

RÓZSAHAGYOMÁNYOK

Géczi János

Iskolakultúra-könyvek 17.

Szerkesztő: Sz. Molnár Szilvia

RÓZSAHAGYOMÁNYOK

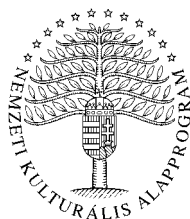
GÉCZI JÁNOS

iskolakultúra

Iskolakultúra, Pécs, 2003

TARTALOMJEGYZÉK

| | |
|--|------------|
| ELŐSZÓ (PETŐFI S. JÁNOS) | 7 |
| RENEZÁNSZ NÖVÉNYILLUSZTRÁCIÓ: A RÓZSA ÁBRÁZOLÁSA | 13 |
| A KÖZÉPKORI NÖVÉNYÁBRÁZOLÁS TOVÁBBÉLÉSE | 19 |
| A NÖVÉNYÁBRÁZOLÁS ÚJ ALAKULATAI | 24 |
| Mesue: De medicinis universalibus | 24 |
| Hortus Sanitatis | 27 |
| Arbolayre / Le Grant Herbar / Grete Herball | 29 |
| Hieronymus Brunschwygk: Das Buch der rediten kunst zü Distilliere | 31 |
| Adam Lonitzer: Kreütterbuch | 33 |
| Leonhardt Fuchs: De Historia Stirpium | 35 |
| Pier Andrea Mattioli: Commentarii | 36 |
| Theodorus Clutius: Libri picturati | 37 |
| Joachim Camerarius: Florilegium | 45 |
| John Gerard: Herball | 46 |
| Basilus Besler: Hortus Eystettensis | 51 |
| ÖSSZEFOGLALÁS | 60 |
| FORRÁS | 62 |
| IRODALOM | 63 |
| AZ EURÓPAI RÓZSAJELKÉPEK FESTÉSZETI ÉS GRAFIKAI MEGJELENÉSEI A 16–18. SZÁZADBAN | 64 |
| AZ ISMERT RÓZSÁK | 66 |
| A JELKÉPEK RENDSZERE | 69 |
| EMBLEMATIKUS TÖREKVÉSEK | 75 |
| A TÁBLAFESTÉSZET RÓZSAJELKÉPEI | 82 |
| A mitológikus témakör | 82 |
| A katolikus vallásosság témakörei | 84 |
| Portrék | 90 |
| A zsánerképek | 96 |
| A csendéletek | 98 |
| Őt érzék- és vanitas-ábrázolás | 107 |
| A virágképek | 112 |
| Összegzés | 122 |
| GRAFIKAI ALKOTÁSOK NÉHÁNY RÓZSAJELKÉPE | 127 |
| Könyvgrafikák | 127 |
| Az alsóbb népréteg magánáhitatra szánt ábrázolásainak rózsái | 131 |
| Összefoglalás | 140 |



Készült: a Nemzeti Kulturális Alap és a PTE rektorának támogatásával.

ISBN 963 641 945 0

ISSN 1586-202X

© 2003 Gécz János, Petőfi S. János, Sz. Molnár Szilvia

© 2003 Iskolakultúra

Nyomdai előkészítés: VEGA 2000 Bt.

Nyomás: Molnár Nyomda és Kiadó KFT., Pécs

Felelős vezető: Molnár Csaba

| | |
|---|-----|
| JEGYZET | 140 |
| IRODALOM | 142 |
| KÉPEK FORRÁSA | 144 |
| KÖZÉPKORI, RENESZÁNSZ ÉS BAROKK RÓZSAJELKÉPEK | |
| GYÖNGYÖSI ISTVÁN HOSSZÚVERSEIBEN | 146 |
| A KÖZÉPKOR MAGYAR KERESZTÉNYSÉGÉNEK RÓZSAJELKÉPEI | 146 |
| A TRUBADÚRLÍRA RÓZSAJELKÉP-HAGYOMÁNYA | 149 |
| A PETRARKIZMUS HAGYOMÁNYÁNAK RÓZSAJELKÉPEI | 151 |
| A HUMANISTÁK NEM SZERELMI KÉPZETŰ RÓZSAHAGYOMÁNYA | 156 |
| A FIN'AMOR ÉS A PETRARKIZMUS MAGYAR RÓZSAJELKÉPEI | 157 |
| Összegzés | 160 |
| GYÖNGYÖSI ISTVÁN HOSSZÚVERSEINEK RÓZSÁS JELKÉPEI | 163 |
| Márssal társolkodó Murányi Vénus | 163 |
| Porábúl megéledett Főnix | 168 |
| Thököly Imre és Zrínyi Ilona házassága | 172 |
| Palinódia – Kesergő Nimfa | 176 |
| Rózsakoszorú | 177 |
| Embléma | 191 |
| ÖSSZEFOGLALÁS | 193 |
| JEGYZET | 194 |
| IRODALOM | 198 |
| KÉP FORRÁSA | 199 |
| „ÉN IS UGYANÚGY MEGHALOK, AHOGY MEGHALTAK A RÓZSÁK ÉS ARISZTOTELÉSZ?” (A RÓZSA MINT JEL J. L. BORGES MŰVEIBEN) | 200 |
| IRODALOM | 219 |
| A KIS HERCEG RÓZSÁJA | 220 |
| JEGYZET | 231 |
| IRODALOM | 231 |
| KÉPEK FORRÁSA | 231 |
| UTÓSZÓ (SZ. MOLNÁR SZILVIA) | 233 |
| A KÖTETBEN SZEREPLŐ ÍRÁSOK | 236 |
| NÉVMUTATÓ | 237 |

ELŐSZÓ

„A róza az ember számára növényként a jelölt fogalmával egyenlő. Jelként azonban több, egymástól különböző tartalmat nyerhet más-más kontextusban. Időben és térben változó kommunikációs szituációban kiindulási alapot adhat különféle szimbólumok számára.”

A jelekkel foglalkozva az antropológiai hermeneutika fogalomjelek és szimbólumjelek között tesz különbséget, az előbbieket elsődlegesen a világ megismerésére, az utóbbiakat elsődlegesen önmagunk megismerésére szolgáló jelekként értelmezve. E könyv egyik tanulmányából mottóként választott idézet arra a fogalomjelektől szimbólumjelekig húzódó szemiotikai sávra utal, amelyben a rózsát – úgy is, mint szót, úgy is, mint növényt – az évszázadok során jelként használták. Gécz János könyvét ennek a szemiotikai róza-sávnak kulturális térképeként forgathatja és élvezheti az olvasó. A következőkben mindenekelőtt ezt a kulturális térképet kívánom röviden bemutatni – elsősorban a szerző szavait segítségül hívva.

Az első szöveg a reneszánsz növényillusztrációkkal foglalkozik, különös tekintettel a botanikai rózaábrázolásokra.

„A reneszánsz növényismeretének fejlődéséhez – írja e tanulmány Összefoglalásában a szerző – nagy mértékben hozzájárult a növények képi ábrázolása. Idővel az emlékeztető szerepű illusztrációk növényazonosító szerephez jutottak. E funkciót a könyvészet és a festőművészet lehetőségei indukálták, illetve fejlesztették. A korai, egyedi illusztrációkat a sokszorosításhoz alkalmas fametszetek váltották fel, majd a részletgazdagabb megjelenítést lehetővé tevő rézkarcok. A színezés, amely ugyan hasznos jelentéstöbbletet ígért, a nyomdai kivitelezés számára megoldhatatlannak mutatkozott. (...) A metszésekkel előállított ábrák számára fejlődési lehetőséget ígért az egyedi színezés (...) lépésről lépésre alakultak ki a maig használatos botanikai illusztrálás normái. (...) E változások hűen követhetők a kor könyvtípusa, a herbáriumok ábrái jóvoltából. A szimbolikus ábrázolástól azonban nem minden esetben történt eltávolodás. Amíg a növények kertészeti használatában és a növények dekorációs jellegű bemutatásában a művészet mindvégig fenntartotta a bemutatásra került növények mögöttes jelentését és értelmezhetőségét, addig a botanikai bemutatás ettől idővel eltávolodott: némely herbáriumban még megfigyelhető ugyan a növény hatásának narratív ábrázolása, utóbb ezt az illusztrációhoz illeszkedő szöveg váltotta magára, majd – a felvilágosodás rendszerező mozgalmi hatására – az is lemondott róla.”

A könyv második tanulmánya az európai rózsajelképek 16–18. századi festészeti és grafikai megjelenéseivel foglalkozik. Bevezetésében Géczi már előljáróban rámutat arra, hogy „A képzőművészeti alkotásokon – témájuk szerint – más-más jelentéssel lehettek jelen a rózsák, másnak mutatkoztak a katolikus, s másnak a reformáció vallásainak megfelelő munkán, másnak a vallási témájún, mint a tájképeken, másnak a népi zsánerképen, a portrén, a mitológiai munkán, csendéleten, virágképen vagy éppen az erősen rejtjelezett allegórián. A valósághű virágok mindenkor üzenete(ke)t rejtettek: egyfajta minőségről, vagy éppen ennek a minőségnek a hamis voltáról vagy a hiányáról szóltak, s vezető értelmük mellett számos mellékjelentéssel bírhattak. Ezeket a kor embere a megállapodottnak tekintett szimbólumrendszer szerint értelmezhetette, s olvasatuk a különböző kortárs kiadványokból, embléma-gyűjteményekből és ikonológiákból is ismerhető.”

Ez a tanulmány, miután átfogó képet ad az abban a korban ismert rózsákról és a széles körben kánonnak tekintett ikonológiai munkákról, először a táblafestészet rózsajelképeit tárgyalja, majd a grafikai alkotások néhány rózsajelképével foglalkozik, szemléltető anyagként itt értelemszerűen reprodukciókat alkalmazva. A tanulmány befejező része az elemzések eredményeit a következőkben foglalja össze: „A barokk festészet és grafika gyakran ábrázolt rózsát, s ennek mindig jelképi tartalma is volt. A középkori keresztény, majd reneszánsz által föltárult antik hagyományok folytatásaként a rózsza allegorikus jelentései között leginkább a szerelemmel mutatkozott kapcsolat: amíg annak misztikus, a leginkább Mária személyéhez, kevésbé Krisztushoz köthető formái pozitívabb és örökbecsűbb értéket, a földies jelenségekre utalók negatívabb és porlékonyabb értéket jeleztek. A szakralitás rózsáinak fenntartásáért a katolikus vallási világ vezetői, a világi arisztokrácia és az alsóbb néprétegek tagjai, az allegorikus jelentésektől ugyan nem mentes, de világiasodó jelentésekért a polgárság és a reformációt elfogadó népesség a felelős. Amíg a társadalom vezető rétegeinek igényei a rózsajelképek szegregációját, az alsóbbaké az aggregációt szorgalmazták.”

A „Középkori, reneszánsz és barokk rózsajelképek Gyöngyösi István hosszúverseiben” című tanulmány a kódexirodalom rózsajelképeivel, a trubadúrlíra rózsajelkép-örökségével, a petrarkizmus hagyományának rózsajelképeivel, a humanisták nem szerelmi képzetű rózsahagyományával, valamint a fin' amor és a petrarkizmus magyar rózsajelképeivel foglalkozik.

„Tipológiai szempontból e rózsajelképek – olvashatjuk ennek a tematikus alfejezetnek összefoglalásában – az érték- és a folyamatjelölő szimbólumok közé tartoznak, s általában mennyei származásúak vagy azok hasonlatai, illetve helyettesítői. Egyként társulhattak maszkulin és feminin alakokhoz: ha férfihoz, madárhoz, méhhez, akkor többnyire a mártíromság, az önfeláldozás, a seb és a vér szimbólumai voltak; ha

nőhöz, növényekhez, természetes tájhoz, akkor a szellemi erőnyeket, közvetítést képviselték, a test virágaiként viselkedtek. A belső és külső dualitások tovább osztották a nemekhez kötött rózsajelképeket, s ezek alapján a rózsza szimbólumköre nemcsak tárgult, hanem más szimbólumkörökkel is fedésbe került.”

A második rész Gyöngyösi István hosszúverseinek (Márssal társalkodó Murányi Vénus, Porábúl megéledett Főnix, Thököly Imre és Zrínyi Ilona házassága, Palinódia – Kesergő Nimfa, Rózsakoszorú) rózsajelképeit tárgyalja. A 'rózsza-térkép' megfelelő bemutatásához hasznosnak tartok itt ennek az alfejezetnek utolsó oldalairól egy-két dominánsan filológiai, illetőleg dominánsan szemiotikai jellegű bekezdést idézni.

Lássuk először a dominánsan filológiai jellegűeket:

„Gyöngyösi István verseit vizsgálva – írja Géczi – azon a szellemtörténeti úton jártunk, amely egy-egy korszak intellektuális közös nevezőit igyekszik áttekinthetővé tenni. A hazai barokk irodalom egyik jelkép-körével, a rózsákra utaló trópusokkal foglalkozva bizonyítékot keresünk arra, hogy a középkor, a reneszánsz s az azt követő manierizmus emlékezete kimutatható-e a szövegekben, s ha igen, akkor ezek mintázata miféle módon alakult, illetve nem alakult át egyetlen életmű corpusában. A Kárpát-medence barokk irodalmára, ezen belül is bővebben Gyöngyösi eposzainak vizsgálatára azért vállalkoztunk, mert ennek a térségnek e korszaka, s reprezentáns szerzőinek a munkássága – reméljük – jól példázza Európa utolsó történelmi megosztásakor, a reformáció-ellenreformáció egymásnak feszülő törekvései által felszabdalt rózsaszimbólum-hagyományokat is; továbbá, hogy az így megrajzolható térképen követni lehet azokat a törésvonalakat, amelyek a korábban egységesen európainak talált rózsaeértelmezéseket feldarabolták. A rózsajelképek bármilyen térségből is származzanak, a manierizmusban még többé-kevésbé homogénként láthatók. Azonos, a nemzeti elképzelésektől független hagyomány alakította azokat, azonos erőhatás alatt formálódtak újabbakká és még újabbakká, s hasonló külső és belső dualitások mentén váltak alkalmazottakká, illetve tűntek el megkopott vonásaik.

A középkori és a reneszánsz eredetű rózsametaforák egybeforrnak, s a középkorban még legfőképpen a Máriához, Évához, illetve Krisztushoz tartozó virágokkal a manierizmusban már egy másik, az antikvitáshagyomány elemei is felfegyverezhetőkké váltak: mind a pogány isteni alakok, mind a földi, szépséggel megajándékozott személyek lelki és testi tulajdonságait jellemezheték. A források rózsás képei nem mutathattak széles varianciát, ugyanis nem a rózsza változatos botanikai tulajdonságait villantották fel, sem nem a szerző metaforaképző leleményességén alapultak, kifformálásuk az egyezményes költői eszköztár tudós sablonjaival történt.

A több értelemben használt rózsá-allegóriák intellektuális metaforák (conchetto) és leginkább illusztratív jellegű emblémák voltak. A rózsá alapjelentése – talán – a paradicsomi, mennyországi értelem alapján alakulhatott ki. Gyöngyösi István Rózsakoszorújának Bevezetése, amely a rózsá antik és keresztény fejlődésmenetének rendszerezett felidézése s egyben a vers címzettje életpályájának allegóriák segítségével történő áttekintése, valamint az olvasó számára a rózsá-értelmek bemutatása – arra mutat rá, hogy a rózsának egyetlen igaz jelentése van, melyet Krisztus és Mária égi környezetében lehet megtanulni. Ugyanerre a paradicsomi értelemre világítottak rá Pápai Borsát Ferenc Metamorphosisának virágai is: a rózsá valódi – azaz allegorikus – értelme csakis a mennyországban ismerhető meg; a föld és szellemvilág közti szférában a testrészt jelzője, a földi világban a mező virága, de az égi rózsának mindez csupán a földidézője, illetve az emlékeztetője lehet.”

Lássuk ezek után a dominánsan szemiotikaiakat:

„A 'rózsá' legtöbbször nem szóként, hanem képként funkcionál. Felmutatható, s így idézésre használható. A 'rózsá' – Gyöngyösinél, de a legtöbb barokk szerzőnél is – önmagában emblematisz értéktől szó, mely képfelidéző szerepben működik, azaz verbális megjelenésű, de a használata egy vizuálisan érzékelhető dolognak feleltethető meg; ezen túlmenően pedig tanító jellegű. A 'rózsá' ilyen megidéző jellege a középkori és reneszánsz szimbolikus gondolkodás öröksége, s a tanító és magyarázó irodalom – a saját jelentésnélküliség határáig is elmerészkedő – egészen csupasz egysége. Minden értelemben, képként és szóként egyaránt meditációs tárgy, amely hatását a benne foglalt szimbolikus érték alapján fejtí ki.

A 'rózsá' szó a hatását úgy érheté el, ha az olvasó számára az irodalmon kívül előszeretettel használt picturából és texturából szerveződött, a képzőművészet és az irodalom közös felületén képződött emblémát is bevonta az értelmezésébe. A prédikáció műfaja számára is szükséges érvelési módban a kép tartalma szövegmagyarázat által jött létre, így lehet az, hogy ugyanaz a 'rózsá' mást jelent egy antik és mást egy keresztény alak mellett, s megint mást egy szakrális és egy profán helyzetben. A jelzésszerű kép és az elvont, moralizáló tartalom irodalmi megjelenése ez. Gyöngyösi rózsatrópusait emblémáknak tekinthetjük tehát – azzal a megszorítással, hogy amíg a valódi picturával rendelkező, az ábrázoló művészettel közelebbi kapcsolatot mutató emblémák esetében a kép foglalta magába a szöveget, itt a kép az egy-két tulajdonsággal (tűskevel, színnel stb.) felruházott 'rózsá' szó lesz.”

A negyedik tanulmány Borges műveihez kalauzol, akinek „mind verseiben és novelláiban, mind esszéiben a rózsá az a rejtélyes tartalmú virág, amely a több jelentés okán az allegóriákban ködössé, elmosódó tartalmúvá válik, a metaforákban viszont összefogottabb, kifinomultabb tartalommal megmutatózó, s amely ezáltal irányul a világ legmélyebb,

még éppen megközelíthető értelme felé – hiszen megnevezni nem tudja, kimondhatóvá pedig nem teheti.” „A rózsá – tudjuk meg a továbbiakban – a hagyomány szerint Mohamed próféta tevékenysége jóvoltából, illetve szépsége, illata s misztikuma miatt Alláhhöz kapcsolódó virággá vált, amelyet a misztikus tanok gyakorlói kontempláció tárgyául választottak, értelmezésük nyomán olyan összetett, polivalens jelkép, melynek szemlélése által tapasztalhatja meg a hitben feloldódó halandó Allah közelségét, tökéletességét, s a benne elérhető, vágyott egységet.”

A Borgesről szóló tanulmány e misztikus költőnek rózsával foglalkozó költeményeit és prózai műveit idézi, azokból élvezetesen kommentált szemiotikai-kultúrtörténeti antológiát alkotva.

Az utolsó tanulmány a másik jól ismert író, Saint-Exupéry műveibe nyújt rózsá-betekintést, akinek szótárában a rózsának „a tökéletesség-értelem jutott, amellyel szinte mindent ki lehet fejezni, aminek nagy jelentősége van.” Miután Géczy Saint-Exupéry regényeiben végigkíséri a rózsá útját, A kis herceg című műről többek között a következőket mondja: „a B-612 kisbolygón felnövekvő Rózsát úgy ismertük meg, mint amely egy önálló univerzum feminin alkatú uralkodója, alattvalója életét és gondoskodását feltételek nélkül magának követeli, mégis szeretetre érdemes s gondozója számára kitiűntetetten fontos. A regnáló rózsá és az őt szolgáló herceg szimbiózisa akkor is megmaradt, amikor a kis herceg elkerült a hermetikusan magába burkolózott, imádott-gyűlölt kisbolygóról. Az elmenekült hőst majd oda vonzza vissza a virág által jelképezett, egyre inkább meghatározónak talált állapot emléke – még ha ennek önfeladás és halál lesz is az ára.”

Szeretném remélni, hogy ez az Előszó, jóllehet szükségképpen vázlatos, érzékeltetni tudja ennek a könyvnek imponáló tartalmi gazdagságát és mélységét. Ezek az írások egyaránt szólnak a filológushoz, az irodalom- és művészettörténészhez, a kultúrtörténészhez, a retorika és poétika kutatójához, tanárhoz, diákhöz s valamennyi érdeklődő olvasóhoz, amennyiben a rózsaszimbólum példáján egy valamennyit érintő alapvető jeltani jelenséget tárgyal mindvégig lebilincselő stílusban: szimbólumok keletkezését, használatát és történeti változását. Ezt kiegészítően a herbáriumokról szóló írás tanulságos történeti és tematikus áttekintést nyújt a reneszánsz kor botanikus monográfiáinak rózsáábrázolásairól.

Hiszem, hogy valamennyi olvasó nevében írhatom: Kedves Szerző, érdeklődéssel várjuk a rózsajelképek és rózsáábrázolások történetének további folytatását!

Macerata, 2002. december

Petőfi S. János

RENEZÁNSZ NÖVÉNYILLUSZTRÁCIÓ: A RÓZSA ÁBRÁZOLÁSA

A reneszánsz azon korszakok egyike, amelyek az élettudományok történetével foglalkozók számára váratlanul sok és új fejleményt kínálnak. Az érett középkorban kidolgozott és teljessé vált keresztény organikus világkép az arisztotelészi hagyomány felújítását és továbbgondolását jelentette, s ezáltal a teológusok és filozófusok az elemi világ szférájának vizsgálata felé fordultak. Korábban az agronómia, az orvosbotanika – vagyis a mindennapi élethez szorosan kötődő praxis – révén mutatkozott meg az élőlényekről származó ismeretek sokasága, ekkor azonban további szakismeret-csoportok jelentek meg. A növényteni tudás kezdeti fejlődéséhez mindennekelőtt a megújuló orvosbotanikai vizsgálatok, a gyógyszerészet egyszerű és összetett szereinek előállítására irányuló igyekezet járult hozzá. A 11. században elkezdődött az antikvitásba visszanyúló s a középkor által fenntartott hagyomány összefoglalása. A salernói orvosi iskola tanárai például létrehozták a *Circa Instans*t, melyben egységes rendezőelv alapján tekintették át azokat a növényeket, amelyek az összetett gyógyszerek elkészítéséhez voltak szükségesek. E munka évszázadokon át használatban maradt, példaként arra, miként lehet a tekintélyes elődökre hivatkozva új szempontokat bevezetni a gyakorlati munkába. A *Circa Instans* különböző másolatpéldányai szövegüket tekintve többé-kevésbé azonosak. Illusztrációjukat tekintve azonban már jóval nagyobb különbségek mutatkoznak. Az egyszerű illusztrációk készítői legtöbbször az elődök rajzait utánozták, néha pedig egyszerűen lecserélték azokat olyan növényábrákra, melyeket a kézirat használói készítettek.

A reneszánsz növényismeret fejlődéséhez néhány kiadvány jelentette az alapot. Elsősorban az a két összefoglaló jellegű, valamennyi ismert növényteni munkát feltárni igyekvő összeállítás, amely a német területeken jelent meg: a 13. századi Bartholomaeus Anglicus *Liber de proprietatibus rebus* (Köln, 1472?), illetve Konrad von Megenberg *Pûch der natur...* (Augsburg) című, hat kiadásban (1475–1499) megjelent kötetei. Ezekhez társult Macer Aemilius *Liber Macri philosophi in quo tractat de naturi qualitatibus et virtutibus Octuaginta octo herbarum* (Brüsszel, 1471) munkájának több kiadása és a Velencében, Rouenben, Londonban kiadott latin, illetve vulgáris nyelveken egyre-másra megjelenő Dioszkoridész-, illetve Theophrasztoz-kötetek. E munkák jelentették Európa számára a botanikai öröksé-

get, de még nagyobb az érdemük abban a tekintetben, hogy kontinensszerte immár egységesnek mutatták a felhasználható – hitelesnek számító – ismereteket.

A növényfajok föl kutatása, leírása, orvosi, agronómiai, kertészeti, majd esztétikai használatba vonása reneszánsz feladatnak bizonyult, mégha a munka a korszakhoz képest évszázadokkal tovább is tartott. A herbáriumok az első kiadványok, amelyekben földúsul a botanikai tudás, s hogy a növények a medicinán kívül egyéb területeken is szerephez jutottak, azt bizonyítja, hogy a herbáriumok mellett megjelennek a növényteni vonatkozású florilegiumok, hortusok állományát bemutató kollekciók, az illusztrált növénykatalógusok és a különböző céllal létesített kertészeti gyűjtemény anyagát megőrkítő szövegek, illetve ábrázolások.

A herbáriumoknak, ezeknek az igen népszerű és magas példányszámú, a szakma és a laikus tömegek által is használt nyomtatványoknak a jelentősége több tudomány szempontjából is tárgyalható. Egyikük például a botanikai illusztrációk alakulását tekintti át, ugyanis ezek a szterdardizálásra törekvő munkák már igényelni kezdték az élőlény-ábrázolást, s ennek a gyakorlatnak az eredményeként a számos illusztrálási mód közül kivált az a néhány, amelyet napjainkban is használunk.

A növények ábrázolásának a szimbolikus jelentéstől való eltávolodása a reneszánsz közepén-végén következett be. Amíg korábban egy-egy élőlénynek, (tűnjenek akár csak képeken) ritka kivételtől eltekintve erkölcsi jelentése is volt, addig az egyre gyakrabban kiadott s egyre több szerző nevéhez kötődő herbáriumokban elkezdődött az a folyamat, amely részint a növényi ábrázolás új – művészi – lehetőségeit, részint pedig a botanikáét is megteremtette. A 16–17. századi természettudományi felfedezések a növényvilág tárgyalását inkább csupán egyetlen diszciplína felé irányították, és ettől az időszaktól kezdődően érzékelhető éles különbség az élőlények allegorikus-szimbolikus és tudományos-illusztratív ábrázolása között. Kétségtelen, hogy ez a növényábrázolási mód a praktikus ismeretek nyomán értékelődött fel. Korábban az orvosok és gyógyszerészek számára problémát jelentett a használatba vont növények megtalálása és azonosítása, hiszen azokból gyógyászati anyagokat állítottak elő; rajtuk kívül aztán már a botanika hivatásos szakemberei, a kertészek és a lelkes műkedvelők is élénk érdeklődést tanúsítottak eziránt. Hogy a művészek milyen okokból álltak a szolgálatukba, milyen gazdasági vagy esztétikai indoklását adták ábrázoló tevékenységüknek, arra nehéz lenne válaszolni. Az azonban bizonyos, hogy ők fejlesztették ki azt a nyomdászat számára is hasznosítható technikát, amely természetűbb, naturalisztikusabb ábrázolást tett lehetővé. Az első illusztrált szakmunkákban fametszeteket, majd az 1600-as években már fémlemeze véssett-mart rajzokat, réz- stb. nyomtatokat találunk, amelyek nemcsak részletgazdagságukkal fejezték ki hívebben a növényi jellemzőket, de a könyvek minőségét is javították.

A növényillusztrálás természetesen nem a reneszánsz találmánya. Az antik szerzők munkáihoz, Theophrasztosz, Dioszkoridész, Plinius műveinek kéziratos példányaihoz a keresztény és moszlim középkorban is társítottak a növényazonosításhoz szükséges képeket. A szövegek többnyire nem kielégítő növénymeghatározásait minden kor másolója vagy felhasználó medicusa igyekezett egyértelművé tenni – hol azáltal, hogy a maga példányába be-berajzolta egy-egy természetben is látott egyed kontúrját, hol azáltal, hogy színekkel tovább egyértelműsítette az ábrákat, de a kézirat előállítási technikája nem tette lehetővé a botanikai hűséget. Másrésről ezeket a kódexeket, egypéldányosak lévén, illusztrációs szempontból nem tekinthetjük a kollektív egyezményesség részének sem, csupán a magánhasználat sikerült vagy sikerületlen segédeszközének.

A reneszánsz könyvkiadás a sokszorosított szövegek, majd a hozzájuk társuló illusztrációk révén talán abban a legnagyobb hatású, hogy széles réteg számára tette közkincssé és ellenőrizhetővé a tudást. A könyvhasználok megismerkedhettek az eredeti forrásokkal, s az abban leírtakat kiegészíthették saját ismereteikkel. Az ismert és leírt növények számának növekedése egyenes arányban volt a nyomtatványok számának növekedésével.

Euricius Cordus (1486–1535) *Botanologiconja* (1534, Köln) egyáltalán nem tartalmazott illusztrációt, de a szerző a bevezetőben tanácsokat adott azoknak a gyógyászatot tanuló tanítványainak, akik szövegét követve növényhatározásba fogtak. Szükségesnek tartotta bármely növényről olyan belső, kellően árnyalt, az egészről és a részekből egyaránt tudósító kép kialakítását, amely segítséget kínálhatott a természetbeli azonosításhoz. Johannes Ruellius (1474–1535) *Natura stirpium libri tres* (1536) munkája nem csupán Dioszkoridész anyagának latinra fordítása, hanem annak az első, saját tapasztalatra alapozó kiegészítése is.

Az első növényteni ábrákat tartalmazó nyomtatott herbárium 1481/83 körül jelent meg J. P. de Lignamine kiadásában. Ez a *Herbarium Apuleji Platonici ad Marcum Agrippam* 131 ábrát tartalmazott.

A 16. századi növényeket tanulmányozók szinte az első pillanattól kezdve illusztrátorokkal dolgoztak. Otto Brunfels (1489 k.–1534) a *Herbarum vivae eicones...* (1530, Strasburg) című művének már a címevel is felhívta a figyelmet a módszertani újítására. A könyv, amely korábbi gyógynövényismeretek átirata és helyi ismeretekkel való bővítése, nemigen tekinthető eredeti szakmunkának, de abban úttörő jelentőségű, hogy az említett növények azonosítására olyan képi módot kínál, amely hasznosabbnak tűnik, mint maga az illusztrálandó szöveg. Leonhardt Fuchs (1501–1566) *New Kreüterbüchja* (1543, Basel) vagy a flamand herbaristák, Rembertus Dodoens (1517–1585), Matthias Lobelius és Carolus Clusius szükségesnek találták munkáik illusztrálás-

sát. Dürer tanítványa, Hans Weiditz egész oldalas fametszeteket készített Brunfels leírásaihoz, s ezzel hosszú időre meghatározta a növény-illusztrálás jellegzetességeit: a kép egyenrangúvá vált a szöveggel, s mindkettő képessé vált a másik számára referenciát adni. Fuchs herbáriumára számára három szakember készítette elő a növényábrákat. A mintegy ötszáz fametszet nyomata úgy készült, hogy Albrecht Meyer felvázolta a növényeket, Heinrich Füllmauer véste a rajzokat fába, s Veyt Rudolff Speckle készítette elő a nyomást. Ők együtt a növényábrázolás módszerét is kanonizálták: valamennyi növényi szervet, a gyökeret, a szárát, a levelet, a virágot és a termést egyaránt bemutatták, így vélték pontosnak a növény ábrával való azonosíthatóságát. Munkáik egyszerre feleltek meg az ebben a korban uralkodó művészi és a gyakorlati-tudományos igénynek. A teljes növényi test ábrázolásának szabványa alól ezek után csak a művészi céllal készülő ábrázolások térhettek ki, akár csendeletekről, akár kertészeti szakmunkákról legyen szó.

Az illusztráció sztenderdizálódásával egyidejűleg formalizálódott a növényleírás. A kiválasztott élőlény azonos módon és azonos szempontok szerinti bemutatása az így készült művek példányaival együtt gyorsan elterjedt Európában; mindebből kitűnik, milyen céllal készültek a kiadványok. A növényismeret, amelyet a herbáriumok közvetítettek, a hétköznapi gyakorlat része volt, mindenekelőtt a szakemberekhez köthető orvoslásé, mellékesen a laikus gyógyításhoz és a házi orvosláshoz is támpontokat nyújtott. Ez utóbbit bizonyítja, hogy egyremásra jelentek meg családi használatra szánt készítmények receptjei, javallt eljárások leírásai is; majd a kivonatok, az édességek, a szárítmányok készítésének bemutatását követően az egyes növények táplálkozásban betöltött szerepe vált hangsúlyossá.

Hieronymus Bock (Tragus, 1498–1554) második, David Kankel képeivel illusztrált *Neu Kreuterbuchja* (1554) az első olyan herbárium, amelynek szövege – Johannes Ruellius *Pedacii Dioscoridis Anazarbei de medicina materia libri quinque...* (1516) című munkájának példája nyomán – valóban merészen elszakadt a hagyománytól. A szerző azon növények esetében, amelyek a korábbi kiadványokban nem szerepeltek, s nem szabályozta bemutatásuk módját a hagyomány, a személyes megjegyzésektől sem idegenkedett. Bock 1539-es, első kiadású könyve meghatározó példaként lebegett Leonhardt Fuchs szeme előtt: abból 1543-as *Neu Kreuterbuchja*ba sokszor szó szerint másolt át fejezeteket.

Íránymutatásuk jóvoltából a növénybemutatás egységesedett. Egy-egy növény bemutatásához ettől kezdve hozzátartozott egy tábla és egy leíró szöveg közös címmel, amely a növény nevét tartalmazta. Ezt követte a már Dioszkoridészénél is használt módon az ismert névváltozatok felsorolása, kezdve a theophrasztoszi, a dioszkoridészi, a pliniusi görög, illetve latin névvel, majd folytatva a vulgáris nyelvi, illetve tájnyelvi formákkal. A következő egységekben a növény neve, alakja,

termőhelye, fellelésének ideje sorakozott. Bővebben foglalkoztak a humorálpatólógia elvei alapján a növény, illetve növényrészek karakterével. Végezetül a hatásait, illetve a hasznait is számba vették. A táblákon elkülönítve jelentek meg a növények, ahol minden egyes szervük is fel volt tüntetve. Melléjük írták az egyed nevét, néha több ismert formában is, esetleg szöveges vagy rajzos megjegyzéseket fűzve hozzá. Valerius Cordusnál (1561) és Fuchsnál például a növény legjelentősebb élettani hatását – hashajtás stb. – is narratív módon bemutatta az ábra.

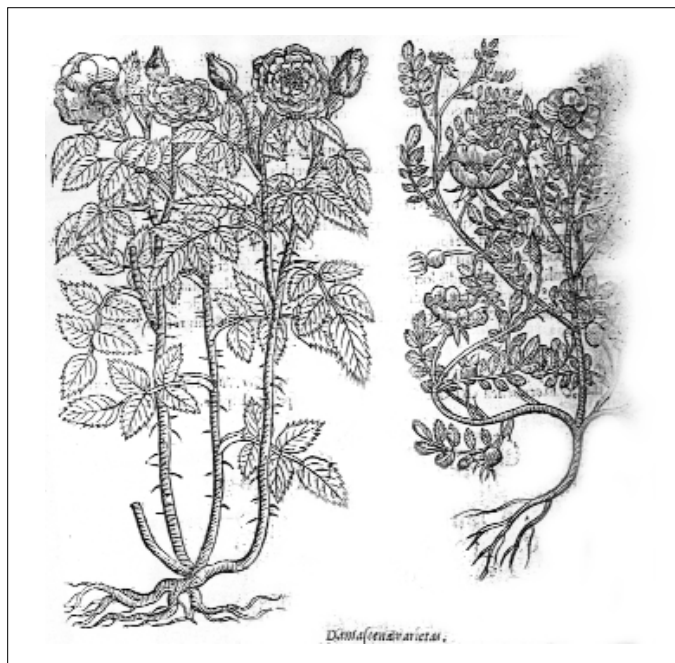
A herbáriumok – még ha más-más mértékben is – hagyományosan az elődök munkáira támaszkodtak. Leginkább a dioszkoridészi alap lebegett a szövegek szerzői előtt, kezdetben éppen azon növények újra megtalálására és ismételt gyógyászati használatára törekedtek, amelyek a *De materia medicá*ban megtalálhatóak voltak, csak éppen a botanikai azonosítása volt némelyiknek kétséges. A középkori, jól-rosszul megőrzött forrásokat a szerzők saját másolatukban és azokat egyéni tapasztalataikkal kiegészítve, az újonnan felfedezett növényekkel bővítve készítették elő kiadásra. Ott Brunfels, Hieronymus Bock és Leonhardt Fuchs voltak az elsők, akik a hagyományos növények mellett bátran tárgyalták az életterükben természetes előfordulási helyükön vagy a kertekben megtalálható egyedeket, de ezek leírása továbbra is illeszkedett a középkorban megtartott antik hagyományban továbbélő plantákéhoz. Pietro Andrea Mattioli (1500–1577) – akinek szinte minden növényleírásához ábra társult – merészen formázta tovább a hagyományt, s az ő herbáriumában már azt tapasztaljuk, hogy a dioszkoridészi fajok bemutatásában sokkal kevesebb a dioszkoridészi szöveg, mint elődei esetében.

Konrad Gesner (1516–1565) is nagyvonalúan kezelte az örökséget: törekvése, melynek értelmében a bemutatott növénynek mások által is felismerhetőnek és azonosíthatónak kell lenni, oda vezetett, hogy a képnek követelménye szerint a bemutatott növény minden szervét, s annak lehetőleg valamennyi ábrázolható sajátosságát magán kellett viselnie. Azonban a mód, amellyel a növényillusztrációkhoz viszonyultak, ugyanazon szemléletet mutatta, mint amely a herbáriumok népszerűségének kezdetén a növényekkel szemben megnyilvánult. Miként a tisztelettel idézett szövegekhez, úgy viszonyultak az azonosítást segítő ábrákhoz is: szabadon felhasználták őket, nem csak úgy, hogy egy-egy könyvkiadó a különböző herbáriumokat is azonos rajzokkal jelentette meg, de a jónak talált rajzok nem egyszer szolgáltak mintaként újabb rajzokhoz.

A 16. század nemcsak a botanikai illusztrációk megjelenésének és népszerűségének a százada, hanem felhasználásuk differenciálódásának a korszaka is. Kétségtelen, hogy a művészi technikák alakulása a könyvnyomtatás igényeinek alakulásától függött, a fametszetek helyére a 17. század elejétől kezdődően rézkarcok kerültek. De megjelent a herbárium íróinak, illetve kiadóinak szándékától független illusztrálás

is. Erre utalt – s ezt tanúsítják a kiterjedt levelezések –, hogy egyre gyakrabban cseréltek gazdát az egyedi vagy sorozatképek. A gyűjtők mellett feltűntek azok a kerttulajdonosok is – intézmények, mint például a leydeni, amely oktatási célokkal létesített botanikus kertet vagy olyan tehetősebbek, akik már nem kizárólagosan az orvosi és a kertészeti haszonnövények fenntartására vállalkoztak –, akik heves érdeklődést tanúsítottak a nevesebb növényábrázolások iránt, hogy létrehozzanak, akár dokumentációként, akár cserekatalógusként, rajzokból álló kollekciókat. A sokszorosított illusztrációk mellett – mint amilyen például Camerariusé, aki mappányi anyagot állított össze, vagy mint Besleré, aki a kertjében található növényeket nemcsak lerajzoltatta, hanem kötetbe is szerezte – megjelentek azok az egyedi rajzgyűjtemények is, amelyek az oktatásban didaktikai szerepet tölthettek be. Az egyedi illusztrációk felszabadultak a könyvkiadás szigora alól: a sokszorosíthatatlan vízfestmények, az egyedi módon kifestett rézkarcok olyan szintre emelték az illusztrációt, amely az alkalmazott jellegtől eltávolodott, s méltán tekinthető már művészinek is.

18



1 ábra. Matthias Lobelius *Stirpium Historia* (1576, Antwerpen); Matthias Lobelius *Kruidtboeck* (1581, Antwerpen) C. Plantin

A KÖZÉPKORI NÖVÉNYÁBRÁZOLÁS TOVÁBBÉLÉSE

A kéziratok középkori ábrázolásai a könyvtulajdonosok, illetve néhány érdeklődő olvasó számára készültek, mivel a kézirat másolója számára általában ismeretlen maradt a szövegben említett élőlény, miközben az olvasó, aki a maga korábban kialakult érdeklődése alapján választotta a munkát, egyéb forrásokból azonosította vagy vélte azonosíthatónak. A szövegközi illusztrálás az illuminátorok feladata volt, s az eredmény nem egyszer különbözött a textus másolójától, ahogyan gyakori volt az is, hogy a rajz kontúrjait és a színezését saját ismeretei és tudása alapján más-más végezte el. A kéziratok – elvileg ugyan nem kényszerből, de – sematizált illusztrációkat tartalmaztak. A növények élethűsége törekvő bemutatásában előbbre jártak a szakrális ábrázolást készítő, akárcsak a világi, reprezentációs céllal készített, gazdagon illusztrált szövegmásolatok előállítói. A festett gótikus munkák legjobbjaiban a növények botanikai azonosítása lehetséges.

A könyvnyomtatás első pillanatai sem kedveztek a növények ábrázolásának. A vázlatyszerű bemutatásra két lehetőség mutatkozott: vagy egyedileg rajzolták be a kötetek lapjaira a képeket, de erre ritkán került sor, vagy olyan fametszeteket használtak fel, amelyek alkalmasnak mutatkoztak a sokszorosító technika számára. Utóbb e durva, elnagyolt, kontúrokat hangsúlyozó nyomatokat kézzel színezték az előállítók vagy akár maguk a felhasználók is.

A középkorias jellegű, a fajazonosításra nem szolgáló ábrák fenntartásáért a kezdeti nyomdászat a felelős. Ha összevetjük a *Hortus Sanitatis* (Venezia, 1491) és a *Tractatus de virtutibus herbarum* (Venezia, 1499) rózsaillesztációit, látható, hogy a színezés részleteit kivéve azonos dúcra készültek. A növény gyökérzete ugyan megjelenik – ez általában a középkori profán növényábrázolások egy részénél is tapasztalható, ellentétben a szakrális tárgyú képekkel –, de sematizáltabban, mint a növény föld fölötti teste. A cserje szára specifikus. A középkor ismert rózsafajai – *Rosa gallica*, *Rosa canina*, *Rosa rubiginosa* – között mindegyiken feltűnő epidermisképlet található, a bemutatás ennek ellenére tüskétlen habitusú növényt kínált a néző számára. Az összetett levél sem tekinthető botanikailag értelmezhetőnek: a levélkések, a levélszél és a levélerek mintázata általában egyszerűsített. Mégis, van egyetlen tulajdonság, amellyel a középkori rózsákat szokás szerint hitelesítették, s amely botanikai alapokon nyugodott: a virágban a virágszirmokon túlnyúló csészelevélcimpák kétségtelenné teszik (a képhez tartozó szöveg tartalmán túl), hogy rózsáról van szó.

19

2. ábra. *Hortus Sanitatis* (Vicenza, 1491)

A kódexek illuminációjának hagyománya is fennmaradt. Az ilyen munkákban a dekorativitás és a rendelkezésre álló felület nagy mértékű képi kihasználása bizonyult folytathatónak, nem egyszer a botanikai tulajdonságok elértéktelenítésével párhuzamosan. Az 1548-ban megjelent Pietro Crescenzi- (Petrus Crestentius) munkában is ez a rózsailusztráció-törekvés élt tovább.

Az *Opus ruralium commodorum* című kézirat a legjelentősebb mezőgazdasági összeggő munka, amely a késő középkorban megjelent, s befolyása évszázadokon át tartott. A mű a mezőgazdaság hagyományait római írók – Cato, Columella, Varro, Palladius – nyomán tárta föl, így érthető módon kedvelté vált a reneszánsz humanisták, valamint a nyomukba lépők számára. A kézirat 1306-ban született, s hamarosan

3. ábra. *Tractatus de virtutibus herbarum. Per Simonem Papiensem dictum Biuilaquam.* (Venezia, 1499)

több mint száz másolat is készült róla, amelyek közül számos elkerült a nyugati katolikus térség távoli területeire is német, francia, utóbb pedig lengyel nyelven. Nyomtatott könyvként Augsburgban – Johann Schussler jóvoltából – jelent meg 1471-ben, illusztrált formája azonban csak az 1490–95 közötti időszakból ismert (Peter Drach). Az antik botanikusok és orvosbotanikusok munkái mellett Crescenzi műve (valamint annak számos, több-kevesebb szabadsággal átalakított különböző fordítása) tekinthető a legnépszerűbb olyan agrobotanikai opusnak, amelyben fűvészkönyvre jellemző ismeretek is megtalálhatók. Az *Opus ruralium commodorum* 5. és 6. könyvében a szerző a ház körüli

kertek növényeit a belőlük készíthető gyógyszerek alapján tekintette át, s hogy a mű csak a 15. században tizenhat, majd a 16. században harminchat kiadást ért meg, érthetően vált a kortárs kertészeti könyvek alapvető forrásává, illetve a gyógynövénykészítés népszerűsítőjévé. A herbáriumjellegű könyvfejezetek eredendően a mű megírásakor már százötven éve használt plateariusi *Circa Instans* szinte módosítatlan orvosi ismereteire támaszkodtak.

Az illusztrált első kiadás fametszetei középkori és reneszánsz rekvizitumokat tartalmazó életképek. A későbbiekben ugyan csökkennek ezek az ódon hangulatú ábrák, de a növényillusztrációk készítői inkább a szöveg származására s nem a kortársi ábrázolás újításaira figyel-

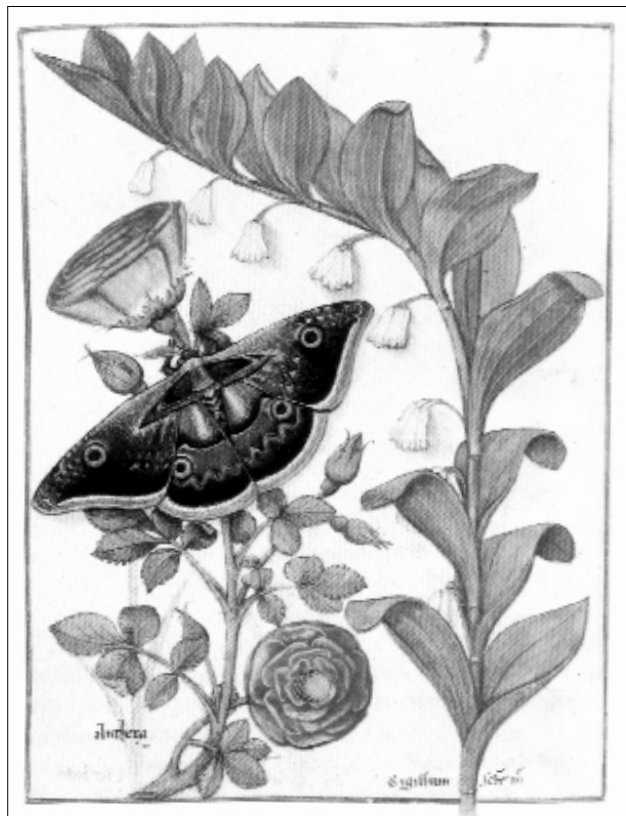


4. ábra. Petrus Crestentius: *Opus ruralium commodorum* (Basilea per Henricum Petri, 1548)

tek, így megőrizték a középkorias ornamentálisitást. A Henrich Petri-féle kiadás 1548-as, rózsákat bemutató részletéhez készített fametszete a hóráskönyvek és kódexek illuminatio marginalis megfelelője. Az indásan kacskaringózó, szétterült levélzetű, profilból és félprofilból bemutatott, sok virágú hajtás artisztikusan kialakított mintázatot képez ugyan, s csupán futólag idézi föl a fajjegyeket. A páratlanul összetett levél helyett többnyire – levélnyélen vagy nyéltelenül – magányosan ülnek a száron a levelek, köztük egy párosan összetett. A korabeli leírt fajok egyikénél sem volt jellemző a hajtásvégi virágok laza, ernyős megjelenése, de az a hajlékony könnyedség sem, amely a hajtások bemutatott (ámbár festői) kuszaságát eredményezhette volna. Nem csak a leveleknél tapasztalható azonban az illusztrátor következetlensége. A fajjegyet jelentő tüske görbülése ugyancsak esetleges, miként a virágszirmok és a csészelevelek együttese is. A herbaristákra jellemzőnek tartott, a csészelevelek oldalát hangsúlyozó, a virágot alulról bemutató ábrázolás szintén nem ismeretlen az illuminátoroknál.

Mindezek mellett olyan példák is találhatók, amelyek azt bizonyítják, hogy a középkori növénytudomány más úton haladt, és továbbra is fennmaradt. A Párizsban nyomtatott plateariusi *Livre des Simples Médicines* (15. század eleje) a *Circa Instans* kései kompilációja. A középkori szöveget viszont kitűnő illusztrációk kísérik. A rózsát bemutató tábla botanikai azonosításra nemcsak alkalmas, de egyébként részletgazdag, színhelyes, arányokat szem előtt tartott mestermunka. A virágzó *Rosa gallica* hajtásának egyetlen ellentmondásos sajátossága van csupán: nem található rajta tüske.

A rózsáé mellett még két másik élőlénynek a bemutatására vállalkozott a festő – a rózsáéhoz hasonló pontossággal. A rózsán egy éjjeli pávaszem függeszkedik, mellette pedig egy virágzó salamonpecsét (*Polygonatum odoratum*) látható. A salamonpecsét (*Sigillum benedictae virginis*) és a rózsáé gyakran szerepel együtt korabeli ábrázolásokon, így utalnak a hortus conclusura, arra a helyre, ahol Mária jelen van; s amelynek szakrális értelmű szerkezetét az *Énekek éneke* határozta meg. A pávaszemnek is kialakult értelme van, s az emblémák gyakori – hol a virágillat vonzásában élő, pozitív; hol pedig az éjszakai életmódja miatt diabolikus – szereplője. E három élőlény a vallási értelmezése okán került egy közös táblára, mivel ugyanolyan szereppel rendelkeztek, mint a polgárság köreiben népszerűsödő németalföldi csendeletek allegorikus élőlényei.



5. ábra. *Livre des Simples Medicines* (Párizs, 1600 c.)

A NÖVÉNYÁBRÁZOLÁS ÚJ ALAKULATAI

MESUE: DE MEDICINIS UNIVERSALIBUS

A botanikatörténészek szerint az oly sokat emlegetett és a hagyományok szerint görög származású jakobista keresztény Mesue (Leo Africanus szerint 926–1016 között élt) nem létező személy: kitalált szerző, akihez egy jelentős kéziratot társítottak. Mivel Africanus muszlim volt és széles ismeretekkel rendelkezett az arab orvoslásról, elterjedt, hogy Mesue talán arab, és ezt csak megerősítette, hogy a gyógyszerkészítők is arab eredetüként ismerték az általa javasolt gyógyító készítményeket. Mesue a nyugati orvoslásra tagadhatatlanul nagy

hatást fejtett ki, munkái abba a vonulatba tartoznak, amelyben nem a gyógynövényeken s nem a növényteni megközelítésen, hanem a gyógyszerertanon volt a hangsúly.

A *De medicinis universalibus* 1471-es velencei kiadása illusztrálatlan volt, csak 1561-ben, Vincentio Valgrisi könyvészetében jelent meg az első, ábrákban gazdag kiadás. Az első (latin nyelvű) szövegkiadást 1501-ig, az incunabulum periódus végéig még tizenhét kiadás követte, köztük fordítások, melyek segítették a mű elterjedését és megalapozták a sikerét.

Ez éppen az az időszak volt, amikor Plinius *Naturalis Historiája* kiágította a herbaristák szemléletét, ugyanis a több könyvből álló munkának csupán kis része tekinthető növényteni és orvosbotanikai munkának. Mesue írása másrészt egy újfajta specializálódás felé vezetett: a gyógyszerészeti ismeretekre koncentrált, miközben elhanyagolta az orvosbotanikát.



6. ábra. Mesue: *Opera omnia*. (Velence, V. Valgrisi, 1562)

Az első illusztrált Mesue-textus (*Opera quae extant omnia* címmel) 1561-ben Velencében látott napvilágot, s a növényillusztrációk jellegét erősen meghatározta a könyv tartalma. Bemutatásra kerültek kevésbé ismert növények – leginkább a hashajtó-tisztító gyógyszerek alapanyagai –, amelyekhez kitűnő habitusképek társultak, az ismertebbek viszont inkább csak a díszítő értékük miatt érdekesebbek.

A rózsát bemutató kép is az utóbbiak közé tartozott. A fametszet szerzője több szempontból is elszakadt a középkorias ábrázolástól, de megtartotta a növény dekoratív jellegű bemutatását. A felület a hajtás leveleitől zsúfolt, a 'százzsirmú' virágok a levél méretéhez képest kicsinyek, a bimbó természetes. A csészelevelek cimpája hangsúlyozott. A



7. ábra. Mattioli: *Commentarii* (1560)

kép maga pedig – összességében – nehezen áttekinthető. Értelmezéséhez hozzájárul az előtérben pajzsot tartó, sisakját földre helyező alak.

A növény egyes tulajdonságát, hatását, kivonatát hangsúlyozó illusztráció a 16. századi metszetek bevezetett eljárása. Mattioli *Commentarij*ának rózsája mellett például megjelenítésre érdemesnek találta a metsző azt az edénykét, amelyben a rosaceumot – a rózsaoalat, rózsavizet – tárolták. Ezek a jelenetek nem a növényi sajátosságokat, hanem a növény, illetve a belőle előállított készítmény fontos hatását emelik ki, inkább a gyógyászatit és a táplálkozás-élettanit.

Opera omnia című munkájában Mesue arra a középkori vélekedésre alapozva hivatkozik a rózsára, amely szerint az illatos növények elhárítják a betegséget, ez a hatás több olyan festményen is ábrázolt, ahol a lakoma zárt térben zajlik, amely társas összefüggést mutat be, és ahol a virág nem a díszítő funkciója miatt van jelen, hanem illékonyasága okán az asztalra, a földre, a padlóra – vagy éppen a beteg ágyára, fekhelyét környező bútorra – szórva. A rózsza orvosi használatát a szirmok illatának nyugtató hatásával, illatával is magyarázták: a fejfájás, a szembetegségek, a fül, az íny és az aranyér vérzésének csillapítására, az orbánc égető fájdalmának vagy bármely más hevületnek a csökkentésére javasolták. Másrészt a sérülések, a vérhas, a vérzéscsillapítás elenszereként is ismerték.

HORTUS SANITATIS

A mainz-i szerkesztő-kiadó, Jacob Meydenbach 1491-ben adta ki azt a nagy terjedelmű, az állatok és ásványok mellett 503 növényt is bemutató, 1066 fejezetből és 1073 illusztrációból összeállított művet, amely minden bizonnyal az utolsó olyan orvosbotanikai fejtegetés, amely (minden szempont tekintetében) úgy táplálkozik a korábbi forrásokból, hogy nem hivatkozik kortárs eredményekre. Ez a herbarium annak az igénynek a megjelenését mutatta, amely már nem elégedett meg a medicinális hasznosságú növények leírásával, hanem szükségesnek találta azok képpel való azonosíthatóságát is. A munka nyomán egymás után jelentek meg a szöveg és kép együttesét kínáló, a növény azonosítását leírással és illusztrációval is támogató kiadványok. Vélhetőleg ennek a kiadványnak a szerkezete alapvetően járult hozzá ahhoz, hogy a szakleírásnak tekinthető szöveg szétrendeződni kezdett, s a szöveghez tartozó ábrának is a botanikai sajátosságok tükrözése vált feladatává. A *Hortus Sanitatis* után egyetlen alkalommal fordult még elő, hogy illusztráció nélkül adtak ki orvosbotanikai kéziratot, de ezt a Bocktól származó könyvet is aztán a második megjelentetésekor illusztrálták.

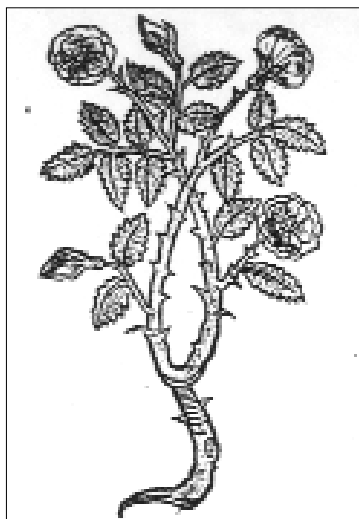
A kiadási kanonizációt a felhasználók igénye rögzítette. Korábban ezeket a kéziratokat, illetve köteteket nyilvánvalóan csak azok a szak-

emberek használták, akik az universitasokon intézményes formában vagy valamilyen egyéni módon már elsajátították a növények azonosításának képességét, és ezért a szöveg romlásmentes megőrzése, valamint a források ellenőrzése jelentett számukra feladatot. A könyvkiadás nem csupán a memória fölszabadítását ígerte, hanem azt is, hogy a megfelelő gyakorlattal nem rendelkezők, illetve a tehetősebb laikusok is a könyv tartalmának használóiává léphettek elő, s az ő számukra elengedhetlenné vált a növény felismerhetőségének biztosítása.

Semmiképpen sem tudományos megfontolás állt e kiadói gyakorlat mögött, hiszen az ekkor még a tekintélyelvre támaszkodott, s nem engedte meg a régi ismeretek felülírását – miként azt a *Hortus Sanitatis* esetében is tapasztaljuk. Maga a munka az arisztotelészi 'scala naturae' rendszerezési elveket tükröző dioszkoridészi – de mondhatni, hogy pliniusi, galenoszi, celsusi stb. – felosztást követte, és sorra vette az ásványokból, növényekből és állatokból készíthető medicinákat.

A *Hortus Sanitatis* illusztrációinak többsége abból a Peter Schoeffer-féle *Der Gart*ból származott, amelyet utóbb már Hans Schönsperger, illetve Grüninger adott ki Augsburgban, illetve Johann Grüningerben. Ezért a *Der Gart* 409 növényábrája mellé a hiányzó többi épűgy elő kellett állítani, akár csak az állatokét és az ásványokét. Jacobus Meydenbach kiadása tulajdonképpen az antikvitástól élő hagyomány folytatására tett kísérlet, mely az elemi világ országa-

28



8. ábra. Jacobus Meydenbach: *Hortus Sanitatis*. *Omnipotens eternique dei...* (Moguntia, 1491)



9. ábra. Joannes de Cuba: *Hortus Sanitatis*. (1491)

inak (szféráinak) egységeiben láttatta a gyógyászati anyagok föllelésének helyeit.

Meydenbach rózsáábrája ugyan csak egyetlen virágos hajtást mutat be, s mai szemmel aligha tekinthetjük karakteresnek, mégiscsak rózsaszerű növényt ábrázol: hangsúlyosak a növény szárán elhelyezkedő tüskék, a profilból bemutatott bimbó csészelevelei, s egyéb hasonlóságok is fölfedezhetők még az ábra és a rózsza között, még ha azok csupán a felületes szemlélő számára ígértek is biztonságos azonosítást. A növény összetett levelei ugyanis elnagyoltak, a többi pedig magányosan ül a száron. A virág alakja – tányérszerű kiterülése – a középkori rózsák sajátossága, de a virágszirmok számának öttel való oszthatóságára a rajzoló nem volt tekintettel, valamint a növény habitusára, valamennyi szervének bemutatására sem került sor.

ARBOLAYRE / LE GRANT HERBIER / GRETE HERBALL

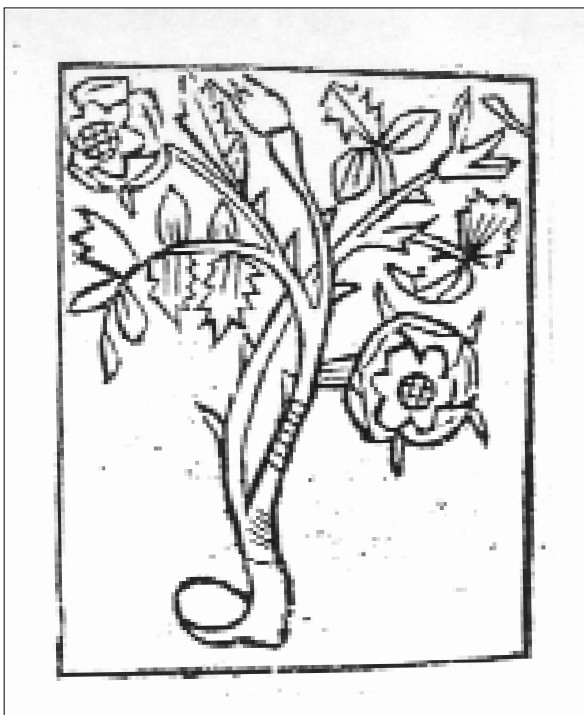
1485-ben Peter Schoeffer kiadásában jelent meg a *German Ortus Sanitatis*, s akár csak annak a műnek, úgy az *Arbolayre*nek – valamint a nyomában következő, tartalmában azonos vagy majdnem megegyező, de más című műveknek – sem ismert az összeállítója. A *Le Grant Herbiere* cím a második kiadáson olvasható. S ahogyan a *Hortus Sanitatis* (1491) illusztrációi a szintén Schoeffer-kiadású *Der Gart*ból (*German Ortus Sanitatis*) származnak, úgy az *Arbolayre* nyomán megjelenő kiadványsor kis méretű fametszetei is erre támaszkodtak.

A kötet legteljesebb anyaga, amely a sorra következő kiadások során a különböző nyomdákban mindig módosult, 474 fejezetre tagolódik, s ezek többje a *Circa Instans*ból származik. A *Circa Instans* (1130–1150) a kései középkor legalapvetőbb gyógyszerészeti könyve, amely több, mint a korábbi időszakok tudásának ismétlése, mert egyszerre a kortársi ismeretek összefoglalója, a tévesnek bizonyult hagyomány szelektálójá és kísérlet az egységes nevezéktan létrehozására. Kizárólag gyógyászatra használható növényeket mutat be a kézirat, azokat, amelyeket a salernói orvosi központban az összetett gyógyszerek alapanyagaiént használtak. A *Circa Instans*, melyet ugyan Matthaeus Plateariusnak tulajdonítottak, valószínűleg több tanító orvos közös munkája, ám a szövegben utalások vannak azokra a gyógykezelésekre is, amelyek Platearius nevéhez kötődtek.

A *Circa Instans*ból átemelt 264 fejezet – a címlap szerint Avicennától, Rhazestől, Isaac-tól és másoktól származóak azonossága mellett – két változata, a francia *Arbolayre* (első kiadás: 1486–88) és az angol *Grete Herball* (1526) között például az a különbség, hogy a szigetországi változat előszava a *Der Gart*éval tart rokonságot. Másrészt az első három francia kiadás illusztrációja megegyezik a *Der Gart* Johann Grüninger-féle kiadásával. A későbbi kiadásokban a nagy mé-

29

retű fametszetek alapján készült nyomatok kisebb méretűvé, ebből kifolyólag színezhetetlenné váltak.



10. ábra. *Le Grant Herbier en francoys: contenat les qualitez...* (Arbolayre)
(Philippe le Noir, Paris, c. 1520)

A rózsát bemutató fametszet a német *Hortus Sanitatis* illusztrációja nyomán készült. A növényi hajtás ágainak hajtása, azok levelei és virágai síkbeli elhelyezése megegyező. Az Arbolayre ábrája azonban elvesztette botanikai hűségét, egyetlen jellemzője sincs, amelynek segítségével azonosítható lenne a növény. A fajjellegek helyén azonban a kortárs kisnyomtatványok rózsajegyei tűntek fel. A rózsza ilyen emblemikus bemutatása a skolasztika kéziratának illuminációjában, a heraldikában, illetve a faragványokon volt szokásos. Ezt a hagyományt a virág középső részének rácsosítása, a középpontot koncentrikusan körbevevő, szirmokra utaló vonalak és leginkább a virágot körbevevő, messzire kinyúló csészelevelek idézik.



11. ábra. Hieronymus Brunschwygk: *Das nüwe distilier bouch der rechte kunst zu distillieren und auch der zu die wasser zu brennen mit figuren ange zöget* (Strassburg, 1528)

HIERONYMUS BRUNSCHWYGK: DAS BUCH DER REDITEN KUNST ZÜ DISTILLIEREN

Brunschwygk (?–1512) munkájának fűvészkönyvek közötti sajátos helyzetét az magyarázza, hogy egy olyan gyakorlati lehetőséget, nevezetesen a növényi olajok előállítását állította előtérbe, amelynek hozzá hasonlatos módját a korábbi herbáriumok még nem ajánlották. A gyógyszerkémiái szakmunkák irányába nyitotta meg az utat Brunschwygk két, eltérő tartalmú könyve, a *Liber de arte distillandi de Simplicibus*/*Das Distilier Buch* és a *Grosse Destillierbuch*. A lepárlással foglalkozó könyvek szerzője ugyan még sokszor hivatkozik szaktekintélyekre, de önálló megfigyelések sokaságát használja föl (melyek némelyikét, meglehet, a kiadó még tovább bővítette).

Brunschwygk, aki sebész volt, mindenekelőtt az orvosi munkához szükséges anyagok egyszerű környezetben, ám tiszta formában való előállítását tárgyalta, a lepárlás eljárásait és eszközeit vette számba, s csak a lepárlás bemutatását követően foglalkozott a növények fölhasználásának leírásával. Mindenesetre az ő kötetei és a nyomán született fordítások segítségével terjedt el a 16. századtól kezdve Európa-szerte



12. ábra. Hieronymus Brunschwygk: *Das nütze distillier buch der rechtē kunst zu distillieren und auch der zu die wasser zu brennen mit figuren ange zöget*. (Strassburg, 1528)

32

az udvarházakban a növénypárlatok előállításának szokása. A salernói hagyomány népszerűsége és a házilag előállítható orvosságok lehetővé tették a laikusok által végzett beteggondozást.

Brunschwygk ugyan nagy gondot fordított az eszközök bemutatására, összeállításuk és szakszerű használatuk leírására, szkeptikusabban viszonyult azonban a gyógynövények illusztrációihoz. A Johann Grüninger kiadó által beillesztett metszeteket például olyan alakokként kommentálta, amelyek csak a szem számára ígérnek étket, s csak az írni- és olvasni nem tudók számára bírnak valamiféle jelentéssel. És valóban, ezen illusztrációk másodlagosságát még az is bizonyítja, hogy nem eredetiek, hanem az *Arbolayre* gyűjteményből másolták át őket a *Der Garba*.

Egy Strassburgban, 1528-ban megjelent kiadványban (*Das nütze distillier buch der rechtē kunst zu distillieren und auch der zu die wasser zu brennen mit figuren ange zöget*) a bemutatott rózsá fametszetei ugyancsak mellőzik a növényábrázolásban elért eredményeket. A korábbi ábrákat úgy használta fel a kiadó, hogy a korábbi képek alapján készítette el a metszetet, így azok a nyomtatásban fordított képpé váltak.

ADAM LONITZER: KREÜTTERBUCH

Lonitzer (1528–1586) műve, a *Kreütterbuch* ugyan korábban jelent meg Eucharius Rösslin kiadásában, de népszerűsége, amelynek eredményeként a 16. században négyszer is kinyomtatták, s kétszázötven éven keresztül irányadó munkának tekintették, csak akkor tett szert, amikor Theodore Dorsten (Dorstenius) átdolgozta, s 708 fametszetet illesztett hozzá, majd kiegészítéseivel együtt 1557-ben *Botanicon* címmel nyilvánosságra hozta. Lonitzer füveskönyve annak a hagyománynak a terméke, amely nemcsak megengedte, hanem szükségesnek is tekintette az elődök munkáinak közvetlen felhasználását. A *Kreütterbuch* leginkább Brunfels és Fuchs kiadványain alapul, de ezeken kívül számos kézenforgó könyv szövegéből – alig indokolt módon – merített, s ábrái sem eredetiek.

Az illusztrációk átvétele miatt a rösslini kiadást ugyan perbe fogták, de mivel a kötet olcsó előállítása miatt igen népszerűvé vált, ez sem akadályozta meg terjesztését, valamint az újabb – átirát, illetve átszerkesztett – kiadásait. A Leonhardt Fuchs kifogásolta hibás növényábrázolások ugyancsak nem csökkentették a mű iránti érdeklődést, különösen, hogy egybekötötték Christian Egenolph *Der Gart*, illetve Brunschwygk *Destillierbuch* munkáival.

A herbárium növényillusztrációi két módon kerültek kötésre. Az olcsóbb kiadás példányaiba az átvett, egyszerű kivitelezésű, stilizált módon megjelenített növények metszetei kerültek, a drágábbakba pedig e metszetek vízfestékekkel egyedileg kifestett változatai kaptak helyet. Az Egenolph és veje kiadói újítása abban állt, hogy a korábbi, átlátszatlan fedőfestés helyett – amely eltüntette a metszet fekete kontúrját – olyan színezést alkalmazott, amely megőrizte a részletgazdagságot, s az élő növény színeit is változatosabban tudta megjeleníteni. A későbbi korok illusztrátorai és könyvkiadói elfogadták ezt a módszert, így valójában ez a Lonitzer nevéhez kapcsolódó kiadványsor az, amely a kortársi művészetben az Európa-szerte elterjedő fedőfesték-használat helyett a vízfesték használatát kanonizálta az élőlény-illusztrációk esetében.

Lonitzer munkája két fejezetben tárgyalja a rózsákat. Megkülönböztetésre érdemesnek találja a csipkebogyót vagy vadrózsát (62. fejezet), melyet Dioszkoridész 'cynosbates = canina rosa'-ként említ, de maga 'Canina Rosa'-ként azonosítja. A 'rodos'-ként ismert s a vadrózsától különbözőnek talált rózsát (63. fejezet) két jól elkülöníthető változatként, kerti és vad alakként írta le, azonban szükségesnek találta megjegyezni, hogy mind a két alaknak számos ismert, de nehezen megkülönböztethető megjelenési formája létezik. Leginkább a színek szerint vélte megoldhatónak a megkülönböztetést, s megemlíti a virág lehetséges színei között a fehéret, a vöröset, a bíbort, továbbá a sárgát. Másrészt felhívta a figyelmet a szimpla és a telt virágú formákra is. E rózsák jel-

33



13. ábra. Adam Lonitzer: *Kreütterbuch* (Augsburg, 1783)

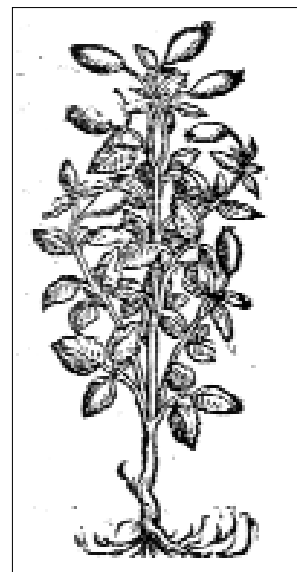
lemzése sztenderdizált formában történt: a növénynév után a megkülönböztetett formák, majd az alak, a természet és komplexió, a gyógyászati értékelés, illetve a készítmények javallt előállítását következett. A vadrózsához egy, a természetes habitust bemutató illusztráció, a rózsához pedig három, egy habitus- és két hajtásillusztráció illeszkedett. Az ábrák közül az érdekem nagyobb figyelmet, amelyik feltűnően hasonlít Leonhardt Fuchs *Neu Kreütterbuch*-beli CCCLXXIII. táblájának rózsaillesztéséhez.

Fuchs és Lonitzer herbáriumának rózsábrái ugyan nem azonosak, de a habituális felépítés miatt kétségtelen, hogy az utóbbi az előző másolata. Számos részlet hasonlatos, s a két ábra például megegyezik abban, hogy a virágzó cserjének ugyanazon pontján mutat be egy csoportos átermést. Fuchsnál a rózsabokor egy-egy hajtásán fehér és piros ki nyílt virágok láthatók, Lonitzernél már a rózsátó egyik hajtása vad, vagyis szimpla virágkörű, míg a másik pedig telt virágú.

LEONHARDT FUCHS: DE HISTORIA STIRPIUM

Az orvos Fuchs (1501–1566) még Brunfelsnél is jobban törekedett arra, hogy a gyógyászat számára leírt fűveit olyan illusztrációkkal társítsa, amelyek segítségével az analfabéta német gyógyszerkészítők, akik legnagyobbreszt az erdőt-mezőt járó gyűjtögető szegények anyagait vásárolták meg, biztonsággal fölismerhessék a növényeket. A növény meghatározhatósága érdekében Fuchs egyéb – kézirat-szerkezési, bibliográfiai és hatóanyag-minősítő – eljárásokat is bevezetett. A növények többnyelvű elnevezését (a görög ábécé szerinti sorrendezéssel), valamint többnyelvű névmutatóját is meghonosította, miként alkalmat talált az azonos jellegű drogok kínálta növényösszevetésekre is, s például „női”, illetve „férfi” tulajdonságokkal felruházva különítette el a gyengébb és az erősebb hatóanyagot tartalmazó rokon fajokat.

Fuchs tudományos növényleírásainál értékesebbnek s a köznép számára hasznosíthatóbbnak mutatkoztak a könyvhöz csatolt illusztrációk. A szövegtest és az ábrák egymáshoz illesztésére nagy gondot fordított,



14. ábra. Adam Lonitzer: *Kreütterbuch* (Augsburg, 1783)



15. ábra. Leonhardt Fuchs: *Neu Kreütterbuch* (1543)

az ábrák elkészítését, a gravírozók munkáját személyesen felügyelte, ennek köszönhető, hogy a vonalvezetés könnyed, gracilis élőlényeket ígér, s botanikai szempontból aggályosan pontos lehetett. Az 509 metszetet azok a baseli művészek készítették, akik már korábban is bizonyították növényillusztrátori rátermettségüket, így alkotótársakká válhattak.

Heinrich Füllmaier a fablokkokra tervrajz alapján vázolta fel a rajzokat, Albrecht Mayer kidolgozta azokat, majd Veit Rudolph Speckle készítette el a metszeteket. A nyomatok festése kézzel történt (a Plantin társaság hasonlóan készítette Brunfels *Herbáriumát*), ennek eredményeként eltérő színminőségűek, s nemegyszer annyira vastag a fedőrétegük, hogy a rajzosság eltűnik.

Mindenesetre e mesterek együttműködése következtében létrejövő illusztrációk adták a későbbi herbáriumok javának mintáit. Fuchs munkájának ábrái kerültek át Turner és Dodoens kötetkiadványaiba, s ezt használta David Kankel is kiindulásként, amikor Bock *Kreüter Buchjät* előkészítette.

PIER ANDREA MATTIOLI: COMMENTARII

36

Nicolo de Bascarini 1544-ben illusztrációk nélkül, olasz nyelven adta ki Petrus Andreas Matthiolus (1501–1577) Dioszkoridész művéhez fűzött kommentárjait. 1555-ben azonban kis méretű illusztrációkkal megjelent a fametszetes változat is, amelyet még két kiadás követte. Egy másik kiadó ugyanezt a művet nagy méretű fametszetekkel (1570, 1581, 1608) bocsátotta közre. Ez a kiadó, Vincent Valgrisi hamarosan többször is sajtó alá vitte Mattioli munkáját latin nyelven és maga készítette ábrák kisebb, majd nagyobb metszeteivel. 1561-től a francia kiadások különböző nyomdászok munkája nyomán kicsi fametszetekkel láttak napvilágot, míg az 1562-es német editio ismét nagy méretű fametszeteket tartalmazott. Már a kiadások magas száma is elárulja, hogy Mattioli kommentárja a leghíresebb herbarista művek egyike volt.

A Páduában orvosi doktorátust szerző Mattioli 1555-től Prágában dolgozott, ekkor jelent meg munkája első latin nyelvű kiadása 562 fametszettel. Utóbb ezeket Giorgio Liberale és Wolfgang Meyerpeck terjedelmesebb fametszetekkel bővítette. Ugyan sem a növényismerete, sem a filológiai jártassága nem volt eléggé alapos, de tévedéseit sem igen ismerte be. Idővel a 45 alkalommal megjelent, legalább félszázeres összpéldányszámot elérő, újabb kiadásokban annyira kibővítette Dioszkoridész művét, hogy az eredeti szöveg eltörpült a saját kommentárjai mellett.

A nagy metszetekkel napvilágot látott latin kiadás (1565) rózsábrája utóbb mindenhol megjelent: képi jellemzői azonosak a vele együtt készültekkel. A növény az oldallap teljes felületét, ornamentális módon

s négyzetesen tölti ki. A leveles hajtás levélkéi ugyan több profilban kerültek bemutatásra, de az így megmutatkozható sajátosságok mégsem hangsúlyozódnak eléggé. A növény továbbra is a virágjával s a túlméretezett bimbóval azonosítható.



16. ábra. Pietro Andrea Mattioli: *Commentarii in sex libros P. Dioscoridis de medica materia, iam denuo ad ipso autore recogniti, et... aucti.* (Venetia, 1565)

37

THEODORUS CLUTIUS: LIBRI PICTURATI

Dirck Outgaertsz. Cluyt (1546–1598), akit latinosan Theodorus Clutiusnak neveznek, nem egy hagyományos herbárium alkotójaként tartanak számon. A nevéhez fűződő *Libri picturati* képeit valószínűleg nem ő készítette, de mivel a gyűjtemény nem tartalmaz önálló, szöveges növényleírásokat, ezért annak szerzője sem lehet. A jelenleg a krakói egyetemen őrzött munka, amelynek részletei csak az elmúlt években váltak ismertté, nem foroghatott közkézen Európa-szerte, mert eredetileg sem kiadásra készült. A tizenhárom kötetbe rendezett mintegy 1800 illusztráció nagyobb részének tulajdonosa Clutius volt, s a mű általa vált fontossá Leiden egyetemének orvosi fakultásán.

Clutius Delftben gyógyszerészként dolgozott, amikor a frissen alapított leideni egyetem botanikus kertjének munkatársául hívták meg. A gyűjteményben – melyről Jaques de Gheyn (1565–1629) Pieter Pauw *Hortus Publicus Academiae Lugduno-Batavae* (1601) kiadványának metszete is készült – azokat a növényeket tartották, amelyek

bemutatására és tanulmányozására az orvosi munkára készülőknek szüksége mutatkozott. A kert igazgatása eredetileg Carolus Clusius (1526–1609) feladata volt, aki azonban sem a tanítást, sem a kert gyakorlati fenntartását nem látta el. Clusiust váltotta fel tehát Clutius, ő volt az, aki összeállította a botanikus kertben nevelendő fajok listáját, irányította a növénynevelést és a hallgatók számára nyilvánossá tette saját növényillusztrációkat tartalmazó, illetve préselt növényekből álló híres gyűjteményét.

Clutius kollekciója 4000 szárított fajból, a *Libri picturati* akkor még 6 kötete pedig vízfestményekből állt. E kézművek azért voltak olyan nagy becsben, mert a nem vegetációs időben a kert növényeit, a tanulmányok tárgyát pótolták. Clutius gondosan alakította és szüntelen továbbfejlesztette gyűjteményét. A botanikus kert számára több illusztrációt is alkalmazott, így az anyag állandóan bővült. E hagyomány Clutius halála után sem szakadt meg, tudjuk, hogy a ma másfélezernyi illusztráció 1602-ben az özvegy tulajdonában még csak 1050 képnyi lehetett.

E festmények mindenekelőtt pedagógiai segédanyagok. Alkalmas körülmények között a hallgatók a gyógyszeralapanyagot szolgáltatató élő növények felismerését a kertben tanulták meg, ott sajátították el az élőlény megnevezését, biztonságos azonosítását, az életciklusok megállapítását, továbbá a fejlődés különböző stádiumainak ismeretét, hogy a orvosi-gyógyszerészeti gyakorlatban is biztonságosan hozzájuthassanak majd a növényhez. A közvetlen megfigyelés, amely évezredes európai orvosbotanikai gyakorlat, a növényzet függvénye. Ettől a kötöttségtől már korábban is el akart szakadni a gyakorló herbarista, s ennek az igénynek a kielégítésére születtek a korai, vázaltszerű illusztrációk, majd a szárított anyagok, legvégül pedig a botanikai hűségekre törekvő és a botanikai sajátosságokat enciklopédikus módszerességgel bemutató (egyedi vagy sokszorosított) ábrázolások.

Clutius demonstrációs anyagától a leideni egyetem sikeressége is függött; felismerték a jó minőségű – a kortársi nyomtatott kiadványok illusztrálásánál jóval szemléletesebb – illusztrációk jelentőségét, melyek élő növények híján semmi mással nem voltak pótolhatók. Mi több, az élő növények megfigyeléséhez társítva ez a gyűjtemény megmutatta azokat a sajátos jegyeket, amelyeknek a valóságban való felismerése bonyolult vagy nehézkes lehetett. A préselt növényekhez képest nem csak nagyobb áttekintést, de rendszerezettséget is ígért, s mindenekelőtt természetű színezése jelentette azt az előnyt, amellyel semelyik egyéb szemléltetőeszköz nem rendelkezett.

A *Libri picturati* növényábrái életnagyságúak, ez indokolja, hogy miért találhatók olyan táblák, amelyen több növény került bemutatásra, s miért vannak olyanok, amelyen csak egy, illetve hogy miért kerültek egyes növények két táblára. Az élethű növények rendezése, a levelek mindkét oldala, a föld alatti szervek, az ágmetsetek a finomabb mor-

fológiai képletek tanulmányozására alkalmasak, nemcsak a habituális megjelenítést szolgálták. Azok a struktúrák is láthatóvá válnak, amelyek a síkba történő préseléskor vagy az elnagyoltabb ábrázolású fametszeteknél elvesztek. Az aquarelltechnika ekkor már népszerűnek mutatkozott a festészetben, mivel az élethűség olyan változatainak a bemutatására is alkalmat kínált, amely jellemző erejével a felismerést segítette.

Másrészről azonban az is felfedezhető, hogy némely *Libri picturati*-ábra még a herbáriumoktól megszokott ábrázolási módot mímeli. Felkerül a növény adatait tartalmazó címke, a térbeli struktúra síkbelivé transzformálódik, s a növény, mint a reneszánsz orvosbotanikai illusztrációkon oly gyakran, kiterítetté változik. Ez utóbbi tapasztalható a rózsailusztrációkon is, amikor némely összetett levél térbelisége ellenére a levél és a virág kiterítve került szemközt a nézőjével, máshol – például a bimbók esetében – pedig jobb híján profilból látható. Amikor a reneszánsz örökség szerinti ábrázolás volt a domináns, gyakrabban előfordult a föld alatti szervek ábrázolatlansága annak ellenére, hogy gyakran utaltak rá, mint a rózsáé esetében is, mivel azokban is drogot véltek találni. Clutius gyűjteménye azt példázza, hogy milyen színűek lehettek a hajdani kertészet és gyógynövénygyűjtés számára fontos növények valójában.

Néhány táblát talán Clutius maga is készíthetett, hiszen Lobeliustól nem csak azt sajátította el, milyennek kell lennie a herbáriumba kerülő növényeknek, de azt is, hogy milyen képzőművészeti hatásokkal lehet azokat ábrázolni. Nem lehetetlen, hogy éppen a lobeliusi hagyomány értékelésével jutott el oda, hogy ne a preparátumokat, illetve a nyomtatványokban található ábrákat használja saját praxisában és tanítványai oktatásában. A növényillusztrációk egy része már 1560 körül is kész volt, tehát akkor, amikor Clutius megrendelőként jelentkezhetett volna. Vélhetőleg külön illusztrátorcsoport működhetett Delft, illetve Leiden környékén, és ha ez igaz, akkor igény is volt a munkájukra.

A kollekció hosszú időn keresztül alakult. Vannak benne olyan egységek, amelyek stílusjegyeik alapján egy-egy illusztrátorhoz kapcsolhatók, vagy más méretű, más gyártmányú papírra készültek, s így karakteres, önálló szemléletet képviselnek. Mások jobban vagy kevésbé utánozták a korabeli herbáriumokat vagy éppen olyan németalföldi virágcsendéleteket, amelyek készítésében azok az illusztrátorok is érdekelték voltak, akik a gyarapodó herbárium számára, esetleg egyetemi megbízással dolgoztak. Némely növényábrára a botanikai megjelenéstől távoli formák jellemzőek, melyek ugyan dekorációként esztétikusak, de a faj azonosításában félrevezetőek lehetnek.

A gyűjtemény egyik csoportját azok a növények képezik, amelyeket minden formai és tartalmi sajátosságtól eltekintve, kizárólag a virágjuk miatt kerítettek egyetlen halmazba. Köztük található két nyilvánosság-

ra hozott tábla (A 20/5, A 20/3), amely négy-négy virágzó rózsahajtást mutat be. Az A 20/5-táblán egy sárga rózsza (*Rosa foetida*), egy Burnet rózsza (*Rosa pimpinellifolia*), egy édes/csipke/vadrózsza (*Rosa rubiginosa*) és egy ebscipke/vadrózsza (*Rosa canina*) került bemutatásra. Az A 20/3-on egy fehér rózsza (*Rosa x alba*), egy francia rózsza (*Rosa gallica*), egy damaszkuszi rózsza (*Rosa x damascena*) és egy frankfurti rózsza (*Rosa x frankfurtiana*) látható.

Az illusztrációk melletti jegyzetek szerint a *Rosa littoralis*ként jegyzett *Rosa pimpinellifolia* flandriai és Dioszkoridész nevéhez kötődő; a *Rosa graeca* (*Rosa rubiginosa*) francia és belga, valamint Dodoens nevével fémjelzett; a *Rosa canina* az erdő kivételével bárhol megtalálható és Dodoens nevét viseli, tehát a növényeket mindig az előfordulási hely és egy orvosbotanikus neve jelzi. Az A 20/3 fehér és francia rózsái között a feljegyzés májusi és júniusi virágzásra utal. A damaszkuszi és a frankfurti rózsza közti bejegyzés szerint Mathiolusnál kereshető a növények medicinális felhasználási gyakorlata.

A *Libri picturati* illusztrációi nem a szerzőkről, hanem inkább arról a korról nyújtanak adatokat, amely természetszeretete által a virágfestészet több formáját is gyakorlattá tette.

A tudomány képes volt a növény habitusára figyelve és a strukturált, áttekinthető kép érdekében a botanikai pontosságot föl nem adó redukcióra, miáltal a felhasználók felismerhették az élő növényfajokat. Ezen képtípus mintájául a préselt és kiszáritott növények szolgáltak, bár már azok is sokban eltértek az élő növények habitusától. A herbaristák módszerét követték az illusztrátorok akkor is, amikor egymás mellé illesztették a növény különböző életszakaszainak stádiumait, mégha valamiképpen érzékeltették is a különbségeket, így például a virágos ág melletti hajtás már termést nevel. Az illusztrátorok számára bizonyosan szokatlan volt ez a fogalmi gondolkodás mentén alakuló képszervezés, amely nem a látványt és az abból kibontakozó jelentést tette elsődlegessé, hanem egy, a botanika számára fontos absztrakciót. A szakmai szempontok újabb megnyilvánulásaként értékelhetők a növények melletti – a képekkel egyidejűleg készült – feliratok, melyek a faj különböző nyelvű nevét és a növényeket tárgyaló klasszikusokat örökítették meg, illetve olyan életmódbeli sajátosságokra (lelőhely, virágzás időpontja) hívták fel a figyelmet, amelyet vizuálisan lehetetlen bemutatni. Bizonyosan Clutiustól származnak azok a jegyzetek, amelyek arra utalnak, hogy melyik leideni kertben, illetve mely vidéken fordulnak elő a növények, némelyik jegyzet ugyanis azt állítja, hogy a „*mi kertünkben*” is megtalálható.

A tudományos igény szerint alakuló illusztrációk esetében a kép és a szöveg aktuális együttesére terelődött a figyelem, egymás számára ígértek és adtak segítséget, közösen határozták meg a növényt. S nem kívántak többet, mint a dokumentálást. A nyelvészeti, földrajzi, bibli-

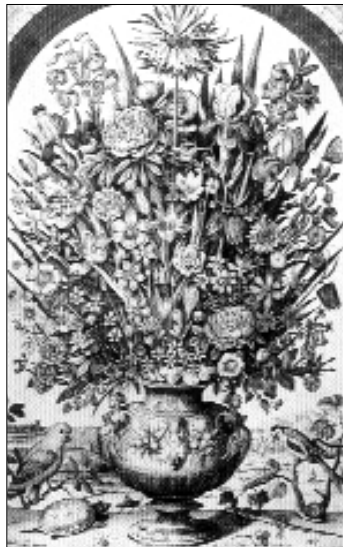
ográfiai utalások nélkül kevésbé lett volna információgazdag az ábra.

Másrészről ezen növényábrák némelyike azok igényeinek is megfelelt, akik a lapokat mintaként használták föl festmények elkészítéséhez, különösen virágcsendéletekhez. A vízfestmények leginkább azokat a növényeket ábrázolták, amelyek a kortársi kertekben népszerűek voltak. Botanikailag ugyan pontosak, de nem a teljes élőlényt, hanem a kertészet és a mindennapok számára legértékesebb szerveket – a virágot, a termést stb. – mutatták be a többnyire csonkolt növények. A lefestett, kétségtelenül élethű ízeltlábúak jelenléte is indoklást igényel, hiszen nem feltétlenül kötődnek a bemutatott növényekhez. Nem a szaktudományos növénytanulmányozás forrásaihoz készültek tehát az ábrák, hanem a 17. század elején oly fontos növényfestészet részére, egy mintakönyv lapjaiként. Tudjuk, hogy az idősebb Jan Brueghel (1568–1625) és műhelye ilyen lapok alapján készítette csendéleteit, melyek nem az egy időben virágzó növényekből állnak. A virágcsendéletek erkölcsi jelentését a csokor egyes növényeinek értelme alakította, s nem volt egyéb referenciális szempont, különösen nem botanikai. Az erkölcsi jelentés mentén értelmeződtek a virágok környékén feltűnő ízeltlábúak is, a pókok, pillangók, méhek és más állatok pozitív vagy negatív tartalmát a vallási és világi hagyományok határozták meg.

A Clutius nevéhez kötődő gyűjtemény tehát a korszak természetszemléletének kettősségére mutat rá, arra, hogy a tudományos és az erkölcsbotanikai igény egyszerre hatott az illusztrátorok munkájára. Ennek eredményeként jöttek létre mind az Európa számára mintát kínáló, németalföldi herbáriumokként ismert és népszerű könyvek, mind a polgárság számára oly kedves, erkölcsbotanikai és zoológiai jelentésekben gazdag csendéletek, melyek a természet vallásos jelentését hangsúlyozták.



19. ábra. Jan Brueghel: *Nagy virágvázás csendélet*.
(Kunsthistorisches Museum, Bécs, 1608)



20. ábra. Hendrick Hondius (Elius Verhulst nyomán): *Nagy virágcsokor*
(Albertina, Bécs, 1599)



21. ábra. Carolus Clusius: *Rariorum aliquot sirpium historia...* (Antwerpen, Plantin, 1584)

JOACHIM CAMERARIUS: FLORILEGIUM

A nürbergi orvos, Joachim Camerarius illusztrációgyűjteménye hasonló mappa, mint amilyen összeállítás Fuchs, Ulisse Aldrovandi (1552–1605), Carolus Clusius, Otto Brunfels, Georg Öllinger vagy éppen a szintén nürbergi Besler nevéhez fűződik. Az utóbbi néhány évben ismertté vált *Florilegiuma* 469 növény képét tartalmazza, a növények mellett 16. századi latin jegyzetek s néhol más nyelvű növénynevek találhatók. Az egyik széljegyzet szerint a rajz, s ez elmondható a legtöbbjükről, a „kertünk növényét” mutatja be. A rendkívüli minőségű növényképek 1576 és 1589 között készülhettek, s mindegyik mellett a kortárs segédkönyvekből származó adatok olvashatók. A kultúra-

ba bekerülő új, itt bemutatásra kerülő növények is hozzájárultak e kollekció datálásához.

Feltűnő, hogy a növények nem élelmezési és nem is orvosi indokokkal tűntek föl abban a kertben, ahol lerajzolták őket: praktikus fölhasználásuk már nem játszott szerepet a termesztésükben, inkább az esztétikai vonzerejük lehetett fontos. A kertekhez fűződő mentális viszony megváltozására figyelmeztet mindenekelőtt a *Florilegium*, annak a korai megjelenítője, amelyet Besler *Hortus Eystettensis*-ében láthatunk. A *Florilegium* fennmaradt 193 táblája közül öt darab egy-egy, egy pedig két rózsaváltozatot mutat be. A 16. századi latin és német nevekkkel a 77 táblán a *Rosae cinericeo flore* (Aschenfarbig Rosen), a 78-dikon a *Rosa flore flavo simplices* (gelbe Rosen), a 79-diken a *Rosa Damascenae purpurantes* (Damascener Rosen), a 80-dikon a *Rosae rubrae* (Rott Rosen), a 100-dikon a *Rosae Moscatae flore albo pleno*, a 134. táblán pedig a *Rosae folio pimpinellae* (Bibernelles röslen) és *Rosa simplices, valde odora* (Bisamröschen) került bemutatásra.

46



22. ábra. Camerarius *Florilegium*-ának 77. táblája. *Rosae cinericeo flore*.

JOHN GERARD: HERBALL

Dodoens angol nyelvre fordított *Pemptades* (1583), Tabernaemontanus *Eicones* (1590) és John Parkinson *Paradisi in Sole Paradisi terrestis* (1629), Nicholas Culpeper *English* (1652) munkái között jelentős szerepe jutott John Gerard *Herball*-jának, ennek a növények történetéről kiadott dolgozatnak.

John Gerard (1545–1612) hajóorvos, sebész, lord William Cecil két kertjének felügyelője és sajátjának fenntartója, ahol az angol őshonos fajok, kedvelt dísnövények között egzotikus növényeket, például burgonyát is termesztettek. Ugyan a nevéhez fűződik a herbárium kiadása, de valójában kevés szerepe volt benne. Dodoens első fordítása alapján egy nyomdász újabb kiadást készített elő. Közben azonban meghalt a latinból angol nyelvre fordító. Gerardot 1569-ben megjelent katalógusa ismeretében – melyben 1039 növényt sorolt föl, s nem is az összezt, a kertjében – választották ki a szerkesztői-írói feladatára. Ő azonban Dodoens könyvét Lobelius rendszerét követve átalakította, jöllehet ennek eredményeképpen sem jött létre új karakterű füvészkönyv. A kompiláció további nehézségét az jelentette, hogy a szövegváltozat illusztrálására Tabernaemontanus frankfurti kiadójától kapott metszetekből kellett válogatnia. A számtalan hibát nem volt módja még a segítségére siető flamand botanikusnak, Lobeliusnak sem kijavítania, így Gerard nyomdába küldte a művet. Gerard érdeme abban áll, hogy általa kerülhetett sor a honos növények részletes bemutatására, a fajok termőhelyi előfordulásának följegyzésére s néhány jelesebb személy növényteni tevékenységének megemlézésére.

Az első kiadás 1800 fametszettel készült, melyek mindegyikét Tabernaemontanus 1590-es kiadásának illusztrálására használtak. Az 1633-as kiadás, melyet Thomas Johnson szerkesztett és javított, már 2821 metszettel jelent meg. Utóbbiban két fejezet – a 181. és a 182. – foglalkozott a kertészetből ismert és a vadon termő rózsákkal, összesen kilenccel. E virágok többségét Gerard már a kertkatalógusában is említésre méltónak találta.

A rózsák csoportját a herbaristák öröksége nyomán jellemezték: a legfeltűnőbb botanikai sajátosságok mellett ugyanolyan figyelmet kapott a növény kultúrtörténete is. A rózsza emberi használatának okaként a virág szépségét és illatos voltát emelte ki, valamint megemléltette azt a helyi legendát is, amelyben a rózsza fontos szerepet játszott a Lancaster és York családok közötti viszályban (1399–1471). Az antik szerzők közül Anakreont s a tőle idézett versben Venust találta a rózsával eljegyzettek közül említésre méltónak. Augerius Busbequiusra, a konstantinápolyi követre hivatkozva az oszmán rózsakultuszról is feljegyzett néhány gondolatot. Szerinte Busbecqtől származik a megfigyelés, de saját maga is tapasztalta, hogy a törökök a rózsát annyira

47

tisztelik, hogy nem tudják elviselni, ha a rózsaszirmok a földre hullanak. Utal még a rózsza teremtetéstörténetére is, annak egyik antik változatára, amely szerint Venus kiömlő véréből származik a növény, illetve a moszlim változatra, amely Mohamedtől származtatja.

A botanikai tulajdonságok közül – melyek alapján a csoportra bontást végezte – a nagyságot, a szirmok számát (5 vagy annál több), a színét (piros vagy fehér), a virág méretét és illatát sorolta fel, illetve kiemelten foglalkozott a főosztás alapjául szolgáló szemponttal, vagyis hogy kerti vagy vadon élő az adott bokor.

A növényváltozatok bemutatásakor mindenkor ugyanabban a sorrendben tért ki a habitus, a szár tüskézettsége, a szár állaga, színe, a levelek sajátosságai, a virág elhelyezkedése, a szirmok tulajdonságai, majd a termés és a gyökérzet jellegzetességeinek ismertetésére.

1. A hat kertben gondozott rózsák sorát a fehér virágú leírásával kezdte. A fehér rózsákat hosszú hajtású, fásabb állományú, éles tüskékkel rendelkezőnek tudta, amelynek összetett levele öt levélkéből áll. A virág illatos, közepén szabadon álló, látható sárga porzókkal. A fehér rózsza termését vörös színűnek és kökemény magvúaknak állította.

2. A vörös rózsza a fehér rózsánál alacsonyabb, rövidebb hajtású, lágyabb és barnább kérgű. A levelek azonban hasonlóak, kivéve, hogy barnásabb színűek. A virág a hajtások csúcsán áll, sokszirmú és vörös. A termés is vörös.

3. A közönséges damaszkuszi rózsza ága tüskés, s minden szempontból a fehér rózsával rokon. Különbséget a szirmok színében és illatában talált, lévén vörös és az illata kellemesebb. Ezek miatt tartotta emberi felhasználásra alkalmasabbnak.

4. A *Rosa Provincialis minor* vagy Province-rózsza kevésbé jellegzetesnek találtatott. A szirmát, a gyümölcsét Gerard hasonlónak írta le, s gyógyászati felhasználásában sem tett különbséget.

5. A tüskétlen rózsza sajátossága az intenzív sarjképzés, a bokor dús elágazása. A növény szokásos méretét – 2–3 könyök – ugyancsak megadta. Tüskétlen volta mellett fontosnak találta a holland rózsával meg egyező tulajdonságát: a levéllemez hátának sötétzöld színét és alsó oldalának szőrösségét. A virág, leírása szerint, a hajtások csúcsán áll és sokszirmú. Másrészt a damaszkuszi rózsával is összevetette a tüskétlen rózsát, s azt találta, hogy utóbbinak kétszeres a mérete. A vörös és a damaszkuszi rózsza színe között találta meg a virág színének árnyalatát, de az illatát a legintenzívebbnek ítélte. A termést vörösként, a gyökérzetet szétterjedőként jellemezte. Megjegyezte, hogy a londoni kertekben, a többivel ellentétben, még idegen ez a rózsza.

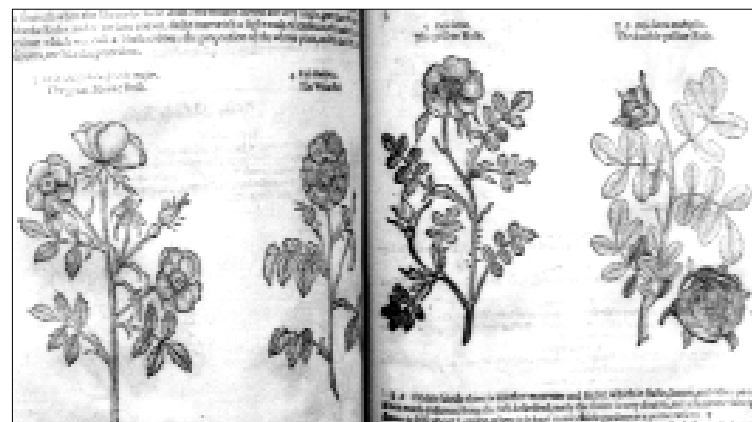
6. A holland vagy Province-rózsza erőteljes, tüskés bokor. A levelek öt levélkéből állnak. A virág az ág hegyén található, a damaszkuszi rózsához hasonlatos, de annál kétszer nagyobb, a porzók láthatóak. Az illata feltűnő ugyan, de nem olyan édes, mint a damaszkuszié.



23. ábra. Gerard: *Herball*. Rosa Provincialis, sine Damascea



24. ábra. Carolus Clusius: *Rariorum aliquot sirpium historia*. (Antwerpen, Plantin, 1601)



25. ábra. John Gerard: *The Herbal or general historie of plantes* (London, T. Johnson, 1639)

A 181. fejezet zárásául a rózsák ismert telepeit sorolta föl: ezek hol városi kertek, hol természetes lelőhelyek. Megemlített egy duplaszirmú fehér rózsát, amely nemcsak a füves és fás területek határvonalán, hanem a mezőkön és a szántókon is előfordult. A kertészeti eljárások közül egyet említett: a május és augusztus közötti virágzást meg lehet hosszabbítani úgy, hogy az ágak csúcsát virágzás végével visszavágják, így októberig is elnyúlhat a másodvirágzás. A rózsát emberi használatra alkalmasnak ítélte: desztillátuma szív- és lélekerősítő, hűsítő hatású, továbbá szembetegségek ellenszere. Másrészt ételalapanyag, ízesítőszer és cukorral is tartósítható édesség. Ennek kapcsán a rózsalekvár készítését is ismertette.

Gerard a 182. részben három különböző vadrózsát mutatott be. Ezen növények közül kettő Angliában elterjedt, erdőszélek és legelők közismert élőlénye, míg a harmadik, amelyet az előzőekhez hasonlóan vadrózsának nevez, nem ismeretes. A növények természetét ugyanúgy felhasználhatónak találja az élelmezésben, mint az előbbi változatokét.

1. Édes vadrózsaként egy magas növéssű bokrot ismertet, amely a legmagasabb a rózsák között. A hajtásai erőteljesek, vastagok. A virág öt szirmlevelű, fehéres színű, ritkán bíbros, kicsi és illattalan. A termése megnyúlt, vörös és kicsiny.

50

2. Londoni kertekből ismert az a nagyvirágú édes vadrózsa, amely illatos, duplaszirmú.

3. Rosa caninának nevezi a harmadik, köznapi vadrózsát – megjegyezvén, hogy ekként ismertek az előzőek is –, amelyet ismertsége miatt nem is szándékozott leírni.

A Gerard által szövegesen jellemzett rózsák botanikai azonosítása igen nehéz. A *Herball* egyetlen rózsaillesztációt tartalmaz, Tabernaemontanus kötetéből származó az is, a Province- vagy damaszkusziét. A fajként való azonosítás azoknak a későbbi botanikusoknak sikerült, akik még ismerhették azokat a kortárs rózsákat, amelyeket a korabeli Európában kultiváltak, illetve, amelyek lelőhelyeire maga Gerard is hivatkozott, valamint a maga *Garden Catalogue*-jában felsorolt. Ezek segítségével Johnson azt állapította meg – a korabeli neveket használva –, hogy az angol fehér rózsza a *Rosa arvensis*, a vörös rózsza a *Rosa gallica*, a damaszkuszi rózsza a *Rosa provincialis*, a nagy holland rózsza a *Rosa centifolia* körébe tartozott, a province-rózsza pedig valamelyik rózsafaj változata. A két édes vadrózsaváltozat a *Rosa eglanteria*, ezeket maga Gerard is nevelte. A két másik faj a *Rosa pimpinella* (Burnet rózsza), illetve a *Rosa spinosissima* lehetett.

BASILIVS BESLER: HORTUS EYSTETTENSIS

Johann Konrad von Gemmingen püspök (1595–1612) eichstädti palotáját mintegy holdnyi kiterjedésű, több elhatárolható kert vette körül. A *Hortus Eystettensis* mindenekelőtt gyógy- és dísznövényeket, valamint fűszereket és zöldségeket tartalmazott. A főpap-hercegtől Basilius Besler (1561–629) gyógyszerész azt a megbízást kapta, hogy végezze el a kert növényeinek pontos leírását és hű ábrázolását, valamint a gazdag növényanyagot könyvként is jelenítse meg. A palota díszkertje ismert volt a világ különböző tájairól származó növények és a pompás kivitelezés által. Az eredeti mű azonban csak a megrendelő halála után, 1613-ban jelent meg, Konrad Bauer nyomtatta ki valószínűleg Altdorfban, talán 300 példányban, amelyek többsége színezetlen volt. Mára a színes ábrákat tartalmazóak közül tíz példány maradt csak fent. A műnek több újranyomása és kiadása is ismert.

A *Hortus Eystettensis* szerkezete gyakorlati alapú: a tavasztól kezdve, az évszakok rendjében teszi közzé a virágzó és terméshozó növényeket, egy-egy táblán általában 3–5 rajzzal s a táblákat kiegészítő latin nyelvű ismertetőkkal. Besler szikár magyarázataiban többször hivatkozott elődeire, így ismeretei forrásának Joachim Camerarius, Rembert Dodoens, Matthias de L'Obel, Caspard Bauhin, Charles de L'Écluse (Clusius), Otto Brunfels, Leonhardt Fuchst s mások munkáit tekinthetjük. A leíró jegyzetek minimális támpontot kínálnak a bemutatott növények eredetéről, kertészeti fenntartásáról, botanikai sajátosságairól.

Bár Besler, miként előszavában jelezte, az illusztrációk kivitelezésére rajzolókat foglalkoztatott, csupán a 367 nagy alakú tábla némelyikén található meg az illusztrátor monogramja, amelyek egy része azonosíthatatlannak is bizonyult. Besler aláírása sehol sem szerepel, mégis, a különböző bizonyítékok alapján, azokat Besler műveinek tekintik.

Az 1100 növényábrára 660 botanikai fajt és mintegy 400 kertészeti változatot mutatott be: ezek azonosítása a 19. századi botanikusok által megtörtént. Widmann, 1806; Max Britzelmayr, 1885; és Schwertschläger, 1890 megállapításai, ha némely ponton el is térnek egymástól, a legtöbb növény esetében biztonsággal átvehetőek, s különösen az európai fajokról és változatokról tájékoztatnak jól.

Besler florilegiumában 580 európai faj – köztük 150 mediterrán – azonosítható. Az alapfajok közül kiválaszthatóak azok, amelyeket gyógyászati (400), táplálkozási (180) céllal használtak, kevésbé megnyugtató a 250 nemesített, leginkább díszítésre termelt növény másodlagos szerepének a tisztázása. A rózsák is ezek közé tartoznak, s némelyiknél már a nevük alapján kétségtelen, hogy a medicánális hasznuk fenntartott, másoknál viszont ez már kideríthetetlen.

A florilegium 6 táblán mutatta be a reprezentációs célokat szolgáló kert rózsáit. Mivel a 94-diken két *Oxalis*-fajjal együtt jelenítettek meg

51

egy fehér rózsát, így összesen huszonegy eltérő jellegzetességű rózsagyed került illusztrálásra. Mivel a *Hortus Eystettensis*-ből több régóta ismert hétköznapi kerti növény (borostyán, angyalgyökér, málna) is hiányzik, nem zárható ki, hogy a munkában nem szerepel akár az Európában, akár csak a város környezetében ismerhető rózsák némelyike, sőt az sem, hogy magában a kertben is nevelkedett még más rózsaváltozat.

Az egymást követő hat táblának csak az első darabján, a 94-diken tűnik fel egy M, V és H betűkből összefonódó, feloldást nem nyert monogram. A 95–99. táblákat Besler munkáinak tekintik, ámbar vannak olyanok, akik a M(mihi)-et Besler szerzőségére utalónak vélik.

Besler rózsái

Besler munkája már azon növénytani szakkiadványok közé tartozott, amelyek botanikai precizitással mutatták be a növényeket, s így habituális hiányosságaik ellenére is nagy pontossággal meg lehet őket határozni. Besler természetesen a korabeli nevezéktant ismerve címkézte fel az illusztrációkat – ezekből arra is következtetni lehet, mely herbáriumok segítségével végezte el munkáját. A 94. ábra rózsáját kivéve valamennyi ábra egy virágos hajtást mutat be. A *Rosa damascena* flora pleno törzse és gyökérzete sem tekinthető kidolgozottnak, botanikailag pontosnak, különösen nem akkor, amikor például a hagymás, gyöktörzses növények habitusrajzaival vetjük össze. A hajtások valamennyije bimbózó, illetve virágzó állapotban mutatja be a növényt, a szírombontottakat mindenkor szemből, a bimbózóakat, illetve elvirágzottakat pedig rendszerint profilból: a csészelevelek sajátosságai csupán rajtuk nyilvánultak meg. A levélfonák nem minden esetben kerültek bemutatásra. A kézzel végzett színezés természetszerű, a levélzet, a tüske, a szíromlevelek színe egyedenként más, vélhetően a valóságos minta jegyeit magán viselő. Besler leírása szerint az alábbi rózsák kerültek a kötetébe:

94. tábla:

Rosa damascena flore pleno

95. tábla:

- I. *Rosa centifolia* rubra
- II. *Rosa praeestina* variegata
- III. *Rosa provincialis* flore in carto pleno
- IIII. *Rosa lutea maxima* flore plena

96. tábla

- I. *Rosa* flore albo pleno
- II. *Rosa alba* flore simplici
- III. *Rosa Milesia* flori rubro pleno
- IV. *Rosa provincialis* flori albo

97. tábla

- I. *Rosa ex rubro nigricans* flore pleno
- II. *Rosa lactea* Camerarii
- III. *Rosa Rubicunda* Saccharina dicta
- IIII. *Rosa Damascena* flori simplici

98. tábla

- I. *Rosa lutea* flore simplici
- II. *Rosa cinnamomea*
- III. *Rosa rubra praecox* flori simplici
- IV. *Rosa praecox spinosa* flori albo

99. tábla

- I. *Rosa sylvestris* odorata incarnato flore
- II. *Rosa Sylvestris* flore rubro
- III. *Rosa Milesia* rubra flore siml.
- IV. *Rosa Eglentaria*

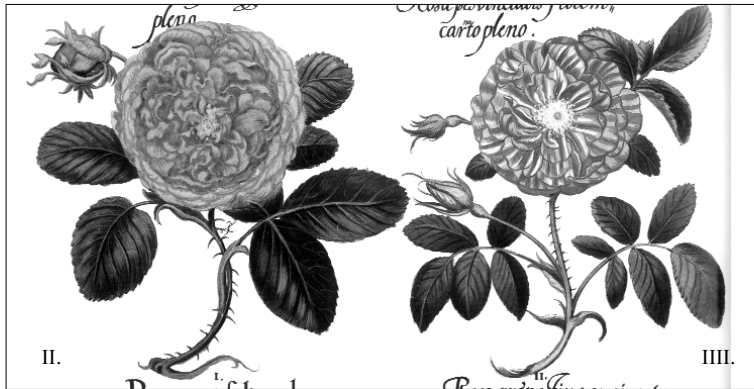
A florilégiumban hat fehér (94/I.; 96/I.; 96/II.; 96/IV.; 97/II.; 97/IIII.), hat vörös (95/I.; 95/II.; 95/III.; 96/III., 97/I.; 97/III.) és egy sárga (95/I.) kerti rózsaváltozat, valamint nyolc feltételezett vadrózsafaj (98/I.; 98/II.; 98/III.; 98/IV.; 99/I.; 99/II., 99/III.; 99/IV.) szerepel. Mind a tavaszi virágok közé került besorolásra. Besler a 94/I. fehér rózsát úgy jellemezte, hogy az virágzaskor erős, kellemes pézsmailattú. Némelyek ebből arra a következtetésre jutottak, hogy ezért az a *Rosa moschata* lehet. Ezt kizárja az, hogy a faj nyár végétől virágzik, továbbá, hogy elterjesztéséről 1650 után lehet beszélni, így a *Hortus Eystettensis* elkészítésekor nagy valószínűség szerint még ismeretlen lehetett. Besler – és az ismeretlen M. V. H. – inkább egy tavasz végével virító *Rosa x alba* L. 'Semiplena'-t, a szintén pézsmailattal rendelkező damaszkuszi rózsát illusztrált. A 96. tábla három fehér rózsájából kettőt, a I.-t és a II.-diket a szerző *Rosa x alba* L. szimpla- és duplaszirmú változatának gondolt. A IV. számú fehér rózsáról, amelyről szintén följegyezte illatos voltát, azt állította, hogy *Rosa provincialis* lehet. Ez utóbbi, ha *Rosa gallica* L. változat, valóban rendelkezhetne fehér szíromszínnel, mégha ritkán is fordul elő, de az már kizárja a helyes névadást, hogy az ábra szerint nem rendelkezett tüskével. A 97/II. rózsát a botanikusok szerint leginkább *Rosa x alba* 'Incarnata', olyan, amelyet Botticelli *Primavera* festményén találhatunk.

Voltak, akik ezt *Rosa chinensis* JAQ.-ként határozták meg, talán azért, mert kétszer virágzónak jellemezte Besler. Ennek ellentmond az, hogy a *Rosa chinensis* a 18. század elején tűnt föl az európai kertekben. A 97. tábla III. illusztrációját Besler damaszkuszi rózsaként határozta meg, ámbar a levélzete alapján a *Rosa gallica* közé kellene sorolni. A 95. tábla három vörös rózsáját – a korabeli Európa kertészetében legelterjedtebb rózsákat – Besler százevelű vagy káposztarózsaként, Province-rózsaként és ecetrózsaként (patikárius rózsájaként) sorolta

egymás mellé. A 95/I. centifolia sajátossága helyesen felismert, sajátosságai által azonosítható: a párta csésze formájú, a külső szirmok egymást fedik, a belsők ráncosak, s a csészelevelek túlnyúlnak a rövid bimbókon. A 95/II. variegata-ja virágának kevesebb a szirma, nagyobbak is, így az nem lehet centifolia, hanem *Rosa gallica* L.-nek a 'Versicolor'-ja, a korabeli, kedvelt Province-rózsa. A 95/III. mint *Rosa provincialis* szerepelt. E *Rosa gallica* L. 'Officinalis' szintén a nagy, rózsaszín virágú Province-rózsa, az, amelyet a hagyomány szerint V. Thibaut, Champagne grófja 1240-ben hozott a Szentföldről Franciaországba. Szintén *Rosa gallica* hibridjeinek mutatkozik a 97/I. frankfurti rózsája, a 97/III. édesrózsája, a 96/III. és a 99/III. *Rosa milesia*-iak. Besler két sárga rózsája két különböző fajhoz tartozik. A 95/III. nagyvirágú, kétszer virágzó sárga rózsáját *Rosa hemispherica* J. HERRMANN-ként értelmezték, s annak ellenére, hogy 1762-ben írták le először, már a 16. században is népszerű és ismert lehetett. A 98/I. *Rosa lutea*-ja a *Rosa foetida* J. HERRMANN: ez az az Anatóliától Himalájáig elterjedt vad faj, amelyet Clusius kapott Konstantinápolyból, s osztrák rózsaként ismert. Szintén sárgás szirmúként ábrázolt, ámbar leginkább krémszínű szirmokkal rendelkezik a *Rosa praecox* spinosaként ismertetett, a 98/IV. képen szereplő *Rosa spinosissima* L. Vad faj a *Rosa rubra*-nak nevezett *Rosa pendulina* L. (98/III), a kevés tüskéjű s latin nevét megtartó fahéjrózsa (*Rosa cinnamomea* L.), valamint a 99. tábla I. és IV. képen bemutatott *Rosa eglanteria* L. és a 99/II és III., amely a *Rosa canina* L. változata. Besler rózsái alapján megállapítható, hogy a 17. század eleji kertészetben a rózsák hibridjei és vad fajai egyként szerepeltek. Az illatos, feltűnőbb, egyszer vagy kétszer virágzó kertészeti változatok között ott szerepelt a *Rosa x alba* 'Incarnata', a *Rosa x alba* L. 'Semiplena', a *Rosa gallica* L. 'Versicolor', a *Rosa gallica* L. 'Officinalis' és egyéb *Rosa centifolia*- és *Rosa gallica*-hibridek, illetve a töröktől származó *Rosa hemispherica* J. HERRMANN. A vadfajok pedig a következők voltak: az európai elterjedésű *Rosa spinosissima* L., a *Rosa pendulina* L., a *Rosa cinnamomea* L., a *Rosa eglanteria* L., továbbá az Ázsiából származó, kertekbe bekerült *Rosa foetida* J. HERRMANN.



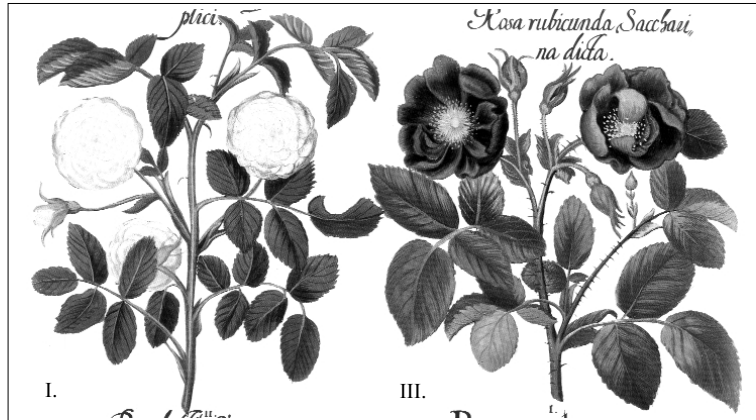
26. ábra. Besler: *Hortus Eystettensis* 94. tábla: *Rosa damascena flore pleno*



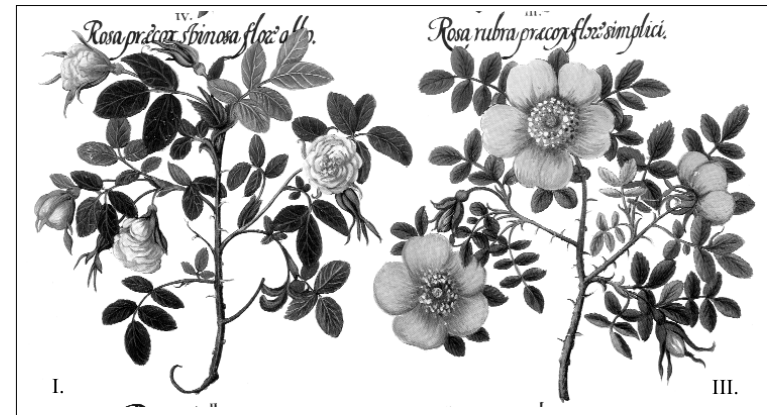
26. ábra. Besler: *Hortus Eystettensis* 95. tábla: I. *Rosa centifolia rubra*, II. *Rosa praenestina variegata*, III. *Rosa provincialis flore in carto pleno*, IIII. *Rosa lutea maxima flore plena*



27. ábra. Besler: *Hortus Eystettensis* 96. tábla: I. *Rosa flore albo pleno*, II. *Rosa alba flore simplici*, III. *Rosa Milesia flori rubro pleno*, IV. *Rosa provincialis flori albo*



28. ábra. Besler: *Hortus Eystettensis* 97. tábla: I. *Rosa ex rubro nigricans* flore pleno, II. *Rosa lactea* Camerarii, III. *Rosa Rubicunda* Saccharina dicta, IIII. *Rosa Damascena* flori simplici



29. ábra. Besler: *Hortus Eystettensis* 98. tábla: I. *Rosa lutea* flore simplici, II. *Rosa cinnamomea*, III. *Rosa rubra praecox* flori simplici, IV. *Rosa praecox spinosa* flori albo

ÖSSZEFOGLALÁS

A kései középkor orvosbotanikai ismeretei nemcsak megteremtették azt a növénytani tudást, amelyet a reneszánsz korszak humanistái összegzően áttekinthettek, hanem megmutatták a specializálódási lehetőségeket is. Az addig egységesnek talált és praktikus szempontokra figyelő gyakorlat ágakra bomlott, s az újonnan körvonalazódó reneszánsz (elő)tudományok a maguk szempontjai alapján halmozták fel a botanikai ismereteket. A növényvilág fajainak orvosbotanikai újrafelfedezése számos új fajt is megtalált, amelyek egy része az agronómia, a kertészet és a gyógyszerészet számára vált fontossá, mások azonban kizárólag a botanika tárgyát képezhették.

A reneszánsz növényismeretének fejlődéséhez nagy mértékben hozzájárult a növények képi ábrázolása. Idővel az emlékeztető szerepű illusztrációk növényazonosító szerephez jutottak. E funkciót a könyvészet és a festőművészet lehetőségei indukálták, illetve fejlesztették. A korai, egyedi illusztrációkat a sokszorosításhoz alkalmas fametszetek váltották fel, majd a részletgazdagabb megjelenítést lehetővé tevő rézkarcok. A színezés, amely ugyan hasznos jelentéstartalmat ígért, a nyomdai kivitelezés számára megoldhatatlannak mutatkozott.

60

A herbáriumok, florilegiumok, hortusok állományát bemutató katalógusok képanyaga jelentősen fedte egymást. A munkákat megjelentető könyvkiadók számára értéknövelőnek minősült az illusztrációk átvétele, s szívesen használták akár az eredeti metszeteket, akár azok alapján készített újabbakat.

A metszésekkel előállított ábrák számára fejlődési lehetőséget ígért az egyedi színezés. A kézműves kivitelezés mellett új, a festészet gyakorlatára támaszkodó növényillusztráció kialakulását az egyedi gyűjtemények fenntartói szorgalmazták. A nagyobb kertek fenntartói vállalták a növényállomány temperával festett képek által való bemutatását is függetlenül attól, hogy a kert magán- vagy oktatási céllal keletkezett. A gyűjteményekhez készült dokumentációk abból a célból ábrázolták a növényeket, hogy megfeleljenek a kertet fenntartók agronómiai, kertészeti, esztétikai, gyűjtési, medicinális, illetve botanikai igényeinek. Amíg a reprezentációs, illetve a kertészeti/kereskedelmi célokkal készült ábrák a növények egyes szerveit – rendszerint a virágot vagy egyéb, dekoratív részletét – hangsúlyozták, az oktatási gyűjtemények (szintén a maguk profilja szerint) a habituális bemutatást szorgalmazták.

Ez utóbbiak révén, lépésről lépésre alakultak ki a máig használatos botanikai illusztrálás normái. Kezdetben a szárított növények jelentették a mintát, utóbb az élőhelyen előforduló, intakt, a maguk természetes alakját kínáló növények. A botanikai azonosítás érdekében olyan részletek bemutatása is szokássá vált – megfordított levél, profilban ábrázolt szerv, a virág és a termés egyidejű fölvázolása –, amely ugyan

a képi általánosítás révén valósult meg, de a többletinformáció a 'szabálytalanságot' igazolta.

E változások hűen követhetők a kor könyvtípusa, a herbáriumok ábrái jövőtábol. A szimbolikus ábrázolástól azonban nem minden esetben történt eltávolodás. Amíg a növények kertészeti használatában és a növények dekorációs jellegű bemutatásában a művészet mindvégig fenntartotta a bemutatásra került növények mögöttes jelentését és értelmezhetőségét, addig a botanikai bemutatás ettől idővel eltávolodott: némely herbáriumban még megfigyelhető ugyan a növény hatásának narratív ábrázolása, utóbb ezt az illusztrációhoz illeszkedő szöveg váltalta magára, majd – a felvilágosodás rendszerező mozgalmi hatására – az is lemondott róla.

Otto Brunfels *Vivae Eicones*-ének illusztrátora, Hans Weiditz tekinthető az elsőnek, aki merészen szakított a hagyománnyal. Nem volt hajlandó elődeit követni és a herbáriumot korábban ismert ábrákkal vagy azok másolataival illusztrálni, hanem saját megfigyelései alapján készítette el fametszeteit. Ugyan e növénybemutatók elegáns merevsége, kontúrossága még a gótikus időszak növényképeit imitálták, s nem nyújtották a herbák laza, könnyed formáit, de már nem is vették át az elődök többnyire másolás útján terjesztett képhibáit. Weiditz ábrái a növényeket nem természetes méretükben ábrázolták, s ez nem is lesz szokása e század képmetszőinek: mindnyájan elfogadták a könyvészet kínálta lapok méretét és meghatározott formáját.

61

Weiditztól vízfestmények is fennmaradtak, s ezek szervesen illeszkedtek a szakrális, illetve világi festészet eljárásaihoz. Ezeken már fantáziadúsabban (bár festményszerűbben) láthatók a növények. Köztük olyan habitusúak, amelyeket Fuchs is szívesebben használt: az ábrázolt élőlények nem laposak, kitörnek a síkbeliségből, térbelivé váltak. Másrészt Fuchs azt is igényelte, hogy az illusztráció ne a szöveg fragmentumai közé illesztődjék, hanem áttekinthető egész oldalt kapjon. Fuchs növényábrái bár vékony határvonalúak, de e rajzosságuk előnyt is jelentett: nem keltett zsúfolt hatást a növényrészletek sokasága, azaz úgy egyszerűsített, hogy a szakszerűség megmaradt, s az élőlény karaktere vált hangsúlyozottá. Fuchsnál vált az is gyakorlattá, hogy a virágot és a termést – mintegy idősrítés eredményeként – egymás mellett mutatta be, de az is, hogy néha egy töről nő a növény vad és nemesített formája.

Fuchs egész oldalas, a szöveggel egyenrangú, saját botanikai információkkal rendelkező, a kép időbeli szabályaitól eltekintő ábrái 1545-ben jelentek meg először, fölhasználásuk viszont hosszú időn át megmaradt. Az idézés középkori technikáját őrzi az a hagyomány, amely az egyéb, nyomtatható herbáriumi ábrák esetében is látszik, hogy mások is használták a saját nevük alatt megjelent s leginkább kompilációnak tekinthető művükhöz. Fuchs metszeteit Turner és Dodoens is alkalmazta. A színek botanikai jelentőségére először Adam Lonitzer kiadói úji-

tása hívta fel a figyelmet. A könyvekben a metszetet nem olajfestékkel, hanem aquarelrel színezték. Maga az eljárás a pictura bevált technikája volt, alkalmazása azonban mégis jelentős: életszerűbb ábrázolást tett lehetővé. Annak a kétféle botanikai illusztrálásnak az összekapcsolására tett kísérletet, amit a maga metszeteivel a könyvészet, illetve egyedi lapjaival és vásznaival a (szakrális és a profán tárgyú) festészet korában már megteremtett.

FORRÁS

Besler: Hortus Eystettensis. (1613) In: *The Besler Florilegium*. Plants of the Four Seasons. Előszó: Aymonim, G. G. Editio Citadelles. Paris. 1989.

Brunfelsius, Otho [Brunfels, Otto von] (1530): *Herbarum vivae eicones... Argentorati apud Joannem Schottum*. 1., 6. (Another Edition).

Camerarius, Joachim (1588): *Hortus medicus et philosophicus...* Francofurti ad Moenum.

Clusius, Carolus [l'Écluse or l'Escluse, Charles de] (1576): *Caroli Clusii Atrebat. Rariorum aliquot stirpium per Hispanias observatarum Historia*,.... Antverpiae, Ex officina Christophori Plantini...

Clusius, Carolus [l'Escluse, Charles de] (1583): *Car. Clusii atrebat. Rariorum aliquot Stirpium, per Pannoniam, Austriam, et vicinas...* Historia.... Antverpiae Ex officina Christophori Plantini.

Cordus Euricius (1534): *Botanologicon*. Johannes Gymnicus, Cologne.

Cordus, Valerius (1561): *Annotationes in Pedacii Dioscoridis... de Medica materia... eiusdem Val. Cordi historiae stirpium lib. IIII... Omnia... Contr. Gesneri... collecta, et praefationibus illustrata*. Argentorati excudebat Iosias Rihelius.

Dodonaeus, Rembertus [Dodoens, Rembert] (1554): *Gru'deboeck. Ghedruckt Tantwerpen...* Jan vander Loe...

Dodonaeus, Rembertus [Dodoens, Rembert] (1566): *Frumentorum, leguminum, palustrum et aquatilium herbarum... historia...* Antverpiae, Ex officina Christophori Plantini.

Dodonaeus, Rembertus [Dodoens, Rembert] (1574): *Purgantium aliarumque eo facientium, tum et Radicum, Convolvulorum ac deleteriarum herbarum historiae libri iii*. Antverpiae, Ex officina Christophori Plantini.

Fuchsius, Leonhardus [Fuchs, Leonhart] (1542): *De historia stirpium...* Basileae, in officina Isingriniana...

Gerard's Herball. *The Essence there of distilled by Marcus Woodward from the Edition of Th. Johnson*. (1636): Crescent Books, New York.

Gerard, John [Gerarde, John] (1597): *The Herball or Generall Historie of Plantes...* John Norton, London

Gesnerus, Conradus [Gesner, Konrad] (1541): *Historia plantarum et vires ex Dioscoride, Paulo Aegineta,.... Parisilis* Apud Ioannem Lodoicum Tiletanum.

Grand Herbar: *Le grand Herbar en Francoys: contenant les qualitez, vertus et proprieté des herbes, arbres, gommes...* Pierre Sergetn. Paris, n.d.

Incipit (sic) (1499): *Tractatus de virtutibus herbarum. Per Simonem Papiensem dictum Biuilaquam*. Venezia.

Lobelius, Mathias (1576): *Plantarum seu stirpium historia...* Cui annexum est *Adversariorum volumen*. Antverpiae, Ex officina Christophori Plantini.

Matthiolus, Petrus Andreas [Mattioli, Pierandrea] (1571): *Compendium De Plantis omnibus...* de quibus scripsit suis in commentariis in Dioscoridem editis.... Accessit

praeterea ad calcem Opusculum de itinere, quo é Verona in Baldum montem Plantarum refertissimum itur... Francisco Calceolario... Venetiis. In: *Officina Valgrisiiana*.

Matthiolus, Petrus Andreas [Mattioli, Pierandrea] (1544): *Di Pediacio Dioscoride Anazarbeo libri cinque Della historia, et materia medicinale tradotti in lingua volgare Italiana...* Venetia per Nicolo de Bascarini da Pavone di Brescia.

Megenberg, Konrad von [Cünrat] (1475): *Hye nach volget das pûch der natur...* Hanns Bémeler. Augspurg.

Melius Péter (1979): *Herbárium. Az fáknek, füveknek nevekről, természetéről és hasznairól*. (1578) Bevezető tanulmánnyal és magyarázó jegyzetekkel sajtó alá rendezte Szabó Attila. Kriterion.

Ortus Sanitatis [Hortus Sanitatis] (1491): *Omnipotentis eternique dei...* (Colophon) Jacobus Meydenbach, Moguntia.

Redouté P.-J. (1980): *Die Rosen*. Harenberg Edition, Dortmund.

Tragus, Hieronymus [Bock, Jerome] (1539): *Neu Kreütter Büch von underscheydt, wirkung und namen...* gedruckt zu Strassburg, durch Wendel Rihel.

IRODALOM

Anderson, F. J. (1977): *An Illustrated History of the Herbs*. Columbia University Press, New York – Guildford.

Arber, A. (1938): *Herbals, Their Origin and Evolution: A Chapter in the History of Botany*. 1470–1650. Hafner. 1970.

Blunt, W. (1955): *The Art of Botanical Illustration*. Collins, London.

Botanical prints from the Hortus Eystettensis. (2000) Bev.: Barker, N., előszó: Aymonim, G. G. Harry N. Abrams, Inc., New York.

Coats, A. M. (1973): *The book of Flowers*. Four centuries of flower illustration, Phaidron.

Flowers in Books and Drawings ca. 940–1840. (1980) The Pierpont Morgan Library, New York.

Géczi János (2001): A reneszánsz rózsái. In: G. J.: *Természet – kép*. Művelődéstörténeti tanulmányok. Krónika Nova, Budapest. 60–151.

Hobhouse, P. (1997): *Plants in Garden History*. Pavilion, London.

Nissen, C. (1966): *Die Botanische Buchillustration*. Ihre Geschichte und Bibliographie. Anton Hiersemann, Stuttgart.

Plant and Floral Woodcuts for Designers and Craftmen. 419 Illustrations from the Renaissance Herbal of Carolus Clusius. Selected and Arranged by Th. Menten. Dover Publications, New York. (1974)

Redouté's Roses. (2001) Ed.: Lamers-Schütze, P., Taschen, Köln.

Swan, C. (1998): *The Clutius Botanical Watercolors*. Plants and Flowers of the Renaissance. Harry N. Abrams, Inc., New York.

Wickert, K. (1993): *Das Camerarius – Florilegium*. Universitätsbibliothek Erlangen – Nürnberg. KulturStiftung der Länder. Bayern.

AZ EURÓPAI RÓZSAJELKÉPEK FESTÉSZETI ÉS GRAFIKAI MEGJELENÉSEI A 16–18. SZÁZADBAN

A reneszánszban elterjedt az a nézet, hogy csak az tekinthető képnek, aminek emberi formája van.¹ Az ember szimbolikus szerepének lassú átértékelése, valamint az, hogy a közeget, amelyben él, egyre inkább emberhez tartozónak tekintették, kitágította az ábrázolható világ határait. Az emberrel egyenrangú dolgok ábrázolásával történő bővítés jórészt a barokk művészet feladatává vált.

Az itáliai és a spanyol barokk kezdetén a festmények többsége a valóság tárgykörű ábrázolásokhoz tartozott. Azoknak a területeknek a festészeti tematikái sem voltak mások, amelyekhez a déli piktúra eredményei később jutottak el. Azonos festészeti jelképeket s azonos módon használtak Európa-szerte, sem megformálásukban, sem értékelésükben nem mutatkozott karakterisztikus eltérés.

64

A rózsához mindenhol ugyanaz a reneszánsz kanonizálta jelentéstörténet tartozott.² Mindenekelőtt feminin kapcsolatok minőségeinek a jelképe, s csak elvétve használták maszkulin (leginkább Krisztusra vonatkozó) vonások hangsúlyozására. A virág a középkor Mária-képét, az antikvitás Venus-alakját értelmezi: így is, úgy is a szépség, a tökéletesség, a teljesség, a jutalmazottság és a boldogság kifejező jelképeinek képzéséhez nyújtott tárgyi alapot. A rózsajelképek a növény botanikai tulajdonságainak (tüske, szíromszín, virágzás ideje, illat), valamint a hozzájuk kapcsolható élőlények (növények: liliom, nőszirm stb., s állatok: méh, pók, pillangó stb.) képi és fogalmi értelmezése mentén árnyalódtak. A Máriához kötődő jegyek szakrális, a földi asszonyokhoz kötődőek profán irányba tágítják a jelképek megjeleníthetőségének terét. A rózsával való megjegyzettség értéket jelentett. A reneszánsz a rózsával történő képi kijelentésekben leginkább az ábrázolatot fejlesztette – melyhez a természeti ismeretek bővülése is hozzájárult – és elfogadta, hogy a jelkép önmagában hivatkozzon egy-egy (fogalmi) értékre. Másrészt viszont, miként a többi, egyetlen rózsajelkép sem válhatott központi motívummá. Egy-egy konkrét képen a rózsák sok jelentése közül leginkább a társult jelképek segítségével lehetett a helyes értelműt meglesni.

A vallási tárgyú képek jelképeit a manierista alkotók – ha más-más okokból is – nemcsak tovább használták, de bőbeszédűvé is tették. A

hagyományos értelmezés alapján fenntartott szimbólumok alkalmazásával ugyan nem hagytak föl, de a pontosabb közlés reményében a hasonló, átfedő értelmű idézések garmadáját sorakoztatták egymás mellé.

A szimbólumtorlódást két eljárással érték el: vagy az azonos értelmű, egyazon irányba mutató, de más formájú, rajzolatú, jelentéssel dolgokat halmozták fel, vagy pedig a mű árnyalt értelmezhetőségének jegyében az eltérő jelentésű, de egy centrumhoz – eszméhez, személyhez, eseményhez stb. – illő elemeket illesztették össze.

A vallási témájú képek alakjait – Caravaggio nyomán – realista módon kezdték ábrázolni, s a festők gyakran választották modellül a hétköznapi embert. A Carracci fivérek klasszicizmusa hatására pedig – különösen a franciáknál – sugallatosabbá vált a jelenetet magába foglaló táj. A képi elemek ilyenfajta bővülése nem jelentette a tartalom megváltozását: a festők így is, úgy is a morális elképzeléseket kívántak megjeleníteni.

A világi témák a 16. század végével jelentkeztek, mindenképp azokon a területeken, ahol a festészeti stílus városonként, céhenként különbözőképpen alakulhatott. Németalföldön a köztársaságok polgári igényeinek – a hagyományos ábrázolások mellett – a köznapi témák feltek meg leginkább, s az életképek, a tájképek, valamint a csendéletek váltak meghatározóvá.

Bármely vonulatot figyeljük is, a caravaggioi realizmus, illetve a Carracci fivérek naturalizmusa azonos jelenségnek látszik, amely az isteni idea foglatának tekintett természet hangsúlyozására szolgált. A természet szerinti ábrázolás elfogadottá vált mind a természet- és tájfestészetben, mind a különböző csendéletekben, valamint az ember bemutatásában. A reformáció erőterében alakuló polgári igényeknek a realizmus felelt meg.

A képzőművészeti alkotásokon – témájuk szerint – más-más jelentéssel lehettek jelen a rózsák: másnak mutatkoztak a katolikus, másnak a reformáció vallásainak megfelelő munkákon.; megint másnak a vallási témájú képeken, például tájképen, másnak a népi zsánerképeken, a portrékon, a mitológiai munkákon, a csendéleteken, a virágképeken vagy éppen az erősen rejtjelezett allegóriákon. A valóságú virágok mindenkor üzenete(ke)t rejtettek: egyfajta minőségről vagy éppen ennek a minőségnek a hamis voltáról, esetleg a hiányáról szóltak, s vezető értelmük mellett számos mellékjelentéssel bírhattak. A kor embere az elfogadott szimbólumrendszer szerint értelmezhetette ezeket, olvastuk a különböző kortárs kiadványokból, emblemagyűjteményekből és ikonológiákból volt ismerhető.

65

AZ ISMERT RÓZSÁK

A botanikai rózsza az európai kereszténység kultúrájában mindenekelőtt orvosi szerként volt használatos. Még az illatának is gyógyhatást tulajdonítottak, olaját s a rózsavizet gyógykészítményekhez adagolták. Ennek számos rózsajelkép köszönheti az alapját, többségük, érthető módon, a test (egészséges arc, testi-lelki érettség) és a lélek minősítésére szolgál (annak látható formája, a vér okán – mivel a lélek helyét általában ehhez a testfolyadékhoz köti az emberi képzelet).

A középkori elképzelés szerint a testi betegség mögött hitbéli okok húzódtak meg: a betegség Isten büntetése. A testi egészség elvesztése a rózsás tulajdonságok elvesztésével járt együtt. Visszanyerésük, amely a lélek megváltozását követi, a rózsás jegyek növekedésével ismerhető föl.

A rózsza mind az emberre, mind származási helyére, az isteni lélekre vonatkoztatható. A rózsza ilyen módon az emberi és az isteni lélek összefüggését, kapcsolatát is jelöli. Nem véletlen, hogy az isteni lelket magába foglaló paradicsomra például az édes rózsaillat jellemző, és hogy a testüket-lelküket feláldozó mártírok, szűzek jutalma a rózsza.

Európában számos rózsafaj őshonos: közülük négy van, amelynek ismerete biztosan beépült civilizációnkba. Mások ugyan a görög-római időkben, illetve az arab kapcsolatok révén időszakosan fel-feltűntek, de róluk nem rendelkezünk megnyugtató adatokkal. A négy rózsafaj, amelyről a keresztény középkorból viszonylag értékelhető leírások maradtak, a *Rosa gallica*, a *Rosa canina*, a *Rosa centifolia* s talán a *Rosa alba*. Ezek, még ha csupán egyes tulajdonságaik által is, de megjelentek orvosbotanikai szövegekben is. A fajok azonosítására a képi ábrázolások megjelenése, valamint a naturalizmus elvének elfogadása után törekedhetünk.

Lobelius volt az első, aki 1581-ben nemcsak leírta, hanem ábrákon is közölte az általa megismert rózsafajokat. Ikonjai között a *Rosa centifolia*, a *Rosa gallica* és a *Rosa canina* is szerepelt – de nem található köztük sem a *Rosa alba*, sem pedig az illata miatt kedvelt *Rosa damascena*. A *Rosa albát* először Tabernaemontanus (1590), majd Gerard (1597) említette munkájában.

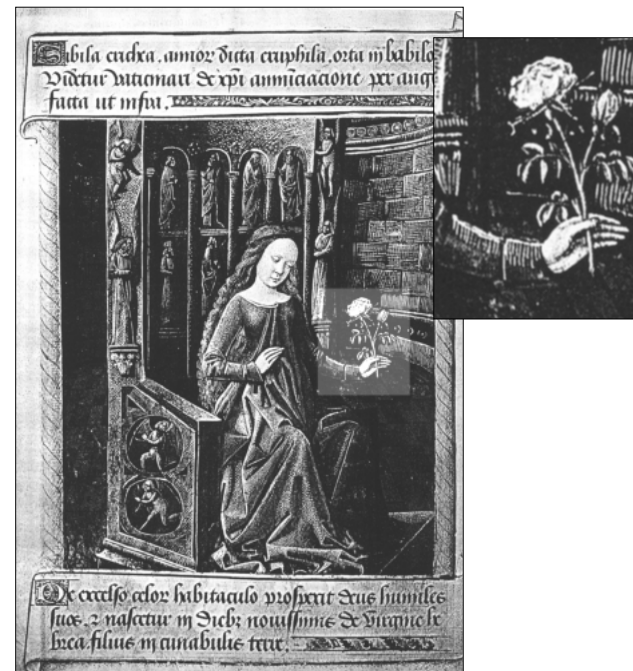
A 17. században valamennyi tömegesen előforduló európai rózsafajt leírták és botanikai szempontok szerint ábrázolták. Ebben a században az utazók néhány ázsiai fajt is behoztak Európába, de ezek kertészeti jelentőséghez egyelőre nem jutottak.

A rózsza *Gallicanae* rokonsági körébe a *Rosa gallica*n kívül a *Rosa centifolia*, a *Rosa damascena* és a *Rosa alba* tartozik. Ezek korán szerepet kaptak az európai kertészetben, amihez nem csupán őshonosságuk, de az egymással való könnyű hibridizálódásuk s ennek eredményeként változatoságuk is hozzájárult. A gallicák rózsaszínű, pirosas virágúak, ezek voltak a reneszánsz és manierista képek rózsajelképeinek a modelljei.

A *Rosa gallica* egyik változata a '*rosa rubra*', a vörös rózsza. A keresztény kultúrába való kerüléséért a Benedek-rendiek a felelősek, a kolostorkertek gyógyító (vérzéscsillapító, élénkítő és illatos) növényei között kötelező volt helyet biztosítani neki. Erről az első angliai feljegyzés 1368-ból, a yorki Szűz Mária apátság szerzetesétől származik. Az 1700-as években Franciaországban, Provins-ban bőven természetek, innen ered egyik mai neve is: Province-rózsza. Ugyanekkor már magról is nevelik a holland kertészek. A korai itáliai festményeken, majd a reneszánszban más területekről származó munkákon is feltűnik.

A *Rosa officinalis*ra – gyógyszerészek rózsájára – gyakran hivatkoznak a középkorban és a kora újkorban mint a *Rosa gallica* közeli rokonára, amelynek a botanikai neve helyesen: *Rosa gallica officinalis*.

Gerard 1596-ban említi a *Rosa centifoliát* – a százszirmú vagy káposzta- vagy Province- vagy holland rózsát –, előtte, 1307-ben feltehetőleg Petrus Crestentius is erről beszél, amikor följegyezi, hogy Batáviában él egy sokszirmú rózsaváltozat. Ez a faj nem rendelkezik a gallicához hasonló vöröses árnyalattal – valóban rózsaszínű és vi-



1. kép. Louis Laval de Chatillon (1411–1489): *Imagines* (Bourges, 15. sz. Párizs, Bibliothèque Nationale, Cod. lat. 920. Fol. 19.)



2. kép. Michel Pannonio festményén (1450–1460) Thalia múzsa ékes reneszánsz trónon ül, körülötte számos olyan növényi szimbólum, amelyek a középkorban mindenekelőtt Máriát övezték. (Nemzeti Múzeum, Budapest)

szonylag könnyen fölismerhető: a szirmai nem nyílnak ki, hanem gömbszerű, rendszerint lehajló, csüngő formát hoznak létre magukból. A dél-francia Provence-ban igen elterjedt, Angliában Rove-rózsaként már a 15. században kolostorokban nevelik, s Clusius is ismerteti. Ferrarius itáliai botanikus 1633-ban arról számol be, hogy Hollandiából Itáliába került ez a rózsafaj. Holland népszerűségét bizonyítja, hogy a korabeli festmények leggyakoribb rózsaszereplője.

A *Rosa damascena* a legillatosabb rózsza – a rózsaoilaj alapanyaga. Jóllehet már az antikvitásban ismerték, európai népszerűségét csak azután kapta, hogy a keresztéslovagok újból fölfedezték és Kis-Ázsiából áttelepítették. 1131-ben már az angliai cisztercita kolostorokban is megtalálható volt. A 15. századtól Európa-szerte egyre gyakrabban emlegették medicínális hasznát.

A *Rosa alba* botanikatörténetileg a legkevésbé ismert. Néhány történész szerint a Rózsák háborúja (1455–85) alatt a Lancaster-ház piros *Rosa gallicája* mellett a Yorkok fehér címerrózsája volt, de mások egyéb rózsafajnak vélték. Gerald *Herball*-ja mindenesetre már említi.

A *Caninae* szekció rózsái 5–7 levélkéjükéről és rózsaszínükről ismerhetők fel. A *Rosa caninát* az orvoslásban használt termése miatt kedvelték, s a vad növények között csak elvétve ábrázolták.

Mindezen rózsafajok ábrázolására valamiképpen, de általában mindig a virágjuk jóvoltából került sor. Kertészeti változataik többnyire nem maradtak fenn, s hogy milyenek voltak, arról a festmények, majd a botanikai szakmunkák tudósítanak.

A JELKÉPEK RENDSZERE

A reneszánsz jóvoltából megerősített hagyománnyá vált a pogány alakok szerepeltetése. Apolló papnőjét, az erüthreai szibillát fehér rózsaszállal mutatja az a 15. században készült bourgesi imakönyv, amelyet francia nemesek számára Louis Laval de Chatillon készített. Michele Pannonio trónon ülő *Thalia múzsájának* (1450–60) bal kezében rózsaszál látható. De amíg a Jean Colombe műhelyében készült munka angyalok és próféták szobrával körbevett, kibontott hajú szibillájának középkori irodalmi és képzőművészeti hagyományokra támaszkodó keresztény vonatkozása van – hiszen a hagyomány szerint az erüthreai papnő jósolja meg Krisztus születését, s eképpen a fehér rózsza a szeplőtelen fogantatás, illetve az angyali üdvözlés hivatkozója –, addig Michel Pannonio festményén Thalia múzsa kezében áttételesebb jelentésű a rózsza – s mellette a lilium, a szőlőág, valamint az almafüzér –, kizárólag allegorikusan értelmezhető.

Az 1520-as éveket követően, amikortól mind elméletileg, mind gyakorlatilag megalapozódott a protestánsok képellenessége, a katolikus

egyháznak elkerülhetetlen feladatává vált saját képkultuszának megindoklása és az ábrázolatok felhasználási szabályainak rendezése. 1563-ban a tridenti zsinat rendeletében állást foglalt ugyan a protestáns érveléssel szemben, de csak később választotta feladatául a megfelelően értelmezhető ábrázolatok enciklopédikus egyberendezését.

A katolikus egyházra jellemző értékek hangsúlyozása számos módon megjelent. A vallásgyakorlat segítését a *Corpus Iuris Canonici*, a római misszálé, a breviárium és a katekizmus szabályzatai vállalták, terjesztését a gyakran díszített, népszerűsített kiadványok és a hittérítő tevékenység biztosította. Olyan, könnyedén elsajátítható rendszer alakult ki így módon, amely egészen a 20. századig nem igényelte a változtatást. A katolikus vallás vizuális kultúrája az ábrázolás anyaga és tárgya közötti éles különbségtétel mentén fejlődött. E munkát két Rómában székelő rend, a jezsuiták és az oratoriánusok végezték el.

Az 1540-ben III. Pál pápa által engedélyezett jezsuita rend, a protestantizmus ellen folytatott harc élcsapata, az intézményes oktatás hatásos átalakítója dolgozta ki azt a képmeditációs módszert, amely alapjául szolgált valamennyi, a következő században megjelent, népszerű emblémáskönyvnek. Mintaképpen Jerónimo Nadal *Evangelicae historiae imagines* (Antwerpen, 1593) munkáját használták fel.³

70

Az egyházi felhasználás lehetőségeit kiemelten vizsgálta az oratoriánus rend több tagja. Gabriele Paleotti bolognai püspök dolgozta ki *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (Bologna, 1582) kézikönyvében az egyházi festészet elméletének alapjait, s ehhez járult a milánói érsek, Federico Borromeo *De pictura sacra* (Milano, 1624) műve is. Az oratoriánusok a művészet céljait és módszereit tárgyalták, s műveik meghatározókká váltak a katolikus képelmélet formálódásában.⁴ A Néri Szent Fülöp köré tömörülő rend törekvésével azonosultak az első építészettörténeti, egyházi építészeti és templomberendezést szabályozó munkák szerzői: Onofrio Panvinio és Borromeo Szent Károly.

Cesare Ripa (1555 k.–1622) *Iconologiája* Rómában jelent meg 1593-ban, s a népszerűvé vált műnek még a szerző életében három, szisztematikusan átdolgozott kiadása is ismert. Ezeket több olasz, valamint más nyelvekre fordított kiadás követte. Az *Iconologia* bár a két rendi elképzelés hatására, illetve a pápai udvar ösztönzése nyomán született, s válhatott ezáltal a képek alkotásának – és olvasásának – módját szabályozó reform-kézikönyvvé, de merítése az előző két évszázad humanista tudásának medencéjéből történt.

A 14–16. században kiteljesedett az antik mitográfia, amely az istenek geneológiájával, a képük följelölésével, a hozzájuk fűzött attribútumokkal és azok értelmezésével az allegorikus jelentés lehetőségét kínálta. Az allegorikus értelmezéssel gyakran élt az antik, különösen a hellenisztikus kor és a kereszténység, az előbbi így inkább a mitológiai-

kus alakokat, eseményeket és antik bölcseket hivatkozta, míg utóbbi inkább a kedvelt, illetve a megvetett tulajdonságokat. Egy-egy képzelt vagy valós figura vagy jelenség által képviselt fogalom allegóriakénti értelmezése a reneszánszban teljesedett ki, s mindezek gyűjteménybe foglalása is megtörtént. Ilyenek Giovanni Boccaccio (1313–1375) *Genealogia deorum gentilium* (1472), Lilio Gregorio Giraldi (1479–1550) *De deis gentium varia et multiplex historia in qua simul de eorum imaginibus et cognominibus agitur* (Bázel, 1548), Natale Conti (1520 k.–1582) *Mythologiae sive explicationis fabularum libri decem* (Velence, 1551), Vincenzo Cartari (1531 k.–1581 k.) *Le imagini colla sposizione degli dei degli antichi* (Velence, 1556), Baccio Baldini (?–?) *Discorso sopra la Mascherata della Genealogia degl'Iddei de' Gentili* (Firenze, 1565) egymásra épülő munkái. A középkor és reneszánsz átmenetében alkotó Boccaccio istenség- és mitológia(át)értelmezéseiben, a középkori gyakorlatot követve, már nem váltak el élesen az olimposzi alakok és a fogalmak allegóriái. Giovanni Boccaccio munkáját sokban követte Baldinié, majd Giraldié, ezekből pedig Conti és Cartari hozták létre a maguk összeállítását: s azokat végül Ripa összegezte, majd értelmezte tovább, hogy megkapják végső értelmüket. Így vált a kanonizálás forrásává Ripa *Iconologiája*.

A Ripa-kutatás kimutatta, hogy az alkotó műve motívumainak bemutatásához legalább kétezer forrást használt fel, mintegy ötszáz antik, középkori és kortárs szerzőtől idézett nagyvonalúan (az idézet helyét sokszor fel sem tüntetve). Idézetei leggazdagabb származási helye Vergilius, Horatius, Ovidius, Petrarca és a Biblia – továbbá tíz gyűjteményes mű: ezek Baldini, Cartari, Alciato, Boccaccio, Horapollón, Arisztotelész, Aquinói Szent Tamás és mások valódi vagy vélt alkotásainak mutatkoznak.⁵

A mitográfiák, Alciato *Emblematája* mellett a hieroglifikák iránti reneszánsz érdeklődés szülte kéziratok és Francesco Colonna *Hypnerotomachia Poliphili*je, valamint az 5. századi Horapollón *Hieroglyphicája* – amelyet 1505-ben jelentetett meg Velencében Aldus Manntius – ugyancsak ösztönözte s alapanyaggal látta el az *Iconológiát*. Nem egyszer az is megtörtént, hogy nem az eredeti forrásokhoz nyúlt, hanem azok közvetítőihez: például az elsődleges forrásának látszó Horapollont alig követte, hanem az őreá hivatkozó – egyébiránt a 18. századig használatban maradt – Pierio Valeriano *Hieroglyphica* című művéből emelt át arra vonatkozó elemeket.

A kompilációkból a kor morális-pedagógiai eszményének útmutatása szerint tovább kompilált Ripa-mű hamarosan képes katekizmussá vált. Az istenek megfestéséhez és a fogalmak kifejezhetőségéhez összeállított, enciklopédikusnak szánt gyűjtemény tette lehetővé a manirista s a barokk alkotóinak, hogy a régi jelképek formáit fölhasználják. A tridenti zsinat utáni konfesszionalizációban már nem tűrték „az an-

71

tik istenek önmagukért való ábrázolását – de a keresztény erényekét igen, még antik istenek formájában is”.⁶ S e mű nyomán Európa katolikus térfelén bekövetkezhetett a 17–18. század vizuális jelrend-szerének újabb egységesülése.

Ripa szótárként használható *Iconológiája* hihetetlen mértékben nyújtott segítséget ahhoz, hogy a reneszánsz és a barokk mozaikdarabkákból álló allegóriáit – a régmúlt és a jelen alkotói, illetve befogadói számára – értelmezni lehessen. A segédkönyv tette lehetővé, hogy az eszmék, fogalmak a hozzájuk kötött attribútumok felsorolásával és értelmezésével képpé és olvasattá rendeződjenek, ámbár az attribútumok értelmének főlfejtése, különösen, ha azok metszete kínálta az ábrázolt fogalmat, a nézőknek csak hosszú meditáció révén tárult fel. De a kor elvárásainak ez az elmélyedt, értelmező-megsejtő szemlélés felelt meg, hiszen az egyéni vallási elmélyedést szolgálta.

Cesare Ripa *Iconológiája*⁷ szerint a rózsá elhervadván az öregség és a mulandóság jelképe, mintha csak az *Antologia Palatina* Sztratónjá-nak vessorait követné:

*Szépségeddel büszkélkedsz.
A rózsá is kivirágzik,
ne feledd,
elhervadva azonban
gyorsan a trágyadombra kerül.*

72

Ripa javallata szerint a Vecchiezza-t „Úgy is festhetnénk, amint kezében nagyrészt elvirágzott és elpergett rózsákat vagy esetleg csak ezek töviseit tartja”.⁸ Szent Mór és Lázár lovagja – a szerző – értelmezésében e virág továbbá a kedvesség („*Finom, fehér lepelbe öltözött fiatal lány, vidám arccal. Jobb kezében rózsát tartson, s fején virágkoszorú legyen*”), a szerelmes elégedettség (Contento Amoroso) s a tiszta élet jelzésére is szolgál. Az erény megvetésének (Disprezio della virtu) leírása szinte megfelel Brueghel közmondás-ábrázolásai egyikének: „...férfi ... mellette disznó legyen, amely rózsákon és virágokon tiporjon”. E képet magyarázza tovább: „az egyiptomiak az otromba szokásai miatt megvetett embert rózsákon taposó disznóval jegyezték. Egybehangzik ezzel a Szentírás sok helye is, amelyek rózsával és más illatos virágokkal jelképezik a tiszta életet és őszinte viselkedést.”⁹

A 17–18. század legforgatottabb s mintegy negyven kiadást megélt jelképszótára ismeri még a rózsakoszorút (a meztelen, szép és buja Venus fején a meztelen, rózsaszín karú gyereklány, a Hajnal haján) a szerelmi dolgokról énekelő – az „*Erószok adta rózsát*” (Anakreón: *Epigrammata* 44P) latinul recitáló – Erato homlokán, a Gyönyörűség (Piacere) is rózsákkal koszorúzva jelenik meg, azért, mivel „*A rózsák Venusnak, a gyönyörűségek istennőjének virágai voltak, mert ezek a szerelmi gyönyörűségek édességét jelképezik édes illatukkal, de egy-*

szersmind gyöngeségükkel és rövid életükkel.”¹⁰ A nevetéshez is társult a díszes virág, mert úgy tartják, hogy a nyílt rózsá: nevet; és az időhöz is, akár „*rózsákból, tövisekből, gyümölcsökből és száraz ágakból font koszorút visel*”.¹¹

A rózsafüzért Ripa a Képmutatás (Hippocresia) kapcsán értelmezi: „*Baljában vaskos és hosszú rózsafüzért tartson kis officiumos könyvvel... a rózsafüzér azt tanúsítja, hogy szeret olyan színben tündökölni, mintha távol állna a világ dolgaitól.*”¹² illetve az Imádság ábrázolásához ajánlja.¹³

Rózsá – Ripa szerint – mind az antik alakokhoz, mind a fogalmak kifejezéséhez társulhatott, mindenekelőtt koszorúba fontan. Magában a koszorúban eleve hangsúlyos a díj-, az érdem-, a jutalom-jelleg. Egy-egy koszorú által mindenkor a kép egyetlen, fő- vagy mellékmotívuma, illetve motívumegyüttese értelmezhető. A koszorút nem alkotó rózsák leginkább a kép egészét díszítették, némelykor (például Mária mennybemenetele esetében) a szituációt értékelték. A rózsá a lelki és szellemi tulajdonságok mellett (ha differenciálatlanabban is) testiek is kifejezhetett. A görög-római mitológia női figurái, valamint Venus és Erato meztelenül, a maguk buja vagy ártatlan módján jelentek meg, így a mellékük került virágok ennek megfelelő értelemmel voltak olvashatók. Továbbá a rózsák a dologhoz, személyhez, hithez fűződő – akár jónak, akár rossznak értékelendő – szerelem tartozékai, s a rendszerint heves érzést minősítették. Másrészt viszont szükség esetén – például világius helyzetben – az érzelm mulandóságára, annak tűnékenységére is képesek voltak rámutatni. A rózsá belső dualitásai a gyönyör pillanatnyi-ságának és az életidő múlásának a figyelmeztetői.

A Ripa-féle elképzelésnek sajátossága, hogy megengedi a rózsák testre – mégpedig szép, fiatal, kíváncsú női testre – vonatkoztatását. Ezekben az esetekben a rózsá a testi jegyek hangsúlyozója, s önmagában nem mutatkozik értelme. Ilyenkor a pompázatosság, a gyönyör mulandósága a kiemelt érték. A fogalmak esetében nem ezt tapasztaljuk: ott a rózsá valamelyik vonása – gyönyörűség, gyöngeség, rövid élet, a negatívumok ellentéte – értékelt, s általa az allegória tartalma jelenik meg.

Ripa *Iconológiájának* értelmezése szigorúan meghatározta tehát a rózsá vallási ábrázolásokon belüli jelentését. Az ettől eltérő vagy az eretnek módon való ábrázolásokra nem kerülhetett sor, s ha igen, az a tárgyak – a szerző vagy mások kezétől származó – átalakítását vonta maga után. Jacopo Pontorno, Michelangelo és mások festményrészletein találhatunk ilyen, a keresztényietlen gondolatokat kizáró, illetve a nem egyértelműnek talált jelentések pontosítására szolgáló átalakításokat, kiegészítéseket. Többé szó sem lehet arról, hogy – amint Ripa az *Iconologia* előszavában írja – Venus és a prima materia között összefüggést mutassanak, csupán azért, mert a reneszánsz elképzelés szerint

73

a felébredő, szépség iránti vágy keltésében, a hozzájuk való vonzódásban ezeket egymáshoz hasonlatosnak találták.

A módszer, amely megmutatta az allegorikus kép létrehozásának útját, hosszú időn át meghatározta azt is, hogy azokon a területeken, ahol kizárólag a virág tartalmi hivatkozása szükséges, a rózsára hivatkozás vagy a rózsza-ábrázolás formája miféle eljárás mentén változhatott tovább.

A naturalizmus eszméjét be nem teljesítő, az annak el nem kötelezett ábrázolásban az allegória létrehozásához immár kevésbé találatot fontosnak a rózsza formai hűsége, s ez az eszmei megközelítés megnyitotta a virágábrák egyszerűsítésének folyamatát is. A csakis a rózsza-tartalomra utaló használat leginkább a heraldikában és az igénytelenebb nyomtatványok ábráin mutatkozott meg. A stilizációban a rózsza leg-egyszerűbb bemutatásáig jutottak el, s az öt vagy néhányszor öt szírom felvázolását elegendőnek találták, s nagy ritkán egészítették ki azt a csészelevelekkel, egy-két levélkével vagy néhány összetett levéllel. A kódexek illuminációját imitáló könyvek, a népszerűsítő cédulák avagy a magasabb szellemi igény szerint alakított emblémagyűjtemények már-már rozettára egyszerűsített rózsáinak művesebb vagy bonyolultabb kivitelezését a kiadványok célja sem indokolta, de nem tette volna azt lehetővé az előállítás technológiája sem. Ugyanakkor ez a közérthetőség, egyszerűsítettség és a könnyű, gyors és nagy tömegben való reprodukálhatóság a rózszaábrát például a származási helyre, műhelyre, iparosra utaló mesterjegyek körébe is bevonhatóvá alakította.

A tartalmi hivatkozás átalakulásának másik módja nem a rózsza struktúrája, hanem naturális színének végletekig menő átalakulása mentén mutatkozott meg.

A színhasználat barokk kanonizálását a hagyomány alapján erősítették meg. A skolasztika kódexei, majd a reneszánsz díszítése a stilizációval együtt egyszer már elfogadta a természetellenes színezést. Az illuminációk arany, ezüst, zöld vagy bármiféle rózsaszírmái virágunkat igen gyorsan fogalmi jelentés nélkülivé, dekorációvá változtatták. Az ikonológiai igyekezet, hogy az egyezményessé alakított színhasználat tartalommal töltsen a díszítő motívumokat, ismételten elvezetett a naturális hűségéről való lemondáshoz. A színezett barokk képek arany, bíbor, fehér, feketébe hajló, hervadtszínű, sárga, rozsdaszínű, kék és egyéb rózsáinak föltűnését a színek jelképes jelentésével magyarázzuk. Minden fogalomhoz rendeltek egy vagy néhány színt, így a színek is fogalmi értelemmel jutottak. Az arany a Bőség (Abondanza), a Jóság (Bonta), A Nap kocsija (Carro dell' sole), a Megtartás (Conservatione), az Aranykor (Eta dell'oro), az Örökkévalóság (Eternita) színe, így az allegórián belül megfestett rózsák arany színe így indokot nyert.

Nem véletlen, hogy a természetidegen módon színezett rózsák nem az allegóriák központi figurája mellett, hanem annak környezetében mutatkoztak: nyelvtani értelemben fokozó, erősítő, hangsúlyozó szere-

pük csupán a kifejezést, a teljes kép értelmében megnyilatkozót árnyalta. Amennyiben a rózsza az ember alakú allegória része – miként Máriánál vagy Venusnál –, akkor az természetes színű. Ugyanezen ábrázolások térkitöltő, környező rózsái azonban Mária, illetve Venus attribútum-színeit ismételik. Mária köpenye világmindenséget jelképező kék színét a környezetében feltűnő rózsák – különösen a kései barokkban, például Maulberts stb. freskóin – számtalanszor utánozzák.

Az olvasóban megjelenő arany szín sem a kertekben megjelent sárga rózsza idézése, az új színváltozatú növény legfeljebb elfogadhatóbbá tette a szellemi tisztaságra utaló aranyozás felhasználását az imádkozási segédeszközön.

EMBLEMATIKUS TÖREKVÉSEK

A kései hellenizmusban, esetleg az ötödik században készült az a kompiláció, amely a régi egyiptomiak hieroglifáiról elmélkedik. Horapollón *Hieroglyphica* kézirata 1419-ben, amint megvásárolták, az érdeklődés középpontjába került, s hamarosan a firenzei neoplatonikusok is felfigyeltek rá, végül 1517-től már latinul is olvasható volt. A humanista filozófia Hermész Trismegisztoznak tulajdonította a hieroglifákat, s élenként érdeklődött tartalmuk iránt. Az eredeti kézirat ugyan ábrák nélküli, de az egymás után megjelenő latin nyelvű kiadások idővel illusztráltakká válnak.¹⁴

A jogtudós Andreas Alciatus *Emblematum Liberje* (1531) bőven merít a *Hieroglyphicából*, ámbar forrásainak száma ennél jóval nagyobb. Az *Emblematum Liber* illusztrálására Jörg Breu vállalkozott; az epigrammák latin nyelven íródtak, s közel felük az *Antologia Graecából* származik.

Az emblémaírás reneszánsz, manierista és barokk divatját jelzi, hogy Andreas Alciatus könyvének mintegy 170 kiadásáról tudunk, de mellette tömegével jelentek meg egyéb a verbális és vizuális jegyeket egyként felmutató gyűjteményes munkák is. Ezek mindegyike mögött nemcsak a népszerűvé vált egyiptológiai szövegekből származó ismeretekre bukkanhatunk, hanem a középkorban és a reneszánszban amúgy is használatban maradt művekre. A *Physiologus*, az abban megmutatkozó erkölcsi-allegorizáló elvet követő bestiáriumok, a herbáriumok, a lapidáriumok, az egyházatyák – Sevillai Izidortól Ambrusig, Órigenészig – egészen Plinius *Naturalis Historiájáig* visszafutó hivatkozásai, a latin és görög auktoroktól – mint Celsus, Cicero, Platón és másoktól – származó közvetlen tudás, s a bennük foglalt, többé-kevésbe rejtett, ősi ázsiai hagyományok együttese tűnik föl a népszerű s nagy tömegben kiadott emblémakönyvekben. Az emblémairodalom ilyen sikere annak a szimbolikus gondolkodásnak volt köszönhető, amely a

középkori, valamint az arra épült reneszánsz vitalista organikus világképből következett. Az emblémák a hagyomány új értelmezéséhez nyújtottak segítséget, s ezt a folyamatot, Eco szerint, egy szemiotikai baleset idézte elő. Ugyan a Horapollón-szöveg közlése nem „...különbözik más, ismert közlésektől, a humanista kultúra mégis úgy olvassa, mintha vadonatúj közlésről volna szó. ... a hallgatóság egy másik közlőnek tulajdonítja e közlést. Nem a tartalma változik meg, hanem a forrás, amelynek tulajdonítják, ennek folytán pedig természetesen másképpen fogadják be, másképpen értelmezik.”¹⁵



3. kép. Camerarius emblémagyűjteményének lapja, a „Non bene conveniunt” (II. Nr. 50.). Horapollón *Hieroglyphicája* (II. 37) alapján vált elterjedté a disznó rózsák közti ábrázolása. Előzményeként számon tarthatók Titus Lucretius Carus: *De rerum naturája* sokat idézett mondatai: „S messze kerüljük, a disznók annyira kedvelik azt, hogy / Nem tudnak jóllakni a hentergésben azokkal” (VI. 970–972) (fordította: Tóth Béla).

Erasmus is használta ezt a jelképet (*Adagiorum Chiliades tres, ac centuria eferetotidem*, Velence, 1508. III. 611. S. 222.), illetve átvette Johannes Pierius Valerianus (*Hieroglyphica*, Lyon, 1626. IX. 6).

A hieroglifikák kutatása nemcsak átértékelte a jelképeket, a jelképek fejlődésének is új irányt szabott. A szimbolikus gondolkodásban a jelképek mindenkor a jelképek mögött álló – végső soron a Teremtő – jellemzésére születtek, s mert közöttük csakis utalásos viszony létezett, ezért mindig rejtélyesnek, titokzatosnak tündek; s amelyek valódi értelmét moralizálás révén közelíthették meg. A biblikus tartalom kitágult, és magába fogadta az igényesebb vallásosságot ígérő, többértelműségre még inkább lehetőséget adó célzásokat.

Éppen ezért – miként többen rámutattak – akadt olyan irodalomtudós, aki az emblémát a meditáció és a prédikáció műfajaihoz látja illeszthetőnek (Barbara Lewalski), mások önállósodott műfajnak (Peter

Dalz), illusztrált irodalmi formának (Albrecht Schöne), illetve keverék-műfajnak tekintették.¹⁶ Maguk a korabeli alkotók és olvasók az embléma használati értékét hangsúlyozták: szerintük tanulságot szolgáltat, s valami titkos, az erkölcsiség jobbítását célzó okkal hozták létre. Az embléma képi tartalma az érzékelés számára kínálja magát, s ehhez utóbb társul – a szavak által – az értelem segítsége.

A középkori kereszténységben az üdvözüléshez szükséges ismereteket bárki megszerezhetette. Ahhoz leginkább hinnie kellett, s nem volt szükséges emellé tudásnak is társulnia: a példabeszéd-irodalom elvégezte azt az egyszerűsítést, amellyel bárki hozzáférhetett a hitigazságokhoz. A bonyolult, homályos, nehezen felfejthető, csak a beavatott tudással rendelkezők által megismerhető lényeg szóképekben fogalmazódott meg. Jóllehet a hermetikus-neoplatonikus és gnosztikus hagyományok ismételt megtalálása azt jelentette, hogy a lényeghez mégsem férhet hozzá bárki, de ezt ellensúlyozták maguk a kimondhatóságot lehetővé tévő emblémák. A példabeszéd-irodalommal szemben az emblémairódalom a (hieroglifikus) képekkel nyitja fel az ember szemét, s csak utána kínálja az értelmet; akkor, amikor tanító, frappáns elemzésbe kezd, s a hangtalan képet kimondja.

Az emblematika alakulását a hieroglifika és a *Bibliából* fakadó tipologikus gondolkodás együttese határozta meg (főlhazsnálva az epigrammaköltészet s a 14. századi lovagi jelvénydivat hagyományát is), amelyben az azonosságokon és az egységen volt a hangsúly. Ez a szimbolikus jelleg színezi Alanus de Insulis versét is:

*Omnis mundi creatura
Quasi liber et pictura
Nobis est et speculum;
Nostri status, nostrae sortis
Fidele signaculum.
Nostrum statum pingit rosa,
Nostri status decens glosa,
Nostrae vitae lectio – 17*

Az embléma szerkezete hármas: leíró az inscriptio vagy mottó (Neglecta virescunt), és az azt követő, vizuális hatást kifejtő – fa vagy fém metszet nyomató – pictura (egy téli kert kerítésén levéltelen s virágtalan rózsabokor). Végül az intellektusra a magyarázó Subscriptio hat („*Emergens virtus nova spernitur, ut rosa bruma: / Expecta: Flores fota calora feret.*”)¹⁸ A reprezentálás és az interpretálás megszabott rendű egymásutánisága időben elnyújtja a befogadást. Idővel az inscriptio (akár ajánlással is kiegészítve) címmé rövidült, s a képet, valamint a subscriptiót prózakommentár bővítette.

A kép és a szöveg együttese az embléma sajátossága is: közös működésük eredményeként kell megvalósulni annak a magasabb jelentésnek, amely nem jött volna létre csupán a verbalitás, illetve a vizualitás

által. Albrecht Schöne mutatott rá arra, hogy a skolasztikus négyes értelem egyike, a *sensus tropologicus* – erkölcsi értelem – miféle szerephez jut az emblematicus kép olvasásakor: ez az az értelem, amely fölfedezi a dolgokban a Teremtőre vonatkozó jegyek értelmét, s ilyenkor azok egyidejűleg hatnak az értelmezőre. Az emblémaszerzők éppen az erkölcsi értelemre kívánnak befolyással lenni, mégpedig úgy, hogy a *picturával* beavatják a nézőt, majd a rövid, epigrammaszerű szöveggel azt értelmezik. Az emblémák esetében – ellentétben az elődnek tartott *imprime-művekkel* – a szöveg hivatkozik az előtte álló kép egyes elemeire, hangsúlyozva a kettőjük közötti kapcsolatot.

A szó és a kép együttes használata némileg eltávolít magától a szótól és a képtől is. Egyik a másik érvényességét, legalábbis annak mértékét teszi kérdésessé. Együttes használatuk pedig az uniójuk más minőségére, a szónál és a képi nyelvnél egyetemesebb, azok lehetőségénél igazabb, univerzálisabb megközelítésre figyelmeztet. A *pictura* ugyanis az ábrázolt dolognál többet jelent: de azt csak szavakkal lehet kifejezni. A teljes, a három egységből álló embléma értelmét az kínálja föl, ha sikerült a *pictura* által ábrázolt dolog jelentésén túli jelentés postscripcióval való fölülírása és egyértelmű rögzítése.

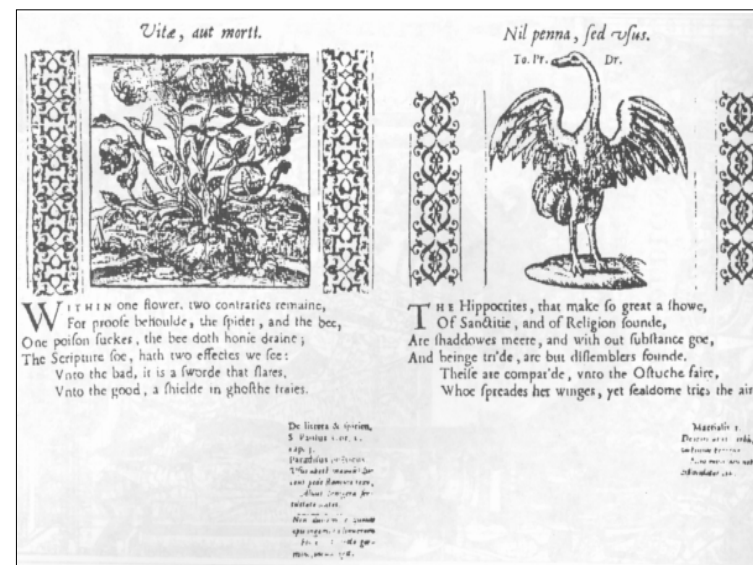
Az embléma *picturája* nem ábrázol, hanem valóságos képi elemeket hangsúlyoz, s előkészíti az absztrakt fogalom bevezetését: a rózsában nem a teljes rózsza, nem annak habituális egysége mutatkozott meg, hanem a fontosnak ítélt részletekre helyezték a hangsúlyt: a tüskére, a lecsupasított gallyra, a növényt körberajzó pokolbéli ízeltlábúra – azaz a fegyverre, pusztulásra vagy a pokol gonoszságára. Éppen az elemekre – mintha szótagokra – bontott kép mutatja, hogy mennyire nem lehet a *pictura* illusztráció, hanem kizárólag egy, a meditálás eredményeként létrejövő új szó alkotórésze. Ilyenképpen a *picturát* olvasni kellett, és annak folyamata nem lehetett gyors. Mindez a mnemotechnika számára is tartalmazott utasítást: a képrészlet volt a centrum, amely a megfelelő tartalmak összevetését, valamint a nekik megfelelő azonosságok és ellentétek kiválogatását hangsúlyozta.

Tehát annak, aki az emblémákat tanulmányozta, annak ellenére, hogy a tanulmányozás sorrendje – *inscriptio, pictura, descriptio* – adott, mégis egyidejűleg kellett a képet és a szöveget értelmeznie. A képben még nem különülhet el a dolog szellemi értelem szerinti negatív vagy pozitív eljegyzettsége. A rózsza a *sensus spiritualis* számára, attól függően, hogy a virágja vagy a tüskéje, szépsége vagy a szépség mögött ólálkodó csúfsága, mást és mást üzent – s hogy melyik a kiválasztott, azt az értelmező szöveg végezte el.

Jacob Boehme szignatúraelmélete (1682) – a szimbolikus újabb gondolkodás megerősítője – szerint bármely dolog magán viseli a mélyén rejtjező tulajdonsága vonásait. A természet létezőin ott az utalás a valódi lényegére: ennek felismerése megmutatja azt az utat, amelyen járva

a mindent átható szellemiség nyomán haladhatunk. A szignatúrátan miszticizmusa bizonyosan megmutatkozott az emblémák értékelésében, használatában.

Az érzéki kép és a fogalmiság erőteljes együttléte nem csupán az embléma sajátossága: hasonló jelenség mutatkozott meg Venantius Fortunatus (530–600), Eugenius Vulgaris (880–950), Hrabanus Maurus (784–856) és mások *carmen figuratában*, illetve Julius Caesar Scaliger *Poeticájában* (1561) nyomán népszerűsödő s az iskoláztatásban is szerephez jutó figurális költői mesterkedésekben.



4. kép. Miként az embléma-irodalomban szokásos, ugyanahhoz a metszethez különböző epigrammák társultak. Egy-egy *pictura descriptioja* a compilátor szándéka szerint alakult, s hol kedvelt idézetet, hol saját – latin vagy nemzeti nyelvű – sorokat tartalmazott. Hadrianus Iunius *Emblematicájának* XXXIII. emblémája például azonos

Geoffrey Whitney: *A Choice of Embleme*, 1856. 51. lapjával. De amíg ott 'Boni adulterium', itt a mottó: *Vitae aut mortis* (Életre vagy halálra). A *pictura* gazdagon virágzó rózsabokrot mutat be. A pompájuk teljességében látható virágfejek szorgos méhek és csúf pókok tanyáznak. Whitney subscriptiójának epigrammája szolgáltatja a magyarázatot, s rávilágít az *inscriptio* és a *pictura* egyezésére: ugyanabban a virágban található a belőle mézet nyerő méh s a méregre találó pók. S mindebből következik az analógia: a jónak pajzsot tart, a rossznak kardot ígér a Szentírás.



5. kép. A méhet a mézkészítés (Sir 11,3) és a szorgalom (Péld 6,8 – a Septuaginta kiegészítése) kapcsán említik az Ószövetségben. De Theophrasztosz (*De odoribus*, IV. 734.), Plutarkhosz (*Quaestionum convivalium libri VII. 7.*), Claudius Aelianus (*De natura animalium* IV. 18.), Scipione Bargagli (*Dell'Impresse*, Velence, 1594), Johannes Pierius Valerianus (*Hieroglyphica*, Lyon, 1626) és mások nyomán is gyakorta megjelent a méh az emblémák picturáján illetve descriptionjában, s a mézet leginkább – a negatív tartalommal rendelkező pókok által is kedvelt – rózsából gyűjtögetik. De Bry 1593-ban albumának egyik gazdag természeti motívumokkal körbevett emblémáján a rózsapók-méh hármasa kiegészül a méhkas ábrájával. A méhkas a 'societas perfecta' (tökéletes társadalom), az egyház jelképe.

A rózsajelképek descriptióinak származási helyei felölelik a késő reneszánsz és a kora barokk kedvelte irodalom teljességét. Theophrasztosz, Plutarkhosz, Claudius Aelianus, Plinius, Titus Lucretius Carus, Horapollón és Rotterdami Erasmus mellett Battista Pittoni (*Imprese*, Venedig, 1562, 1566), Luca Contilis (*Ragionamento sopra la proprietá delle imprese*, Pavia, 1574), Johannes Pierius Valerianus (*Hieroglyphica*, Lyon, 1626), Joannes Costaeus (*De universali stirpium natura*), M. Claudius Paradinus (*Symbolus heroica*, Atwerpen, 1563) és Luca Contilis (*Ragionamento sopra la proprietá delle impresa*, Pavia, 1574) munkái, valamint La Perrière, Whitney, Rollenhagen, Cats, Beza, Vaenius, Iunius, Covarrubias, Bruck és Anulus emblémagyűjteményei, illetve más munkák szolgáltatták az eredeti és a másodlagos mintákat.¹⁹

A metszetek rózsái a szokványos – a képmetszés és a könyvnyomtatás technikái megszabta – egyszerűsítések mentén mutatkoztak meg. A bokrok mintegy kilapítva, a 3–5 levélkéből álló levelek szemből, a bimbók profilból, a kinyílt virágok profilból vagy szemből látszanak. A rózsza tüskés volta mindenkor hangsúlyos volt. Ritkábban ábrázolták a rózsát a kertben, s olyankor a fajjelleg eltűnt. Némelykor egyetlen szál túlhangsúlyozott méretű virág vonta magára a figyelmet (az illatra utalásnál, a tüskés jelleg hangsúlyozásánál), lombtalan a bokor (a mulandóság, változékonyság jegyeként) vagy elszáradt a növény (a halál, elmúlás, változékonyság megmutatkozása). A pictura forrásai között – ami a rózsákat illeti – csupán a herbáriumok ábrázolatai álltak – és szövegek, amelyek semmi segítséget nem kínálhattak képi megvalósításukhoz. Nem így a rózsákról szóló szövegekben – ámbár ott, a botanikaival ellentétben, a rózsához köthető erkölcsi tartalmak váltak fontossá.

Az állatok közül a méh (mézgyűjtése s a tüskéhez hasonlatos fullánkja miatt), a pók, a légy, a kígyó és a sertés szerepelt együtt a rózsákkal. Nő éppúgy tartott virágot, miként férfi. A növények közül a hagyma (mivel illata elnyomja a rózsáét) és a bogáncs jutott ellentétező szerephez.

A rózsza tulajdonságai közül a szírom színe(i), az illata, a tüskéje vagy a tüskétlensége, a virágzás minőségjelző időpontja, a virágzás időtartama, a hervadása, a pusztulása, a méz- és méregadó mivolta, a kert-, illetve gondozásigényessége jelent meg. Ezen tulajdonságok némelyikéhez – fokozásként és ellentétként – más jelképegyüttesek, személyek is társultak: Paradicsom, Isten, halál és Amor.

A TÁBLAFESTÉSZET RÓZSAJELKÉPEI

A MITOLIKUS TÉMAKÖR

Ámbár Torquato Tasso az eposzírók számára írta elő, de monumentális barokk képek festői is elfogadták javaslatát: „*válassza a szép dolgokból a legszebbet, a nagyobból a legnagyobbat, a csodálatosból a legcsodálatosabbat, s igyekezzék e legcsodálatosabbat még újdonsággal és méltósággal párosítani.*” (Elmélkedés a hőskölteményről, 1570) A reneszánsz monumentalitás-igénye tehát tovább élt, de mozgalmassabbá és mellékjelenetekben gazdaggá vált. A díszítettség mértéke megnövekedett, s nemcsak a képek, de a képek kerete, környezete is hozzájárult az ornamentalitáshoz. A mitologikus és a vallási témakörnél egyedül a pompát növelő dekorációk, girlandok, növénykompozíciók rózsái azok, amelyek nem – vagy amelyek legkevésbé – konkrét módon szimbolikus tartalmúak.

A mitologikus tartalmú munkák rózsáinak jelentéskörében feltűnő az időhöz köthetők magas aránya. Akár a szépség pillanatnyiságát, akár a

82



6. kép. Peter Paul Rubens (1577–1640): *A szerelem kertje* (1632–34), Prado, Madrid

mulandóságot hivatkozták, annak az érzelmi értékét nem tagadták, csupán relativizálták. Másrészt ez a festői témakör a rózsát erotikus értelemben is használták: a pompás, meztelen nők, még ha hangsúlyozottan is allegorizáltak, a kép reprezentatív kellékeiként szerepeltek.

Jacopo Pontorno (1494–1557) firenzei manierista festőnél a festői tárgykörben a rózsák mindkét szerepe jelen volt. Vasari szerint Ovidius *Metamorphoses*-ének (XIV, 623–697.) illusztrációja a *Vertumnus és Pomona* (1519–1521, Villa Medici, Poggio a Caiano). A munkának egy kortárs szimbolikus jelentése is megfeythető: a Mediciek trónra való visszatérésével a dinasztia megújulását mutatta be a festő. A négy évszak allegorikus figurája mögött babérlevélkötegekből készült füzér lóg alá, ezek egyikében, a Nyár alakjánál nyitott kelyhű, élénk színű rózsák pompáznak, melyek a nyári időszak jellegzetességei.

Az 1533 körül, Michelangelo vázlata alapján készített *Venus és Amor* olajképén (Galleria dell'Accademia, Firenze) egyéb okból és módon mutatkoznak meg a virágok. A kép bal oldalán álló serlegben a rózsaszínű, teljesen szétterült szirmú, néző felé fordított rózsák ugyanúgy kitarulkoznak, mint a keblét önfeledten – és teátrálisan – mutató-felkínáló meztelen istennő.

Ezek a virágok – akárcsak Pontorno kései, erősen manierista műveinek állatalakjai – naturalisztikusak, szinte megfoghatók. A realista ábrázolás az, amely rokonítja ezeket a később megjelenő barokk festők műveivel.

A 17. századi flamand művészek kedvelték leginkább a mitológiai témakört. Ők azok, akik az előző század Itáliájának humanista hagyományai mentén dolgoztak, s elfogadták annak tárgyértelmezését, szimbólumhasználatát és ikonológiai örökségét. Arra, hogy elődekhez képest bőkezűbben jelenítették meg a rózsákat (s azok, ahol csak lehetett, láthatóak is lettek), indokul szolgálhatott, hogy Rubenstől Vand Dyckig és Jordaensig a festők mértéktelenül kedvelték az ékesszólást és az érzékiséget. A mitológiai témákban megjelenő virágok az egyre színpadiasabb környezetben tartalmilag nem vezettek újításhoz, ámbár a csodálatot, a hős- (s a hősből tárgyiasult fogalom-) kultusz intenzívebbé válását kiosztott szerepüknek megfelelően jelezték.

Tömeges megjelenésükkel a mitikus környezetek pompáját, különleges ünnepélyességét emelték. Peter Paul Rubens (1577–1640) *A szerelem kertje* (1632–34, Prado, Madrid) a pogány és keresztény szerelmi szimbólumok szinte valamennyiét felvonultatta: a levegőben szárnyaló puttók például rózsát és rózsakoszorút tartanak. A három grácia szökőkútja mellett álló gyűrűs oszlopot érzékeny ragyogó rózsabokor fonja be. A szerelemkerti jelenet rózsáinak rejtett erotikáját ezen idilli világ valamennyi jelképe támogatja.

A *Három grácia* (1636–39, Prado, Madrid) alakja fölött rózsákból készített dús füzér leng. E virágok, miközben a pillanat jelentőségét hangsúlyozzák, ugyanolyan érzékiséggel telítettek, teltek és magabiz-

83

tosan harsak, mint Zeusz és Eurünomé táncban egymásba fonódott, meztelen leányai.

A flamand művészek által jegyzett mitológiai képek sikerét jelezte, hogy spanyol területen is kedveltek s a főúri reprezentáció tárgyai voltak. A spanyol festők mitológiai járatlansága, e témakör iránti érdeklensége mindenekelőtt Rubens munkáihoz s az azok képviselte mitológiai ismeretek népszerűségéhez járultak hozzá.

A KATOLIKUS VALLÁSSÁG TÉMAKÖREI

Hogy a vallási tárgyú művészeti munkákat egységben látjuk, annak oka a Rómában székelő pápaság, a pápák személye, a legfelsőbb egyházi kör környezetéből kiinduló mecenatúra és a nápolyi alkirályságot is magába foglaló spanyol birodalom jeleseinek hasonló elképzelés alapján történt megrendelése. A magánmegbízások a követelményeket is meghatározták, s a művek legkisebb részletének tartalmát is előírták.

A létrejött új ikonográfia ortodox módon határozta meg a megjeleníthető dolgokat. Az elvárások betartását az inkvizíció felügyelete mellett intézményesen ellenőrizték. Weisbach az így létrejött barokk eszmével arculatát öt fogalmi elembe jelölte meg²⁰: közülük a heroizmus és a kegyetlenség általában nem, de a miszticizmus, az aszketizmus és az erotizmus a rózsák kellékként való bőséges használatát tette lehetővé. A virágok által is teljesült az a kívánság, hogy a művek didaktikussága, érthetősége és egyszerűsége ösztönzően hasson a hívókra, s kegyessé tegye őket az érzékek meggyőzése által. A templomi képek ilyen szigorú ellenőrzöttségét az indokolta, hogy azokat tekintették leginkább a nép vallásos elképzeléseit formálónak.

Amíg az itáliai Pontormónál az antik szellemiség hivatkozása, addig a szintén manierista jegyeket mutató El Grecónál (1541–1614) – szinte ugyanabban az időszakban – a katolikus vallás magyarázta a rózsák jelenlétét. El Greco kései képeinek egyikén, a *Szeplőtelen fogantatás*on (1607–1613, Museo de Santa Cruz, Toledo) a reformáció által különösen támadott és a katolikus egyház által szorgalmazott téma, a Szűzanya ábrázolása jelent meg. A megnyújtott alakú, misztikus elragadtatásban lévő Mária az angyalok kíséretében a szentlélekhez emelkedik; alant Toledo, az elhagyott föld. Az előtérben, sajátos képkivágásban, egy háttal álló angyal testétől épp csak érintve sokvirágú rózsabokor és liliom-köteg pompázik. Az aránytalanul nagy virágok nem tarthatnak szorosan a festményhez, az ábrázolt jelenet léptékének nem felelnek meg, első pillantásra akár oltárkép előtti díszítésnek is tűnhetnek. A csupasz lábú angyal azonban a botanikailag hüen s érzékletesen fölvezetett virágok előtt emelkedik föl a levegőbe: a hatás meghökkentő és drámai. A jelenettől kissé távol tartott, Máriára utaló rózsák a pillanat megszenteltségét és a csodát összegzik. A rózsák az asszony ruhájának



7. kép. Francisco de Zurbarán: *Portugál Szent Erzsébet vagy Szent Casilda* (1640, Prado, Madrid) festménye a portugál királyné vagy egy mór király leánya kegyességét örökölte meg. Az ételt osztogató ifjú asszony köntényében a szegényeknek/keresztény foglyoknak szánt alamizsna virágokká változott, hogy az asszony tette a férje/apja előtt le ne lepleződjön.

színét ismételik, s azokat a legkevésbé lehet a mártíromság jegyének tekinteni.

A Mária-ábrázolások, az ótestamentumi jelenetek, a szentek életének megjelenítései mentén felrajzolható rózsák ugyan nem naturalis tökéletességűek, de a fontosságuk nem is az ábrázolatukban, hanem a megjeleníthetőségben mutatkozott meg. A rózsának, ennek a jelentésgazdag motívumnak az ábrázolása szentképek esetében nem ritkán kizárólag a virágra – esetleg néhány levélre – szűkült le.

Francisco de Zurbarán (1598–1664) női szentjeinek átélt vallásossága legtöbbször kizárólag attribútumaikból következett. A *Portugál Szent Erzsébet* (1640, Prado, Madrid) vagy *Szent Dorottya* (1640–1650, Museo Provincial de Bellas Artes, Sevilla) ruhája, alakja, arca a realista elvek szerint hangsúlyos, egyszerű s mégis reprezentatív, s nem vallanak tulajdonosuk szenvedéstörténetéről. Szentségük okát a szövekek, drapériák, ékszerek és a hajviselet festői kidolgozottságához képest elnagyoltabban bemutatott rózsákban találjuk meg. A világias megjelenésű Portugál Szent Erzsébetet a festő a középkor utolsó harmadából Európa-szerte ismert rózsacsodák egyikével – az alamizsnának szánt étel virággá változásának pillanatában – ábrázolta. *Szent Dorottya* is inkább világi hölgyként, mintsem keresztény mártírként tűnt fel, annak ellenére, hogy hagyományosan gyümölcscsel és rózsával megrakott tálat tart a kezében. A vallási jelleg a téma által ugyan meghatározott, de annak megjelenítése, a naturalizmus eszményét betartó, az emberi s az anyaghoz kapcsolt tulajdonságok hangsúlyozása miatt eltért a hagyományostól. Ennek az átértelmezésnek csupán a következő mélyeit viselik magukon az oly nagy szogalommal előtérbe állított szentek mellett lévő rózsák.

Egy elragadtatott, rózsák között térdeplő szerzetes kitárt karokkal fordul a megnyilvánuló mennyei csodához az egyik 1630-ban készült festményen (*Csoda Portioncule-ban*, Museo Provinciale de Belle Artes, Kadyks). A látomás fennkölt, vallásos légkörben jelenik meg, mégis minden realitás és a rózsák is ugyanolyan gonddal lettek megfestve, mint a jelenés Krisztusának vagy a látomásába feledkező barna csuhás alaknak az arca és a keze. A virágok egyaránt megmutatják a csoda nagyra értékelését és a képet szemlélőknek a tisztelet kifejezésének a módját. Általában nem mutatkozott jellemző barokk hagyománynak Krisztus rózsával – a szenvedés és a szenvedésért járó díj jegyével – együtt való ábrázolása, Zurbarán azonban minden képtípusára odafigyelt, s egyike volt azon kevés festőknek, akik a rózsza több jelképi lehetőségét is fölhasználták.

A rózsák ilyenfajta tömeges, színfoltos scénériája jellemző a különféle rendek megbízása és képi elképzelései alapján szívesen dolgozó, a színek érzéki hatását és a jelentését ismerő festőre.

Zurbarán a katolikusoknak fontos szimbolikus tartalmat jelenített meg a sevillai karthauziak számára készített munkáin is. A Könyörülétes Madonna-hagyományt folytató *De Las Cuevas Madonna* (1655 k., Museo Provincial de Bellas Artes, Sevilla) a némasági fogadalmat tett és önsanyargató tagok rendjének Mária-kultuszát szolgálta: az Istenanya oltalmába fogadja az aszkétákat. A térdelő, hieratikus alakok fölé teríti az angyalok által felfogott, bő kék köpenyét, s az így kialakult zárt térben a földet – az egész helyzet megszenteltségét, különösen értékes védettségét mutatva – rózsákból és más kerti virágokból alkotott virág-szőnyeg borítja. Az egymás mellé sorakoztatott rózsza-, fehér és sárga színek közös, Máriára vonatkoztatott értelme erőteljesebbnek mutatkozik a rózsza önálló jelentésénél, annak ellenére, hogy a rózsafestők kialakítása nem mond ellent a naturalizmusnak. A virággal borított padló – a virágmintázatú padozat – a vendégbarátság, a vendégajándék antikvitástól fennmaradt gesztusának a folytatása.

A szintén sevillai Bartolomé Esteban Murillo (1618–1682) Immaculata-képein a fehér ruhás, lágy arckifejezésű Mária környezetében a lilium és a rózsza, e két hortus conclusus-virág mindenkor föltűnik. Murillo 1650 körül kezdett a szeplőtelen fogantatás témájával foglalkozni, s haláláig számos változatban megfestette. A mindenkor – hol az extázisban fölemelkedő szűz lábánál, hol az őt fenn fogadó – angyalok által tartott rózsák azonos jegyűek: rózsaszínűek, egymásra borult szirmúak, amely miatt sosem látni, mi rejtőzik a közéjük foglalt, sötétebb árnyalatú kehely mélyén. A lehajló, lágyan behajló peremű, segyyszerű szirmokból álló káposztarózsza-tulajdonságú virágfejek hasonlatosak a korszak flamand területeken ábrázolt rózsáihoz. S nincs különbség a Hold alatti, az az Elemi világban, valamint a Csillag- s a Szellemi világban elhelyezett és az angyalok kezében tartott virágok között: azok érzékelhetően nem a szférák tulajdonságairól, hanem a főalakról referálnak.

1660 körül készültek az Escoriálból (Prado, Madrid) s az Aranjuelből származó (Prado, Madrid) *Szeplőtelen fogantatások* is. A vallásháború okai között szereplő dogma – amelyet a spanyolok elfogadtak, s ezért ajánlották országukat 1614-ben a Szeplőtelen Szűz oltalmába – Isten anyját az eredendő büntől mentesnek tartja. A *Jelenések* könyvére (12,1) alapozott képi elképzelést („Az égen nagy jel tűnt fel: egy asszony, öltözete a nap, lába alatt a hold”) Francisco Pacheco *En Arte de la Pintura* (1639) kötete alapozta meg.

A Szűz kipirult arca és fiatal, tizenhárom éves kora, bájossága, a korábban kodifikált lehetséges rózsahivatkozás bővítéséhez vezetett. Murillo rózsái közvetlenül – s ráadásul a helyi, arabokig visszanyúló hagyomány értelmében is – társíthatóak a Szűz biológiai és pszichológiai állapotához, miközben ezt a személyből sugárzó érzelmességet jól kiegészíti a rózsza misztikus és emelkedett, elragadtatott állapotot kifejezni képes értelme.

A mennybe emelkedő Szűz nyomán rózsák hullnak a fellegekből Simon Vouet (1647, Musée des Beaux Arts, Reims) olajfestményén. A munka előképén, Caracci alkotásán (1590., Prado, Madrid) még nem szerepeltek ezek az attribútumok. Vouetnél fehér és rózsaszín szirmú rózsák tömege zuhog a Szűzet követő angyalok markából az üresen maradt sírhely fehér lepedőjére. A sírt körbeálló alakok legtöbbje csupán ezeket a maradványokat láthatja. A kései középkor szentjeinek temét, sírgödrét sokszor rózsailatúnak találták, s azt mintegy a mennyország illatának fölpárolgásaként értelmezték. Ennek hagyományát és vendégajándékát idézi a festmény.

A barokk vallásos művészetben az allegorikus értelmezés megengedte az erotika, a test érzéki megnyilvánulásainak bemutatását. Ezen a módon az antikvitás és a keresztény jelképtelmezések átmosására és keverésére nyílt lehetőség. Bernini utolsó saját kezű alkotása a trastaverei San Francesco a Ripa kápolnájában található *A boldog Ludovica Albertoni halála* (1674). A haláltusáját vívó, gyönyörtől megszépülő arcú asszonyt hatásosan világítja meg a kápolna oldalfalain nyitott ablakokból beeső fény. Hasonló teatralitású az édenkertet jelző kerubfejek, gyümölcsök és virágok tömege. A rózsafaragványok ebben az egyszerű és közérthető módon kifejező szobor környezetében is polivalens módon jelzik az elragadtatottságot.

Utóbb, a felvilágosodás államelvűvé válásával egyidejűleg az állami intézmények és az élet mindennapos díszletévé is változott a barokk festészet: főként a mitizáló és a vallásos monumentális alkotások biztosították számukra lehetőséget. A világiasodó folyamathoz nagyvonalú segítséget nyújtott a vallás tereiben már fölhasznált, katolicizált, s a reneszánsz által föltárt, vagy a reneszánsz közvetítése nélkül megtalált antik elemek sokasága. Számos, a vallás által megengedett használatú jelkép, köztük a rózsajelképek, ugyan nem alakultak formailag mássá, de tartalmilag árnyaltabbak lettek: elhalványodhattak bennük, de eltűnni nem tűnhettek el a keresztényies jelzések. S ezt a átértelmezést nemcsak a görög és római istenek, jelenetek által kifejezhető allegóriák tették lehetővé, hanem a mindennapi élet kellékeinek, a bútoroknak, az öltözködésnek, az épületeknek, a lakásoknak, a közösségi tereknek a felékesítésekor bekövetkezett deszakralizáció. A motívumok java korábbi értelmezésétől elhárált, tartalmilag kiürült, kipott, s ezáltal új, hol a silánysáig egyszerűvé, hol pedig rafinálttá váló fölhasználásra kínált lehetőséget. Az előkelő nemesség és a polgárság részére dolgozó iparosok észrevették ezt a kínálókozó lehetőséget, s ahogy megnőtt a család szerepe, bensőségessége, valamint az identitás és az intimitás – szinte egymáshoz kapcsoltnak – értékkel emelkedett, úgy törekedtek arra, hogy a művek köznapni funkciókat töltsenek be.



8. kép. Murillo *Szeplőtelen fogantatás* (Prado, Madrid), miként a többi immaculataképen is, ugyanannak a rózsafajnak a változata látható. E korszak más spanyol festői, így Velazquez, a fiatal alakokhoz rendszerint hasonló tulajdonságú rózsát társítottak.

A vallásos témák mellett a 17. századi hispániai képzőművészetben a portréfestészet jutott vezérszerephez: királyi festők álltak az udvar szolgálatában, s a nemesség sem igényelte kevésbé a világi ábrázolást. Amíg a vallási – és egyéb – témavilágban a valóság olyan mintákat kínált, amelyek értelmezése szimbolikus módon történt, a portrék ilyen jelentéssel nem rendelkeztek – igaz, a reprezentáció funkcióját megtartották. A spanyol portréfestők – ellentétben az ezzel esetenként élő francia és flamand kortársaikkal – munkáikban nem kínálták az allegorikus értelmezési lehetőséget, távol tartották maguktól a mitizálást, s a valósághűség kizárólag a választott és kapott ábrázolt bemutatásának következménye. Bár a kultuszképek között is megtalálhatóak a portrék – a profán portrékhoz hasonlóan, az északi munkákkal ugyancsak ellentétesen, leginkább egyént s nem csoportot ábrázolva –, azok azonban sosem mondtak le az allegóriákról.

A naturalista ábrázolás magától értetődő módon, önmagán messze túlmutató jelentéseket kizárva használta föl a rózsát. Diego Velázquez (1599–1660), a IV. Fülöp uralkodása alatt dolgozó, az udvar reprezentációját szolgáló királyi festő az ábrázolt személy hűséges bemutatására törekedett, s allegorizáció nélkül alkotta nagyszerű portéit, miközben a vallási, mitológiai és zsánerképei nem szütködködtek allegóriákban. Velázquez konyhai csendéleteket is festett, s ez utal a spanyol és a holland művészek közt kialakult kapcsolatokra.

Margit infánsnő portréján (1659, Prado, Madrid) a leánya bal kezében rózsabukétát tart. A képnek két változata maradt fenn, a nagyobb enteriőrűt (Prado, Madrid) biztosan Velázquez készítette, s talán tanítványa, Martínez del Mazo fejezte be, a kisebb kivágatút, amely a pradoi másolata (Kunsthistorisches Museum, Bécs), a festő kezdte el, s a befejezése a tanítványra hárult.

Mindkét csokor két-két szál rózsából áll, az utóbb készült művön a zöld rózsalevelek közé kék szirmú virágot is vegyítettek. A rózsaszínű virágok, ámbár élethűségük kétségtelen, korántsem olyan realisztikusak, mint a más tárgyú képeken felbukkanók; a szirmokon körkörös elhelyezkedő világosabb és sötétebb színcsíkjakkal a rózsaszín, ezüstszürke ruhán impresszív festői alkotások s nem élőlénymásolatok. A képen a kislány infánsnő-személyisége és a rózsák fizikai jellemzőinek párhuzama vált fontossá, s e rózsák lélektanilag hitelesítőek.

A rózsaszínek és pirosak összecsengése máshol sem idegen Velázquez számára. 1652-ben készült, a három éves leánya álló alakját bemutató alkotásán a meleg, barátságos színek tobzódása figyelhető meg. A kislány jobbán álló asztal üvegvezájában a virágok között egy szál, a ruhával megegyező színű rózsák áll, amelynek nem a hervadása miatt hajlik le a feje, hanem a botanikai sajátossága okán. Ez sejteti, hogy ró-



9. kép. Diego Velázquez: *Margit infánsnő serdülő korában* (Kunstrid, Kunsthistorisches Museum, Bécs, 1612 k.–1667)

zsa, valamint a színe is (*Margarita infánsnő hároméves korában*. 1652., Kunsthistorisches Museum, Bécs).

Inkább rózsaszerű rózsák az, amelyet a *Dona Antonia de Ipenarrieta* fiával, *don Luisszal* (1631?, Prado, Madrid) apró gyermeke tart a kezében. A fesztelen előkelőséggel álló elegáns hölgyet alakja, öltözte,

zárkózott arca jellemzi, az érdeklődő tekintetű kisfiút a kezében tartott rózsaszál. A gyermek és az üde rózsza párosítása – a reneszánsz „gyermekét tartó Mária”-ábrázolások nyomán – itt is a kiteljesedett, harmonikus viszonyt s a gyermek értékét hangsúlyozza, annak ellenére, hogy újszerű a virág fiú kezébe adása.

1615-ben készítette el Rubens – Jan Brueghel segítségével – *Ausztriai Albert főherceg képmását* (Madrid, Prado). A kép bal oldalán ülő, előkelő férfi jellemét két hangsúlyos környezeti elem hangsúlyozza: egy tájban elhelyezett kastély s egy, a balusztrádot befonó rózsabokor. Többféle értelmezést tesznek lehetővé a realitás és az allegorizmus elvét egyszerre kiszolgáló elemek. A rózsza kínálta kettős lehetőségre mind a flandriai, mind a holland művészek fölfigyeltek – de az, mivel új alkalmazás, a férfiportrékon szembetűnőbb.

A flamand Anthonis Van Dyck (1599–1641) *Isabella Brant portréján* (National Gallery of Art, Washington) az emblemikus hagyomány követőjének mutatkozott: a fotelben ülő asszony mögött, a háttérben, az olaszos stílusú oszlopcsarnokban egy Minerva-szobor utal erre. Isabella Brant – Rubens első felesége – és az antik istennő bölcsességük, valamint szelíd jóságuk által rokonított. A monumentális háttér előtt az asszony is monumentális jellemként hat, mindezt pompás ruhája, éksze-
 92 re, eleganciája is sugallja. A fiatal nő ölébe ejtett jobb kezében sárga rózsát tart: annak halvány árnyalata villan elő a két csipkés kezélő fehér foltjai közül. A sárga rózsát ritkán ábrázolták portrékon, talán közismerten kellemetlen illata miatt. Van Dycknak éppen az emblematicusság okán lehetett szüksége éppen az uralkodó rózsára s annak a szellemi jó-ságot és a bőséget jelképező sárga színére. Van Dyck vallási tárgyú ké-pein (*Madonna a megrendelőkkel*, 1630 k., Louvre, Párizs) inkább a sötétebb árnyalatú, pirosba forduló rózsákat használta – ezek színe meg-hökkentően hasonlatos Rubens (*A szerelem kertje*, 1632–34, Prado, Madrid) és Frans Hals virágainak színéhez.

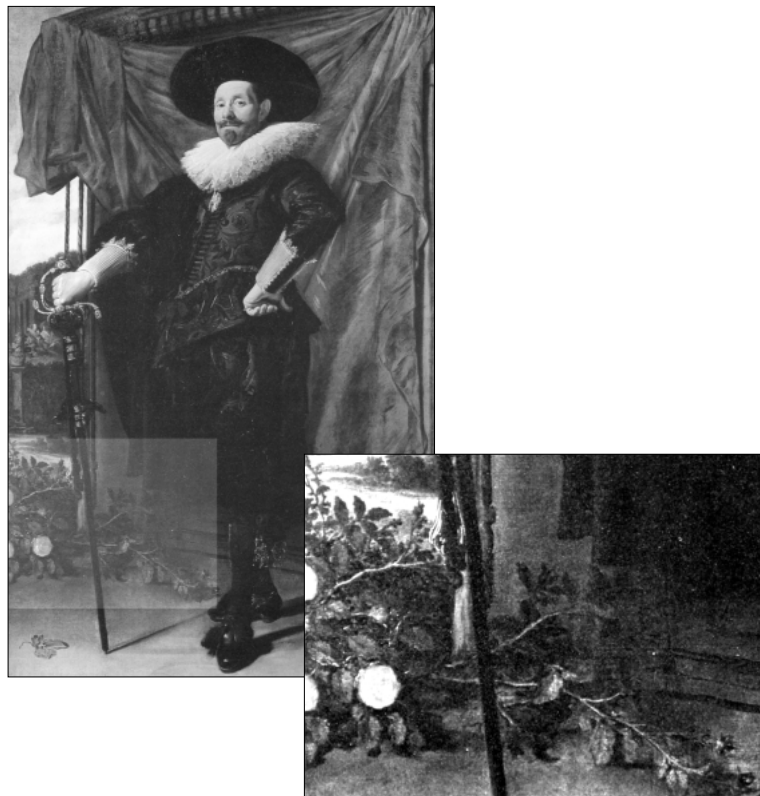
Szintén emblemikus hagyományokat követők a holland Frans Hals (1582–1666) festészetének rózsás motívumokkal rendelkező alkotásai. *Willem van Heythusen portréja* (1625–30, Alte Pinakothek, München) az úgazdag haarlemi kereskedő magabiztos – és öntelt – alakját mutatja be. A velencei festőkre és Van Dyckra emlékeztető módon osztott képsíkú festmény drapéria előtt álló alakja – homogén né váltan a közegével – azáltal jellegzetes, hogy a lába elé egy terebélyes rózsafa s egy darab arról leszakajtott virág került. A büszke, virágok fö-lé magasodó úr háttérben manierista kert részlete villan elő: a zöld bokrok útvesztőjében szerelmespár sétál. E rejtett jelenet, a lehajtott ró-zsafaág, valamint egy árválkodó, a gyümölcs emlékére figyelmeztető szőlőlevél együttese az allegorikus értelmezést is szorgalmazza, még-pedig két módon: az élvezet, a szerelmi győztesség és boldogság vagy azok mulandóságának, a földi dolgok tűnékenységének a jeleiként.



10. kép. Van Dyck: *Isabella Brant portréja* (National Gallery of Art, Washington)

Hasonló belső kettősségre utal az a lefordított virágú rózsza is, amely a szomorkás tekintetű, idősödő, sötét kalapú és ruhájú férfiú portréján található (*Férfi rózsával*, Pieter Tjarck? 1636–38, County Museum of Art, Los Angeles). E virágfejével lefelé tartott rózsza Bernardo Strozzi (1581–1644) *Vanitás allegóriáján* is hasonló jelentésű (1635 k., ma-

gántulajdon, Bologna). A tükörben szépítkező, fiatalosan öltözött vénasszony a melle elé emeli a virágszálat, s annak üdesége válik figyelmeztetővé. Az aszott, öregedő ember és a virága teljében lévő rózsza ellentéte föltűnő. Az élet mulandóságára utaló rózsza azzal hangsúlyozza értelmét erősebben, hogy lefelé fordítják, s immár nem fölfelé tör, hanem lehanyatlík. (21. kép)



11. kép. Frans Hals: *Willem van Heythusen portréja* (Alte Pinakothek, München, 1625)

A portrék valóságghűsége törekvése indokolja, hogy az alakok kezében, környezetében feltűnő rózsák is megfeleljenek ennek az elvárásnak. A mitikus tulajdonságok kerülése behatárolja a növény jelképi értelmezését. A rózsza mindenekelőtt a kompozícióban hangsúlyozható rész, a színe összezsenghet valamelyik testfelülettel (arccal, kézzel, vállal), az öltözék ruhájával, a háttér drapériájával. A szín az egészségre, a jólétre hagyományosan utalhat, miként a rózsza – virágként – a



12. kép. Pieter de Hooch: *Holland család* (Gemäldegalerie der Akademie, Bécs, 1662 k.)

pompázatos életre, életmódra, valamiféle gazdagságra. A portré rózsája minden esetben túlzásoktól mentes és gyöngéd jelentésű. A gyermek értékét, valaminek a fontosságát hangsúlyozza. Nemektől független módon jelenik meg: sem ivariságra, sem szexualitásra nem utal.

Másrészt a portré üzenetet is tartalmaz a bemutatotttról. Ezek a portrék – inkább az északi területek festőinek az alkotásai – a mitológikus témakörre jellemző rózsajelentések felhasználói. A munkákon

egyébként is feltűnő, hogy a nem rózsás allegorizáló részletek a bemutatott személy fölöttes jelentéseire irányítják a figyelmet.

A ZSÁNERKÉPEK

A hétköznapi élet eseményeinek ábrázolása, már ahol kedvelt volt, megengedte a rózsákkal kapcsolatos ábrázolását: a művek allegorizmusához és a realista megvalósításhoz egyként megfelelő modellnek kínálkozott. A spanyol területek alkotóinál – hacsak nem külföldi vásárlók számára készítették munkáikat, mint Murillo – nem volt népszerű a népi, illetve polgári zsánerkép, a csendéletek azonban kivételt képeztek ez alól.

Nem követte a reneszánsz humanista szépségesszményt Caravaggio (1571–1610), s az idealizált szépség helyén a valóságot hangsúlyozta. Első korszakát, amelynek munkáit a művészettörténészek a zsánerképfestészetbe illeszkedőnek találták, már az jellemezte, hogy hétköznapi életképként láttatta mind a szakrális, mind a profán helyzeteket, s nem egy részletüket csendéletként ábrázolta. A csendéletek festésében különösen járatosnak mutatkozott, hiszen Rómában virágfestőként érte

96



13. kép. Jan Steen: *Fejére állt világ* (Kunsthistorisches Museum, Bécs, 1660 k.) című ironikus munkájának Brueghel közmondásokat megfestett képe az előzménye. Amint ott, itt is szerepel a szépséges rózsát felzabáló disznó.

el első sikereit. Ám ezek, miként a mitológiai utalások és az egyéb témájú munkái is, allegorikus értelműek.

A *fiú, akit megharapott a gyík* (1594, Fondazione dell'Arte Roberto Longhi, Firenze) és a *Lanton játszó fiú* (1596, Ermitázs, Szentpétervár) festményeken gyümölcsökből és viraggal telt üvegedényből komponált csendélet egészíti ki az érzelmes pillantású fiúalakokat. Amíg az első kép jelenete egy olyan nőies fiatalembert mutat be, akinek egyik ujját egy gyík – a kereszténység szerint tisztátalan állat – tartja a szájában, és aki a harapástól megriadt, valamint a fiatalember jobb füle fölött, a hajába tűzve egy növény látszik, ez a kép egyértelműen homoerotikus; míg a másik rejtettebb jelentésű, de Ripa *Iconologiája* segítségével könnyebben értelmezhető. A hangszeren játszó fiú – előtte férfigenitáliára emlékeztető, hosszúkás gyümölcsök és zöldség látható, a nyitott kotta (Jacob Arcadel 16. századi zeneszerző madrigáljának utolsó sorával: *Voi sapete ch'io v'amo*) = Tudjátok, hogy [szeretlek benneteket]) – és környezete értelme hasonlatos a vázában tartott íriszéhez, rózsához és egyéb virágéhoz. A festmény egyszerre portré, csendélet és a rossz szerelem allegóriája. A rózsá mindhárom látásmódot megengedi.

A két kép a spontán módon kialakult állapotot ragadta meg, a pillanatnyi érzelmet adta vissza, s e pillanatnyiság hangsúlyozásához a rövid ideig virágzó növények képe járult hozzá. A szimbolikus olvasat mégsem feledteti, hogy a rózsafajok valódi, természeti lénynek mutatkoznak, s kétségbe vonják a jelenet átvitt értelmezhetőségét, illetve mindenképpen ellentétesek a képekről a klérus által előírt elvárásokkal.

A spanyolokkal ellentétben a franciák, a flamandok és a hollandok népi jelenetek sokaságáról alkottak képet, amelyek rózsáinak kettős olvashatósága megmaradt, de allegorizálásuk folyamatosan gyöngült.

Pieter de Hooch (1629–1688 k.) élete egyik szakaszában polgári családok életét festette meg. *Holland család* munkája puritán, de jómódú emberek zárt együttesét ábrázolja, mégpedig egy udvaron, ahol egy magasra törő rózsabokor is látható. Ez a rózsá, valamint a ház előtt, az asztalnál ülő három alak előtti tál tele gyümölccsel azok a szimbólumok, amelyek a polgári, szerény és tisztességes jólétre, morális tartalomra utalnak.

A holland katolikus Jan Steen mulató jelenetén (1660 k., Kunsthistorisches Museum, Bécs) inkább egy színpadias de ugyancsak moralizálásra alkalmas helyzet látható. Jólétről árulkodó szobában mulatozik a legújabb divat szerint öltözött társaság, miközben a gazdagság épp most foszlik semmivé. Az asztalon ételmaradékot zabál a kutya, a szekrény kincsei között gyermek turkál, zenész hegedül a bortól kábultaknak, s az iszákos lány ölébe egy részeg férfi telepedett. A férfi kezében virágos rózsabokor – akár a szerelem, akár a bor, akár a mámor pillanatnyiságára utaló jegy. A képrészletek bölcs közmondásoknak feleltethetők meg. Az allegóriát tovább értelmezi a konyhaajtóból érkező, a földre hullt rózsát evő disznó.

97

A polgárság életét bemutató zsánerképek azt mutatják, hogy a rózsáknak a vallásostól és a mitológiától eltérő, profánba hajló értelmet is tulajdonítottak. Ezek semmi esetre sem olyan fennkölték, szentek, illetve harsak, mint az arisztokraták, a vallási és állami terek reprezentációs képein, illetve a magánhasználatra szánt festményeken. E virágok a mindennapi moralizálás kellékei – tartalmukat tekintve pedig a népszerű párhuzamok megvonására alkalmazhatóak. Előképeik jól ismertek: a bor és a rózsza kapcsolata már az antikvitásból, a boré és a disznóé a középkor végétől kezdődően.

A CSENDÉLETEK

Bovillus (Charles de Bouelles) *Liber de intellectu* (1509) kötetében felkínált egy olyan rendszerezést, amely az ábrázolható dolgok értékmérésére is szolgált. Műve, valamint számos hozzá hasonló munka a középkori organikus világkép bonyolult hierarchiáján alapult, s az abban teológiai, illetve filozófiai rögzített helyű világok sorrendje azt is megmutatta, hogy a velük kapcsolatos tevékenységek milyen minősítést kaphattak. A létezés legalacsonyabb fokán álló elemi világban az alsó helyre az élettelenek kerültek, fölöttük álltak az élőlények, aszerint kialakított sorban, hogy mekkora lélektartalommal rendelkeztek, így a növényeket az állatok, majd az ember követhette. A földi, testtel rendelkezők fölött a Csillagvilág szférái sorakoztak, s mindezek fölött terült el a maga kilenc, különböző minőségű fokozatával a Szellemvilág. Az ábrázolatok jelentőségét a hierarchia bemutatott szintje adta meg. A Biblia jeleneteinek jóvoltából föltárló szellemi világ bemutatása értékesebb volt, mint a mitologikus alakok megjelenítéséhez kötődő Csillagvilág kilenc szintjének a megjelenítése, s e ranglétrán a legalacsonyabb helyre kerültek az életképek, azok között is a mozdulatlan ságot ábrázolók, az állatképek, a tájképek és a csendéletek.

A hierarchia szisztémáját követő esztétikai normák az abszolutisztikus monarchia önreprezentációjával is összeegyeztethetőnek mutatkoztak, s így válhattak a történelmi jelenetek vagy a portrék a zsánerképeknél fontosabbá.

A 17. században, a Charles Lebrun alapította párizsi Művészeti Akadémia s az annak elképzeléseit követő művészeti iskolák a festészeti ágak hierarchizálását szem előtt tartva oktatták a mesterséget s tartatták be a kanonizációt. Az életkép műfaja a 17. század közepével önállósodott; a teoretikus munkák az életképeket a tárgyak és a mozdulatlan-élő természeti dolgok műfajaként tekintették. A művészeti értéket a lefestett dolog jelentőségével azonosító szemléletet a polgári nyilvánosság változtatta meg, de e purgáló folyamat csak az életképek és a csendéletek belső jelentésségének, a naturalizmusuktól független ér-



14. kép. Frans Snyders (1579–1657): *Gyümölcs- és zöldségstand* (Alte Pinakothek, München, év nélkül)

telem fenntartásával kezdődhetett meg. Végeredményként pedig kialakult a motívumok természetét követő, kifinomult és precíz ábrázolási gyakorlat, amely értéknek tudta láttatni azt az érzékenységet, amely a tárgyak esztétikumát hangsúlyozta.

A középkori illuzionizmus és szimbolizmus, a szimbólumok humanista átértelmezése és a barokk embléma – amely a 17. század végére bevezette a inscriptio-pictura-értelmező szöveg hármását – együttese az, amely kialakította a csendéletek jelképiségét. S e képeknél nem lehet eltekinteni a hagyományba beleolvadt kulturális, gazdasági, mentális megnyilvánulásokról sem.

A században a portré, a zsánerkép, a csendélet és a vanitas számtalan átmeneti formája született meg, a csendélet tárgykör szerinti elkülönülése is befejeződött, s kialakultak a témakörök: a piaci, a konyhai, a mézarszéki, a vadászati, a mulatságot ábrázoló, az öt érzékelést bemutató, a fegyvereket előtérbe állító, a gyümölcsöt, az édességet, a virágot, a gyűjteményt, a hangszert, a könyvet és az erdőt részletező jelenetek, amelyek bár számtalan specialitással egészültek ki, de azonosan két – az allegória és a moralizálás, illetve a felszínen megmutatkozó értékek – irányába mutató jelentésmódban használták a rózsát. Ez a rózsza rózsaszínű, a Németalföld kedvelte Rosa centifolia valamelyik változata, nagyon ritkán sárga, s néha jelenik meg köztük a fehér, de ilyenkor rögvest fölvetődik a szín vallásos árnyalatú, onnan eredeztetett értelmezésének lehetősége is.

Fehér rózsza látható abban a fali fülkében elhelyezett csokorban is, amely egy különös piaci jelenetet ábrázol. Miként a termékenység is-tennője, úgy ül a zöldség és gyümölcsök gazdag halmai fölött az árúját kínáló asszony. A Rubensszel, van Dyckkal együtt dolgozó antwerpeni Frans Snyders (1579–1657) *Gyümölcs- és zöldségstand* (év nélkül, Alte Pinakothek, München) festményén a takaros kofa kosarából fügét nyújt át egy neki láthatóan tetsző vándor ifjúnak. Pillantása a hűséget ígéri, akár a lábánál ülő kutya tekintete.

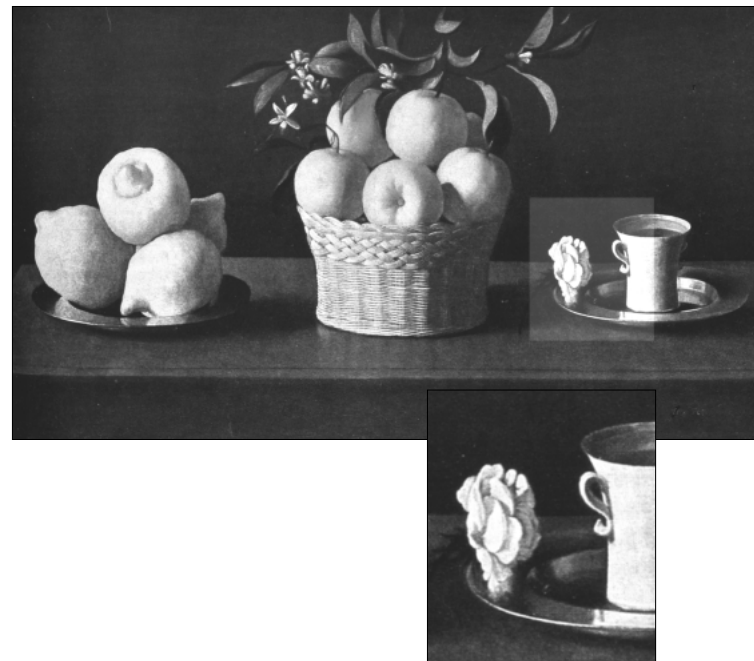
A cselekmény erotikus vonatkozását igazolja a piaci közegbe nem il-lő, a leány feje fölötti fülkében elhelyezett, szépség- és tisztaságjegye-ket magán viselő virágcsokor. Annak őszinteségét azonban kétségbe vonja a gyümölcsök között kotorászó majom.

Egészen egyéni termékenységre vonatkozó jelképhasználat mutatko-zott meg a cremonai – holland és itáliai törekvések által egyszerre meg-határozott – Vincenzo Campi (1536–1591) *Gyümölcsárusnő* (1580, Pinacoteca di Brera, Milánó) festményén. A későreneszánsz jegyekben

100



15. kép. Vincenzo Campi (1536–1591): *Gyümölcsárus* (Pinacoteca di Brera, Milánó, 1580)



101

16. kép. Francisco Zurabán: *Narancsvirágok, narancsok és citromok* (The Norton Simon Museum, Pasadena, 1633)

gazdag alkotás szigorú kompozíciójú és naturális. A gazdag gyümöl-csöskert terményeit áruló leány egy fürt szőlőt, a termékenység szim-bólumát kínálja. Lába előtt zöldséggel és gyümölccsel megtöltött ká-dak, s egy kosárban hüvelyes, valamint kibontott zöldbab. A babhalom-ba rózsaszálakat szúrt az eladó.

Mint Massino Montanari táplálkozástörténeti tanulmánya rámutat²¹, e korra jellemző, hogy a paradicsomias, harmonikus boldogságot a táp-anyagforrás gazdagságával azonosították. A mennyei teljesség ilyenfajta értelmezését erősíti ez a figyelemkeltő, szokatlanul sok rózsza. Másik ol-dalról: a bőséges táplálkozást aphrodiziákumnak tartották, s a babot fallisztikus szimbólumnak. E rózsák jelentését ez az értelem is átszínezte.

A rózsza a gazdag termékenység, a várható bőséges termés, a harmó-nia jele lenne csupán?

A bor, a szőlő, a cseresznye, a citrom, a mogoró és rózsza együttese Jan Davidsz. de Heem *Virág- és gyümölcscsendéletének* a témája (1650, Art Gallery and Museum, Cheltenham). Ebben az esetben is megtalál-ható az egyes jegyek saját értelme, az együttes viszont a bőségre utal. A spanyol területek teoretikusai ugyan nem sokra tartották a portréként

megfestett tárgyakat, élőlényeket, még akkor sem, ha formatanulmányoknak mutatkoztak, mégis számos város művészcéhe, műhelye, mestere alkotott – a polgári megrendeléseknek megfelelő – csendéletet.

Zurabánt, amint azt vallási tárgyú művein bizonyította, a csendélet műfaji lehetősége is vonzotta. Ezen munkái a mindennapos, a természeti dolgok részletező ábrázolásai. A bemutatandó dolgokat – edényeket, gyümölcsöt – szimmetrikusan elhelyezve, egyetlen sorba rendezte. A *Narancsvirágok, narancsok és citromok* (1633, Fondazione Contini Bonacossi, Firenze) kompozíciójában egy itallal telt csésze ezüstös fémtálcájára helyezett rózsza is található. E rózsza – amelynek ábrázolt tulajdonságai azonosak a szenteket bemutató Zurabán-képeken található rózsákéval – amellett, hogy a gyümölcsökhöz, tárgyakhoz hasonlatos életteliességgel készült, nem rendelkezik saját üzenettel, hiszen valamiféle hétköznapi liturgia részese. Hangsúlyozása a csendélet egységét veszélyeztetné; ugyanolyan tárgy a semleges, sötét háttér előtt, mint a többi. Az együttes leginkább a köznapi, apró, figyelmet elkerülő dolgok által kelthető áhítatot példázta.

102



17. kép. Adrian van der Spelt: *Virágcsendélet, függönnyel*. (The Art Institute of Chicago, Chicago, 1658) A Goudaban élt Van der Spelt berlini választófejedelem udvari festője volt, zsánerképe – az élő középkori és a velencei hagyományra egyszerre utalva – az optikai illuzionizmus példája, a félrehúzott függöny több értelmezést is lehetővé tesz, de éppúgy hivatkozik a nominalista elképzelésre, mint a népszerű kortárs festői hatásra.

A csendélet – a tájképpel és az életképpel együtt – a flamand művészetben önálló műfajjá teljesedett ki. A csendélet a 17. század realizmusigényét elégítette ki, s általa a köznapiság is értéknek mutatkozott. E kompozíciók kétszeresen meghatározottak: festészeti oldalról valóságmások, az értelem számára pedig tetszés szerinti mélységben megnyitandó szimbólumegyüttesek. S az ábrázolt valóság a közvetlen, egészen közeli és mindennapos környezetet mutatta.

103



18. kép. Rachel Ruysch (1664–1750): *Virágok tuskón* (Staatliche Kunstsammlungen, Kassel, datálatlan)



19. kép. Jost Amman műve, amely a tudás forrásának tekintett, lezárt, de ki is nyitható, kottát (harmóniát) és szöveget tartalmazó könyvek értékét rózsafával jelképezte. A zeneművészetet, amely a skolasztika idején alapozó tananyagrendszere a hét szabad tudomány quadriviumának, s a reneszánsz tudásideált nyújtó studia humanitatiséhez társuló, univerzálisra törekvő műveltséganyagának a része volt, a makrokozmosz megismerésében elengedhetetlennek tartották. A firenzei neoplatonista Marsiglio Ficino például saját hangszerjátékkal kívánt a szférák intellectusára hatni. Azaz a zene és a könyvek a megismerő ember számára ugyanazt a kozmoszt ígérték.

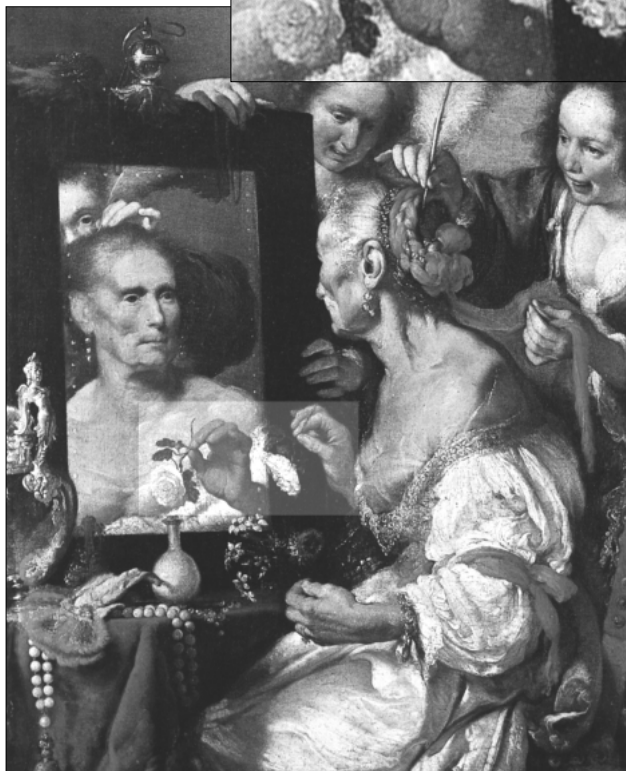
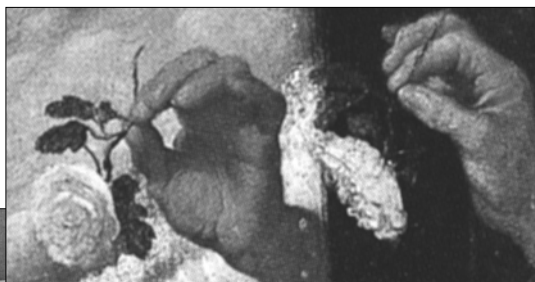
Ugyan az elemek értelme nem független az ikonológiák és embléma-gyűjtemények által adott jelképtelmezéstől, de mivel az alkotók – és az értelmezők – a népi szimbólumrendszert is figyelembe vették, a konvencionálisnál szabadabb, egyénibb és világias árnyalatú tartalmakat is megjeleníthettek. Adrian van der Spelt (1630 k.–1673) csendélete a természetben megmutatkozó csoda titok-voltát, valamint az illuzionista megjelenéssel annak valóságosságát egyaránt hangsúlyozza.

Az erdei csendéletek megjelenése mögött ott található a megváltozó természetkép, amely a natura dolgainak rendszerezett vizsgálatát s gyűjteményekben való elrendezését segítette elő. A természet áttekintése továbbra is az elemi világ skolasztika által föltámasztott arisztotelészi rendszerezésén nyugodott, de apró módosulások azért lezajlottak. Például miként a táji ábrázolásoknál tapasztalható, valamiféle egységben ragadták meg a környezetet, s ez létrejöhetett akár a közeg, akár a szimbolikus értelem által. Érdeklődést váltott ki az erdő, amely az európai civilizációban sokáig a riadalom, az ellenségesség, a félelmetesség terepe volt. Az erdő élettelen tárgyai és élőlényközössége – különösen a német területeken – a figyelem középpontjába került. Ugyan mindebben a természeti-ökológiai érdeklődés csirái jelentek meg, de a szimbolizmus kényszerétől torzítottan. Meglehet, a legtöbb erdei jelenet esztétikai szempontból értékes, egzotikus, ám a környezet bemutatása nem hűség: a sötét, egymás létére törő – anatómiaiailag pontos – élőlényeket előtérbe állító valamennyi munka érzelmi állapotot közvetít. Miként a többi csendéletet, ezt is meghatározta a vallási, illetve moralizálásra alkalmas jegyek dominanciája.



20. kép. Antonio de Perada (1608 k.–1678): *A lovag álma* (Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid) allegóriájának vanitas-részletében felsorakoznak a földi élet dolgai. A szemlélődő életre a nyitott és a zárt könyv, a tudományos eszközök, a gyakorlati életre a pénzdarabok, az ékszerek, a fegyver, a vért, a jogar; az érzéki gyönyöröktől örömteli életre pedig a kártyalapok, az álarc, a hangszer, a két kotlalap és a rózsza figyelmezteti a kép tulajdonosát. Az óra és a koponya a hamarosan bekövetkező földi halált s egyben a túlvilági születést jelképezik.

Rachel Ruysch (1664–1750) *Virágok tuskón* (datálatlan, Staatliche Kunstsammlungen, Kassel) munkája vallási asszociációk tömegére kínál alkalmat. A varangy, a kígyó, a gyík, de a nedves kőn csúszó csigák, rovarok is tisztátalan állatok, s mindegyiket negatív tulajdonságokkal ruháztak fel. Közülük kerültek ki a gonoszhoz erősen kötődőek, például a kígyó, de a többi is ugyanolyan félelmetes – mégha egyébként soha nem is élt vadonban –, mint maga az alvilági komor színek-



21. kép. Brendardo Strozzi: *Vanitas allegória* (Bologna, magántulajdon, 1636). A kép rózsája oldalról/hátulról, a tükör rózsája szemből látható: testi és szellemi jelentése így még talányosabb.

kel bemutatott erdő. Az elszáradó, kusza fatörzset harsogó színű virágok veszik körül – a megtévesztés, a harmónia elhitése a feladatuk –, azonban egyik sem erdei faj. A fehér és rózsaszín róza, a lilium, a kék és sárga írisz, a boglárka, a vörös bazsaróza és a mindent behálózó szulák – különösen úgy, hogy a belsejükből sugárzik a fény – a Mária-attribútumok közül származtak ide, s szerepük eredetileg pozitív. Az élettelen és az élővilág küzdelmének, az állatok egymás közötti könyörtelen harcának, a virágok és az állatok ellentétének, az életnek és a pusztulásnak, a jónak és a gonosznak, az elkárhozásnak és az üdvözülésnek a bemutatása ilyen részleteiben nagyon is mozgékony csendélet. Rejtett, keresztényies üzenete kétségtelen.

A tudás fáját és – miként az olvasó Mária-képtípus – a könyvek világmindenség-értelmét hivatkozza Jost Amman 1588-ban nyomtatott könyvcsendéletes kártyalapja. A hangszeren játszó férfi mögött égbeszők rózsafa ágain csukott és nyitott könyvek nőttek, talán a kozmikus harmóniát felidéző zene hatására. A kötetek értékét a köztük virágzó rózsafajok mutatják. Az egyszerre jelentkező olvasó Mária- és a rózsás Madonna-képtípus esetében már tapasztalható a könyv rózsával és a róza könyvvel való azonosítása. Hasonló cserébe vonhatónak mutatkozik a gyermek(-Jézus) is. E helyettesítés mindhárom jel világmindenség-értelmére mutat rá. A zene a világ harmóniájának kifejezője, s a zenére való utalás is jelzi a maga kozmosz-értelmét.

A sok képi elemből szerveződő csendéletek a róza megmutatására is vállalkoztak. Mivel ezekben az ábrázolatokban az elemek egymással mellérendelő viszonyba kerültek, külön-külön értelmük nem volt hangsúlyos, s tartalmuk egyéni vonásokban szegény. A róza-jegyek értelme abba a harmóniában olvadt össze, amely egyszerre békés, tökéletes, szép, elrendezett és kiegyensúlyozott.

ÖT ÉRZÉK- ÉS VANITAS-ÁBRÁZOLÁS

A hangsúlyozottan szimbolikus tartalmú csendéletek közül az allegóriák, az öt érzék-ábrázolások és a náluk még rejtjelesebb vanitasok azok, amelyek bonyolultan összetett tartalmuk kifejezésében szinte mindenkor fölhasználták a róza által felkínált jelentéseket. Hogy hányféle, a színe, illata, alakja, virágjellemzője vagy éppen azok hiánya szerint megmutatható értelme volt a rózsának, azt éppen ezek a földi élet mulandóságáról és a hiábavalóságról való, meditációra fölszólító munkák mutatták meg. A Florák, Venusok, évszakok, érzékek, elemek allegóriáinak és a földi lét, a földi harmónia illanékonyágát és a föltámadás szimbólumait felsorakoztató, de a földiség különböző jelképeit – a vita contemplativa, a vita practica és a vita voluptuaria által felsorakoztatható jegyeit – didaktikusan bemutató vanitasoknak szüksége volt a rózsákra.

A leginkább a jezsuiták által szorgalmazott vanitasokban minden jelkép azonos irányba hatott, s azoknak nem a részletezés, hanem a hatékony kumulálás lehetett a feladatuk. Bernardo Strozzi *Vanitas allegóriájában* (1636, Bologna, magántulajdon) hiába öltözött fiatalos, a testét hangsúlyozó, kivágott nyakú, lenge, fehér ruhába az asszony, hiába ékszerezte föl magát, font őszülő hajába piros szalagot, szépítkezése eredménytelen – a tükör egy megvénült, szétroncsolódott arcot mutat. Strozzi laikus kapucinus szerzetesként élt, s esztétikája a kapucinus elvárást követte. A rózsza, amelyet a valóságot elkendőzni igyekvő hölgy feleml, a kép értelmére – a hiábavalóságra – figyelmeztet.

A Rosa centifolia feltűnően édes és üde illata miatt kiválasztott rózsája e kornak. Hogy a szépítkező éppen ezt kívánta magára tűzni, azt az illat indokolhatja. Az illat felidézése a rózsza múltékonyságát, illetve a tárgyakét, az emberekét is aláhúzta. Magának a virágzó, üde rózsának a szerepeltetése is hasonló értelmű, de hogy egyértelműbb legyen az allegória, a csésze alakú virágfej lefelé fordított.

Pieter van Steenwick (1650 k.) vanitasai a kálvinista vallásosság eszmerendszerének is megfeleltek. Leidenben nagy számú vanitatum vanitas-programú kép készült, a műhelyek számára feladatot jelentett a téma iránti fokozott igény. A St. Luc akadémia tagjainak hasonló volt a programjuk. Kálvinista, a szegénységet vállaló jegyek találhatók Lubin Baugin (1610 k.–1665) *Őt érzék* (1630, Louvre, Párizs) festményén is: a szimbolikus elemek csökkenése, végső soron egy-egy elemmé redukálódása és a rögtön átlátható kompozíció élesen különbözik a holland csendéletfestők részletekbe felejtkező képi tobzódásától.

A portré és a vanitas-szimbólumok együttese David Bailly festménye (1651, *Őnarckép vanitas-jelképekkel*, Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden). A mulandóságra figyelmeztető kellékek között két élőlény található: a szokásos rózsza és egy ember, aki maga a festő. Protestáns fejlemény az individuum ilyen hangsúlyos (azonosító és ellentételező) viszonyba helyezése, s az a bátorság is, amellyel a festő, a kép alkotója önmagát is figyelmezteti. Másrészt megmutatkozik a rózsza magánhasználata s benne az egyéni jelentés engedélyezettsége.

Néhány csendéletváltozatnál a rózszaillat hivatkozása kitüntetettebbnek mutatkozik, mint maga a rózsza. Az édességeket, süteményeket, finomságokat ábrázoló alkotásokon gyakran fűszerek és más, erős odorú készítmények (likőr, szárított gyümölcs) által hangsúlyozott a szaglás. Az illat és a jólét érzete összekötöttek látszik, s az ilyesfajta hivatkozások már akkor, amikor az illat a Paradicsom egyik jelzőjévé vált, közkedveltek voltak. Georg Flegel (1566–1638) dátumozatlan, sütemény- és gyümölcszhalmokat ábrázoló *Csendélete* (Alte Pinakothek, München) egyik sarkában, e jelentést részletezendő, aranyozott ezüst vázában szegfűvek, tulipánok és nárciszok társaságában lévő rózsák pompáznak. Más-
hol a természeti dolgok a gazdagságot és az élvezetet hangsúlyozzák. A



22. kép. idősebb Jan Brueghel: *Szaglás* (Prado, Madrid, 1618)

gyümölcsök közé kevert virágok, amellet, hogy dekorációs szerephez jutottak, a pazar bőséget villantották fel, akár mint elért, akár mint elérendő célt. A Haarlemi iskola festője, Jan Davidsz. de Heem (1606–1683/84) gyümölcsökből és virágokból komponált *Csendélete* (datálatlan, Museum voor Schone Kunsten, Gent) egy gömbölyded virágú Rosa centifolia-változatot, talán provance-i vagy káposztarózsát ábrázol.

Az öt érzéket bemutató, allegorikus értelmet rejtő csendélettípus szaglást hangsúlyozó egysége rendszeresen rózsával eljegyzett. Számos csendélettípus törekedett arra, hogy a kifinomult fény-árnyék, a formai és a színi hatások felkeltésével olyan valóságként ábrázolja tárgyát, hogy az a valódiság illúzióját keltse s akár illatlelkek ébresztésére szolgáljon. A kézzelfoghatónak festett dolgok a testi örömök hangsúlyosabbá



23. kép. Jan Saenredam: *Az öt érzék. Szaglás*. (Hendrick Goltzius nyomán) (F. W. H. Hollstein: *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700*. VIII. 136. Amszterdam, év nélkül)

válására hívták fel a figyelmet. Az érzékszervek birodalmának megjelenítése szükségképpen csak illuzionizmussal történt, még akkor is, ha az kerülő utat jelentett. A képi világtól teljesen idegen a tapintás, a hallás, a szaglás és az ízlelés milyenségének az érzékeltetése, de az már nem, hogy mindezt valóságosnak ható jelképek által tegye. A választékos megjelenített luxuszavak mint motívumok nem csupán festői lehetőséget adtak, de erkölcsi okfejtések kiindulópontjává is váltak.

Az öt érzék elkülönítése, megkülönböztetett kezelése a humanista gondolkodók, Juan Luis Vives, Geronimo Cardano, Bernardino Telesio, majd a felvilágosodást előkészítő mechanikai világkép kialakulásában játszottak szerepet, René Descartes, Baruch Spinoza vagy Thomas Hobbes szisztematizáló munkáiban is jelentkezett, nem csupán a képzőművészeti alkotásokban. Az élettani és a pszichológiai megfigyelések az érzetek hangsúlyozásával elvégezték annak tematizálását, s így annak pozitív vagy negatív értékelése is lehetővé vált.

Idősebb Jan Brueghel (1568–1625) *Öt érzék* című sorozatában (1618, Prado, Madrid) a szaglás allegóriájának a helyszíne egy buja, színpompás kert. Mivel az érzet latinul nőnemű, ezért egy meztelen nő az, aki orrához emel egy gyermek által fölkínált csokorból kiválasztott, illatozó virágot. A női test éppúgy érzéki jelentésű, mint a nyílásuk teljében lévő virágos növények, a szegfűvek, liliomok, tulipánok, rózsák és egyebek megszámlálhatatlan tömege. A burjánzó növényektől illatozó hortus, amely egyébként egy impozáns épülethez tartozik, jegyei ellenére sem egyértelműen reneszánsz stílusú; s miként az allegorikus kíváncsi alakította ábrázolásokon látható, ahol nem a természetesség alakította az egymáshoz illeszthető motívumokat, itt sem a kert mint valódi helyszín bemutatása a fontos. A női alak a virágszálat az angyaltól vette át. Gesztusa mutatja, hogy a fölkínált illat ajándék. A paradicsomi jegyekkel, a hortus conclusus tulajdonságaival felruházott kert bódító teremtményei és az emberi érzékszerv között egy közvetítő is létezik, aki cselekedetével állítja, hogy az illat kitüntetett érték s annak érzékelése különleges aktus. A szaglás is elvezet a teremtmény megismeréséhez.

A háttérben látható mellékjelenet emberpárjának meztelen felsőtestű női figurája a hatalmas manierista kert rózsálgasának virágait szagattja. E pazarlás s a félhomályba merült alakok erotikus jellegű cselekedete azonban figyelmeztető jegy: az érzékek negatív értelmezése is lehetséges.

A sorozat látást bemutató képén Jan Brueghel a művészi tárgyak között álló vázában a rózsák jelenlétét is fontosnak találta.

Jan Saenredam (1565–1607) minta nyomán készített rézmetszete szükségzavúbb Jan Brueghel öt érzék-csendéleténél. Életképszerűen mutat be egy fiatal, felső társadalmi réteghez tartozó párt, de a jelenettel, a valóságosabbnak tűnő szituáció miatt, a kép nézője korántsem tud

annyira azonosulni, mint az irreális helyszínt bemutató Brueghel-allegóriával. Némi kétértelműség tapasztalható Saenredam szaglásallegóriájában, ahol maga a csábítás, a kétes élvezet a veszélyes – mintha Brueghel olajfestményének apró, akár lényegtelennek is gondolható részletét nagyította volna fel.

A lány az ölébe helyezett virágkosárból csippentette fel a szál virágot, s azt kissé kényeskedve kínálja az őt jobb karján tartó férfinak. A kosárból két virágú rózsaszál bukik ki, s azt elmélyülten szaglássza egy kutya. Hagyományos két személyre utalás a villás ágon előforduló két rózsza.²² A kutya fején nyugtatja bal kezét a férfi, ezzel a három szereplő összetartozása nyilvánvalóvá lesz, s a rózsza illatából való szippantás is kétes értékűvé változik.

Az élvezetek tehát nem makulátlanok. A kifinomultság ugyan kellemes, de egyben figyelmeztet a benne rejtőzködő bajra, erkölcstelenségre. A rózsailat ennek értelmében maga is mindkét lehetőségre utaló jegy. Az érzékszervekben keletkező élvezetek, ha nem társul hozzájuk valamiféle értelem, amely lehetővé teszi belső tartalmuk föltárását, nem maguktól értetődőek s főként nem egyértelműek. Vezetés szükséges – állítják az alkotások.

A díszítés s az erre szolgáló virágok megjelenése régtől sajátja a képzőművészeti alkotásoknak. A festett virágok pótolhatták az élő virágokat, amelyeket nem mindenkor lehetett a sírra, a szentképek elé vagy máshová helyezni, s azok nem csupán a tisztelet, de az áldozat jegyeként is megmutatkoztak. Más ábrázolásokon mindezeket eltérő szerep jutott számukra, például a padlóra, földre²³ leszórva, esetleg vázába helyezve szagtalanító és fertőtlenítő, azaz higiéniai, illetve medicinai szerepet is betöltöttek, esetleg a vendégajándék maradványának mutatkoztak. Biztos, hogy ezek s a többi, szintén szakrális és profán befolyás alatt kialakuló virágfunkciók mellett, hogy együttesen jelentkeztek, legtöbbször egymástól megkülönböztethetetlenek, elkülöníthetetlenek maradtak.

A barokk a füzérek, a csokrok más alkalmazását is örökölte a korábbi időszakok gyakorlatából. A mitológiai és a vallásos jelenetek lehatárolásában, keretezésében, illetve a jelenet helyszínének ékesítésében gyakori díszítő motívumok azok a növények, amelyeket máshol attribútumként vagy az egyéb hagyomány által bevezettként ismerünk. Ez a díszítési mód – szobrokon, festményeken, mindennapi vagy reprezentatív célú használati tárgyakon – akadály és tiltás nélkül megjelenhetett az egyházi és a világi palotákban, a tehetősebbek épületeiben, idővel a polgárok környezetében is.



24. kép. Juan de Arellano *Virágcsendélete* (Prado, Madrid) a maga korában híres és kedvelt virágfestő madridi üzlete számára készült. E munka azon kevés alkotás egyike, amelyen sok, közel egyidőben virágzó növény található meg. A kompozíció nem csupán európai eredetű, így régi értelemmel nem rendelkező virágot is magába foglalt, másrészt, a feltűnő lepkék és egyéb ízeltlábúak együttese irreális, csak allegorikusan indokolt, ugyanis nem azonos időszakra s nem megegyező areára jellemzőek.

A szimbolikus értelmezés és a dekoratív funkció szoros együttléte akkor sem szűnt meg, amikor a virágkép a barokkban, a csendéletek közül kiválva, önálló műfajként jelentkezett, s a világi körökben különösen népszerűvé vált. A szimbolikus értelmezés, mint a csendéletek esetében is, fölkinálta a virágkép két, ellentétes oldalú megközelítését, s ugyanazon érzékelésre építve egyszerre tartotta fent a negatív és a pozitív értékelés lehetőségét. A belső értelemhez a statikus figurák jelentése révén, elmélyült meditációval juthatott el a néző, s reménye lehetett arra, hogy a mély és erkölcsös gondolatot ígérő képet valóban használatba vegye.

A virágcsendélet felé vezető út kiindulási pontja a Mária környezetét alkotó növényegyüttes volt. A németalföldi Angyali üdvözlések, Hans Memling, Hugo van der Goes és mások Istenanyát bemutató ábrázolásai megmutatták mindazokat az elképzeléseket, amelyek a virágoknak szakrális értéket és értelmet nyújtottak. S bár a középkor középső szakaszáig alig tucatnyi a Szűz környezetében megjeleníthető növény, ez az

114



25. kép. Ambrosius Bosschaert (1573–1621): *Virágcsendélet* (Mauritshuis, Hága, 1620)
A Middleburgban, Utrechtben és Bredában dolgozott Bosschaert csendéleteire a sugár-
szerűen széttartó virágszálak, a dolgok belsejéből kiáradó szellemi tartalom hangsúlyo-
zása a jellemző.

együtt a reneszánszra kibővült, s e folyamat még ekkor sem zárult le. A szépek látott növények sokasága – s e szépség a külső megjelenítő-
je annak a belső értéknek, amely Máriára s általa az isteni közegre jel-
lemző – esik át a szakralizáción, de ez a folyamat a felsorakoztatott ele-
mek számosságával a híguláshoz, a virágértelmek szétmosódásához ve-

115



26. kép. Rachel Ruysch: *Virágcsokor üvegvázában* (Gemäldegalerie der Akademie der
Bildenden Künste, Bécs, 1703) festményén a káposztarózsa mellett egy új változat je-
lent meg, amelynek rózsásfehér szirmain bíbor csíkozott látható. S mert a virág lapos,
néhány szirmú, s erre a színváltozatra a 16. századtól utalnak, egy *Rosa gallica*-
változat. (A *Rosa centifolia* ősei között ott van a *Rosa gallica*. Ezért e 'versicolort' a
Rosa centifolia rügymutációjának tekinthetjük.)

zetett. A rétek, vadonok növényei éppúgy felbukkantak a képeken, mint az idegen földrészek élővilágának Európába áthozott s kerti gondozásba került egyedei, nem szólva a kertészek által létrehozott – kimondottan díszként funkcionáló – újabb változatokról.

116



27. kép. Bogdán Jakab (1660–1724): *Virágcsendélet* (Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1690). Bogdán Magyarországról került Angliába, ahol flamand és holland csendéletfestők vetélytársaként, azok mesterségének birtokában főúri s királyi megrendeléseket is kielégített. E csendélete akkor készült, amikor II. Vilmos felesége számára a Hampton Court appartement-ja szobáinak egyikét díszítette. Virágcsendélete ugyanazt a három ismert rózsatípust mutatja be, amelyet Rachel Ruysch és társai is modellként használtak.

117



28. kép. idősebb Jan Brueghel: *Virágcsokor* (Alte Pinakothek, München, 1607) Nem egy részlete megyezik a *Virágcsendélet ékszerrel* (1606, Milánó, Pinacoteca Ambrosiana) címet kapott munkával.

A növények erkölcsi utasítást adtak, s ebben a mivoltukban megerősítette őket medicinális szerepük. A hagyományos hortus conclusus-növényzet darabja egytől egyig gyógyszer, az embernek adományozott isteni medicina egészséget biztosító része volt, s az utóbb megjelenetek egyike sem lehetett más. Az analógiára épített hivatkozás mindig megtalálta a használat okát, hol a szín, hol az illat, hol az alakbeli hasonlóságok révén, s ha a várt testi hatás el is maradt, a szellem számára ígért nem.

A rózsza a 17. században kialakult virágnyelvben egyként a szerelem és a csend jelképévé vált.²⁴ S immár képes a meditációhoz szükséges két állapotot egyszerre kifejezni. Azonban megmaradt mind a szerelem, mind a csend égi és földi jegyek szerinti értelmezhetősége is. A képpel és a szóval ábrázolás közti pontatlan megfeleltethetőség, mint az emblémák esetében, nem csak további jelentésbővítést, de torzulást és jelentésvesztést is eredményezett, s a bonyolultság egészen a kiürülésig juttathatta el a használt szimbólumot. S valóban, amikor – a spanyol barokk esetében – az emberi szeretet szegfűje, az irgalmasság margarétája, a hajadonság sárga boglárkája, a szüzesség citromfavirága, a tisztaság lilioma, a szerelem rózsája (egyéb, más-más értelmet kínáló virággal: nárcisszal, szellőrózsával, tubarózsával, tulipánnal, haranglábbal, szulákkal, nefelejccsel) együtt jelentkezett, csak mellérendelt mondatokként olvasható az üzenetet rejtő mondat. A dekoratív növény-összeállítás ugyan sokféle megjelenítést és használati módot tett lehetővé, s ha megrendelésre készült, az egyéni értelmezés fönntartását is ígérte a tulajdonosa számára, idővel mást sem jelölt, mint egy jelrendszer meglétét, mivel metaképpé vált.

A festőcéhek és műhelyek sikere függött attól, hogy a közvetítők és a nemzetközi cserét is biztosító kereskedők miként tudták kiszolgálni a polgárokat és a nemeseket az intézményesen kanonizált ábrázolatú festményektől különböző alkotásokkal, a nagy értékűnek tartott alakos kompozíciók mellett a kevésbé becsült csendéletekkel.

A hagyományos jelentéstől való eltávolodás azáltal történt meg, hogy a jelképhalmazsal létrejött virágegyüttes értelmet változtatott. Formailag ugyan nem alakult át a virágköteg, de tartalmilag szétesett. Az együttes alakításába az újabb mentális, festészeti-grafikai és élettudományi fejlemények is beleszóltak. Különösen erősnek látszott a botanikusok növényleírasi buzgalomához társuló illusztrációk szerepe. A (kezdetben gyógyászati szerepű) herbáriumok, hortulusok szerzői mellé képmetszők társultak, s hamarosan kiderült, hogy a növények biztonságos azonosításához ők jobban hozzájárultak, mint a szavakat használó, egyezményes fogalmak híján lévő botanikusok. A 16. század botanikai munkái is a valóság képi megragadását hangsúlyozták, s ugyan kerülő úton, de azt bizonyították, hogy az érzékszervi megismerés s az ahhoz társult precíz ábrázolás mennyire erőteljesen hozzájárul a testi dolgok mögött rejtőző lényeg föltárásához. A szakillusztrátorok



29. kép. idősebb Jan Brueghel: *A Szent család* (Alte Pinakothek, München, dátumozás nélkül) képén a vallásos jelenetet angyalok által tartott virágból, zöldségből és gyümölcsből fonott girland keretezi. A vadregényes erdei környezetben pihenő Mária gyermeke szoptatásához készül, s ezt a meghitt helyzetet figyelő és felügyelő József és a bárányal játszadozó három angyal. E figurákat Pieter von Avon festette. Jan Brueghel készítette a földi javakból összeálló, a szituáció értelmezését elősegítő díszítményt, amely jelentését tovább egyértelműsíti az, hogy M(ária), illetve J(ézus) nevének kezdőbetűjét formázza. Miként az emblémákon a kép értelméhez közelebb vitt a fölírt néhány verssor, itt a monogram jutott ilyen szerephez (mindez arra hívja föl a figyelmet, hogy mennyire fontosnak érezte a kor az olvasás ismeretét és a vallásgyakorlatban betöltött szerepét).

figyelme és technikája a csendélet-készítők számára elérhető volt, részben, mert a feladatok nem különültek el, részben, mert azok számára is hozzáférhetővé váltak a nyomtatványok, akik mégsem jutottak ilyen megrendelésekhez. A tudományos ismeretek elterjedése és homogenizáltsága, valamint annak népszerűsége is arra kényszerítette a festőket, hogy figyelemmel kövessék a különböző újdonságokat.

Ambrosius Bosschaert *Ablakban álló virágváza* (1620, Mauritshuis, Hága) egyként tartalmaz idegen földrésről származó (Tagetes sp., Tulipa sp.) s a természetből a kertbe frissen bekerült növényt (Anemona sp.). A virágegyüttes mögött hegyes-dombos táj húzódik, egyszerre mutatva a kor nagy földrajzi egységek, látványok és a közeli részletek iránti fogékonyságát. Két kedvelt rózsaváltozat – a Rosa alba és a Rosa centifolia – is szerephez jutott ebben a virágenciklopédiában. A kitüntetett növények virágzási ideje nem esik egybe, valamiféle választás és rendszerezés eredményeként kerülhettek egy

120



30. kép. Peter Paul Rubens és idősebb Jan Brueghel közös munkája a *Madonna virágkoszorúban*. A gyermekét tartó Madonnát körbevevő, változatos növényekből álló koszorú egyben arra is útmutatást adott, hogy mely virágok emelhetők be a Mária-jegek közé (Alte Pinakothek, München, 1620)

helyre, talán egyetlen virágnyelv szavainak tűntek. A bemutatott virágok külön állnak abban az értelemben, hogy botanikai pontossággal és szaktudományos vizsgálat számára is hasznosítható részletekkel festették meg őket, s a csokor egységes hatását a szerző a színfoltok egyenlőségén kívül más festészeti eljárással nem biztosította.

A növényzet részletei inkább dekoratívok, mint a csokor, s a későbbiekben ennek az enciklopédikusnak mondható egységnek a hangsúlyosabb válására lehet majd fölfigyelni. Újdonságnak számított a motívumok ekkora összefogottsága; a különböző évszakokból átemelt, emblematikus virágok egybetartására egyetlen edény szolgált – míg korábban a magányosan ábrázolt növényeket saját, erős értelemmel bíró egység, egy kert, egy udvar, egy, a történethez szükséges helyszín foglalta egybe –, ahol még az egyébként zsúfolt alkotások vázáz képrészleteinek virágai is magányosnak hatottak. Nyilván dekorációs igényeket is kiszolgált Jan Brueghel (1568–1625), aki elfogadtatta a különböző évszakok (azaz a teljes emberi élet) virágainak együttesét. Ez az eljárás a valószerűtlenséget nem fokozhatta, hiszen az illuzionizmus egyébként is szokásosan élt vele.

A 16. század második felére Antwerpen vált a botanikai jellegű kötetek legfőbb kiadási helyévé. A szimbolikus csendéletek festészete, különösen a növényeket ábrázolók sokat köszönhetnek ennek. 1590–1650 között két flandriai város, Antwerpen és Utrecht vált az olaj virágképek mestereinek központjává, festők szakosodtak a realista köntösben megjelenített allegóriák vagy szimbólumegyüttesek ügyfelek kívánságát figyelembe vevő elkészítésére. A hollandok között az egyébként flamand származású Ambrosius Boschaert gyakorolta csupán a virágcsendéletek kisműfaját.

Jan Brueghel és műhelyének alkotói egy-egy sikeresebb festményüket tucatjával másolták, s a pontos utánzatoktól a témavariánsokig számos példányt állítottak elő. Az aprólékos kompozíciókban mindig tapasztalható az időhöz nem kötöttség. Némelyeken tanulmányozható a rózsák összetett levelének vagy a csészeleveleknek a botanikai sajátossága, amelyek nagyban hozzájárultak a fajta vagy fajkör megállapításához. A bársonyos melléknevet kapott Brueghel az élő növények tanulmányozója is: Brüsszelben rendszeresen látogatta Németalföld kormányzójának üvegházait.

Amíg Giuseppe Arcimboldo szimbolizmusa, hogy az évszak férfiportréját mozaikszerűen egymásra helyezett virágokból és más terményekből alakította ki – például a *Négy évszak* Tavaszának orcáját három, különböző színű rózsából alkotta, s éppen a késő reneszánsz hagyomány szerint társította e virágot a testrésszel –, s a különböző allegóriák egymásra fedése által fokozta azokat, a későbbi virágcsendéletek festők az egymás mellé helyezés lehetőségeiben találtak további lehetőségeket. Idősebb Jan Brueghel, Cornelis de Heem, Rachel Ruysch,

121

Jan Davidsz. de Heem és társai is ezt a módszert gyakorolták. Némelyikük ennél is tovább jutott, s növénytömegből alakított csokrokat, füzereket használnak a fokozásra, akkor amikor a vallásos életképeket virágoktól dús keretbe helyezték.

Jan Davidsz. de Heem *Gyümölcsfüzérrel övezett Oltáriszentség* (1648, Kunsthistorisches Museum, Bécs) festménye ugyancsak a túláradozó, tobzódó, gazdagon burjánzó stílust mutatta meg, a grandiózus és látványos jelenet azonban moralizálásra szólít. Az oltáriszentséget körbefonó termények és növények gazdagsága a kultusz tárgy mindenekfelettségét hangsúlyozta. A barokk virágcsendéletek másik formáján a koszorú már nem övez egy megnevezhető, szimbolikus értékkel rendelkező személyt vagy tárgyat. Ezekben a munkákban maga a megkoszorúzás aktusa erősödik fel, például Per Francesco Cittadini A 'milánói' *Virágkoszorú* képén (Pinacoteca Nazionale, Bologna) a változatos, szebbnél szebb virágokból összeállított, pozitív tartalmú pillangókkal övezett koszorú a teremtett világot s benne persze a teremtetőt értékeli. S nem csupán maga a kép, de a keresztény hit s az annak rejtegyeibe való bevezetés is monumentális.

ÖSSZEGZÉS

122

A festészet tematizációja a barokk kezdetén kiszélesedett, s leginkább a csendéletek azok, amelyek a rózsához kapcsolódó értelmezések újabb változatait adták. A hithez, az egyházi dogmákhoz való viszony különbözősége, az új természettudományos eredmények együttese sok szempontból megváltoztatta az anyagi világgal, az élettel, a környezettel kapcsolatos elképzeléseket. A csendéletek a kialakuló európai szemlélet, érték és ízlés két, egymástól karakteresen megkülönböztetett változatát mutatták: a Dél-Európára jellemző katolikust és az Északkelet-Európára jellemző protestáns jegyűt. A katolikus változathoz egy inkább arisztokrata, a protestánséhoz inkább polgári értékrend rendelhető. Ennek megfelelően a rózsza mint jelkép itáliai és spanyol területeken a földi javak mulandóságára figyelmeztető vanitas-képek erőteljes motívumegyüttesének alkotója; a német, a kálvinista Egyesült Tartományok (a későbbi holland) és flamand vidéken pedig a polgári jólét mindenkor kettős tartalmú kifejezője. Ugyan minden csendélet rendelkezik spirituális utalásokkal, de a kép jellegének felismeréséhez délen inkább szükséges a rózsák allegorikus értelmének szabatos ismerete, mint az északi területeken.

A barokk rózsajelképek tartalmi előzményei a reneszánszban, annak is itáliai változatában keresendők. Érthető ez, mert éppen a mediterrán területeken fejlődött ki az új irányzat, sőt annak a leginkább korszakra jellemző műfaja, a csendélet, és a barokk díszítőmotívumoknak is Itália a szülőföldje. Ezen a területen a rózsajelképek hagyománya nem szakadt meg, a vallási tárgyú képek esetében ugyan jelképtisztulás követ-



123

31. kép. Domenico Remps (*Üveges szekrény a dolgozószobában*, Firenze, Opificio delle Pietre Dure, a XVI. század végén) munkája egy szekrényben elhelyezett gyűjteményt ábrázolt. A kor enciklopédikus gyűjteményeire jellemző módon itt is fölfedezhető mindenféle egzotikus tárgy: korall és orrszarvú bogár, nagyító, festmények, kísérleti eszközök, amelyek nemcsak a tulajdonos gyűjtési szenvedélyét, de természettudományi kíváncsiságát is kielégítették. A megnyílt szekrényajtó részében egy antik freskó pornográf jelenete tűnik elő, a középső polcon pedig egy rózsás virágcsokor. Miként maga a gyűjtemény, úgy a rózsza is lehet a világmindenség egyik szimbóluma. Másrészt a rózsza a testi gyönyör élvezését is jelentette, ami a világ foglalatában (szekrényében) megtalálható. De hogy vanitas-ábrázolással van dolgunk, arra fölhívja a figyelmet a szekrény peremére helyezett zsebóra.

kezett be, de az nem vezetett a tematizáció szűküléséhez. A mitológiai tárgyú, világi használatú képek rózsáinak értelme még ennyi változat sem szenvedett. A rózsza új lehetőségei a csendéletekben találhatók meg, ott általában kapott hangsúlyt és került előtérbe a hagyományoshoz képest bármely motívum értéke. A tradicionális rózsajelképek ártértelezéséhez, új szerepkörben megjelenéséhez az északi, protestáns világ kulturális modelljének erőterében alakuló festészetek járultak hozzá. Ez a szemlélet nemcsak a köznapi és közösségi cselekedetek ellenőrizhetőségét, tisztaságát várta el, de az ábrázolatokét is, hiszen a valóságghűség a virágok egyéni karakterű ábrázolásában is vezető szempontnak mutat-

kozott. A botanikai hűség normává vált, sőt egyre inkább az lett, hogy az a metafizikus utalások tárházának bizonyulhatott.

A botanikai hűségre törekvés mégsem csak az északi munkák sajátja. A nemzetközi kapcsolatok révén, a festészeti eljárások kicserélődé-



32. kép. Juan de Espinosa: *Csendélet* (Párizs, Louvre)

sének jóvoltából, számos európai párhuzam mutatkozott. Bartolomeo Bimbi (1648–1725) Mediciek számára készített festményei a gyűjteményeszmé szerint alakultak, s növényei botanikai értelemben tökéletesek voltak. Luca Forte és Bartolomeo Bimbi, a firenzei csendéletfestők a tudományosság igényével dolgoztak, miközben nem mondtak le a melankolikus moralizálásról sem.

A szemnek és az intellektusnak is szólt a rózsa: az előbbinek a formailag tökéletes kép, az utóbbinak a virágkép hagyományfüggő, szimbolikus jelentés. Az értelmezés a rózsák ábrázolásának milyenségével nem mutat szignifikáns kapcsolatot. A növények reális vagy az attól elváló – csupán színre, formára, érzelmi állapotra mutató – festőibb megjelenítése a képzőművészeti törekvések függvénye, s nem a rózsaszimbólumok tartalmáé. Mindegy, hogy e rózsa éppen egy Antwerpenben készült, polgári igények szerint alakított zsánerképen vagy egy Spanyolországba szánt oltárképen, esetleg egy arisztokratának készülő portrén látható, mert leginkább a pompa kelléke, s független attól, hogy éppen Amszterdamban festették, és vallási tárgyú megrendelések híján csak világi vendégek részleteket is föltárhozó dekorációi, a porték, csendéletek, életképek erőit hangsúlyozó, illetve elvető jelei, mert – a 17. század közepéig a nemes puritánság rejtélyes kelléke, s független attól, hogy Itália melyik területén – s a caravaggioi vagy a más hagyományoknak felel meg, s éppen Lombardiában vagy Firenzében, Rómában – volt kompozicionális szigorral vagy látványosan megfestve, vagy akár egy szent attribútumaként, akár egy életkép mellékes motívumaként. Az élő rózsa bravúros ábrázolására mutatkozott igény – még akkor is, ha mintakönyv alapján készült, s élőlények veszik körül, lepkék, sáskák, pókok és méhek, friss gyümölcs és zöldség. Ezt kívánja minden képtulajdonos, akár allegorizáló-moralizáló üzeneteket olvasni kész, bombasztikus kifejezésektől sem idegenkedő intellektuális néző, akár egyszerűbb, az ábrázolást az életközeggel megfeleltetni vágyó polgár.

Az életképek mellett, hogy a mikrokozmosz-makrokozmosz kapcsolatát hangsúlyozva újabb műveket eredményeztek, részben megmutatták s ugyanakkor fenn is tartották a korábbi rózsahasználatot, illetve a rózsajelképeket is. A Caravaggio-követő Bartolomeo Manfredi (1557 k.–1620/21) *Az évszakok allegóriája* (The Dalton Art Institute, Dalton) festménye világias megjelenítést ad témájának: a hangszerét pengető Nyár fejére rózsakoszorút helyezett. A zenélő női alakot éppen a Tavasz csókolja meg, a koszorú és a rózsa mindkettőjükre utal. A két jelkép leíró szerephez jutott, a cselekményt hitelesítették és árnyalták, de a testszínű virágok szépsége sem hanyagolódott el.

Az a polivalencia, amelyet a rózsa mindenkor felmutatott, idővel egyre inkább megnyilatkozott s értelmezettebbé vált. Számos csendéletnél, de leginkább az öt érzék-allegóriáknál, illetve a gyűjteményeket bemutató alkotásoknál tapasztaltuk a korszak eklektikus, enciklo-

pédikus és interdiszciplináris törekvéseit. Némely jelkép – s a rózsá is ilyennek bizonyul – gazdagsága felkínálta a fokozott használatát. Üzenete volt mindegyik érzékről, a nagy kedvvel ábrázolt tájakról, a dolgok értékéről és a hozzájuk fűződő érzelmekről, az univerzumból. Az extravagancia megengedte a részletezést, s ez nemcsak a gyümölcsök, zöltségek, virágok aprólékos ábrázolását, de a rózsák különböző, föltehetőleg más-más utalással rendelkező változatainak együttes megjelenítését is lehetővé tette.

Gyakran közelítenek egymáshoz és keverednek a különböző témakörök felhasználta rózsajelképek. A mitológiai és a vallási rózsaszerepek némelyike korábban élesen elválaszthatónak tűnt: a venusi nőieség, illetve testiség rózsajegye – hacsak nem a kétes erkölcsű asszonyok környékén – nem jelenhetett meg. Juan de Espinosa a maga *Csendéletén* (Párizs, Louvre) egészen merész jelentésátvitelt engedett meg a nézőinek. A kristályosan fénylő sárga és zöld szőlőfürtök mellett női jegyeket hangsúlyozó tükör és kagylók állnak. Az egyik rózsaszín kagyló hasadékból érzéki virágok törnek elő, többek között bimbózó, pirossal csíkozott rózsaszín rózsák. A kép vanitas-jellegű, éppen ezért megengedett a nőiség ennyire erőteljes hivatkozása, de fel kell figyelni a barokk vallásosság szorgalmazta meditáció fennmaradására is.

Képződjek is a barokk monumentalitás bármiféle módon, például a műtárgy méretének növeléssel, jelképhalmozással, a sajátos környezet kiválasztása után meghökkentő nézetek hangsúlyozásával (mint például az erdei jelenetekben, hogy grandiózus tettet vagy parányt és mozdulatlanságot ábrázoljon), a mögöttes jelentés mindenkor a Jó és a Rossz változatainak harcáról szól. A rózsák figyelmeztető szerepe változatlan maradt. Abraham van Beyeren *Csendélet bankettel* (1655 k., Rijkmuseum, Amszterdam) munkáján a hirtelen abbamaradt vacsora nyomai láthatók: az értékes edények, megmaradt ételek, félig telt borospoharak között a két oda nem illő tárgy – zsebóra és hervadó rózsaszál – maga az erkölcsi utalás. David Bailly (*Önarckép csendélettel*, 1651, Stedelijk Museum de Lakenhal, Leiden) vanitasán a holt tárgyak között (festmények, ékszerek, papirostekercsek, műtárgyak, mind a lét, sőt a jólét bizonyítékai) mellett ott hever egy koponya, s már ott hervadnak a rózsák is. Meditálni kell – szólít föl az ábrázolt világ – a földi dolgok tűnékenysége fölött, mert az ugyanolyan pillanatnyi, mint a képen lebegni látszó szappanbuborék.

A barokk kor zsánerképein, portréin, némely csendélettípusán a környezet kitágulásáról szerezhetünk tapasztalatokat, s ezek között ott a helyük az oly jelentős szerephez jutott kerteknek is. A kertek, bármelyik réteget nézve, rózsákkal teltek. Akár a főherceg ballusztrádját, akár a polgár manierista kertjét, akár a városi lakos udvarkapujának dísznövényét tekintjük, a módosság virágait látjuk: ezeket a növényeket ápolni és gondozni kell, s erre ideje és lehetősége nem mindenkinek volt. A

rózsához s a ráépülő jelképekhez való viszonyban is okokat találunk a növény kerti jelenlétére, s azt nem csupán a kertészet kedvelésével s az új kertészeti rózsaváltozatok megjelenésével magyarázzuk.

A botanikai lény, a rózsák élethű bemutatása a barokk művészeteknek a természettudományos eredményektől nem független fejleménye, amely azonban nem gyakorolt hatást a rózsaszimbólumok tartalmára. A rózsaszimbólumok változása viszont hűen követte az Európa kulturális centrumának Itáliából közép-nyugatra való áthelyeződésével, illetve a reneszánsz-barokk váltással egybeeső, a katolikus kereszténységet érintő kulturális megosztásával együtt járó civilizációs fejleményeket. A szakrális és a profán rózsajelképeken belül a vallástól függő módon megváltozott az arány: a déli területeken a Máriához kötöttség fenntartása, északon a Szűztől való eloldozódás a jellemző. A csendéletek kettős olvashatósága a rózsák szakrális módú értelmezésének gyengítését is megengedte, s ezzel lehetőséget nyújtott a virág világias értelmezésének bővítésére.

GRAFIKAI ALKOTÁSOK NÉHÁNY RÓZSAJELKÉPE

KÖNYVGRAFIKÁK

A nyugati kereszténységben a Mária-ábrázolásokhoz fűződő tisztelet már a 15. században ismét erősödni kezdett. A reformáció által azonban kérdésessé tett szentképhasználatot a katolicizmus továbbra is szorgalmazta. Az olyan események, mint IV. Sixtus pápa 1478-as ki nyilvánítása, miszerint elfogadja, hogy Lukács evangélista készítette a római S. Maria del Popolo Máriát bemutató festményét vagy a tridenti zsinat ábrázolástisztelet melletti állásfoglalása elősegítették az istenanyát bemutató képek kegyképekké alakulását is, valamint e kegyképek és a hozzájuk kapcsolódó csodák, események elhatalmasodó kultuszát.²⁵

A 17. század ellenreformációs elképzelése szerint a katolikus népesség lakóhelye földrajzilag is Mária országának tekintendő, így ezeken a birodalmi területeken előkészítették a hívők Mária-tiszteletét s az annak fenntartására szolgáló rendek, kolostorok, zarándokhelyek működését. 1623-ban a velencei kanonok, Felice Astolfo foglalta először könyvbe a csodatévő Mária-képek ismertetését. A hozzá hasonló munkák eredményeként Máriát nemcsak az emberiség, de az egész világ segítőjének tekintették. Mindez a Máriához kapcsolt szimbólumok, így a rózsák egyre többet való hivatkozásához vezetett.

A jezsuita rend vallásújító törekvéseit szolgálta a Mária-tisztelet megújítása, amely azonban messze renden túli hatást is kiváltott. A müncheni jezsuita, Wilhelm Gumpenberg (1609–1675) rendtársai se-



33. kép. A Sopron vármegyei osli boldogasszony képe Esterházy Pál, illetve Jordánszky Elek műveiben. Rábaköz ájtatos búcsújáró lakosainak kegyképrajzán a róza mellett biztosan meghatározható még a kisázsiai eredetű tulipán és az amerikai származék bűdöske, amelyek 1645-ben bizonyosan ismertek voltak a Kárpát-medencében.

gítségével Európa valamennyi tájáról összegyűjtötte és közreadta – bőséges hivatkozásokkal kiegészítve, amelyek között éppúgy ott vannak Joannes Baptista Alberti szakmunkái vagy Placidus Samperinus *Iconológiája* – a miraculumos Mária-képek történeteit és képeit. 1657-ben képpel, legendákkal és történetekkel mutat be száz Mária-ábrázolást, 1672-ben pedig ezerkétszáz, illusztráció nélküli történettel egészí-

ti ki a katolikus világ képi, szobrászati, domborművi stb. Mária-ábrázolásait. Ezek a kiadványok egyszerre tekinthetők áhítatosnak és tudományosnak.²⁶ A bennük található könyvgrafikai munkákat bízást tarthatjuk a magánáhitathoz hozzájáruló képeknek is.

1690-ben jelent meg Esterházy Pál herceg és nádor – Wilhelm Gumpenberg legalább tizenöt kiadást megért *Atlas Marianus*án alapuló – gyűjteményes munkája az európai, köztük a magyar Mária-ábrázolásokról. A különleges tiszteletben tartott 117 Mária-ábrázolásról Ester-



34. kép. „ERAMITANUMI CSUDÁLATOS BOLDOG ASSZONY KÉPE, REMETE HELYBEN” – Esterházy Pál gyűjteményében.

házy udvari rézmetszője, Matthias Greischer készített 100 gumpfenbergi eredetre valló és 17 teljesen új (magyarországi forrásra utaló) metszetet. A nyomatokat és az eredetleírásokat fogja egybe *Az egész világon levő csudálatos boldogságos szűz képeinek röviden föltett eredeti* című, Nagyszombaton kiadott kötet. Az újabb atlas marianus létrejöttét nyilvánvalóan elősegítette, miként az olvasókhöz szóló ajánlás is jelezte, hogy Máriára úgy tekintenek, mint aki „*Magyar ország örökös Királynéja*”. A vállalkozás hozzá kívánt járulni ahhoz a magánáhitat-gyakorlathoz, amely a barokk kor Kárpát-medencében élő katolikusainak életviteléhez hozzátartozott. Másrészt szorgalmazta, hogy az istenanyát a török-keresztény vallásháborúban a kereszténység patrónusának tekintsék. A szerző e nemzetinek látott és a keresztény lelkeséghez tartozó törekvése nem csupán ezt a könyvet eredményezte, hanem az év ötvenkét szombatjára szóló lelki olvasmány (*A Boldogságos Szűz Maria szombattyá*, 1691) kiadását, továbbá a Máriával kapcsolatos munkák kiadását elősegítő bőkezű mecénási aktivitását is.

A nádor családi hagyományaira és jezsuita neveltetésére visszautaló Mária-tisztelet az egész életét végigkövette: a hitéletben, a reprezentációban, a kegyes alapítványokban, s megjelenik a végrendeletében is. Esterházy zárandoklatai, adományai, alapításai révén szoros kapcsolatban állt a máriacelli kegyhellyel, ami a Habsburg-birodalom már császárhű, katolikus magyar főúri családait is arra ösztönözte, hogy a fennhatóságukba tartozó területek lakosságának rekatolizálását és hitéletét hasonló módszerekkel szorgalmazzák és teljesítsék ki.

Az egész világon levő csudálatos boldogságos szűz képeinek röviden föltett eredetiben felsorakoztatott kegyképek tehát két- vagy háromszoros áttétel után készültek, Greischer legfeljebb a magyarországinak tekintett eredeti ábrázolásokat láthatta, de a többi százat aligha (miként a korábbi, a Gumpfenberg-változathoz tartozó száz ábrázolás eredetijét a metszők sem). A mesterek meglévő képek vagy vázlatok alapján dolgoztak, ami indokolja az eredeti tárgytól való eltéréseket, az arányok megváltozását, a finomabb motívumok esetleges eltűnését. Az Esterházy-változatban leginkább felismerhető rózsákat az iniciálékon, illetve a fejezetzáró virágmintákban találhatjuk, ezek viszont, hiszen egyéb kiadványokban is előfordulnak, mintakönyvekből származnak. Egy szál virágot – talán csésze alakú virágfejjel rendelkező egyszerű rózsát – mutat fel Mária a „*SZENT CELSUSNÁL LÉVŐ BOLDOG ASSZONY KÉPE, MEDIOLÁNUMBAN*”. Rózsaszerű, elágazó virágszálat tart a kezében Mária és a karján tartott Jézus is a chillei-nek állított „*LIGUAI CSUDÁLATOS BOLDOG ASSZONY KÉPE*”-n. Mindkét virágábrázolás a metszetjellegből adódóan elnagyolt. Ugyanez figyelhető meg a kötet további három rózsábráján is, azok mindegyike Mária ruhájának jellegadó mintázatát adja.²⁷ A tali Mária köpenyén rozetta, a daucumin

profilban ábrázolt, gömbölyded virágfej található, míg az 1645-ben faragott osli köpenyén alig kivehető, sokvirágú rózsacsészék ismerhetők föl. Ez utóbbi rózsza valódi kinézetét egy 1836-os metszet mutatja²⁸, amely Jordánszky Elek magyarországi Mária-kegyképek gyűjteményében szerepel.

A 117 kép közül ötször fordul elő rózsza, valamint még egyszer, a gyermekét tartó Mária alakját körbefogó 33 szemű rózsafüzért alkotva, a németországi remetehelyi „*ERETIUMI CSUDÁLATOS BOLDOG ASSZONY KÉPE*”-n. Mária és rózsza együtt való előfordulásának ezt az alacsony arányát azonban nem magyarázza kellőképpen sem a rajzok részletszegénysége, sem pedig az, hogy a kegyes képek tárgyalt időszakunknál szükségképpen korábban, valamikor az ellenreformáció előtt vagy annak kezdetén készültek el, s a Mária-kultuszba csupán utólag vonódhattak be.

Az előfordulások alapján megállapítható, hogy a virágot mind szakrális, mind profán módon használják, akár női, akár férfi szent kezébe adva, illetve szövetszövegként. Rózsajelképnek tekintendő, s vallásos mozgalomra utal a rózsafüzér (a szemeket képviselő rózsák minden egyes darabjának közepét azonban a szokásos ötten szemben négy-négy szírom alkotja).

A korszak rózsáinak jelképi tartalmának felfejtéséhez egyéb, később készült barokk kisgrafikai alkotások is bőséggel hozzájárultak.

A rózsza Mária kezében és a rózsza Mária, illetve a gyermek Jézus kezében típusú ábrázolások után a rózsza a Mária által tartott Jézus kezében típusú képek üzenete egyértelmű: a gyermekkézben felmutatott virág ugyanazt jelenti, mint az anyai kézben tartott fiúcska jelentése.

A barokk korszak áhítatirodalmában nyilvánvalóan szoros kapcsolat van a búcsújáróhelyekhez tartozó mirákulumos könyvek, a vallási ponyva és a magas irodalom kiadványai között: más-más népréteghez közvetítik ugyanazt a tartalmat. Még közvetlenebb összefüggést láthatunk e kiadványtípusok grafikai jellegű illusztrációi között, szükség-szerűnek látszik például, hogy a könyvek képei alapján készüljenek a zárandokhelyek nyomtatványai. A könyvillusztrációk és a címlapelőzések azonban sokkal igényesebb képi szerkezetűek, grafikai megjelenésük és nyomdai kivitelezésük is minőségibb, mint a szentképeké, imalapaké vagy a ponyvafüzetek címlapmetszeteié.

AZ ALSÓBB NÉPRÉTEG MAGÁNÁHÍTATRA SZÁNT ÁBRÁZOLÁSAINAK RÓZSÁI

A 13. század folyamán a kolostorokban készített miniaturák egyik változataként olyan szentképek jelentek meg, amelyek az egyéni áhítat céljaira készültek. A pergamenre vagy papírra festett jelenetek azonban egyelőre nem kerülhettek tömeges alkalmazásra, többnyire szerzetesek és apácák celláiban függesztették ki őket, s tulajdonosuk ájtatosságát

szolgálták. A miniatúrafestmények stílusában készült alkotások akkor terjedtek el, amikor a lapok (fametszet, rézmetszet, rézkarc formájában) sokszorosíthatók lettek, a mindennapi élet olcsó tárgyaivá váltak.

A szentképek a családi és az egyéni élet közvetlenül jelenlevő dolgai vá léptek elő: otthon és úti felszerelésekben, falon és ládában, zarándoklat kellékeként és búcsúban egyaránt szerephez jutottak. Ikonográfiai típusai is kialakultak, melyek alkalmazását a vallási és a világi élet szabta meg. Ezen szentképeket, az ajándékozási alkalmak kedvelt tárgyait, a kolostorokban és az egyházi intézményekben, majd megrendelések nyomán a nyomdákban egyre nagyobb mennyiségben állították elő.

A 16. században a Saint-Truiden apátság vezetésével a németalföldi – mindenekelőtt antwerpeni –, valamint a burgundiai apátságok váltak a magáncélra készített szentképek előállításának központjaivá.²⁹ Később neves mesterek és művészek hoztak létre olyan metszeteket, ame-

lyek sokszorosításra alkalmasnak bizonyultak. A szentképek kiadásában Európa-szerte a magánnyomdák, az egyházi és a rendi támogatású nyomdák vettek részt. Noha a képes imalapok búcsúcédulaként, könyvjelzőként való felhasználása is szokássá vált, az ábrázolatokat a könyváruosi emblémákon, kártyalapokon vagy éppen népszerűsítő könyvekben egyaránt használták. Az előállítók szorgalmazta képi elképzelések oly nagy mennyiségben jelentek meg, hogy a kisgrafikai munkák tömegáruinak minősültek.

A kisgrafikai munkák mindenekelőtt hitbuzgalmi és hitvédelmi szempontok szerint készültek. A barokk kor katolikusa előszeretettel fordult a csodás, misztikus, irracionális eseményekhez, az ellenreformációnak szüksége mutatkozott az égiek segítségére a katolicizmus és a pápa hatalmát támadó sátán elleni harchoz, de a reformáció sem mondott le erről a propagandisztikus lehetőségről. A hagyományos bibliai

132



35. kép. A celldömölki kegyhelyről származó, 1750-ben készült körülvágott, piros színű nyomat. A virágkehelyből kinövő kultusztárgy-ábrázolás gyakran számított e korban. A rézmetszet Kaupertz munkája. A nyomda ismeretlen. (Papnevelő Intézet Könyvtára, Győr)

133



36. kép. Az 1747-ben készült rézmetszetet a máriapócsi búcsújáróhelyen megfordulók részére készítették. A rézmetszet hátoldalán német nyelvű imádságsszöveg található. (Papnevelő Intézet Könyvtára, Győr)



37. kép. A nagyszombati Szt. Miklós székesegyház szentképét ábrázoló 1708-ban készült címlap előzéke: a képről számos egyedi nyomat is készült. A Mária köpenyét összetűző rozetta csupán távolságtartóan utal a Szűzanya rózsza-attribútumára. (Főszékesegyházi Könyvtár, Esztergom)

témák mellett a megerősödő Mária-kultusz, a csodák és legendák szolgáltattak újabb ábrázolási lehetőségeket.³⁰

Ironikus és népszerűsítő szerepet vállalt például az a Hans Wolrab által készített 1567-es, Bautzanban készített könyvmetszet, amelyen a tövis nélküli rózsát rágó kecske kártételét mutatta be a szerző.³¹

A katolikusok számára a könyveket és szentképeket vásárokon, búcsújáráhelyeken vándorárusok ponyváról értékesítették. Az olcsó, egyszerűbb fametszésű kép a nép ízlését kiszolgálva s azt ajándékozásra alakítva, búcsúfiaként vagy emlékképként szolgált. A képet a búcsújáráhelyeken megáldatták, s hogy szent jellegét megerősítsék, ahhoz a képhez érintették, amelyről a másolat készült, így annak átszármazott az ereje. Szentképként voltak használatosak mindazon ájtatosságra szolgáló ábrázolások is, amelyek emlékképeknek, tézislapoknak, esetleg könyvmet-

szeteknek készültek, avagy éppen egypéldányos apácamunkák voltak: kézimunkával keretezett, festett, szenteket megmutató képek.³²

Az alsó és középső népréteg vizuális kultúrájáról leginkább a zarándoklaton, a búcsújáráróhelyeken beszerzett kisgrafikák tudósítanak. A szentképek között karakteresen elkülöníthető búcsús kép sokszor egy-egy nagyobb méretű festmény vagy illusztráció, nyomtatványoldal, mintakönyv másolata, s éppen a korszak képi toposzainak homogenitásáról tanúskodik. A nagyobb búcsújáráróhelyeken – miként Máripócs esetében is – összefonódtak a nemzeti és a nemzetközi kultuszok, s mivel a kisgrafikák előállítása sem kötődött szorosan egy ország mestereihez, s mivel maguk a zarándok is Európa-szerte elterjesztették e képecskéket, bizonyított, hogy egy-egy szenthez nem tartozott speciális ikonográfiai jellemző (kivéve a helyi legendát). Mária személyéhez



38. kép. Abraham van Merlem metszetén a rózsza háromféleképpen is megjelenik: a barokk virágcsendéletekből ismerős formájú rózsza a képsarok térkitöltő díszé, a reneszánsz és barokk iparművészeti tárgyakon szokásos rózsaszerű rozetta „funkcionális” szerepű. A kisdísz elborító (leginkább reneszánsz jellegű) virágok nyilvánvalóan Salamon énekeire (*Enekek éneke* 1,15–16.) hivatkoznak.

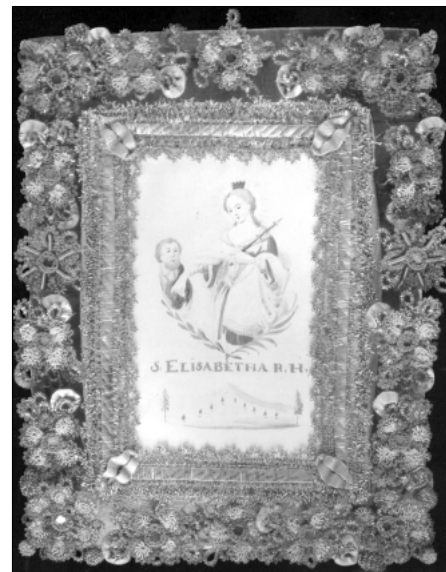
például mindenhol ugyanazok a virágfajok illeszkedtek, ugyanazon szakrális okokkal meghatározott módon.

A rózsza, ha előfordult – függetlenül attól, hogy mekkora képi felületet foglal el –, valamennyi kisgrafikán csak kiegészítő motívumként jelentkezett. Némelykor közvetlen a Szűzanyával való kapcsolata (például a virágra ültetett kegytárgy vagy a szentek kezében tartott növény esetében), máskor pedig – annak ellenére, hogy a rózsahivatkozás a főmotívum része – áttételesen a virág belső tartalmát jelzi, vagy a virág segítségével utal valami másra (ilyenek például a rozetta alakú ékszerrek, nemesfémkoszorú-dísz, ruhaszövet mintázata). Sokszor pedig a grafika burjánzó díszítésének a része például virágcsokrok, növénykoszorúk, füzérek alkotójaként.

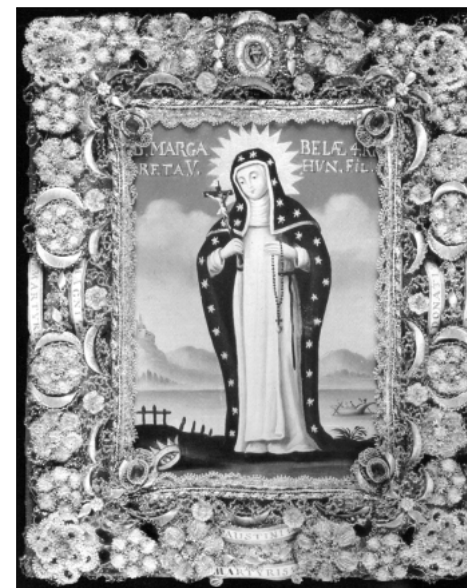
136



39. kép. Franz Ambros Dietell (meghalt 1735 után): *Győztes Immaculata allegorikus alakokkal* (Budapesti Történeti Múzeum) rézmetszetét a címzetes schlangenmundi prépost számára készítette, és „szellemesen utal a Szűz Mária-prépostság nevére, Mária Fia ugyanis csapást (Schlag) mér a kígyóra (Schlange), akinek szájába (Mund) döfi keresztjét”.⁴⁰



137



40. kép. Mindkét Árpád-házi szent pergamenre készült képét polion (sodrott fémszáldíszítmény) kerettel díszítették.

Az egyik máriapócsi kegykép virágos keretezését arra vezették vissza, hogy azt a virágfüzért idézi, amellyel a kegyképet az 1747-es bécsi nyolc napos áhítat körmenetében övezték.³³

Ha a képet szegélyező keret Mária-emblémákat sorakoztatott fel, akkor bizonyosan megjelent közöttük egy valamilyen módon ábrázolt rózsza (virágfej, leveles hajtás, több virággal rendelkező ág, rózsza-, esetleg vegyes virágból álló csokor³⁴, indázó virágos növényág, bokor).

A rózsaabrázolás mellett időnként megjelenő Rosa Mystica-felirat két közlésformája egymásba kapcsolódott, az összetett narratív szerkezet a képileg ábrázolt rózsák kiegészítő motívumaként is kiemelkedő (Máriához kötött) jelentőségére hívta fel a figyelmet.³⁵

A rózsza Mária-virágkénti jelentőségére utalt a Máriának, a boldogságos Szűznek dicsőítő énekei közé tartozó *Lorettói litániá*ban való „*titkos értelmű rózsza*”-kénti jellemzése. Mária Rosa Mystica-ként való szerepeltetése a celldömölki (1750) és a máriapócsi (1747) kegyhelyek nyomatainak némelyikén is megtalálható. Egy celldömölki kisgrafikán különös, részletgazdagon metszett rózsátó kinyílt virágában (mintegy a világ legszebb teremtményeként) áll a gyermeket tartó Szűzanya: a két, jellegtelenül felöltöztetett figura gúlaszerű köpenyének mintázatan szintén felfedezhető – profán utalási rendszer jegyeként – a szálaz rózsza. A virágminták rózsza-voltára a szirmok közül kinyúló csészelevelek utalnak (e csészelevelek hiányoznak Jordánszky Elek 1836-os Mária-kegyelemkép gyűjteményében a celli alak ruhájáról³⁶). A máriapócsi ábrázolás alapján készült kegykép Rosa Mystica-jellegére a fölirat mellett a gyermek Jézus kezében tartott növényág utal (egyéb pócsi kisgrafikákon virágos vagy rózsavirágokkal rakott ág³⁷ tölti be ezt a funkciót). Ez tehát az 1696-os könnyezése után Bécsbe vitt kegykép alapján készült.³⁸ A pócsi naiv mesternek, Pap Istvánnak tulajdonított kép (Szent István dóm, Bécs) címe is Rosa Mystica. S ott van még a barokkra oly jellemző, a nagy méretű szentábrázolásoknál és a csendéletknél használt gazdag, rózsakoszorús keret.

A szegély naturalisztikus virágábráiban élt tovább a középkori óraskönyvek díszítése Abraham van Merlem rézmetszetén.³⁹ A *Cantus Catholici* (1651) bölcsődalát hivatkozva tekint a virággal behintett takaró alatt alvó gyermekére Mária („*Jászlyod szép virágokkal: / Körös-körül bé-kertelem gyenge liliumokkal. / A szénát-is violákkal, jó illatú rósákkal, / Bé-hintem...*”). A képet koszorú keretezi, amelyet négy rozetta ékesít. A nyomtat sarkaiban a barokk virágcsendélet precízen kidolgozott növényei közül négy is feltűnik, jobb sarokban négy szirmlevél-körös rózsza.

A közösségi és egyéni ünnepek maradandóságát biztosítandó egyedi, alacsony példányszámú emlékképek készültek: ezek feliratait és a felvázolt, az alkalommal összefüggő ötletre épülő szimbólumai, allegóriái és emblémái a jelképek gazdagodását eredményezték. Kóczy Fe-

renc (1658?–1743) papsága huszonöt éves fordulójára rendelte magának azt az emlékképet, amelynek (a címerén kívül) számos önmagára vonatkozó, nyilvánvaló és rejtett utalása volt. A Türelem keresztjét hárrom, virágjával ékeskedő tövises rózsza futja be.

A pestisjárványok elleni védelmet biztosító kegyképként vált népszerűvé a tridenti zsinat után egy, a Lukács evangélista munkájának vélt római kegykép, amely az ingoldstadti másolata alapján vált széles körben ismertté. Jakob Adam *Csudálatos Anya*⁴¹ rézmetszetén (1772) a kegykép alatt égő, de el nem égő vadrózsabokor⁴² Mária „dicséretes szüzességét” hivatkozza az újévi vecsernye egyik antifonája alapján. A járványok elleni védőszentnek azonban inkább tekintett Rozália, György és Rókus ábrázolásánál már nem rózsagally, hanem rózsavirág a másodlagos motívum.

A kegyképek legegényibb és legsokrétűbb változatánál, az apácamunkákban, a főmotívumként szolgáló szentkép-másolatot gazdag és finom, változatos technikákkal készült, a szenthez illő díszítéssel vetették körül. Dekorativitásuk miatt ezek rokonai a 14. századi miniatúrák Mária-kepeinek, valamint a későbbi flamand csendéletek formapontos gyümölcs- és virágdús ábrázolásainak. Az apácamunkákat aprólékos kézimunkával készítették, fém-, selyem- és textíliaszálakból sokféle motívumot, virágot állítottak elő, amelyeket aztán kövekkel, csiszolt üvegekkel, gyöngyökkel kiegészítve mind a kézzel festett, mind a nyomdai úton készített szentképeket fölékesítették. Az üvegezett, kazettás közepű kegytárgyak éppúgy ott voltak a főúri, mint a polgári otthonokban, s nem ritkán ereklyét foglaltak bele.

Metszet után pergamenre temperával festették *Árpád-házi Szent Margit* képét, amely egy szilánknyit tartalmazott a szent ereklyéjéből is. *Árpád-házi Szent Erzsébet* polion-keretezésű képe is ismeretlen művész munkája. Mindkét apácamunka jellegét meghatározza a fémszálakból készült virágok tömege, melyben a rózsák, úgy látszik, elveszítik egyénibb jelentésüket.

Az ellenreformáció eredményeként a legalsó és a középső néprétegek magánáhitatának felkeltésére és kiszolgálására kisnyomtatványok megjelentetését szorgalmazta néhány rend. A legtöbbször nyomdailag készített szentképeken, mivel többségük megfelelt a fellendülő Mária-kultusz formáinak, hagyományosan a Mária személyéhez kötött rózsajelképeket alkalmazták. Másodlagos, díszítmény-szerephez jutottak a kortárs festészetben kialakult rózsák és a rózsajegyek. A metszetek nyomán készült rózsaabrák egyszerűek, jelentésük árnyalatlan. A differenciálatlan jelentés hangsúlyozását a rózsza képének díszítmény gyanánt való használatával érték el.

ÖSSZEFOGLALÁS

A barokk festészet és grafika gyakran ábrázolt rózsát, s ennek mindig jelképi tartalma is volt. A középkori keresztény, majd a reneszánsz által föltárlt antik hagyományok folytatásaként a rózsza allegorikus jelentései közül leginkább a szerelemmel mutatkozott kapcsolat: amíg annak misztikus, leginkább Mária személyéhez, kevésbé Krisztushoz köthető formái pozitívabb és örökbecsűbb értéket, addig a földies jelenségekre utalók negatívabb és porlékonyabb, értéket jeleztek. A szakralitás rózsáinak fenntartásáért a katolikus vallási világ vezetői, a világi arisztokrácia és az alsóbb népréteg tagjai; az allegorikus jelentésektől ugyan nem mentes, de világiasodó jelentésekért pedig a polgárság és a reformációt elfogadó népesség a felelős. Amíg a társadalom vezető rétegeinek igényei a rózsajelképek szegregációját, addig az alsóbbaké az aggregációt szorgalmazták.

A hagyományos rózsajelképek között nem történt szelekció, de számos esetben a kanonizált formák összevonása jóvoltából erős egyéni változatok bukkantak fel.

A rózsajelképek megújítására leginkább a csendéletek szolgáltattak példát. Mindehhez hozzájárult még a festői realizmus kiteljesedése és az átalakuló természetképet követő botanikai ábrázolás megjelenése is. A rózsajelképek széles elterjedéséhez azonban a katolikus rendi törekvések nyújtották a legnagyobb lehetőségeket.

JEGYZET

- 1 Ripa, Cesare (1603): *Iconologia*. Előljáró beszéd az olvasóhoz.
- 2 Géczi J. (2001): 60–151.
- 3 Sajó T. (1997): 633. A jezsuita képmeditációról: Fabre, Pierre-Antoine: *Ignace de Loyola. Le lieu de l'image. Le problème de la composition de lieu dans les pratiques spirituelles et artistiques des jésuites de la seconde du XVIe siècle*. Vrión, Paris. 1992.
- 4 Sajó T. (1997): 633–634.
- 5 Sajó T. (1997): Cesare Ripa *Iconológiájának* (1603) szöveges forrásai. Kandidátusi értekezés. Budapest.
- 6 Sajó T. (1997): 627–628.
- 7 Cesare Ripa *Iconologia*, 1593., 1603. In: Ripa, C. (1977) Balassi Kiadó, Budapest.
- 8 Ripa, C. (1997): 581. Ford. Sajó Tamás.
- 9 A kép és a szentírásra tett utalás forrása Valeriano: Hieroglyphica, 9. Porcus. A bonis moribus alienus. In: Ripa, C. (1997) 148.
- 10 Idézi Cartari, Imagini (1571), 536. In: Ripa, C. (1997) 474. Ford. Sajó Tamás.
- 11 Ripa, C. (1997): 568. Ford. Sajó Tamás.
- 12 Ripa, C. (1997): 251–252. Ford. Sajó Tamás.
- 13 Ripa, C. (1997): 445.
- 14 Eco, U. (1998): 144.
- 15 Eco, U. (1998): 151.
- 16 Fabiny T. (1998): In: Fabiny, T. – Pál J. – Szőnyi Gy. E. (1998) 23.
- 17 Ohly, Friedrich: „A szavak szellemi jelentése a középkorban.” In: Pál J. (1986,

szek.): 244. (A Világ minden teremtménye, a könyvek és a képek is számunkra tükrök is, életünknek, halálunknak, helyzetünknek és sorsunknak hű jelei. Helyzetünket a rózsza jelképezi, akárcsak a helyünket leíró szép nyelv, életünk olvasmánya.)

- 18 Henkel, A. – Schöne, A. (1967): 293.: Cam. I. nr. 42.
- 19 Henkel, A. – Schöne, A. LXXI–LXXXI.
- 20 Weisbach, W. (1942): El Barroco. Cátedra. Madrid.
- 21 Montanari, M. (1996)
- 22 Ismeretlen mester: *Szűz, rózsával*. (Kassa, 1500 körül, Nemzeti Múzeum, Budapest); Girolamo Mazzola-Bedoli (1500 k.–1569 után): *A Szent család Assisi Szent Ferencsel* (Szépművészeti Múzeum, Budapest, Esterházy-gyűjtemény, Ltsz. 170.).
- 23 Cornelis Cornelisz: Az Aranykor (1614, Szépművészeti Múzeum, Budapest) művét régebben Bacchanáliának tartották. A meztelen nőkkel lakomázó férfitársaság szabadban, egy reneszánsz kert labirintusa előtt mulat. A talajt virággal, köztük fehér rózsával szórták fel.
- 24 Gállego, J. (1976): El pintor de artesano a artista. Universidad de Granada. Granada. In: Triadó Tur, Joan Ramon – Subirana Rebul, Rosa María et al (2000): 134.
- 25 Knapp, É. – Tüskés, G.: Előszó, Bibliotheca Hungarica Antiqua XXX. In: Esterházy, P. (1994): melléklet 11.
- 26 Knapp, É. – Tüskés, G.: Előszó, Bibliotheca Hungarica Antiqua XXX. In: Esterházy, P. (1994): melléklet 13–15.
- 27 A TALI CSUDÁLATOS BOLDOG ASSZONY KÉPE, az OSZI CSUDÁLATOS BOLDOG ASSZONY KÉPE, valamint a DE CANCELLIS CSUDÁLATOS BOLDOG ASSZONY KÉPE. In: Esterházy P. (1994)
- 28 Jordánszky Elek (1836): *Magyar országban, 's az ahoz tartozó részekben lévő Bóldogságos Szűz Mária kegyelem' képeinek rövid leírása*. Poson. 71.
- 29 De Meyer, Maurits (1970): Populäre Druckgraphie Europas – Niederlande vom 15. bis zum 20. Jahrhundert. München. 49. In: Szilárdfy, Z. (1984) 8–9.
- 30 Bardoly, I. (1990, szerk) 10–11.
- 31 Hoberg, M. (1973): 114–115., XV.
- 32 Szilárdfy Z. (1984): 14.
- 33 Szilárdfy Z. – Tüskés, G. – Knapp, É. (1987): 49.
- 34 Tischler Antal (18. sz.): Boldog Bonaventura minorita szerzetes betegek körében. In: Szilárdfy Z. (1984): 44. tábla.
- 35 Például a Mária-emblémák a 18. századi magyarországi búcsújáráhelyek kisgrafikáinak képereteiben. A máriavölgyi (Marianka) címlapelőzők kegyszobor ruhája még későreneszánsz jellegeket mutat, de a kerete már, amelyben ott a rózsza, barokk. A máriaradnai 1780-ban készült színezett metszeten vagy a sasvári, 1750 körüli vedutás ábrázolású rézmetszeten is ott a keretbe illeszkedő Mária-virág. In: Szilárdfy Z. – Tüskés, G. – Knapp É. (1987): 241: 201 és Szilárdfy Z. – Tüskés G. – Knapp É. (1987): 239:195, valamint a Szilárdfy Z. – Tüskés G. – Knapp É. (1987): 281:294.
- 36 Jordánszky Elek (1836): *Magyar országban, 's az ahoz tartozó részekben lévő Bóldogságos Szűz Mária kegyelem' képeinek rövid leírása*. Poson, 80–81.
- 37 Virágos (rózsás) ág számos pócsi kegyképpel ábrázolt metszeten látható a gyermek Krisztus kezében: például Feninger, Franz: *A pócsi kegykép a zarándoktemplommal* (1750 körül, Országos Széchényi Könyvtár) és Schittner, Franz Leopold : *A pócsi kegykép alatt végveszélyben levők csoportja, háttérben Bécs városával*. (1740, Országos Széchényi Könyvtár). In: Szilárdfy Z. (1984): 18. és 20. tábla.
- 38 Szilárdfy Z. – Tüskés G. – Knapp É. (1987): 39.
- 39 Szűz Mária alvó gyermekével. Spamer, Adolf: *Das kleine Andachtsbild vom XIV. bis zum XX. Jahrhundert XIX*. Hivatkozva Szilárdfy Z. (1984): 22. tábla.
- 40 Szilárdfy Z. (1984): 2. tábla.
- 41 Szilárdfy Z. (1984): 13. tábla.

42 További égő csipkebokorra hivatkozik Szilárdfy a győri jezsuita kollégiumban, a győri karmelita templom Immaculata-főoltára oromképén, a budavári Boldogasszony-templom oltárán, a pesti pálosok Mária-templomának bejáratí mennyezetképén (Johann Berg munkája). In: Szilárdfy Z. (1984): 13. tábla.

IRODALOM

- Auboyer, J. – Bayon, D. – Berti, L. és mások (1987): *Historia del Arte*. Tomo 7. Magyarul: *A Művészet története. A barokk*. Corvina.
- Bardoly I. (1990, szerk.): *Barokk és rokokó. Az európai iparművészet stíluskorszakai*. Szövegkötet és képkötet. Iparművészeti Múzeum. Budapest.
- Battistini, M. – Impelluso, L. – Zuffi, S. (1999): *La naturaleza muerta*. Electa, Milano.
- Bayón, D. (1970): Caravaggio és a „caravaggizmus”. In: *Historia del Arte*. Tomo 7. Salvat Editores, S. A. Barcelona. In: *A Művészet története. A barokk*. Corvina.
- Bunyard, E. A. (én.): *The Rose in Art*. 39–47.
- Burton, R. E. – Werger, J. (1972): *Roses*. The Scarecrow Press, Metuchen. N. J.
- Cook, R. (1974): *The Tree of Life. Image for the Cosmos*. Thames and Hudson Ltd – Avon Books. London – New York.
- Eco, U. (1998): *A tökéletes nyelv keresése. Európa születése*. Atlantisz Könyvkiadó. Budapest.
- Esterházy Pál (1690): *Az Egész Világon Lévo csudálatos Boldogságos Szűz kepeinek röviden föl tet eredeti*. Nagyszombat.
- Emblemata Nobilitatis*. (1895) Album Amicorum designed by Theodore de Bry. Francofurti ad M. 1593. Berlin.
- Fabiny T. – Pál J. – Szőnyi Gy. E. (1998): *A reneszánsz szimbolizmus*. Ikonológia és Műértelmezés 2. JATEPress, Szeged.
- Fabiny T. (1998): Rossz ízlés vagy művészi érték? In: Fabiny T. – Pál J. – Szőnyi Gy. E. (1998): 21–31.
- Főúri ősgalériák, családi arcképek*. (1988) A Magyar Történelmi Képcsarnokból. A Magyar Nemzeti Múzeum, az Iparművészeti Múzeum és a Magyar Nemzeti Galéria Kiállítása. Magyar Nemzeti Galéria, március-augusztus. Katalógus.
- Fülep F. – Haraszi-Takács Zs. és mások (1985): *Les Musées de Budapest*. Corvina, Budapest.
- Garas K. (1953): *Magyarországi festészet a XVII. században*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Garas K. (1955): *Magyarországi festészet a XVIII. században*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Géczi J. (2001): A reneszánsz rózsái. In: *Természet – kép*: Krónika Nova Kiadó, Budapest. 60– 151.
- Heide, A. von der – Nollen, B.: *Blumenpoesie*. DuMont Buchverlag, Köln.
- Henkel, A. – Schöne, A. (1967): *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart.
- Hoberg, M. (1973): *Die Gesangbuchillustration des 16. Jahrhunderts*. Valentin Koerner. Baden-Baden.
- Hutchinson, J. M. – Plax, J. A. – Roworth, W. W. (1999): *Baroque and Rococo. Art and Culture*. Vernon Hyde Minor. Laurence King Publishing an imprint of Calmann adn King Ltd., London.
- Illés P. A. (szerk., 1999): *Felekezetek és identitás Közép-Európában az újkorban*. Pázmány Péter Katolikus Egyetem BTK, Budapest – Pülsicsaba.
- Jordánszky Elek (1836): *Magyar Országban's az ahoz tartozó Részekben lévő bölögságos Szűz Mária kegyelem' Képeinek rövid leírása*. Posen.

Kaufman, T. DaC. (1995): *Court, Closter and City. The Art and Culture of Central Europe. 1450–1800*. Weidenfeld and Nicolson, London.

Kelényi Gy. (1985): *A barokk művészete*. Corvina Kiadó, Budapest.

Kisdéginé Kirimi I. (1977): *Csendéletek a Magyar Nemzeti Galériában*. Corvina Kiadó, Budapest.

Kubinyi A. (1999): *Főpapok, egyházi intézmények és vallásosság a középkori Magyarországon*. Magyar Egyháztörténeti Enciklopédia Munkaközösség, Budapest.

Les années romantiques. La peinture française de 1815–1850. (1995) Musée des Beaux-Arts de nantes, Galeries nationales du Grand Palais, Palazzo Gotico, Plaisance.

Lindley, J. (1979): *Rosarium Monographia or A Botanical History of Roses*. Earl. M. Colemar. Standfordville, New York.

Martínez, R. (2000, szerk.): *A barokk elterjedése Európában*. A művészet története. Magyar Könyvklub, Budapest.

Medicus, Hadrianus (1987): *Iunius Emlemata, ad D. Arnoldum Cobelium*. Aenigmata ad D. Arnoldum Rosenbergum. Georg Olms Verlag, Hildesheim–Zürich–New Zork.

Moreau-Miltgen, V. (én.): *Introduction. Fleurs de peintres*. Musée des Beaux-Arts de Tours.

Nollen, B. – Heide, A. von: *Blumenpoesie*. DuMont Buchverlag, Köln.

Pál J. (szerk., 1986): *Az ikonológia elmélete*. Szeged. JATEPress.

Prater, A. – Bauer, H. (1997): *Painting of the Baroque*. Benedikt Taschen Verlag. Köln.

Redouté, P.-J. (1980): *Die Rosen*. Harenberg, Dortmund.

Ripa, Cesare (1997): *Iconologia*. Balassi Kiadó, Budapest. Fordította: Sajó Tamás.

Rix, M. (1981): *The Art of the Botanik*. Lutterworth Press, Guildford – London.

Sajó T. (1997): Egy elfelejtett nyelv. In: Ripa, Cesare (1997): *Iconologia*. Balassi Kiadó, Budapest.

Sambucus, J. (1564, 1980): *Emblemata*.

Schade, W. (1983): *A Cranach festőcsalád*. Corvina Kiadó, Budapest.

Schneider, N. (1994): *Still Life*. Benedikt Taschen, Köln.

Schneider, N. (én.): *The Art of the Sill Life*. Benedikt Taschen, Köln.

Spike, J. T. (1984): *Baroque Portraiture in Italy: Works From North American Collections*. The John and Mable Ringling Museum of Art – Wadsworth Atheneum. Sarasota, Florida.

Stock, K. L. (1984): *Rose Books*. Published by the Author.

Szilárdfy Z. – Tüskés G. – Knapp É. (1987): *Barokk kori kisgrafikai ábrázolások magyarországi búcsújáróhelyekről*. Egyetemi Könyvtár, Budapest.

Szilárdfy Z. (1979): *Kegyképtípusok a pestisjárványok történetében*. Orvostörténeti Közlemények. Suppl., Budapest. 220.

Szilárdfy Z. (1984): *Barokk szentképek Magyarországon*. Corvina Kiadó, Budapest.

Szilárdfy Z. (1997): *A magánáhitat szentképei II*. Néprajzi Tanszék, Szeged.

Toman, R. – Borngasser, B. et all (1997): *Die Kunst des Barock*. Könemann, Köln.

Triadó Tur, Joan Ramon – Subirana Rebul, Rosa María et all (2000): *Itáliai és spanyol barokk*. A művészet története. Magyar Könyvklub, Budapest.

Tüskés G. (1993): *Búcsújárás a barokk kori Magyarországon a mirákulumirodalom tükrében*. Akadémia. Budapest.

Voit P. (1970): *A barokk Magyarországon*. Corvina – Helikon Kiadó, Budapest.

Werger, J. – Burton, R. E. (1972): *Roses*. The Scarecrow Press, Metuchen, N. J.

KÉPEK FORRÁSA

1. kép: Louis Laval de Chatillon (1411–1489): Imakönyv. (Bourges, XV. sz. Párizs, Bibliothèque Nationale, Cod. lat. 920. Fol. 19.) In: Csapodiné Gárdonyi K. (1981): *Európai kódexfestő művészet*. Corvina Kiadó, Budapest. 43.
2. kép: Michel Pannonio: Thalia múzsa. In: *Museums in Budapest*. Corvina, Budapest. 1989. 30. tábla.
3. kép: Camerarius' Non bene conveniunt' (II. Nr. 50.) In: Henkel, A. – Schöne, A. (1967): 549. (Cam. II. Nr. 50.)
4. kép: Hadrianus Iunius Medicus Emlemata. XXXIII. embléma, Geoffrey Whitney: A Choice of Emblem, 1856. 51. In: Henkel, A. – Schöne, A. (1967) és Fabiny T. – Pál J. – Szőnyi Gy. E. (1998) 191.
5. kép: De Bry: Emblemata Nobilitatis. Album Amicorum designed by Theodore de Bry. Francofurti ad M. 1593., Berlin, 1895. In: Henkel, A. – Schöne, A. (1967).
6. kép: Peter Paul Rubens: A szerelem kertje (1632–34, Prado, Madrid). In: Martínez, R. (2000, szerk.): 114.
7. kép: Francisco de Zurbarán: Portugál Szent Erzsébet vagy Szent Casilda. In: (1640, Prado, Madrid) Auboyer, J. – Bayon, D. – Berti, L és mások (1987): 84.
8. kép: Murillo: Szeplőtelen fogantatás (Prado, Madrid) In: Auboyer, J. – Bayon, D. – Berti, L és mások (1987): 86.
9. kép: Diego Velázquez: Margit infánsnő serdülőkoriában (1612 körül – 1667, Bécs, Kunstrid, Kunsthistorisches Museum, Bécs.) In: Auboyer, J. – Bayon, D. – Berti, L. és mások (1987): 129.
10. kép: Van Dyck: Isabella Brant portréján (National Gallery of Art, Washington).
11. kép: Frans Hals: Willem van Heythusen portréja (1625, Alte Pinakothek, München)
12. kép: Pieter de Hooch: Holland család (1662. k., Gemäldegalerie der Akademie, Bécs): In: Prater, A. – Bauer, H. (1997): 89.
13. kép: Jan Steen: Fejére állt világ (1660 k. Kunsthistorisches Museum, Bécs). In: Prater, A. – Bauer, H. (1997): 131.
14. kép: Frans Snyders: Gyümölcs és zöldségstand (év nélkül, Alte Pinakothek, München). In: Schneider, N. (1994): 40.
15. kép: Vincenzo Campi: Gyömolcsásur (1580, Pinacoteca di Brera, Milánó). In: Schneider, N. (1994): 126–127.
16. kép: Francisco Zurabán: Narancsvirágok, narancsok és citromok (1633, The Norton Simon Museum, Pasadena) In: Schneider, N. (1994): 125.
17. kép: Adrian van der Spelt: Virágcsendélet, függönnyel (1658., The Art Institute of Chicago, Chicago). In: Schneider, N. (1994): 16.
18. kép: Rachel Ruysch: Virágok tuskón (datálatlan, Staatliche Kunstsammlungen, Kassel). In: Schneider, N. (1994): 194.
19. kép: Jost Amman: Kártyalap. In: Schneider, N. (1994): 187.
20. kép: Antonio de Perada: A lovag álma (Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid). In: Schneider, N. (1994): 80.
21. kép: Bernardo Strozzi: Vanitas allegória (1636, Bologna, magántulajdon). In: Prater, A. – Bauer, H. (1997): 36.
22. kép: idősebb Jan Brueghel: Szaglás (1618, Prado, Madrid). In: Schneider, N. (1994): 68–69.
23. kép: Jan Saenredam: Az öt érzék. Szaglás. (Hendrick Goltzius nyomán) (F. W. H. Hollstein: Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700. Amsterdam. év nélkül, VIII. 136.). In: Schneider, N. (1994): 70.
24. kép: Juan de Arellano Virágcsendélete (Prado, Madrid) In: Triadó Tur, Joan Ramon – Subirana Rebul, Rosa María et al (2000). 135.

25. kép: Ambrosius Bosschaert: Virágcsendélet (1620, Mauritshuis, Hága). In: Battistini, M. – Impelluso, L. – Zuffi, S. (1999): 52.
26. kép: Rachel Ruysch: Virágcsokor üvegvázában (1703, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste, Bécs). In: Schneider, N (1994): 149.
27. kép: Bogdán Jakab: Virágcsendélet (1690, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest). In: Fülepp F. – Haraszti M. – Takács Zs. et al (1985): 53. tábla.
28. kép: idősebb Jan Brueghel: Virágcsokor (1607. Alte Pinakothek, München). In: Schneider, N (1994) 145.; Virágcsendélet ékszerrel (1606, Milánó, Pinacoteca Ambrosiana). In. Battistini, M. – Impelluso, L. – Zuffi, S. (1999): 53.
29. kép: idősebb Jan Brueghel: A Szent család (évszám nélkül, Alte Pinakothek München). In: Prater, A. – Bauer, H. (1997): 95.
30. kép: Peter Paul Rubens és idősebb Jan Brueghel közös munkája: Madonna virágkoszorúban (1620 k., Alte Pinakothek, München). In: Schneider, N. (1994): 152.
31. kép: Domenico Rempis: Üveges szekrény a dolgozószobában, a XVI. század végén. Firenze, Opificio delle Pietre Dure). In. Battistini, M. – Impelluso, L. – Zuffi, S. (1999): 267.
32. kép: Juan de Espinosa: Csendélet (Párizs, Louvre). In: Battistini, M. – Impelluso, L. – Zuffi, S. (1999): 107.
33. kép: A Sopron vármegyei osli boldogasszony képe Esterházy Pál illetve Jordánszky Elek műveiben. In: Esterházy Pál Az egész világon levő csudálatos boldogságos szűz képeinek röviden föltett eredeti. Balassi Kiadó – MTA Irodalomtudományi Intézete. 1994. (Reprint) (83) 40/122 és Jordánszky Elek: Magyar országban, 's az ahoz tartozó részekben lévő Bóldogságos Szűz Mária kegyelem'képeinek rövid leírása. Posen, 1836. Utóbb: Akadémiai Kiadó. Budapest. 1988 (reprint) 71.
34. kép: ERAMITANUMI CSUDÁLATOS BOLDOG ASSZONY KÉPE, REMETE HELYBEN – Esterházy Pál gyűjteményében. In: ESTERHÁZY PÁL Az egész világon levő csudálatos boldogságos szűz képeinek röviden föltett eredeti. Balassi Kiadó – MTA Irodalomtudományi Intézete. 1994. (Reprint) (94) 46/136.
35. kép: Hans Wolrab (Bautzen, 1567): Könyvillusztráció. In: Hoberg, M. (1973): XV.
36. kép: Kauperz rézmetszete. A nyomda ismeretlen. (Papnevelő Intézet Könyvtára, Győr). In: Szilárdfy Z. – Tüskés G. – Knapp É. (1987): 182.: 63.
37. kép: Rézmetszet, 1747. (Papnevelő Intézet Könyvtára, Győr). In: Szilárdfy Z. – Tüskés G. – Knapp É. (1987): 228.: 174.
38. kép: A Nagyszombat – Szt. Miklós székesegyház szentképét ábrázoló 1708-ban készült címlap előzéke. (Főszékesegyházi Könyvtár, Esztergom). In: Szilárdfy Z. – Tüskés G. – Knapp É. (1987): 251.: 226.
39. kép: Abraham van Merlem metszete. In: Szilárdfy Z. (1984): 22. tábla.
40. kép: Franz Ambros Dietell: Győztes Immaculata. In: Szilárdfy Z. (1984): 2. tábla.
41. kép: Árpád-házi szentek. In: Szilárdfy Z. (1984): VI. és VII. színes tábla.

KÖZÉPKORI, RENESZÁNSZ ÉS BAROKK RÓZSAJELKÉPEK GYÖNGYÖSI ISTVÁN HOSSZÚVERSEIBEN

A KÖZÉPKOR MAGYAR KERESZTÉNYSÉGÉNEK RÓZSAJELKÉPEI

A honfoglaló magyar törzsek kultúrájában a rózsza jelenlétéről nincs adatunk, de még arról sem, hogy a Kárpát-medence népei ismerték-e egyáltalán ezt a növényt. A római kulturális hagyomány ugyan közvetíthette a rózsát! Pannóniába, de igazolhatóan sem szimbolikus, sem profán használatához nem társult helyi rózsahagyomány. A rózsza továbbra is a latinitás egyik jelképfarmáló alakja és a mediterráneum növénye maradt – annak ellenére, hogy vad fajai e vidéken is honosak. Az államalapítás után azonban a Kárpát-medence térségének középkori nyelvi emlékei bőséges mennyiségű rózsahivatkozással szolgálnak: a kereszténység gazdag motívumkincséből a rózsza a trópusokban – a vallási hagyományok mentén – a különleges helyzetek értékének jelölőjeként mutatkozott meg.

A térség latin nyelvű irodalma magától értetődően hivatkozott a virágok virágára. A tematikus *Stellarum Coronae Benedictae Mariae Virginis* (1498) *Elöljáróbeszédében* Temesvári Pelbárt a *Jelenések könyve* (12.1.) alapján a Szűz gyönyörű képét vázolta föl: amíg a Bibliában hiányzott, nála szerephez jutott a rózsza. A sermóban Mária tizenkét csillagból viselt koronája – a Szűz Csillagkoronája – okán Mária tizenkét titkát kifejtő művének tizenkét fejezetét ajánlotta fel. A mennynek dicsőséges királynője számára a flos florum virágából készített rózsakoszorúként – vagyis a győzőnek járó jutalom értelmében – ajánlotta fel beszédfüzérét. A rózsza mint értékjelölő tehát nála is Máriához társuló fogalom. Mindezek ellenére ez a növény nyilvánvalóan földi származék: nem mérhető vele az égi asszony értéke, mert annak magasztalásához és dicséretéhez nem elégséges; továbbá – a forrás alapján – az sem kétséges, hogy az ajándékozás aktusában, a rózsák által, éppen a halandó ajándékozó részesedhetett a Mária nyújtotta kegyelemben. A kommunikáció – a ferences sermonariumban tapasztalhatóan – a kései középkor rózszaértelmezése szerint zajlott le.

A Gömör-kódexben (16. század eleje) lejegyzett, a *Szent Domokos officiuma* mintája alapján íródott *Szent Imre verses zsolozsmájának* Szűz Mária-éneke szintén Máriához kapcsolta a rózsát. A vecsernyén elhangzó Magnificat-antifóna szűzi rózsának (flos virginitatis), maku-

látlanak, illetve érintetlennek írta le az asszonyt, aki Istent szüntelenül láthatja. S itt is a mennyországához méltónak – a legfelsőbb fokot jelentőnek – bizonyult e virág.

A magyar nyelvű emlékek között a legendák, a példák és látomások, a prédikációk, az elmélkedések, továbbá az egyházi énekek és verses imádságok azok, amelyek a kereszténység rózsajelképeit, némileg bővítve, fenntartották. Az Érdy-kódex (1526–1527) *Dicsőséges Szent Erzsébet asszonnak innepéről* legendája – forrása Temesvári Pelbárt *De santisa* – a 13. századdal kezdődő szentkultusz csodajegyzékéből fontos teret szentelt a szegényeknek táplálékot osztó királylány rózsacsodájának. Karthauzi Névtelen a tisztaság és a szeplőtelen szüzesség jegyeként írta le a szép rózsavirágokat; az apró virágok télvíz idején jelentek meg – így teljesítve ki a szokatlan jelenet misztériumát. Szent Erzsébet korai kultuszában az Árpád-ház tagjai csupán a pápa és a Latin Császárság nyomán vettek részt², ezt követte aztán a klarisszák, ferencesek, domonkosok, johanniták Szent Erzsébet-imádása, amely a rózsza és a női szentek kapcsolatát – Mária tisztelete óta – nemcsak erősítette, de helyi hagyománnyá is növelte. Az Árpád-házi dinasztia tagjaihoz fűződő szentségképzelésekben korábban is fel-felbukkanhattak közvetlen vagy közvetett rózsautalások. István király székesfehérvári sírjának 1083-as felnyitásakor „balzsamillat” és rózsaszín vízben úszkáló maradvány tárult az egybegyűltek szeme elé.³ A *Margit-legenda* (1310 k.–1510, Ráskai Lea másolata) megörökítésre méltónak találta azt az édes – tudhatóan paradicsomi – illatot, amelyet az exhumált halott teste bocsátott ki. A rózsajegyek a szentség bizonyítékainak egyikévé váltak – olyan személyiségek alakjához kapcsolódtak, akiknek lelke kegyes vagy értékes földi életük jutalmául a Paradicsomba került. A rózsza jelentette a Paradicsomra való hivatkozást.

Az Érdy-kódex *Exemplum mirabile. Csodálatos példa az ifjúról, aki a paradicsomban járt*⁴ legendájának szerzője a paradicsomot rózsákkal és egyéb illatos virágokkal gazdagnak ígérte: „Az feld kies, kihöz soha hasonlatost nem látott. Ott vannak hát mindenféle szép illatú fivék, kilenb-kilenb színő virágok, rózsza, lilium, viola az szép mezőn széjjel.”

A rózsza összetett értelmének jelentéseit legteljesebben a Cornides-kódex (1514–1519) *Szent Dorottya-legendája* foglalta össze. A díszes növényről, mint gazdagon „gyimölcs”-ező – virágzó – folyó menti plántáról esett először szó „Sirák fia Jézus könyvének harminckilencedik részében” (19,17). A plántálás kitüntetett viszonyt, gondozást és szeretetet jelent a növény és fenntartója között. A rózsza botanikai és szellemi tulajdonságai közül a virágillat, a piros szín, a szépség társult a mártírok vérének szagához, színéhez és a tiszta szüzességhez. A rózsza tehát a paradicsom ültetett virága, onnan küldi azokat Krisztus Dorottya számára. Ezért csodajelkép is. Továbbá, mivel az illat a rózsza jelenlétének hírelője és gyönyörködtetője, Dorottya történetének is jelen-

tést adott. A Karthauzi Névtelen hagyományos értelmezésében a rózsza a tisztaságot, a szeretetet és a dicsőséget jelképezte. A rózsza tisztasága (szépsége), pirossága (a szeretet), fényessége (a dicsőség) munkájában egyként magyarázatot nyert. A rózsavirág tisztasága a rózsán, illetve a környezetében mutatkozik meg, s mindez négyszer sorolattik elő: „*Először szépségének okával, másodszor az ő jó illatjának édességével, harmadszor tiviskes voltának okával, negyedszer meghívesejtő jószágos voltával.*” A tövis a virágzás lehetősége, az önfeláldozó keménység, a test sanyargatása feltétele a szírombontásnak, hivatkozva a szerző Clairvaux-i Szent Bernátot. A rózsza (antikvitásból ismert) hévcsökkentő, lázcsillapító medicínális hatása sem maradt említetlenül: párhuzamba került a gonoszságot csillapító tisztasággal.

A Peer-kódex (16. század eleje) imádsága a kegyelmes Szűzet „*rózsánál pirosb*”-nak mondja⁵, máshol pedig, az erkölcsi tartalmat hangsúlyozva, bűn nélkül fogantatott „*szép, tiszta rózsá*”-nak⁶, azaz makula nélkülinek. Az óbudai klarisszák Nádor-kódexének (1508) *Farkasseb ellen* főhász kodója a „*szízeknek rózsájához*”, a virágok legelsőjével azonosított, közbenjáró Máriához imádkozott.⁷ A *Mária epesége*⁸ a piros rózsát – ha távolian is – őt szirma miatt Krisztus őt sebével hozta kapcsolatba. A sebek és a rózsalevelek száma kínálta illeszkedést magyarázza az, hogy a rózsza Húsvét virágának is számított, s hogy a piros – a mártírvér értelmével rendelkező színű – rózsza szedésének ideje „*Pinkesd*”, a föltámadás napja. Ez a magyarázata annak, hogy a rózsailat a paradicsom vigasztaló, reményteljes üzenete. A rózsza így Krisztus virága, a tőle eredő „*szereteteknek rózsája*”⁹ is.

A Döbrentei-kódex (1508) utáni időkben megjelenő *Énekek énekefordítások* összevetéséből kiolvasható a rózsza szerepének átvértékelődése. Amíg a premontrei liturgikus kódexben az eredeti szövegnek megfelelően hűen átültetett a lilium, Heltai Gáspár *Salamonnak legfelyebb való éneke* (1552), Károli Gáspár *Énekek Éneke* (1590) és Bogáti Fazekas Miklós *Énekek éneke* (1584) című fordításaikban a lilium helyén egyre másra rózsza szerepel – minden bizonnyal Luther német Biblia-fordítása nyomán. Debreceni Simonides Gáspár (1602–1637?) verses, bibliai kompendiumában a diákokat az *Énekek Éneke* tartalmára emlékeztető szavak közé is a rózsza¹⁰ került. A rózsákkal a mű allegorikus értelmezésének tárgyiasítása következett be.¹¹ Ennek az lehetett az oka, hogy az *Énekek éneke* szerelmi együttlétet jelenít meg, s a reneszánsz kései időszak, különösen az azt követő manierizmus megengedte a ’lilium’ kifejezés nem szóserinti fordítását, s annak a rózsajelképbe való beleolvasztásával a rózsakénti értelmezését. A természeti szépség utánzása, illetve ábrázolása a reneszánsz korában még nagy jelentőséggel bírt, ennek nyomán a szépség ideájának hangsúlyozása mutatkozott fontosnak, s a szerelmet sugárzó rózsza – a Mária-hagyomány alapján – a misztikus szeretőt intellektuálisabban tudta megidézni, mint a lilium.¹²

Az időszak világi költészete sem mentes attól a rózsaeértelmezéstől, amelyben a Mária- és Jézus-tisztelet nyilvánult meg. Az egyházi költészet elemeiben bővelkedő *Szent László-ének*¹³ (1470 körül) a király tá-
tárok ellen vívott harcában a hosszú növekedést, a Szentlélek bátorításá-
nak elfogadását, majd a csatában való elhullást is értelmezte a „*rózsá-
kat szaggatál, koronádban fizéd*” (*rosas legebas, corona stipabas*) ki-
fejezésekkel.

A TRUBADÚRLÍRA RÓZSAJELKÉP-HAGYOMÁNYA

A lovagkori nőkultusz leginkább nem a nő, hanem a nőideálhoz kapcsolt szerelem, illetve a szerelemkép dicsőítése. A nő, aki számtalan esetben magával a szerelemmel azonos, a tökéletesség, a heves érzellemmel átítatott öröm és a boldogság megnyilatkozásaira ad okot – miközben maga megközelíthetetlen marad, s így a csillapíthatatlan sóvárgás fenntartója lesz. A nő egy olyan eszmény megélését teszi lehetővé, amelyen keresztül minden pozitívnak tartott érzés megnyilvánulhat. A trubadúrlíra elvont nőideálját gyakran ékesítik rózsza köré fonódó költői képek. A megjelenő jelképek többsége Mária környezetében is megtalálható – bizonyítékaul annak, hogy a rózsza a szentség auráján belül ékeskedett. Maga a rózsza az, amely a Máriához fűződő lángoló érzelmet áthelyezi/átviszi a szentként látni akart (továbbra is fölöttes erővel rendelkező) nőre (s egyúttal Máriát is asszonyi tulajdonságokkal ruházza föl). A rózsza mediátor szerepet tölt be a mennybéli és a földi asszony között, az egyiket a megszokotthoz képest a földhöz tartozóbbnak látatja, a másikat pedig az éghez tartozóbbá változtatja. A rózsza transzlatori szerepét később újabb lehetőségek tágították: a skolasztika misztikája a ferencesek és a domonkosok Mária-kultusza s nem mellékesen a szicíliai arab és a hispániai mór hatások, továbbá a természeti megfigyelések mind érzékeny s egyben árnyalt trópusok megjelenésére adtak módot. Ugyanez a jelenség egyébként más jelkép-magvaknál is tapasztalható, például a madármotívum esetében.

A rózsza egyre gyakrabban jelent meg biológiai értelemben vett, természeti lényként: a trubadúrok konvenciója szerinti verskezdet, a ’tavaszi nyitókép’ magától értetődő módon hivatkozta a természet ébredését, majd a növényzet virágba borulását. A tavaszi nyitókép (début printanier) előképe a folklorikus munkák, a ’májusi dalok’ természetfestése.¹⁴ A természet tavaszi éledése, a madarak dalolása, az illatozó – a keresztény hagyomány szerint: frissítő, gyógyító hatású – növények virágzása himnikus jegyekben gazdag verskezdetekben rögzült, amelyet a szerelem azonos regiszterű megjelenítése követett. Példaként idézhető Jaufré Rudel (1130 körül–1170) *Quan lu rius de la fontana*¹⁵ verse:

Hogyha már a forrás habja
tisztán buggyan, könnyedén,
tárul a vadrózsa szirma
és a fán a csalogány
csengő hangja fog a dalba,
s egyre szebbé alakítja,
ideje, hogy én is kezdjem.

Le Châtelain de Coucy (?–1203) *La douce vois del rossignol sauvage* versének költője megszólító műsájaként a csalogány vágyakozó dalát jelölte meg, aki maga is – vazallusként – úgy sóvárog vágyott hölgye után, mint a madár; s a sértő tüske lesz hangsúlyos Raimbaut d’Aurenga (1140–1173) *Ar resplan le flors envèrsa* trubadúrdalában. A nagyfokú retorizáltság hasonló paneljének mutatkozott a rózsá is – jelképei, még ha a vallási költészethez képest természetibb környezetet jelentettek is, többnyire a misztikus szerelem rózsajelképeivel tartottak rokonságot, vagy kialakulásuk legalábbis azonos időre tehető.

Peire Vidal, a Magyarországon, III. Béla udvarában járt limousini trubadúr (művei: 1180–1205) férfit jellemzett a rózsával. (*Ben viu a gran dolor*¹⁶) Ez arra mutat rá, hogy a rózsá a hűbérúr és az alávetettséget vállaló lovag viszonyában a dicsőítés mértéke is, s nem csupán testi – valamint a mögötte meghúzódó lelki – értékek kifejezője.

Mert ő szép orcája,
mint húsvét rózsája
s liliom virága.

A rózsá itt a hősiesség, a mártíromság társult, növényi jegye – hiszen a Húsvét Krisztus áldozathozatalára emlékeztető ünnep, de egyben szerelemjelkép is, érthetően a misztikus szerelemé, mivel viselőjében „... *kelté újan / a szerelmet*...”. Az éteri szerelem jegye a rózsá például Luxemburgi János udvarának champagne-i származású költője, Guillaume de Machaut (1300–1377) *Adieu, douz amis* versében is, amely „*ékes rózsaszálnak*” láttatja elhagyott s visszavágyott szerelmét; máshol pedig szépségjegye a rózsá, mint a *Blanche com lys, come rose vermeille* munkájában.

A minősítés lehetősége adott volt. A női termet kecsességét a frissen nyílt rózsához hasonlította Guiraut de Bornelh (*Quan lo freitz e’l glatz e la neus*, 14–17.), s a hölgy eleganciájával – szépségével, természetével, frissességével, kecsességével, ajka és szeme tisztaságával – Raimon de Miraval (*Bel m’es qu’ieu chant e coindet*, 37–40.).¹⁷ Amikor a rózsá már nem az égi asszonyra vagy nem az ahhoz hasonló tulajdonságúnak állított hölgyre, nem az ideál lelki minőségére vonatkozott, hanem az azzal összefüggő testi szépségre is áttevődött, újabb lehetőséget nyújtott a szimbólumképződés számára: a pirosság szakrális

értelme helyett a pirosság profán tapasztalati értelme alapján adódott az alak és az arc jegyeinek fölvezetése. A szignatúran szerint azonban a belső, a lelki tulajdonság a testen, a külsőn is meg kell, hogy mutatkozzon; így a szellemi és a formai megjelenítés hosszú időn át összetartozott még – a rózsá által. Ez az a rejtett dualitás, amellyel a testi vonások hangsúlyozása is megtörténhetett.

A női portré megrajzolásának eszköze a rózsaszál, a rózsá virágának színe és harmatos üdesége. Miként Mária, maga a (szerelmet kiváltó) nő is a rózsával azonosítható. S miként Máriához, úgy a nőhöz is több virág illett, ezek általában a hortus conclusus növényei voltak: a gyöngyvirág, a liliom vagy a rózsá, s a lovagkorban a lista kiegészült többek közt a margarétával, a violával és a galagonyával. A hortus conclusus virágai a tisztaság és a vértanúság szűzi fehéret és mártíri pirosát hordozták, a lovagkoriak (pl. viola) pedig a fehér és a piros színek mellett a kegyesség és alázatosság sárgáját-aranyát is ajánlották.

Így a trubadúrok fin’amor-motívumai közé olyan elemként tudott belépni a rózsá, amely a ’tavaszi nyitóképben’, a kiválasztott virágok között lehetett jelen. A rózsajelképek tartalmához járult hozzá azáltal, hogy a szerelmet és a nőt jelképezte. A rózsával allegorikus értelemű, laza kapcsolatba került számos más szimbólum is (unikornis, fülemüle, méh), amely ugyan saját úton fejlődött ki, de a rózsával mellérendelő vagy kétpólusú viszonyba rendeződött.

A PETRARKIZMUS HAGYOMÁNYÁNAK RÓZSAJELKÉPEI

A világiasabb rózsajelképek közvetítését nemcsak a trubadúrlíra, hanem az annak eszméjére, eszköztárára, jelképeire támaszkodó petrarkizmus is vállalta. A továbbélő lovagi örökség és a mellette megjelenő költészeti fejlemény abban egységes, hogy azonosan erőteljes a virág-szimbolikája, s a virághoz egyre-másra olyan jelképek illeszkednek, amelyek elemei, bár egymástól függetlenül, de korábban is megmutatkoztak. A szimbólumok összekötésére példa az előbb említett fülemüle vagy méh – ritkábban az unikornis és a fönix –, továbbá a tüske, a méz stb., valamint a rózsá magányos és együttes szerepeltetése. Francesco Petrarca *Daloskönyve* a rózsát (CXXXI, CXLVI, CLXXXV, CCXLV, CXCIX, CC, CCVII), a fülemület (X, CCCX, CCCXI), illetve a tuskét/tövist (XLVI, CXXXVI, CLXVI, CCXX, CCLVI, CCXLIX, CCXCI) mindenkor átvitt értelemben használta, s összekötésüket sem kísérelte meg – de a motívumok fölvezetésével a korai és a kései reneszánsz számára kimeríthetetlen lehetőségek tárházának ajtaját nyitotta fel.

Összegző rózsá-motívumai utóbb mintát kínáltak a petrarkista költőknek. A CXXXI.¹⁸ szonett a szerető arcát úgy szeretné látni, mint

„tűzpiros rózsát az arc havában / megnyíltni”. A CXLVI.¹⁹ szonettben a lángoló szellem – meglehet, Lauráé –, akihez a vers szól, többek között olyan, mint „... élő hó fölé vigyázva / elhintett rózsá...”, amelyetől a belepillantó szem megtisztul.

A színek allegorikus jelentése révén három virág, majd általuk egy vízparti táj is értelmet kapott az 1344-ben keletkezett CXXVII. dalban.²⁰ A piros, a fehér és a sárga szín együttese Petrarca korában nem volt egyaránt a rózsához rendelt, a sárga virágszirmú rózsza – bár ebben az időben már ismert volt Andalúziában – a 15–16. században jutott csak szerephez a rózsza (s a rózsafüzér) szimbolikájában. Erény-értelemmel csak a fehér és a piros rózsza rendelkezett, s a virágtartó váza, amely Mária szüzi méhére utalt:

*Ha szemem piros rózsát s hófehéret
látott arany vázácskában remegni
– szüzi kezecskék törték akkor éppen –
úgy vélte: annak orcáján mereng, ki
minden csodánál több a benne éledt
három szépséges-szép erény jegyében:
mert szöke fürtök dőlnek a törékeny
és tejnél villogóbb nyak-ívre, s édes
tűztől pompázik az arc tisztasága.
A vízparton, ha sárga
s fehér virág mozdul meg, már elég ez:
és földereng a táj...*

152

A főnixmadárhoz hasonlított Laura a CLXXXV. szonettben²¹ ugyanolyan allegorikus értelmű színekből álló öltözetet kapott, mint a korabeli itáliai festmények tanúsága szerint Mária: „Tengerké szegélyű bíbor ruhája / s ráhintett rózsák vállát fátyolozzák: páratlan szépség varázsos paláttal”. A kék az univerzum, a piros a charitas jegye; a rózsák eredete, illetve származási helye – miként az előző példánál is – nem kétséges: az Istenanyáé. A CCXLV. szonett²² egyik figurájához a Petrarca munkáját körülölgő legenda Anjou Róbertet társította; őt vélték felfedezni abban az öregben, aki avignoni látogatása idején két szál rózsát adott a költőnek és kedvesének. A hagyomány a szerzőt és Laurát a Paradicsomból származó rózsával együtt mutatta. A paradicsomban szedett virág lehet csak olyan értékes, mint e szerelem; s a rózsák jóvoltából mértéket kapott az érzés:

*Két rózsaszál az Édenből szakasztva
multkor, május legelső hajnalára,
öreg bölcs szerető szép adománya,
szerény pár közt egyenlően megosztva,*

*s ékes szókkal, mosollyal koszorúzta,
hogy vademberben is szerelme lángja*

*lobbanna felszikkasztó ragyogásba,
és mindkettőnknek halvány lett az arca.*

*„Ily szerelmes pár nem volt a világon!”
– mondta nevére, és aztán sóhajva
rá s rám nézett, mindkettőnk átölelve.*

*Így osztottunk beszéden, rózsaszálon;
fáradt szívem vidul s rémül azóta.
Mily fényes nap! s ékesen szólt a nyelve!*

A vallásos érzés és a testi szerelem összeegyeztetésében szerephez jutottak a közös rózsamotívumok. A kétféle értelmezés szétválasztásához leginkább a késői reneszánsz posztpetrarkistái járultak hozzá, igaz, éppen azon görög-római antikvitásra és a kori patrisztikára nyitottság alapján, amely Petrarca által is megerősödő hagyomány, s amely a költő számára is alkalmak sokaságát nyújtotta a hevesebb, szenvedélyesebb és individuális módon megjeleníthető szerelmi érzés kifejezésére. Az egymásba átforduló szerelmes és vallásos verseknek nemcsak a neoplatonikus szerelemfelfogás lesz a sajátja, az, amely egységben tudta láttatni a földi és az égi szerelmet – hanem a mindkét értelem számára hasznosítható rózsza is. S a virághoz társítható tulajdonságok kiegészültek/átértelmeződtek az antik pogány istenek környezetéből származókkal.

A reneszánsz szépségstan elveit gazdagon felmutató CLVII. szonett²³ rózsája ugyan az ajkaké, ám azok közül lángok sóhajjaival tör elő a lélek tüze. A rózsza és a láng társítását a (napként, fényként leírt) szellem tette lehetővé, hiszen a szellemhez mindkettő illeszthető.

Mindig keserves, mindig glóriás nap...

*Mindig keserves, mindig glóriás nap
küldte eleven képét a szívembe,
hogy le nem írja soha szó, se elme,
csupán emlékezés, mi hozzá forgat.*

*Bocsájt magából oly szelíd hatalmat,
hogy kételyre késztet édes keserve:
földi asszony vagy istennő lehetne,
kinek az ég dicsőfényt ad foglatának.*

*Feje színarany, s meleg hó az arca,
szeme két csillag, ében a szemöldök,
ahonnan Ámor íja nem hibázott,*

*gyöngyök és piros rózsák, hol lobogva
fájdalma égő, szép szókat felöltött,
a könnye kristály, sóhajai lángok.*

153

Utóbb éppen az egyelőre még egybefonódó, ámbár egymás ellen ható értelem és szenvedély (ratio és passio) – mely egyike a petrarkista paradoxonoknak – teremtette meg az elkülöníthető tulajdonságokkal rendelkező rózsák alapján szerveződött, egymással összetéveszthetetlen rózsatoposzokat.

Joannes Secundus verse²⁴ – amely majd Balassi számára kínál mintát – a rózsáról mézet (az értékről az érték esszenciáját) gyűjtő méhet mutatja be:

*Mellilegae volucres quid adhuc thyma cana rosasque
Et rorem verna nectareum violae lingitis,
Aut florem late spirantis anethi?*

154 Bár a két röpködő, maskulin jegyekkel hangsúlyozott, 'udvarló' állat a trubadúr fin' amorban is kedvelt kép, de nem vagy csupán nagyon távolról illeszkedtek a rózsához, illetve a rózsaképek jelentéséhez. Azaz a fülemüle, a méh és a rózsza összekapcsolhatatlannak mutatkozván mellérendelő kapcsolatba kerültek. A reneszánsz petrarkizmusában ezen jelkép-források egyetlen – a rózsza által uralt – szimbólumkör elemeivé szerveződtek, s így a jelképbővülésen túl arra is alkalom adódott, hogy eddig jobbra ismeretlen vagy használatlan, a részek között fennálló, belső dualitások jelenjenek meg. Kétségtelen, hogy a nagyobb rendszerre szerveződött természetmotívumok a szöveg struktúráját éppúgy fokozták, ahogyan árnyaltabbá, érzékletesebbé tették az ábrázolás lehetőségeit. A petrarkista hagyomány kettőssége – mely szerint a szerelem spiritualizált maradt, miközben az ábrázolás módja tárgy- és természetszerűbb lett – így is magyarázatra lelt.

Az olyan szimbólumkör kialakulása, amilyen a rózsáé is, eredményezte, hogy a kert, a táj mint természeti közeg ábrázolása érzékletesebbé vált, a mellérendelő helyett használt alárendelő szerkezet a naturának inkább megfelelt, a részletgazdagság pedig a verseket élményszerűséggel és frissességgel ajándékozta meg.

A trubadúrlíra és a petrarkizmus, e kétfajta hagyomány retorizáltsága nem csökkentette egymás poétikai lehetőségeit, s ezt bőven ki is használták a humanista költők. A női szépség leírása továbbra is a trubadúrok hasonlataival történt: a rózsza pirosas árnyalatával továbbra is az orca, ritkábban az ajak és a homlok rendelkezett (a homlok általában: alabástrom, elefántcsont; nyak és mell: liliom; fog: gyöngy, margaréta stb.). A rózsza piros virágszíne mellett a rózsza fehér színe – mint a lélek tisztaságának a képe – is megjelent.

A reneszánsz Európa-szerte azonos módon alakította ki a női alaknak és az arcnak a topológiáját. Pierre de Ronsard, Luis de Camões, Torquato Tasso és mások egyként a rózsával jelzik az arc pírját, immár függetlenül attól, hogy Mária vagy Venus virágaként mutatják be.

Pierre de Ronsard (1524–1585) *Marie, vous avez*²⁵ szonettjében csupa antik személyre hivatkozott:

*Marie, arcod akár fésző májusi rózsza,
oly pirosan ragyog; gesztenyeszín hajad
súlyos fürtjeivel hullámosan tapad
kicsiny füled köré, kecses csigákba fonva.*

*Amikor még kicsi voltál, a méhe szongva
nektárral vonta be ívelő ajkadat,
szemedben ott ragyog Ámor; s mintha szavad
páratlan dallamát Püthontól kapta volna.*

A rózsák hasonlatként szerepeltetésének megokolására is gyakori az antik szimbolikára való hivatkozás. Clément Marot (1496–1544) *De la rose*²⁶ versének hangja a virág teremtetéstörténetét, Venushoz kötöttségét értelmezi – megidézve Ovidius *Methamorphoses*-ének Adonis-fejezetét:

A rózsáról

*Szép rózsaszál, Vénusznak szent virága,
Orrunk, szemünk megörvendeztetí,
Elmondom itt, Hölgyem, hallgassa, drága,
Miért vörös a szirma neki.*

*Egy szép napon Vénusz Adoniszát
Követe épp tüskés kertek bozótján,
Lábán nem volt cipő, se ing a karján,
Így szírt sebet bőrén egy rózsaszál,
És hófehér szirmát a vérbe hajtván
Új színt kapott, s lett vérveres virág.*

*E rózsaszál már most jót tett nekem,
Hogy önnek én adtam meghajolva,
S hogy hamvasan szép arcát nézhetem,
Mi oly üde s piros, akár e rózsza.*

A petrarkizmus vágyakozó szerelemfelfogásának elmondásához a rózsza mély értelmezése társult: a legfőbbnek tekintett szépség megmutatója és kifejezője, a boldogság jele, a tökéletesség és az eszmény hasonmása. Annak az áhítatos vágyakozásnak a képi azonosítója, amely a szerelmi viszonyban jelentkezik. A virág erőteljes képisége, az összetett, belső struktúra árnyalt világképi-ideológiai tartalmakat sejtet, melyek a hasonlatok természetességével – a hivatkozható botanikai-környezeti sajátosságok sokaságával – jártak együtt: így az előálló rózsaképekben a neoplatonizmus szellemisége, a végzetes szerelem vonzóereje kifejtettebben nyilvánulhatott meg. Másrészt a rózsza ugyanolyan spiritualizálttá, transzcendens érzéseket kifejezni tudó eszközzé maradt, mint maga a szerelemérzés.

A HUMANISTÁK NEM SZERELMI KÉPZETŰ RÓZSAHAGYOMÁNYA

A humanisták görög és római hitvilágból származó rózsaképzetei nem csupán Aphrodite-Venus, Amor és Cupido közegére, de Dionüszosz-Bacchus, illetve az alvilág környékére, Persephone környezetére is utalhatnak. Persephone elragadásának – földi – színhelye virágokkal teli, s ezen virágok a halálhoz, a halottakhoz társultak. A lélek és a test kettéválása, a lélek elszállása és a test Elemi világban maradása – ezen dualizmus neoplatonista értelmezése alapján a halálhoz már nem a szerelem istennőjének rózsája társul. A halottak útját a díj-értelmű keresztény s az antik alvilág- és koszorúnövények egyike-másika szegélyezte.

A csatamezőkön elhullottak sebe rózsza, a csatamező – például a kortárs német literatúrában – pedig rózsáskert. A Dózsa György-féle parasztháborút latin nyelvű hőskölteményben megéneklő Taurinus István (*Paraszi háború*, 1519) az Elysiumot, ahová Dózsa került, ovidiusi plántákkal népesítette be. Kétségtelen, hogy e virágok az erkölcsbotanikai értelmezés szerint jutottak szerephez:

156

*Ott a tekintetedet kicsi, lágy ibolyák simogatják,
nyílik a rózsaszirom, pirosabb bíbor pirosánál;
»mindent gyógyító« a növény, amit ott szedegethetsz;»²⁷*

Korábban az egyik csatajelenet leírásakor is megjelentek a mártír- és ártatlanság-jegy előjelző rózsái. A majoránna ugyancsak Theophraszosz és Plinius koszorúnövénye:

*Ott, hol ezernyi virág, kacagó berek és a gyümölcsös
kertekben kivirít a majoránna, ahol most
új tavasz illatozó rózsája színes koronával
ápolt kertekből szagosan kipirul, kifehérlík:
harci gyakorlótér készül most ott ezereknek.»²⁸*

Pápai Borsáti Ferenc (1620–1656 után) Rákóczi Zsigmond gyászszertartásán elhangzott latin nyelvű, barokk eposza szerkezetében talán kevésbé, ám címében teljesen Ovidius *Metamorphoses*-ét idézi: az elysiumi mező az, ahol a vers narrációja szerint Zsigmondot az égi szertetet a földre terítette, s halála bekövetkezett. A vénuszi mítosz allúziója szerint pedig a kibuggyanó vérből – Zsigmond eldőlt testéből csepeg az – piros rózsák növekedtek:

*Ámde a gyors Istenszeretet nyílat kidobatta
Szikrázó íjából, s újrateremtve az ifjú
Zsigmond szívét, vitte a testét át a mezőkre.
Ahogy a vér bugyogott, s pirosan hullott le a földre,
(Bár különösen hangzik) szerte a rózsza pirosslott;
A csepegő vérforrásokból nőtt valamennyi.»²⁹*

A rózsák a halottsírató versben több egyéb helyszínen is előfordultak: az olimpuszi csúcsról aláömlő fénytől lelket kapó földi világban „Szűziesen mosolyognak a bíbor réten a rózsák; / Szép üde színű virágok festik a tarka mezőket, / A rózsás hajú Flóra, ki anyja a réti virágnak, / Réteken át, sok félreeső falu zöldjei közt és / Megmunkált gabonákban szórja virágait egybe”³⁰, ezen a mennyhez vezető – már nem földi, de még nem égi – úton vezeti Zsigmond lelkét Kalliópé, a bölcsesség műzsája. A mennyei kertben aztán Zsigmond lelke a hortus új vendégeként sorra megismerkedik az allegorikus értelmet hangsúlyozó különféle növényekkel, köztük Zsuzsánna és Izsák rózsáival.³¹ A rózsák jóvoltából összehasonlíthatóvá válik a három világ, s a földi „bíbor rétek” rózsái annak a belső szépségnek a hű megmutatói lesznek, amely a paradicsomban lakó Zsuzsánnáé vagy Izsáké.

A FIN'AMOR ÉS A PETRARKIZMUS MAGYAR RÓZSAJELKÉPEI

A latinul és magyarul író humanisták a keresztény örökség rózsajelképeinél tágabb lehetőséget találtak a rózsák hivatkozására akkor, amikor a vénuszi³², cupidói³³, a bakkhoszi, a persephonéi és a többi rózsakapcsolatnak is figyelmet szenteltek. A szimbólumok ilyen értelemtagítása már önmagában is elégségesnek mutatkozott volna a profanizációra, de egyébként is szívesen használták a már megjelenésében antikizáló és a szokásosnál köznapiabb lehetőségeket. A meglévő lehetséges rózsahasonlatok között olyan is akadt, amelynek semlegesége, üressége vagy ornamentális funkciója elégséges okot szolgáltatott a profán alkalmazásra.

Kassa Dávid Zsigmond (1556?–1587) Kovacsóczy Erzsébet *sírfelirata* című műve egy himlőben meghalt két éves kislány emlékére íródott: „Így szárad ki a búza is egyszer, a rózsza is így hull / s első reggelen az illatozó liliom.”³⁴ A rózsamotívum – távolról és egyszerre – a növény halál-, búcsúajándék-, érték- és mulandóság-jelző szereplehetőségeit ajánlotta föl.

S ha „tavaszi rózsza virít a mezőn.”³⁵ – mint írta Nagyszombati Márton (16. század eleje), bizonyos a kijelentésének díszítő jelentősége. A mező (s az ország) értékének jelzésén kívül nincs természeti referenciája: ebben az élőlényegyüttesben ugyanis a rózsafaj nem él meg.

A rózsát az oszmán „férjes meg hajadon nők” szépségének, ékességének jellemzéséhez használta Christianus Schesaeus³⁶ (1536–1585): „kiknek csillagszeme szebb liliomnál / s paestumi rózsánál”. A női kellem ilyen leírása nem újdonság. E költői hasonlat annyiban érdekes, hogy Vergilius *Georgicon*a növényekről szóló ismeretei közül egy, a

157

szerző által megnevezett – a botanikusok által meg nem határozható tulajdonságú – rózsaváltozat, a paestumi került itt előtérbe.

Balassi Bálint (1554–1594) trubadúr rózsatoposzt használ föl *Széllyel tündöklenni* kezdetű versében:

„Széllyel tündöklenni nem látod-é ez földet
Gyönyörű virágokkal?
Mezők illatoznak jó szagú rózsákkal...”

Máshol a fülemüle is a rózsához közel kerül. Többet rámutattak arra, hogy Balassi ezen jelkép-társítását nem feltétlenül a trubadúrhagyományból, mint inkább petrarkista versgyűjteményekből ismerhette meg.³⁷ A francia versgyűjtemény két szerzője, a Bizáncból – ahol ismert lehetett az örmények lélekmadarának, a fülemülének a rózsához való heves vonzódása – Itáliába került Marullus (Mikhaél Tarkhaniota) és Joannes Secundus 'szerelemmadár'-ként beszélt a fülemüléről. A lélekmadárként ismert fülemüle érthető módon lett szerelemmadár is. Balassinál mindkét (szerelem + lélekmadár) értelmet megengedi a *Borivóknak való* vers néhány sora, hiszen „Áldott szép Pünkösddnek gyönyörű ideje” a vers beszélőjének ideje. Az illatozva megnyíló rózsák és a feltámadást üdvözlő madár keresztény értelme nem volt idegen sem a trubadúr 'tavaszi nyitókép'-től, sem a petrarkizmus neoplatonista-misztikus tartalmú természetazonlatától, természetértelmezésétől:

„Áldott szép Pünkösddnek gyönyörű ideje
Minden egészséggel látogató ege,
Hosszú úton járókat könnyebbítő szele!

Te nyitod rózsákat meg illatozásra,
Néma fülemile torkát kiáltásra, ...”

A *Kikeletkor, jó Pünkösdd havában* kezdősorú Balassi-vers természet-motívumai tökéletesen megformázták azt a – skolasztika idején kanonizálódott – hortus conclusus, amely a Mária-szimbólumokat fogta össze. A cipruson (életfán) hangoskodó fülemüle (lélek) jelentése ebben az esetben sem kétséges, amint az sem, miért éppen két rózsabokor kerül megnevezésre (az egyik bizonyosan fehér, a másik pedig piros virágú):

„Kimentemben egy csergő patakra
Találék, oly hívesre, tisztára,
Mint fényes kristálra;

Partja búves sok gyöngyvirágokkal,
Ékes sok jószagú violákkal,
Két rózsabokorral,

Mellette egy kiterjedt ciprusfa,
Kinek szép zöld bojtos ágai
Fülemile szöla.

Ott a fa árnyékába leülék,
Fülemile hogy ott hangoskodnék,
Szívem gyönyörködék.”

A petrarkizmus elődeinek tekintett 12. századi provence-i trubadúrok lírájának központi témája a spirituális szerelem. A transzcendens szerelem eszményítése a reneszánszban fokozódott. A rózsák jelként ehhez olyannyira társíthatóvá vált, hogy a szerelem, a nő vagy a rózsák bármelyikének említésével a többi jelentéskapcsolat is megidézett lett.

A petrarkizmusnak megfelelt az a szerelemábrázolás, amelyet a trubadúrlírára ráhagyományozott: a nőhöz társított rózsák – valamennyi hivatkozott botanikai tulajdonságával –, miként a nő, ideáltípus. Tökéletes eszmény, amelynek jellemzői – színe, szaga, nektárja-méze, tüskéi, virágzási ideje, öt szirma – nem szorulnak sem egyéni értelmezésre, sem a hagyomány további kiegészítésére.

A színek értelme némileg mégis kitágult, s ehhez hozzájárult az, hogy a természeti kép lefedte, s mintegy jelentésében és hatásában megszüntethette a vallásos és a valláserkölcsei tartalmat. Ez Balassi Bálint verseiben is nyomon követhető. A „...Paradicsomban termett szép új rózsák / dicsőséges orcák...”³⁸ még megjelöli a szín értelmét, s ez a vonatkozás keretét szab az értelem számára. Amikor az ehhez hasonló pontosítás elmarad, csak a mély értelmű olvasás számára táruhat fel a piros charitas-volta: „Viola szép színe mutatja hívségét, / Rózsák piros volta hozzám nagy szerelmét, ...”³⁹ S a profanizálódás határáig jut el a rózsaszimbólum, amikor a 'jó illat' már nem föltétlenül kell, hogy utaljon a paradicsom édes odorára:

Én drágálatos palotám,
Jó illatú, piros rózsám,
Gyönyörű szép kis violám,
Élj sokáig, szép Juliám.⁴⁰

A rózsákkal a rózsát, a madárdal a madarat (pacsirtát, fülemülét), a méz pedig a méhet hivatkozza. A (piros) rózsák átható illata, a madár önfelédte éneke, a méh szorgos mézgyűjtése mind ugyanaz, mint a lélek vágyakozása Ura iránt. S ha Pünkösdd idején fölhangzik a madárdal, ki nyílik a rózsák, s mézét szedi a méh a virágnak, akkor az allegorikus gondolkodás számára mindez együttesen megerősíti azt az értelmet, amelyet külön-külön nyújtanak. A Pünkösddhöz társított rózsáknak nincs tüskéje – a szépségéhez nem járul negatívum. (A tüskétlen rózsák helyettesítői, botanikai megfelelői azok a színek, illatok, virágzási idejük hasonlósága alapján kiválasztott növények, amelyek Pünkösdd környékén virítanak – például a bazsarózsa [Peonia] stb. A tüskétlen virág, amely képtelen sebet okozni, a föltámadás allúziója. S ugyanakkor a föltámadás élő – emlékeztetőül szolgáló – növény-allegóriája is.)

A szépség vágya – Mária segítségével révén – a Krisztus irányába való törekvéssel lesz egyenlő, s ennek kifejezői a paradicsomi virág, a lélek-madár vagy éppen a kaptárhoz tartozó ízeltlábú. Balassi versei a rózsaszáj és a rózsaméh összevonáson alapuló – reneszánsz – metaforákat játsszák egybe Joannes Secundus XIX. basiuma alapján, amely egyébként Rémy Belleau két szonettjének forrása is volt.⁴¹ A méh a beszélő hang szerelmének implicate rózsásnak állított ajkáról gyűjthet mézet; az inventio poetica szerint ha megszűrná az ajkat, megmérgeződvn maga is szerelembe kellene, hogy essék.

... De ti, mézet győző bolond méhek,
Rózsán, violákon itt mit szedegettek?
Ha mézet kerestek, azt nem itt lőlitek,
Hanem az én szerelmesem száján...⁴²

ÖSSZEGZÉS

A rózsaszáj – tehát általa felfedezhető az a Szépség, amely ugyan csak halovány visszképében jelentkezik az Elemi világ kilenc szférájában, de mégis az isteni lélek sajátja. A szépség neoplatonikus értelmezése a 13. századtól bukkant fel ismét, és a kései skolasztika esztétikájának vált alkotó elemévé. A firenzei neoplatonisták nem kérdőjelezték meg a morális és a formai szépség együttállását; vizsgálataik szerint a szépség a szellem emanációja mentén jelentkezik, s ahol tetten érhető, vagyis az érzéki tapasztalatokat egyaránt nyújtó szinteken, akár a csillagvilágén, akár az emberi, az állati, a növényi vagy az ásványi régióban, ott lehetőség nyílik az isteni szellemmel való kapcsolatra. A szépség nyomvonalán az Isten közelébe juthat bárki, aki képes a szépség fölfedezésére. A felmutatott rózsaszáj ezért válhat a Rózsaszáj névévé – akár a trubadúrénekekben, akár a senhalokban gazdag *Roman de la Rose*-ban, akár Dante *Divina Commediájában*. A rózsaszáj európai, egyezményes jelkép és mélyértelműen jelentéses.

Bizonyítottunk találtuk, hogy a manierizmus végével, a barokk kezdetével bekövetkezett a rózsaszáj jelképek torlódása, s az értelmük súlypontjának az áthelyeződése ellenére is egyidejűleg jelen maradtak és használatban voltak – mint toposzváltozatok – a keresztény, a trubadúr és a reneszánsz hagyomány által feltárt és alkalmazott antik rózsaszáj jelképek.

1. Leginkább Mária és Krisztus jellemzésére és környezetük leírásához nyújtottak mintát a rózsaszáj. Zacharie de Vitre ferences rendi szerzetes például továbbra is Krisztushoz köti, így mártírságra is utal a rózsaszájval annak ellenére, hogy reneszánsz módon az arc egyik színeként említi *Beauté de mon sauveur à qui rendent hommage*⁴³ munkájában:

Uram, szépsége, ó, mely előtt leborulnak
Tej és biborszöveget, s a rózsaszáj, lilium
Bűvölő színei, kik játsztak arconon,
Már hová tűntenek, miért, hogy elvonultak?

A magyar hagyomány is fentartotta a rózsaszáj Krisztushoz kapcsolhatóságát. (vö.: *Jó és gonosz szerzetesnek dicséreti és szidalma*, Winkler-kódex, 1506)

2. A trubadúrdalok sajátossága közül a nyitókép és a versszerzés körülményeire való záróutalás módja a magyar líra alkotóinál is kimutatott. Együttesen, szinte egymáshoz kapcsolva jelentkezett a tavasz végő/nyár eleji időszak virágompájának, illetve a rózsaszáj a hangsúlyozása. Miként a rózsaszáj, úgy az állatmotívumok sem csak a trubadúrlírá, de a petrarkista hagyomány számára is jelkép-variációkat ígértek.⁴⁴

3. A reneszánsz számára a petrarkizmus a minősítő rózsaszáj jelképeket emelte át a keresztény vallásosság, illetve a trubadúrdalok szimbólumai közül. A virágok színe, továbbá a tüske és a virág lehetséges ellentétpárjai közül némelyikre Petrarca is hivatkozott („*Hol vette... és mennyi tüske / közlül rózsáit? Honnan arca tünde havát?...*”⁴⁵; „*Fehér rózsaszáj, vad tövis közt fakadva, / hozzá méltót bárki mikor találna?*”⁴⁶), s a test-arc-száj toposzai között is megmaradt a több értelmű, színre, származási helyre utaló rózsaszáj („*...angyalos szép ajkak, gyönggyel kirakva bőven / tetézve rózsaszájakkal...*”⁴⁷). Petrarca ugyancsak megtartotta a rózsaszáj – az itáliai keresztényies ábrázolásokon is feltűnő – alázatosság-, illetve alázatosság-értelmét („*Ismét látom alázatba merülve / szép asszonyok közt, virul, mint a rózsaszáj / kis virágok közt, ...*”⁴⁸).

A reneszánsz rózsaszáj jelkép bővítései közül hármat Petrarca is bizonytal kedvelt. Értelmi bővítésre használta fel azokat a táj- és természet-ábrázolásoknál („*Midőn a Hajnal égről földre lebben / és homlokán aranyfürt s rózsaszáj: Amor tör rám, hogy arcom belesápad; »Most Laura van ott fenn« – sóhajt a lelkem.*”⁴⁹); s megerősítette az antik hagyományhoz futó szálakkal (pl. Amorrall), de mindenekelőtt (a jelzett két módon túl) a poétikai szempontrendszer tágításával a rózsaszáj jelképek lehetséges illesztési pontjainak számát gyarapította. Például úgy, hogy a CCVII. dalban⁵⁰ a szerencse kezére jutó virág, illetve a hó, a vegetáció és a hiánya kínálta évszakos rendet tematizálja; miközben a félig elmondott ellentétpár erőteljes piros-fehér színhivatkozása is megmarad:

Halál az életem, s lángokban élek:
különös étel, csudás szalamandra!
Így van ez, de mégsem csodák csodája.
En is voltam boldog bárány hajdanta
a gonddal küzdő nyájban. S most letépett
a szerencse s Amor: ahogy szokása.
Tavasznak violája
s rózsaszáj így van – és hava a télnek.

Hogy szűkösen megéljek,
szereznem kell valamicskét magamnak,
s más lopásról szavalgat –
ily gazdag hölgynek jobb azzal beérni:
hogy úgy csen tőle más, hogy meg sem érzi.
Mindenki tudja, miből éltem, s élek:

....
Egyik illatból él a Ganges-tájon,
én itt meg tűz-sugáron –
éhes szellemem azzal csillapítom.

A szenvedély értelmi magyarázatához 'tudományos' konstrukció és tekintélyelvű hivatkozási gyakorlat járul, amely a humanista tudáselképzelés tartalmát és eszköztárát közvetítette. Példát ad a tudományos és irodalmi folyamatok kölcsönös egymásba olvadására, amikor egy, a Gangész-nél illatból táplálkozó állatról emlékezik meg – Plinius *Historia naturalis* VII. II. 18. és Solinus (55) locusaira utalva. A lángban élő, elhamvadhatatlan szalamandra is petrarkista toposzá vált (Plinius, Solinus nyomán, továbbá ld. még: Galénosz: *Physiologus*, Albertus Magnus: *De animalibus* XXXV. 35–36.). S ezen antikvitásra utaló magyarázatok közé simult a középkori kereszténységből eredő egyik közismert fordulat (báranya a nyájban), valamint a középkori organikus világtkép keresztény, illetve a kialakuló reneszánsz neoplatonista fénytalanának vékony szála.

A petrarkizmus vonásai és motívumai Balassi Bálint lírájába is beépültek – talán közvetlenül⁵¹ (bizonyítékok erre a szalamandra-alapmotívum⁵², az enigma, a Julia-énekek és a *Canzoniere* ciklikus elrendezettsége lehetnek), de talán inkább a humanista latin költői köznyelv jóvoltából (Duval versgyűjteményében Marullus, Angerianus). A szerelmi/istenes lírája, tárgya jellegéből adódóan, retorizált költői alakzatokban hivatkozhatta a rózsát: mind Krisztus, Mária és az antik Venus, Amor, mind pedig a platonikus szellemiségű szerelem-elképzelés által. Balassi Amor-metáforái, valamint Cupido-történetei, alak- és arcleírásai, időpont-jelölései egységesen a humanista antik és keresztény örökség együttese szerint alakultak, sem annak, sem egymásnak nem mondanak ellent. Balassi Bálint volt az, aki először és egyben a a legteljesebben mutatta be magyar nyelven a rózsá-nő tartalmú metaforákat.

Tipológiai szempontból e rózsajelképek az érték- és a folyamatjelölő szimbólumok közé tartoznak, s általában mennyei származásúak vagy azok hasonlatai, illetve helyettesítői. Egyként társulhattak maszkulin és feminin alakokhoz: ha férfihoz, madárhoz, méhhez, akkor többnyire a mártíromság, az önfeláldozás, a seb és a vér szimbólumai voltak; ha nőhöz, növényekhez, természetes tájhoz, akkor a szellemi erőnyeket, közvetítést képviselték, a test virágaiként viselkedtek. A belső és külső dualitások tovább osztották a nemekhez kötött rózsajelképeket, s ezek alapján a rózsá szimbólumköre nemcsak tágult, hanem más szimbólumkörökkel is fedésbe került.

A rózsáértelmezés legerőteljesebb fenntartója a középkor második szakaszában a Mária-kultusz volt, annak sajátos törvényszerűségei szerint keresztény jellegű, majd a reformáció után a katolikus keresztény változata is kialakult: a 'Mária országa' elképzelésben, illetve a rózsafüzér-mozgalomban. Az alakuló jelképek – talán legteljesebb – bemutatására Gyöngyösi István költői életműve alkalmas, mivel a rózsajelképek barokk fenntartásán túl a protestáns és a katolikus szimbólumképzés gyakorlatára is rálátást biztosít.

GYÖNGYÖSI ISTVÁN HOSSZÚVERSEINEK RÓZSÁS JELKÉPEI

MÁRSSAL TÁRSOLKODÓ MURÁNYI VÉNUS

1664-ben ajánlotta a szerző Wesselényi Ferencnek, Magyarország nádorának azt az eposzt, amelyben Murány vára bevételének, valamint a palatinus és Szécsi Anna Mária házassággal kötött szövetségének a barokk költészeti eszközökkel állít emléket. A szerző, Gyöngyösi István, előszavában kifejti: „Az históriák az érdemesen viselt dolgokat, azoknak viselőinek halálokkal is, nem engedik elenyészni, hanem azokból költ szép híreket, neveket, eltemetett testeknek bérekesztett sírjoknak fogságából is szabadulást hozván, világszerte szerént dicsőírelesen repültetik. Melyre nézve az dücsőségóhajtó görög és római hajdaniság oly szorgallatos volt az dicsőírelesen viselt dolgok emlékeztének örökös megmaradása gondjaviselésében, hogy nem volt semmi oly érdemesen cselekedett aprócska dolgocska, az melyet halált nem ösmérő krónikákban örök emlékezetre dicsőíreles bő írásokkal leábrázolván, azok viselőinek holtok után is az feledékenségnék gyilkossága alá engedett volna vetetni...”.⁵³ Poétikának is tekinthető a címzettnek – a szerző urának – és az olvasónak szóló eligazítás, abban a barokk szemlélet valamennyi, műalkotással szemben támasztott elvárása megjelent, amely követelményeket a költő a művében bizonyosan maga is szem előtt tartott. Aprócska dolgok leírása és hagyományozása sem tiltott, különösen, ha elmondásukat poétikai, filológiai és szerkesztői lelemények gazdagították: ekként vált a jelentéktelen várbevétel eposzi tárggyá, s hősei a mítosz kellékeivel felöltöztetetté. Mars és Venus – a rómaiak híres és kedvvel hivatkozott szerelmespár istenei is azért lehetnek jelen, s azért nem váltak nevetségessé, mert Wesselényi és asszonya egy-egy barokkosan fölnagyított tulajdonsága alapján esély nyílt, Gyöngyösi magyarázata értelmében: „...Vénusnak és Mársnak tulajdonítván az murányi dolgoknak szerencsés végbenmenetelét, de nem ok nélkül, mert az régiek az Vénust szerelem istenasszonyának s Mársot

*vitézség istenének tartották, én is az Vénuson szerelmet s Márson vitézséget értek írásomban...*⁵⁴

A barokk főúri reprezentáció kelléke tehát az egymáshoz lazán fűzött epizódokból – kikerelkedő, a történetet lassan elmondó mű. A lírai és az epikus jelleg együttlétét a burjánzó motívumvilág és a mitológiai akkurátusság, a megmunkált, belső hivatkozási-utalási rendszer, a pompás ornamentika, esztétizálásnak, távlatosságot ígérő elmélkedéseknek ható okfejtések egysége kínálja – miközben bármely fölhasznált retorikai, poétikai, grammatikai elem a lehető legbiztonságosabban konvencionális és szabályzottan alkalmazott. Jankovics József bizonyítja, hogy a költő kiválasztotta történet források garmadája támaszkodott – a költő eszköztára sem különbözött ettől. A szak tudományos, történetírói szemlélet nemcsak elviselte, de meg is követelte az előképek, mintázatok és hatások rendszerének beépülését és aktivizálását.⁵⁵

A „görög és római hajdaniság” imitációja, a kanyargással folyó beszéd, a valóság és a hozzá illeszthető fikció összevegyítése, a műveltségelemek és idézetek nem titkolt, de ürügyek által lehetővé tett, fodorlatos alkalmazása költői program szerinti. Az olvasó és a szerző közös, a kor műveltségisményének megfelelő tudásának célirányos megmozgatása az olvasót a fabula részesévé, beavatottjává tette. A régiek eredményeivel való fölvertezettség a közízlés követelménye – s egyben az egyéni leleményektől (lévén az kevésbé nemes) való távortartást is ígérte. Amíg elfogadhatónak tartotta a Venus kertjéből leszakított rózsát, azt már nem (mivel a szöveg szervesetlen része), ha ezt a virágot individuális módon vagy egyénien írták le. Igent mondtak, ha a széphistóriák vagy a Balassi-versek hagyományába illeszkedő keresztény, trubadúr- vagy petrarkista-előzmények tűntek föl a poétikai megoldásokban, de nemet, ha az újítások karakteresebbek volnának.

A Márssal társalkodó Murányi Vénus rózsajelképei között egyetlen sincs, amely eredetére és – elemei által – kialakulásának időszakára ne vallana. A 23 mintázat (I. 40.; I. 59.; I. 122.; I. 169.; II. 1.; II. 46.; II. 133.; II. 136.; II. 143.; II. 204.; II. 328.; II. 337–338.; II. 26.; III. 232–240.; II. 259.) tartalma a középkori kereszténység, illetve a reneszánsz hagyományos értelmezésére alapozott. A tövis és rózsza, a rózsza színe(i)nek egybevetetősége a régebbi, s a rózsza antik mitológia alapján történt jelképhez vonása az újabb. Trubadúr előzményeken alapul az a rózsaeértelmezés, amellyel Gyöngyösi a tájat, a környezetet vagy éppen a szereplő arcát vázolta fel.

A rózsza az érték kifejezője. Akár egyedül, akár hasonló minőségekkel együtt (arany, méz, kert, kláris, Pünkösdi, piros), a megjelenítettnek erőteljes hangsúlyozója. Ennek az értéknek a kifejezéséhez – jelentősége és milyensége értelmezéséhez – ellentétek (tüske) és párhuzamok (arany) társulnak. Ha külső ellentétpárról van szó, akkor azok egy jel-

képbe nem foglalhatóak, ha viszont belsőről, akkor valamilyen eredetazonosság okával egyetlen trópusba olvaszthatóak (fehér, piros, rózsás). Gyöngyösi rózsatrópusai között három: a rózsatövis-, az arc- és a Venus-kör a legkedveltebb.

A tövis a patrisztika kereszténysége számára leginkább a külső dualitás egyik partaga. Ha rózsával is hozták összefüggésbe, negatív tartalma nem vonatkozhatott a növényre, nem mutatkozott meg közöttük kapcsolat, a tövis/tüske és a rózsza együttállása jelképen kívül maradt (pl. Éva túske – Mária rózsza).

A tövis mint veszélyt ígérő/jelentő forrás öt alkalommal társult a rózsához – de már botanikai alapokon nyugvó, belső dualitásnak tekinthetően. A rózsához jutás előtt akadály tornyosodik⁵⁶, kín és öröm egymáshoz kötött⁵⁷, de a nehezen elérhető cél annál értékesebb: a rózsaszedés áldozatot igényel⁵⁸; a szenvedés ígéri a valódi érték megközelítését⁵⁹ – ilyen értelmű, s feszültségkeltően ellentétező valamennyi rózsatövis. Egy esetben a rózsát – túske híján – Gyöngyösi mással ellentétezte: amikor „Trágyált ágyak vannak egybegyűlt rózsákkal”⁶⁰, meglehet véletlenül, a bűz és illat ellentétét is hivatkozta, bár maga a versszak egy olyan pihenőkert bemutatását beszéli el, amelyben elkerített hely szolgált a dísznövény állományának. A bibliai paradicsom ugyan árnyékos hely, de nélkülözi a növényágyásokat. A locus kertje reneszánsz elvek szerint készült, rá nyugalomra és pihenésre szolgáló árnyék is vetült – míg ezekkel a funkciókkal a kereszténység kolostorkertjei még nem rendelkeztek, a lovagkor kertjeiben pedig kerültk az árnyékvető fákat, ezért azokat a kerítésfal mentén, a szabadtéri gyepadoktól távol nevelték.

A testrész-jellemzés hagyománya szerint a fej vérbő részeit, az orcát és a száját társították a rózsával, leggyakrabban pedig az arcot. Az arc finom fehérségét a fehér rózsával jellemezték, de például a homlok vagy a nyak hasonló árnyalatát nem. Fokozati különbség fedezhető föl akkor, amikor a piros színt és a „gyengén pirosodást”⁶¹, a rózsaszínt megkülönböztették. Gyöngyösi is ezt tette (II. 132–136.), amikor a rózsavirággal a fehér mellett a rózsásat hangsúlyozta.

*Újságnak tetszik ez Mária szívének,
Különb-különb hírek mintha érkeznének,
Hídege s melege indula testének,
Hol egy s hol más színek személyén levének.*

*Néha minden vérét vérszi orcájában,
Elpirul, s láttatik lenni merő lángban;
Néha ereszkedik gyengébb pirulásban,
Mint kertekben rózsza, mikor nyílik nyárban.*

*Néha személyében mintha nem volna vér,
Hol feje s hol sárga halovánságot ér,*

*Néha pirost, fejiirt s halovánt egybenvér,
Mind változó üdö, egyrül más színre tér.*

*Az szemérmes orca gyenge bőrrel fedett,
Hova az természet sokféle színt szedett,
Kire idegen szem alig ereszkedett,
Hogy szokott színében máris sebesedett.*

*Hát azmikor érnek nagyobb tekintetek
S annyival is inkább titkos üzenetek,
Miként maradhat egyenlő színek,
Szemérem rózsáját azkik viselitek?*

Miként a bőrszínek, az arc topológiája sem új – közös európai elképzelés, s Balassi Bálintnál éppen úgy, mint a széphistóriákban a művészi megformálás kelléke, megtartott hagyomány. Kláriszal ékes ajak társul az orcához:

*Mint szép Semiramis, nyugszik az ágyában,
Játszad az szellő kinnfüggő hajában,
Napkeleti klárist látnál ajakában,
S rózsák mosolyognak gyenge orcájában⁶²*

166

Az érzelmi állapot megváltozását fejezi ki egy másik, a fentivel azonos gyökerű költői jelkép, amely így azonban nem az örömr, hanem a bánatra utal:

*Mind kelet s mind nyugat bút ereszt szívére.
Orcái rózsái melyektől hervadnak,
Az gyenge klárisok ajakán száradnak,⁶³*

A módszer, amellyel az ellentétes érzelmeket egyazon motívummal jelenítették meg, a képek mögöttes értelmének jelentőségét, példázatváltát, ornamentális funkcióját húzza alá (Az orca rózsája mosolyog – hervad, piros vagy rózsás vagy fehér stb.).

Színhátra épül a hajnalra utalás is („Az üdö éjjeli gyászát levetette, / Píros hajnalszínben magát öltöztette,”⁶⁴ és „Hatször mutatta fel az hajnal rózsáit”⁶⁵) – s (egyezményes) összevonás eredménye a száj és a hajnal egybevetése: „hajnali hasadás ajaka nyílása / orcája pünkösdi-rózsának szállása”.⁶⁶

A rózsza kialakulásának magyarázatát, dualitásainak értelmét, jelenségeit egyetlen jelképrendszerbe foglaltan Gyöngyösi Venus környezetébe helyezte. A virág ilyenfajta eredetmagyarázatát nemcsak a mű címe, tárgya, de a klasszikus és humanista hagyomány, illetve a barokk ornamentális is szorgalmazta. Eredete – részben – megint csak Ovidius *Metamorphose*s (IV. 167–194. X. 530–560.; 735–739.)

*Rózsát visel Vénus, lakik is közötté:
Mert virágos Cyprust lakóul szerzette,*

*S virágokkal kedvét ott gyönyörködtette,
De az rózsát jelül ok nélkül nem vette.
Maga saját vére, méltán kedvelhette,
Mert egyszer sétálván, lábát megsértette,
S abból cseppent véré veszni nem engedte,
Rózsát nevelt róla, s címerül azt vette.*

*Az rózsza másként is kedves mindenneknél,
Mikor gyengén nyílnak pünkösdi üdöknél,
Mint rózsák, nincsen szebb virág az kerteknél,
Az szű is örvendez mosolygó színeknél.*

*De nehéz azt szedni, mert terem tövisen,
Melynek az teteje fakadott hegyesen;
Ki akarja azért, hogy rózsát szedhessen,
Tövis-sértéseket, szükség, viselhessen.*

*Vénus is vér által jutott az rózsához,
Mást sem ereszt könnyen kedves virágjához,
Adván oly értelmet ezeknek titkához,
Hogy nem könnyen jutni szerelem dolgához.*

*Így az szép rózsza is annyival kedvesebb,
Az leszakasztása mennél sérelmesebb,
Szerem is annál gyönyörűsegebb,
Mennyivel az útja volt veszedelmesebb.*

*De elég már, azkit, Wesselén, szenvedtél,
Az sok tövis után rózsát érdemlettél,
Készen van az létra, melyrül kételkedtél,
Megadja az Isten, azmit reméltettél.⁶⁷*

167

A piros rózsza színe – az antik teremtéstörténetek egyike szerint – Venus megsértett lábának kiserkent véréből származik. A vér – a lélek helye – a kereszténységben hangsúlyos érték. S Gyöngyösi ezt az értelmet is számba vette, amikor a pünkösdi időket említette föl. Pünkösdi a paradicsom és a feltámadás elérhetőségére ugyanúgy – egyezményesen – emlékeztet, miként a kertekben virító legszebb, szívet örvendeztető, gyengén nyíló rózsák. A rózsza – a szerelem (Venus) és a mennyország virága – tövis hegyéről szedhető, vér és áldozat, küzdelem és keservek árán (Mars). A rózsza titkos értelmét – a szerelemhez jutás rejtélyét – a szükséges véráldozat (tövis) kínálta.

A létra motívuma allegorikus értelmezést kínál. Nemcsak a várba, a várban élő szerelmeshez való jutás eszköze, de a szív fölemelkedésének egyetlen útja is – az Istenhez. A harci győzelem és Isten elérése annak a folyamatnak a vége, amelynek az elején, a maga jósló töviseivel a pompázó – sebre és szerelemre ugyanúgy hivatkozó – rózsza ékeskedett. A tövis és a rózsza retorikai alakzata a megváltás poétai kifejezése.

Gyöngyösi István *Porábúl megéledett Főnix* című munkáját 1693-ban ajánlotta Erdély kincstartójának, gróf Apor Istvánnak, de a több műfaj sajátosságát elegyítő vers jóval korábban, valószínűleg 1670 környékén készült. A barokk költő ismét reprezentációs szolgálatra vállalkozott, amikor a históriás ének, a házaseének és az eposz kevert műfajában, egy retorikai alakzatokban gazdag versben, mintegy a jövő számára emléket állító dokumentumban számolt be Lónyay Anna és Kemény János házasságkötéséről. A hiteles történetet poétikai eljárásokkal dúsította, annak díszítésére gyönyörködtető elemeket, mitológiai és klasszikus irodalmi utalásokat, az élő irodalmi hagyomány és a kortársi műveltség alapelemeiből álló paneleket illesztett bele: „*holmi régi fabulás dolgoknak, hasonlatosságoknak és másféle leleményes toldalékoknak összevetésével...*” – amint ehhez hasonlatos eljárását a Márssal társalkodó Murányi Vénus előszavában is indokolta, mivel – „*azoknak nagyobb ékességére és kedvesebb voltára nézve inkább tetszett azt az említett dolgokkal megszínlelnem, mint azok nélkül, Tinódy Sebestyén módjára csupáncsak a dolog valóságát fejeznem ki a versek gyönyörűségével.*”⁶⁸

168

A *Porábúl megéledett Főnix* 26 rózs- és 1 csipke(rózs)-hivatkozása – az ünnepélyesség kellékeinek változatai – igazolják, hogy Gyöngyösi idézett sorai az ezekből építkező alakzatokra vonatkozva is helytállóak. A kortárs történeti lírahorizonton megmutatkozó valamennyi rózsatrópuszt fölhasználja, származzanak azok „fabulás” helyekről vagy közvetlenül a reneszánsz kínálta és követendőnek felmutatott költői hagyományból. A hivatkozás mint poétikai eljárás mentén annak egy új formáját, az önhivatkozást is kedvvel alkalmazta. A költői fordulatok szó szerinti reprodukálása, illetve azok kis mértékű elmozdítása, regiszterváltása a mű konstrukciójának erősítéséhez, a motívumok belső játékba hozásához teremtettek alkalmat. Ezen retorikai és stilisztikai eljárás az örökölt rózsamotívumok értékét és helyzetét erősítette, s azokat értékes alakzatokként mutatta.

A tövis megalapozott értelme nem változott (I. III. 59. 2.; I. III. 60. 1.; I. III. 65. 4.; I. IV. 42. 1.; II. I. 70. 2.; II. IV. 68. 1.; II. V. 23. 2.; II. IX. 76. 3.; III. V. 120. 3.), csupán árnyalatnyi, a költői kifejezés megengedte variációkkal egészült ki. A képlet továbbra is a rózsavirággal állítja szembe negatív tartalmú viszonyítási pontként: sért, hegyes, ugyanakkor jelenléte egyben a virág, a virágzás, a kifejlő boldogság, az érték ígérete és a reménykedésre biztatás is. A tövis állapotváltást is ígér⁶⁹: rózsza annak az eredménye (I. III. 59–60.) és türelemre szólít (I. III. 65.). A tövis a virág létét nem veszélyezteti: „*Rózsza a tövis közt nem vészen hervadást,*”⁷⁰ – csak a virágra vágyakozó előtt képez akadályt.

A kedves arc jellemzésének módja sem alakult át. Az ajkak klárisa, az orca mosolygó hajnala (I. II. 25. 1.), tavaszi rózsái (I. III. 7. 1.), szemérmességének piruló rózsája (I. V. 37. 3.), illetve a pír elvesztése és a bőr sárgára színeződése (II. IV. 28. 2.), viaszossá halványodása (II. V. 6. 2.) továbbra is hangsúlyos. Az arcot megjelenítő virágok egytől-egyig pirosak, ha egyéb szín is előfordult, azt nem ez a virág szolgáltatta.

Ugyanazon trópus az ellentétes irányú folyamatok bemutatására is alkalmazott: „*Ennek hervadása vagy on ajakának, / Sárgája lett ott is a piros rózsának,*” (II. IV. 28. 1–2.), a sorokban a borús helyzetet a sárgulás érzékelteti; míg a derűs állapotot viszont a sárgulás elvesztése ígéri: „*Hullatja orcája őszi sárgaságát, / Tavaszi rózsáknak veszi fel virágát.*” (II. IX. 53. 1–2.).

Máshol egyazon ok különböző tünettel jelent meg. Itt a bánat fogja elhalványítani az arcot, ott a kedvvesztés pirosan megjelenő, heves lázat idéz elő: „*Bánatot amazon, ezen kedvet vészen, / Az viaszt, ez rózsát orcájára téssen,*” (II. V. 6. 1–2.).

Plasztikus s a költői leleménytől teljesen elzárt az arc jellegét leíró mintázat:

*A piros klárisok azonban lehullnak,
Elébbi mosolygó színekben kékültek,
Orcáján a rózsák, kik minap örültek,
Szomorúan csüggnék, s hervadásra dültek.*⁷¹

169

Az ellentétes folyamat megjelenítése is csupán ennyire kimunkált, néhány erőteljes vonás által árnyalt:

*Hullatja orcája őszi sárgaságát,
Tavaszi rózsának veszi fel virágát,
Hagyja ajaka is viasz halványságát
Ragasztja helyére kláris pirosságát.*⁷²

A fej és az alak leírása – a hagyomány visszaállítása révén – enciklopédikus módon részletező:

*Szép szemöldökének, szemének íja
Most víg mosolygással a szívet nem víja,
Hanem szomorító siralommal hía
Szerelme elestét keservesen síja.*

*Hullatja orcája őszi sárgaságát,
Tavaszi rózsának veszi fel virágát,
Hagyja ajaka is viasz halványságát
Ragasztja helyére kláris pirosságát.*

*Magas homlokának gyenge lilioma,
Egyenes nyakának szép alabástroma,
Gyümölcsös mellének két mozgó citroma
Változott, az búknak hervasztván ostroma.*

*Kövekkel csillagzó gazdag öltözte,
Fodorult hajának gyöngyös fürtözte,
Sok egyéb cifrának munkás készülete
Letetett, s nincs most azoknak kelete.*⁷³

Venus rózsás környezetéből több alak is föltűnik: Phószphorosz, a Hajnalcsillagot megjelenítő isten (I. I. 20.), akinek nyomán a hajnalpír lesz rózsaszínű, továbbá az ovidiusi növénymítoszok szereplői közül Phoebus, Adonis és a virágistennő, Khlórisz (Flora). A vénuszi vér azonban (I. IV. 21. 1.), a görög-római hagyománytól eltérően, nem oka a rózsá piros színének. A vérből – Gyöngyösi értelmezésében – maga a haloványpiros szírmű növény termett. (Hasonló átirás az Adonis vérből nőtt tulipán is.)

A rózsavirágzás helyszín-azonosító: a kerté (I. II. 15. 3.). És idő-azonosító is: a tavasz (I. I. 20. 1.; I. III. 7. 1.; II. IX. 53. 2.), a kikelet (I. III. 59. 3.) és a Pünkösdi (I. II. 15. 3.) eljegyzett növénye. Mindkét funkciója közismert, miként az átvittebb alkalmazása is, a rózsá vonzódást jelező, szerelemjegyként való szerepeltetése. A rózsá bimbózása, virágbontása a szerelem kiteljesedése és tárgyi/képi megjelenítése, hiszen a rózsanyílás ideje a szerelem ideje is egyben, ahogyan mindkettő helyszíne ugyanaz: a harmonikus kert.

170

Az arc ábrázolásához, az alak leírásához hasonló és a jegyek rendszerezésével, felsorakoztatásával összevethető a virágkatalógus (I. IV. 18–31.), a madárlista (II. VI. 23–25. és III. V. 39–42.⁷⁴) és a vadászat felhajtó és felhajtott állatainak számbavétele (I. II. 27–51.). A megnevezett virágok legtöbbje (jácint, nárcisz, rózsá, viola) antik minta alapján szerepel, amely származás indokolt a drüaszok s Venus, illetve Adonis jelenléte által is.

*Mint mezőt ruházó kedves kikeletben,
Mikor a virágok nyílnak a kertekben,
S a Driades szüzek sétálnak ezekben,
Hogy szagló bokrétát szedjenek kezekben,*

*A kinyílt virágok renddel sereglenek,
Harmatok gyöngyével kedvesen félnenek,
Mosolygó színekkel ugyan ingerlenek,
S majd mint annyi szemek, magokhoz intenek.*

*Vénus véreből nőtt rózsá gyengesége,
Magadat kedvelő nárcisszus szépsége,
Phoebus miatt veszett hiácint ékessége,
Adonis vérén költ tulipán kedvessége,*

*Mindezeknek kedves színnel virágzása,
Majd mint annyi kedves ajak mosolygása,
S azáltal magához készítő hívása,
Mint vasat szerető mágnesnek vinása.*

*Fejír és piros színt egyvelített egyben,
Szerelmet s szerelmet rekesztett amelyben,
Ezt vette magára, s ül a rózsá ebben,
Fitogatja magát, lehet ennél szebben.*⁷⁵

Esterházy Pál (1635–1713) *Kerti virágokról való versek*⁷⁶ című növénykatalógusa ennél jóval bővebb. A vers beszélője, mintha csak Dante *Divina Commediája* hősének útját követve, „nagyerdőben” jár, onnét „mély barlangba” jut, hogy végül „egy szép kertben” találja magát. S valóban: e kert olyan, mint a Purgatórium csúcsán a kilencedik szféra, Éva és Ádám egykori lakhelye, a Bibliában is leírt – földi – éden. Esterházy növényeinek java (ruta, ménta, rozsmaring, zsálya, majoranna, spikinárd, izsóp, lilium, rózsá stb.) a Nagy Károlyi növénylistája által megszabott keresztény kolostorkertek állományával azonos, s e 9. század eleji növényegyüttes egészült ki a kertészetbe utóbb kerültek sorával (az amerikai származék passióvirággal, az ázsiai tulipánnal, a mediterráneum szegfűjével, a pézsmavirággal stb.). Esterházy növényei élére hármat – a violát, a rózsát és a ielzement – állított, s ezeket olvasója számára példamutatónak javasolta. A megnevezett növények azonosak a barokk kertek és udvarok kultivált díszével, amelyek úgyszintén a reprezentáció szolgálatában álltak. Az Esterházy megidézte dísznövényzet gazdagságával szemben Gyöngyösi kertjének virágállománya szegényes és meglehetősen irodalmias. Mindkét vers növényegyüttese allegorikus jelentéssel is rendelkezik: Gyöngyösié a virág fehér és piros színére épített, Esterházyé pedig inkább a kertére és az illatokéra.

171

Gyöngyösinél tehát a színek jelentése – a virágok használatának oka – is föltűnt: a kert növényzete magyarázatot kapott. Beniczky Péter (1603–1664) versében a barokk művészek színhasználatát listázta, *Az különböző szín festékeknek értelme és magyarázatja* szerint a „Piros jelelt szerelmet, / Fejér szín szüzesség / ... / Rózsá engedelmet...”⁷⁷ Gyöngyösi munkájának költői képeiben a rózsá halovány színével rögzült a kapcsolata az arcnak, a hajnalnak, a hajnalpírnak, illetve a sebnak⁷⁸, valamint Pünkösdnak.

A rózsajelkép-kör magyar változatában továbbra is fennmaradt a csipke mint a rózsá szinonimája. Lencsés György *Ars Medicája* (1570 körüli) kéziratában már említésre került a csipke. Melius Péter *Herbariuma* (1578) úgy ismerte, mint a virág azon részét, „aki a virága után ottmarad”⁷⁹, azaz termésként. Carolus Clusius *Stirpium nomenclator Pannonicus*-ában a rózsá magyar nevének egyikeként sorolta fel a csipkét. Calepinus latin-magyar szótára (1585) is tartalmazta a „dipke rosa auagy rusa” és a „parlagi rosa auagy tsipke rosa (cynorodon)” kifejezéseket.⁸⁰ Szikszai Fabricius Balázs *Latin – Magyar Szójegyzéke* 1590-ből szintén felsorolta. A 17. századi katolikus egyházi énekekben egyre gyakrabban előfordult, hogy a csipkét nem a kerti rózsá szinoni-

májának tekintették, hanem „*Mojzes csipkéjének*”, azaz túskebokornak, a virágzása által égő (vadrózsa) cserjének. Az egyik adventi ének – *Idvez légy, szép Szűz Mária* – a dicsérendő szüzet ezzel a vadrózssal és a hagyományos liliummal azonosította:

*Te vagy fejér lilionszál,
Csipke közt aki virágzál:
S mint balzsamom illatozál.*⁸¹

Nyéki Vörös Mátyás a (rózsa)bokor tövises volta miatt kárhoztatja a csipkét („...*mely kelletlenb rózsánál az csipke,*”) ⁸², míg Gyöngyösinél a csipke egyértelműen a rózsza:

*Amaz tüskés csipke, akit emlegetett,
Szép virágzásával noha nem sietett,
Remélt zöldellése de már elkezdett,
Virágzásának is nem sok időt vetett.*⁸³

A *Porábúl megelégedett Főnix* új rózsajelképekkel nem szolgált. Gyöngyösi trópusaiban a rózsza a poétikai örökség alapján értelmezhető: jelenléte a középkori eredetű, erkölcsi értéket kifejező képessége, antikvitás-kultusza s a barokk tudóskodó felsorolás-részletezés által igazolt. Nem része a frissebb költői alakzatoknak, de mégis, a vers szerkezetét adó panelek egyik elemeként szerephez jutott. A rózsza a maga magas számú jelképesíthető tartalmával bonyolult költői alakzatokat képes egybetartani, legyenek bár azok a megerősödő katolikus hagyományok (tüske, Pünkösöd) vagy éppen a deszakralizáció eredményei.

A köznapok tárgyi világára két locus utal: a rózsza ékszeren (I. V. 14.) s lószerszám díszeként (III. III. 70.) is feltűnt, egy gyűrű abronsát fedő zománchorítás ábráiként, illetve a boglár öt rubinjától képződött tárgyban.

THÖKÖLY IMRE ÉS ZRÍNYI ILONA HÁZASSÁGA

A *Thököly Imre és Zrínyi Ilona házassága* (1681) című epithalamium műfaja és terjedelme ellenére, váratlanul kevés rózsás költői kép tartalmaz. Talán egyik oka ennek az, hogy a házasságkötésre készülő hős, Thököly, a katolikus udvarral és Lipót császárral szembenálló kuruc hadvezér, aki a protestáns térségek támogatását élvezte. A protestánsok által nem különösen tisztelt Mária, illetve annak rózsája – a válás, illetve a virág hivatkozása között összefüggés volt. A munkában jóval kevesebb antik hivatkozás olvasható, s csökkent a görög-római istenek megjelenési alkalmainak száma is, így a rózsza jelenléte is másfelől magyarázható. Másrészt a menyegzői ének sajátossága, az ünnepelés, a menyasszony szerepeltetése mégiscsak megkívánták azoknak a retorikai lehetőségeknek az alkalmazását, amelyekben a nő magasztal-

ását, az okfejtések kibontását – még ha közhelyszerű módon is – a rózsák tették lehetővé.

A Thököly-házaseének háromnegyed részében a narrátor maga Venus, akinek a bemutatásáról, jellemzőinek felsorakoztatásáról érthető okokkal mondott le Gyöngyösi. A történetet elbeszélő istennő magasztalja a férfit és a nőt, hogy frigyük politikai és személyes hasznát a hősök előtt éppúgy, ahogyan az olvasó előtt is érthetővé tegye. Venus Thökölyhez szól (2–97. strófa), amikor hasonlatok sorával, a meggyőzés számtalan eszközével, a kellem megannyi jegyével istenasszonyként festi le Zrínyi Ilonát – s valójában csak Thököly korábban elmondott szavait ismételi el:

*Az oreái rózsák, nyaka alabastrom,
Magakelletése szívet győző ostrom,
S ahhoz szép beszéde merő orvosflastrom,
Istenes élete majd szerzetesklastrom.*

*Homloka lilium, az ajaka kláris,
Helenán sem talált ennél szebbet Páris,
Az melynek hervadni magánosan kár is,
Bár csókokod harmatja érte volna máris.*

*Cédruz az dereka, tekintete ráró,
Mint vadász Diana, gyors lába úgy járó,
Dolgaiban rendes, az üdőtől váró,
Neme királyi vér, nem csak egy köz báró.*

*Egész teste hattyú, galamb engedelme,
Gerlicét követő társához szerelme,
Azhol kell, mint daru, oly szemes fegyvelme,
Csendes erkölcsiben nincs negédes elme.*⁸⁴

Az éjszakát nyugtalanul átalvó Zrínyi Ilona Venus szerint azért izzad a szerelmi lázban, „*s lélegzik ajaka, / Mert szívén Cupido nagyobb tüzet raka.*” (90.). Cupido nyila helyett a kihevült orca rózsáját egy szünyog sérti föl – a mosolyra fakasztó nagyotmondás ellenére a jelképi összekapcsolódás megtörtént:

*Egynéhány veréték gyöngye csügg orcáján,
Egy szünyog is esdett annak szép rózsáján,
Melynek fel is serkem unalmas nótáján,
S nézé mindjárt, ki van nyoszolyája táján.*⁸⁵

Venus aztán Zrínyi Ilonához fordul (98–277. strófa), s ugyanarról beszél, önmagát ismételvén, amiről már Thökölyvel is diskurált, igaz, már akkor is Echo szerepét vállalva, mivel csupán elismételte azokat a szavakat, amelyeket Thököly Zrínyi Ilonához intézett. Az idézetek láncolatában a panelek nem módosultak, így ismeretlen vonásokat nem jelenítettek meg. A rózsajelképek sem kínáltak újdonságot.

Zrínyi Ilona hallgatja Venus beszámolóját Thökölyről:

*Karcsúbb vala ahhoz akkor dereka is,
Hozzá illett volna Diana lja is,
Kedvelhette volna Apollo maga is,
Nem lévén szebb ennél az Daphne nimfa is.*

*Mint pünkösdi üdő, piros lett orcája,
Meghaladta Paphos annak szép rózsája,
Azmelynek most sincsen semmi oly rozsdája,
Hogy ne illethetné Junónak is szája.*

*Azolta csak fárad, szorgalmatoskodik,
Az kezdett pályában izzad, tusakodik,
Hol tárgyát függeszti, oda iparkodik,
El is éri végre, úgy bajnokoskodik.*

*Az pedig tett célja abban munkájának,
Hogy édes nemzetje régi zavarának
Csendesíté zaját, s rút háborújának,
Mely másképpen veszélyt szerez a hazának.*

174 Az ismételt érvelés célja azonos: a házasságkötés szükségességének bizonyítása, s így a nemzet védelmének biztosítása. Thököly bemutatása nem csupán a Paphos szigeti virággal történt. A rózsza 'Pünkösddel' való jegyzése, miként a korábbi esetekben is, a megváltás esélyét ígéri – de jelezi a tüskétlenséget, a sértő és bántó tartalmak hiányát is. A férfi áldozatkészségére pedig a tövist nevelő rózsza utal (így vált a vers folyamán kiemeltté, s nyilvánult meg benne fokozatosan a politikai jelleg):

*Grófi ágyból való, értéke igen szép,
Nagy hírű atyját is udvarolta sok nép,
Kővára emyéhány, úri lakóhely s ép,
Bő majorságit is üti sok ezer csép.*

*Legjobb idejében van most ifjúsága,
Mint pünkösdkor Paphos szigete virága,
Szép ábrázatjának úri méltósága
Akarki előtt is böcsös lehet s drága.*

*Ennyi esztendőnek habzó folyásában
Annyit tanult s próbált nemzete dorgában,
Hogy nálánál senki abban az pályában
Nem hagyít most tovább az magyar hazában.*

*Egyedül az terhet régen is viseli,
Izzad is alatta, gyakran úgy emeli,
Ha nehéz is, de azt örömet műveli,
Mert tudja, az rózsát hogy tövis neveli.⁸⁶*

Venus – az idézés logikáját folytatva – a férfi alakját is bemutatta, s éppen azon a módon, miként korábban Thököly Zrínyi Ilonáét. A rene-

szánsztól átemelt nőleírás így találtatott alkalmasnak a barokk férfi-hős megjelenítésére:

*Végezván ezekben elméd cirkálatját,
Ha továbbfordítod onnét gondolatját,
S megtekinted egész teste állapotját:
Csudálva szemlélhetd annak szép állapotját.*

*Alabástrom oltár (mondhatod) az nyaka,
Klárissbül hajtatott boltozat ajaka,
Délszínre jövő nap felderült homloka,
Melytől világosul akarmely étszaka.*

*Pirosul hajnalnak vélhetd két orcáját,
Kiknek csak éretted tartja szép rózsáját,
Várja is már arra méhecskéje száját,
Hogy attúl vehesse várt harmatocskáját.*

....

*Ölelésre hajlott karjai kávája
Alig is várja már, hogy vonjon hozzája,
Minthogy bőven terem szép orcád rózsája,
Bízik, hogy abból is leszen jó dézsmája."*

A férfi becses voltának felsorakoztatása – az érvelés – után Venus joggal szólíthatja döntésre Zrínyi Ilonát. Elég méltónak találta a társulást, hogy az asszony a „*bús gondokat*” elfelejtve, kezét immár oda nyújthassa a „*törökös*” vitéznek. A bajok fölötti könnyek is letörölhetőek, a prédára jutott dolgok s a veszteségek fölötti gondok sem voltak hiábavalóak: „*...tovább jó vége leszen mindezeknek, / Rózsáját kell szedni már az töviseknek*”⁸⁸ – hangzik az érvelés. Méltó élete méltón kell, hogy ékes legyen: „*Szokás, hogy a tövis rózsát virágozzon, / de nem, hogy töviset az lilium hozzon.*”⁸⁹

Venus érvelése alatt Zrínyi Ilona ellentétes érzelmeit követő színeváltásaira is fölfigyelhetünk. Az isteni tulajdonságokkal felruházott asszony „*...személye holott szomorkodik, / Hol jobb kedvet vészen, s azzal vidámodik, / És így, mint az rózsza, néha pirosodik, / Mint az borongó hold, néha halványodik*”.⁹⁰ Venus beszéde végével, miután az istenségekhez fölemelkedő, immár önfeláldozásra kész főhősöket, de szándéka szerint az olvasókat is meggyőzte a házasság szükségességéről, ismét Thökölyhöz fordul, akinek az arcán ugyanúgy a kétkedés és bizakodás váltakozása tapasztalható, mint volt a Zrínyi Ilonáén:

*Véget vet ezekkel Venus beszédiben,
Kit sokképpen érez az bajnok szívében,
Ahhoz sokképpen is változik szényiben:
Hol viasz, hol rózsza látszik személyiben.⁹¹*

A költemény második felében a költő-narrátor előadta esküvői előkészület, majd a harcra felszólító Mars isten szájából felhangzó beszéd, a fejedelmi házaspár életdicsőségének megmutatása és egyéb bonyodalmak elemeiként rózsalakzatok már nem bukkannak föl. Annak a 10 jelképnek, amely e panegiriszben a róza valamelyik értelmezési lehetőségét magába foglalta (65–71.; 96., 146.; 203–205.; 235–236.; 239.; 248.; 271.; 280–303.), szimbólumtörténeti jelentősége nincs, valamennyi a tudósi akkurátusság gyönyörködtető megnyilvánulása. A tartalmi felülratlanság ellenére mégis módosult a rózsaoörökség: a külső és a saját hagyományt idéző retorikai technika elemeiként a rózsajelképeket is ott kell látnunk, s nem csak azért, mert erőteljesek, de – vagy éppen ezért – a barokk jelképek összes származáshelyének a jelzőpontjai és megmutatói. Ezek végletességének hangsúlyozása – amely leginkább a *Rózsakoszorú* sajátossága – a barokk emblémakultusz hatását is vizsgálat tárgyává teheti.

PALINÓDIA – KESERGŐ NIMFA

Az 1681. esztendőben a soproni diétán nádorrá választott Esterházy Pálnak ajánlott *Palinódia* (1681 után), miként a szintén egy országgyűlés alkalmával íródott *Thököly Imre és Zrínyi Ilona házassága* sem jelent meg Gyöngyösi István életében. Ez az allegorizáló mű csupán kétszer tartalmazza a róza szót, a két strófa az Esterházy-címer kardos griff-ábrázolásának, a Grifus Esterhasianusnak a leírása és értelmének kibontása.⁹²

„A vigyázó griff is, mely áll címerében,
Azért tart kirántott kardot jobb kezében,
Hogy amely rózsákat vett bal tenyerében,
Ne engedje másnak vesztegetésében,

A róza nem példáz mást, hanem tégedet,
Gyakor tövisek közt sértődött igyedet,
Piros vért eresztő sokféle sebedet,
Amelyek elvették régi jó kedvedet.”⁹³

A *Palinódia* ugyan nem lebbenti fel a fátylat a hősei nevéből, de allegóriák szólnak meg benne – például az osztrák Sas, a török Hold vagy a Griff –, sőt egy címer leírása is egyértelműsíti a kesergő, hitevesztett ország számára reményt ígérő, királypárti alak, a griffes Esterházy kilétét. A narrátor a labanc szellemű kormányzóhoz fordul, tőle várja az ország sorsának jobbra fordítását s a haza gyámolítását. A hazafias szellemű, barokk panaszversben az árva Nimfa a múlt és a jelen szembeállításával eseng a szétdarabolt ország sorsa felett ugyanúgy, ahogyan – mint arra az irodalomtörténet már rámutatott – például a gyászoló Rómán Claudianus, illetve Germánia nőalakja Michael Heldingiusnál, Reusnernél, Georgius Schotteliusnál. Esterházy Pál lenne az – a

laudáció szerint kétségtelenül –, aki megoldást ígérhet a sanyarú jelenben, s az elviselhetetlen állapotokat képes megfordítani. Őt allegorizálja a Kardos Griff, az, amelyik a családi címerben kardot és három szál rózsát tartva áll, a virágcsokrot előre nyújtva, s a fegyvert tulajdonképpen önmaga ellen irányítva, saját torkába szűrve.

„Strictum Semileo gladium quare erigit Ales
Et tenet ille suas ungve premente Rosas?
Est Rosa charus honor, gladius defensor honoris
Proque hoc excubias sic vigil Ales agit.”⁹⁴



1. ábra. Esterházy-címer

A róza a méltóság, a kard a méltóság őrzője – egy élőlény kezében. A róza fölmutatott, a kard pedig, láthatóan, képes önmaga ellen is fordulni. Gyöngyösi átíratában maga a róza Esterházy, az, akinek ügye a tövisektől gyakorta megsérült, s Esterházy véres – szent – sebei, amelyek feljogosítják a szerepvállalásra, igazolják is őt abban.

RÓZSAKOSZORÚ

„Minthogy ezen könyvecskebéli verseknek előjáró írásában, avagy a *Rózsakoszorú*-kötéshez való készületben sok fabulás régiségek és poétai költeményes dolgok, s olyan nevezetek is egyvelítették, amelyeknek homályos azoknál az értelme, akiknek az olyaténokban nem forgott elméjük, az értelmetlen dolgok pedig unalmasok az olvasónak: azért hogysem mint valaki amiatt megkedvetlenedvén, az tovább való olvasást félbenhadná, tegye félre inkább azon készületet, és nyúljon egyenesen az *Rózsakoszorú*-hoz, azkit készület nélkül is készen talál, és rózsánként megvizsgálván, imádság gyanánt is elmondhat, kiváltképpen, ha mindenik róza után egy-egy Miatyánkot és Üdvözléteket ragaszt.”⁹⁵ – hangzik Gyöngyösi utasítása az olvasó számára. Így tehát a róza-jel-

képek származási helyét is a „*fabulás régiségek és poétai költeményes dolgok*” között kereshetjük, miként a többiét is, amelyeket a költő, a barokk szövegformálás elvárásának megfelelően elegyített. S ha a megjelenő lelemények értelme rejtve maradva mégsem tárulna föl, így értelmük és igazságuk be nem látható, mivel az Olvasó elméje kellően nem járatos a könyvecskében elősorakoztatott dolgok forgatásában, ne engedjen indulatának, ne hagyja abba az olvasást, hanem nyúljon ismét a *Rózsakoszorú*hoz. Elmélkedjen fölötte, mignem kitér előtte a költő ígérete, a most még – a befogadó oldaláról – lezártak talált látvány. Ez a meditáció a tudós poézisek műveltségelemekkel gazdagított sorai fölött az olvasótól elvárt, akinek rendelkeznie kell vagy meg kell szereznie az olvasott mű által kínált gondolkodásmódot, amely öntőformaként meghatározta magát a művet. Gyöngyösi István az Olvasót a *Rózsakoszorú*hoz utasítja – meglehet, hogy elsősorban ahhoz a bevezető részhez (1–246 strófa), amelyben a rózsakoszorú-kötéshez való készület elmondatik, s amelyben foglalhatja van a koszorú rózsáiban lévő dolgoknak is; de meglehet, hogy a szent olvasóhoz, a rózsafűzérhez, amelyhez az imák elmondása, vagyis egy-egy róza leszakítása, felajánlása és a fölötte való elmélkedés után egy-egy *Miatyánk* és *Üdvözlégy* ragasztható. A *Rózsakoszorú* és a rózsafűzér elősegítik egymás megértését: bármelyikhez forduljon is az ember, előbb-utóbb a másik értelme fog föltárulni: a vers által a Mária jelképezte egyházé, az egyház képviselte katolikus vallásé; vagy pedig az olvasó révén a koszorúba szedett „*régiségek és poétai költeményes dolgok*”-nak a rózsáié. A rózsák a vallásos meditáció virágai, s lépésről lépésre, virágról virágra juttatják morzsolóját a kiteljesedés felé.

A Közép- és Kelet-Európa földrajzi térségében kialakuló – újabb átértelmezésen átesett – koszorúszimbolika megjelenésének időpontja a 16. század, amikor Lucas Martini *Der christlichen Jungfrauen Ehrenkränzelein* ... (Prága, 1581) című műve nyomán Pécsi Lukács *Az keresztény szüzeknek tisztességes koszorúja* (1591) című műfordítása Nagyszombatban megjelent. Mivel a „*gyökeres virágos kert az keresztény Anyaszentegyház...*”, ezért „*...szükség, hogy a szüzek magokat szoktassák és hajtsák, hogy az lelki jó erkölcsöknek koszorúját, és ember előtt, kedvesen megköthessék, mert csak ez gyülekezetben, az Anyaszentegyházban találtnak jó erkölcsöknek ismeretire való oktatások...*”.⁹⁶

Ugyan Pécsi Lukács két rózsát is ismertetett, az egyiket Boldogasszony rózsájaként (ámbar az nem rózsza, hanem a *Lychnis coronaria*), a másik azonban valódi rózsza. Mindkét virág azért alkalmas koszorúkötésre, mert Mária-virág, a Szűzanya jegye, s éppoly közvetítő szerepű az ember és az Istenanya között, miként Mária az ember és Jézus között.

A rózsza, mivel a virágok között a legelső s mivel Mária-attribútum, a katolikusok gyakorlatában joggal vált a legfőbb koszorúnövénnyé. Az erkölcsbotanika egyik virága, melynek értelme állandósult. A

rekatolizáló Gyöngyösi sem más okból választhatta ki, amikor műve elé – az adventi napokban – megírta ajánló levelét. Így indokolta a maga rózsakoszorú-kötését: „*...minthogy Nagyságodhoz való régi köteleességemnek megújítására egyéb újságom nem lehet, gondolván, hogy téiben az rózsza is újság, azon koszorúval akartam Nagyságod méltóságos személye eleiben az új esztendőben béküszönnöm, és azáltal feljebb említett köteleességemet megújítanom. Az pedig másképpen is senkit nem illethet úgy, mint Nagyságodat. Mert azmint az említett koszorú fejr és piros rózsákból, azaz, vigasságos és keserves dolgokból kötött, ...*”. A piros rózsza így a vigasztaló, a fehér pedig a keserves érzések kifejezője.

A szerző magyarázata értelmében a méltóságos gróf Koháry István azért jogosult e virágokra, mert az ő élete hasonlatosan ellentétes események között folyt, sorsának „*koszorúja hol gyenge, hol sértő virágokkal, tudniillik keserűséggel elegyes örömmel és dücsőséggel fűzetett eleitől fogvást.*”⁹⁷ Az „*örvendetes és dücsőséges virágok*”⁹⁸ erkölcsi értékek megmutatói: a tanulásban elért eredményé, a bécsi univerzitáson megszerzett filozófiai jártasságé – amelyet maga Leopold császár is elismert –, merthogy sem a szerelem, sem a bor nem vette esztét, továbbá Minerva szolgálatáé, a vitézi pályáé, az ország feletti állhatatos örökdésé. „*Nagyságod makulátlan hűségének... fejr rózsája*”⁹⁹ ritkaságnak számított abban a környezetben – indokolt Gyöngyösi István – s hogy a királyi kegyelmességekből is részt kap, azokat is „*örömenek és dücsőségeknek rózsái közé*”¹⁰⁰ számlálhatta.

„*De minthogy a tiszta délszint is gyakran éri [homály], az mosolygással felkelő hajnal is sokszor megszomorodik: az arany fénomságának tűz a próbája; tövis között terem a rózsza, és a tengerbéli drágakövek is habok között szedetnek: azért nem lehetett mindenestül, hogy az Nagyságod örvendetes és dücsőséges állapotjának is elébben ragyogó fényében sötét homály, édes mézében keserő méreg, lágy rózsái közé éles csalán ne egyveledne, és ... sérelmek ne követnék.*”¹⁰¹ S a jövődő dicsőség előjeleként, „*leginkább annakelőtte ... örvendetes rózsáinak meghervadása, avagy ugyan csalánná válása, és dücsőség-óhajító szívének leghathatóbb sérelme, hogy minekutána az feljebb említett törökös cimpora megerősödésének hamar gyűlő árja annyira elborította volna ezt a Felső Magyarországot, hogy Kassát is, annak főbb városát nemcsak kimozdította az királyi hűségéből, hanem el is vonta azt sok vármegyékkel attúl.*”¹⁰² Miután a Sas diadalmas szárnya befedte a Holdnak fényét, rabságától megszabadult, akárcsak a nyomorúságból, s „*Mindazonáltal ezen örvendetes jóknak is kedvesen szedett rózsája nem lehetett mégis tövis nélkül: mert amidőn tovább sem akarván uroknak rózsájában mézet szedő más méhek között Nagyságod is here lenni, ... azhol kevés idő alatt annyira is vitte volt az kezére bízott dolgot, hogy naponként várhatta annak az nevezetes török véghelynek*

országostul szívesen régen óhajtott feladását. De azmidőn annak majd-majd leszakasztandó kíváncsú rózsájához nagy reménységgel bízik vala Nagyságod, ahelyett igen éles csalánt esett ottan szakasztani. Mert amikor egy nevezetes próbán az vár alatt a török keménykedésével másképpen nehéz léssen vala bírni, ... egy golyóbis éri véletlenül Nagyságodat...”.¹⁰³

„Ilyen és több ezekhez hasonló fejr és piros, avagy örvendetes, dücsőséges és keserves rózsákat virágozván azért eleitül fogva az Nagyságod élete csipkebokra is, nem cselekedtem ok nélkül, ha én is azok mellé az én Rózsakoszorúmat, amely is szomorúságnak és örömek rózsáiból kötött, Nagyságodnak nyújtom egyért: hogy amikor azon Rózsakoszorúnak rózsáját levelenként forgatván, azoknak titkait jól az szívére veszi, ha az maga feljebb említett kedves és keserves rózsáinak vagy kényeztetéséből (minthogy az jó ízű falat is csemert okoz néha) vagy kesergetéséből (amely annál hamarabb nemzhet nyavalyás változást) esett valamely külső vagy belső sérelmet érezne magában Nagyságod, azon Rózsakoszorú[rú]ban foglaltatott rózsákban keresse annak orvosságát, amelyeknek ereje többet is fog használni akarmely apotékában készítettett másféle rózsáknak és egyéb virágoknak orvosságánál; minthogy azok az szenvedést is az getsemáni kertben kezdő, és azután is elsőben kertész képében megjelenő Orvosok Orvosának, és az ő édesanyjának (aki is Salus infirmorum Betegek egészsége) kertéből és gyógyítóműhelyéből valók.”¹⁰⁴

A Rózsakoszorú ajánlása (1690) Koháry Istvánnak, annak a királypárti, katolikus vallású nemesnek szólt, akit az a Thököly börtönből be, kinek a Zrínyi Ilonával kötött házasságát Gyöngyösi korábban hódoló – s nyilván a beszélyel példát fölkinálól s a haza megmentéséért tette sarkalló – versben ünnepelte. A rózsakoszorú, amellyel Gyöngyösi díjazta, kétszínű rózsából font, melynek tulajdonságai (színe, virágzása, csipkebokorsága, tüskével és csalánnal való ellentétessége) külön-külön éppúgy jelentések, mint az alkotórészei nélkül fölmutatott virág vagy a belőlük létrehozott – a fokozás eredményeként megmutatózó – koszorú.

A verstest – az Ajánlólevél s Az Rózsakoszorú-kötéshez készület után – tizenöt részből áll: s bár ez a terjedelmesebb, a teljes szöveg 84 rózsahivatkozása közül – a fejezetcímeket (15) kivéve – csupán kilenc nyílt (3. 300.; I. 4. 341.; I. 5. 371.; II. 1. 429.; II. 3. 498–502.; II. 4. 559.; II. 5. 595–601.; II. 1. 653.) és csak néhány rejtett rózsá-utalást tartalmaz. E motívumok szerint tehát kettéhasítható a Rózsakoszorú szövege. A vers szerkezetét a részcímek kristályosan áttetszővé tették: RÓZSAKOSZORÚ, amely az Testté lett Ige JÉZUS KRISZTUSNAK, és az ő édes Anyjának, az szeplőtelen szűz MÁRIÁNAK öt rendbéli kiáltással való öröme, keserűségének és dücsőségének fejr és piros Rózsáiból kötött;

Első rész: ÖRÖMNEK RÓZSÁI

ELSŐ RÓZSA Az Jézus fogantatásának Titka;

MÁSODIK RÓZSA A Boldogságos Szűznek Örzsébet Asszony látogatására menetelének Titka;

HARMADIK RÓZSA Az JÉZUS születésének Titka;

NEGYEDIK RÓZSA Az JÉZUSNAK az Templomban bemutatásának Titka;

ÖTÖDIK RÓZSA Az JÉZUSNAK az Doktorok között az Templomban feltalálásának Titka;

Második rész: KESERŰSÉGNEK RÓZSÁI

ELSŐ RÓZSA Az JÉZUS vérrel izzadásának Titka;

MÁSODIK RÓZSA Az JÉZUS ostromoztatásának Titka;

HARMADIK RÓZSA Az JÉZUS tövissel koronáztatásának Titka;

NEGYEDIK RÓZSA Az JÉZUS keresztének maga vállán a Calváriára vitelének Titka;

ÖTÖDIK RÓZSA Az JÉZUS felfeszítettetésének Titka;

Harmadik rész: DÜCSŐSÉGNEK RÓZSÁI

ELSŐ RÓZSA Az JÉZUS feltámadásának Titka;

MÁSODIK RÓZSA Az JÉZUS mennyben menetelének Titka;

HARMADIK RÓZSA Az Szent Lélek eljövételének Titka;

NEGYEDIK RÓZSA Az Boldogságos Szűz mennyben-vitelének Titka;

ÖTÖDIK RÓZSA Az Boldogságos Szűz mennyben megkoronázásának Titka.

Az első fejezet Mária öröme, a második a Jézus keserűsége, a harmadik pedig Jézus dicsősége rózsái számára ígért értelmezést. A minta az elmondandó Miatyánkok és Üdvözlégyek megolvasására szolgáló rosarium, amelyet Szent Domonkosnak tulajdonítanak, s csupán a 15. században kapcsolódtak hozzá a Jézus és Mária életének titkain való elmélkedéseket. Más hagyomány szerint élt a 13. században egy ötven üdvözlégytel gyakorló imádkozó cisztercita szerzetes, akinek az volt a látomása, hogy ahány imát elmondott, annyi rózsá jelent meg, míg végül koszorú övezte a Szent Szűz fejét.

A rosarium tizedei (decasai) egy miatyánkból, tíz üdvözlégyből és egy dicsőítésből állnak, s mindegyik decas a megváltástörténet egy-egy titka fölötti magánelmélkedés tárgyául szolgál. Az öt örvendetes, az öt fájdalmas és az öt dicsőséges titok együttese alkotja Gyöngyösi tizenöt rózsáját, azaz munkája második egységének – az általa Rózsakoszorúnak nevezett rész – alapszerkezetét.

A fájdalmas Szűz 15. században elkezdődő ünneplése nyomán a 17. században a Szeplőtelen Fogantatás napja is ünneppé vált. A rózsakoszorú – amely ünnepi viselet volt, s amelyben a kegytárgyak is részesedtek – imakoszorú-értelme a 15. század végén kialakuló rózsafüzértársulatok ájtatosságával megerősödött. A liturgikus év tagozódása sze-

rint alakult, hogy mely időszakban mely rózsafüzés volt végezhető, de volt egy másik – utóbb, a 19. században, szintén pápailag meghatározott, ám területenként eltérően szabályozott – gyakorlat, amely a hét napjaihoz kötődött.¹⁰⁵

A 16. századi kódexeinkben, a Czech- (1513 körül) és a Gömör-kódexben (1516 körül) a rózsafüzér egységeiként említett az örvendés, a fájdalom és a dicsőséges, s a nekik megfelelő szín, a fehér, a veres (piros) és az arany (sárga). Gyöngyösinél ez a hármasszimbólika kettős maradt: a piros és a fehér nem egészült ki a sárgával, de mindkettő a vallási szintenba illeszkedett, ámbár megtartották a tágabb értelmüket is. Gyöngyösi érvrendszere alapján megtehetette ezt, miként egyéb pontokon is bőven utal profánabb rózsáértelmekre.

A szerző az ajánló levélben munkája egyik indokaként arra hivatkozik, „*hogy télben az rózsák is újság*”¹⁰⁶, s nemcsak Szent Erzsébet legendájának csodája, de az üvegházi természetével foglalatosságot Albertus Magnus vagy az arról egykor már számot adó Plinius nyomában halad.

Gyöngyösi a rózsafüzér háromszor öt titka szerint tagolta a hosszúvers második egységét a *Rózsakoszorú*-t. Az öröm rózsáiként Jézus fogantatása, Mária Erzsébetnél tett látogatása, Jézus születése, Jézus templomban bemutatása, a gyermek Jézus megtalálása a templomban; a keserűség rózsáiként Jézus vérizzadása, megostoroztatása, tövissel koronáztatása, kereszttelése, illetve megfeszítettetése; a dicsőség rózsáiként pedig Jézus feltámadása, Jézus mennybemenetele, a Szentlélek eljövetele, Mária menybevitele és Mária megkoronázása titkát fűzte koszorúvá. Ezt a tizenöt alkalmat/okot jelenítette meg allegorikus rózsáival.

Mária és Jézus titkai fölött való, rózsafüzér segítségével végzett elmélkedés rózsatoposzokat erősítő hatása mellett számot kell vetni a motívum gazdagodásának további lehetőséget kínáló, az irodalomban a 16. század elejétől jelentősen gyarapodó országfelajánlással. A Patrona Hungariae-toposz ugyan korábbi, de a jezsuiták működésükkel ismét előszeretettel tekintettek úgy Máriára, mint az ország oltalmazójára, s nyomukban a katolikus szerzők az országszakadás, a nemzetromlás egyik okát a Máriától való elfordulásban látták.¹⁰⁷ A lutheránusok Mária-ellenessége, a törökök jelenléte, a gyűlölködések és a hitetlenségek okán, a rekatolizáció ellenlépéseként az oltalmazó Istenanyához fordultak, s ebben a szellemben tevékenykedtek azok a labanc oldalon álló főúri családok is, amelyek közül Gyöngyösi patrónusai kikerültek. A Gyöngyösi-mű toldalékának tekinthető az a szöveg, amely egy énekgyűjteményben található¹⁰⁸, s amely maga is Szent Istvántól eredeztetni az ország Máriának ajánlását.

1. A rózsajelképek a Rózsakoszorúban

A rózsakoszorú kötéséhez készületben – „*azmelyben foglaltatnak rövideden az koszorú rózsáiban lévő dolgok is*” – 28 alkalommal bukkan elő a rózsák, s mindegyikük az antik, illetve keresztény – reneszánszon átszűrődött – értelmezést követi. Hol a pogány istenek, hol Mária és Jézus attribútumai, s a kapcsolat szoros: mondhatni vérségi, hiszen Venus szedertől megmárt lábából, Adonis testéből, a Szűz méhéből, illetve Krisztus sebéből származnak. A sebek pirosak, az anyaméh a fehér rózsát – magát az örömszerző gyermeket – teremtette.

Az előkészület versfejezete, mint a virág okainak feltárása nemcsak a származási körülmények, a teremtésben részt vevő alakok, de a rózsák értelmezési lehetőségeinek is egymásnak megfeleltethető katalógusai. Gyöngyösinél is találkozhattunk már hasonló enciklopédikus felsorakoztatással, akkor a kert növényeit, a vadászat állatait, a madarakat vagy éppen betéttörténeteket helyezett ugyanily módon módszerességgel egymás mellé, de gyakorta található ilyesmi más forrásokban is. Herceg Eszterházy Pál 1690-ben kiadott *Az egész világon lévő tsudálatos boldogságos Szűz képeinek rövideden föltet eredeti: mellyet, sok tanúságokból öszve szerzett, és az ájtatos hivek lelki üdvösségére botsátott...*, illetve az 1696-ban az általa megjelentetett *Mennyei Korona* is hasonló tudósítók munkája, mellékesen általuk a Mária-környezetben megjeleníthető, katolikus értelem számára példaadó rózsák listázása is elvégezhető.

A barokk műveltség szellemi megkövetelte módon, az antikvitás alakjainak bemutatásakor Venus szigetén találjuk az első rózsát – költői példázat részeként. A vers narrátor-költője a vers ajánlójának életpályáját követve talált lehetőséget az isteni vérből születő virág és a – nyilván egy szerelemben gazdag – életszakasz egybefonására.

35. Onnét Ciprus szigetében,
Vénusnak lakóhelyében
Sétáltál mulatozni:
Szemlélted nagy csudálatlalt,
Ott mely sokféle illattal
Szoktak annak áldozni.

36. És te is önnön magának
Szederin marta lábának
Vérén nőtt rosát szedtél,
Azzal mentél eleiben,
Ünneplő tiszteletiben
Néki úgy kedveskedtél.

A párhuzamok megvonását követően a narrátor felszólítja a címzettjét, immár hagyja el Helikont, Ciprust, Déloszt – ifjú elme bolondozá-

sa mindaz, hasznavehetetlen idő az ott-tartózkodás –, az ott szedett virágok nem illeszthetők abba a koszorúba, amelynek kötése a feladata:

52. *Azmely zöldellő ágokat,
Rosát s egyéb virágokat
Előbb ott szedegettél,
És az Múzsáknak, Phoebusnak,
Dianának és Vénusnak
S Bacchusnak is szenteltél:*

53. *Hánd ki már most mind kezedből,
Ne kívánj tovább ezekből
Koszorúkot művelni;
Menned más helyre kelletik,
Ott virág is más szedetik,
Mást is kell ott tisztelni.*

Az utasítás után – Gyöngyösi bravúros szerkesztésére példa ez – indokolta a célváltást, s a korábban írtak megismétlésével bizonyította a korrekciót. Szűz Mária és Krisztus élete eseményeinek megismerése a cél, ebben válják járatosná a megszólított, s „*régi tudatlanságát*” felejtve lelje föl „*elméjének...boldogságát*”. Gyöngyösi nem mulasztja el a bibliai történet elmondását. A testi élet lelki életté átalakítására, a Názáreti és anyja szenvedéstörténetének tárgyalására utóbb ismét sort kerít, de akkor már nem az általa kalauzolt hős előzetes felkészítése, hanem – önhivatkozással – már a tanítása zajlik. Ezért indokolt, hogy a 171. strófa szinte azonos a 51.-el:

171. *Nem küdelek Parnassusban,
Nem Delosban, nem Cyprusban,
Azhol is immár jártál:
De ott az virágszedésben
És az koszorúkötésben
Nem sok hasznot találtál.*

172. *Hanem Nazaretben menned
Kelletik, és onnét vened
Utadat megént erre:
Virágokat keresgetve,
Azhol találsz, szedegetve
Mégy által valamerre.*

173. *Hogy elvégezett utadból
Helyre érkezvén, azokból
Rosakoszorút köthess:
S azzal az Isten Anyjának,
Mennynek, Földnek Asszonyának
Örömmel kedveskedhess.*

174. *Mert ha előbb laurust szedtél,
Koszorút abból kötöttél*

*Apollo homlokának,
Venusnak pedig rosákkal
Kedveztél, s gyöngyvirágokkal
Az Delos Asszonyának,*

175. *Aznélkül itten sem lehetsz,
Mert kedvetlenséget tehetsz
Menvén hozzá üresen:
Minthogy néz ő is érdemre,
Abból indul kegyelemre,
És úgy fogad kedvesen.*

176. *De nem Adonis testéből,
Vagy Venus lába véréből
Eredett virágokat,
Nem is Daphnéből változott,
És Apollónak áldozott
Laurust, vagy más ágokat.*

177. *Hanem az Égben nőtteket,
Az Földre onnét gyötteket,
Örökké virágzókat
Kelletik immár keresned,
És azokért félrevetned
Az hamar változókat.*

178. *Tudod, van szép virágoskert
Nazaretben, azhol nem vert
Gyükeret semmi borján:
Másképpen is nincs ebben gaz,
Azmi ott van, mind tiszta az,
Nem terem ott bojtortján.*

A virág maradt a régi. Továbbra is a rózsát kell leszedni s abból koszorút fonni, de az már nem Venusé, Adonisé. Föltáruulhat így a rózsá mélyebb értelme is, hiszen ez a mennynek a követe, ott terem-tődött, s onnan érkezett a földre. Mária virágoskertként – hortus conclususként, illetve az anyaszentegyházként – fogadta magába élete értelmét, a fehér rózsát, magát Krisztust. Ennek a virágnak a megértése és megismerése (leszedése) a feladat.

180. *Itt az Szűz tiszta méhének,
Szűzen terhben esésének
Szedd elsőben rosáját:
Ez igazán ritka virág,
Álmélkodhatja e' világ
Tenyészete csudáját.*

Jézus a virággal vált azonosíthatóvá, de emellett megjelent az orvosságos füvel (187.), Szentlélek veteményével (189.), kertésszel (190.), rózsanevelővel (192.) való egybevetetősége is. Jézus lesz „*Mária Méhének, /*

*Szent Lélek Veteményének / Kinyílt rózsája*¹⁰⁹ – amely feltétlenül illik a készítenő koszorúba. Mária „kedves rózsza”¹¹⁰ fia iránti szeretete az emberekre ugyancsak kiterjed, s azokból szintén lehet szakajtani.

A gyermek Jézust kezében tartó, a pap áldását váró Mária évszakoktól függetlenül mindenkor virágzó, alázatos bokor. Alakja – fokozás-ként – virágok gyűjtőhelyévé vált, bokorra terebélyesedett:

197. Ez amaz szép Rózsabokor,
Mely mindenkor sűrű, s gyakor
Az sok nyíló Rózsákkal:
Teljese, valahol jár s kél,
Akár nyár légyen, akár tél,
Minden helyek azokkal.

198. Itt is virágzik sokképpen,
Az többi közt ragvog szépen
Alázatosságának
Rózsája, melynek szépsége
Lehet egyik ékessége
Koszorúd kávájának.

Az utolsó fehér rózsza pedig – Mária öröme – Jeruzsálemben szedhető.

186

199. Jerusalemben ballagi már,
Azhol is egy szép Rózsza vár
Az Templom közepében:
Az gyermek Jézus ott ülven
Az doktorok közt, örülvén
Szent Anyja ott leltében.

A vér és a szenvedés piros rózsáit Krisztus élettörténete fölötti elmélkedés ígéri – állítja, közmegegyezés alapján, Gyöngyösi. A megtalált fehér rózsákhoz az az öt szál piros is odaköthető, amelyeket a „*Getszemá-ni kertben*”¹¹¹, „*Pilatus udvarában*”¹¹², „*koronázása*”¹¹³ helyszínén, a kereszt felvételekor¹¹⁴ találunk, majd pedig a végső szálát a „*Calvarian ... / Azhol keresztre szögezik*”¹¹⁵ Krisztus „*teste vérrel virágzása*”, a „*csurgó vér*”, a „*vérrel izzadó hév*” eredményezték ezeket a rózsákat, azok minden szála „*Nőtt vére tengerébül*”, „*vérán szaporodán*”. A lép-tek vérrel megtelt nyomai is rózsáknak látszanak.

210. Azkinek szentséges, drága
Vérének piros virága
Elborította éppen:
Szabad abból is elvenned,
És az több Rózsához tenned,
Oda is illik szépen.

A mennybe feljutó, Isten közelségébe kerülő Rózsza-Krisztus piros szirmai fehérre váltak, olyaná, amelyennek Máriánál, szülőjénél is talál-

tuk. Ezek közül kell ismét öt szálát elvenni ahhoz, hogy elkezdődjék a koszorúkötés – az ismeretszerzés után a tudás szerinti kiteljesítés.

214. Mely az skárlátszint letette,
Kivel elébb jelentette
Az vérrel forró sok ként:
Nyílik fejér levelekkel,
Békességet hoz ezekkel
Most már nekünk fejenként.

Ezek a szíromként ábrázolt mártírsebek a „*Napnál fényesebbek*”, de, mint a 214. strófa igazolja, mégsem sárgák – bár a dicsőség virágjairól származnak.

217. Hol az régi véres Sebek
Most az Napnál fényesebbek
Megdücsöültségekben:
Ilyen szép Rózsákká lettek,
Miolta általvitettek
Az mennyei kertekben.

Ezzel szemben az a rózsza piros, amely Pünkösdkor – a Szent Lélek leszállásakor – a Földön megjelenik (218–219.). A Múzsák áhítatát is kiváltják a föltámadás virágai, s az antik, illetve a keresztény alakok és jelképek így fűződnek össze. A pünkösdi rózsza a lélek tüzével telt: ebben a pontban nyilvánvaló az az antikvitástól átvett elképzelés, mely szerint a vér és az emberi lélek egymással szoros kapcsolatban van, miként az isteni szellem és a tűz; továbbá fölsejlik a reneszánsz neoplatonizmus s az aszerint alakuló szépségtan öröksége is.

187

221. Azok a Mennyei Tüzek,
Kik itt látszonak, mert ezek
Lobogó pirossága
Nemcsak szemet gyönyörködtet,
De szívet is örvendeztet,
Sok annak orvossága.

A rózsák termőhelyei, egymást követve, megtaláltattak, s Gyöngyösi minden egyes szálának a jelentését el is mondja. Azonban a rá jellemző, ismétléses technika újabb alakzatát alkotta meg akkor, amikor összefoglalta a koszorúvirágok származását, s ezzel előre jelezte a *Rózsakoszorú* tizenöt fejezetét, azaz a koszorúkötés tizenöt lépését.

233. Jártam már most utatokon,
Rózsákat szedtem azokon,
S koszorúban kötöttem:
Hogy azt néked bemutassam,
Szent kezeidhez juttassam,
Ímé, elődben gyöttem.

234. *Van tizenöt Rózsa benne,
Reméltem, hogy elég lenne
Az ahhoz mostanában:
Az abban foglalt dolgoknak,
És azokbéli titkoknak
Elődben adásában.*

235. *Az öte örvendezését,
Öte pedig kesergését
Jelengeti szívednek.
Dicsőséges azok öte,
Kit lelke jelül köte
Mennyei örömednek.*

236. *Örömed volt, hogy köszöntött
Gábrriel, és azzal öntött
Nagy vígságot szívedben.
Örszéthet is örülve
Mentél: ő is majd repülve
Vigadván ottlétedben.*

237. *Örömedre volt szülésed,
Avatkozásra menésed,
S adta az is kedvedet,
Midőn sokáig kerested,
Az doktorok közt felleléd
Végtére Gyermeked.*

238. *Keserves vérrel izzadni,
Az hóhérokak akadni
Kezekben Szent Fiadnak:
Keserves ostromozása,
Tövissel koronázása
Mennyei Királyodnak.*

239. *Keserves az sebes testnek
Gerendáját az keresztnek
Calvariára vinni:
Keserves ott utoljára,
Az világnak csudájára
Életét is letenni.*

240. *Dicsőséges felkelése
Holtából, s megjelenése
Vigasságos orcával:
Égben mente dücsőséges,
Hol fogadta az fölséges
Atya fényes pompával.*

241. *Dücsőséges Szentléleknek
Öröme az híveknek
Égből lejövele,
Úgy dücsőséges az Égben,
Örökkévaló fölségben
Lölkednek is vitele.*

242. *Az hova tested is végre
Jut hasonló dücsőségre,
Meg is koronáztatik:
Angyalok Királynésága,
Mennynek s Földnek Asszonysága
Te kezdedben adatik.*

243. *Szedtem kertekből ezeknek
Az Rózsákat, az melyeknek
Fogd immár koszorúját:
Azt tőlem kedvesen vévén,
S azáltal csendessé tévén
Lelkemnek háborúját.*

A narrátor kiléte továbbra is kétségtelen: maga a versíró. De ki az, akihez szól? Az lenne, akinek az ajánlás íródott? Vagy önmagát szólítja az alkotó, s maga Gyöngyösi az, akihez a vers beszélője intézi a szavakat – Gyöngyösi, aki katolikus voltát is értelmezi és indokolja a rendkívüli mértékben felduzzasztott, különös poétai gondossággal öszszecsiszolt, egymást tükröző felületek paneljeiből megszerkesztett – mintegy szellemi – életrajzban? Lehet, hogy az Olvasó az, bárki is legyen, akit e különös fejlődés-regényben magával ragad az író – hogy aztán egyedül hagyja, és felkészítse már az Első, a Második és a Harmadik rész – a mű további fejezeteinek – önálló bejárására és megértésére? Miért a bevezető eljárás a legterjedelmesebb (249. strófa), miközben az Első rész jóval rövidebb (147.), a Második (234.) és a Harmadik (232.) mérete pedig közel azonos?

2.

S miért van, hogy az elkövetkező, a rózsák száma szerint alakuló részekben a rózsajelképek száma váratlanul kevésnek mutatkozik? A vers hagyományos corpusában kilencszer jelentkeztek a korábban oly nagy jelentőségűnek mutakozó virágok: háromszor az Első (300.; 341.; 371.), ötször a Második (429.; 499.; 501.; 559.; 601.), s egyszer az utolsó részben (653).

A női arc (I. III. 300., I. IV. 341) és a gyermek/férfi arc (II. I. 429.; II. III. 429.) leírása a szokásos rózsatoposszal történik. A rózsza az arc színét jeleníti meg, s az arcot megcsókoló – értelemszerűen rózsaszedő – sírásával az arc rózsái mosdatja (II. IV. 559.).

Az eszköztár új felhasználását akkor mutatta meg Gyöngyösi, amikor Krisztus szenvedő – mégis szerelmetales – arcát elkínzottsága ellenére is szépnek ábrázolta:

499. *Az rózsákat felülmúló,
Az klárisokot megdúló
Orcának ékességét
Ily ocsmányságok borítják,
Melyek méltán szaporítják
Szíved keserűségét.*

501. Klárist nemzett szép ajakad,
Gyöngyvirágot termett nyakad,
Orcádon rózsák nőttek;
De azok most rít torháknak,
Vérrel egyvelölt taknyoknak
Kénos helyei lőttek.

S amikor nyilvánvalóan Krisztusról és a rózsáról együtt van szó, de egyik sincs megnevezve (megteszi azt a vér, a patikaszer és a tövis):

595. Orvos patikám szent véred,
Mellyel lelkem mihelt éred,
Azontul megvigaszik;
Tövised kedves virágom,
Addig van hasznos világom,
Meddig az meg nem aszik.

Végül akkor, amikor a mennyei rangra utaló – rózsaként illatozó – sebhelyek, amelyből már elpárolgott a fájdalom, s az elért és megszerzett dicsőséget ígéri:

653. Mint az rózsák, virágoznak
Az sebhelyek, s illatoznak
Mennyei balsamommal:
Most már gyönyörűségek,
Dücsöültek, s nem teljesegek,
Mint elébb, fájdalommal.

190

A *Rózsakoszorú* egyszerre adott alkalmat a hivatkozható rózsajelkép valamennyi reneszánsz és katolikus hagyományának fenntartására, s ez a verstest sajátos kettősségében is feltűnik. Míg a mű két részéből az epilógusnak tekintendő *A rózsakoszorú-kötéshez való készület* Gyöngyösi önálló, világi elképzeléseket követő munkája, addig a *Rózsakoszorú* német eredetű vers átköltése. S amíg a bevezetésben a szerző saját műveltségképe szerint használta a rózsajelképeket, a tizenöt rózsámagyarázata egy már meglévő, katolikus szellemiségű munka szabad átirata.

A minta egy először 1635-ben (majd 1672-ben is) kiadott, E. S. monogramú, latinul író szerzőtől származott. E. S. a *Hymni quindecim devotissimi. Super quindecim mysteria sacratissimi Rosarii* himnusz-ciklusát Eleonóra Habsburg császárné, III. Ferdinánd felesége számára, elmélkedése tárgyául szerezte. Gyöngyösi a korszak fordítói gyakorlatára szerint szabadon kezelte forrását, s azon kívül, hogy megtartotta a strófák funkcióját, a Krisztushoz vezető szellemi út kinyilvánítását, nem volt tekintettel a versszakok számára, s bár nem egy eredeti versszakról eltekintett, általában bőbeszédűbbnek mutatkozott az eredeténél. Parafrázisa a hozzá illesztett előbeszéddel együtt így válhatott a korszak rózsajelképeinek enciklopédiájává.

A világi és a vallásos rózsajelképek együttesében az európai és kárpát-medencei hagyomány valamennyi rétege föltűnik, s hogy formailag egységes módon, annak az az oka, hogy a szerző megtartotta a középkori *Stabat mater dolorosa* mintájára készült munkájában az eredetiben fölkinált poétikai eszközöket. Maga is annak rímképletét s dalmátját utánozta.¹¹⁶

A Gyöngyösi fordítása és kiegészítése révén létrejött mű korábbi munkáihoz képest érthető módon kevésbé volt kedvelt a protestáns magyar olvasók között. A *Rózsakoszorú* a rekatolizációban érdekelt Habsburg udvar és az annak igényeit kiszolgáló főnemesség világképét közvetítette, s minden tekintetben a reprezentáció szerepét töltötte be. A korszak – Európa déli és nyugati térfeléről induló – Mária-kultuszának erősödéséhez illeszkedett, s éppen akkor, amikor például Esterházy Pál is elkészítette s Nagyszombaton megjelentette terjedelmes listáját a Mária-szobrokról és -kegyhelyekről (köztük néhány magyarországi is megjelent); s akkor, amikor a barokk díszítés elemei között egyre előkelőbb szerephez jutott a Mária-szimbolika (például a győri jezsuita kollégium freskóin).

EMBLÉMA

Ahhoz, hogy Gyöngyösi és pályatársai művészetét megértsük, s benünk ne a képeket tudálékosan halmozó, a jelentés kettős képekkel zsonglörködő, lassú történetmondó, a szerkezetet kényszeresen túlhangsúlyozó, a költésztől – ma – idegennek talált reprezentációs szolgálatot vállaló alkotókat lássunk, meg kell találnunk a munkák azon értékeit is, amelyeket saját koruk adományozott nekik. Ha a rózsás költői képek semmi fölforgató újdonságot nem illesztettek az évszázadokkal korábban kialakult jellegzetességeikhez, nyilvánvalóan azért nem, mert nem azok megmunkálásával, átformálásával voltak elfoglalva – nem e trópusok álltak az érdeklődés előterében, hanem azok az eszmék, amelyek a trópusok mögött húzódtak, s amelyeknek a jelképek csupán a felszíni formát adták. Mert meglehet, hogy a költői képvilágot, amely eredetét tekintve Gyöngyösinél igen szegényes, más oldalról gazdagnak kell látnunk: abban a természetességben bizonyosan, amellyel a kifejezés pontossága érdekében nem hajlandó a burjánzó hasonlatokról lemondani. Képes beszédet vállal: nem a költői képek elsődleges tartalmával beszél, csak arról hajlandó szólni, ami a képek képviselte allegóriák nyelvén hangozhat el. A pompa tehát látszólagos, és ezért tűnhet üresnek is. A fantázia semmiképpen nem a rózsák megjelenítésében, a rózsatulajdonságok rafinált idézésében jelentkezett, hanem a mitológiai és moralizáló referenciaanyaguk felhasználásában.

Az a nyelvi megjelenítésmód, amelybe a rózsák beágyazódtak, a rózsákat másodlagosnak tartotta. Az volt fontosabb, amiről referáltak, így

191

szimbólumaik egyre-másra parafrázissá, emblémává, parabolává alakultak. Ha megjelent egy rózsza, a funkciója az idézés lett, direkten utalt Máriára, Venusra, Húsvétra, Pünkösdre; vagy általuk egy még elvontabb jelentés – például a szépség, a paradicsom – megközelítő kimondására vállalkozott. Ezen rejtett, illetve félig rejtett emblemikus elemekhez hasonló szerep jut a paneleknek is, ilyen az arc szokásszerű jellemzése, a rózsza színének venusi teremtetéstörténete vagy a kertkatalógus. Ezek a narratív blokkok képszerű jelenetek, mozgalmasságukat nem a cselekmény bonyolódása, hanem a részletek villódzása ígéri. Összetett, látványos, színpadias és talmi kellékek tömegének együttese szolgálja a szimbolikusan értelmezhető szövegfelületeket, amelyek, ha felépültek, ismét játékba vonhatók, hivatkozhatók, de át is alakíthatóak; így váltak eszközökké az árnyaltabb összevetések számára. A rózsát fölhasználó harmadik emblemikus forma – amelyet Gyöngyösi is használt – a tárgyak megjelenítésében jut szerephez, amikor egy ékszer vagy éppen egy lószerszám idézi meg a virágot.

A 'rózsza' legtöbbszor nem szóként, hanem képként funkcionál. Felmutatható, s így idézésre használható. A 'rózsza' – Gyöngyösinél, de a legtöbb barokk szerzőnél is – önmagában emblemikus értékű szó, mely képfelidéző szerepben működik, azaz verbális megjelenésű, de a használata egy vizuálisan érzékelhető dolognak megfeleltethető; ezen túlmenően pedig tanító jellegű. A 'rózsza' ilyen megidéző jellege a középkori és reneszánsz szimbolikus gondolkodás öröksége, s a tanító és magyarázó irodalom – a saját jelentésnélküliség határáig is elmerészkedő – egészen csupasz egysége. Minden értelemben, képként és szóként egyaránt meditációs tárgy, amely hatását a benne foglalt szimbolikus érték alapján fejti ki.

A 'rózsza' szó a hatását úgy érthette el, ha az olvasó számára az irodalmon kívül előszeretettel használt, picturából és texturából szerveződött, a képzőművészet és az irodalom közös területén képződött emblémát is bevonta az értelmezésébe. A prédikáció műfaja számára is szükséges érvelési módban a kép tartalma szövegmagyarázat által jött létre, így lehet az, hogy ugyanaz a 'rózsza' mást jelent egy antik és mást egy keresztény alak mellett, s megint mást egy szakrális és egy profán helyzetben. A jelzésszerű kép és az elvont, moralizáló tartalom irodalmi megjelenése ez. Gyöngyösi rózsatrópusait emblémáknak tekinthetjük tehát – azzal a megszorítással, hogy amíg a valódi picturával rendelkező, az ábrázoló művészettel közelebbi kapcsolatot mutató emblémák esetében a kép foglalta magába a szöveget, itt a kép az egy-két tulajdonsággal (tüskével, színnel stb.) felruházott 'rózsza' szó lesz.

Gyöngyösi Istvánnak a kései meditativ-vallásos emblematistákkal rokonítható emblemikus gondolkodásra való hajlama a *Rózsakoszorú* szerkesztésében mutatkozott meg leginkább. A Mária-kultusz terjesztését szolgáló jezsuita törekvést elfogadva, a tizenöt rész mindegyi-

két egy-egy tablónak látjuk, amelyet, mutatópálcával a kezében, a szerző pontról pontra követ végig, és értelmük alapján magyarázza, hogy szisztematikusan érvelésével meggyőzze az olvasót a tizenöt Rózsza igazságáról. Gyöngyösi térítő munkája nemcsak tárgyában látványos, de az illusztrációs módszerében, a szelekcióval és az összehasonlítással, a periodikusan visszatérő (külső és belső) idézetekkel is a katekizmus bevált technikáját használta. Az ábrázoló/leíró növényi, illetve állati szimbólumok kiválasztása és egyidejűsített felsorakoztatása sem mond ellent annak, hogy a mű minden ízében egy magasabb értelem öntőmintája alapján készült – egyazon szellemi jelentés szolgálatában állt.

ÖSSZEFOGLALÁS

Gyöngyösi István verseit vizsgálva azon a szellemtörténeti úton járunk, amely egy-egy korszak intellektuális közös nevezőit igyekszik áttekinthetővé tenni. A hazai barokk irodalom egyik jelképkörével, a rózsákra utaló trópusokkal foglalkozva bizonyítékot kerestünk arra, hogy a középkor, a reneszánsz s az azt követő manierizmus emlékezete kimutatható-e a szövegekben, s ha igen, akkor ezek mintázata miféle módon alakult, illetve nem alakult át egyetlen életmű corpusában. A Kárpát-medence barokk irodalmára, ezen belül is bővebben Gyöngyösi eposzainak vizsgálatára azért vállalkoztunk, mert ennek a térségnek e korszaka s reprezentáns szerzőinek a munkássága – reméltük – jól példázza Európa utolsó történelmi megosztásakor, a reformáció-ellenreformáció egymásnak feszülő törekvései által felszabdalt rózsaszimbólum-hagyományokat is; továbbá, hogy az így megrajzolható térképen követni lehet azokat a törésvonalakat, amelyek a korábban egységesen európainak talált rózsaeértelmezéseket feldarabolták. A rózsajelképek bármilyen térségből is származzanak, a manierizmusban még többé-kevésbé homogénként láthatók. Azonos, a nemzeti elképzelésektől független hagyomány alakította azokat, azonos erőhatás alatt formálódtak újabbakká és még újabbakká, s hasonló külső és belső dualítások mentén váltak alkalmazottakká, illetve tűntek el megkopott vonásaik.

A középkori és a reneszánsz eredetű rózsametaforák egybeforrtak, s a középkorban még legfőképpen a Máriához, Évához, illetve Krisztushoz tartozó virágokkal a manierizmusban már egy másik, az antikvitáshagyomány elemei is feljegyezhetőkké váltak: mind a pogány isteni alakok, mind a földi, szépséggel megajándékozott személyek lelki és testi tulajdonságait jellemezheték. A források rózsás képei nem mutathattak széles varianciát, ugyanis nem a rózsza változatos botanikai tulajdonságait villantották fel, s nem is a szerző metaforaképző leleményességén alapultak, kiforrásuk az egyezményes költői eszköztár tudós sablonjaival történt.

A több értelemben használt rózsza-allegóriák intellektuális metaforák (conchetto) és leginkább illusztratív jellegű emblémák voltak. A rózsza alapjelentése – talán – a paradicsomi, mennyországi értelem alapján alakulhatott ki. Gyöngyösi István *Rózsakoszorújának Bevezetése*, amely a rózsza antik és keresztény fejlődésmenetének rendszerezett felidézése, s egyben a vers címzettje életpályájának allegóriák segítségével történő áttekintése, valamint az olvasó számára a rózsza-értelmek bemutatása – arra mutat rá, hogy a rózsának egyetlen igaz jelentése van, melyet Krisztus és Mária égi környezetében lehet megtanulni. Ugyanerre a paradicsomi értelemre világítottak rá Pápai Borsát Ferenc *Metamorphosis*ának virágai is: a rózsza valódi – azaz allegorikus – értelmelme csakis a mennyországban ismerhető meg; a föld és szellemvilág közti szférában a testrészt jelzője, a földi világban a mező virága, de az égi rózsának mindez csupán a földidézése, illetve az emlékeztetője lehet.

JEGYZET

- 1 Géczi János (1997): A középkor rózsái I. rész. *Iskolakultúra*, 2. A középkor rózsái II. rész. *Iskolakultúra*, 3.
- 2 Klaniczay Gábor (2000): 183.
- 3 *Legendae Stephani* 432–440./49–53., idézi Klaniczay Gábor (2000): 115.
- 4 Karthauzi Névtelen: *Exemplum mirabile*. Csodálatos példa az ifjúról, aki a paradicsomban járt II.
- 5 *Peer-kódex*. 288–289. Nyár 2, 93.
- 6 *Peer-kódex*. 236–240. Régi Magyar Költők Tára, XII. század (a továbbiakban RMKT) 1959–92. Budapest. I2 213–214.
- 7 *Nádor-kódex*. 703–704. RMKT I2 153.
- 8 *Példák könyve*. 32–33. CodHung 4, 206–208.
- 9 *Jó és gonosz szerzőtőnek dicséreti és szidalma*. Winkler-kódex. 352. RMKT II 117.
- 10 In canticum cantinorum (ex Compendio biblico memoriali). In: *A gyulafehérvári humanista költészet antológiája*. „Költők virágoskertje”. Vál. és ford.: Tóth István (2001): 208.
- 11 Rohály János (2001): 17.
- 12 vö. Klaniczay Tibor: *Manierizmus szóban és képekben*. In: Klaniczay Tibor (2001): 207–209.
- 13 *Gyöngyösi Kódex*. 1–2. RMKT I2 220–234.
- 14 Szabics Imre (1998): 28.
- 15 *Francia költők antológiája*. Magyar Könyvklub, Budapest. 1999. 44. (Eörsi István fordítása)
- 16 *Trubadúrok és Trouvérek*. Eötvös József Könyvkiadó. Budapest. 1998. 52. (Illyés Gyula fordítása)
- 17 *Sämtliche Lieder des troubadours Guiraut de Bornelh*. Hrsg. A. Kolsen, Halle, Niemeyer, 1909. 58 és *Les Poésies du troubadour Raimon de Miraval*. Ed. L. T. Topsisfield, Paris, 1971. 301–309. In: Szabics Imre (1998): 35–36.
- 18 Francesco Petrarca: CXXXI Io canterei d’amor sì novamente... In: *Francesco Petrarca Daloskönyve*. (1988): 129–130. (Simon Gyula fordítása)
- 19 Francesco Petrarca: CXLVI O d’ardente vertute ornata e calda... In: *Francesco Petrarca Daloskönyve* (1988): 142. (Simon Gyula fordítása)

- 20 Francesco Petrarca: CXXVII In quella parte dove Amor mi sprona... In: *Francesco Petrarca Daloskönyve* (1988): 120–123. (Csorba Győző fordítása)
- 21 Francesco Petrarca: CLXXXV Questa Fenice de l’aurata piuma... In: *Francesco Petrarca Daloskönyve* (1988): 168. (Weöres Sándor fordítása)
- 22 Francesco Petrarca: CCXLV Due rose fresche e colte in Paradiso... In: *Francesco Petrarca Daloskönyve* (1988): 213. (Weöres Sándor fordítása)
- 23 Francesco Petrarca: CLVII Quel sempre acerbo et onorato giorno... In: *Francesco Petrarca Daloskönyve* (1988): 149. (Károlyi Amy fordítása)
- 24 Idézi Eckhardt Sándor: Balassi Bálint és Petrarca. In: *Balassi-tanulmányok*. Akadémiai Kiadó, Budapest. 1972. 255–256.
- 25 *Francia költők antológiája*. Magyar Könyvklub. 1999. 173. (Rónay György fordítása)
- 26 *Francia költők antológiája*. Magyar Könyvklub. 1999. 167. (Jeney Zoltán fordítása)
- 27 Taurinus István (1972): *Paraszi háború. Ötödik könyv*. Magyar Helikon, Budapest 67. (Geréb László fordítása).
- 28 Taurinus István (1972): *Paraszi háború. Második könyv*. Magyar Helikon. Budapest. 29. (Geréb László fordítása)
- 29 Pápai Borsát Ferenc: Metamorphosis. Ne Sigismundus praeda foret delitium; Amor coelestis eum fudit, et mundi mundum cor lethaliter sauciat. In: *A gyulafehérvári humanista költészet antológiája*. „Költők virágoskertje”. Válogatta: Tóth István (2001): 234. (Tóth István fordítása)
- 30 Pápai Borsát Ferenc: Metamorphosis. Narratio incipit In: *A gyulafehérvári humanista költészet antológiája*. „Költők virágoskertje”. Válogatta: Tóth István (2001): 229–130. (Tóth István fordítása)
- 31 *És meglátta a rózsás színű mezőket; az égi Szántóföld azonos színét is szerte csodálta; Nézte, amint ibolyák bimbóztak a szélben, az újabb Csúcsokon arra figyelt, hogy serdül a rózsabokor fel, Állt s a virágoskertet nézte nagy elragadással, Vizsgálván Ábrám jácintjait, Isai fénylő Nárciszait, liliomjait egyre csodálta Juditnak És a Zsuzsanna kinyílt rózsáit, amelyek ajándék Móján öntik az illatot bíbor ragyogásban. Erre Izsák rózsáit, Arábia illatait s a Jákob sok hajtását érzekelte gyönyörrel.*
- Pápai Borsát Ferenc: Metamorphosis. Novus herpes coelestis horti Sigismundus, ... In: *A gyulafehérvári humanista költészet antológiája*. „Költők virágoskertje”. Válogatta: Tóth István (2001): 239. (Tóth István fordítása)
- 32 Balassi Bálint: Morgai Kata nevére. In: *Balassi Bálint versei*. (1994): 19.
- 33 Balassi Bálint: Kiben Juliához hasonlítja Céliát... In: *Balassi Bálint versei*. (1994): 157.
- 34 *Janus Pannonius – Magyarországi humanisták*. Szerk. Klaniczay Tibor. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest. 494.
- 35 Magyarország főuraihoz. III. könyv. 734. (fordította Tóth István) In: *Janus Pannonius – Magyarországi humanisták*. Szerk. Klaniczay Tibor. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest. 320
- 36 Christianus Schesaeus: Pannonia romlása (fordította: Weöres Sándor) X. könyv. 506–507 In: *Janus Pannonius – Magyarországi humanisták*. Szerk. Klaniczay Tibor. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest. 453.
- 37 *Gyarmathi Balassi Bálint összes versei*. Szerk. Szilády Áron, Budapest. 1879. 285–290.; Szabics Imre (1998): 21.
- 38 Balassi Bálint: Julia két szemem... In: *Balassi Bálint versei*. (1994)
- 39 Balassi Bálint: Most adá virágom nékem bokrétaját. In: *Balassi Bálint versei*. (1994)
- 40 Balassi Bálint: Ez világ sem kell már nékem... In: *Balassi Bálint versei*. (1994)

- 41 Eckhardt S. (1972): 236–238; Szabics I. (1998): 21.
 42 Balassi Bálint: Tizenötödik. Ad apes. In: *Balassi Bálint versei*. (1994): 35.
 43 *Francia költők antológiája*. (1999) Magyar Könyvklub, Budapest. 204. (Lackfi János fordítása)
 44 Ez a véleménye Szabics Antalnak is. vö. Szabics Antal (1998): 21.
 45 Francesco Petrarca: CCXX Onde tolse Amor l'oro e di qual vena... In: *Francesco Petrarca Daloskönyve*. (1988): 195. (Szedő Dénes fordítása)
 46 Francesco Petrarca: CCXLVI L'aura, che 'l verde lauri e l'aureo crine... In: *Francesco Petrarca Daloskönyve*. (1988): 214. (Weöres Sándor fordítása)
 47 Francesco Petrarca: CC Non pur quell'una bella ignuda mano... In: *Francesco Petrarca Daloskönyve*. (1988): 178. (Szedő Dénes fordítása)
 48 Francesco Petrarca: CCXLIX Qual paura ho quando mi torna a mente... In: *Francesco Petrarca Daloskönyve*. (1988) 216. (Weöres Sándor fordítása)
 49 Francesco Petrarca: CCXCI Quand'io veggio dal ciel scender l'Aurora... In: *Francesco Petrarca Daloskönyve*. (1988): 251. (Lux Alfréd fordítása)
 50 Francesco Petrarca: CCVII Ben mi credea passar mio tempo omai... In: *Francesco Petrarca Daloskönyve*. (1988): 184–186. (Végh György fordítása)
 51 Vö. Eckhardt S. (1972): Bán Imre (1976) és Pirmát Antal (1996).
 52 Eckhardt Sándor (1972): 253–266.
 53 Gyöngyösi István: Márssal társolkodó Murányi Vénus. Az én Kegyelmes Uramnak, ... In: Gyöngyösi I. (1998): 9.
 54 Uő.: Márssal társolkodó Murányi Vénus. Az én Kegyelmes Uramnak,... In: Gyöngyösi I. (1998): 10.
 55 Jankovics József: Gyöngyösi redivivus avagy a porából megéledett főnix. In: Gyöngyösi I. (1998): 200.
 56 Gyöngyösi István: Márssal társolkodó Murányi Vénusnak ELSŐ RÉSZÉ 40/3–4.

*Ott tisztul az arany, hol az tűz lángozik,
 Az rózsza is tövis között virágzik.*

57 Uő: Márssal társolkodó Murányi Vénusnak ELSŐ RÉSZÉ 59.

*Azmi szép s jó, ahhoz könnyen nem juthatni,
 Méh dongása nélkül mézet nem szophatni,
 Az rózsát is tövis által szakaszthatni,
 Savanyú íz nélkül édest nem tudhatni.*

58 Uő: Márssal társolkodó Murányi Vénusnak HARMADIK RÉSZÉ 235.

*De nehéz azt szedni, mert terem tövisen,
 Melynek az teteje fakadott hegyesen;
 Ki akarja azért, hogy rózsát szedhessen,
 Tövis-sértéseket, szükség, viselhessen.*

59 Uő: Márssal társolkodó Murányi Vénusnak HARMADIK RÉSZÉ 239–240., 295.

*Így az szép rózsza is annyival kedvesebb,
 Az leszakasztása mennél sérelmesebb,
 Szerelem is annál gyönyörűsegebb,
 Mennyivel az útja volt veszedelmesebb.*

*De elég már, azkit, Wesselén, szemvedtél,
 Az sok tövis után rózsát érdemlettél,
 Készen van az létre, melyről kételkedtél,*

*Megadja az Isten, azmit reméllettél.
 Érvén az lajtorját, kezdenek az hágáshoz,
 Az szerencsétlenség itt is akadált hoz.
 Ugyan sok tövisen jutsz, Ferenc, rózsádhöz,
 Így jut az arany is az szép ragyagáshoz.*

- 60 Uő: Márssal társolkodó Murányi Vénusnak ELSŐ RÉSZÉ 169.
 61 „S mint az nyíló rózsza, gyengén pirosodék,” Uő: Márssal társolkodó Murányi Vénusnak MÁSODIK RÉSZÉ 328. 2
 62 Uő: Márssal társolkodó Murányi Vénusnak MÁSODIK RÉSZÉ 143.
 63 Uő: Márssal társolkodó Murányi Vénusnak HARMADIK RÉSZÉ 25. 3–26. 1–2.
 64 Uő: Márssal társolkodó Murányi Vénusnak MÁSODIK RÉSZÉ 1. 1–2.
 65 Uő: Márssal társolkodó Murányi Vénusnak MÁSODIK RÉSZÉ 204. 1.
 66 Uő: Márssal társolkodó Murányi Vénusnak MÁSODIK RÉSZÉ 337. 2–3.
 67 Uő: Márssal társolkodó Murányi Vénusnak HARMADIK RÉSZÉ 232–236., 239–240.
 68 Uő: Porából megéledett Főnix. Az olvasóhoz. Gyöngyösi I. (1999): 199–200.
 69 Vagy lesz az állapotváltozás végeredménye. A rózsza és tövis körforgásban olvadhat össze, pl. „zord tövisékké változik a puha rózsza is újból”. Pápai Borsát Ferenc: Metamorphosis. In: *A gyulafehérvári humanista költészet antológiája*. „Költők virágoskerte” Válogatta: Tóth István (2001): 306.
 70 Gyöngyösi István: Porából megéledett Főnix. III. V. 120. 3.
 71 Uő: Porából megéledett Főnix. I. I. 46.
 72 Uő: Porából megéledett Főnix. II. IX. 53.
 73 Uő: Porából megéledett Főnix I. I. 45–47.; a 46–47. strófa között a Gosztonyi- és a Nyitrai-kódexben.
 74 Különösen a Gosztonyi- és a Nyitrai-kódex kiegészítéseivel.
 75 Gyöngyösi István: Porából megéledett Főnix. I. IV. 19–23.
 76 *Magyar költők*. 17. század. Vál.: Komlowszki Tibor (1990): 503–505.
 77 *Magyar költők*. 17. század. Vál.: Komlowszki Tibor (1990): 439.
 78 „Teste rózsájának mondja a sebeket” I. IV. 57. 4.
 79 Melius Péter Herbarium. In: Melius Péter (1979): 154.
 80 Melich J. (1912), vö. Gécz J. (2001): 120.
 81 *Magyar költők*. 17. század. Vál.: Komlowszki Tibor (1990): 665.
 82 *Magyar költők*. 17. század. Vál.: Komlowszki Tibor (1990): Dialogus. A test felel az léleknek megszólító beszélgetésire. 316.
 83 Gyöngyösi István: Porából megéledett Főnix I. V. 42.
 84 Uő: *Thököly Imre és Zrínyi Ilona házassága*. 65–68.
 85 Uő: *Thököly Imre és Zrínyi Ilona házassága*. 96.
 86 Uő: *Thököly Imre és Zrínyi Ilona házassága*. 202–205.
 87 Uő: *Thököly Imre és Zrínyi Ilona házassága*. 234–236; 239.
 88 Uő: *Thököly Imre és Zrínyi Ilona házassága*. 248. 1–2.
 89 Uő: *Thököly Imre és Zrínyi Ilona házassága*. 271. 3–4.
 90 Uő: *Thököly Imre és Zrínyi Ilona házassága*. 280
 91 Uő: *Thököly Imre és Zrínyi Ilona házassága*. 303.
 92 Gr. Eszterházy János (1901): *Az Eszterházy család és oldalágainak leírása*. Eszterházy Miklós kiadása, Budapest.
 93 Palinódia. 52–53.
 94 In: Gyöngyösi István: *Thököly Imre és Zrínyi Ilona házassága*. RMKT. Források 11. Balassi Kiadó. 2000. 74 és 102. („Az Esterházy griffmadár: Miért emel kirántott kardot ez a félig oroszán madár; És miért fogja, a körmébe szorítva, rózsáit? A rózsza a kedves méltóság, a kard a méltóság oltalmazója, És ezért áll így őrséget a vigyázó madár.” Jankovics József fordítása.)

- 95 Gyöngyösi István: Rózsakoszorú. AZ OLVASÓHOZ.
 96 Pécsi Lukács (1999, szerk.): Az keresztyén szüzeknek tisztességes koszorója (1591) Első rész. In: Géczi János – Stirling János: 133.
 97 Gyöngyösi István: Rózsakoszorú. Azon MÉLTÓSÁGOS GRÓF Úrhoz ajánló levél...
 98 Uaz.
 99 Uaz.
 100 Uaz.
 101 Uaz.
 102 Uaz.
 103 Uaz.
 104 Uaz.
 105 Vö: Barna Gábor (1996): 287–290.
 106 Gyöngyösi István: Rózsakoszorú. Azon MÉLTÓSÁGOS GRÓF Úrhoz ajánló levél...
 107 Tüskés Gábor – Knapp Éva (2000): 584–594.
 108 RMKT XVII/7, 81.
 109 Gyöngyösi István: Rózsakoszorú. Az RÓZSAKOSZORÚ-kötéshez való készület, azmelyben foglaltatnak rövideden az koszorú rózsáiban lévő dolgok is. 189.
 110 Uő: Rózsakoszorú. Az RÓZSAKOSZORÚ-kötéshez való készület, azmelyben foglaltatnak rövideden az koszorú rózsáiban lévő dolgok is. 192.
 111 Uő: Rózsakoszorú. Az RÓZSAKOSZORÚ-kötéshez való készület, azmelyben foglaltatnak rövideden az koszorú rózsáiban lévő dolgok is. 203.
 112 Uő: Rózsakoszorú. Az RÓZSAKOSZORÚ-kötéshez való készület, azmelyben foglaltatnak rövideden az koszorú rózsáiban lévő dolgok is. 206.
 113 Uő: Rózsakoszorú. Az RÓZSAKOSZORÚ-kötéshez való készület, azmelyben foglaltatnak rövideden az koszorú rózsáiban lévő dolgok is. 207.
 114 Uő: Rózsakoszorú. Az RÓZSAKOSZORÚ-kötéshez való készület, azmelyben foglaltatnak rövideden az koszorú rózsáiban lévő dolgok is. 208.
 115 Uő: Rózsakoszorú. Az RÓZSAKOSZORÚ-kötéshez való készület, azmelyben foglaltatnak rövideden az koszorú rózsáiban lévő dolgok is. 209–210.
 116 Trencsényi – Waldapfel I. (1932): 32.

IRODALOM

- A gyulafehérvári humanista költészet antológiája. „Költők virágoskertje”.* Válogatta: Tóth István. (2001) Accordia Kiadó, Budapest.
 Bán Imre (1976): Balassi Bálint platonizmusa. In: Bán Imre: *Eszmék és stílusok*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
 Barna Gábor (1996): *Az élő lelki rózsafüzér ájtatossága és társulata a XIX–XX. századi nép vallásosságban*. Néprajzi Dolgozatok 57. JATE Néprajzi Tanszék, Szeged. 287–299.
 Eckhardt Sándor (1972): Balassi Bálint és Petrarca. In: Eckhardt Sándor (1972): *Balassi tanulmányok*. Akadémiai Kiadó, Budapest. 253–266.
 Eckhardt Sándor (1972): *Balassi-tanulmányok*. Sajtó alá rendezte és szerkesztette: Komlós Tibor. Akadémia Kiadó, Budapest.
Francesco Petrarca Daloskönyve (1988): Kritikon Kiadó, Bukarest.
 Géczi János – Stirling János (1999, szerk.): *Régi magyar kertek*. Vár Ucca Tizenhét negyedévkönyv. VII. évfolyam. 1999/3.
 Géczi János (2000): *Természet – kép*. Krónika Nova, Budapest.
 Gyöngyösi István (2002): *Rózsakoszorú*. Régi Magyar Könyvtár. Források 12. Balassi Kiadó.

- Gyöngyösi István (1998): *Márssal társolkodó Murányi Vénus*. RMKT. Források 8. Balassi Kiadó.
 Gyöngyösi István (2000): *Palinódia (Kesergő Nimfa)*. RMKT. Források 11. Balassi Kiadó.
 Gyöngyösi István (1999): *Porából megéledett Főnix avagy Kemény János emlékezte*. RMKT. Források 10. Balassi Kiadó.
 Gyöngyösi István (2000): *Thököly Imre és Zrínyi Ilona házassága*. RMKT. Források 11. Balassi Kiadó.
 Jankovics József (2002): Gyöngyösi cristianus. In: Gyöngyösi István: *A rózsakoszorú*. RMKT. Források 12. Balassi Kiadó. 255–269.
 Klaniczay Gábor (2000): *Az uralkodók szentsége a középkorban*. Balassi Kiadó, Budapest.
 Klaniczay Tibor (2001): *Stílus, nemzet és civilizáció*. Balassi Kiadó, Budapest.
Magyar költők. 17. század. Vál.: Komlós Tibor (1990). Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest.
 Mehl, Dieter (1998): Emblémák az angol reneszánsz drámában. In: *A reneszánsz szimbolizmus. Ikonográfia, emblematika, Shakespeare*. Ikonológia és Műértelmezés 2. JATEPress, Szeged. 117–134.
 Melich János (1912): *Calepinus latin-magyar szótára 1568-ból*. MTA, Budapest.
Melius Péter Herbárium. Bevezető tanulmánnyal és magyarázó jegyzetekkel sajtó alá rendezte Szabó Attila. Kritikon Könyvkiadó, Bukarest. 1979.
 Pirnát Antal (1996): *Balassi Bálint poétikája*. Balassi Kiadó, Budapest.
 Prágai Tamás (2001): „Elmémben, mint várban...” – Vágy és tudás Balassinál és a XVI. századi angol költészetben. *Kortárs*, 45. évf. 2–3. 100–116.
 Rohály János (2001): *Az Énekek éneke allegorikus értelmezése és régi magyar fordításai*. Pécsi Tudományegyetem. BTK. Diplomadolgozat (kéziratban).
 Szabics Imre (1998): *A trubadúrlíra és Balassi Bálint*. Balassi Kiadó, Budapest.
 Taurinus István (1972): *Paraszi háború*. Magyar Helikon, Budapest. Fordította: Geréb István.
 Trencsényi-Waldapfel Imre (1932): A rózsakoszorú forrása. In: *Gyöngyösi-dolgozatok*. Budapest.
 Tüskés Gábor – Knapp Éva (2000): Magyarország – Mária országa. Egy történelmi toposz a 16–18. századi egyházi irodalomban. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 5–6. 573–602.

KÉP FORRÁSA

- Gr. Eszterházy János: Az Eszterházy család és oldalágainak leírása. Eszterházy Miklós kiadása, Budapest. 1901. In: Gyöngyösi István: *Thököly Imre és Zrínyi Ilona házassága*. RMKT. Források 11. Balassi Kiadó. 2000. 74

„ÉN IS UGYANÚGY MEGHALOK, AHOGY MEGHALTAK A RÓZSÁK ÉS ARISZTOTELÉSZ?”

A RÓZSA MINT JEL J. L. BORGES MŰVEIBEN

A szemiotika az emberi kommunikáció jelrendszereinek vizsgálatával foglalkozik. Ez a tudományterület a maga lehetőségei szerint – ha antropomorf módon is – az emberi teljességet igyekszik számba venni – a kommunikáció minden formája és kontextusa segítségével. Jelen vizsgálatunk tárgya, a rózsza esetében most nem a különféle 'Rosa' fajok egyedei közötti érintkezési mód kerül előtérbe (amely lényegesen eltér az emberi kommunikációtól, és amely kommunikáció inkább egy növényélettani elemzés tárgya lehetne), hanem az ember és a rózsza viszonyában a rózsát mint jelet elemezzük.

A rózsza az ember számára növényként a jelölt fogalmával egyenlő. Jelként azonban több, egymástól különböző tartalmat nyerhet más-más kontextusban. Időben és térben változó kommunikációs szituációban kiindulási alapot adhat különféle szimbólumok számára. A rózsza jelentései merőben eltérőek voltak például a 9–11. századi moszlim, illetve keresztény kultúrkörben, s egészen mások lehetnek például egy szakrális vagy egy profán meghatározottságú szituációban. Az ember számára a rózsza vizuális, érzékes, szaglásos és némelykor ízleléses is alapuló – szavakat nem igénylő – kommunikációt kínál. Ez a nonverbális kommunikáció viszont abban a pillanatban verbálissá válik, amint a rózsát mint szót használjuk, s ezzel együtt felidézzük az általa közvetített információt.

Az érzékelhető rózsza jelként különösen gazdag információtartalmú. Az információ, amelyet az egyes ember számára közvetít, kultúrafüggő, hiszen a különböző humán közegekben más-más hagyományok szerint alakult. Mondhatnánk azt is, hogy zárt rendszer. A rózsza mint jel a moszlim kultúrában Alláhhoz kötődik. Ábrázolása, hangalakja, illata, színe, pompája, története-mitológiája, sőt gyakran a rózsza szó írásképe nemcsak magát Alláhot jelképezheti, hanem annál többet: Alláh és a rózsát valamiképpen megidéző ember közötti kommunikáció minőségét is. E rózsza a keresztény misztikában – mely a marianizmus révén feminin karakter kifejezésére is alkalmasnak bizonyult – szintén hasonló szerephez jutott. A tökéletesnek látott rózsza mintegy interkulturális kommunikációra nyújt lehetőséget akkor, amikor az ember és egy föltötte lény/esemény/eszme párbeszédébe kerül. Bármelyik botanikai rózsatulajdonságot nézzük (szín, illat stb.), az nemcsak az isteni közeg minősítése, hanem a tökéletességre törekvő ember szándékának jelző-

je, egyúttal közvetítő kapocs, továbbá az adó és a befogadó közeg értékmérője. A rózsza jelképként univerzális értelmű, s a paradicsomi tökéletesség eszméjét csupán már az említésével fel lehet idézni. A rózsza az isteni tulajdonságok transzlátora.

Jelen tanulmányban Jorge Luis Borges (1899–1986) életművében elemezzük a rózsza mint jel tartalmát és az általa közvetített (lehetséges) információkat.

Borgest mi magunk is misztikus költőként olvassuk. S mint a misztikusok esetében általában, szokás hangsúlyozni azt az elfogadó és szemlélődő magatartást, azt a képességet, amely a világ teljességének valamiféle megélésére irányul. A makro- és a mikrokozmosz, az univerzum és az ember egységének tudatossá válása olyan közvetítő létét – személyét, tárgyát vagy fogalomét – igényli, amely egyszerre növeli és csökkenti a távolságot: az embert kívüllátként, a világot pedig emberi részként érzékelteti és tudatosítja. Borges szövegei a rózsát – a tökéletesség egyszerű és bonyolult jegyét – ilyen, a jelentések garmadáját előhívó, érzéki és fogalmi rendszerként mutatják be. A rózsza a narrációk szerint egyszerre nyelvtan és olvasat.

A *Mélységes rózsza* / *La rosa profunda* című versben a szemlélődés (kontempláció) az egyetlen helyes magatartási módként tűnik föl.

Mélységes rózsza (*La rosa profunda*)

Susana Bombalnak

*A Hedzsra után ötszáz esztendővel
Perzsia ezer minaretje nézte
a sivatagi lándzsák betörését,
s egy rózsát nézett Nisapuri Attar,
így szólva hozzá hangtalan szavakkal,
mint aki töpreng, nem imádkozik:
– Kezemben zsenge szirmod. Az idő
hajlít kettőnk, mit se tudva rólunk,
az eldugott kert késő délutánján.
Könnyű súlyod nedvesen csüng a fényben.
Szüntelen ömlő tenger illatod
már hanyatló, öreg arcomba tódul,
mégis messzebb vagy tőlem a gyereknél,
aki álmában látott valaha,
vagy egy reggel tán épp ebben a kertben.
A nap fehérsége lehet tiéd, vagy
a hold aranya, vagy talán a kardél
bíbor villanása a győzelemben.
Én vak vagyok és tudatlan, de látom,
hogynak sokféle az út. Minden dolog
végtelen sok dolog. Te zene vagy,
egek, paloták, folyók, angyalok,
mélységes rózsza, meghitt s végtelen te,
kit az Úr megmutat majd holt szememnek.*

Somlyó György fordítása

A költemény párhuzamos ellentéttel indul: a minaretek is néznek és Attár is néz – a nevében a rózsa egyik lényegét, a rózsaoajat hivatkozó, 12. századi perzsa költő. A minaretek a betörő lándzsákat, míg Attár a mozdulatlan, a belül, a kertben lévő rózsát tapasztalja; azok a vad változást, ő a szelíd változatlanságot. Később ez viszonylagossá válik: Perzsia kertszerű lesz, a rózsa pedig nemcsak szelíd, hanem egyszerűsmind kardél villanása is. Pusztulás és győzelem kettőssége jelenik meg mindkét esetben.

A nyitó párhuzamra rímelt a későbbi párhuzam: mind a rózsát, mind Attárt hajlítja az idő. Ez két ellentétes állítás, hiszen a rózsa nem öregszik – szemben a vak emberrel. A végidő egyszerre az öreg bölcsé, a betörő barbár lándzsáké és a délutáné. A rózsára viszont mintha nem vonatkozna az idő. A napszakok által jelképezett életkorok lefelé hajlása s a kultúrák hanyatlása nem érinti a rózsát, azt a gyermek is érzékelte, az öreg is, igazán pedig majd a holt szemek látják.

A vers paradoxonoktól zsúfolt: hangtalan – szavak, súlyos rózsa – könnyű, meghitt – végtelen. Az illat tengerként tódul az öregre, ő mégis távol van a rózsától. A gyermek és a halott – noha az előbbinek nincsen tapasztalata, az utóbbinak pedig nincsenek érzékszervei – közelebb van a rózsához, teljesebben érzékeli, mint az érett bölcs. A gyermek és a rózsa közelebb vannak a tökéleteshez.

Az ellentéteket már-már feloldhatatlannak találhatja az olvasó! Érzékszervi tapasztalatokra hivatkozik az a költő is, akit a hagyományok egyike szerint a Nisapúrba betörő mongolok öltek meg, és akit megérintett a rózsa illata, aki látta, hogy súlya van, aki ismeri – hasonlítja – a színét. Másrészt viszont a rózsa színe kétséges, a hasonlatok szerint akár háromféle is lehet. Ugyanígy viszonylagosul az is, hogy valóban látja-e a zárt kert pompás virágát: azt állítja ugyanis magáról, hogy vak. De vajon a vakság a látástalanságot vagy a szellem érzéketlenségét jelenti? Továbbá: Attár ugyan beszél a rózsákhoz, de a szavai hangnélküliek. Attár és a rózsa között nemcsak érzékelésen alapuló kapcsolat létezik, hanem egy valóságosabbnak ható, anyagnélküli is.

A rózsa explicit teljességszimbólum. Teljességét részben az említett paradoxonok érzékeltetik, részben a tengerszerűsége, részben a kimondott „minden” és „végtelen” szavak, részben a létszférákat rózsajegyekként felsoroló szinekdoché jellegű képek és mozzanatok („zene, egek, paloták, folyók, angyalok”), részben a kiegészítő-kizáró ellentétes jellemzés (nap- és holdfény; fehér és piros, bíbor villanás; meghitt és végtelen).

Ezt a teljességet csak a halott láthatja vagy a vak (amilyen Attár volt, sőt ne feledjük: az őt megíró Borges is világtalan!), mert az élő és a látó rabja a résznek, rabja az érzékeknek, rabja a személyes tudásnak és érzékelésnek. A vers rózsája – első pillanatban – a parmenidészi állításra emlékeztet: az érzéki tapasztalás megbízhatatlan, ami helyes, az

mind az attól független gondolkodás eredménye. (Máskülönben nagyon közel van T. S. Eliot *East Coker*ének, illetve tágabban *Négy kvartettjének* rózsájához.) Ha azonban a közvetlen, hétköznapi, tapasztalható igazság és az általános igazság között – az utóbbi javára – választott volna a vers virág fölött meditáló Attárja, bizonyosan nem trópusokkal szólna.

A halál lehetőség a szellemivé válásra. A vakság sem más, mint a fizikai tapasztalatokról való lemondás: a megtévesztő érzékszervi észleletek elvesztése. A rózsából mindaz, ami szaglással, látással, érintéssel érzékelhető – lényegtelen s elhagyandó, így válik hozzáférhetővé a virág valódi lényege.

Valóban, Farid ad-dín Muhammad ibn-Ibráhím Attár, a perzsa szúfi költészet orvos-gyógyszerész költője, a szúfi szemléletet nemcsak alaposan ismerte, de a szentjeiről terjedelmes könyvet is közzétett. *Mantiq at-tair* (*A madarak nyelve*) című munkájában azt a hagyományt írja felül, amelyben az emberi lelket szimbolizáló madarak Szímurgh fölkeresésére indulnak. A lélekmadarak a szúfi út állomásain keresztül a maguk igaz lényegéhez jutnak el. Másik munkájának, a *Muszibat-náme* (*A sorscsapás könyve*) címűnek Mohamed hét égbolton keresztüli éjszakai utazása s Alláhhoz való följutása a tárgya: a szúfik istenséghez vezető útjának a bemutatása, amelynek végét a gnózis megszerzése jelenti.

Hogy feltételezésünk jogos a rózsa teljességszimbólumként való értelmezésekor, azt – többek között – a versben megidézett virág szíromszínei igazolják. A nap fehérsége, a hold aranya, a kardél bíbora, a lehetséges rózsái színek egy teljes világ körét nyújtják. E színek nem csupán a valódi botanikai variációkat villantják föl, hanem értelmük szerint a makrokozmoszt átható szellemiség irányába való törekvést mutatják. S eközben megjelölik azt a helyet is, ahonnan a szándék kiindul: a föld elemét s az itt és most megnevezetlen feketét.

A rózsa ugyan a föld-elemben nő föl, de a másik három elem jóvoltából a lélek felé hajol: irányt mutat és értelmez, elválasztja a pillanattól és az örökkévalót; s azáltal, hogy megmutatja benne a szellemet, össze is köti a mikrokozmoszt a makrokozmosszal. Ezt a rózsát a maga teljes valóságában egyedül a tiszta szellem érti, vagy azok, akik annak részesei, például az angyalok, a lélekmadarak stb. A rózsa szemlélése a lélekkel való telítődés útja.

„Csak a madár értheti a rózsa könyvét” – állította Háfiz (nevének jelentése: aki kívülről tudja a Koránt), a 14. századi legnagyobb (szintén perzsa) szúfi. Szerinte rózsává kell válnia annak, aki madárhoz – lélekhez – akar szólni; vagy pedig madárrá, ha érteni akarja a rózsa nyelvét.

Jóllehet a nyelvi tér ennél több lehetőséget kínál az értelmezésnek, de annak határait is meghúzza. Háfiz rózsáját, miként madarat, az érzékszerveinek engedelmeskedő ember soha nem fogja megérteni, mert csupán arról lehet tudomása – engedelmeskedve a nyelvi rend törvé-

nyének –, hogy a madár és a rózsza egymásnak értelmet adva egyazon ketrec egymás mellé rendelt foglya. Az olvasónak olyan állítással van dolga, amelyről nincsen referenciája: amiről ő tudhat, az a logikai szintaxis által létező. Kétségtelen: a rózsza és a madár a kijelentésen belül együttműködik; a rózsza, a madár és az ember azonban nem.

Milyen olvasatai maradnak a rózsának az ember – a mai olvasó ember – számára? Ha a borgeszi szövegek válaszára vagyunk kíváncsiak, akkor tovább kell vinni a kérdést. Borges számára – miként hasonlóképpen gondolkodó és általa szívesen hivatkozott elődei, Shelley, Emerson, Valéry, Wilde és T. S. Eliot szerint – csakis úgy létezik irodalom, ha az író mellé odaülhet az olvasó, s együtt teremtik a szöveget. A szót, melyet rózsaként írunk le, miféleképpen olvassuk, hogy mindig más és más rózsaoivasatnak képes mutatkozni? S vajon a növény és a neve, vagy a név és a név által keltett írói s az ennek alapján alakuló olvasói rózsajelentés áll-e közelebb egymáshoz? S egyáltalán, a keresztény skolasztika alapkérdését megismételve: a rózsza fogalma az, amely a rózsák tömegének jelleget kínál s benne minden önkényes; vagy a rózsák mint dolgok után alakul ki a rózsza elvont neve, amely egyfajta rendet és azonosságot is teremt az univerzumban? S ugyan: a rózsza faj – elvont – megjelölése, vagy az egyed – viszonylag tényleges – megjele-
nése volt-e előbb? S végezetül: a mondat rózsáját a csalogány (a perzsa repülő lény, avagy Keats, esetleg Ruth madara) vagy az édes szavú, mennyei hangú angyal (de melyik kor, melyik nyelv, melyik nép angyala?) figyel, s kinek a valósága vagy képzelete a rózsza?

Borges életművének centruma ugyan megjelölhető néhány jelentésteli kulcsszóval (tigris, útvesztő, könyvtár, rózsza), s ezek között ott a minket érdeklő rózsza is, de hogy miféle értelmekekkel telítetten, arra a felvetődött kérdések csupán iránymutatókként szolgálhatnak. Az argentin író több műfajban is kiemelte a katolikus kereszténység és a moszlim kultúrkör rózsáját. Mind verseiben és novelláiban, mind esszéiben a rózsza az a rejtélyes tartalmú virág, amely a több jelentés okán az allegóriákban ködössé, elmosódó tartalmúvá válik, a metaforákban viszont összefogottabb, kifinomultabb tartalommal megmutatkozó, s amely ezáltal irányul a világ legmélyebb, még éppen megközelíthető értelme felé – hiszen megnevezni nem tudja, kimondhatóvá pedig nem teheti.

Az 1949-ben kiadott, *Az Alef* című kötet számos szempontból különös, esszéisztikus novellája az *Averroës nyomozása* címet viseli. A megjelenés idején Borges korábbi műveiből már ismerhettük a számára fontos kérdéseket, a motívumokkal zsonglörködő, briliáns stílusát, kiforrott, allegorizáló történetmondását, amely hangját oly hatásosan egyénivé változtatta. S ekkorra már tudta, hogy egy jó író vagy egyszer foglalkozik egy-egy jelképpel, vagy azokat a végtelenségig ismételve és alakítja. Talán mert rendkívüli módon vonzódott a mediterránum antikvitásához – azon belül is a hellenizmusához –, Borgesnek egyszer-

re kellett rátalálnia e civilizáció mindkét örökösére: egységben tudta tartani az egy tőről fakadó moszlim és keresztény hagyományt, hiszen ugyanazt láthatta bennük, még ha más oldalakról is. Sőt arra is ráébredhetett, hogy néha bizonyos kulturális mintázatok egyik vagy másik civilizáció életében eltűnnek, hogy léteznek üres, s éppen ezért megtapasztalhatatlan foltok; s mindez milyen okokkal magyarázható.

A novella színtere Córdoba, Al-Andalus, ahol a moszlim és a keresztény világ nemcsak összetalálkozott, de az első évezred fordulóján néhány évszázadra termékenyítő hatású kölcsönviszonyba is került egymással (az európaiak számára kétségtelenül hasznos módon, hiszen újra a köztudatba kerültek többek közt Arisztotelész gondolatai és művei). Averroës, a Stagirita híve és követője azt állította, „*hogy az istenség csupán a világegyetem általános törvényeit ismeri, csak azt, ami a fajokra vonatkozik, nem az egyénre*” – meséli Borges textusának elbeszélője. A holisztikus szemléletű filozófus éppen Arisztotelész *Poeticáját* fordítja, s két titokzatos fogalommal – a komédiával és a tragédiával – nem tud mit kezdeni: annak tartalma ismeretlen a maga Alláhhall telített arab világában.

A főhősnek azonban, ha az istenséget már valahogyan elképzelte, akkor képzelete következményeit is vállalnia kell: ha Isten a fajokra s nem az egyénekre fejt ki hatást, az egyének nem rendelkezhetnek Istenről közvetlen tapasztalattal. A fajokat azonban az ember fölhasználhatja arra, hogy általuk kikémlelje az isteni szabályokat. Közvetítőket kereshet és találhat, melyek leginkább mutatják a legfőbb szellemi lény tulajdonságait, s e közvetítők pedig éppenséggel az ember számára fölfogható hasonlatok lehetnek.

Ilyesfajta közvetítőkeresésről, megoldások lehetőségeiről szól a novella. Averroës megtalálja a számára tartalom nélküli két fogalom arab megfelelőjét („*Arisztu ... tragédiának nevezi a panegiriszeket és komédiának a szatírákat és anatómákat.*”), ám fordításával elveszejtí azok valódi és teljes jelentését. Kudarcot vall, mert saját tapasztalat és nyelvi alkalmasság híján nem ismerhette az idegen jelek tartalmát és jelentőségét. Így végül is csúfot űz a valósággal, mint az az isten, aki bikát akart, mégis bivalyt teremtett.

De vajon ugyanúgy sikertelen-e az, ahogyan az arabok keresik a maguk és istenségük között közvetítő hasonlatokat? – teszik fel a kérdést Borges történetében. Három erre megoldást kínáló válasz (áttétel) is adódik. A Korán, amelyben nem esik szó rózsáról; a szimmetrikus kert, amelyben eufemisztikus módon a „*rózsákról beszélnek*”, s amely – a beavatott számára – a paradicsom földi, a mennybéli szüntelen idéző mása; valamint egy szál rózsza, amely magává a megoldássá válik.

A Korán az istenség attribútuma, s annak szubsztanciája, ezért bármilyen alakot fölvehet: emberét, állatét vagy éppen növényét. Így a valóság érzetét kelti, ha arról írnak: „*az örök rózsza Hindosztán kertjeiben*

található... annak vérvörös szirmai írásjegyeket mutatnak, amelyek azt mondják: Egy az isten, Alláh, és Mohamed az ő prófétája.” E rózsza pontosan közvetíti – virágszirmai ott a szent szöveg! – Alláhot az embernek, s ezáltal persze a koráni szúrákat olvasó embert is az isten felé.

A borgesi szöveg azt állítja, hogy amíg Arisztotelész központi értelmű fogalmait nem lehet – alkalmas 'faj' híján – az egyes egyének számára közvetíteni, mivel kettő, az eredetivel azonos értelmű jelentésre lenne szükség, addig Alláhot közvetítheti a rózsza, hiszen szirmai Alláh valamennyi szavát magán tudja viselni.

Averroës novellabeli beszélgetőtársai egy írástudó és egy világutazó, utóbbi éppen Marokkóból tért vissza Córdobába. Averroës vágya, hogy ugyanúgy megmagyarázza Arisztotelészt, amiként a Koránt szokás, vagyis hogy képessé tegye a szöveg írója és olvasója közötti megértést, de ráébred: lehetetlenre vállalkozott. A világutazó azonban – vélhetően – ezt másként láthatta. Miért kell hinnünk abban, hogy Averroës, avagy hortus-közegének (amely magán viseli lakója attribútumait) szándéka, törekvése mégsem sikertelen?

Éppen rózsákról beszélgettek a kertben: „*Abú'l-Qászim, – az utazó és misztikus lelkű ember – aki meg sem nézte őket, esküdni mert rá, hogy az andalúz kerteket díszítő rózsafáknak párja nincs*” – olvassuk a bizonyító mondatot.

Averroës – ellentétben a tanítása nyomán elterjedő latin averroizmussal – álláspontja szerint az örökkévaló világ igazsága egy, de ez akár vallási, akár filozófiai módon is megközelíthető. Véleményére épült az averroizmus „kettős igazság” tana, mely szerint ugyanaz a közös értelemű tudás két úton is elérhető, egyikén a misztikus, a másikon a bölcselő halad. A novella Abú'l-Qászimja, aki az andalúziai virág megtapasztalása híján is véleményt képes formálni annak milyenségéről, a hit – Averroës szerint kétséges kimenetelű – ösvényén jut előbbre. S erre a tetre Andalúziában nyílik mód, a földi világ szellemi fővárosában, ahol a hit még egy utazó alapos tapasztalatait is föloldja.

Valóban ennyire mély, kinyilatkoztatás-értelmet hordoz ez a rózsza?

Igen. S erre bizonyíték egy másik novella, amely szintén *Az Alefben* olvasható. A *Zahír* helyét közvetlenül Averroës története után jelölte ki a szerző. A *Zahír* bármi lehet: asztrolábium, pénzérme, tigris, márványdarab... akármí. A *Zahír* egyszerre tartalmazza mindazt, ami dolog a történelem folyamán valaha is volt, van és lesz. Vagyis a *Zahír* egyszerre három időt és milliónyi megvalósult dolgot összpontosít magában, s bárki tulajdonos számára ez határtalan lehetőségként kínálkozik, de ugyanúgy válhat mániává is. A *Zahír* valamiféle tökéletesség kifejezése (amelynek elvileg nem velejárója a szépség).

Létező és nem létező – azaz írói képzelőerő termékeként létrejövő – kultúrtörténeti adatok sokaságával bizonyított a *Zahír* valósága, hogy ezáltal magyarázatot nyerjen a főhős szokatlan, rögeszmésnek mutat-

kozó viselkedése. Nem mást állít a szöveg, mint azt, hogy van magyarázat, ha az univerzumot, s nem az egyed világát tekintjük az események határának. A szerző indokul fölhozott forrása Julius Barlach egy monográfiája (*Urkunden zur Geschichte der Zahirsage*. Breslau, 1899). A műből vett idézettel viszont nem csupán a *Zahírről*, hanem egy ahhoz közel álló, s vele valamiképpen kapcsolatba hozható jelképről beszél (vagy e jelkép jelképéről, s a sor tovább folytatható!). Így hangzik: „*A Gulsan i Raz egyik magyarázója szerint az, aki látta a Zahírt, az hamarosan meglátja a Rózsát...*” A *Zahír* megtalálója – aki képtelen többé megszabadulni tőle – misztikussá fejlődésében ahhoz a kitüntetett ponthoz érkezik, ahonnan a világot magyarázó szellem rózsája – a helyes úton létezés jelzője – megpillantható; másrésről önmaga rejtett lényege is fölismerhető.

A titok rózsakertje / Gulsan i Raz, Mahmud Sebastari 1371-ben megjelent műve régi hagyományhoz nyúlt vissza, mely a gul(rózsza)-motívum értelmezése mentén alakult. A misztikus Szádi munkássága és műve, az aforizmákból és történetekből összeálló *Rózsakert / Gulisztán* éppúgy korai alakítója ennek a motívumnak, mint később Lufti *A rózsza és az újév / Gül u Nawrus* vagy Qara Fazli *Gül, Bülbül és mások allegóriája* lesz. A rózsza a hagyomány szerint Mohamed próféta tevékenysége jóvoltából, illetve szépsége, illata és misztikuma miatt Alláhhoz kapcsolódó virággá vált, s amelyet a misztikus tanok gyakorlói kontempláció tárgyául választottak, értelmezésük nyomán olyan összetett, polivalens jelkép, melynek szemlélésében tapasztalhatja meg a hitben feloldódó halandó Alláh közelségét, tökéletességét s a benne elérhető, vágyott egységet.

Attár a hagyomány szerint – neve is mutatja – illatszerárus, a rózsza illóolájának kereskedője és orvos-gyógyszerész. A novella szövegében Barlach művén keresztül rá is történt hivatkozás: „...egy *verssört is idéz a magyarázó Attár művéből, az Aszrár-náme-ből* [a magyar fordításban helytelenül szerepelt! – G.J.]...: *a Zahír a Rózsza árnya...*”. A *Zahír*, vagyis egy dologban az örök dolognak a meglátása (amely akár tébolyt és tudatszűkülést, akár bölcsességet is adhat a *Zahír* tulajdonosának) annak a rózsának a fölbukkanására figyelmeztet, amely képessé tesz a világmindenséget betöltő homogén szellem érzékelésére. Ilyen értelemben a *Zahír* a rózsza árnyéka, vagyis az, ami a virágból az ember számára szemmel is látható. S ebben az értelemben: a rózsza az érzéki és a szellemi világ határán található: ami belőle megfogható, az érdektelen, s ami általa megragadható, az a példás.

A világmindenségre, a lényegre mutat rá a *Zahír*? S az univerzum tökéletességét és titkát jelképezné a határnövény rózsza? Lehetséges ez?

Másik oldalról is sajátos a *Zahír*. A neoplatonisták s kései követői – így a kabbalisták s mindazok, akikre ez a zsidó tan hatott, tehát az iszlám rejtett vonulatába tartó szúfik is – úgy vélték, hogy a világegyetem

és az ember egymásba képezhető. A világmindenség (a makrokozmosz) úgy épül fel, miként az emberi test, s az ember (a mikrokozmosz) tükrösképe ennek a világmindenségnek – s így egymás jelképei. Bármelyikben tapasztalható ok és okozat, s ezek lánc a másik oldal okainak és okozatainak sorához kapcsolódó, titkos és rejtélyes összefüggések sokaságát tartja fenn, magyarázza és értelmezi.

Ha meggondoljuk, a Zahir a két rendszer határán (de a tapasztalathoz a rózsánál közelebb) helyezkedik el, mint az emberi oldalról nagyon bonyolult, a világ oldaláról pedig egyszerű álom: „*a Zahir a Rózsza árnya és a Fátym lehullása*”. Kellenek olyan (bárki számára elérhető) dolgok, amelyek a szellemnek alávett világegyetem tökéletességére, egyértelműségére és a szellemmel való kitöltöttségére hivatkoznak, még ha ezek egyszerű formában bukkannak is föl, s korántsem mutathatják meg, hogy ama tökéletesség, egyértelműség és szellemiség valójában mennyire bonyolult.

A magán viselt jegyek jóvoltából a rózsza az a faj – hívja fel figyelmünket a kabbala hatását magán viselő miszticizmus s annak legismertebb szúfi költője –, amely közvetít az isteni szellem és az ember között, de kiegészítő közvetítőre támaszkodik. A Zahir, mivel a Rózsza árnya, s rámutat a tökéletességre utaló rózsára, érkezik segítségül, hogy az egyed fölfedezhesse az Alláh lényét jelképező rózsát, és így közelebb juthasson a paradicsomban található tökéletességhez.

Alláhot kilencvenkilenc módon szólíthatja meg a hívő, s a név mondogatása a megszólított közelébe visz. A szúfik addig-addig mondogatták a nevek egyikét, amíg e nevek értelmüket veszítették, s bekövetkezett az egyesülés érzete: a név, Alláh és a hívője azonossága. A Zahir hasonló hatású, képes elragadni tulajdonosát, s összeolvadni vele, hogy a hívő elveszítse minden feleslegesnek bizonyuló sajátosságát, ezáltal elnyerje az általánosság tökéletes nyugalalmát és harmóniáját is: ahonnan a rózsza – mint az Alláh irányába törekvő vágy leképeződése – még közelebből látható.

A rózsza, ha pusztán egyetlen szó lenne, akkor Alláh századik megszólítása is lehetne. Ám a rózsza mint növény arra bizonyíték, hogy a tökéletesség együtt állhat a szépséggel. A növény a makro- és a mikrokozmosz jelképévé váltan a mindenség titkait fürkésző számára a rózsza mélysége fölötti elmélkedést kínálja föl.

A novella címadó Alefe ugyanolyan titokzatos és egyértelmű, miként a leginkább fogalmilag elképzelhető Zahir avagy az érzékileg megtapasztalhatóbb rózsza. Borges szövegének állítása: „*az Alef a mindenségnek olyan pontja, amely minden más pontot magába foglal*.” Továbbá, hogy az nem más, mint az „*alkimisták és kabbalisták*” mikrokozmosza. A kétség, mely szerint képes-e ezt bárki nyelviileg megragadni, ugyanaz, mint a misztikusoké. Miképpen lehet a végtelent, a több időben is létezőt árnyaltan és gazdagon, a jelentéséből semmit sem elvesztve a

nyelv által megragadni, s miképpen lehet úgy továbbadni, hogy a közvetítésben újabb veszteségek ne ériék? Azon a módon, amely a misztikusoknak is lehetőségként mutatkozott: madarat, rózsát, angyalt, gömböt – megragadható jelképeket teremtve? A jelkép ugyanis megszabadít a részletektől, megoldja azt a nehézséget, amelyet a végtelen fölsorolás jelent, miközben azt ígéri, hogy egymaga az egyidejűsödő mindenség. A jelkép 'titkos és sejtelmes', nem is birtokolhatják az emberek, csupán a nevét, miközben e név megígéri számukra a megfoghatatlant.

A rózsza mint jelkép az istenséggel – a mindenséggel – való egyesülést teszi lehetővé. S valóban, ilyesmit állít *A Zahir*t követő, az *Isten betűje* című Borges-novella: „*...van, aki egy fényvillanásban látta istent, van, aki a szabályában ismer rá vagy egy rózsza szirmában.*”

„*... láttam egy naplementét ...*” – olvasható *Az Alef*-ben –, „*...amely mintha egy bengáli rózsza színét tükrözte volna...*”. Milyen az orientalista szöveg rózsájának a színe? Ha szerzőnk abba a szokásos hibába esne, mint a legtöbb író, hogy jelképet jelképre halmoz, s közben a megjelenő együttesben eltűnnek a még érzéki tulajdonságokkal rendelkező jelképek sajátosságai, s erre a naplemente és a rózsza sokértelmű mélabúját hoznánk bizonyítékkul (íme, hogyan terül tovább a jelképeség, és még tovább, ha felidézzük a melancholia árnyalatait is) – milyennek mutatkozna a rózsza színe? Ám a borgesi szöveg nem vét. Jelképtorlódásai vannak ugyan, ám azok, ha nem is rögvést értelmezhetők, áttetszőnek mutatkoznak.

A naplemente a sárga és a piros számos változatában tündökölhet. A származási helye szerint értett bengáli rózsát sárgának sejtjük, a mélabút (amely magatartás a legközelebb állhat a misztikusok révetegségéhez) szintén. Sárgás mind, akár humorápathológiai értelmezéséhez, akár patológiai megjelenéséhez fordulunk, de vizsgálhatjuk akár színtanilag is. Párhuzamként említhető a nedvtani értelmezést példázó ősi arab négyhúrú lant, az arab autentikus zene hangszere, amelyen a sárga húr az epe, a piros húr a vér, a fehér húr pedig a nyirok megjelenítője. Nem véletlen, hogy a négy húr színe és hangjának értelme a négy testnedv jelentése és színe szerint alakult, hiszen a tisztán melancholikus alkat például a nyiroknak felel meg, az állapot változatai pedig e három testnedv keveredése által állnak elő.

Borges szövegei, ha egy virág színéről ejtenek szót, leginkább a sárgát vagy annak valamilyen árnyalatát említik. Az *Egy sárga rózsza / Una rosa amarilla* című költeménye ilyen tulajdonságba öltöztetett virágot emel ki. Máshol a rózsza az alkonyathoz kapcsolódik: „*Felajánlom egy alkonyatkor megpillantott sárga / rózsza emlékét...*” (*Two english Poems II.*); „*Alkonyattájt esetleg arra gondolt, / hogy számára virágzott az a rózsza:*” (*Página para recordar al coronel Suárez, vencedor en Junín*). Ugyanígy a haloványsághoz is társított az *El tango* című versben: „*Legendájuk halvány rózsaként...*”. És van, ahol a

pusztulás, az elmúlás révén megidézett: „*ugyanúgy meghalok, ahogy meghaltak a rózsák és Arisztotelész?*” (*Cuarteta*); s amikor „*sárga rózsaszálat*” helyez a szemtanú asszony a haldokló mellé, a szenvedés és a megvilágosodás (*Egy sárga rózsza*) virágaként teheti ezt.

A sárga elfogyó szín, a veszteség, a veszteséget hangsúlyozza, tehát az időbeliséget és a változás folyamatát, melyben valami elfogy, valaminek a hiányát tapasztaljuk, s ez egyrésről mindenképpen átmenetiségre utal a piros (tűz, vér, szellem) és a fehér (víz, nyálka) között. Másrésről viszont a sárga antagonisztikusan viszonyul a feketéhez, azzal nem képes elkeveredni (a földdel, fekete epével). Végezetül – továbbra is az arabok követte nedvtani értelmezésnél maradván – a sárga a négy nedv által fenntartott egyensúlyban a feloldódási folyamat megmutatója és elősegítője, azaz a felbomlásé. A kiterjedés, öröm, élvezet (piros) és az összehúzódás, félelem, szorongás (fehér) közötti átmenet. A sárga tehát a lélek – a másban oldódó, a folyékonnyá váló – legfontosabb tulajdonságára utal és lévén, hogy a meleg és a nedves természetes minőségei között elhelyezkedő szín, egyszerre áll mindkét minőség hatása alatt. Szerepének ez lehet bölcséleti magyarázata.

A szűfík számára a sárga ennél még differenciáltabb tartalmú szín: a makrokozmosz és a mikrokozmosz közötti átmenet, a szellem testivé, a test szellemivé alakításának jelölője. A sárga szín (s a vele párhuzamba állítható dolog, személy stb.) jelöli ki az anyagba való leszállás – a folyamat a teremtést ismétli meg és a mikrokozmoszt eredményezi –, illetve a makrokozmoszba való felemelkedés útját – amely során fölismerhetők válnak a szellemmel való azonosságok. A sárga attribútum, ezek szerint az alláhi szellem ’helyettesítőjét’ mutatja meg, s ami sárga, az mind a formán túli világ, a szellem jegyese.

S így érthető, ha a lélekdús, érzelmes, a szellemi mélységekre utaló, a kozmoszban vagy kozmoszszerűségekben feloldódni, azt átérezni, azon át- és belesejleni kész helyzetekben Borges novelláinak teremtményei a sárga színt hívják hangulati segítségül. Eme szín – a moszlim civilizáció hagyományozta értelemben – a szellemi világ jelenlétét implikálja, miközben magától értetődően utal a sokféle tulajdonságú (testi) dolgok időbeli változékonyságára, az elmúlásra (a győzelemben meghúzódó veszteségre, a fölemelkedést követő aláhullásra).

Másrészt, ha keleti rózsáról esik szó, mert onnan egyetlen új színként érkezett, akkor is csupán sárgaként mutatkozhat meg. Ha a borges-i textus néhol perzsa virágról beszél – „*Nem mondhatom el azt, amit a perzsa / rózsákról mesélt...*” (*Límittes*) – bizonyosan sárga az. Egyébként maguk a helyzetek, amelyekben rózsák találhatók, a naplemente és a mélabú, sem tűnének el mást.

A sárga színű rózsáknak – állapították meg a botanikusok – Ázsia a hazájuk. A gyógynövénykertekből kialakuló európai kertművészetbe (annak ellenére, hogy több is volt) három sárga rózsafaj került Ázsiából:

a Rosa foetida, a Rosa hugonis és a Rosa xanthina. Az első, a sárga rózsza az, amely leginkább az arab kultúra világáé. Sárga színű rózsáról Aly Mazaheri is értekezik *A muszlimok mindennapi élete a középkorban a 10-diktől a 13. századig* című munkájában. A 12. századtól az arab költők és írók valóban emelkedő számban tesznek említést a sárga rózsáról. Európába több úton juthatott el ez a rózsza: Andalúzián, Itálián és Isztambulon keresztül. Delechamp (1856–1857), francia botanikus értelmezése szerint a keletről az Ibériai félszigetre kerülő sárga színű rózsza fog északra, francia és itáliai területekre származni. Aldrovandi padovai orvostanhallgatók számára készített, gyógyszerként használatos növényeket tartalmazó botanikus kertje már 1551-ben bemutatja a Rosa lutea nevet viselő sárga rózsát. A 16. század második felében a herbáriumok írói – Konrad Gessner (1561), Clusius (1560 táján), Lobelius (1576) – már ismerik, s még ha botanikailag nem is azonosításra alkalmasan, de leírják, sőt rajzokat is készíttetnek róla, a legszebb ezek közül Basilius Besler (1581–1629) *Hortus Eystettensis* munkájában látható. Csendéletekben először a 16. század végén tűnik fel a rózsza holland festők – mint Rachel Ruysch (1664–1750) –, majd mások, mint a flamand Daniel Seghers (1590–1661) – munkáiban. 1616-ban Franciaországban ismerik a kénrózsát, a Rosa sulphurea-t (ma: Rosa hemisphaerica), Jean Franeau *Jarden d'Hyver* könyvének rávonatkozó része erre a bizonyíték. Kertészeti termesztésre majd csak 1837-ben Sir H. Wilcox hozza be Itáliába Perzsiából.

Végletes módon szerepel a rózsza a *Négysoros / Cuarteta* című versben – ha hinni lehet a lábjegyzetnek, a 12. században élt maghrebi Al-Mutászim *Diván*-jából emelte ki s használta föl önálló, saját versként a *Múzeum / Museo* kötetében Borges. A rövid szöveg utolsó sorában halandóságuk miatt egymás mellé kerül Arisztotelész és a virág, ám együttállásuk, ellentétes tartalmuk egyben feszültséget is kelt. Az ellentét a természet szépséges képviselője (a rózsza) és az emberi teljesítmény (a görög filozófus) között feszül? Lehet, hogy az empirium és a szellem között? Avagy a misztikus és a filozófiai megismerés – a két teljesség-kifejezés – között?

Arisztotelész az arab gondolkodók fölöttébb tisztelt tekintélye, őt követve dolgozták ki a moszlim filozófiát és kozmológiát; a munkásságára, alakjára való hivatkozás egyben az anyagi és szellemi világ logikai-tapasztalati megismerhetőségének hivatkozása is. Ezzel szemben a rózsza annak az emblematis megjelölése, amit a misztikusok állítanak: az univerzumot nem a Korán szószerinti értelmezésével, de a jelentésrétegek meditatív fölfejtésével, a meditáció bonyolult technikája révén, a mikrokozmosz makrokozmoszba való visszaemelésével lehet elérni. A tudományos-filozófiai és a misztikus-vallásos világkép egymás mellé állítása kelti a verssor belső feszültségét. Illetve az, hogy a növény és a filozófus sorsa – végeredményként – egyforma. (Ráadásul

azonosak azéval is, aki a kérdő mondatot kigondolta: „*én is / ugyanúgy meghalok, ahogy meghaltak a rózsák és Arisztotelész?*” – hangzik a hitetlenkedő kérdés.)

Hasonló polarizáltsággal jelenik meg a tapasztalható és a tapasztalhatatlan a Miltonhoz címzett versben is. Az *Egy rózsza és Milton / Una rosa y Milton* költeményben a láthatatlan rózsza mellett egy színes és szemmel tapasztalható képezi az ellentétet. Hangsúlyozott, hogy nem állapítható meg, milyen színű az érzékelt: „...*bíbor, fehér vagy sárga*”. Pontosabban nem a szín hiányára, hanem a szín eldönthetetlenségére utal a szöveg.

A középkor végéig a piros – pontosabban a rózsaszín – és a fehér a keresztény rózsák ismert színe, csak ezt követően érkezett Európába a sárga rózsza (hogy először Andalúzián keresztül, a mórok segítségével, avagy Isztambulon át, a törökök jóvoltából, azon a botanikatörténészek még töprengenek).

A három szín a kereszténység Szent Domonkos tevékenységétől föllendülő Mária-kultuszában kerül egymás mellé. A rózsafüzér vagy olvasó a Mária-ájtatosság segédeszköze. Az 50 imából szerveződött kis rózsafüzér vagy 150 imából láncolódott nagy rózsafüzér a tizedekhez egy-egy titkot – Jézus vagy Mária életéből öröndetes, fájdalmas vagy dicsőséges eseményeket – is rendel, melyeken meditálni szokás. A Rózsafüzér-testvéretek oltárain ábrázolt Máriát rendszerint rózsák vesznek körül. Mária fájdalmát és (a 15. századtól) örömet piros, illetve fehér rózsákkal (is) jelzik; később a fájdalomra utaló sárga rózsák fognak föl-föltünedezni.

Egy rózsza és Milton
(*Una rosa y Milton*)

*A minden rózsza-generációk
közül, mik az idő mélyébe vesztek,
hadd mentsek meg a feledéstől egyet,
egy nyomtalant és jeltelent a sok
volt dolog közt. A sors engem szemelt
ki arra, hogy elsőnek megnevezsem
e halk virágot, e végső-egyetlen
rózsát, mit Milton arcához emelt,
bár nem látott. Ó, te, egy régi kertben
nyíló bíbor, fehér vagy sárga rózsza,
varázsold múltadat sosem-múlóra,
hogy föltündökölhess ebben a versben,
arany-, vér- vagy ivorszínben lobogva,
mint a kezében, láthatatlan rózsza.*

Somlyó György fordítása

Egyidejűleg megidéződnek a rózsák lehetséges színei, illetve azok moszlim és/vagy keresztény jelképi tartalmai. A színük valójában nem

látható – a virágot arcához emelő vak Milton számára semmiképpen sem. Borges önmagát is szereplővé tette ebben a versben (vállalva a megírás fiktív-biografikus aktusát, az emlékezetállítását): az a dicsőség jutott osztályrészéül, hogy lássa, miként emelte fel magának az egyetlen, a kiválasztott rózsát Milton – valahonnan a múltból, át a jelenbe, hogy a továbbiakban az öröklétet jelentse. Az a pillanat merevítődik állóképpé, amelyben Milton a virágról (a virág által képviseltről) tapasztalathoz jut. A láthatatlan rózsza tehát az ellenpontja a lehetséges színek bármelyikének pompáját magán hordó rózsának; a rózsza lényegének, teljességének megismerése pedig szembekerült a rózsza egyetlen tulajdonságának, a színének a hangsúlyozottságával, illetve azzal azonosított nevének a kimondásával. Ugyan, melyik ígérhette a „*sosem-múló*” időt?

Borges – avagy a vers beszélője – a miltoni tapasztalásra szavaz. Számára az vált megismerhetővé, ahogyan a költőelőd a rózsza teljességét felfogta, s éppen ez a múltat visszaadó, a jelen fontosságát hangsúlyozó gesztus láttatta meg a versben megjelenő, „*arany-, vér- vagy ivorszínben*” lobogó rózsát.

Miltont – aki szeme világát veszítve írta bibliai témájú barokk eposzát, a *Paradise lost* (1667) című munkáját – a mű kezdősorai az elveszett paradicsom szószólójaként mutatják. Olyan valakiként, aki a megpillanthatatlan rózsza segítségével rátalált a maga paradicsomára. Ez a tény és a versbeli miltoni mozdulat olyan kapcsolódási pontot ígér, amely utalhat a borgeszi felismerésre: miféle tartalmat képesek jelezni, illetve jelenteni a rózsák.

Honnan származnak ezek a rózsák? Miféle tulajdonságaik vannak, amelyek eredeti helyükre utalnak? Ismert már a szerepük: s valóban ismert? Természetesen alláhi vagy isteni térből, az egymásra egyébként olyannyira hasonló moszlim és keresztény kertekből, s mintájukból, a Paradicsomból. Onnan kell származniuk, ha ennyire közvetlen módon képesek közvetíteni a szellemiséget. Jóllehet a rózsza test, de szépsége, illata, tökéletes harmóniája révén még magán viseli a szellem ujjenyomatát. Ha pedig sárga a rózsza, a színéből is tudjuk, hogy csakis a szellem környezetéből származhat – moszlim közegben legalábbis.

Tehát a Kert neveltjei a rózsák, s alávetettjei-közvetítői a kert szimbolikájának. A hervadhatatlan rózsza „...*a mély éjszakák fekete kertjében*” (*A rózsza / La rosa*) nevelkedik, s ez a kijelentés több értelmet is megnyithat (pl. a humorápatológiáit, amely szerint a virág a feketeként színminősített föld őselemének terménye). Nisapuri Attár szintén a kertje mélyén szemléli a kezében lévő rózsát a (v.ö. *Mélyseges rózsza*). A *Himnusz / Himno* sorai közvetlen kapcsolatot mutatnak a rózsza, a kert és az éden/paradicsom között: „*Ezen a reggelen / az Édenkert rózsájának / csodálatos illata leng a léghen*”.

A kert és a paradicsomkert hasonlatos, mert – többek között – egyaránt birtokolják a rózsát. Kert/paradicsom és rózsza, illetve rózsza és

kert/paradicsom egymás helyettesítői. A rózsák a kert neveltjei, vagyis a paradicsoméi – olvasható több helyen is: a haldokló pl. „...*látta a rózsát, ahogy Ádám is látta a paradicsomban*” (*Egy sárga rózsát*); illetve a máshol olvasható „*Ádám rózsái a Paradicsomban?*” (*Androgué*) kérdés is ezt implikálja.

A rózsza attribútumai ugyancsak a kert, a paradicsom, illetve a tulajdonos helyettesítőinek mutatkoznak. Az illat, a szín, a szimmetria, a virág-lét egyként utal rájuk (*Buenos Aires mitikus alapítása / Fundación mítica de Buenos Aires; Az eső / La lluvia; Dolgok / Cosas*), továbbá – egyre bővülő körökben s távolabbi jelentésekkel – más is, például a vér (pirossága által: *Emléklap Suárez ezredesnek, a junini győzőnek / Página para recordar al coronel Suárez vencedor en Junín*), a madár (*Határok / Límites*) és a rejtélyes középpont (*Újabb költemény az ajándékokról / Otro poema de los dones; Invokáció Joyce-hoz / Invocación a Joyce*).

Így válik a rózsza mindenhol – a kertben és a paradicsomban, az anyagi és a szellemi közegben – a mindenkori tökéletesség jelképévé.

Szavak, szavak, szavak. Mi köze a szavaknak – a rózsához? A rózsza és az írott betűk, szavak, textusok nem egyszer párba állíthatók, s duálisan idéződnek meg Borges verseiben, szövegeiben. Az univerzum hagyományos keresztény jelképe a bezárt könyv, akár csak a gyermek (a gyermek Jézus) vagy a rózsza – ezt számos késő gótikus, illetve reneszánsz ábrázolás bizonyítja. Máriát nem egyszer mutatják mindkét vagy mindhárom jelképpel együtt, azokat legtöbbször az ölében tartva. Máshol a Jézus és a Mária közötti bensőséges kapcsolat fejeződött ki az egymásnak nyújtott és fölajánlott könyvvel, illetve rózsával. A kódex szentségét eredetileg ugyan a Biblia mindenséget magába foglaló értelmezésére vezetik vissza, de a nyitott könyvekbe belepillantva előbb-utóbb nem csak az ősi szöveg fragmentumaira bukkanunk. A könyvekbe foglalt tudást a moszlimok hasonlóan fontosnak tartják, s a megismerésére buzdítanak.

A szöveg vagy annak ikonjai, indexei, szimbólumai egyaránt a teljes világot jelentik. Borges kedvelte az azonos jellegű könyvek sorozatát, a könyvtárat is univerzum-szimbólumnak használta, s az egymásra épülés-hivatkozás, az elrendezettség-elrendezetlenség okán labirintusként tekintette.

Az *Egy rózsza és Milton*ban a virág, amely a vak költő arcához hajol, halk: nyilván nehezen érthető a szava, vagy nehezen képes megszólalni és beszélni. Borges számára nem is a hang közvetít – ez a megnyilvánulási mód Milton számára maradt –, vele a színek révén kommunikál a virág, miközben szöveggé (szóvá) lesz, olvashatóvá válik, lenyomattá az éppen íródo versben. Legvégül pedig az olvasott rózsza újra látható, ahogy lobog a költői képen.

A rózsza szöveggént olvasható. Azért is, mert tulajdonságai már beépültek egy jelképrendszerbe, s a hagyomány olvasandóvá tette, illetve

azért, mert valóban tartalmazza – ha a szirmokon egy-egy betű fölsejlik – a szöveget. A betűkből összeálló 'rózsza' szó mind annak, aki hisz benne, mind – például kegyelmi állapotban – a laikusnak többértelmű realitásként képes megjelenni: „... *felmerül / a rózsza szó, melyből egy röpke percpre / virágot varázsolt a vakszerencse, / vagy a vörös szín...*” (*Az eső / La lluvia*). „*Hogyha ... / a név archetípusa a dolognak, / a rózsza betűi rózsát takarnak*” (*A gólem / El golem*) – s ez a világot bölcsként megtapasztalónak – hogy visszautaljunk a keresztény skolasztika univerzálé-vitájának tárgyára – ugyanúgy lehetőségeket ígér, mint az ahhoz misztikus módon közelítőnek.

A rózsza betűi és a rózsza között hasonló a kapcsolat, mint például a Szellem és a Zahir között. A betűk csak közvetítők, melyek helyell-közzel el is leplezik, beburkolják, rejtegetik a közvetítettet, s végezetül kétségessé tehetik a pontos kifejezhetőségét. E kétségre mutat rá az *Egy sárga rózsza* haldoklójának fölismerése: „... *és érezte, hogy a rózsza önnön örökkévalóságában van, és nem az ő szavaiban, és hogy beszélhetünk róla, vagy utalhatunk rá, de szavakkal ki nem fejezhetjük...*”. E kétségek máshol is fölvetődnek: „...*meg se láttuk / ... a rózsát, / mely útvesztődben a középpont*” (*Invokáció Joycehoz*).

Használhatók-e a szavak, ha gazdájuk valamit egzakt módon kíván közölni? Rábízhatja e magát a kétes jelentésűekre? Vagy szükségszerű az eljutás a szótalanságig? A szótalanság válfajai között vajon ott vannak-e a társszerzőkkel írott művek is?

Borges *Adolfo Bioy Casare*sszel együtt számos könyvet alkotott – némelyek szerint csupán lusta volt írni, s ezért inkább diktált. A *Naprakész naturalizmus* novellájukban nagyon is borgesi furfang szerint alakul a rózsza története. A deskripcionizmus-deskriptivizmus vitában, melynek eseményeibe belepillantunk, különleges, perdöntő fejleményt jelent Urbas, az ifjú költő esete. Az irodalmi pályázatra, amelynek témáját az „*örök, klasszikus rózsá*”-ban jelölte meg a figyelemre méltó zsűri, számos pályázat mellett egy unikális (Urbasé) is föltűnik, s ellenszavazat nélkül győz; megérdemelten viheti haza az ötszázezer pezo jutalmat. „*Egyetlen ellenvélemény sem akadt; a szavak, az ember mesterkélt gyermekei, nem kellettek versenyre Isten gyermeke, a rózsza keresetlenségével*”. Urbas pályaműve, amelyet nemes egyszerűséggel beküldött, egyetlen szál rózsza volt. A zsűri tehát Isten művészetét díjazta. A nagybecsű ítélelhozók nem tehettek mást: a rózsza képében a Szellem jelent meg. S a 'rózsza' magába fogadta a bírák valamennyi rózsza-elképzelését!

E rövid novellában az isteni rózsza rejtett előképe is fölrémlik.

A művészeti polémia egyik fejleményének tekintették egy Formento nevű kritikus tevékenységét, aki élete utolsó hét esztendejében, korábbi munkáit megtagadva, megtisztította a jegyzetektől s a különböző értelmezésektől Dante *Isteni Színjátékát*, s hírnevét megalapozva kiadta

az így előállított összöveget. A Paradisóban – tudnunk kell, még ha Borgesék nem is említik – Dante Isten környezetét hatalmas fehér rózsaként írja meg, amelynek mennyei szirmain üldögélnek a szentek, mártírok és mások. A makrokozmosz-mikrokozmosz elképzelést magán viselő, Averroëst is hivatkozó, a középkori organikus világkép szerkezete szerint felépült *Divina Commedia* csúcspontjának fennkölt helyzetében az isteniséget a legtisztább szellemlényekből összeállt rózsával jelenítette meg Dante.

Mivel a metaforákat kereső versenybizottság költeménynek látja, a rózsának a szövegátvivő onnipotenciája az, ami értékelhető, de a virág jelentése ez esetben a jel, a jelölő és a jelölt tökéletes azonossága. Elvégre egy. S ezért nem tartalmaz semmiféle zavaró zajt. Egy metaforákat nem ismerő – azaz ebből a szempontból kulturálisan tökéletesen hagyománytalan – szemlélőnek azonban e jeltelenség által a világ is szertefoszlik, s nem lesz értelmezésre fölkínálkozó tartalma sem a virág karcú bimbójának, sem harsogó színének, sem mennyei illatának, kecsességének, élettéliségének; mint ahogy a moszlim és a keresztény rózsatradíció összeolvadásának és kiteljesedésének sem. A rózsza szimbólumtörténetének jelentős eseménye éppen ez utóbbi volt, s Borges kiterjedt életműve egyszerre mutatja meg a jelkép kiüresedését, valamint a hagyományfüggő jelentések gazdagságát és bővülési lehetőségét, amelyet – egyéni jelképek képzését – a különböző kultúrkörök hagyományainak egyidejű fölhasználásában látta.

Borgesnek nem egy rózsája, hanem rózsái vannak. S ezek bár nem tagadják meg származásukat, a legkevésbé növénytulajdonságúak. Némi álcázásként használják a botanikai kellékeket, de valójában egytől egyig antropomorfak. Ezért használhatók változatos módon, ezért lenne összeállítható belőlük a 'Képzelt rózsák könyve'.

Végül pedig az is megkockáztatható, hogy a mi írónkat valójában nem is érdekelte a rózsza. Az vonzotta, ami velük nem kifejezhető, de általuk hivatkozható.

A borgeszi alkotások több alkalommal egymás mellé állítva hangsúlyozzák az empiriát és az elméletet: a rózsát és Arisztotelészt. Hasonlóan szikrázik össze (tartalmazva részben az előbbieket is) az intellektus és a lélek, amikor a „kerék és rózsza” nélküli föld lehetőségéről mint rémületről esik szó (*Things that might have been*). Ugyancsak ebbe a sorba illeszkedik a virág betűkkel való összevethetősége: „...betűk és rózsák jutnak eszembe” (*Vak ember / Un ciego*) – állítja a vak, aki úgy véli, a látás elvesztésével kizárólag a dolgok felszínét veszítette el.

A hit és a hitetlenség összecsapásának egyik változata a *Paracelsus rózsája* novella. Baselben az agg, üldözött, mindenki által támadott, magányos, Istenhez fohászoló Paracelsushoz egy téli éjszakán ismeretlen férfi érkezik, aki tanítvánnyá szeretne válni. Minden vagyonát – aranyat és egy száz rózsát: az anyag és a szellem legértékesebbjét – el-

hozta a mesterhez, akiről hírlik, hogy a kőből aranyat tud előállítani, s tudományával képes életre kelteni hamujából a virágot.

A tanítványjelölt azt az utat reméli megismerni, amely a tudományé, nem pedig az arancsinálását, amely csupán a tudás alkalmazása. Paracelsustól viszont bizonyítékot kér arra, hogy a fáradságos, évekig tartó munka eredményes lesz, s egy pillanatra megláthatja majd az ígért földjét. Csodát vár tehát: a rózsza hamuból való föltámasztását.

Paracelsus figyelmezteti: nem tud elpusztítani semmit. S csupán olyan tanítványt fogad maga mellé, akinek erőssége a hit. A tanítvány ekkor arra emlékezteti a mestert, hogy a Hold alatti világ a halandók világa, nem a Paradicsom, ahol akár a rózsza is örökkévaló. Paracelsus azal érvel, hogy ugyan eléghet a növény, de csak a megjelenési formája változik: a rózsza egyetlen szóval a tanítvány szeme elé varázsolható. Ehhez a művelethez pedig nem szükséges eszköz, praktika. Elég az istenben való hit, s a szó, amelyet a kabbalából lehet elsajátítani.

A makacs tanítványt semmi módon nem tudja eltántorítani az egyre ingerültebb mester. Paracelsus szeretné elkerülni a szemfényvesztésnek a látszatát, ezért hajthatatlan marad, s nem teljesíti a kívánságot. Az ifjú számára, hogy bizonyossághoz jusson Paracelsus tudásáról, nem marad más cselekvés, minthogy saját maga hajítsa a lángok közé a vérvörös rózsát. Paracelsus rámutat az eredményre: „*Íme, a hamuvá lett rózsza...*”. A tanítvány megszégyenülten és vesztiesen távozik, bár szenvedélyesen fogadkozik – holott csak az idős mesterrel szemben könyörületes –, hogy fölkészülten visszatér, amikor annyira megerősödött a hite, hogy a tudomány jóvoltából megláthatja a rózsát. S magával viszi az aranyait.

„*Paracelsus egyedül maradt. Mielőtt eloltotta a lámpát, s leült a kopott karosszékre, begörbített tenyerébe öntötte az alig maroknyi hamut, s eluttogott egy szót. A rózsza szárba szökken.*”

A tanítvány a makrokozmosz-mikrokozmosz elképzelést vonja be a novella értelmezési terébe: az arisztotelianusok munkásságának eredményeként az univerzum struktúrája a Lények láncolata mentén tekinthető át. Az Elemi világ Hold alatti, a Csillag- és a Szellemvilág Hold fölötti egység e hierarchiában, ahol az embernek – mikrokozmoszként – közvetlenül a Hold alatt, a négy elemből készült világban, a materiális szféra tetején van a maga elrendelt helye.

Ez az elképzelés alapvetően panteista: bármelyik szintnek létezik ugyanis – közvetítők jóvoltából – az isten-szellemtől eredő lélek-tartalma, az olyan rész, amelyet semmi nem pusztíthat el. S hogy éppen a rózsza az, ami elpusztíthatatlan – miként figyelmeztette tanítványát Paracelsus is –, az nem mást bizonyít, mint hogy a rózsza ez a bizonyos halhatatlan darab. Ezt a rózsát csakis töretlen hittel – amivel a tanítvány nem rendelkezett – lehetne meglátni és életben tartani.

Borgesnek egy másik – szintén panteista – elképzelése is van a rózsáról: ha a tökéletesség metaforája, akkor mindaz, amely ezzel a tulajdonsággal rendelkezik, rózsának is tekinthető:

Blake

*Hol az a rózsza, amely a kezében,
anélkül, hogy tudná, csodás ajándék?
Nem a színével, minthogy a virág vak,
sem fogyhatatlan édes illatával,
sem egy szírom súlyával. Mindezek csak
gyöngye visszhangok, régen elveszettek.
Az igazi rózsát máshol keressed.
Lehet, hogy oszlop, lehet hogy csata,
angyalok ege, vagy egy végtelen,
titkos, nem nélkülözhető világ,
ujjongó isten, akit sose látunk,
vagy egy ezüst bolygó egy másik égen,
vagy egy irtóztató öskép, amelynek
rózsaformája sincs.*

Somlyó György fordítása

A tulajdonságaitól megfosztódott virág, a rózsza, valami más. Bármi lehet (talán még rózsza is, ha az nem érzékelhető érzékszervi tapasztalatokkal, legfőljebb értékelhető a segítségükkel).

A rózsza, állítja a borgeszi corpus, rózszaformáját elvesztette: s fölvette a lélekét, amely levetette magáról a testet, s rálelt önmagára a kozmoszt kitöltő szellemben. Borges 1960-ban megjelent verskötetében található az *Egy sárga rózsza / Una rosa amarilla* költemény. Emblematis-kus vers: noha a rózsza halálvirágként tűnik fel benne, az életé mégis. Azzal a jelentéssel olvasva, ahogy Borges mindig is használta a 'rózsza' szót, egy misztikus életre születésének pillanatában láthatjuk, amikor a lélek, a szellem sárga virága megvilágosítja. Az univerzum két aranyló szimbóluma, a könyv és rózsza között megtörténik a választás.

„...Emberünk ott haldoklott, az évek és dicsőség súlya alatt, a széles, faragott lábú, spanyol ágyban. Könnyen elképzelhetjük – valamivel arrébb – a nyugodalmas erkélyt, mely nyugatra néz, lenn pedig a márványt és a repkényt; a kertet, a lépcsősort, mely tükröződik a négyszögletű medencében. Egy asszony sárga rózsaszálat tett a vázába; a férfi néhány verssort mormol kényszeredetten: őszintén szólva kissé már maga is unja őket: ...

Es akkor megtörtént a megvilágosodás. Marino látta a rózsát, ahogy Ádám is látta a paradicsomban; és érezte, hogy a rózsza önnön örökkévalóságában van, és nem az ő szavaiban, és hogy beszélhetünk róla, vagy utalhatunk rá, de szavakkal ki nem fejezhetjük; és hogy az a sok hosszukás, hiú kötet, mely aranyló árnyba borítja a szobasarkot, nem a világ képe (mint ahogy hívságában hitte), hanem különálló, a világhoz hozzáadott újabb dolog.

Marinónak a halála előtti estén része volt a megvilágosodásban; annak előtte talán Homérosznak és Danténak is része volt benne.”

Homérosz Odüsszeiájában a rózsát leginkább színként használta, kivéve, amikor egy alkalommal a rózsza olajáról tett említést. A halott Patroklosz testét mossák le vele. Dante is tudott valamit a virágunkról: az angyalok kara a mennyei rózsza szirmain foglal helyet, s figyelmüket a Szellemre összpontosítják. A borgeszi rózsákat abban a térben kell elképzelnünk – hiszen csak szavakként láthatók – amely a test s a szellem, a halál és az örök élet között húzódik.

A rózsának azonban – véljük – az allegorikus szerepnél nagyobb is jutott a borgeszi életműben. Lépésről lépésre nyomon követhető az is, miként szövegesül a virág: a vak számára láthatatlan, az elégetett, a sötét, éjszakai kertben megbúvó, az illatából vagy a színéből kisejlő. Miként válik a misztikus számára jelentett azonosulás/beolvadás ígéretén, a szimbolikus értelmezésen túl ismét láthatóvá. Az újra láthatóság útját jelenti az is, hogy a szövegek 'rózsza' szavai vagy a köröttük bokrosodó képek lehetőséget nyitnak az újra aktualizáláshoz. S úgy a mű írásának pillanatában, mint olvasásakor a szerzőnek/olvasónak a képzelete megteremtí a maga unikális rózsza-képzetét. S ez a költői lehetőség – meglehetősen profán.

Borges, akit misztikus költőnek láttunk, a kettős igazság-tan kínálta lehetőségek között választ talált.

IRODALOM

- Barker, N. – Aymonin, G. G. (2000): *Botanical Prints from the Hortus Eystettensis*. Harry N. Abrams, New York.
- Borges, J. L. – Casares, A. B. (1967): *Bustos Domecq feljegyzései*. In: Borges, J. L. (2000): *Válogatás J. L. B. társszerzővel írt műveiből*.
- Borges, J. L. (1986): *A titkos csoda. Elbeszélések*. Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Borges, J. L. (1987): *Az idő újabb cáfolata*. Válogatott esszék. Gondolat, Budapest.
- Borges, J. L. (2000): *Válogatás J. L. B. társszerzővel írt műveiből*. Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Borges, J. L. (2000): *Válogatott művei V. A homály dicsérete. Költemények*. Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Burckhardt, T. (1994): *Kristályparadicsom*. Stella Maris, Budapest.
- Burckhardt, T. (2000): *A szakrális művészet lényegéről a világvallások tükrében*. Arcticus Kiadó, Budapest.
- Cahen, C. (1989): *Az iszlám*. Gondolat, Budapest.
- Géczi J. (2000): *Alláh rózsái*. Terebess Kiadó, Budapest.
- Mazahéri, A. (1989) *A muszlimok mindennapi élete a középkorban a 10-től a 13. századig*. Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Shah, I. (1998): *A szífi út*. Farkas Lőrinc Imre Könyvkiadó, h. n.

A KIS HERCEG RÓZSÁJA

A keresztény hagyományba beágyazódó, a muszlim hatástól sem mentes, szokatlanul összetett rózsajelképet ígér a huszadik század egyik kultikussá vált meseregénye, Antoine de Saint-Exupéry (1900–1944) 1944-ben megjelent *A kis herceg* című munkája.

A történetben két helyszínen fordulnak elő olyan szépséges virágok, melyek a környezetükben jelenlevő szereplőkre erőteljes hatást gyakorolnak:

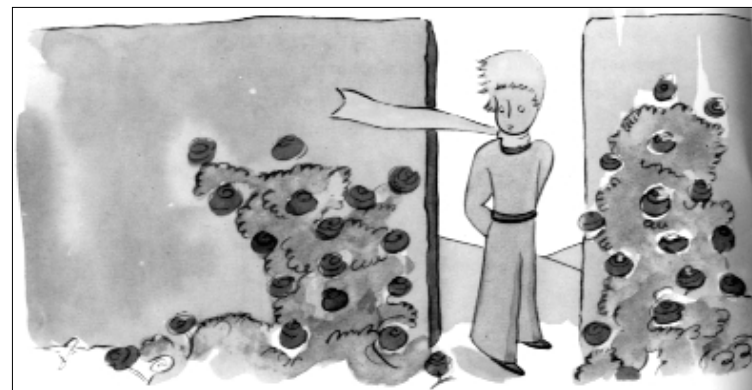
1. Saint-Exupéry regényében a B-612 kisbolygón felnövekvő Rózsát úgy ismertük meg, mint amely egy önálló univerzum feminin alakú uralkodója, alattvalója életét és gondoskodását feltételek nélkül magának követeli, mégis szeretetre érdemes s gondozója számára kitüntetetten fontos. A regnáló rózsza és az őt szolgáló herceg szimbiózisa akkor is megmaradt, amikor a kis herceg elkerült a hermetikusan magába burkolózott, imádott-gyűlölt kisbolygóról. Az elmenekült hőst majd oda vonzza vissza a virág által jelképezett, egyre inkább meghatározónak talált állapot emléke – még ha ennek önfeladás és halál lesz is az ára.

220



2. A Földön egy rózsakert az a helyszín, ahol a főhős, bolyongása végső állomásán, rádöbben, hogy nemcsak az az elhagyott, zsörtölődő és kényeskedő, ám törődést igénylő Rózsza él, amely miatt a bolygójáról elköltözött; nem csupán ez az egyetlen körberajongott-gyűlölt, önző virág létezik. Bárhol rábukkanhat hasonló rózsára, s ez mindenkor

az általa elhagyottra, a magára maradottra fogja emlékeztetni. Magánrózsájának hasonmása a Földön tömegével található. Ezen a – riadalmat okozó – felfedezésén a kis herceg kénytelen eltöprengeni, s arra a következtetésre jut, hogy nem a Rózsza személyiségjegyei között érdekes annak az okát keresni, hogy miért mutatkozott számára olyan fontosnak ez a gyönyörűsége növény, hanem a Rózsza és a közte kialakult érzelmes és szövevényes kapcsolatban.



221

Saint-Exupéry utolsó befejezett művének egyik központi szimbóluma a rózsza. A motívum a szerző korábbi műveiben is jelen van, mind a négy regényében, és a példabeszédek tartalmazó *Citadelle*-ben is föl-tűnik, közvetlenül avagy értelmezési tartományának gazdagsága miatt közvetve, s egy-egy vonással alakítva a jelkép későbbi, lehetséges tartalmát. A rózsza mellett – s annak értelmével némileg megegyezően, illetve azt árnyalva – felbukkan a 'kert', a 'bárány' és a 'gazda' jelképköre is. Ezeknek a szeretet változatait bemutató történetek köré elrendezett szimbólumoknak az alapjai konvencionálisak.

Az életműben található rózsahivatkozások áttekintése közelebb vihet minket *A kis herceg* azonos motívumú tartalmának megértéséhez.

A *Courrier sud* főhőse inkább taszítónak és idegennek találta azt a fajta boldogságot, amelyben az ember a tettek kihívása ellenében az otthon rózsafáinak metszegetésével foglalatoskodik, még ha meg is engedte a két magatartás közötti hezitálást. Máshol az otthon megnyugtató családiasságát, békéjét, a rendet, a mikrokozmosz örökkévalóságát veszélyeztető szeles viharról szólt, amely feldúlhatja a ház nyugalmát: a veszélyt azonban mégsem értékelte nagynak, ha az égi háború egyikét rózsánál többet nem ver tönkre. A rózsza ebben az esetben nem képviselt magas és töretlen értéket. A vidékiesen békés, önmagába zárkozó, magára felejtkező világ s az ilyen közeg idilljében elfutó élet hang-súlyozható jellemzőjének találta egy harmadik helyen a rózsát.

Saint-Exupéry a bátorság, az ifjúság és a szerelem jegyét is a rózsában lelte meg, igaz, azt a harssággal és talán a rejtelmességgel is eljegyzettnek látta, ezért a függetlenséggel és az öntörvényűséggel ruházta fel, s vadrózsaként szerepeltette. A rózsakerti rózsává és vaddá hasadtsága ellenére a pozitív érzelemtől telített lelki állapot kifejezője maradt. A kert rózsája a biztonságos, nyugalmas, szemlélődő és bensőséges érzelemtől gazdag tér (némileg megvetett) virága – a vadon termő pedig a zabolátlanabb, mozgalmasabb, férfiasabb és vadregényesebb eseményeké.

A védettség, a bőség s a bezártság, valamint a létért folytatott harc férfias nyersességének hiánya: mindezt együttesen jelenti a kert. A gazdával – az óvó emberi vagy emberfölötti felügyelettel – rendelkező, szeparált térhez való ambivalens viszony valamennyi kertet előhívó képzetnek is a sajátja. Egyszerre vonzó és taszító az édeni helyzet s az akarattól való megfosztottság.

Miként a rózsáé, idővel a kert motívuma is a hagyományos értelmekkel gazdagodott, s ez lehetőséget ígért az új, egyéni tartalmú jelentés kifejezésére. A *Terre des hommes* egyik részlete a meglehetősen polgáris kert- és rózsaképhez a Korán paradicsomelképzelésén alapuló kert-, víz- és rózsáértelmezés beépülését mutatja. A mórók bemutatásában Saint-Exupéry a muszlim hagyományokat idézi fel: „*Íme: férfiak, akik sosem láttak se fát, se forrást, se rózsát és csak a Koránból tudják, hogy vannak patakokkal folyó kertek...*”¹, de a sivatagi kopársághoz, számkivetettséghez és küzdelemhez egyébként nagyon gyakran moszlim meghatározottságú képek és eszmék társultak.

A rózsá értékjelző szerepe kétségtelen. Érték a fenntartására irányuló tevékenység, a féltő ápolás. Egy cselekvés értelme s végkifejletének jutalma. A rózsá az értelmet talált élet jelképe.

A *Terre des hommes* lapján mindez így összegződik: „*Leültem egy párral szemben. Férfi és nő közé jól-rosszul befészkelődött s aludt egy gyermek. Milyen gyönyörű arc... Semmit nem különbözött a legendabeli hercegfiúcskától: ha óvják, foglalkoznak vele, tanítják, mivé lehetne! Ha egy kertben sikerül egy új rózsafajtát kitenyészteni, a kertészeket mind izgalom fogja el. Elkülönítik, gondozzák, ápolják a rózsát. Az embereknek azonban nincsenek kertészeik.*”² E részlet a gyermeknek a rózsával való azonosítását mutatja. A kis hercegben nem lesz rokonítható a virág és a kisfiú, abban nem mutatkoznak egymás helyettesítőinek. A gyermek számára a rózsá – az egyetlen, akivel tartós kapcsolatba került – maga lesz a legfőbb érték.

A *Citadelle* című írásához 1936-ban fogott hozzá az író, melynek fejezetei – bár a szerző korai halála miatt nem készülhetett el a végső, le tisztázott összegzés – párhuzamosan alakultak a fő művekkel. A moralizáló, didaktikus munka példázatok és elmélkedések lazán összefüggő sorozata, az idős berber fejedelem fiához intézett szavainak és az ebből a fiúból fejedelemmé vált férfiú töprengésének a foglalata.

Saint-Exupéry az emberi értékek nyomában indult, s az élet értelmét kívánta megkeresni: úgy találta, hogy az csupán abban a cserében fogható meg, amelyet magából mások számára mindenki felkínál. A felajánló mindezért cserébe az önként vállalt és a szeretet által megvalósult kötődést – mint az élet önértelmezésének a keretét – kapja. Az embernek az életben feladata van, ezt a feladatot azáltal fogadja el, hogy a munkája segítségével a családban, a szerelemben, a barátságban, a különböző közösségekben és helyzetekben kiteljesíti magát: ad, hogy ennek fejében az adományt elfogadó alávetettjeként megadassék neki a boldogság.

A *Citadelle* második, egységes kidolgozásának inkább tekinthető felelben – amelyet az elemzői leginkább az Újszövetség derűsebb világával szoktak jellemezni – éppen a szeretetvallás jegyében tűnik fel többször is jelentős helyzetben a rózsá.

A CXVIII. fejezet arról a prófétáról szól, aki a tökéletesség iránti vágyában minden bűnt elítél. A fejedelem ellenvetése szerint az ember nem azzal erősíti a jót, ha gyűlölettel foglalkozik – amikor a szeretettel kellene. A cédrus szeretete nem eredményezheti az olajfa elpusztítását, a rózsailat elutasítását. A műben így először megidéződő rózsá ismét önálló értéknek tűnik elő.

A következő esetben szintén értékmínőségre figyelmeztet a növény jelenléte. A CLXX. fejezet a jól elvégzett dolog szeretetét hangsúlyozza, amelyben a cselekvőtől távol áll bármiféle hiúság, s csupán az alkotás szolgálata vezérli. A műben erre példaként jelenik meg az anya gyerekekkel s a kertész rózsával gyakorolt, kitárulkozó szolgálata. Ezen tevékenység sürgető követelménye – s végül eredménye – az, hogy az ember önmagát a szeretett társ mellé méltó partneréül ajánlja. A rózsá értéke nemcsak a rózsáét mutatja, hanem visszamatat arra is, aki őt fölfedezte, nevelte és híven szolgálta.

A szeretet másokhoz fűzi az embert, értelmet és jelentőséget kínál és ad, amelyet ha elfogadunk, életünk irányát is megszabja. A szeretet természetéről szóló példabeszéd (CLXXXV.) szerint a szeretet értéke a kétirányú kapcsolat. Aki ad, az kap is, s örömet az szolgálja, hogy ajándékkal olyasmis jut a számára, amelyhez sosem remélt jutni, hiszen neki a kapcsolatban az is elégséges, ha adhat. „*Én pedig... – mondja a fejedelem –, azzal az egyetlen rózsafával ajándékozlak meg, amely képes téged nagyobbá tenni, mert visszakerem tőled a rózsáját. És ettől a pillanattól kezdve megépül számodra a szabaduláshoz vezető lépcső. Előbb felcsákányozod, felásod a földet, aztán reggel felkelsz, öntözöl. És gondosan ügyelsz munkád eredményére, védelmezed a férgek és a hernyók ellen. És szíved mélyéig megindít a kipattanó rózsá látványa, és elkövetkezik az ünnep, a kinyílt rózsá, amelyet a te dolgozod lesz leszedni. És miután leszeded, nekem ajánlod fel. Te nem tudtál volna mit kezdeni a rózsával. Ezért elcseréltem a mosolyomért... s aztán királyod mosolyától napsugarasan térsz vissza a házá felé.*”

A rózsza a hosszú, célirányos munka örömteli eredménye, benne összpontosul minden felajánlott forró érzelm. Előállítására értelmet kínál a cselekvőnek – állítja a fejedelem –, s értékét az adja, ha a lenyelt virágot számára nyújtják majd át, mert egyedül ő képes azt megbecsülni. A virág és értékével azonos a saját értéke. Cserébe azonban a rózsza kertésze köszönetben részesül, ami igazolása a rózsza értékének s a rózsát fölnevelő munkájának.

A szeretet rózsájának előállítása hosszú időt, kitartást és szakértelmet – kertészi tevékenységet – igényel. Kizárólag szertartás eredményeként valósítható meg. S hogy miféle is lehet az, arról a CLXXXVI. fejezet tudósít. A kultusz kellékeinek megteremtése – a kertépítés, a végső eredmény meglátása a növényekben és tárgyokban – előzőleg is értéket ad a hívő cselekvésének, s ha már mindenre kiterjed az ebből fakadó lelkesedés, s ha a kultusz már utal a tárgyára, akkor kezdődhet a szeretetteljes munka.

Minden, ami a kertben találatik, imádságszínű – kultusz tárgya. Az illat is ilyennek mutatkozik, s ilyenek a kövek, a forrás. Harmadnapon a bogáncsok a rózsájukat tárják a gazda elé, amely a szeretett asszony testének illatát előlegezi.

A rózsza a szeretetkultusz központi szimbólumává vált. A rózsza a kert mint metaforát is értelmezi. Összekapcsolódik benne a kultusz metafizikája és a kultusz tevékenységrendszere. A szeretetkultuszt Saint-Exupéry a kerthez való viszonyán túl más metaforákkal is érzékelteti. A CXCVIII. fejezetben például a fejedelem úgy mutatja be egyik alattvalóját, mint aki akinek a szíve fölött egy vászonzacsokóba varrt, elhervadt rózsza található. A példabeszéd értelme szerint a számtalan rózsafölddel rendelkező férfi képes volt a szeretet ajándékát fölismerni, élete liturgiájává tenni s így részesült annak örömeiből.

A rózsza kiterjesztette a hatalmát: rózsás tulajdonságú a kert, s rózsaként mutatkozik az emléke, a színe, az illata is. „*En boldognak érzem magamat, amikor a rózsailat ösvényén kertem felé közeledek...*” – mondja a fejedelem (CCI.). A rózsza valamiféle pozitív és kiemelkedőnek mutató – asszonyias, befogadó – értéknek a jelzője. A rózsának Saint-Exupéry szótárában a tökéletesség-értelem jutott, amellyel szinte mindent ki lehet fejezni, aminek nagy jelentősége van.

A *Citadelle* végső fejezete az író rózsajelképének végső, összefoglalt formáját mutatja. A példabeszéd két, egykor testvéri közösségben élő, majd egymástól távolra került, öreg kertész barátságáról beszél. Annyi hír nélküli év után az otthon maradt, megvénült férfi levelet kap, amelyben mindössze ennyi áll: „*Ma reggel megnyestem a rózsáimat...*”. A válaszon napokig töpreng az idős kertész, hogy abban a teljes életét, valamennyi örömét pontosan kifejezze, s azt a szeretetet, amely a barátjához köti, a maga teljességében elmondhassa. Végezetül megírja a levelét, s az sem sikerül hosszúra: „*Ma reggel én is megnyestem a*

rózsáimat...”. A fejedelem e levélváltásban az Úr magasztalását fedezte fel, mert benne találkozott össze – rózsabokraik felett – két ember.

A bölcsességre szert tevő fejedelem a kertészt, aki üzenetet váltott a barátjával, boldognak találta. Így néha elfogta a vágy, hogy magát is odaláncolja a kertészek istenéhez, a kertészekhez és magához a rózsához, s ehhez egyetlen hatásos utat talált: megszólította a szívét, s ennyit mondott: „*Ma reggel én is megmetszettem a rózsáimat*” (CCXIX.).

A kert, amelyre a berber fejedelem hivatkozik, amelyben a kertészek munkálkodnak, s amelynek elemeiből némelykor az író is származtatja a hasonlatait, kitüntetett szerepű. A rózsza a felajánlott, az elfogadott és a viszonzott szeretet szimbóluma, másrészt annak az értékmérője is. A virág és a benne foglalt érzelm kultusza – környezetének megteremtése, elvetése, fölnevelése, virágzása, a virág céljának a megtalálása és életének beteljesítése – Saint-Exupéry írói és emberi hitvallásának is tekinthető.

A rózsza birtoklása és e birtok elveszíthetősége, továbbá az érte hozott áldozat, a megmentés: mind a szeretetet ígérte. Az áhított – általában antropomorfizált formájú – dolog vagy Lény megszerzése, megtartása a saját belső gazdagság értelme és értelmezője: ez lehet a rózsza is, s hogy miképpen, azt *A kis herceg* mutatja meg, ahol a rózsához saját rózsavallás tartozik.

A rózsza-szimbólumkör hagyományai közül Saint-Exupéry a dominikánus szerzetesek rózsafüzérének ájtatossági szerepét is megnyugtató bizottsággal ismerte: az olvasó személyiség kiterjesztésének, misztikus megvalósítása eszközének találta. A pilóták számára ugyanilyen imádkozásra használhatónak állította az otthonról való elmélkedést, a sivatagban légi katasztrófát szenvedett szomszédhozónak a kút megidézését, az egyedülletben a bajtársakon való gondolkodást vagy bármely magányos embernek a saját kultúrkörében való elmélyülését. Kell, hogy a számkivetett ragaszkodjék a kultúrájához, a neki fontos dolgokhoz, az emlékeihez, s ezek egy-egy darabja a képzelet által kézzelfoghatóvá s önmagában vizsgálhatóvá materializálódjon. Saint-Exupéry – önéletrajzi regényei alapján – a vele történt bajban maga is kedves, öreg, fekete fenyőkkel teli kert, virágokat, forrást képzelt maga elé, hogy a föltámadó honvágy betöltse lelkét, s erőt kapjon a túléléshez. A saját múlt, a saját kapcsolatok – állítja – teszik lehetővé a hozzáférést a jövőhöz.

A kert misztikus értelmezését mind a keresztény, mind az iszlám vallás elvégezte. Saint-Exupéry a hortus conclusus hagyományában egybegyűlt szimbólumok javát – forrás, kút, virág, fű, rózsza, kerítés – és néhány máshonnan ismerős keresztény karakterű jelképet – amilyen például a bárány – felhasznált a regényeiben, a lehető legösszetettebb módon, s olykor egymástól távol eső helyeken hivatkozva. (Ilyen jelkép-összevonás történik *A kis herceg*ben a gyermek és a bárány esetében.)

A kertjegyek közül, minthogy a hely legfőbb értéke – oka és célja –, a rózsza került a centrumba. A főhős személyiségjegyei ezzel a mozdulattal, hercegnői viselkedésű, extrém tulajdonságú, látványos és egyedinek tűnő lénnel szemben bontakoztak ki. A gyermeknek a virághoz való viszonya az, ami módot ad a történet elmondására.

A rózsza mindenekelőtt az édeni állapot, a bolygó jellemzője. Bárányjeggyel a büntelen, megfontolások nélküli gyermekember rendelkezik – ő a főhős. Mind a közegben, mind a hősben feltűnik a vértanúság – hiszen a rózsza és bárány egyként áldozat –, a mesében egyidejűleg sejlik föl ennek a lehetősége. A bárány és a rózsza ártatlanságuk ellenére egymás veszélyeztetői: a rózsza (különösen az animális tulajdonságától hangsúlyozottan) a tigriskarom-szerű négy tüskéjével; a bárány pedig az agresszivitás-hiányával, vagyis azáltal, hogy táplálkozásának forrásául használhatja a rózsát – így mindketten egymás végzeteivé válhatnak.

Egyik lény sem szándékozik a másik életére törni, de lényegi tulajdonságaik értelme szerint mégis egymás ellen valók. Dualitásukhoz hasonlóan bukkanhatunk a madár-rózsza, a méh-rózsza, pók-rózsza stb., az állatot és növényt szembeállító kapcsolatoknál, amelyekben a férfias (agresszívebb) jelleg az animális, a nőies (befogadó) jegy pedig a növényi tag értékeként mutatkozik meg. Ugyan a regény annak az eshetőségét is fölveti, hogy a Rózsza lemond a szolgálatigényéről, a bárány pedig szájkosárhoz jut, így a veszélyt jelentő tulajdonságaik felfüggesztődnek, mindez azonban csupán ideiglenes: a Rózsza bármikor visszaváltozhat követelődő úrnővé, a bárány kosarára pedig sosem kerül szíj, amellyel azt föl lehetne az állat szájára csatolni.

A *kis herceg*ben a rózsza először értékes és jó növényként jelenik meg, amiként a retek is: ártatlan kis hajtással kapaszkodik a fény felé, s a léte nem mutat a B-612 bolygót szétűrő-átluggató majomkenyér-fákhoz hasonló kártételt. Hagyni lehet, nőjön kedvére. Fiatal korában ugyan hasonlatos volt a rózsza a majomkenyér-fához, de amíg az előzőt a gyomlálás élettérhez juttatja, addig az utóbbi számára ez a halál.

Az életmű regényeinek s a hagyaték leveleinek segítségével, valamint a jungi pszichoanalízis módszereit használva vizsgálta és értelmezte Eugen Drewermann³ A *kis herceget*, s benne a rózsát. Maradandó meseelemzésében a terapeuta és filozófus az író a Rózsza függvényeként élő, a virág meghatározta érzelmi térben vergődő, a felnőttéget elutasító személyiségként írta be.

A rózsza szimbolikus értelmezésére is vállalkozott, miszerint a gyermeket Saint-Exupéry életmegújító szimbólumnak tekinti. A valóságot megtapasztaló hős szenvedéstörténete végén eljut az örök – a szeretet, a rózsza – igazságához. A fiúcska és társai kapcsolatát a keresztény hagyományból ismert, a dolgoknak értéket kínáló és értelmét adó szeretettel-szerелеmmel jellemzi, amely érzést a misztikusokra jellemzőnek, a mindenséget átlelkesítőnek mutatja. A szeretett személy körében

megjelent dolgok, események magát a személyt, illetve a hozzá fűződő szeretetet ígérlik, miközben a személy is szimbólummá alakul, amelynek megragadásával a mindenség elérhetővé válik.

A Rózsza az, aki által a szeretetről tapasztalatokat szerez a kis herceg, ő ad értelmet a naplementéknek, a bolygónak, a nap mint nap végzett munkának, végső soron a teljes életnek. A pszichoanalitikus értelmezés szerint ez a Rózsza leginkább egy anyához hasonlítható, s Drewermann a kis herceg rózsához való viszonyából a mindenséget átlelkesítő és édesanyja ellentmondásos kapcsolatát bontotta ki. Végső soron a vad-rózsza és a kerti rózsza különbségét és egymáshoz tartozását mondhatta volna el, amennyiben fölfigyel a *Courrier Sud* különböző értékekre utaló virágokról szóló részletére. Drewermann rejtjeles gyermekkori beszámolóinak (is) tekintette a művet, s valóban, a Rózsza női jellemét, a szerető-kínzó anya és gyermek összetett kapcsolatát híven fejtette fel.⁴ A fellebbezhetetlen hatású, megkérdőjelezhetetlen Rózsza különös tulajdonságai – ha mögé egy anyát képzelünk – magyarázatul kínálkoznak a mesei sajátosságokra. A szimbólumképzés eljárásai mentén e rózsza-anya számos, a kereszténység Mária-kultuszából ismerős jellemzőhöz jutott; talán éppen ez és az ehhez hasonló párhuzamok tették a művet kultuszregénnyé.

Mi némileg összetettebbnek látjuk A *kis herceg* rózsáját. A rózsza a kert szimbólumkörének centruma, tulajdonságaiban keresztény és moszlim hagyományok felé mutat. Másrészt az anyaértelmezés is szükséges bizonyul, csak annyiban releváns, amennyiben az anyának a szeretet-kifejező volta benne megmutatkozik.

A fölcseperedett Rózsza mely tulajdonságaira figyel föl a kis herceg, melyek válnak számára fontossá? Először: olyan virágnak látja, amelynek tüskéi vannak. S miért vannak a szépséget ígérő, szelíd növénynek effajta, virágához nem illő fegyverei? A gyermeki válasz szerint, mert gyöngye, gyanútlan, s a tüskék által félelmetesnek képzelheti magát. Vagyis a rózsza tulajdonságai a gyermeki analóg gondolkodás mentén mutatkoztak meg.

Másodjára már ezek a kisgyermekre is igaz, az ő világára is érvényes tulajdonságok lesznek hangsúlyosak: a rózsza esendő, védelemre szorul. Mindaz a gondozás, amelyet a kis herceg lakóhelye, a bolygó magától értetődően megkapott, s amelyből a Rózsza is részesedett, számára nem elégséges; több, személyre szabott törődést kívánt. Függő helyzete értéknövekedést jelentett.

Mindezek után a virág illatát nevezi meg a szerző, majd a bimbózást, a színes szirmokat, a teljessé vált, kinyílt virágot. S velük együtt a lehetséges ellentétek, melyet a bárány felbukkanása jelent (mögöttük a több millió éve kialakult, egymás elleni védekezési mód), vagy amely az egyszerű virágok és a tüneményes rózsza között mutatkozott. Az értékképződés folyamatának voltunk tanúi – amely aktusban az érték sajátossága éppúgy, mint ellentmondásossága is hangsúlyos.

S milyen a virágzó Rózsa? Óriási, egyetlen bimbóját rendkívül lassan nevelte föl, hosszan készülődött a nyílásra. Sok szirma gyüretlenül terült ki egy napkeltekor, s rögtön megmutatta teljes pompáját. Szépsége jellemzésére a sugárzó jelző olvasható, s a négy tüskéjén kívül jellemzi őt az illata is. Botanikai sajátosságai szokványosak: szabályos, gyökereivel helyhez kötött növény. Antropomorf jegyei közül feltűnik, hogy beszédre képes – s első megnyilvánulása, hogy felszólítja a kis herceget, gondoskodjon róla, locsolja s védje meg a huzattól, az éjszaka hatásaitól – amikor a sötétben egyébként sem látható, a fénytelen-ségben egyedül marad, s láthatatlansága miatt gondozójával sem tart hat fizikai kapcsolatot.

Az érthető, emberi szavakkal beszélő növény egy mesében nem feltűnő jelenség, végtére is elvárjuk tőle, hogy emberi módon kommunikáljon. De hosszú még az út ahhoz, hogy a kis herceg ráébredjen arra, amit a *Citadelle* kertészei már tudtak: egyetlen módja a párbeszédnek, ha az szavak nélkül történik.

A növény értelme mindezen sajátosságai alapján is nyilvánvaló: melegséget sugároz, ugyanúgy, mint az a napszak, amikor a rózsza végre megmutathatta kifejtett állapotát. A napkelte a virágba borulás időpontja, éppen az ellentéte a napnyugtának, amelyet olyannyira szeret nézni a melankóliára hajlamos gyermek. A Rózsa tulajdonságai más pontokon is a Napéhoz hasonlatosak: egyszerre született a nappal; úgy ragyog, mint a lámpa; s szüksége van a napfényre, hiszen növény. A kis herceg, amikor a regény felnőttjével együtt megtalálja az (egyébként szaharai kutakhoz nem hasonlító) kutat, jóval a végső búcsúszása előtt, a vödörnyi víz felszínén észreveszi, hogy remeg rajta a nap. „*Éppen erre a vízre szomjazom*” – mondja az a csöppnyi hős, aki egyébként sohasem iszik. A rózsának a naphoz, a szellem hagyományos szimbólumához visz közel legtöbb tulajdonsága.

A kis hercegben is van növényi tulajdonság: az egy év alatt, amíg a Földön tartózkodott, nem volt szüksége táplálékra, folyadékra, elég volt számára, mint elhagyott rózsájának is, a fény. A rózsán keresztül pedig rokonságban áll a szellem legtisztább tulajdonságával: az önzetlen, befogadó szeretettel.

A rózsza mint szeretetjelkép a katolikus hívő számára mindennapi tapasztalat, éppen ez az érzés – a charitas – határozza meg a Mária-ábrázolások ikonográfiáját, ahol a legfőbb szűz köpenyének belső felét piros színűnek ábrázolják. Miként a „*legjobb kép*”-en (melyet a könyv mesélője készített) ellenőrizhető, a kis herceg köpenye is piros belülről (s a külseje, miként a Mária-képeké, a világmindenséget jelképező kék); s az sem lehet véletlen, hogy a fiúcska ingének hasítékát egy rozetta kapcsolja egybe, a hős kezében pedig a kard tigriskarom-szerű tüske. A kis herceg is magára öltötte a rózsza jegyeit.



A rózsza és a kis herceg egymáshoz való viszonya kommunikálásuk első pillanatában rögtön meghatározódott. A herceg első mondata, a „*Milyen szép vagy!*” pillanata az iniciálásé. A rózsza kezdeményező, domináns helyzetbe került. Fölfedezték. Ki kell szolgálni őt, s a kis herceg aláveteti magát a rózsza akaratának, nem csoda hát, ha a virág egyre kényesebbé, akaratosabbá, követelőzőbbé növi ki magát, miközben a gyermek – függése növekedésével együtt – boldogtalanná válik. Ugyanennek a rózsza-nap-szellem szimbólumkapcsolatnak a jelentése illeszkedik, nem pontosan bár, de a mese logikájához. A gyöngének mutató Rózsának előbb meg kell ragadnia a kisfiú figyelmét, hogy utóbb uralkodjon rajta.

A regény földi szakaszának fontos értelmezési lehetőséget kínáló jelenete az, amikor a kis herceg a valódi rózsakertbe téved. A kisfiú önmaga Rózsa-képére reflektál, s ráébred, hogy egyetlen rózsza – ha az megszelídített – nagyobb értékkel rendelkezhet, mint egy kertnyi. Van tehát egy magán-rózsa, amelynek értelme kizárólag a tulajdonosa számára mutatkozik meg, s vannak közös rózsák, amelyeknek nem lehet más, csak közös értelmük, s hogy mégis értékesek, az azért van, mert a magán-jelentésre figyelmeztetnek.

A virágzó rózsakert az emberekhez vezető utak egyikén terül el. A csábítás helyének bizonyul eme tér: föllelése előtt homokon, sziklákon, havon kellett átvégődni, s fölbukkanása jelzi a közeledő, elérhető célt, a vágyott és keresett embereket. A várható boldogság előjegye a rózsakert,

amelynek azonosítása csak úgy lehetséges, ha a rózsáról már előzetes tapasztalatokkal rendelkezik a hős. Lehetséges, hogy a tömegesen felbukkanó virág az oka annak, hogy a fiú nem kereste tovább az embereket, s miként a maga egyedüli rózsájával, úgy meglegedett az egyetlen emberről – a sivatag foglyáról – megszerzett ismeretekkel? Ebben a döntésében segíti őt a megszelídítés technológiáját magyarázó róka.

„*Neki a virágja azt mesélte, hogy sehol a világon nincsen párja; és most ott volt előtte ötezer, szakasztott ugyanolyan, egyetlen kertben!*” – olvashatjuk. A Rózsa átvitt értelemben beszél, s a két sinen futó beszéd értelmét kell a hercegnek megértenie ahhoz, hogy döntését meghozhassa. Tétovázik, segítségére szorul. Szomorú (olyan szomorú, mint a naplementék idején), s a megvilágosodásra, a napfelkeltére vágyik. Így jut el, vezetője segítségével, a belső megvilágosodáshoz: a Rózsához vissza kell térnie. Az a Rózsa csak akkor létezik, ha van, aki gondolja, ha van, aki látja, ha létezik, akinek viszonya van hozzá.

Nem elég, ha egy kultusznak tárgya van. Kultusz nem létezik a kultuszt kiszolgáló nélkül.

A róka az, aki a megvilágosodás kapujához vezet a hőst. A hagyomány szerint a róka rokona, a sakál vezeti az egyiptomi Ízszt az alvilágban, hogy megtalálja Ozirisz szétszórt testdarabjait. Más okból is alvilági ez a játékra nem kapható élőlény, s éppen a föltámadás előjelzője. Ez az állat fél az emberektől, s tudja: a fegyveres emberek világán kívül létezik egy másik, ahol a megszelídítettség parancsol törvényt. Megerősödik tehát feltételezésünk, hogy az emberekhez vezető út mellékén elterülő, magas fallal körbekerített rózsakert a tökéletlen világ helyszíne, ámbár tulajdonságai a tökéletesre, az egyetlen Rózsa által uralt helyre utalnak.

A tökéletesnek és boldog helynek mutakozó kisbolygó Rózsájának megszeretése, a vele való kapcsolat meghasonlása, az éden elhagyása, s egy tökéletlen rózsakert jóvoltából a Rózsa hiányával való szembesülés, illetve az igazi megkeresése az a rend, amelyet a regény mindenki számára bejárando útként mutat be. Valójában így zajlik a civilizáció elsajátítása, s a megismerés eredményeként annak értékelése, majd a végső választás. A róka erről beszél, amikor a számára értéktelen búzatábla hirtelen fontossá válik – a kis herceg hajára emlékeztető szín jóvoltából. Hasonló okfejtések a szerző más regényeiben is fölbukkannak.

*

A rózsza jegyei magát a rózsza-növényt jellemzik: a rózsza nem köztes helyzetű, nem közvetítő szerepű. A rózsza rózsza, s nem egy személy allegóriája. Ennek a virágnak a tulajdonságai mégis személyre utalóak: leginkább a kereszténység Szűz Máriájának s a belőle kibontható anyaképnek feleltethetők meg. A rózsaképpel egybeolvadt Szűzre, illetve anyára jellemző tartalmú. (S nem a rózsával értelmeződik a Szűz, illetve az anya.)

A kis hercegben két szereplő sajátossága a rózsza-tulajdonság. A bolygón növekedett virágé, s magáé a főhőse. A kis herceg külseje a Máriára utaló attribútumokkal jellemzett: köpenye belsejének és külsejének színe, a kapocs rozettaalakja ennek bizonyítéka. A fiúcska rózsatulajdonsága korántsem annyira meghatározó, mint magának a virágnak – mindenestre elegendő e közös tulajdonságuk ahhoz, hogy azonos érzelmi törvények hatása alatt lássuk mindkettőt.

A Rózsa jelleme a szeretetkultusz és a kertkultúra mentén értelmezhetőek. Egyes sajátosságait a kert szimbólumköréből származó keresztény és moszlim hagyományban kiválasztott jegyek értékelik föl. A megnevezett értékek pedig annak a kultusznak a kiterjesztését szolgálják, amelynek a középpontjában a Rózsa, s utóbb a rózsza mögöttes értelme áll. A Rózsa egy életfilozófia elsajátítását, a világ szeretetet hangadó, misztikus módú megközelítését szorgalmazza.

JEGYZET

1 Saint-Exupéry, A. de (1929): *Terre de hommes*. In: Saint-Exupéry, A. de (1972): *Éjszakai repülés*. Négy regény. Az ember földje. Európa, Budapest. A sivatagban. 4. fejezet. Rónay György fordítása.

2 Saint-Exupéry, A. de (1929): *Terre de hommes*. In: Saint-Exupéry, A. de (1972): *Éjszakai repülés*. Négy regény. Az ember földje. Európa, Budapest. Az emberek. 4. fejezet. Rónay György fordítása

3 Drewermann, E. (1984): *Das eigentliche ist unsichtbar der Kleine Prinz tiefenpsychologisch gedeutet*. Verlag Herder Freiburg, Breisgau.

4 Drewermann, E. (1984): *Kérdések és elemzések*. 1. A rózsza titka.

IRODALOM

Drewermann, E. (1984): *Das eigentliche ist unsichtbar der Kleine Prinz tiefenpsychologisch gedeutet*. Verlag Herder Freiburg, Breisgau.

Mártonffy M. (1999): *Folyamatos kezdet*. Jelenkor, Pécs.

Saint-Exupéry, A. de (1929): *Courrier sud*. Gallimard, Paris.

Saint-Exupéry, A. de (1931): *Vol de nuit*. Gallimard, Paris.

Saint-Exupéry, A. de (1939): *Terre de hommes*. Gallimard, Paris.

Saint-Exupéry, A. de (1942): *Pilote de guerre*. Gallimard, Paris.

Saint-Exupéry, A. de (1946): *Le petit prince*. Gallimard, Paris.

Saint-Exupéry, A. de (1948): *Citadelle*. Gallimard, Paris. Magyarul: Citadella. Szent István Társulat, Budapest. 1982. Ford: Pödör László.

Saint-Exupéry, A. de (1972): *Éjszakai repülés*. Négy regény. Európa, Budapest.

Saint-Exupéry, A. de (1994): *A kis herceg*. Móra Ferenc Ifjúsági Könyvkiadó, Budapest. Fordította: Rónay György.

KÉPEK FORRÁSA

Saint-Exupéry, A. de (1946): *Le petit prince*. Gallimard, Paris.

Kultúrtörténetről sokat hallani, olvasni az utóbbi időben, ám többnyire a kultúrtudományok elméletéről és történetéről folyik a vita, s kevés tanulmányt találni, amely az elméleti okfejtéseknek megfelelően, gyakorlati, elemző szándékkal fordulna a saját vagy egy idegen kultúra jelenségei, gondolkodásmódja, életformája felé. (Erről mind a mai napig inkább az antropológusok és néprajztudósok, etnológusok értekeznek – jóllehet kevesebb elméleti megfontoltsággal.) Ennek nyilván az is az egyik oka, hogy a hazai tudományos körökben csak az utóbbi egy-két évben vált központi(bb) kérdéssé az angolszász területeken 'cultural studies'-ként, a német nyelvterületeken pedig 'Kulturwissenschaft' néven népszerű kutatási irány. Mindenesetre a *Rózsahagyományok* (melynek olvasásán jó esetben már túl van a Kedves Olvasó) olyan példája a kultúrtörténeti tanulmányoknak, amely kísérletet tett arra, hogy az elméleti megfontolásokat nem teoretikus kifejtettségükben, hanem értelmezésekkor alkalmazva mutassa be: tudománytörténeti, művészettörténeti és irodalomtörténeti kérdések feltevésekor, megválaszolásakor.

A *Rózsahagyományok* egyébként szerves folytatása a szerző korábbi tanulmányköteteinek, az *Alláh rózsái* és a *Természet-kép* című, hasonló tematikájú műveknek. Mindhárom kötet a rózsza kulturális jelentéseit vizsgálja történeti korokon és országhatárokon (inkább: etnikai határokon) keresztül. Lévéen a szerző (másik) szakmáját tekintve biológus, kulturális érdeklődése eleve olyan kérdéseket vet fel, amelyek megválaszolása több tudományterület ismeretét is megkívánja. S máris benne vagyunk egy helyzetben, ahol egyszerre kell mozgósítanunk természet-tudományos és szellemi tudományos gondolkodásunkat, egyidőben kell a rózsára mint jelenségre a biológus és a filológus szemével tekinteni. A kérdés pedig ott fogalmazódik meg, ahol a kétféle szemlélet találkozik: a rózsza-fogalom használatában, kimondásában és ábrázolásában, vagyis nyelvi és képi megnyilvánulásakor. Az lesz kérdéssé, hogyan kerül a rózsza kulturális szimbólumrendszerek középpontjába, milyen jelentéseket biztosít és miért biztosítja azokat, valamint hogyan változik koronként ez a jelentésség. Nem részletezném most ezeket a kérdéseket, mert a *Rózsahagyományokból* és a *Természet-képből* sok minden erre vonatkozóan kiderül, a továbbiakban inkább a természet és a kultúra kapcsolatának értelmezéstörténetére érdemes még pár szó erejéig kitérni a kötetek kapcsán.

A emberi gondolkodás történetének egyik legősibb ellentéte a természet- és a kultúrafogalom között feszül, már legalábbis ahogyan az el-

lentétet a filozófusok megteremtették. Ennek a fogalompárnak a viszonyát változtatta meg Giambattista Vico 1744-es *Scienza Nuova* című munkája, melyben Vico arra világít rá, hogy az emberi kultúra tárgyát vizsgáló filozófusok (elsősorban is René Descartes) kihagyják a számításból azt a momentumot, amely a kultúrának leginkább sajátja, nevezetesen azt a tényt, hogy az emberi kultúrát maga az ember teremtette. Tehát ezek a kutatások mindaddig nem vezethetnek eredményre a kultúra megismerésében, ameddig nem látja be a vizsgálódó, hogy (bizonyos értelemben) a saját kreációját vizsgálja azért, hogy megtudja, miért is építette fel a természetben ezt a számára oly fontos kulturális rendszert. Vico ezt a problémát azzal látja kiküszöbölhetőnek, hogy a vizsgálatakor a közvetítő közegre összpontosítja a figyelmét, arra a két médiumra, amely az elmélet és a gyakorlat között, az ember és kreációja között empirikus viszont teremt: a nyelvre és a jelekre. A 'kultúra' szó eredeti értelmében tekint a jelenségekre, hiszen a latin eredetű szó ('colere') jelentése: a megművelt természet ápolása (elsősorban szakrális értelemben), ami arra utal, hogy eredendően a kettő között harmonikus viszony volt, nem pedig ellentétező.

A természet jelenségeinek kulturális rendszerbe épülése is sokkal inkább a hasonlóság alapján történik, már elég, ha csak a nyelvünknek azon szóképeire gondolunk, amelyek a növényi és az emberi test analogiájából építkeznek. De ugyanilyen okból válhat egy növény (például a rózsza) vagy egy állat (például a méh), esetleg egy domborzati forma (például hegy) jelentéssel telivé egy nép és egy korszak gondolkodásában, s lesz belőle a tisztaság szimbóluma, a tökéletes társadalom mintaképe vagy a túlvilágra vezető út archetípusa.

A közvetítő nyelv és jelek értelmének felfejtésekor a különböző kultúrák és korok esetében nem azok az (egzotikus!) önkényes jelentések árulnak el többet a kultúráról és a korról, amelyek a szimbolikus rendszerbe illeszkednek; sokkal inkább azok az önkéntelen jelentések mutatnak rá a különböző kultúrák hasonlóságára és biztosítják a más-más kultúrák közötti megértés lehetőségét, amelyek az emberi érzékeken alapulnak. Az emberi észlelések és tapasztalások adják azokat az ismereteket, amelyek birtokában a biológus és a filológus, az arab és az európai, a középkori és a modern ember megértheti egymást, és ebből a megértésből új ismereteket adhatnak egymásnak. A kultúrtörténeti tanulmányok hasonlóképpen működnek: a hétköznapi orvoslásban használt középkori herbáriumokról kiderült, hogy növényillusztrációiknak alakulása (az egyre dekoratívabb, egyre részletekbe menőbb, s később akár már művészinak is nevezhető ábrázolás) odáig vezetett, hogy a 17. századi festők ezekből a könyvekből tanulták csendéleteikhez a növényábrázolást – hogy a kötet példájánál maradjunk.

Éppen ezért a kultúrtörténeti tanulmányok eredendően interdiszciplinárisak, s annál sikerültebbek, minél szélesebb összefüggérendszerből

nyernek rálátást. De mindez nem elégséges, mert szükség van még arra az önreflexív magatartásra is, amely biztosítja az állandó kontrollt a vizsgálódó meglátásai és kijelentései felett, s amely egyensúlyt tart a vizsgált tárgy (vagy a megértendő másik) minél részletesebb és behatóbb kutatása, valamint annak belátása között, hogy a vizsgálódás kényszerűen csakis a saját gondolkodási rendszerünk szerint történhet, mert „*csak az emberi szem képes arra, hogy majd' minden tárgyat kívülről szemlélje, de a tükre arra is kényszeríti, hogy eközben magát is megpillantsa benne*” (Erich Auerbach).

2003. január 5.

Sz. Molnár Szilvia

A KÖTETBEN SZEREPLŐ ÍRÁSOK

Reneszánsz növényillusztráció: a rózsza ábrázolása

Részletei megjelentek: *Az illusztráció formái*. Iskolakultúra. XII. évf. 2002. 4. 40–55.; *Reneszánsz növényillusztráció: a rózsza ábrázolása*. Salamon-Albert É. szerk.: *Magyar botanikai kutatások az ezredfordulón*. Tanulmányok Borhidi Attila 70. születésnapja tiszteletére. Pécsi Tudományegyetem Növénytani Tanszék, Pécs. 2002. 63–78.

Az európai rózsajelképek festészeti és grafikai megjelenései a 16–18. században

Az európai rózsajelképek festészeti és grafikai megjelenései a XVI–XVIII. században. Andor J. – Benkes Zs. – Bókay A. szerk.: *Szöveg az egész világ*. Petőfi S. János 70. születésnapjára. Tinta Könyvkiadó, Bp. 190–236.

„Én is ugyanúgy meghalok, ahogy meghaltak a rózsák és Arisztotelész?” (*A rózsza mint jel J. L. Borges műveiben*)

A rózsza mint jel – J. L. Borges értelmezése szerint. Andor J. – Szűcs T. – Terts I. szerk. *Színes eszmék nem alszanak*. Szépe György 70. születésnapjára. I-II. Lingua Franca Csoport, Pécs. 2001. 384–399.

A kis herceg rózsája

Szövegváltozatok: *A kis herceg rózsái*. Szemiotikai Szövegten 14. A szövegten kutatók általános kérdései. JGYTF Kiadó, Szeged. 2001. 89–99.; *A kis herceg rózsája*. Látó. XIII. évf. 2202. 3. 49–60.

236

NÉVMUTATÓ

Adam, Jakob 139
Adonis 155, 170, 183, 185
Aelianus, Claudius 80, 81
Aemilius, Macer 13
Alberti, Joannes Baptista 128
Alciatus, Andreas [Alciato] 71, 75
Aldrovandi, Ulisse 45, 211
Al-Mutászim, Maghrebi 211
Ambrus, Szent 75
Amman, Jost 107, 104
Amor 156, 161, 162
Anakreón 47, 72
Anderson, F. J. 63
Anglicus, Bartholomaeus 13
Aphrodite 156
Arber, Agnes 63
Arcadel, Jacob 97
Arcimboldo, Giuseppe 121
Arellano, Juan de 113
Arisztotelész 71, 204, 205, 206, 211, 216
Astolfe, Felice 127
Attár, Faríd ad-dín Muhammad ibn-Ibráhím 202
Auboyer, Jeannine 142, 144
Auerbach, Erich 235
Averroës [Ibn Rusd] 205–207, 216
Avicenna [Ibn Színá] 29
Avon, Pieter von 119
Aymonin, G. G. 219
Bailly, David 108, 126
Balassi Bálint 154, 158, 160, 162, 166
Baldini, Baccio 71
Bán Imre 198
Bardoly István 141, 142
Bargagli, Scipione 80

Barken, N. 219
Barlach, Julius 207
Barna Gábor 198
Bascarini, Nicolo de 36
Bauer, Hermann 143, 144, 145
Bauer, Konrad 51
Baugin, Lubin 108
Bauhin, Caspard 51
Bayon, Damian 142
Belleau, Rémy 160
Beniczky Péter 171
Bernát, Clairvaux-i, Szent 148
Bernini, Giovanni Lorenzo 88
Besler, Basilius 18, 46, 62, 63, 211
Beyeren, Abraham van 126
Bimbi, Bartolomeo 125
Blunt, W. 63
Boccaccio, Giovanni 71
Bock, Hieronymus 16, 17, 27, 36
Boehme, Jacob 78
Bogáti Fazekas Miklós 148
Bogdán Jakab 116
Borges, Jorge Luis 200–219
Bornelh, Guiraut de 150
Borromeo Szent Károly 70
Borromeo, Federico 70
Bosschaert, Ambrosius 114, 120
Botticelli, Sandro 53
Bovillus [Bouelles], Charles de 98
Breu, Jörg 75
Brueghel, Jan 44, 72, 92, 96, 117, 121
Brueghel, Jan idősebb 41, 109, 111, 117, 119, 121
Brunfels, Otto 15, 16, 17, 33–36, 45, 51, 61, 62

237

Brunschwygk, Hieronymus 31, 32, 33
 Bunyard, E. A. 142
 Burckhardt, Titus 219
 Busbequius, Augerius 47
 Cahen, Claude 219
 Calepinus 171, 199
 Camerarius, Joachim 18, 45, 46, 51
 Camôes, Luis de 154
 Campi, Vincenzo 100
 Caravaggio 65, 94
 Cardano, Geronimo 111
 Carracci-festőcsalád 65
 Cartari, Vincenzo 71
 Casares, Adolfo Bioy 215, 219
 Castilda, Szent 85
 Cato, Maior 20
 Cats, Jacok 81
 Cecil, William 47
 Celsus, Aulus Cornelius 75
 Chatillon, Lous Laval de 67
 Cicero, Marcus Tullius 75
 Cittadini, Per Francesco 122
 Claudianus, Claudius 176
 Clusius, Carolus [Charles de l'Écluse] 15, 38, 45, 51, 54, 62, 69, 171, 211
 Clutius, Theodorus 37–42
 Coats, A. M. 63
 Colombe, Jean 69
 Colonna, Francesco 71
 Columella, Lucius Iunius Moderatus 20
 Conti, Natale 71
 Contilis, Luca 81
 Cordus, Euritius 15, 17
 Cordus, Valerius 17, 62
 Costaeus, Joannes 81
 Coucy, Châtelain 150
 Covarrubias 81
 Crescenzi, Pietro 20, 67
 Culpeper, Nicholas 47
 Cupido 156, 162

Dalz, Peter 76
 Dante Alighieri 160, 171, 215, 216, 219
 Debrecei Simonides Gáspár 148
 Delechamp 211
 Descartes, René 111, 234
 Dietell, Franz Ambros 136
 Dioszkoridész, Pedaniosz 13, 15, 16, 33, 36, 40
 Dodoens, Rembertus 15, 36, 40, 47, 51, 61, 62
 Domonkos, Szent 181
 Dorsten, [Dorstenius] Theodore 33
 Dózsa György 156
 Drach, Peter 21
 Drewermann, Eugen 225, 226, 231
 Dürer, Albert 16
 Dyck, Anthonis van 83, 92, 93, 100
 Echo 173
 Eckhardt Sándor 198
 Eco, Umberto 76, 140, 142
 Egenolph, Christian 33
 Eliot, T. S. 203, 204
 Emerson, Ralph Waldo 204
 Erasmus, Rotterdami 76, 81
 Erato 73
 Erzsébet, Szent 182
 Erzsébet, Szent, Portugál 85
 Espinosa, Juan de 126
 Esterházy Pál 129, 130, 141, 142, 171
 Eurünomé 84
 Éva 165
 Exupéry, Antoine de Saint 220–231
 Fabiny Tibor 79, 140, 142
 Fazli, Qara 207
 Ferdinánd, III. 190
 Flegel, Georg 108
 Flora 107

Forte, Luca 125
 Fortunatus, Venantius 79
 Funeau, Jean 211
 Fuchs, Leonhardt [Fuchsius, Leonhardus] 33, 35–36, 45, 61, 62, 64
 Füle Ferenc 142
 Fülöp, IV. 90
 Fülöp, Szent, Néri 70
 Füllmauer, Heinrich 36
 Galénosz 162
 Garas Klára 142
 Géczy János 63, 140, 142, 194, 197, 198, 219
 Gerard, John 47, 62
 Gesner, Konrad [Conradus Gesnerus] 17, 63, 211
 Gheyn, Jaques de 37
 Giraldi, Lilio Gregorio 71
 Goes, Hugo van der 113
 Greco, El 84
 Greischer, Matthias 130
 Grüninger, Johann 28, 29, 31
 Gumpfenberg, Wilhelm 127, 129, 130
 Gyöngyösi István 8, 163
 Habsburg Eleonóra 190
 Háfiz Samszúd-dín 203
 Hals, Frans 92
 Haraszi-Takács Zsuzsa 142
 Heem, Jan Davidsz. de 101, 109
 Heide, A. 142, 143
 Heldingus, Michael 176
 Heltai Gáspár 148
 Henkel, A. 141, 142
 Hobbes, Thomas 111
 Hoberg, M. 141
 Hobhouse, Penelope 63
 Homérosz 219
 Hooch, Pieter de 97
 Horapollón 71, 75, 76
 Horatius, Flaccus Quintus 71
 Hutchinson, J. 142
 Illés Pál Attila 142

Impelluso, L. 142
 Insulis, Alanus de 77
 Iunius, Hadrianus 79, 81
 Izidor, Szent, Sevillai 75
 Jankovics József 164, 199
 János, Luxemburgi 150
 Jézus 107, 130, 131, 138, 149, 178, 181, 182, 183, 186, 212, 214
 Krisztus 64
 Johnson, Thomas 47
 Jordaens 83
 Jordánszky Elek 131, 138
 Kalliópé 157
 Kankel, David 36
 Károli Gáspár 148
 Karthauzi Névtelen 148
 Kassa Dávid Zsigmond 157
 Kelényi György 143
 Kemény János 168
 Khlórisz 170
 Kisdéginé Kirimi I. 143
 Klaniczay Gábor 199
 Klaniczay Tibor 199
 Knapp Éva 141, 143, 145, 198, 199
 Kóczy Ferenc 138
 Koháry István 179
 Komlovszki Tibor 199
 Kubinyi András 143
 Lebrun, Charles 98
 Lencsés György 171
 Lewalski, Barbara 76
 Liberale, Giorgio 36
 Lindley, J. 143
 Lobelius, Matthias [Matthias de L'Obel] 15, 18, 47, 51, 63, 66, 211
 Lonitzer, Adam 33, 34, 35, 61
 Lónyay Anna 168
 Lucretius, Carus Titus 76
 Lufti 207
 Machaut, Guillaume de 150
 Magnus, Albertus, Szent 162, 182

Manfred, Bartolomeo 125
 Manutius, Aldus 71
 Marcellus (Tarkhaniota, Mikhaél) 158
 Mária 23, 64, 73, 75, 84, 86, 92, 127–140, 146, 148, 149, 152, 154, 160, 162, 163, 172, 178, 181–187, 192, 194, 212, 214, Szűzanya 84
 Marot, Clément 155
 Mars 163
 Martinez, Rosa 143
 Mártonffy Marcell 231
 Mattioli, Pietro Andrea [Matthiolus, Petrus Andreas] 17, 26, 27, 36, 37, 63
 Maulberts, Franz Anton 75
 Maurus, Hrabanus 79
 Mazaheri, Aly 211, 219
 Mazo, Martínez de 90
 Megenberg, Konrad von 13, 63
 Mehl, Dieter 199
 Melich János 199
 Melius Péter 62, 171, 197, 199
 Memling, Hans 113
 Merlem, Abraham van 138
 Mesue 24
 Meydenbach, Jacob 27–29, 63
 Meyer, Albrecht 16
 Meyerpeck, Wolfgang 36
 Michelangelo 73
 Milton, John 212
 Miraval, Raimon de 150
 Montanari, Massino 101
 Murillo, Bartolomé Esteban 87
 Nadal, Jerónimo 70
 Nagy Károly 171
 Nagyszombati Márton 157
 Nissen, Claus 63
 Nollen, B. 143
 Nyéki Vörös Mátyás 172
 Órigenész 75
 Outgaerts, Dirck 37
 Ovidius, Naso Publius 71, 83, 155, 156, 166
 Öllinger, Georg 45
 Pachece, Francisco 87
 Pál József 79
 Pál, III, pápa, 70
 Paleotti, Gabriele 70
 Palladius, Aemilianus 20
 Pannonio, Michele 69
 Panvinio, Onofrio 70
 Pap István 138
 Pápai Borsát Ferenc 156, 194, 195, 197
 Paracelsus 216, 217
 Paradinus, M. Claudius 81
 Parkinson, John 47
 Pauw, Pieter 37
 Persephone 156
 Petőfi S. János 11
 Petrarca, Francesco 71, 151, 152, 153, 161, 198
 Petri, Henrich 23
 Phoebus 170
 Pirnát Antal 199
 Pittoni, Battista 81
 Platearius, Mattheaus 29
 Platón 75
 Plax, J. A. 142
 Plutarkhosz 80
 Pontormo, Jacopo 73, 83
 Prágai Tamás 199
 Prater, Andreas 143
 Rákóczi Zsigmond 156
 Ráskai Lea 147
 Redouté, Pierre-Joseph 62, 143
 Remps, Domenico 123
 Reusner 176
 Rhazes [Abú Bakr ibn Zakarija al-Rázi] 29
 Ripa, Cesare 70
 Rix, Martin 143
 Róbert, Anjou 152
 Rohály János 194, 199
 Ronsard, Pierre de 154, 155

Rösslin, Eucharius 33
 Rubens, Peter Paul 82, 83, 84, 92, 100, 120
 Rudel, Jaufre 149
 Ruellius, Johannes 15, 16
 Rachel, Ruysch 103, 106, 115, 116, 121, 211
 Saenredam, Jan 111
 Sajó Tamás 140, 143
 Samperinus, Placidus 128
 Scaliger, Julius Caesar 79
 Schade, W. 143
 Schesaeus, Christianus 157
 Schneider, N. 143
 Schoeffer, Peter 28
 Schottelius, Georgius 176
 Schöne, Albrecht 76, 77, 78, 140, 142, 144
 Schussler, Johann 21
 Sebastari, Mahmud 207
 Secundus, Joannes 154, 158, 160
 Seghers, Daniel 211
 Shah, I. 219
 Shelley, Percy Bysshe 204
 Sixtus, IV., pápa 127
 Snyders, Frans 100
 Solinus, C. Julius 162
 Speckle, Veyt Rudolf 16, 36
 Spelt, Adrian van der 104
 Spike, J. T. 143
 Spinoza, Baruch 111
 Steen, Jan 97
 Steenwick, Pieter van 108
 Stirling János 198
 Stock, K. L. 143
 Strozzi, Bernardo 93, 108, 106
 Swan, Claudia 63
 Szabics Imre 199
 Szécsi Anna Mária 163
 Szikszai Fabricius Balázs 171
 Szilárdfy Zoltán 141
 Szőnyi György Endre 79, 140, 142
 Sztraton 72
 Tabernaemontanus 47

Tamás, Szent, Aquinói 71
 Tasso, Torquato 82, 154
 Taurinus István 156, 195, 199
 Telesio, Bernardino 111
 Temesvári Pelbárt 147
 Theophrasztosz 13, 156
 Thököly Imre 172
 Toman, R. 143
 Tóth Béla 76
 Tóth István 198
 Tragus, Hieronymus 63
 Trencsényi-Waldapfel Imre 199
 Trismegisztos, Hermész 75
 Tur, Triadó 141
 Tüskés Gábor 143, 199
 Valeriano, Pierio 71
 Valerianus, Johannes Pierius 76, 80, 81
 Valéry, Paul 204
 Valgrisi, Vincentio 25, 36
 Varro, Marcus Terentius 20
 Vasari, Giorgio 83
 Velázquez, Diego 90
 Venus 64
 Vergilius Maro, Publius 71, 157
 Vico, Giambattista 234
 Vidal, Peire 150
 Vitre, Zacharie de 160
 Vives, Juan Luis 111
 Voít Pál 143
 Vouet, Simon 88
 Vulgaris, Eugenius 79
 Weiditz, Hans 16, 61
 Weisbach, W. 84
 Wesselényi Ferenc 163
 Whitney, Geoffrey 79
 Wickert, Konrad 63
 Wilde, Oscar 204
 Wilcox, Sir H. 211
 Wisbach, W. 141
 Wolrab, Hans 134
 Zeus 84
 Zrínyi Ilona 172–176, 180
 Zurbarán, Francisco de 85, 86

