

## NŐALAKOK A RENESZÁNSZ IRODALOMBAN

HELL JUDIT<sup>1</sup>

A reneszánsz kezdetét nehéz meghatározni és a késői középkortól elválasztani, főleg azért, mert a művelődéstörténészek szerint lezajlott egy ún. 12. századi reneszánsz is, a 14. századot (*Trecento*) pedig gyakran egyenesen proto-reneszánsznak minősítik. A reneszánsz két alapvető jellemvonása, általánosan elfogadott módon, egyrészt az antikvitás, másrészt és még inkább az individualitás kultusza. Mindkettő megjelenik már, legalábbis kezdeteiben, az említett 12. századi reneszánsz talán legismertebb megnyilvánulásában, a híres (főleg provençe-i) udvari trubadúrköltészetben.

E költészetben gyakran használják az antik mitológiai apparátust, a szerelem pedig mint individuális érzés jelenik meg, bár – mint mindjárt látni fogjuk – volta-képpen csak formálisan. Első ismert képviselője a 12. század elején Poitiersi VII., illetve IX. Vilmos volt (e néven ugyanis Poitiers hetedik grófja és Aquitánia kilencedik hercege), a feljegyzések szerint igen szabad szellem és a nők nagy hódolója; majd a század vége felé Andreas Capellanus (André le Chapelain, vagyis káplán) Marie de France, Champagne grófnője udvarában, *De amore* c. művében rendszerezte a lovagi szerelem szabályait. Eszerint a szerelem egy lovag hódoló szerelme egy hölgy iránt, aki azonban mindig férjes asszony, valamely nagy nemesúr vagy hűbérúr hitvese, ezért aztán a lovag szerelmi hódolata is mintegy hűbéri hódolatként jelenik meg. Így persze a lovag jutalma csak valami jelképes jutalom lehetett a hölgy részéről (bármely más esetben nyilvánvalóan Trisztán és Izolda sorsára jutottak volna), ellenben alighanem járt valamiféle anyagi jutalom is a felesége és így dinasztiája dicsőítését szívesen fogadó hűbérúr részéről. A tény, hogy a lovagvá-  
rakban sok férfi és kevés nő volt, a túlfűtött és lefojtott erotika gesztusait hívta elő: a lovag például a testén a hölgy fátylát hordja, s mindenféle képtelen áldozatot hoz érte, pedig esetleg csak halála pillanatában találkozik vele. Eközben a lovagi seregek vonulását (némelykor még a kereszteslovagokét is) gyakran a prostituáltak egész csapata kísérte.

Németországban a trubadúrokat *Minnesänger*nek nevezték (a *Minne*, a korabeli német szó ennek az udvari szerelemnek a megjelölésére), s bár ők is szép költői alkotásokat hoztak létre, mégis feltűnő, hogy itt az egyház szükségesnek tartotta valamiféle ellenpropaganda kifejtését. A 12. századi ún. *Jungfrauenspiegel* (*Speculum Virginum*, tehát *Szűzek tüköre*) olyan értékhierarchiát állít fel, amelyben a férjes asszonyok a legalsóbb fokon állnak, fölöttük helyezkednek el az özvegyek, s a legmagasabb rang a szűzeknek jár. Több gótikus székesegyházon, ill. templomon is

---

<sup>1</sup> Miskolci Egyetem, Bölcsészettudományi Kar, Filozófiai Intézet, egyetemi tanár

megjelenik a 13. században „Frau Welt“ szobra (a leghíresebbek Wormsban és Nürnbergben található): a nőalak előlről oly szép és csábító, hogy a lovag eléje térdelve hódol neki, hátul azonban kígyók és egyéb csúszómászók borítják a testét. A világias szellemmel való szembenállás itt valószínűleg azért volt erősebb, mert Németország területe (a régi Germania), szemben Franciaországgal, különösen a legkorábban romanizált Provence-szal (*Provincia Romana*) nem volt része a Római Birodalomnak. Ott ugyanis a nők mindig alapvető jogokkal rendelkeztek a családon belül, időnként pedig meglehetősen nagy, néha egyenesen szabadosságba hajló szabadsággal is azon kívül.

Eközben Franciaországban a 13. században egy fantasztikus előrehaladásra került sor a tényleges reneszánsz irodalom felé, a *Rózsaregény* (*Roman de la Rose*) megalkotásával. Ez kisebb részben Guillaume de Lorris (az első 4060 sor) és nagyobb részben – 40 év után folytatva – Jean de Meung vagy Meun, eredetileg Jean de Chopinel alkotása (a második 17 826 sor). Formálisan ez a mű is az udvar és az udvari szerelem közegeiben mozog, cselekménye pedig elvileg tisztán allegorikus jellegű, csupa lényegileg allegorikus szereplővel. (Ezek neve a franciában sem mindig természetes, a magyarban pedig időnként eléggé különösen hangzik.) Talán csak a főhős, a saját történetét elbeszélő Szerelmes (Amant) tekinthető teljesen valóságos személynek, de már a cselekedetei egyszerre valóságosak és szimbolikusak is, mivel minden más szereplő szimbólum és valóság is egyszerre. A Szerelmes (egy ifjú) bejut a Gyönyör kertjébe, s ott megpillantja a Rózsát, aki a történet során mindvégig ilyenként szerepel, miközben nyilvánvalóan egy fiatal leányról van szó. A Szerelmezt segíti Szívesen Lát (Bel Accueil, szíves fogadtatás, a leány természetes kedvességének szimbóluma), s az első részben így eljuthat egy csókig. Utána azonban Rossznyelv (Male-Bouche) rágalmai nyomán már folyamatosan akadályokba ütközik, mivel sajnos Gazdagság (Richesse) nem támogatja... Sőt, Értelmelem (Raison) rá akarja beszélni az úgymond „helyes” szerelemre (a tisztán lelki jellegű értelmi szeretetre), szemben a szenvedéllyel és Fortuna csalatkozásaival, ő azonban hűségesen kitart mint Szerelmelem (Ámor isten) vazallusa. Pedig Értelmelem még arról is felvilágosítja, hogy a (testi) szerelem funkciója egyszerűen a fajfenntartás, s ezt a verses regény végén Természet (Nature istennő) és papja, Őrszellem (Génus) is megerősíti: a szerelem a világmindenség fenntartója. A növények és állatok maguktól engedelmessé válnak a fajfenntartás törvényének, s az ember bünt követ el, ha nem él idevágó lehetőségeivel. Az utolsó jelenetben a Szerelmes behatol a Rózsa szentélyébe (defloráció allegóriában elbeszélve), és szimbolikusan letépi és megkapja a Rózsát, akit szerelmével kiérdemelt.

A Guillaume de Lorris-féle első rész idealizálásaival szemben a Jean de Meun-féle második rész szemlélete megdöbbentően realiztikus: nemcsak a kozmosz rendjének és természettörvényeinek bemutatásával, de egy széles panorámájú színes társadalomkép bemutatásával is. Több szereplő, így Értelmelem mellett egy tapasztalt Barát (Ami) és egy még tapasztaltabb Anyó (Vieille) hosszú és gyakran bőbeszédű, egyben sokoldalúan tanító meséket és példabeszédeket ad elő a Szerelmesnek. Ezekben nagy szerepet kapnak a kikapós asszonykák és a féltékeny férjek történetei, melyek nyilván nagy sikert arattak az olvasók körében, akik szívesebben

olvastak ilyesmikről, mint szorgalmas házimunkát végző feleségekről és családjukat becsületes munkával eltartó férfiakkól. Ugyanakkor az is nyilvánvaló, hogy ha ezeknek a történeteknek nem lett volna nagyon is köze a valósághoz, mint hitelteleneket utasították volna el őket. Jean de Meun ezen belül olyan képet ad a nőkről, amely egyszerre cinikusan fanyar és mégis rokonszenvező: a rendes nő ritka nagy kincs, mert a nők általában cifrázkodók és megbízhatatlanok, akikre titkot nem szabad rábízni, mivel visszaélnék vele. Csak hát mivel a férfiak is valójában csak megkapni és aztán elhagyni akarják őket, természetes, hogy ők is igyekeznek kihasználni a férfit, s végső soron eladják magukat így vagy úgy, akár a házasság keretében is. Miként a férfiak, a nők is szabadságot akarnak maguknak, s ehhez nekik is ugyanúgy joguk van: a szerző végül a szabad szerelem mellett tesz hitet.

A *Rózsaregény* népszerűsége s ennek megfelelően a hatása is óriási volt. Több mint 300 kéziratos másolat készült belőle, ami a legnagyobb szám Dante *Isteni színjátéka* után. Hatása számos irodalmi alkotásban megjelenik, így Geoffrey Chaucer (14. század) híres versnovella-gyűjteményében, a *Canterbury mesék*ben is. (A *kalmár meséje* konkrétan meg is említi a *Rózsaregényt*; viszont egyes mesék hasonlósága valamely Boccaccio-novellával a közös forrásnak tudható be, Chaucer ugyanis nem ismerte a *Dekameront*.) Bár a történetekben többször erényes nőkről is szó esik, ilyen a *törvénytudó meséjének* hányatott sorsú királynéja, vagy a *diák meséjének* végletekig tűrő felesége, nem beszélve a római és ókeresztény világból megidézett szüzek történeteiről, a nagyobb érdeklődésre itt is nyilván a pajzán történetek tarthattak számot. Ilyen a *molnár meséjének* vaskos humorú ablak-jelenete vagy a *kalmár meséjében* a még vaskosabb körtefa-jelenet. Mindkettőben egy fiatalasszony csalja meg idős férjét fiatal szeretőjével, s míg az elsőben csak a világ előtt csinál bolondot belőle, a másodikban egyenesen elhiteti vele, hogy nem az igaz, amit a saját szemével lát, hanem amit asszonya mond neki. A legérdekesebb azonban a Bath-i Asszonyság saját története. Az öt férjet elfogyasztó asszony (aki végül negyven évesen egy húsz éves férjet választ magának) ugyan hűséges és kötelességtudó felesége minden férjének, ámde mindegyik házasságában megköveteli, hogy így vagy úgy, de az ő akarata érvényesüljön. És figyelemreméltó, hogy a társaság több (férfi) tagja is nagy elismeréssel és tisztelettel nyilatkozik az öntudatos és talpraesett asszonyságról, alkalmasint Chaucer véleményét fejezve ki ezzel a dicsérettel.

A *Rózsaregény* hatott Itáliában is (valamelyest magára Dantéra is), ám ott erre olyan nagyon nem volt szükség. Korán átvették a provanszál trubadúrköltészet divatját és formáit a toszkánai *dolce stil nuovo* keretében, melyben Dante is a pályát kezdte – némelyek magát a nyelvet is át akarták venni, aminek ő ellentmondott. Azonban a megénekelt hölgyek lényegében éppoly elvont alakok voltak itt is, mint a trubadúroknál, s ebből csak Dante tört ki, bár egy sajátos formában (13–14. század). A világirodalom talán leghíresebb szerelmi rajongásának tárgya, Beatrice egyfelől egy valóságos leány, ill. nő, másfelől Dante képzeletének alkotása. Minden bizonnyal találkozott vele néhányszor, ám az a hölgy, akiről *Az új élet* számot ad, nem egyszerűen Portinari firenzei bankár leánya, hanem az ő konkrét alakjából egy fantáziavilágban létrehozott álmkép. A valóságos életről, így Beatrice vagy

akár a saját házasságáról Dante egyszerűen nem vesz tudomást. Az *Isteni színjáték*ban pedig a költő önkényesen a szentek közé emeli Beatricét, aki a mennyei rózsában a bibliai Éva és (clairvaux-i) Szent Bernát között foglal helyet. (Danténak nem ez az egyetlen gondolata, ami miatt eretnekséggel gyanúsíthatták volna, ill. részben gyanúsították is.) Annyit azért meghagy a költő Beatrice földi női vonásaiból, hogy némi szelíd szemrehányást kapjon tőle, amiért a halála után más nők iránt kezdett érdeklődni... Nem mintha egy toszkánai polgárlány nem emelkedhetett volna a szentek közé: a sienai Caterina Benincasa nem sokkal később, még a 14. században lett Sienai Szent Katalinná, csakhogy neki 19 éves korában megjelent Jézus Krisztus, és misztikus módon eljegyezte; azonkívül aszketikus életet élt, s mint a dominikánus terciárius rend tagja istápolta a szegényeket, a beteget és az elítélteket, továbbá ő volt az, akinek sikerült rávennie XI. Gergely pápát, hogy Avignonból térjen vissza Rómába.

A 14. században Petrarca annyiszor megénekelt Laurája a realisztikus, illetve idealisztikus létét illetően nem sokban különbözik Beatricétől. Ha tehát egy valódi, hús-vér múzsával akarunk találkozni, akkor Boccaccio nagy szerelméhez, Fiammettához kell fordulnunk. Így nevezte az író Maria d'Aquinót, aki állítólag a nápolyi király házasságon kívüli, de anyjának férje által legalizált lánya és minden kétségen kívül egy gazdag nápolyi kereskedő felesége volt. Az életrajzírók egyetértenek abban, hogy a viharos szerelmi kapcsolatot a szeretőit szívesen változtató szépasszony szakította meg, s ezután Boccaccio hazatért Firenzébe, mivel a Bardi-bankház csődje kapcsán apja, aki Nápolyba küldte kereskedést tanulni, szintén tönkrement. Ezek után eléggé különösnek hat, hogy első nagy művében, a *Fiammetta* c. kisregényben az író megfordítja a dolgokat: itt a gazdag nápolyi kereskedő felesége szeret bele egy firenzei ifjúba, aki aztán elhagyja. Miután ez az első két fejezetben lezajlik, a hátralévő hét fejezet semmi másból nem áll, mint a hősnő lelki szenvedéseinek és viszontagságainak (így egy öngyilkossági kísérletnek) ecseteléséből. Mindezt azonban Boccaccio rendkívüli pszichológiai beleérzéssel – és mellest a humanista műveltség teljes antik mitológiai eszköztárát bevetve – ábrázolja, úgyhogy az irodalomtörténészek a lélektani regény műfajának első darabját látják a műben. Híressé az író azonban nem ez tette, s még csak nem is nagyszabású latin nyelvű kompilációi, melyekre oly büszke volt. Ezek közt, a híres férfiakról írt *De casibus virorum illustrium* mellett, van egy híres asszonyokról írt *De claris mulieribus* is. Ebben 106 nőalak szerepel, közülük azonban 100 antik mitológiai vagy történelmi személy; a többiek: az állítólagos nőpápa, egy firenzei lány és egy sienai özvegy, így végül marad valóságosan híres (vagy hírhedt) asszonynak Iréné bizánci császárnő, Konstancia szicíliai és Johanna nápolyi királynő. Irodalmi hírnevét és irodalomtörténeti helyét Boccaccio természetesen a *Dekameron*nak köszönheti. Ha ezt a címet halljuk, persze megint csak a sikamlós történetek ugranak be először, holott a könyvben ugyanúgy megtalálhatók a tisztességes és erényes, szorgalmas és ügyes lányok és asszonyok alakjai, mint Chaucernél. Nem kétséges azonban, hogy bár mind a *Rózsaregény*ben, mind a *Canterbury mesék*ben is a női egyenjogúság eszméjét sugallták a rendszerint pszichológiailag indokoltan házasságtörő asszonyok történetei, a *Dekameron*ban ezek a női egyen-

jogúság egy általános eszméjébe illeszkednek. Boccaccio az *Elöljáró beszédben* elsősorban a nőknek szánja és nekik ajánlja a művét, és számos történetben tudatosan ábrázolja a nőt a férfikkal minden téren egyenrangúaknak. És egy ponton (*Hatodik nap, Hetedik novella*) a házasságtörésekkel kapcsolatban is kimondja a törvény szerint megégetéssel fenyegetett asszony a bírónak: „[B]izonyosra veszem, s te is tudod, hogy a törvényeknek mindenkit magokba kell foglalniok, s mindazoknak egyetértésével kell megalkottatniok, kikre vonatkoznak. Eme törvénnyel pedig nem így vagyunk, mivelhogy ez csupán a szegény szerencsétlen nőt kötelezi, [...] ezenfelül pedig, mikor megalkották, egyetlen asszony sem adta hozzá beleegyezését, de még csak meg sem kérdeztek egyet is; miért is e törvényt méltán mondhatjuk igazságtalannak.” Bár az érvelés, és végül a bírói ítélet nem oda konkludál, hogy a törvényt egyformán kellene alkalmazni vagy nem alkalmazni nőkre és férfiakra, de a törvényt mindenesetre úgy módosítják, hogy csak a pénzért házasságtörő nőkre vonatkozzon. Sajnos Boccaccio később súlyos érzelmi és vallási válságba került, s ennek hatása alatt írta meg szinte gyűlölködően nőellenes *Corbaccio* c. novelláját, ennek művészi színvonala és irodalomtörténeti hatása azonban meg sem közelíti a *Dekameronét*.

A reneszánsz embereszményt, már a 15–16. században (*Quattrocento–Cinquecento*), átfogó módon Baldassare Castiglione méltán nagy hírű műve, *Az udvari ember* (*Il Cortegiano*) foglalta össze. Ez egy – négy egymást követő estén lezajlott – beszélgetéssorozat elég hitelesnek ható leírása, melyre Urbinóban, a reneszánsz humanizmus egyik akkori fő központját képező hercegi udvarban került sor. A nagy Federigo da Montefeltro ekkor már nem él, utóda a nagybeteg Guidobaldo da Montefeltro herceg passzivitásra van kárhóztatva. Az udvari életnek és így a beszélgetéssorozatnak is felesége, Elisabetta Gonzaga hercegné és udvarhölgye, Emilia Pio da Montefeltro az irányítója. Az ő moderálásukkal zajlik a dialógus több résztvevővel, akik közül „Unico” Aretino (Bernardo Accolti) költő és improvizátor, a neves humanista Pietro Bembo és Bibbiena bíboros, valamint az éppen száműzött Giuliano de’Medici „Magnifico” (a nagy Lorenzo il Magnifico fia, a későbbi nemours-i herceg) az ismertebbek. A beszélgetések tárgya: mik a tökéletes „udvari ember” jellemzői? Nos, a *cortegiano* természetesen fegyverforgató lovag, általában előkelő családból, kivételesen azonban lehet alacsony származású is, mivel a dolog lényege egyáltalán nem ezen fordul meg. Ezenkívül humanisztikus műveltségű ember, akit a viselkedés és a társalgás eleganciája, továbbá a nők iránti gálánsság is jellemez. Ezen a ponton, némely résztvevők nőellenes megnyilvánulásai után a társaság úgy dönt, hogy megvizsgálja egy az „udvari emberrel” egyenrangú nő, az „udvari hölgy” (*donna di palazzo*, szó szerint palotahölgy, a *cortegiana* ugyanis kurtizánt jelentett) létezésének lehetőségét. Erre a harmadik estén, Giuliano Magnifico kifejtésében kerül sor. Ő nagy történelmi és irodalmi apparátus mozgósításával bebizonyítja, hogy a palotahölgy igenis létezhet, és mindenben egyenrangú lehet az udvari emberrel. Mindent tudhat, amit egy férfi, így érthet a harchoz vagy a filozófiához is, ami azonban feltétlenül része a humanisztikus műveltségének, hogy értsen a zenéhez, az irodalomhoz és a művészethez. Ugyanakkor feltűnő, hogy a beszélgetést irányító hölgyek, bár sokszor igen okosan szólnak bele

a társalgás menetébe, magukhoz a megvitatott témákhoz tartalmilag nem szólnak hozzá.

Mindennek alapján joggal mondja Jacob Burckhardt, az itáliai reneszánszról írt alapművében: „[A] legmagasabb körökbe tartozó nőnek műveltsége lényege szerint ugyanaz, mint a férfié. [...] Más nőknek legalább a férfiak olvasmányában kellett résztvenniök, hogy követni tudják az ókorra vonatkozó tárgyi adatokat, mert jobbára azokról esett szó társalgás közben. [...] Csak a hősköltemények nőalakjainak teljesen férfias magatartását kell megnéznünk, különösen Boiárdónál és Ariostónál, hogy tudjuk, hogy itt határozott eszményről van szó. A 'virago' (férfias nő) cím, amelyet korunk igen kétértelmű bóknak minősít, akkoriban tiszta dicsőség volt. [...] Az egyénné fejlődött nő férjének hűtlenségét korántsem érzi pusztán fájdalomnak, hanem gúnynak és megalázásnak, főképp pedig rászedésnek, és ezért gyakran meglehetősen hideg tudatossággal áll megérdemelt bosszút a férjén.” (*A reneszánsz Itáliában*. Ford. Elek Artúr. 2. kiad. Képzőművészeti Alap, Bp., 1978, 244–245, 275.) Burckhardt az igazi reneszánsz asszony mintapéldájának Vittoria Colonna költőnőt (Michelangelo nagy lelki szerelmét) hozza fel. Joggal. Ugyanakkor nyilvánvaló, hogy Vittoria Colonna kivételes személyiség és kivételes eset, s hogy ne legyen az, ahhoz még néhány évszázadnak kell elteltie. De a reneszánsz, mégis, nemcsak általában a modern ember, hanem a modern nő kifejlődése irányában is nagy lépést jelentett.

## IRODALOM

### BOCCACCIO 1967

BOCCACCIO, Giovanni: *De claris mulieribus*. Firenze, 1422. In: BRANCA, Vitto-  
re (red.): *Tutte le opere di G. Boccaccio*. Tomo 10. Milano, 1967.

### BOCCACCIO 1975

BOCCACCIO, Giovanni: *Dekameron* (Ford. Révay József–Jékely Zoltán). Euró-  
pa, Budapest, 1975.

### BOCCACCIO é. n.

BOCCACCIO, Giovanni: *Fiammetta* (Ford. Cs. Papp József). Franklin, Budapest,  
é. n. (kb. 1920)

### BOCCACCIO 1968

BOCCACCIO, Giovanni: *Corbaccio, avagy a szerelem útvesztője* (Ford. Jékely  
Zoltán).

Magyar Helikon, Budapest, 1968.

### BURCKHARDT 1978

BURCKHARDT, Jacob: *A reneszánsz Itáliában* (Ford. Elek Artúr). 2. kiadás.  
Képzőművészeti Alap, Budapest, 1978.

---

CASTIGLIONE 2008

CASTIGLIONE, Baldassare: *Az udvari ember* (Ford. Vigh Éva). Mundus, Budapest, 2008.

CHAUCER 1987

CHAUCER, Geoffrey: *Canterbury mesék* (Ford. Benjámín László et al.). Európa, Debrecen, 1987.

DANTE 2013

DANTE, Alighieri: *Az új élet* (Ford. Baranyi Ferenc). Hungarovox, Budapest, 2013.

DANTE 2011

DANTE, Alighieri: *Isteni színjáték* (Ford. Babits Mihály). Akkord, Budapest, 2011.

LORRIS 2008

LORRIS, Guillaume de–Meun, Jean de: *Rózsaregény* (Ford. Rajnavölgyi Géza). Eötvös József Kiadó, Budapest, 2008.