B 3632

Andrási Dorottya

JÓZSEF ATTILA TUDOMÁNYEGYETEM
BÖLCSÉSZETTUDOMÁNYI KAR
ÖSSZEHASONLÍTÓ IRODALOMTUDOMÁNYI TANSZÉK

Francesco Petrarca :

A F R I C A

(Szövegtörténeti és műfajelméleti elemzés)

DOKTORI DOLGOZAT

Témavezető : Dr. Fried István
egyetemi tanár

SZEGED
1998.

Tartalom

BEVEZETÉS **3**

I. Petrarca *Africá*jának szövegtörténeti háttere **10**

I.1. Kézirati hagyomány a Festa-féle nemzeti kritikai kiadásig (1926) .. 10

I.2. Új eredmények és áramlatok a latin nyelvű Petrarca-kutatásban ... 17

I.3. Történeti forrásvizsgálat 32

II. Az eposz szerkezeti és tartalmi elemzése **42**

II.1. Az epikus szerkezet és a minta: Vergilius *Aeneis*ének szerepe az *Africa* cselekményére 42

II.2. Scipio *Africa*nus alakja és Róma szerepe Cicero *Somnium Scipionis*ében és az *Africá*ban 55

II.3. A Cicero által közvetített retorikus hagyomány jelenléte Petrarca *Africá*jában 62

II.4. Mitológia és történelem: Ovidius *Metamorphoses*ének hatása Syphax palotaleírásában (III. 87-262) 68

II.5. A Massinissa-Sophonisba jelenet (V. ének) és epikus pandanja: Dido és Aeneas szerelmi kettőse Vergilius *Aeneis*ében 76

III. A poétikai tradíció átalakítása Petrarca *Africá*jában **123**

III.1. A költői önmegszólítás szerepe a Massinissa-Sophonisba jelenetben 123

III.2. Az eposz műfaji keretei és változatai az itáliai humanizmus irodalmában 142

ÖSSZEGZÉS **151**

FORRÁSOK **155**

IRODALOMJEGYZÉK **157**

BEVEZETÉS

Doktori dolgozatomban egy humanizmus-kori eposznak, Petrarca *Africá*jának elemzésén keresztül azt kísérlem meg nyomon követni, miképpen formálódik és alakul át a humanista költő kezén az antikvitástól örökölt epikus követelményrendszer. Előfeltételezésem szerint a töredékesen ránk maradt eposz szerkezeti és tartalmi-stiliszikai elemzéséből válhat világossá miként és milyen irányban változtak meg a műfajiság kritériumai a Petrarca által is csodált és követett antikvitás és saját kora között eltelt időben, hogyan lett *az eredetileg tisztán epikusra tervezett alkotásból sok helyen költői önvallomás*, bizonyos mozzanataiban pedig az *újkori vallomásirodalom vagy a reneszánsz szerelmi költészet* előkészítése.

Petrarca *Africá*jára éppen a korábbi tradícióhoz, valamint a költészeti újításhoz egyszerre történő kapcsolódás miatt esett a választásom, hiszen a nagy olasz költő híres szonettjeiben található nőábrázolások, finom lélektaniság gyökerei a korai latin nyelvű ujjpróbálgatásokban és a klasszikus normáknak megfelelő különböző műfajokban, így az *Africá*ban is fellelhetőek. *Elemzésem kiindulópontja, hogy a humanisták, így Petrarca munkamódszerében is az imitáció-elv, azaz az ábrázolásbeli és gondolati hagyomány: az imitatio naturae és az imitatio veterum követése, valamint az emuláció-elv,* mint az

imitáció sikerességét meghatározó esztétikai norma *szükségszerűen kapcsolódik össze.*

A rendelkezésünkre álló töredékes szöveg alapján a műből kiragadott néhány önálló egységet alkotó részlet: így például a második énekben olvasható Syphax palotaleírása vagy a teljes ötödik éneket kitevő Massinissa-Sophonisba jelenet elemzése során a humanisták műveit együttesen meghatározó két elv közül elsősorban az *imitáció-elv megvalósulását* követem nyomon, Petrarca eposzának az elemzésében *az antik hagyomány alakulását és változását* kísérem figyelemmel. Munkám középpontjában így nemcsak az áll, hogy egy adott helyen például Liviust vagy Vergiliust utánozza-e a költő, hanem az is, hogy milyen cél érdekében teszi ezt, és hogyan használja fel a kívánt cél művészi-esztétikai megvalósításához a rendelkezésére álló forrásokat, *hogyan valósítja meg a műfajhoz kötött tipikus megjelenítési konvenció, a költői tradíció felhasználásának segítségével az új, önálló gondolati tartalom kifejezését.*

Az imitáció ilyenfajta feltérképezéséhez a vezérfonalat maga a költő adja a kezünkbe, kimondván hogy: *"utendum ingenio alieno utendum coloribus abstinendum verbis. Illa enim similitudo latet haec eminet. Illa poetas facit, haec simias."*[1] A

---

[1] Petrarca a *Familiares* XXXIII. 19-ben az antik modell és belőle táplálkozó modern mű kapcsolatát az apa és a fiú hasonlatosságával állítja párhuzamba, akik teljesen különböznek mégis egy bizonyos arckifejezésben és egy bizonyos hanglejtésben hasonlítanak egymásra. Hasonlóképpen szól a *Familiares* I. 17-ben is a költői imitációról. Idézi VASOLI, C.: *"Éppen abban az eltérésben, amely a szellemi ujjászületésként felfogott imitatio legmélyebb értelme és egy elvont*

művészi imitáció egyik jellegzetessége, hogy a puszta utánzásra épülő imitációval szemben sokrétűbbé teszi a művészi alkotás üzenetét. Ahogyan Petrarca feltételezi az imitáció-elv alkalmazásának különböző fokozatait a költő oldaláról, ugyanúgy feltételezi a befogadás sokféleségét is az olvasó oldaláról, és így a művészi imitáció alkalmazásának sikerességét az olvasói befogadással hozza összhangba. [2]

Természetszerűleg a többrétegű költői mű létrehozása a költő számára is nagyobb követelményt állít; *így válik tudatos programmá az imitáció-elv kreatív alkalmazása,* és ennek a *humanista célkitűzésnek* a megfogalmazásában és következetes *megvalósításában hoz újat* Petrarca a középkori és az antik teoretikusokhoz és költőkhöz képest.

Az imitáció mellett az antik hagyomány továbbélését, egyúttal átalakítását is mutatja a szakirodalom által Petrarca latin nyelvű prózai műveire vonatkoztatva sokszor csak mellékesen megemlített *'lélekábrázoló művészete',* noha a

---

modell majmolása között van, rejlik a költészetben igazán ünnepelt 'humanitas' és a pusztán formális mozzanataiban átvett retorika különbsége" (*A humanizmus és a reneszánsz esztétikája*. Budapest, 1983. 42.)

[2] Petrarca a magáénak vallja a bibliai interpretáció hermetikus hagyományán alapuló, a középkorban meggyökeresedett és egymásra épült négy jelentésréteg: a litterális, allegorikus, morális, és anagogikus értelmezési szint megkülönböztetését, amelynek leírását ld. például DANTE: *Convivio* II. 1-15. Petrarca újítása azonban, hogy a költői szándék mellett hangsúlyozza a humanisták emberközpontú esztétikájának megfelelő olvasói befogadás fontosságát is.*"Il poeta deve essere con bel velame e con oblique figurazioni e finzioni coprire e ornare la veritá chessa ai lettori intelligenti piú difficile e ricercare e piú dolce a trovare"(Invettivo contro un medico.* I.,X-XI.)

később lírájában kiteljesedő Laura-élmény és szerelemábrázolás előzményei már korai, latin nyelvű munkákban fellelhetőek. Ilyen Laura-prefigurációnak tekinthető az *Africa* ötödik énekében például *Sophonisba alakja*, aki a vergiliuszi Didóval állítható párhuzamba, míg a szerelmi jelenet férfi hőse, Massinissa viseli a Laurát megénekelő Petrarca 'költői én'-jét idéző vonásokat.[3] Petrarca imitációs technikájának sajátosságát jelzi az a sajátos alakformálási tendencia is,ahogyan az epikus főhőssé emelt Scipio Africanus alakjában keveredik a szinte nőiesen intellektuális érzékenység és erényesség vonása a hagyományosan római férfi-erényekkel: a félelmet nem ismerő határozottsággal és következetességgel.

A lélektaniság és az imitáció-elv érvényesülése mellett és mögött *az alakformálást meghatározó sorsfelfogás, az antik Virtus fogalom humanizmus-kori átértékelése* az a jellemző tényező, amelynek révén egyrészt kimutathatóak az antik eszményekkel rokon jegyek, másrészt megvilágíthatóak azok a különbségek, amelyek Petrarcát lényeges kérdésekben a reneszánsztól is elválasztják.[4] A második pun háború győztes

---

[3] Sophonisba és Laura alakjának összefüggéseiről a legátfogóbb tanulmány ld. BERNARDO, A.: *Scipio vs. Laura*.in.: *Petrarch, Scipio and the Africa*. (Baltimore, 1962. 47-71.) valamint ld. BOSCO, U.: *Limiti della fantasia petrarchesca*. in.: *Francesco Petrarca*. (Bari, 1961. 200-230.) A szerző a Petrarcánál szereplő két nőalak legfontosabb közös tulajdonságának a lelki nemességet tartja és kiemeli a költő vonzódását a korai latin nyelvű munkákban is a finom lelkiségű nőalakok ábrázolása irányában.

[4] Petrarca virtus fogalmának legteljesebb kifejtése a *Remedius utriusque fortunae* című munkájában található. A *Fortuna* és *Virtus* fogalom kölcsönös egymásrautaltságáról a petrarcai rendszerben és az isteni *Providentiá*val való összefüggéséről ld. HEITMAN, K.: *Fortuna und Virtus*. (Köln-Graz, 1958.9-24.)

hadvezérének, Scipio Africanus tevékenységének dicsőítése és alakjának ábrázolási módja nyilvánvalóan példázza mindazt a poétikai-esztétikai változást amely a humanizmus kezdetén a korábban kialakult műfaji formákat és az azokhoz kapcsolódó hangnemet meghatározta. Választásom azért is esett Petrarca *Africá*ja-ra, mert ehhez a műhöz egy fontos *irodalomtörténeti tény* és a szerzőt érintő *életrajzi esemény* kapcsolódik: *a költővé koronázás* mozzanata.[5]

---

[5] Az esemény előzményeiről ill. a költővé koronázás ceremóniájáról Petrarca részletesen vall a *Familiares* I.IV. 2-164.-ben.. A költő életében jelentős esemény mely 1341- április 8-án, húsvét vasárnapján következett be. Ekkor Róma város konzula, Orso Dall'Anguillara tette fejére – a felújított antik szokás szerint – a költői halhatatlanságot jelképező babérkoszorút a Capitóliumon. Petrarca a koronázási szertartás révén a költészeti hagyományt jelképező legjelentősebb antik görög és latin költők közé emelkedett. Így babérkoszorúsan látható Petrarca Raffaello *Parnasszus* című festményén is Homérosz, Alkaiosz, Szappho, Anakreón, Pindarosz, Ennius, Catullus, Horatius, Vergilius, Ovidius, Tibullus, Propertius, Horatius, Vergilius és az újkori irodalmat jelképező Dante társaságában.(1. kép)

1.kép. RAFFAELLO : *Parnasszus* (részlet) *Alkaiosz, Corinna, Petrarca, Anakreón, Ennius, Dante, Szapphó.* (Róma, Vatikáni Múzeum, Stanza della Segnatura, 1508-11 között)

I. PETRARCA *AFRICÁJÁNAK* SZÖVEGTÖRTÉNETI HÁTTERE

I.1. Kézirati hagyomány a Festa-féle nemzeti kritikai kiadásig (1926)

Petrarca maga írja levelezésében, hogy az *Africá*t 1338-39-ben kezdte el írni részben az antikvitás iránti csodálatnak és Scipio *Africa*nus alakjának *carmen heroicum* formájában történő megéneklése, részben pedig saját költői halhatatlanságának megörökítése céljából.[1] Corradini feltételezése szerint a munkának ebben az első, korai fázisában a költő a negyedik ének végéig készült el, és a költő 1341-ben Anjou Róbert nápolyi királynál tett látogatása és a költővé koronázás alkalmából mutatta meg az uralkodónak ajánlott műből már elkészült részeket.[2] Az időbeli megszakítottságot tükrözi tehát az epikus szerkezetben *a negyedik és ötödik ének között található szerkezeti törés*. A költő a munkát később Selvapinában és Pármában folytatta, 1343-ban Nápolyi Róbert halála után pedig már feltehetőleg a hatodik ének is kész volt, ezt mutatta meg Marco Barbatónak. Az eposz a költő saját szavaival így *semiexplicita* maradt, és Petrarca életében legközelebbi padovai barátai, Barbato és

---

[1] vö.: *"post innumeras verborum collaniones variis de rebus, ostensamque sibi Africam illam meam, qua usque adeo delectatus est, ut eam sibi inscribi magno pro munere posceret..."* (*Posteritatis* II.23.)

[2] ld. CORRADINInek az *Africa* 1874-es kiadásához írt megjegyzéseit: Adnotata ad Africe libros. in.: *Padova a Francesco Petrarca*. (Padova, 1874. 407-474.)

köre, valamint Boccaccio unszolása ellenére sem adta közre a nyilvánosság számára a meglévő szöveget.[3]

A költő életében az utolsó eredménytelen próbálkozás az *Africa* meglévő szövegének a megismerésére és a szélesebb közönség számára való megismertetésére a barátok és költőtársak részéről Coluccio Salutati nevéhez fűződik. A sikertelen próbálkozások, baráti rábeszélések egyik hatásaképpen a költőtársak körében az a vélemény terjedt el, hogy miként Vergilius a maga *Aeneis*szel, Petrarca is hasonlóképpen a maga művével elégedetlen maradt, és eposzt saját akaratából pusztításra szánta, ez az oka a kiadástól való óvakodásnak.[4] Salutati egy, a költő halála után, 1376. június 4-én kelt, Lombardo da Setához íródott levelében ismételt kéréssel fordult a padovai körhöz, hogy számára a szövegkiadás elkészítése céljából az *Africa* másolatát küldjék el. Azonban a padovai barátok köre – Petrarca költői hagyatékának örökösei – és maga Lombardo da Seta sem örült

---

[3] Barbato a szerző életében elkészült részekből feltehetőleg csak a hatodik ének utolsó 34 sorát ismerhette ld. erről: FESTA,V.. idézi Petrarcát: "... *gravi morbo correptus vicinam mortem expavi, nihil in eo statu sentiens molestius quam quod Africam ipsam semiexplicitam linquebam. Itaque alienam dedignatus limam, ignibus eam propriis manibus mandare decreveram, nulli amicorum satis fidens qui post emissum spiritum id michi prestaret.*" (*Saggio sull' Africa del Petrarca.* Palermo-Roma, 1926.11.)

[4] Petrarca hallgatásáról az *Africa* nyilvánosságra hozatalára vonatkozóan értékes információk találhatóak Coluccio Salutati és Benvenuto da Imola levelezésében. ld. erről: SALUTATI,C.: *Epistolario* III.13,III.18. valamint Vergerio néhány megjegyzését, amelyben az *Africát* Petrarcának egyik, az egész életén átvonuló és őt foglalkoztató műveként jellemzi. ld. VERGERIO, P.P.: "*constat quidem, et dictum est, iuvenem eum poema cepisse, et in brevi tempore, tanta fuit ingenii velocitas, complevisse. Quod, si ad extremam perduxisset etatem, quanto futurum fuerit excellentius nemo ambigit*". (*Sermo de publicatione Africe.* 300.)

a gondolatnak, hogy az eposz kiadása a padovai körön kívülre kerüljön. 1377-ben azonban a padovaiak egyik vezető személyiségétől, Franceschino da Brossanótól mégis Salutati birtokába jutott egy kézirat, aki igyekezett a birtokába jutott példányt legjobb tudása szerint kiadásra alkalmas formába önteni, ezért a kéziratban a negyedik és ötödik ének között található *lacuna* kiegészítése érdekében hosszú levelezésbe kezdett a padovai Petrarca-körrel. Az *Africa* szövegkiadása azonban Salutati minden erőfeszítése és szándéka ellenére sem valósult meg. A Petrarca költői hagyatékából Brossanóhoz majd Salutatihoz került kézirat mellett az *Africa* eredeti szövegét tartalmazó másik kézirat Tedaldo della Casa birtokában volt, ez a másolat az eredeti szöveg alapján feltehetőleg 1378 körül keletkezett.

A befejezetlenül maradt *Africa* első szövegkiadását végül 1395 körül Pier Paolo Vergerio készítette el a padovai Petrarca-kör és Franceschino da Brossano megbízásából a rendelkezésére bocsátott kéziratok, Salutati és Tedaldo della Casa javításai alapján. Vergerio a szövegközléshez írott bevezetőben az *Africát* Petrarca fiatalkori, korai munkájaként értékeli, de Salutati és Tedaldo della Casa módszerével szemben *nem elsősorban kiegészíteni igyekezett a rendelkezésére álló szöveget, hanem inkább az eredetihez legközelebb álló szövegvariánst kívánta közzétenni*. A bevezetőből az is világossá válik számunkra, hogy Vergerio jól ismerte Petrarca kézírását, és igyekezett a szöveget az eredeti formájában és a költő szándékolt javításaival, kiegészítéseivel

együtt közzétenni.[5] Az eposz a kilencedik könyv 420. soránál fejeződik be, Scipio triumfusával. A ránk maradt szövegben több helyen találhatóak megjegyzések, amelyek igazolják, hogy a költő változtatni kívánt korábbi szövegén, erre azonban már nem volt módja.

Vergerio már nem élte meg hosszú munkálkodásának gyümölcsét, a Petrarca-mű első kiadásának megjelenését, de az 1501-es velencei kiadás elkészítése az ő kritikai megjegyzésein és sajtó alá rendezési munkáján alapul. Az 1501-es *Africa* szövegkiadást gyors egymásutánban követte az 1503-as, a második velencei kiadás, majd ezt követően pedig az 1554-es és 1558-as kiadás megjelenése.

Három évszázad után az *Africa első kritikai kiadása* a múlt század végén Pingaud nevéhez fűződik, amely a szerző doktori disszertációjával együtt jelent meg.[6] A Pingaudénál érettebb és átdolgozottabb szövegkiadás megjelenése Corradini nevéhez köthető, akit 1872-ben a Petrarca halálának ötszázadik

---

[5] FESTA véleménye szerint a kiadás elkészítésére vonatkozó *Terminus ante quem 1398*, a Vergerio-életrajz és levelezés alapján kikövetkeztethető legvalószínűbb időpont 1390 és 1396 közé tehető. Ez alatt az időszak alatt tartózkodott Vergerio Padovában.(ld. i.m.: IV-LV.)

[6] A PINGAUD-féle *Africa*-kiadás pontos címe és alcíme: *F. Petrarchae Africa quam recensuit, praefatione, notis et appendicibus illustravit L. Pingaud, scholae Normalis olim alumnus.* (Paris,1872.) Pingaud a szövegkiadástól független doktori dolgozatot is megjelentetett *De poemate F. Petrarchae cui titulus est Africa* címmel, amelyet a szerző C. Benoitnak, a Nancy egyetem dékánjának ajánlott, míg a szövegkiadást a petrarkista Méziéres-nek dedikálta. FESTA véleménye szerint a Pingaud-kiadás nem eléggé alapos és szakszerű, mivel a szerző nem határozta meg azokat a szövegvizsgálati kritériumokat, amelyek alapján lehetséges lett volna egy egységes filológiai módszereken alapuló szövegkiadás megvalósítása. (*Saggio sull' Africa del Petrarca*, Palermo-Roma, 1926. 22-52.)

évfordulójának megünneplésére kijelölt padovai ünnepi emlékbizottság bízott meg a szövegkiadás munkálatainak elvégzésével.[7] Corradini klasszikus műveltségének birtokában igyekezett a rendelkezésére álló szöveget az aranykori latin nyelv, stílus és verselés szerint átalakítani, így kiegészítései sokszor bravúrosak, de egyben önkényesek is, és nem mindig tartják szem előtt a humanista latinitásnak az aranykori latintól eltérő stilisztikai sajátosságait, valamint azt a tényt, hogy az *Africa opus imperfectum*ként maradt ránk.[8]

Pingaud és Corradini kiadása szolgált Petrarcának a nemzeti kiadás kötetei között 1926-ban megjelentetett *Africa* szövegközlésének alapjául.[9] A szövegkiadást elkészítő Festa külön könyvben jelentette meg hosszabb tanulmányát, amelyben Petrarca halálától kíséri végig a kézirati hagyományt, és egyben meghatározta a szöveg esztétikai-irodalomtörténeti értékét is a teljes Petrarca-életművön belül.[10] Festa külön fejezetben foglalkozik az *Africa* epikus szerkezetének egyenetlenségeivel és hiányaival. A szerző véleménye szerint a negyedik és ötödik könyv között található nagyobb kihagyás tartalma ma már nem egészíthető ki, feltehetőleg elveszett, és a *Secretum*ban említett, de az *Africá*ban ebben a formában nem található Igazság palotájának leírását pedig a jelenleg

---

[7] ld.Petrarca: *L'Africa*.a cura di CORRADINI, F. (Padova, 1874.)

[8] ld.idézi CORRADINI megállapítását: "*In re quae suam habet difficultatem ... eoque maiorem quod ad nostrum hoc tempus pervenit ab auctore imperfecta*" (i.m.: 100.)

[9] A FESTA-féle *Africa* szövegkiadás címlapja (2. kép)

[10] ld. FESTA, N: *Esame critico del poema* (i.m.: 53-74.)

rendelkezésünkre álló variánsok alapján összeállított szövegben a harmadik énekben Syphax palotájának a leírása őrizte meg. (III. 87-264.)[11]

A Festa-féle *Africa* szövegkiadás és a hozzá kapcsolódó, egyenként megjelentetett tanulmányok a Petrarca-kutatók és klasszika-filológusok körében élénk visszhangot váltottak ki. Willamovitz-Moellendorf, R. Sabbadini, C. Foligno, A. Foresti és E. H. Wilkins egyhangú dicsérettel méltatták különböző szakfolyóiratok hasábjain a megjelent szövegkiadást. A dicséretek mellett azonban kritika is elhangzott. Így Gandiglio elsősorban a Festa által közölt szövegben maradt metrikai bizonytalanságokra és téves kiegészítésekre mutatott rá a kéziratokban maradt különböző metrikai variánsok és a Corradini-féle szöveg alapján.[12] A szerző ugyanakkor azt a következtetést vonja le, hogy Festa a szövegkiadás elkészítésekor nem követett kizárólagosan egyetlen kézirati variánst sem, hanem igyekezett minden egyes esetben a

---

[11] Az *Africá*ban található *lacunák*ra vonatkozó irodalom igen jelentős,mivel az eposz szerkesztésbeli hiányosságaival és negatív irodalomtörténeti értékelésével van összefüggésben.Ehhez a kérdéskörhöz ld. például FESTA, N.: *Il Palazzo della Veritá e le Lacune dell' Africa* (i.m.: 94 -112.), vö. FENZI, E.: *Di alcuni palazzi, cupole e planetari nella letteratura classica e medioevale e nell' Africa del Petrarca* in.: "Giornale storico della letteratura italiana", 153. (1976) 12-14. Palermo-Roma, 1926.

[12] A szöveghagyományra vonatkozó vitához ld. GANDIGLIO, C. kritikai megjegyzéseit az 1926-os Festa-féle kiadáshoz: *Appunti sull' Africa edita da N. FESTA*, in.: "Giornale Storico della letteratura italiana"(1927).: *" Questa varietá di grafie, contrastante con l' uniformitá quasi sempre osservata dal Corradini, avrebbe una qualche giustificazione, se il Festa l' avesse riprodotta tale e quale da un codice a cui per questo rispetto avesse voluto attenersi esclusivamente, oppure se, caso per caso, avesse dato la preferenza alla forma che trovava prevalente nell' insieme dei codici. Ma si deve escludere che il Festa abbia seguito l' uno o l' altro di questi due criteri."*(291.)

metrikailag és szemantikailag legvalószínűbb variánst beiktatni. Gandiglio mellett a klasszika-filológus Fraenkel is vitába szállt Festa szövegrekonstrukciójával, szerinte az 1926-os Festa-féle kiadás nagymértékben eltér a korábbi Corradini-féle kiadás szövegétől.[13]

Az elsősorban Fraenkel által felvetett filológiai problémák így ismét a szöveghagyomány kérdéskörére vetették a hangsúlyt. Ennek sorában Billanovich a kéziratok egymás közti kapcsolatát vizsgálva kimutatta, hogy az a kézirat, amelyet Festa Vergerio kéziratának tartott, véleménye szerint nem tekinthető annak, ennek következtében a Festa-féle teljes szövegrekonstrukció sem lehet történeti szempontból szöveghű.[14]

---

[13] FRAENKEL, E.: *A proposito dell'Africa*. in.: "Atti dell' Accademia degli Arcadi", 11. (1927), 147-152. ld. FESTA válaszát Fraenkel megjegyzéseire: *A proposito dell' edizione critica dell' Africa del Petrarca.*Risposta ad Ed. Fraenkel. in.:" La Cultura", 7. (1928), 168-172.

[14] ld. erről BILLANOVICH, G.: *Petrarca letterato I.* Lo scrittorio del Petrarca, (Roma, 1947.)

I.2. Új eredmények és áramlatok a latin nyelvű Petrarca-kutatásban

Az *Africa* legújabb, de csupán szemelvényeket tartalmazó, szövegvariánsa 1951-ben jelent meg G. Martellotti gondozásában a nemzeti szövegkiadásnak az 1950- es években meginduló újabb sorozata keretében.[15]

Az 1970-es évek elejétől-közepétől az olasz irodalomtörténet-írás érdeklődése a lírikus Petrarcát bemutató biografikus-monografikus igényű költő-portrék után a korábbi időszakhoz képest nagyobb arányban fordult a nagy itáliai humanista olasz műveit megelőző latin nyelvű munkái felé.[16] Így a Petrarca-filológia újabb eredményei a költő halálának 600. évfordulója alkalmából a római és padovai tudományos intézetek által rendezett 1974-es ünnepségsorozathoz kapcsolódnak, amelyen szinte minden addigi fontosabb meglévő és az 1970-es évek elejétől a Petrarca-filológiában is kitapintható, formálódó irodalomtörténeti iskola és kutatási irány képviseltette magát. A Petrarca-életmű újraértékelését, a korábbi kutatásokhoz képest teljesebb igényű feldolgozását mutatták a nemzetközi konferenciasorozat és az ebből az

---

[15] Francesco Petrarca: *L' Africa del Petrarca.* A cura di MARTELLOTTI, G., in: *Rime, Trionfi e Poesie latine.* a cura di NERI, F.- SAPEGNO, N.- BIANCHI, E.- MATRELLOTTI, G., (Milano- Napoli, 1951.)

[16] ld. A teljesség igénye nélkül néhány alapvető, összefoglaló jellegű monográfia a Petrarca-életműről: WHITEFIELD, J.H.: *Petrarca e il Rinascimento.* (Bari,1949), WILKINS, E.: *Vita del Petrarca.* (Torino,1964.), BOSCO, U.: *Francesco Petrarca.* (Bari,1965), SOZZI, B.T.: *Petrarca.* (Palermo,1963). stb.

alkalomból megjelent tanulmányok, amelyekből egyúttal az is láthatóvá vált, hogy a Petrarca életmű addig elhanyagolhatónak, vagy legalábbis erősen másodlagosnak tekintett részei, a latin nyelvű munkák irodalomtörténeti értékelése éppoly fontosak az életmű egészének megértése szempontjából, mint mondjuk a Laura-szonettek keletkezéstörténetének a vizsgálata vagy a reneszánsz életeszmény nyelvi tükröződésének elemzése a lírai életműben.

Az évfordulóra kiadott gyűjteményes kötetből és az 1970-es évek második felében egyre nagyobb számban megjelenő és egyre többféle elemzési irányt képviselő tanulmányokból az is nyilvánvalóvá válik, hogy a korábbi, hagyományosnak tekinthető biografikus-történeti szemléletet tükröző, csupán a költői fejlődésvonalat szem előtt tartó, olykor sommásan összefoglaló és sokszor a filológiai megalapozottságot is nélkülöző Petrarca-értékelések helyébe egy új generáció és ezzel együtt új elemzési szempontrendszer lépett.

A Petrarca-műveknek ez az új szempontú elemzése, illetőleg a latin nyelvű munkák igényes irodalomtörténeti értékelése az életműben eredetileg *az olasz irodalomtörténet poétikai-történeti kutatásainak áramából ágazott ki, amely korábban többnyire a petrarkizmus irodalmi előzményeinek áttekintése során foglalkozott a latin nyelvű munkák stilisztikai-*

poétikai és retorikai szempontú elemzésével.[17] Az eklogákkal, az *Africa* című eposszal, a *Secretum*mal vagy Petrarca levelezésével ugyan korábban is tanulmányok hosszú sora foglalkozott – általában az olasz nyelvű munkák ujjgyakorlataiként értékelve őket –, mondanivalójuk azonban talán éppen szokványos deskriptív elemzésük, módszertani érdektelenségük miatt légüres térben maradt.

Összegezve tehát elmondható, hogy a Petrarca-filológia történetében az *1970-es években jelentősebb szemléleti váltás*-készülődés figyelhető meg, amely egyúttal a latin nyelvű munkákra is ráirányította a szakma figyelmét.

A latin nyelvű Petrarca-filológia egy-egy szűkebb kutatási területét képviselő elemzők közül a *szövegfilológia és szövegkritika* terén elsősorban Billanovich munkásságát kell említenünk, aki az 1970-es évektől kezdve Petrarca szövegek történeti-stilisztikai hátterének elemzése során elsőként foglalkozott a humanista szövegeknek a nemzetközi gótikával való összefüggéseivel. Billanovich korábbi tanulmányaiban az 1950-es évektől kezdve az irodalmi stílussajátosságoknak, konvencióknak a költői gyakorlatban megvalósuló hatásait, kulturális előzményeit vizsgálta, kiemelt hangsúlyt vetve a kortárs retorikai-grammatikai oktatás rendszerének alaposabb

---

[17] A Petrarcától induló európai petrarkizmus, mint irodalmi divat és ízlésirány kérdéskörével és az áramlat gyökereinek elemzésével e dolgozat keretei között nem kívánok foglalkozni. E témáról vö.például.: CALCATERRA, C.: *Il Petrarca e il petrarchismo.* (Milano-Napoli,1973.) illetve SPAGNOLETTI, G. *Il petrarchismo.* (Milano, 1959.) stb.

megismerésére, az antik retorikai ismeretek közvetítő csatornáinak működésére is.[18]

Billanovich szerteágazó filológiai érdeklődése a szövegvizsgálaton és az antik retorikai hagyomány továbbélésének vizsgálatán túl Petrarca történeti forrásainak előzményeire és ezek között elsősorban Liviusra is kiterjedt.[19] A retorikus hagyomány egy másik ágát, a cicerói nyelvezetet elemző tanulmányában a nyelvi-stilisztikai átvételek és a nyelvi minták működését, valamint az antikoktól örökölt szövegfelépítés logikai vázát rajzolta meg.[20] A humanista retorikus hagyománnyal foglalkozik az 1970-es években egy hosszabb tanulmányban Velli is, aki az antikoktól kölcsönzött szövegfordulatok kombinációjaként értékeli Petrarca egyes munkáiban jelentkező örökölt poétikai eszköztárat és kifejezéskészletet.[21]

Az olasz humanisták tevékenységét új, és meglehetősen izgalmas összehasonlító megközelítésben mutatja

---

[18] FESTA után az eposz részletes szövegtörténetével foglalkozó, valamint kéziratok egymás közötti viszonyáról szóló egyik legalaposabb elemzés ld. BILLANOVICH, G.: *Nuovi autografi autentici e vecchi autografi (falsi) del Petrarca* .in.: "Italia medioevale e umanistica" 22. (1979), 223-238.

[19] u.ő: *Petrarch and the textual tradition of Livy* .in.: " Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 14. (1951), 137-208. illetve u.ő.: *Dal Livio di Raterio al Livio del Petrarca*.in.: *Tradizione fortuna di Livio tra Medioevo e Umanesimo*, Padova, 1981. (97-122.) .

[20] Petrarca Cicero-átvételeiről többek között ld. u.ő.: *Petrarca e Cicerone.* in.:"Miscellanea Giovanni Mercati" 4. ,Roma, (1946), 88-106.

[21] VELLI, G.: *La memoria poetica del Petraca.* in.: "Italia medioevale e umanistica",19.(1976), 171-207.

Raimondinak 1970-ben keletkezett munkája, amelyben a szerző többek között a petrarcai szerelemábrázolás tipológiai előzményeit és párhuzamait vizsgálja a Petrarca *Africá*jában ábrázolt Massinissa-Sophonisba szerelmi jelenet elemzése során. A szerző a jelenet részletes elemzéséhez felhasználja Ovidius *Heroides*ében Didónak Aeneashoz írt levelét és az *Ars Amatoriá*nak megfelelő részleteit is.[22] A könyv címe, valamint az egyes tanulmányokban használt elemzési módszer egyaránt *a tipológiai szimbolizmus* gondolati sémájára és eredményeire épít. A humanista szerzőnél ábrázolt szerelmi halál motívumában és a főhősnő sorsában a szerző a Cleopatra-Phaedra-Lukretia tipológiai előzményláncolatot véli fölfedezni, megállapításait pedig szövegszerűen is igyekszik bizonyítani.

Raimondinál szűkebb értelemben filológiai alapossággal tárgyalja Fenzi az *Africa* egyes szerkezeti részleteit az *irodalmi toposzkutatás* módszereit alkalmazva több tanulmányában, az antik előzmények vizsgálata mellett a középkori motívumok bevonásával együtt.[23]

A latin nyelvű és antik témájú művek hagyományosnak tekinthető *strukturális és tematikai* összefüggéseket szem előtt

---

[22] RAIMONDI, E.: *Metafora e storia*. Studi su Dante e Petrarca.(Torino,1970.)

Lucretia és Cleopatra, valamint Dido és Sophonisba alakjának mint a 'megcsalt és szerencsétlenül járt nő' szimbólumának tipologiai összefonódásáról az irodalmi és a képzőművészeti hagyományban ld. a dolgozat későbbi fejezeteit.

[23] Így pl. a későbbiekben elemzendő, az eposz harmadik énekében elhelyezkedő Nap palotája leírásról ld. FENZI, E.: *Di alcuni palazzi, cupole e planetari nella letteratura classica e medioevale e nell' Africa del Petrarca*. in.: Giornale storico della letteratura italiana",153.(1976), 12-59.,186-229.

SZTE Egyetemi Könyvtár SZEGED 13.

tartó elemzése is szerepet kap néhány munkában. Itt említhető például Fenzi egy másik tanulmánya, amelyben – többek között – az *Africá*tól egészen a *Secretum* megírásáig terjedő költői fejlődésvonal megrajzolásában az álom-motívumnak tulajdonítja a központi szervezőelem-szerepet. Elemzése során a szerző az *Africa*, valamint Cicero *Somnium Scipionis* című munkájának kapcsolódási pontjait veszi sorra.[24]

Fenzihez hasonlóan az 1970-es években Feo a klasszikus és a humanista eposz *strukturális-tematikai* összefüggéseire építi *Africa*-elemzéseit, amelyek egy-egy tematikai szempontból kulcsfontosságú részlet irodalmi mintáinak kibontásából állnak. Ilyen részlet az *Africa* hatodik énekében található alvilági jelenet leírása, amelynek elemzése során a szerző mintegy archeológiai sétát tesz a különböző ókori alvilág-lokalizációk között a Homérosz *Odüsszeiá*jában például Elpénor halála, vagy Vergilius *Aeneis*ében Misenus halála kapcsán leírt alvilág-ábrázolások párhuzamos részeinek összevetésekor.[25]

---

[24] FENZI tanulmányaiban többnyire nem a monografikus-szintetikus feldolgozási módot választotta, hanem az egyes részletkérdések analitikus tárgyalását követte, módszerében jelentős mértékben gazdagítva és fejlesztve a latin nyelvű Petrarca-kutatás korábbi eredményeit. Az eposz bevezető részét alkotó Scipio-álmáról írt tanulmánya ld. FENZI, E.: *Dall'Africa al Secretum. Nuove ipotesi sul sogno di Scipione e sulla composizione del poema.* (Roma, 1975.)

[25] FEO véleménye szerint Petrarca az *Africá*ban olvasható Alvilág-leírást a Sztrabón *Geografika* című munkájában található leírásból (V.4,5) merítő SERVIUS *Aeneis*-kommentárra alapozta.(V.17.) Feo gondolatmenetében kiemeli, hogy az *Africá*ban a különböző Alvilág-lokalizációk sajátos egybeötvözéséről, egyfajta kettős-hagyományról van szó. *Il luogo della discesa agli inferi.* Inquietudini filologiche del Petrarca.in.: "Italia medioevale e umanistica" 17.(1974), 114-179.

A történeti tematika: történelmi példaértékűség és nemzeti irányú-jelleg, az antik Róma eszmeiségét képviselő alapvető Virtusok jellemzése és elemzése jutott szerephez Fenzi egy másik tanulmányában Nagy Sándor, Hannibal és Scipio alakjának történeti ívű összehasonlításában.[26]

A költői fejlődésrajzot bemutató *biografikus* megközelítésre hatással volt a többi irodalomtörténeti irányzat módszere is, ennek példájaként említhető Dionisottinak Petrarca XV. századi utóéletét vizsgáló *recepciótörténeti* tanulmánya. Dionisotti Petrarca életének egyes eseményeit a különböző lírai és epikai, a latin és az olasz nyelvű munkákból vett idézetek egymásra vonatkoztatásával tarkítja, amelyekben megfogalmazódó kisebb költői önvallomásokban egy-egy műfaj utóéletére, közkedveltségére vagy háttérbe szorulására is magyarázatot találhatunk.

A recepciótörténeti megközelítés ebben a munkában *műfajelméleti szempontokkal keveredik*, és mindez együtt szerepel egy átfogó igényű, Petrarca egész költői *oeuvre*-jét

---

[26] Nagy Sándor, Hannibal és Scipio alakjának összefüggéseiről ld. FENZI, E.: *Scipione, Annibale e Alessandro nell' Africa del P*etrarca. in.: " Giornale storico della letteratura italiana" 148.(1971), 481-518. valamint a három kimelkedő hadvezérhez kapcsolódó Virtusok leírásáról ld. HEITMANN, K.: *Fortuna und Virtus*. Eine Studie zu Petrarcas Lebenswelt.(Köln-Graz, 1958.) Az irodalmi és képzőművészeti ábrázolási hagyományban mindhárom történelmi személyiség a 'győztes hadvezér' attribútumait viseli. Scipio alakjával önálló monográfiában foglalkozik BERNARDO, A.S.: *The evolution of Petrarch's Scipio as poetic hero. From Africa III-IV. To Africa IX. The influence of Livy.* (127-167.) in.: *Petrarch, Scipio and the Africa.* The birth of Humanism dream by Aldo Bernardo. (Baltimore, 1962.) E kérdéskörről ld. még a Scipio Africanus személyiségét érintő fejezetet.

felvázolni kívánó munkában.[27] Hasonló szándékkal készült Amaturo Petrarca-monográfiája is, amelyben az *Africa* a spirituális önmegismerés és a költészet birtokbavételének folyamatában egyik első, jelentős állomásnak minősül.[28]

A 80-as években a Petrarca-filológiában korábban elsősorban egyes tanulmányokban jelentkező tematikai sokszínűség, az egyes irodalomelméleti irányoknak, iskoláknak az együttes hatása gyümölcsözően gyűrűzött tovább. A legjelentősebb kisugárzása a még az 1920-as évekig és Festa szövegkiadásáig visszanyúló *szövegfilológiai* vonalnak volt,[29] amelynek jelentős képviselői a múlt század utolsó harmadában és a XX. század elején elsősorban Corradini, Sabbadini és Carrara voltak.

A szövegfilológiai vonulatot a Festa-féle szövegkiadás megjelenése után az 1940-es évek végétől a fiatal G. Billanovich és G. Martellotti, majd Martellotti egyik tanítványa, V. Fera folytattak. Az újabb, elsősorban forráskritikai szempontból újdonságot tartalmazó tanulmányok 1951-ben az időközben felfedezett újabb kódex alapján Fera nevéhez fűződnek.[30]

---

[27] DIONISOTTI, C.: *Fortuna del Petrarca nel Quattrocento.* in.:"Italia medioevale e umanistica" 17.(1974), 61-113.

[28] AMATURO, M.: *Petrarca.* (Bari,1971.)

[29] ld. elsősorban FESTA, N.: *Saggio sull' Africa del Petrarca.* (Firenze,1926.) ill. u.ő.: *Due nuovi codici dell' Africa in Parma a Francesco Petrarca.* (Padova,1934.).

[30] ld. elsősorban FERA, V.: *Antichi editori e lettori dell'Africa.*(Messina,1984.) ill. *La revisione petrarchesca dell' Africa*, (Messina, 1984.), ill. FEO, M.: *Recensione.*in.:" Quaderni petrarcheschi" 4.(1987), 339-346.

A messinai egyetem humanista intézetének gondozásában megjelenő *"Tanulmányok és szövegek"* sorozatban az 1980-as évek elején V. Fera egymás után jelentette meg az *Africa szöveghagyományával, stilisztikai és metrikai problémáival* foglalkozó tanulmányait, amelyek ma már alig több mint tíz év távlatából is alapvetőnek tekinthetőek a latin nyelvű Petrarca-filológia történetében. Fera az *Africa* szöveghagyományával foglalkozó első jelentős munkájában egyrészt az 1926-os Festa-féle szövegkiadással kapcsolatos véleményét írta meg, másrészt az eposzt tartalmazó egyes kódexek és a kódexekben található, magától a költőtől származó bejegyzések történetével foglalkozik.[31] A messinai egyetem humanista intézetének kutatója megállapításait a firenzei Medici-könyvtárban 1950-ben előkerült "Lr" (Laurenziano Acquisti e Doni) 441-es számú kódexében található újdonságokra alapozta. A kódexben található kézírásokat a szerző négy személynek: Donato De Pretisnek, Pietro da Parmának, Coluccio Salutatinak és magának Petrarcának tulajdonítja, szemben a korábbi állásponttal, amely szerint csupán Salutati és Petrarca személyéhez fűződtek a megjegyzések. Fera részletesen elemzi az *Africa* szövegkiadása körül Petrarca halála után kialakult vitákat, a baráti kör elvárásait, a Salutatira bízott eredeti feladatokat: a metrikai hibák kiigazítását és petrarcai stílus rekonstrukcióját. Fera szerint a Salutati kiadás a jelentős humanista túlzott lelkesedése, az ellenőrizhetetlen szövegjavítások és betoldások miatt nem valósult meg. A

---

[31] FERA, V.: *Annotazioni inedite del Petrarca al testo dell' Africa* .in.: "Italia medioevale e umanistica" 23.(1980),1-25.

szerző ugyanakkor kiemeli, hogy ez a Salutati részéről tapasztalható magatartás és a Petrarca-szövegbe való beavatkozás mértéke a korban korántsem volt szokatlan és elfogadhatatlan, hiszen az *Africa* kortárs műnek számított, a szöveg egyenetlenségeit elsimító javítások pedig a humanista költői technika, a költői *emuláció* bizonyítékának minősültek.[32] Az "Lr" 441-es kódexben Petrarca és Salutati után Pietro da Parma és Donato de Pretis postillái következnek.

Fera ezt követően egy másik tanulmányban a Festa-féle kiadással szemben *saját szövegrekonstrukciójának apológiáját* írta meg. Tanulmánya egyúttal az *Africa* szöveghagyományának revízióját és az elődökkel folytatott szakmai viták *eredményeinek összefoglalását* is tartalmazza. A munkából képet alkothatunk az eposz sorsáról Petrarca halála után, és kiemelt szerepet kap Salutatinak az eposz megjelentetése körül kifejtett tevékenységének az értékelése is. Salutati ugyanis a humanista gyakorlatnak megfelelően további megjegyzésekkel, javításokkal látta el a kéziratot, így a szerző, illetve az átdolgozó humanista költő-társ megjegyzéseinek elkülönítése nem csekély filológiai problémát okozott az utókor számára. Salutati működése mellett a szerző értékeli a később végül a Vergerio keze alatt megszületett első *Africa*-kiadás hiányosságait és erényeit. A tanulmány legérdekesebb részei azonban az *Africa* szövegkiadás kapcsán a kifejtett megállapítások filológiai módszere jellegének és szerepének megváltozása az eltelt 300 év alatt. Míg Petrarca és a humanisták első generációja

---

[32] erről a kérdésről ld. .FERA ill.FEO fent idézett tanulmányait.

számára a szövegfilológia egyfajta megismerési eszköz, az analízis megelőző fázisa, amelyet maga Petrarca is alkalmaz például a Livius-szövegek elemzésében, a szerzőnket követő generáció számára azonban a filológia már öncélú tényező, amely egy új, önálló *constitutio textust* alkot.[33]

Az *Africa* első szövegkiadásának körülményeit pontosabbá tevő, tisztázó tanulmány után Fera a sorozat következő tanulmányában Petrarca saját kezű átdolgozásaival foglalkozik, célja a mű szerkezeti ökonómiájának feltárása: az organikus befejezetlenség és az átvételek tudatos csiszoltsága között feszülő ellentét megfejtése. Ezt a célt Fera szerint csupán a többszörös átdolgozások, kiigazítások, javítások mögött meghúzódó humanista költői műgond figyelemmel kísérése révén lehet elérni. Fera másik jelentős tanulmányában az új kódex alapján elkészítendő újabb *Africa*-kiadás szövegfilológiai problémáival foglalkozik.[34] Az eposz befejezetlensége és a befejezetlenség irodalomtörténeti értékelése Fera elemző tanulmányai után számos vitát váltott ki a Petrarcával foglalkozó kutatók körében. Így többek között Feo a Fera-féle tanulmányok megjelenése kapcsán egy cikkében vitatkozik Asor Rosa azon állításával, hogy az eposzt a költő azért hagyta volna abba, mert művészi célját és konstrukciós formáját tekintve csalódásnak minősítette.[35] A kutatók állásfoglalása azonban sok esetben

---

[33] FERA, V.: *Antichi editori e lettori dell' Africa*..(Messina,1984.)

[34] u.ő.: *La revisione petrarchesca dell' Africa.* (Messina,1980.)

[35] vö.: FEO, M.: *Tradizione latina.* in.: "Letteratura italiana" 5.(szerk.:ASOR ROSA,A.) Le Questioni, Torino, (1986.) 326 - 338.

felületes értékítéleten alapul, amelyet nem alapoz meg a Petrarca megfelelő szintű elemzése. Éppen ezért az eposz szerkezeti és tartalmi egyenetlenségeire vonatkozó megállapításokat – például a harmadik énekben található Nap-palotája leírás illeszkedését az epikus szerkezetbe – egyes konkrét szövegrészeknél fogom ismertetni.

A Fera által képviselt szövegfilológiai felfogás mellett a Petrarca latin nyelvű műveinek kutatásában a 80-as években tovább erősödött és gazdagodott a poétikai-irodalomtörténeti vonal. A *történeti-műfajelméleti* megközelítést a 8o-as években is elsősorban Martellotti képviseli. Egyik újabb tanulmányában Martellotti Petrarca *Africá*jának antik előzményei sorában Silius Italicus *Bellum Punicum*jának hatását több logikai lépésben zárja ki, állítását több idézettel, és a párhuzamos részek stilisztikai fordulatainak összevetésének segítségével igazolva. A Martellotti által alkalmazott negatív, kizárásos szövegfilológiai módszer eredménye ugyanakkor a kizárható irodalmi források megállapításán kivül a homéroszi és a vergiliuszi hatásokra történő utalás, és az utalásokban rejlő költői *emulációs* szándék feltérképezése is.[36]

A tipológiai szimbolizmus módszereit alkalmazza Cipriani egy tanulmányában, amely a szem szimbolikájának témája köré építkezve a fény és a szem jelentését és jelentőségét kutatja Petrarcánál. A tanulmány témája önmagában érdekes lehetne,

---

[36] MARTELLOTTI, G.: *Petrarca e Silio Italico*. Un confronto impossibile.in.: " Miscellanea Augusto Campana" 2. Padova, (1981), 489-503.

azonban a kifejtés túl általános és esetleges példákon alapul. A szerző több helyütt csupán Martellotti egy írásának gondolatmenetét követi, így a tanulmány fontosabb eredeti gondolatot, mondanivalót nem tükröz, sőt, egyúttal ennek a módszernek a hiányosságaira, a módszerből adódó tetszőlegességekre és esetleges felszínességekre is rámutat.[37]

Az 1980-as évektől egyre több tanulmány jelent meg, amelynek szerzői Petrarca latin nyelvű munkáira is kiterjesztik a *poétikatörténeti* szempont érvényesítését. Így példaként említhetjük, hogy Stefanelli a humanista költészet megújítási folyamatának elemzése során a poézis és a poétika között egy fordított irányú alkotáslélektani kapcsolat megfejtésében Petrarca latin nyelvű munkáit is elemzése tárgyává teszi.[38]

Az 1990-es évek elején jelent meg Colilli átfogó tanulmánya, amely a 80-as évek hagyományából építkezve az *Africa* új, tisztán *recepcióelméleti-poétikaelméleti* megközelítését tartalmazza.[39] A szerző gondolatmenetének kiindulópontja az a heideggeri alapon nyugvó feltételezés, amely szerint a költészet, mint poétikai kifejeződés lényegében azonosítható lenne a poétikai igazságtartalommal. A szerző tanulmányának címében jelzett *„aletheia poetologica"* kifejezésen egyfajta költői kinyilatkoztatást, egy öntörvényű

---

[37] CIPRIANI, G.: *Petrarca, Annibale e il simbolismo dell'occhio.* in.: " Quaderni petrarcheschi",4.(1987), 167-184.

[38] STEFANELLI, R.: *Francesco Petrarca fra poetica e poesia.*(Bari, 1984.)

[39] COLILLI, P.: *La poetica dell'aletheia nell' Africa del Petrarca.* (Roma, 1993.)

költői tér létrehozását érti. Colilli szerint az *Africa* többszörösen, konkrétan és teoretikus értelemben is a költői kinyilatkoztatás szimbólumát jelenti Petrarca életművében, a költői kifejezés, az üzenet megértése pedig lehetővé teszi számunkra, hogy segítségével a heideggeri értelemben vett autentikus lét mélységeibe hatoljunk be.

A szerző véleménye szerint a költői kinyilatkoztatás a költő szándéka szerint az *Africá*ban három különböző szempontból és három különböző fázisban van kifejezve, amelynek első fázisában az *Africa* esztétikai-kulturális célját, létrejöttének körülményeit és az egész életműben való elhelyezkedését, beágyazottságát kell vizsgálni. Nyilvánvaló, hogy ebből a szempontból a költő célja az antik dicsőség felélesztése és a Város rejtett jelentőségének a felfedése a rendelkezésére álló poétikai eszköztár révén.

A második fázisban az *Africá*hoz fűzött Petrarca-megjegyzések és későbbi átdolgozását kell ismételten alaposabban figyelembe venni. Colilli szerint a költő átdolgozásai ugyanis létrehoznak egy olyan hermeneutikus teret, amely megadja a poétikai kifejezés igazságtartalmát. A változtatások, kiegészítések, megjegyzések ebben az értelemben egy, a szövegtől elválasztott önálló szemiotikai mezőt hoznak létre.

A harmadik fázis – illetve szempont – egy konkrét jelenetet is kijelöl: Scipio megdicsőülését, a Capitoliumon való

megistenülés mozzanatát elemzi itt a szerző. Scipio alakja ugyanakkor szimbolikus értelemben is szerephez jut, felmagasztosulásában az Istent követő Ember megtestesülő sorsát láthatjuk. A könyv szerzője tanulmánya végén jelzi, hogy fentebb leírt feltevései egy hipotetikus út rész-eredményei, és tanulmányával csupán *"a költői gondolathoz elvezető keskeny ösvényt kívánt nyújtani az olvasó számára"*.[40]

Colilli tanulmánya bizonyos értelemben tehát szélső példaként is említhető a Petrarcával foglalkozó szakirodalom különböző lehetséges szempontjainak vizsgálatában, hiszen a *költői kifejezés és jelentés közötti feltételezett távolság túlságosan tág az* olasz Trecentóban megszokott és *általánosan elfogadott értelmezési tartományhoz képest.*

---

[40] ld. i.m.: 250.

I.3. Történeti forrásvizsgálat

Az *Africa* cselekményének elsődleges történeti forrásaként, amiként azt már említettem, Livius *Ab urbe condita* című munkájában leírt második pun háború története szolgált, Petrarca azonban kitágítja és megváltoztatja az antik történetíró szövegét az epikus koncepciónak megfelelően.[41]

A Róma-tematika és a tudatosan tervezett irányú problematikája szükségszerűen felveti a *történethűség* kérdéskörét, mivel a Petrarca-szöveg ott nyújt igazán eredeti élményt, ahol a költő felhagy a liviuszi történet pontos, kronologikus követésével. Ilyen részlet az eposzban például a Massinissa-Sophonisba epizód vagy Mago halálának leírása.

A mű egészét értékelve az eposz elemzői gyakran hangsúlyozzák *a költői invenció hiányát,* ugyanakkor kiemelik egyes jelenetek, így például a Massinissa-Sophonisba szerelmi jelenet finom lélekrajzát, amelyben a Liviusnál talált *eredeti történet kibővül, jellege és előadásmódja is megváltozik*.

A liviuszi és a petrarcai szövegépítkezés hasonlóságai és különbségei jól láthatóak a humanista eposz egyik önálló

---

[41] LIVIUS a második pun háború történetét az Ab urbe condita című munkájában írja le.(XXVIII-XXX.) A vállalkozás előzményeit a XXVIII. könyv tartalmazza, Scipio africai győzelmeit pedig a XXIX. könyvben írja le a szerző. Livius XXX. könyve tartalmazza Syphax vereségét és a rómaiak győzelmét, valamint Massinissa és Sophonisba történetét. A XXX. könyv csúcspontja Liviusnál Hannibal és Scipio találkozása és beszéde, amelyben a szembenálló felek egyéniségének jellemzése kapott szerepet.

énekét alkotó jelenetének, a Massinissa-Sophonisba jelenetnek a felépítésében, *ezért a továbbiakban ennek a betéttörténetnek az elemzése segítségével kívánom megvilágítani a felhasznált költői eszközök eltérését.*

A liviuszi leírásnak a Petrarcánál olvasható részlethez képest *epikus tömörsége* szembetűnő,[42] míg Petrarca a jelenet két főszereplőjének első találkozását, és a királyné alakjának leírását mintegy ötven sorban írja le. (*Africa* V.20-69.) Hasonlóképpen a *túlzott drámaiságtól mentes, visszafogott előadásmód* mutatkozik meg Massinissa döntésének és a döntés Sophonisbával való közlésében. Zaklatott lelkiállapotára csupán utal a szégyen említése, Scipio előtti elvörösödése és sírása. A döntés nehézségét és fontosságát pedig a Briszéisz miatt bánkódó, duzzogó Akhilleuszhoz hasonlóan a nyögések, sóhajtások hallatása jelzi.[43]

A fenti példákból látható, hogy a történet legdrámaibb pontjain is *igyekszik a szerző tárgyilagos és objektív* maradni. A Petrarcánál részletezett párbeszéd itt csak néhány sor és a Liviusnál *kiemelt szerepű szónoki beszéd is csak kétszer fordul elő mindkét esetben a római fővezér szájából,*[44]*:* az egyik

---

[42] Livius stílusának epikus-archaikus vonásairól ld. ALBRECHT, M: *Meister römischer Prosa von Cato bis Apuleius.* (Heidelberg,1971.),különösen a Claudius Quadrigariussal való összevetést (120-126.).

[43] ".vö.:" Teljesen feldúlva, saját sátrába ment.. s jó időt töltött el
sűrű sóhajtozások és nyögések közepette...
végül hatalmasat sóhajtva behívatta egyik hűséges szolgáját." ..
(Homérosz: Iliász I.348-350)

[44] ALBRECHT szerint annalisztika már a kezdetektől összefonódott a római

alkalommal Scipio kérését tartalmazza Massinissához, másodszor pedig, amikor Scipio meggyőzi a férfit, hogy Sophonisbát, mint jogos hadizsákmányt adja át a rómaiaknak. A liviuszi történetfűzésre jellemző, hogy a szerző *minden mozzanatban magatartást, indítékokat okol,* alakjaira jellemző a *statikus jellemábrázolás.* Mindezek a vonások a történeti szövegek – és különös tekintettel az *antik történeti szövegek – céljából és funkciójából* következnek, amelyekben a szerzők *az alakok történeti és morális megítélésére* helyezik a hangsúlyt. A történeti hűség a választott jelenetben Petrarcánál annyiban érvényesül, hogy a szerző az epikus célnak megfelelően *azonosul* az alakok megformálásakor a mintául vett *liviuszi történet erkölcsi felfogásával.*[45]

Ennek értelmében szükségszerű a pun Sophonisbának pusztulni és Massinissának a *temperantia, continentia* virtusát gyakorolva a nő által képviselt *incontinentiát,* mágikus vonzerőt legyőzni. Az alakok beállítását meghatározó, művet irányító, középkoriasan *dualisztikus-sztoikus alapkoncepció lényegében azonos mind a liviuszi, mind a petrarcai szerelemábrázolásban*, amely szerint a nő a bűn, a férfit leigázó szenvedély jelképe, aki

---

irodalomban a szónoklattannal, innen származik a Sulla-kori történetírói hagyományból kinövő Livius stílusának retorikussága.(i.m. 120-126)A liviuszi stílus és a Petrarca-szöveg retorikus vonásairól ld. e dolgozat keretei között említett BILLANOVICH idézett tanulmányait.

[45]vö.: AUERBACH, E. véleménye szerint:(az antik történelemszemlélet) *nem erőket lát, hanem vétkeket és erényeket, sikereket és hibákat, nem fejlődéstörténetileg teszi fel a kérdéseket, hanem moralizálva... alapja bizonyos arisztokratikus tartózkodás a mélyben zajló folyamatoktól."* (*Mimézis.*Budapest, 1985. 39-40.)

a főhőst a Lélekhez való eljutásban, a teljes önmaga fölé emelkedésben akadályozza meg.

Petrarca *Africá*jának történeti forráselemzésekor fölmerül kérdés, vajon Petrarca *a liviuszi forráson kívül milyen más, a második pun háborút megjelenítő antik forrásokat használt fel az eposz írásakor készülő munkájához.* A második pun háború történetét a római történetírásban Livius mellett Florus is megörökíti a Róma háborúiról írt könyvében, de itt a háború eseményeinek leírása az annalisztika hagyományainak megfelelően csupán az események rögzítésére szolgált.[46]

A történeti forráselemzés kapcsán felmerült kérdés az is, hogy vajon Petrarca ismerte-e Silius Italicusnak az azonos tematikát, a második pun háború történetét feldolgozó munkáját,és ha igen, vajon milyen mértékben használta föl saját munkájához.

A szakirodalom véleménye ebben a kérdésben megosztott: így a klasszika-filológus Albrecht szerint Petrarca nem ismerhette Silius Italicus *Bellum Punicum* című munkáját, mert ha ismerte volna, nem követte volna el azokat a prozódiai hibákat, amelyek szerinte a Petrarca mű hiányosságainak tekinthetők. Albrecht véleménye szerint ugyanakkor a megfelelő következtetések levonásához szükséges két epikus mű

---

[46] Florus és Petrarca esetleges kapcsolódási pontjairól vö.:FESTA, N.: *Floro Estratti di negli scolii dell" Africa del Petrarca*.in.: " Rivista filologia istruzione classica", n.s. 1. (1923), 187-194.

összehasonlító elemzése nem áll rendelkezésünkre, így teljes biztonsággal nem lehet állítani az átvételek tagadását sem.[47]

Az esetleges átvételek körüli vita J. B. Lefebvre de Villebruné-tól indult ki, aki 1781-ben, amikor az *Africá*nak Mago halálára vonatkozó részeit megtalálta, a tematikai és stilisztikai azonosságok alapján azt hitte, hogy egy Silius Italicus részletet talált, és saját *Bellum Punicum*-kiadásában a talált részletet, mint *editio princeps* közölte. A szerző feltételezése szerint Petrarca a *Bellum Punicum* egy kópiáját magánál tartotta, és saját munkájához forrásként használta fel. A direkt felhasználás tényét Villebrune konkrét példákkal igyekezett alátámasztani, például kimutatta, hogy a Scipio által fenyegetett Hannibál távozása Itália partjairól Silius Italicusnál és Petrarcánál hasonló módon van ábrázolva.

Petrarca Africa és Silius Italicus *Bellum Punicum* című munkájának esetleges kapcsolatát vizsgálva elsőként megállapítható, hogy *az Africa cselekménye Silius Italicus munkájának csupán utolsó két könyvével azonos cselekményt dolgoz fel, és nem követi az események kronologikus sorrendjét*. Petrarca a maga elbeszélésében egyfajta eszkatológikus kronológiát követ az események sorrendjében, ami megfigyelhető például Paulus Emilius halálának a leírásában. Ezt az epizódot megtalálhatjuk Liviusnál (XXII. 49,

---

[47] vö.: Petrarca és Silius Italicus azonos témát feldolgozó művének esetleges összefüggéseiről ld. MARTELLOTTI, G.: *Petrarca e Silio Italico*. Un conforto impossibile. in.: "Miscellanea Augusto Campagna", 2. (1981), 489-503.

6-13) és Silius Italicusnál (X. 260-308) valamint Petrarcánál is (I. 381-413), de a jelenet elbeszélése a két eposzban különböző. Petrarca *Africá*jában Paulus a hazáért meghalt kiemelkedően fontos személyiségek egyikeként szerepel, akit Publius apja bemutat Scipiónak. A Petrarcánál szereplő leírásban ugyanakkor Lentulusnak még a neve sincsen említve, az ő személyisége mellékes az események elbeszélésének szempontjából. Ezzel szemben Silius Italicusnál az elbeszélés Lentulus megjelenésével kezdődik. A jelenet végén a hasonlóság látszólag még szembetűnőbb, a két személy közötti kapcsolat azonban megfordul. Így Silius Italicusnál a jelenet végén Paulus mintegy oroszlánként csap össze az őt utolérő ellenséggel, Petrarca ezzel szemben, anélkül, hogy név szerint említené, a figyelmét Lentulus alakjára irányítja és Paulust csupán egy pillanatra említi. Jogosan állapítja meg Albrecht, hogy a Petrarca a jelenet beállításában a *Pietas* és a *Formido* között feszülő ellentétet mutatja be.

A megjelenítés különbségei jól megfigyelhetőek Laelius követjárásának leírásában is. A Petrarcánál a harmadik és negyedik könyvben leírt jelenet, a bankett leírása az *Odüsszeiá*ban megjelenített „Alkinoosz vacsorája" című részlettel hozható párhuzamba, amelynek során Laelius néhány *Africá*hoz kapcsolódó történetet Herkules, Atlantisz és a Filenus testvérek történetét beszéli el, mesél Róma eredetéről és megemlékezik a köztársaság korszakának néhány történelmi jelentőségű győzelméről. Silius Italicus ezzel szemben nem szól

Laelius követjárásáról, hanem Scipio tevékenységének elbeszélésének szentel több teret.[48]

Martellotti a vitát összegző tanulmányában a fent említett hasonlóságok csupán impresszionisztikus jellegűek, *a hasonló jelenetek eredeti forrása pedig a stilisztikai átvételek miatt mindkét szerző esetében csakis Livius lehet.*[49] Így Martellotti véleménye szerint Silius Italicus leírása patetikus, tele van könnyekkel és a búcsú fájdalmával, míg Petrarca szorosan a liviuszi szöveghez kapcsolódva Hannibálnak férfias fájdalmat tulajdonít. Martellotti a két mű stilisztikai hasonlóságait három csomópont köré építi: a szövetségesekhez való könyörgés,

---

[48] ld. Silius Italicus: *Bellum Punicum* (XVI. 170-276.)

[49] A liviuszi mű és Silius Italicus munkájának összefüggéseiről ld. MARTELLOTTI (i.m.) gondolatmenetét. Martellotti alapos ismerője a petrarcai életműnek, így a stilisztikai elemzések alapján elfogadhatónak tartható,hogy a Silius Italicus és Petrarca kapcsolat nem megalapozott.Az idézett részletek összevetésére ld.:

„Ductor defixos Italia tellure tenebat
intentus vultus, manantesque ora rigabant
per tacitum lacrimae et suspiria crebra ciebat,
haud secus ac patriam pulsus dulcesque penates
linqueret et tristes exul traheretur in oras,"
(Silius Italicus: *Bellum Punicum* XVII. 213-217.)

„.....Sic tristis abibat
Hanibal et quarto linquebat litora lustro
Italie possessa gemens, nec tristior unquam
vel patriam quisquam vel dulces liquit amicos
quam patriam petit ille suam, sibi nempe videri
exul, ab hostili iussus regione reverti."
(Petrarca: *Africa* VI. 555- 560.)

vö.: *„Raro quemquam alium patriam exilii causa relinquentem tam maestum abiisse ferunt quam Hannibalem hostium terra excedentem*"(Livius: *Ab urbe condita* XXX, 20, 7)

Hannibál távozása Itália partjairól, valamint Scipio személyiségének az éthosza köré.

A jelentős különbség azonban a két eposz szerkezetében abban áll, hogy míg Silius Italicus a történeti események követésében betartja a kronologikus sorrendet, Petrarca retrospektív módon jár el, így például a fent elemzett jelenet során Laelius követjárásába építi bele a rómaiakkal való szövetségkötést.

Silius Italicus, Livius és Petrarca cselekményszövési technikájának különbsége jól érzékelhető annak a részletnek a megjelenítésében is, amikor Scipio és más vezető rómaiak a canne-i csata után megadják a lehetőséget a legyőzötteknek, hogy elhagyják Itália partjait. A részlet zárójelenetének ábrázolásában Petrarca szorosan követi a liviuszi forrás tömör és szigorúan az eseményeket leíró stílusát, míg Silius Italicusnál maga Scipio egyénisége kap hangsúlyt, aki félelmetes jelenlétével hat Hannibálra.[50]

---

[50] ld. *"Haud secus pavidi quam si victorem Hannibalem cernerent, iurant omnes.."*(Livius: *Ab urbe condita.* XXII. 53.)

"Nec secus irati civis tremefecit imago
Hanibalis quam si victricia signa viderent
impendere sibi mortemque et vincla minari.
Ergo in verba simul quo iusserat ordine iurant, dux prior, inde alii
(Petrarca: *Africa* IV. 235-239.)

"……Ni talia sancis,
quem tremis et cuius somnos formidine rumpis,
Hanibal hic armatus adest: moriere..." (Petrarca: *Africa* IV. 442-444.)

A szerkesztésbeli és az e mögött húzódó koncepcionális különbség másik példája Scipio dicsérete a társaknak karthágói vállalkozás után. Silius Italicus epikus tömörséggel beszél a katonák megjutalmazásáról, miközben Petrarca a rövid tényt egy hosszú leírássá bővíti ki, amelyben két katona vetélkedését mutatja be.[51]

Az elemzett jelenetek alapján a liviuszi, a petracai és a Silius Italicusnál található azonos témákat feldolgozó jelenetek beállításaiból tehát levonható az a következtetés, hogy az utóbbi két mű között a tematikai összefüggésen kivül semmilyen *szorosabb szerkezeti kapcsolat, átvétel nem igazolható.*

---

51 *"His actis, grates meritas et debita*
solvit premia militibus" (*Africa* IV. 330-331.)
" tunc merita aequantur donis,
*ac praemia virtus/sanguine parta capit." (Bellum Punicum)*vö.: Petrarca: *Africa* IV. 332-374.

FRANCESCO PETRARCA

L'AFRICA

EDIZIONE CRITICA PER CURA DI

NICOLA FESTA ≺ CORREDATA

DI UN RITRATTO E CINQUE TAVOLE FUORI TESTO ≺

FIRENZE ≺ G · C · SANSONI ≺ EDITORE

2.kép. FRANCESCO PETRARCA : *Africa*. A Festa-féle szövegkiadás címlapja. (Firenze, Sansoni, 1926.)

II. AZ EPOSZ SZERKEZETI ÉS TARTALMI ELEMZÉSE

II.1. Az epikus szerkezet és a minta: Vergilius *Aeneis*ének szerepe az *Africa* cselekményére

A Petrarca szándékai szerint eredetileg kilenc énekesre tervezett *Africa* tehát befejezetlen munka maradt, és a meglévő részek között is – amelyek időbeli kihagyással keletkeztek –, *jelentős tartalmi egyenetlenségek és metrikai bizonytalanságok* vannak.

Ami a mű keletkezéstörténetét illeti, feltehető, amint már ezt korábban említettem, hogy a szerző az eposz első öt énekét a költővé koronázás idején, 1341-ben írta, 1343-ban készültek el a további részek, és a szerző később, egészen 1352-ig, újrarendezte és javította a művet, amely azonban így is torzó formában maradt ránk.

Petrarca a római történeti téma tervezett feldolgozásán túl, Scipio Africanus központi szerepű alakja köré szervezi az *Africa* egész cselekményét. Scipio eposzi főhőssé emelését érthetővé és indokolttá teszi, hogy személyisége, a római birodalom legendás kiterjesztőjeként, második honalapítóként, már az antikvitásban is kiemelt szerepű volt, de *különleges*

SZTE Egyetemi Könyvtár SZEGED

jelentőségre tett szert a középkor folyamán a történeti alakok keresztény előfutárként való értelmezésében.[1]

Az egyik, középkorban kanonizálódott legenda szerint Scipio a capitoliumi Iuppiter fia volt, és ez az isteni származás és segítség tette lehetővé számára Karthágó bevételét. A Cicero *Somnium Scipionis*ában ábrázolt Scipio-kép hasonlóképpen a római vezér morális felelősségtudatát emelte ki, ami jelentős mértékben hozzájárult, hogy Scipio alakját a *tipológiai hagyományban* később Nagy Sándorhoz hasonlóan gyakran *kiválasztottként, Jézus előképeként* értelmezték.

Scipio alakja tehát az mind történeti, mind szimbolikus értelemben példaképül szolgált a humanisták számára: *az ő személyéhez kapcsolódott az antik világ imádata,* rajongása, és *a keresztény Róma történeti hivatástudata* egyaránt.[2]

Petrarca személyes és politikai vonzódása Scipio alakjához ugyanakkor összekapcsolódik *a liviuszi beállítású pun-római ellentétnek saját korára érvényesített analógiájával is*, éppen ebből az indíttatásból kiindulva dolgozta fel Petrarca Scipio Africanus alakját a *De viris illustribus*ban monografikus

---

[1] Scipio alakjának keresztény interpretációjáról ld. BERNARDO, A.S.: *Scipio in The Africa* (21-46.), illetve az *The evolution of Petrarch's Scipio as poetic hero. From the Vita Scipionis, Cicero and Macrobius to Africa I-II.*(103-126.), és a The *Africa* and Humanism (199-212.) in.: *Petrarch, Scipio and the Africa.*(..)

[2] A Scipio személyéhez fűződő legendáról és a Jézus-előképként értelmezésről ld.:BORZSÁK I.: *Az antikvitás XVI.sz.-i képe.* (Budapest, 1960.), különösen: 431-464.

formában is. A köztársaság-kori Róma és a korabeli itáliai városállamok történeti-morális helyzetének párhuzamos vonásaira világít rá a Petrarcánál későbbi Machiavelli is az "Elmélkedések Titus Livius első tíz könyvéről" című munkájában, megállapítván az ősi, római *Virtus* elenyészésének tényét, éppen úgy, ahogyan egykor Livius is az erények lassú romlásában látta a jelenkor ijesztő fejleményeinek indokát. Petrarca is hasonlóképpen vélekedett erről, amikor Scipióért lelkesedve egy jelenkori utódjának, Cola di Rienzónak törekvéseit támogatta.[3]

Petrarca ugyanakkor az *Africa* megalkotásakor az eposz egyik alapvető követelményét, az Arisztotelész által is hangsúlyozott cselekmény-egységet szabadon értelmezte, amikor a mű középpontjába Scipio Africanus tetteit állította. *Scipio alakjának túlzott dicsőítése, nagyságának hangsúlyozása ugyanis észrevétlenül megnyitotta a lehetőséget a történet fellazításán keresztül az egész mű szubjektivizálódása felé.*[4] Így az eposzban a cselekmény egységével szemben a főhősnek, mint egyénnek az érzelmei és sorsa kerültek a középpontba, és *a klasszikus eposz műfaji szabályai háttérbe szorultak.*

---

[3] Cola di Rienzóhoz, aki a köztársaság tribunusaként egyesülésre szólította föl az olasz városokat, Petrarcának több levele szól az elragadtatott lelkesedés hangján, amelyekben az ifjú politikust új Brutusként üdvözölte, működését pedig a római köztársaság-kori Virtus ismételt diadalának tartotta.Cola di Rienzóban és az általa képviselt politikai irányban később csalódott, erről vall többek között a *Familiares* VII.7.-ben.

[4] BERNARDO gondolatmenetében Scipio és Laura személyiségének közös vonásait emeli ki, s Scipiót mintegy Laura intellektuális bölcsességgel felruházott párjaként jellemzi.(i.m.:47-71.)

Ugyanakkor a szerző által követett olyan szerkezeti megoldások, mint például az alvilági viszontlátásnak az eposz tengelyében való elhelyezése, a beépített történeti elbeszéléseknek a párhuzamos szerkesztése, vagy az eposzhoz kapcsolódó elégetési legenda utal arra a szándékra, hogy a szerző igyekezett az antik mintát formai és tartalmi szempontból egyaránt szem előtt tartani.

A mű első és második éneke Scipio álmát tartalmazza Róma eljövendő nagyságáról. Az álom leírásában itt Petrarca elsődleges mintája a már fent említett Cicero *Somnium Scipionis*a, Vergilius *Aeneis*ének hatodik könyve, valamint Agamemnón álma lehetett az *Iliász*ból, elsősorban ezeket a forrásokat igyekezett saját alkotói koncepciójába beilleszteni és összedolgozni. Az álom-motívum keretében a kései utód előtt feltáruló jövendő és Róma történelmének átfogó víziója Dante *Divina Commedi*ájában a Paradicsom hatodik énekében is szerepel, a történet cselekményfűzésének mintájául pedig a Liviusnál olvasható jelenet szolgált.

Az első két ének szellemi-eszmei bázisa azonban elsősorban a *Cicerótól származó patriotizmus és nemzeti hivatástudat gondolatának keresztény-morális mezben történő megjelenítése* volt. Ilyen vonásként említhető a műből például Rómának a világ végezetéig való fennállásának gondolata, valamint a rómaiak kiválasztottságának tudata. Már ebben a bevezető, első két énekben keverednek a vallásos, a fantasztikus, valamint a történeti elemek, amelyeknek együttese

a szerző szándéka szerint meghatározza az eposz alapjellegét és hangulatiságát is.

Az eposz harmadik és negyedik éneke a második pun háború előzményeként lezajlott Laelius követjárását tartalmazza. *A két ének funkciója megegyezik Vergilius Aeneise* második és harmadik énekének az eposzban betöltött szerepével, *mindkét részlet a múlt felidézésére és ezen keresztül az epikus hősök kiválóságának az érzékeltetésére szolgál*.

Az *első négy ének* így Petrarcánál *egy hosszú prológust* alkot: ugyanis mind Scipio álma, mind Laelius követjárása a második pun háború, mint eposzi cselekménynek az előzményét alkotja.

A Petrarca-mű szaggatottságát, epizódszerűségét az is mutatja, hogy a negyedik ének utáni kihagyás megtöri a mű szerkezetét, és a *hiányzó leírás tartalma csak a Petrarca által forrásként és nyersanyagként felhasznált történeti forrás, a liviuszi mű eseménymenetéből egészíthető ki*. Ezek a részek Scipio ibériai győzelmeit, és mindazon előzményeket tartalmazzák, amelyek a rómaiaknak a punok fölött aratott győzelméhez vezettek. Érdekes módon az epikus cselekményvezetésből éppen azok a részek hiányoznak, amelyek a klasszikus epikus konvenció alapján a leginkább alkalmasak lehettek volna az epikus megjelenítésre. Ezek

alapján feltehető a kérdés, vajon mi lehetett a kihagyásokkal a költő szándéka?

A szakirodalom egy részének véleménye szerint a hiányzó részek elvesztek. Az eszerint érvelők azzal indokolják véleményüket, hogy lehetetlenség, hogy éppen Petrarca alkotói prekoncepciójának megfelelő, Scipio hőstetteit elbeszélő részek maradtak volna ki tudatosan a műből. A vélemények egy másik része szerint azonban a kihagyások a tudatos alkotói szándék, illetve az epikus megjelenítésben való elbizonytalanodás következményei.[5]

Az első és második, valamint a harmadik és negyedik összetartozó ének mellett az eposz harmadik önálló egysége, betétje a Sophonisba-epizód, amely mind tartalma és hangvétele, mind pedig a negyedik és ötödik ének között lévő, korábban már említett szerkezeti törés miatt elkülönül a prológusnak tekinthető első négy énektől, de az eposz cselekményvázát alkotó hatodik-kilencedik énektől is.[6] A részek kapcsolódásának szervetlenségét a metrikus bizonytalanságok is mutatják, látható, hogy az *erudíciót* mindig szem előtt tartó, a műgondra olyannyira ügyelő költő itt elbizonytalanodott, *bizonyára feszültséget érezve a megvalósítani kívánt epikus cél*

---

[5] Az eposz elemzésekor MARTELLOTTI (i.m.: 247-262.), BELLONI érvel a befejezetlenség mellett(i.m.: 64-86), FESTA idézett tanulmányaiban és az *Africa* szövegközlés bevezetőjében, illetve a magyar szakirodalomban KATONA L. az elveszés mellett tör lándzsát. (*Petrarca.* Budapest, 1907.) 163.

[6] A Sophonisba-epizód különállásáról az epikus szerkezeti sajátosságokat előtérbe helyező elemzés ld. BELLONI (i.m.: 64-86.)

és az első énekben is már túlcsorduló lírai jellegű hangvétel és mondandó között.[7]

Az elmondottak alapján tehát valószínűnek tartható, hogy a negyedik könyv végén és a kilencedik könyvben található szerkezeti kihagyások, *lacunák* indoka nem annyira abban rejlik, hogy ezek a részek elvesztek volna, hanem inkább abban, hogy a költő tudatosan hagyta befejezetlenül ezeket a részeket, felismerve alkatának alapvetően lírai jellegű meghatározottságát, és a vergiliuszi eposzkompozíció tökéletes utánzásának lehetetlenségét.

A negyedik és ötödik, a Sophonisba-betétet tartalmazó ének között részben a fent említett hiányzó részek miatti *szerkezeti törés mellett ugyanakkor hangvételbeli váltás is* megfigyelhető, de nem a kitűzött cél, hanem a líraibb tartalom kifejezése, az érzelmek ábrázolásának az irányában. Az *Africa* íróját itt az antik történetíró, Livius munkájának harmincadik könyvében, a tizenkettedik-tizenötödik fejezetben olvasható betét-történetnek elsősorban az annalisztikus hagyomány szenvtelenségétől elütő szokatlan szenvedélyessége és érzelemgazdagsága ihlette meg, és ezt a hagyományt építette

---

[7] A szakirodalomban kialakult általános vélemény szerint az eposzkompozíció antikvitásban kanonizálódott műfaji szabályainak fellazítása a líra irányában egyértelműen negatívan értékelhető.Az *Africa* irodalomtörténeti értékeléséről és Petrarca többi latin nyelvű munkájával szembeni hátterébe szorulásáról kialakult vitáról az *Africa* védelmében. ld.. például: PARATORE, E.: *L'elaborazione padovana dell' Africa* in.: *Petrarca, Venezia, e il Veneto*. a cura di PADOAN, G. (Firenze, 1976.) 54.

bele az ő eredeti szándékai szerinti antik mintájú epikus kompozíciójába.

Az elmondottak alapján összegzésképpen megállapítható, hogy a *Sophonisba-betét alkotó ötödik ének az Africában mind szerkezetileg, mind tartalmilag, de egyúttal hangvételét tekintve is különálló, önálló epizódot alkot.*

A szerelmi történet mintája és és a női főhős, Sophonisba halálának leírása Vergilius *Aeneis*ének negyedik fejezetében ábrázolt Dido-Aeneas epizóddal mutat szoros tematikai rokonságot. *Az Africa ötödik énekében megjelenített történet azonban – a mintául vett vergiliuszi Dido-Aeneas jelenettől eltérően –, sem tartalmilag, sem szerkezetileg nem illeszkedik bele szervesen* a mű szerkezetébe, *önálló, de szervetlen egész.*

A betét különállásával van összefüggésben Petrarcának az az elbeszéléstechnikai megoldása, amely szerint a cselekmény leírásában a *folyamatos elbeszélés* elve valósul meg. Így a jelenet az eposz *teljes ötödik énekét foglalja magába a szerelem keletkezésétől Sophonisba öngyilkosságáig, a történetet egy szerkezeti és gondolati egységbe foglalva*. Ebből a megoldásból adódóan a szerző nem alkalmaz közbeékelt, a feszültségkeltésre is szolgáló keretet, és a jelenet nem húzódik át több éneken sem.

Ugyanakkor *a vergiliuszi minta alapos és pontos figyelembe vételét* mutatja az a szerkezeti megoldás, hogy a két

öngyilkos hősnővel – Didóval illetve Sophonisbával – az öngyilkosságot kiváltó személy – Aeneas illetve Massinissa – az Alvilágban találkozik, valamint az a mozzanat, hogy *az alvilági viszontlátás mindkettejüknél az eposz hatodik énekében*, azaz az eredetileg Petrarca által is tizenkét énekesre tervezett eposz *tengelyében* található.

A csonkán maradt eposz hatodik énekében az alvilági viszontlátás jelenete mellett Mago halálának a leírása olvasható, a hetedik ének pedig a két sereg vezérének, Scipiónak és Hannibálnak a tárgyalását, valamint a zamai csata előzményeit írta le. A tulajdonképpeni epikus cselekménynek, a csataleírásnak, a punok vereségének és Scipio triumphusának az elbeszélését csupán az utolsó két ének, a nyolcadik és a kilencedik ének írta le.

Részösszegzésképpen elmondható, hogy az eredetileg vergiliuszi mintára tizenkét énekesre tervezett eposzból tehát csak kilenc áll rendelkezésünkre, ebből azonban első négy ének közül a szorosabban összetartozó *első és második*, – a Scipio álmát tartalmazó epizód –, valamint *a harmadik és negyedik* ének – amelyben Scipio követe, Laelius elmeséli Syphaxnak a rómaiak tetteit –, *nem tartozik szorosan a cselekményhez.* A harmadik és a negyedik ének funkciója megegyezik az *Aeneis* második és harmadik énekének az eposzban betöltött szerepével: a Didónak elbeszélt trójai háború története a múlt felidézésére és a főhős kiválóságának érzékeltetésére szolgál, de Vergiliustól eltérően a mesélés

mozzanata Petrarcánál *nem a szerelmi történetbe ágyazottan* jelentkezik az eposz cselekménymenetében, hanem tőle függetlenül, azt megelőző, *önálló szerkezeti egységként.*

Az eddig elmondottak is rávilágítanak arra, hogy az antik és a humanista epikus mű szerkezetének elemzése alapján elhibázott műnek, illetve az antik epikus konvenciók működésképtelenségének és idejétmúltságának bizonyítékaként is lehetne értékelni a petrarcai művet.

A kompozíciónak a korábban kanonizálódott epikus modelltől eltérő *megvalósítási módját ugyanakkor mégis indokolhatóvá teszi a klasszikus epikai forma szabályainak és műfaji sajátosságainak,* valamint a *korízlésnek a megváltozása* az antikvitás óta elteltelt időszak alatt.[8]

Petrarca az antik modell szemrevételezésekor szabadon értelmezi és kitágítja a tragédiát, eposzt összefogó *arisztotelészi cselekmény-egység fogalmát, amely szerint a mű kerek, egész, önmagában lezárt voltát, egységét a cselekmény biztosítja, és nem a hős.* A szerző azonban mégsem Vergilius szellemével ellentétes módon jár el.[9] A mű címadása ugyanis –

---

[8] Ezt a mozzanatot HEINZE, R. is kiemeli Vergilius *Aeneis*ével kapcsolatban. *Virgils epische Technik.*(Leipzig-Berlin,1908.) 25.

[9] Az epikus cselekményfűzés egységéről ld. ARISZTOTELÉSZ megjegyzését a *Poétika* VIII. fejezetében: " *attól még nem lesz egységes a történet, mint egyesek vélik, hogy egy személyről szól.*"

Africa – utal a római múlt egy dicsőséges korszakára és egy tematikai cselekmény-egységet jelöl meg, amelyben a költő feltett szándéka az, hogy egyúttal Scipio Africanus, a Róma világuralmi helyzetét megalapozó nagy hadvezér tetteinek és alakjának eposzi formában is emléket állítson. Amint azonban a mű koherenciájának záloga a főhős személye lesz, észrevétlenül megnyílik a lehetőség a történet fellazulásán keresztül az egész ellírizálódása felé; a cselekmény egységével szemben a szubjektum, és annak érzelmei, sorsa kerül a középpontba.

Az elmondottak alapján megállapítható,hogy az *Africá*ban a szabadon értelmezett, kreatív imitáció és a költői ökonómia bonyolult összefonódásával állunk szemben, hiszen a költő *a műfaj formai kritériumait esztétikai szinten nem kérdőjelezi meg, csak éppen a korábbi konvenciókat új módon értelmezi és használja fel.* Feltehető, hogy ennek a felismerésnek a bizonyitéka a csonkán maradt eposz, amelynek még keletkezési történetében: a mű elégetésének, mint tervnek a mozzanatában is analógiát találunk a vergiliuszi művel.

Petrarca levelezésében maga ír arról, hogy amikor egyszer beteg lett, a közelgő halál miatt támadt félelmében a befejezetlen eposzt a tűzre vetve saját kezűleg akarta megsemmisíteni. Hasonló *elégetési legendával* találkozunk a Suetonius-Donatus-féle Vergilius életrajzban is: innen tudjuk a

költő végakaratát, hogy a trójai hőst megéneklő munkája halála esetén a lángok martaléka legyen.[10]

A modellként vett antik műtől való eltérés abban is megnyilvánul, hogy a vergiliuszi betét két főszereplője, Dido és Aeneas a mű egészét tekintve főszereplők, míg a Petrarcánál ábrázolt szerelmi történet hősei mellékszereplők az eposz valódi és egyedüli hőse, Scipio Africanus alakja mellett.

A két eposz között már korábban megállapított közös vonások és eltérő jegyek a *történeti téma és a nemzeti gondolat összekapcsolása köré* csoportosíthatóak. Mindkét esetben hasonló szempontok működtek az epikus téma kiválasztásában: a cél római történelem egy nevezetes korszakának a megörökítése volt egy kiváló hős, Aeneas, illetve Scipio Africanus alakján keresztül. Míg azonban az antik szerző célja csupán az Augustushoz fűződő politika történelmi ívű kontinuitását bemutatni a honalapítási témához való visszanyúlásban, Petrarca célja kettős. A humanista szerző egyrészt Vergiliushoz hasonlóan a második honalapításnak, Róma Karthágó feletti győzelmének az elbeszélésével a római birodalom történelmi kontinuitását hangsúlyozza; ugyanakkor a nemzeti összefogásnak ezzel az irodalmi példájával a *kortársak*

---

[10] A Vergilius *Aeneis*éhez kapcsolódó elégetési legendáról vö.: SUETONIUS-DONATUS: *"propterea quod Virgilium nostrum ab imperatore Cesare Augusto hac in re sola non exauditum esse memineram....parum affiut meis etiam flammis arderet.(Vita Vergiliae.* 37-41.c.)

számára is követendő történelmi-irodalmi allúziót kívánt teremteni.

A tudatos költői imitációt és egyúttal a humanista költői emuláció szándékát jelzi, hogy mind a két művet a történeti témának és az epikus konvencióknak megfelelően *ajánlás* vezeti be.

Az eposznak ebből a fent elemzett morális-politikai jellegéből következik, hogy az *Africa* kritikusai szerint a költő célja az eposz megírásával az volt, hogy az antik Róma feltámasztását egy birodalmi eszme iránti lelkesedés felkeltésével erősítse. Az *Africa* ebben az interpretációban nemzeti irányműnek minősülhet, amelyet a szerző által választott műfaji forma is látszik – legalábbis szándékában – igazolni. Az *Africát* ennek ellenére egy történeti-esztétikai-etikai restaurációs kísérlet, korízlés irodalmi vetületeként felfogni márcsak azért is lehetetlenség, mert az *Africa* megírása után sem az olasz Trecentóban, de még a Quattrocentóban sem született több római tárgyú nemzeti eposz, *bizonyítva a műfaj és a téma ilyen jellegű összekapcsolásának problematikus voltát.*[11]

---

[11] Az antik történeti téma epikus feldolgozásának kiúttalanságáról ld. BELLONI gondolatmenetét (i.m.: 64-86.)

II.2. Scipio *Africa*nus alakja és Róma szerepe Cicero *Somnium Scipionis*ében és az *Africa*ban

Petrarca eposzának első éneke Scipio álmával kezdődik. Az első két éneken áthúzódó és összetartozó rész elsődleges antik forrásának mind tematikai, mind szerkesztésbeli szempontból – amint már említettük – Cicero *Somnium Scipionis*e, valamint Macrobiusnak a cicerói műhöz *Commentarii ad Somnium Scipionis* címmel hozzáfűzött későbbi kommentárja tekinthető.[12]

Az álom-jelenet Ciceránál Scipio és Massinissa találkozásának leírásába van beágyazva, amelynek során Publius elmondja fiának a saját és Róma jövendő sorsát, és amelyben egyszerre kapcsolódik össze a *mos maiorum* és az eljövendő Róma nagyságának dicsőítése.[13]

---

[12] CICERO *Somnium Scipionis*e az államról írt *De republica* című munkájának utolsó, hatodik fejezete volt, amelyet már az ókorban is önálló egységként kezeltek. A cicerói gondolatrendszernek a keresztény rendszerbe való illesztését nagymértékben elősegítette MACROBIUSnak a Cicero-műhöz írt kommentárja, a *Commentarii ad Somnium Scipionis* című munka, amelyben a szerző elsősorban a kozmoszleírás számmisztikai alapjainak kidolgozásával teremtette meg a kapcsolatot a két különböző korszak között.

[13] A római és a numídiai vezér találkozását közös lakoma követi, majd, miután a Scipio aludni tér, álmában jelenik meg neki apja, Publius, aki a karthagóiakkal folytatott háborúban i.e. 212-ben halt meg. CICERO: "*nam cum aetas tua septenos octiens solis an fractus reditusque converterit(...) circuitu naturali summam tibi fatalem confecerint in unum atque in tuum nomen se tota converetet civitas, te senatus, te omnes boni, te socii, te Latini intuebuntur, tu eris unus in unus in quo nitatur civitatis salus,ac ne multa, dictatorem publicam constituas oportebit.*(*Somnium Scipionis.* II.12.)

A cicerói rendszerben a vezetésre kiválasztott személyekre vonatkozó kötelességek sorában a hazával szembeni morális kötelezettség az elsődleges a szülők és a rokonok iránti tisztelettudáshoz képest. A *morális kötelezettségek* ugyanakkor Ciceránál *sajátos rendszerbe rendeződnek*, amelynek lényege, hogy az ember törekvéseiben mégsem az emberek miatt cselekszik, hanem *tevékenységének állandó viszonyítási pontja az istenek világa.* A cicerói gondolatmenetbe beépített kozmoszleírás szerepe, hogy példamutatásként és a jutalom ígéreteként szolgáljon a kései utód számára a rá váró feladatok végrehajtásában.[14]

A humanizmus művelődési programjában csakúgy, mint az antikvitásban Cicero és a Scipio-kör *humanitas*-koncepciójában mind politikai, mind irodalmi szempontból összefonódott a Rómához kapcsolódó nemzeti gondolat és az ezzel szorosan összefüggő kulturális eredetiség gondolatköre. Az itáliai humanisták első nemzedéke, így Petrarca maga is csupán *visszanyúlt és felújította* a nemzeti kulturális hagyományban meglévő, de a skolasztika évszázadai alatt *lappangó hagyományt, amelyben a humanitas-koncepció, a keresztény*

---

[14] CICERO: *" Haec ego admirans, referabam tamen oculos ad terram identidem. Tum Africanus: " sentio" inquit" te sedem etiam nunc hominum ac domum contemplari, quae si tibi parva, ut est, ita videtur, haec caelestia semper spectato, illa humana contemnito.Tu erim quam celebritatem sermonis hominum aut quam expetendam consequi gloriam potes?(...) A quibus expectare gloriam certe nullam potestis".(Somnium Scipionis.* VI.20.)

nemzeti-kulturális küldetéstudat és kiválasztottság, valamint Róma kiemelt szerepe egyaránt szerepet kapott.

Cicero *Somnium Scipionis*e valamint a *De republica* című munkájában olvasható jövendölések Róma eljövendő nagyságáról és kiteljesedéséről a XIV. század Itáliájában Petrarcáék generációja számára ismét időszerűvé tették a belső nemzeti összefogást, az erőegyesítés szükségességét.

Ami Petrarca történelemszemlélet illeti, a belső történelmi helyzet hatására Petrarca történelmi tárgyú műveiben – a *De viris illustribus-ben, Rerum memorandum libri-ben*, és az *Africában is –, az emberi történelem mintegy az ember spirituális tevékenységének a leképeződéseként jelenik meg, amelyet erős és morálisan összetartó népek irányítanak*. E művek eszmei hátterét alkotó koncepció – többek között – Livius és Valerius Maximus organikus erkölcsi történelemszemléletén alapult, amelyet Petrarca is átvett. Ennek értelmében Petrarca mindegyik történelmi témájú művében a példaként állított történelmi személy vagy a választott nép erkölcsi kiválóságát, a *Virtus* és a *Fortuna* kölcsönösen egymásra utalt rendszerében igyekszik visszaigazolni. Ennek értelmében a megfelelő erkölcsi alapok eredményezik a szerencse segítségével a győzelem kivívását vagy a sikeres kimenetelű életpálya befutását, amellyel a szerző azt igyekszik bizonyítani, hogy az isteni előrelátás – a *Providentia* – segítsége nélkül senki sem emelkedhet fel dicsőséggel övezett, magas pozícióba.

Az *Africa* című eposzában a szerző Scipio alakján keresztül Rómának, mint a történelmi folyamatosság letéteményesének kívánt emléket állítani a cicerói eszmei-politikai és a Vergiliusnál található epikus hagyomány nyomdokain.

Scipio alakjának a dicsőítése azonban mégsem közvetlen formában történik az eposz keretein belül. Az Africa harmadik énekében a bevezető palotaleírást követi a pun és a római felet képviselő Laelius és Syphax találkozása. A jelenet pandanszerűen van felépítve, a szerző ezzel is azonos rangúvá kívánja tenni a két fél szembenállását.[15] Scipio morális arcképének és vállalkozása sikerességének elbeszélése a két szembenálló fél, Karthágó és Róma történetének az elbeszélésébe van beleszőve (III. 458- 802.). Petrarca a Scipio-arckép megrajzolásából a *hős valóságos leírását kihagyja*, inkább közvetett módon az epikus és a történetírói hagyomány leírási módját követve *Scipio tetteinek elbeszélése* révén emeli ki a római vezér nagyságát és kiemelkedő képességeit.

Petrarcával ellentétesen azonban az antik történetíró a két harcoló fél közötti *azonos rangúságot hangsúlyozza* a háború minden lényeges pontjának bemutatásában és a szereplők

---

[15] LIVIUS beállításában a római-pun ellentét két egyenrangú fél közötti háborúskodás. vö.: " *Tum quantum quis plurimum poterat magnitudini Syphacis famaeque gentis victoriam suam agendo addebat illum esse regem cuius tantum maiestati duo potentissimi in terris tribuerint populi, Romanus Carthaginiensisque, ut Scipio imperator suus ad amicitiam eius petendam, relicta provincia Hispania exercituque.* (Livius: *Ab urbe condita.* XXX. 13.)

jellemzésében egyaránt, hiszen az azonos rangú féllel szemben kivívott győzelem értékesebb. Az azonos rangúság Liviusnál azonban csupán a két kimelkedő személy politikai tevékenységének értékelésében érvényesül, mivel az alkotói alapkoncepciónak megfelelően a morális fölény, a Scipio személyiségében és vállalkozásának elbeszélésében maradéktalanul érvényesülő Virtus a rómaiak oldalán van.

Petrarcánál a történet beállítása az antik forráshoz viszonyítva jóval nagyobb mértékben polarizált, a politikai és a morális értékítélet szintjén egyaránt. Jól mutatja ezt az alkotói szándékot az az ábrázolási mód, ahogyan az *Africá*ban Syphax, mint politikai személyiség, abszolút hatalommal rendelkező egyeduralkodóként jelenik meg, aki szemben áll a római republikánus eszményeket megtestesítő, és a sors szerencséjével is megáldott Scipio alakjával.

A humanista műben a vezér, Scipio Africanus morális és politikai kiválasztottsága mintegy önmagát igazolja, saját *Virtus*ának birtokában a hadicselekmények véghezvitelében a *Fortuna* kegyeltje, szerencséje révén viszont erényessége további érvényesítéséhez és gyakorlásához formál jogot. Ennek a polarizációs technikának az alkalmazása ugyanakkor azt is világossá teszi számunkra, miképpen lehetséges egy antik

SZTE Egyetemi Könyvtár SZEGED 13.

történeti témát feldolgozó művet egy morális-patrióta gondolatrendszer hordozójává tenni.[16]

A győzelem utáni Scipio apoteózisát tartalmazzák a Massinissa-Sophonisba és az alvilági jelenet után az eposz további részei, a hetedik, a nyolcadik és a kilencedik ének.

A második pun háború, Róma és Karthágó emlékezetes történelmi vetélkedésének megjelenítésében Petrarcánál a Liviusnál talált beállításre építve allegorikusan a Fény, a spirituális értelemben vett *Tisztaság, a Világosság és a Kereszténység – amelyet Róma képvisel –, valamint a Karthágóban megtestesülő Eretnekség, a Barbárság* és a *szellemi értelemben vett Sötétség harca, örökös szembenállása öltött testet.*[17]

---

[16] FENZI gondolatmenete szerint a szerző itt ismétli az első és a második énekben követett szituációt: a történelmi és a személyes kapcsolat jelenlétét Publius Scipio és fia között. Az álom-jelenetben ábrázolt kapcsolat didaktikus jellege a szerző szerint hasonló Szent Ágoston és Petrarca között a *Secretum*ban követett 'mester' és 'tanítvány'- az ember és az isten - közötti párbeszédes formájához, amely valójában fiktív párbeszéd és személyes vallomásnak tekinthető.ld. *Dall' Africa al Secretum. Nuove ipotesi sul sogno di Scipione e sulla composizione del poema.* in.: "Studi sul Petrarca" 2. (1975.), 61-115.

[17] *Africa* alakja a földrész képviseletében barbár nőként jelenik meg egy Szicíliában található római kori villa padlómozaikján. Az i.sz. III.- IV.századból származó villa exedrájában látható meztelen nőalakot a földrész jellegzetes állatai, az elefánt és a párduc veszik körül, amelyekhez a lassúság, illetve a kiszámíthatatlan vadság képzetköre kapcsolódott. A kép bal oldalán található főnix azonban a hamvából is feltámadni képes életerőt jelképezi, így szimbolikusan utal arra, hogy *Africa* a római uralom ellenére is megtartotta regenerálódási képességét.(3.kép)

Az allegorikus interpretáció fonalát követve a két város rivalizációján keresztül a humanista szerző a lelki-szellemi értelemben vett hatalomért folytatott harcot mutatja be. Petrarca eposzában – az antik minták célkitűzéséhez hasonlóan –, az emberi történelem felett kitapintható isteni jelenlétet, a *Providentia* működését igyekszik bizonyítani.

A második pun háború során a rómaiak győzelmében a szerző az *Africa*ban az isteni akarat, és előrelátás diadalát láttatja, amely mintegy az "erény diadala"-ként hat a Sötétség felett. Az eposznak ez a vallásos-morális mondanivalója tehát szorosan összefügg a kortárs itáliai kulturális életben tapasztalható újraéledő nemzeti küldetéstudattal. Az erkölcsi-politikai mondanivaló ugyanakkor szinte maga köré szervezi az eposz összes többi értelmezési *lehetőségét is, hiszen a Karthágóval szembeni háború ugyanakkor a belső egység megteremtésének gondolatán túlmutatva a kereszténységnek az iszlámmal folytatott küzdelmét is tükrözi.*

A korabeli felfogás szerint Róma és Itália szerepének ez a szándékoltan "híd" jellege, *ütköző-pont funkciója* megnyilvánul az *Africa* alapkoncepciójában is. Petrarcánál ugyanakkor Ciceróhoz hasonlóan Róma, a Város egyszerre jelképezi az *etikai értelemben vett állandóságot is*, amely sok évszázad pogány korán keresztül is mélyben ható, megtartó erőt jelentett a római nép és állam számára.

3.kép. *Africa perszonifikációja.* Szicíliai padlómozaik.
(Piazza Armerina, Villa Morgantina, i.sz. III-IV.sz.)

II.3. A Cicero által közvetített retorikus hagyomány jelenléte Petrarca *Africá*jában

A humanisták első generációja, így Petrarca számára is az antik kultúra iránti rajongásnak nevezett jelenség egyik fontos összetevője a kulturális-nyelvi eszménykeresési folyamat, amelyen belül kiemelt szerep jutott Cicero személyiségének és munkásságának.

Az itáliai humanisták elsősorban a cicerói életműben találták meg mindazokat a nyelvi-kulturális, morális és politikai értékeket és hagyományt, amelyek alkalmazhatóak voltak a pogány és keresztény Róma kontinuitásának hangsúlyozására, az újraformálódó, alapvetően kulturális mezbe öltöztetett nemzeti gondolat és Itália vezető szerepének a kifejezésére. Cicero példaértékűsége és összekötő szerepe az antikvitás és Petrarca kora között tehát több síkon *összefonódva* érvényesült, a humanizmusra tett hatása pedig két jól elkülöníthető, de szorosan egymásra épülő területre: *a nyelvi, valamint a morális-politikai utóéletre bontható.*

Cicero életművének és az általa követett gondolatrendszernek legfontosabb szerepe az itáliai humanisták első generációja számára abban állt, *hogy nyelvi-stilisztikai szempontból kulturális összekötő láncszemként* szolgált az antikvitás és a humanizmus között.

A cicerói stílus mint nyelvi eszmény tudatos követése és az ebből kinövő elméletirodalom az egyik legtöbb vitát kiváltott és így a legnagyobb hatást elért részterülete az antik kultúra hagyományozásának. Az itáliai humanizmus kezdetén, a XIV. és a XV. század irodalmi vitáiban egyik központi kérdésévé vált a cicerói poétikai normák értékelése, amely *burkolt formában a poétikatörténet és a stilisztika, mint az önállósulás útjára lépett irodalomtudományi diszciplína néhány, általános jellegű problémáját vetette föl.*

Az általánosságban megfogalmazott latin nyelvi eszmény utánzásának követelményén túl a több generáción áthúzódó vita az XV. század derekán Bizánc elfoglalása után az esztétika és a történetfilozófia területére is átterjedt. Ekkor a görög irodalmi és művelődéstörténeti hatások Európába jutása kapcsán az európai kultúrahordozó szerep elsőbbsége vetődött föl a Petrarcát követő generáció számára.

Az első humanisták között az imitáció körül kirobbant vita lényegében abból indult ki, hogy milyen mértékben és módon kell és lehet utánozni a normatívnak tekintett cicerói nyelvi-poétikai magatartást. A pontos, részletekben egyező, az eredeti forráshoz mindenben alkalmazkodó imitációt szem előtt tartó Bruni és Biondo például elmarasztalta Petrarcát, mivel véleményük szerint Petrarca túlzott eredetieskedésre törekszik, és nem eléggé csiszolt a stílusa.

A Petrarcát követő nemzedékben a vita új szereplőkkel bővült, és új szempontokkal kiegészülve jelentkezett. A kialakuló két szekértábor, a Cicero-követők és az anticiceroniánusok közti ellentét az aranykori próza nagy mesterének megítélésében már nem elsősorban az utánzási módnak és mértéknek a meghatározásában állt, hanem *a későbbi, ezüstkori orátor és elméletíró, Quintilianus életművének előtérbe kerülésével a két irodalomtörténeti korszak mint lehetséges eszmény, követési modell közti választás került a középpontba.*

Az irodalmi disputák másik gyümölcseként ebben az időben *fejlődésnek indult a római irodalom tudatos, stílusok szerinti periodizációja*, így újabb lendületet kapott az irodalomtörténetírás fejlődése is.

A '*ciceronizmus*' névvel jelzett vita egyúttal *az olasz irodalom fejlődését és további nyelvi-stilisztikai csiszolódását is elősegítette*, hiszen a cicerói latinság eszményét támogató Cortesivel, illetőleg a következő nemzedék tagjai közül Bembóval szemben Poliziano és Pico della Mirandola egy eklektikus nyelvi eszmény és az olasz nyelvű irodalmiság kiművelését és normává emelését szorgalmazta. A kialakult új irodalmi köznyelv és az olasz irodalmiság mellett érvelők ugyanakkor a görög-latin kulturális hegemónia kérdésében is állást foglaltak a görögök pártjára állván, míg a Cicero-követők érthetően a latin kultúra felsőbbrendűségét hangsúlyozták.

A vázolt folyamatok eredményeképpen Cicero így tudtán és akaratán kívül több évszázaddal halála után különböző irodalmi irányzatok közötti viták kereszttüzébe került, személyisége és munkássága pedig alapvetően meghatározta a humanizmus korszakának sajátos szellemi arculatát, kulturális hatása pedig az antikvitás többi kanonizálódott írójához képest talán valódi jelentőségénél is nagyob arányúnak és jelentőségteljesnek tűnik a korszak alkotóira tett hatásában. *Cicero azonban a közvetlen nyelvi példakép jellegtől függetlenül közvetetten is hatott: a görög kultúrát és ezen belül elsősorban a platóni gondolatokat közvetítette a humanisták első* generációja számára. Fölállítható egy Szókratész-Platón-Cicero-Szent Ágoston-Petrarca hatásmechanizmus-modell, amelyben alapvető szerep jut Cicerónak, mint összekötő kapocsnak az antik görög és latin, valamint a humanista kultúra között.

A sok közös vonást tartalmazó "humanisztikus világkép" eredeti forrása Szókratésznél található, aki tanításaiban többek között a boldog élet és a bölcsesség közötti összefüggéseket vizsgálta, és azt állította, hogy a valódi bölcsesség forrása a boldogság, a boldogsághoz viszont a bölcsesség megszerzésén keresztül vezet az út. Szókratész ezzel a föloldhatatlan ellentétet tartalmazó kijelentésével évszázadokra kihatóan megindította a "boldogul élés"-nek, azaz az ember alapvető céljainak és az élet titkának a kutatását, amely minden későbbi, humanista pedagógia kiindulópontjává vált. *A Szókratész filozófiáját közvetítő platóni gondolatokat Róma felé hatalmas, népszerűsítő célú és összefoglaló jellegű*

munkásságában Cicero közvetítette. Vállalt szerepe szerint mintegy kulturális küldetést teljesített, amikor *a megfelelő latin szakterminológiát keresve latinra ültette és hozzáférhetővé tette a görög filozófia és gondolkodástörténet eredményeit.*[18]

Cicero ugyanakkor a nyelvi eszmény-képpel összhangban mint morális példakép és politikai eszménykép is jelentős szerepet töltött be Petrarca és nemzedéke számára, így elsősorban az ő műveiben és kortársai közül Vergilius munkásságában igyekeztek az első egyházatyák keresztény üzenetet felmutatni, amelyre az elmondottakból következően a cicerói rendszer alkalmas is volt. Így Szent Ágoston az antik rétort és jogászt elsősorban nyelvi szempontból helyezte előtérbe, Ciceróban látva a pogány és a keresztény latinitás közti folyamatosságot, és *követendő nyelvi mintának tartotta az aranykori latin próza áttekinthetőségét, tisztaságát, fogalmi*

---

[18] Itt csak utalnék Cicero kiemelkedő tevékenységére a latin nyelvű szakszókincs megteremtésében a jogfilozófia illetve a retorika terén. Cicero nyelvújító tevékenységének bázisa az az egységes rendszert alkotó felfogás volt, hogy az *ars oratoria* eszköz a gyakorlatban alkalmazott jogtudomány, a *iurisprudentia* alkalmazásában, ezért a jogtudomány nyelvezetét kellőképpen pontossá és csiszolttá kell formálni ahhoz, hogy a gyakorlati életben betöltött szerepét megfelelően betöltse. Az elmondottakat vö.: Cicero *Brutusá*ban kifejtett gondolatokkal: *"sic enim, inquam Brute, existimo, iuris civilis magnum usum et apud Scaevolam et apud multos fuisse, artem in hoc uno: quam nunquam effecisset ipsius iuris scientia, nisi eam praeterea didicisset artem, quae doceret rem universam tribuere in partes, latentem explicare definiendo, obscuram explanare interpretando, antiqua primum videre, deinde distinguere, postremo habere regulam, qua vera et falsa indicarentur et quae quibus propositis essent quaeque non est consequentia.* (*Brutus* 41.152) Cicerónak a latin nyelvű jogtudományt létrehozó működéséről ld. még HAMZA G.: *Cicero és a római* jog. "Ant. Tan.", 28.(1982), 139-154. valamint CSILLAG P.: *A római jog szakmai nyelvéről.* "Ant. Tan.", 21. (1979), 112-120. és u.ő. *Humanitas a római jogban.* in.: "Ant. Tan.", (1988), 201-205.

pontosságát és stiláris csiszoltságát. A latin kultúra és nyelv ilyen jellegű szerepének hangsúlyozása Ágostonnál természetszerűen politikai indíttatásoktól sem volt mentes, amikor a kettészakadó római birodalom fölött az egységes latin nyelvi eszmény kialakításával a dinamikusan fejlődő keleti területekkel szemben az elszegényedő nyugati rész kultúrahordozó szerepét igyekezett munkáiban és tevékenységében népszerűsíteni.[19]

---

[19] A cicerói nyelveszmény valamint a platóni gondolatok Szent Ágoston közvetítésével Petrarcára tett hatásáról ld. például: TOFFANIN, G.: *L'umanesimo platonico* . in.: *Storia dell" umanesimo. II.: L' umanesimo italiano.* (Bologna, 1964.), 83-115.

II.4. Mitológia és történelem: Ovidius *Metamorphosesének* hatása Syphax palotaleírásában (III. 87- 262)

Az *Africa* harmadik énekében található a punokkal szövetséges Syphax palotájának a leírása, valamint a két szemben álló népet képviselő szereplő, a római Laelius és a punokkal szövetséges Syphax király találkozása, amelyben a költő a beépített történeti elbeszélések és Scipio dicsőítése, valamint Róma győzelmét előrevetítő kitérés segítségével a római morális és politikai felsőbbrendűség kifejezésének ad hangot.

Az éneket bevezető palotaleírás a hagyományos epikus konvenciókat tekinve átkötő és bevezető szerepű kellene, hogy legyen az eposz cselekménymenetében Róma és Karthágó rövid történetétének az elbeszéléséhez. Ez az átvezető-késleltető leíró rész azonban önmagában áll az *Africa* harmadik énekében (III. 87-262.), amelyet Petrarca néhány megjegyzése alapján a szakirodalom egy része az "Igazság palotájának" a leírásának nevez. A palotaleírást tartalmazó rész előtt és után található kihagyás, *lacuna* igazolni látszik, hogy ez a rész nem illeszkedik bele szervesen az eposzkompozíció jelenlegi szerkezetébe, a költő nem adta meg a palota leírását tartalmazó rész végleges helyét az eposzban.[20] A Scipio követét

---

[20] FESTA Syphax palotájának leírását az Igazság palotájának leírásaként magyarázza. A gondolatmenet alapja egy *Secretum* hely, (*Előhang*. 22) amelyben a Szűz képében fellépő Igazság utal az *Africá*ban való megjelenítésre: " *Illa ego*

vendégül látó Syphax palotájának leírása a harmadik ének 262. sorában az alvilág figuráinak leírásánál szakad meg, amely után következik a két harcoló felet megtestesítő Laelius és Syphax első találkozása és közös vácsorája.[21]

Az *Africa* harmadik énekében található palotaleírás első részében a csodás mennyezet leírását kapjuk (III.87-110), majd ezt követi a bolygókhoz kapcsolódó zodiákus jegyek (III.111-135), ezután pedig az istenek alakjainak (III.136-236) a leírása, amelynek elsődleges antik forrása Ovidius *Metamorphoses* című munkája volt.[22] *Syphax palotájának pazarsága a petrarcai*

---

sum - inquit quam tu in Africa nostra curiosa quadam elegantia descripsisti, cui non segnius quam Amphion ille dirceus, in extremo quidem occidentis summoque Atlantis vertice habitationem clarissimam atque pulcherrimam mirabili artificio ac poeticis, ut proprie dicam, manibus erexisti(...) Illius enim me palatium atlanteis iugis descripsisse memineram." ld. FESTA, N.: *Saggio sull'Africa.* (Palermo-Roma 1926.) 94-109. Az Igazság palotájának kérdésköréről ld. még FENZI, E. *Di alcuni palazzi, cupole e planetari nella letteratura classica e medioevale e nell'Africa del Petrarca* in: "Giornale storico della letteratura italiana "(1976) 12-14. A probléma az összehasonlító kronológia szempontjából fontos, hiszen az *Africá*ban nem találunk az Atlasz hegyre helyezett más palotaleírást. Kérdéses tehát, mi volt a költő végleges szándéka a palotaleírás elhelyezésével az eposz szerkezetében, a jelenlegi *lacuna* ezt a félig kész állapotot tükrözi..

[21] Petrarca az Alvilág leírásában Vergilius: *Aeneis* VI. ének 242-262-ben leírt Alvilág- leírást használja föl, FENZI szerint dantei hatásokkal. i.m.: 189. Az istenkatalógus után a költő az Alvilág leírás közben szakítja meg a palotaleírást, amely így kontextuálisan csonkán maradva a teljes mű '*semiexplicita*' voltának egyik jelentős bizonyítéka:

"Hec variis insculpta modis atque ordine miro
A suprum regnis centrum perducta sub imum

.....
Laelius aspiciens, puro nil vilius auro "

(Petrarca: *Africa.* III.263-265)

[22] ld. OVIDIUS: *Metamorphoses* című munkájában a Nap palotájának leírása (II. 1-30.)a Phaëton történetbe ágyazottan szerepel. Phaëton története az emberi gőg,

leírásban egyszerre fejezi ki az ovidiuszi alapú 'mirabilia' élményt és a barbárokra jellemző túlzott pompát, így közvetetten a pun-római ellentét további erősítéséhez-árnyalásához járul hozzá. A leírás első részében a szerző (III. 87-97.) szorosan az ovidiuszi minta szerint a Nap kocsijának a leírását követi. (II. 107-110)[23] Az Ovidiusnál olvasható palotaleírásban szereplő mennyezet leírás Homéroszra és Hésziodoszra megy vissza, ahol az égbolt egy hatalmas folyó, amely körülöleli a földet. Servius az *Aeneis*hoz írt kommentárjában (I.505.) a kathágói Junó templomát írja le hasonló módon, és a későbbi templom-ábrázolásokban is középen van a kereszt, körülötte pedig a pogány istenek és a bolygók, amelyet a természet különböző

---

a *superbia* büntetésének története Ovidiusnál, a Nap palotája pedig az istenség irigyelt ámde elérhetetlen nagyságának a szimbóluma, amely halandó ember számára csupán csodálható, de el nem érhető.

[23] A petrarcai temploleírásban kiemelt szerepű a templomot tartó oszlopok valamint az épületet díszítő drágakövek és elözönlő fény csodálatos ragyogása:

".....Niveis suggesta columnis
atria surgent. Fulvo distincta metallo
regia prefulgens
.....
ordine gemmarum vario radiabat in orbem.
Hic croceos, illic virides fulgere lapillos
scpiceres altoque velut sua sidera tecto.
Signifer in medio sinusi tramitis arcu
aureus obliquos supremo culmine cursus
assidue faciebat. Ibi ceu lumina septem
que vaga mundus habet, septem faber ordine gemmas
clauserat ingenio, nondum lapis optimus Athlas,"

(Petrarca: *Africa* III. 87-97.)

vö.: Ovidius leírását, amelyben Phaëton nézi csodálkozva a Nap szekerét:

"..... aurea summe
curvatura rotae radiorum argenteus ordo.
Per iuga chrysolithi positaeque ex ordine gemmae
clara repercusso reddebant lumina Phoebo"

(Ovidius: *Metamorphoses* II. 107-110.)

erőinek a megszemélyesítései vesznek körül, valamint a tér és idő: az évszakok, az órák, a tenger és a földrészek szimbólumai. Az egyes Nap-templomoknak az ábrázolásaiban csupán a hangsúlyok térnek el egymástól, míg Ovidius a Nap székhelyét helyezi a középpontba, Filosztratosz figyelmét a kupolára irányítja és pogány Olümposzt alkot, Giovanni di Gaza a világegyetem alkotórészeinek intellektuális jelentéseire veti a hangsúlyt.

Az égbolt leírások közül Ovidius mellett Petrarca antik forrásai között említhető a mezőgazdasági irodalom egyik első, antik képviselője, Varro, aki a földművelésről szóló értekezésében elemzi az időjárás és az égbolt milyenségének összefüggéseit.[24] Építészeti szempontból Vitruvius leírása volt ismert az ókorban, aki szerint pedig a templom kupoláját az órák díszitik, a csillagok pedig egy mozgó körre vannak felfüggesztve, mint egy hidraulikus óra.

A fenti leírások a keleten és nyugaton egyaránt közkedvelt 'mirabilia' leírásokhoz kapcsolódnak. Petrarca az *Africa* írásakor átvette az akkoriban Európában elterjedt asztronómiai órák divatját, és saját kozmológiai koncepciójában, valamint gyakorlati eredményeiben egyaránt felhasználta azokat. Az Atlasz által létrehozott égbolt a palotában található, az égitesteket értékes kövek képviselik, amelyeket a zodiákus

---

[24] ld. Varro és Vitruvius leírásait később a reneszánszban De Alberti vette át a *De Aedificatoria* című munkájában.

jegyek kísérnek, a klasszikus hagyomány pedig a falakon olvasható – a poétikai értékek és motívumok komplex hagyománya és tipikus toposzok aprólékos repertóriuma.

A Nap-palotája hagyomány a keleti kultúrkörben is jelen van Nagy Sándor alakjához kapcsolódva, valamint az organikus világleírás és napkultusz összefonódása figyelhető meg a középkori hagyományban Gautier de Chatillon Nagy Sándor regényében, az uralkodó sírjának a leírásában.[25]

Ovidius mellett Petrarca a palota leírásában a késő-antik keresztény költészeti hagyományból Claudianustól és Sidonius Apollinaristól is merített. Az exegetikus hagyományban a palota szimbolikájához szorosan kapcsolódó templom jut jelentős szerephez, amely az egyházat és a lélek lakhelyét jelképezi, ilyen értelemben szerepel a mintául vett Prudentiusnál is.[26]

---

[25] Petrarca ismerte a Nagy Sándor-regényben leírt Győzelem palotáját, és a Nagy Sándor sírjának leírását és a víz, az égbolt és az évszakok, valamint a világegyetem leírásában felhasznált egyes részeket a hellenisztikus hagyományból. A hellenisztikus Nap-kultusz a szerelmi költészet egyes elemeivel összefonódva él tovább a középkori francia költészetben Baudrí de Bourgueilnek Adele Bloishoz írt 1099 és 1102 között keletkezett elégikus művében, amelyben a hálószobában a mennyezeten és a falakon megjelenített mitológiai szimbólumok és bibliai történetek és az ábrázolt asztrológiai jegyek mind Adéle szépségét visszhangozzák. Baudrí a mitológiai alakok leírásához feltehetőleg Fulgentius Mitológiai kézikönyvét használta föl. ld. FENZI (i.m.: 186-192.)

[26] vö.: PRUDENTIUS *Psychomachia*jában a templom a lélek lakhelye:

"Templum mentis amo, non marmoris, aurea in illo
fundamenta manent fidei, structura nivali
consurgit pietate nitens, tegit ardua culmen
iustitia, interius spargit sola picta rubenti
flore pudicitiae pudor almus et atria servat.
Haec domus apta mihi est, haec me pulcerrima sedes

Egyetemi Könyvtár SZEGED

A költő és a későbbi keresztény költészet itt a templom leírásában Szent Pált követi, aki szerint a Lélek templomát az Erények veszik körül.[27] A Krisztus és az apostolok által alapított templom leírása János *Jelenése*iben is megtalálható a jeruzsálemi templom leírásában.[28]

Az eposz harmadik énekében Syphax palotájának drágakövekkel borított mennyezet leírását a falakra festett asztrológiai jegyek leírása követi (III.111-135). A világegyetem leíráshoz hasonlóan az egyes bolygókhoz kapcsolódó jegyek a kozmikus rend, a mikrokozmosz – az ember –, és a makrokozmosz – a világegyetem – közötti szimbolikus kapcsolat költői kifejeződései.[29] Hasonló átvezető-átkötő

---

accipit, aeterno caelestique hospite digna"

(Prudentius: *Contra Symm.* II.249-255)

[27] *Nem tudjátok, hogy Isten temploma vagytok, s az Isten lelke lakozik bennetek?* (*I. Kor.* 3,16) *„Nem tudjátok, hogy a testetek a bennetek lakó Szentlélek temploma, akit Istentől kaptatok ? Nem tudjátok, hogy nem vagytok a magatokéi ?* (*I. Kor* 6,19) *Apostolokra és prófétákra alapozott épület vagytok, s a szegletkő maga Krisztus Jézus.Ő tartja össze az egész épületet, belőle nő ki az Úr szent temploma. Ti is benne épültök egybe a Lélek közreműködésével az Isten hajlékára".*(*Ef.* 2,22)

[28] A jeruzsálemi templom leírásához ld. *I.Kir.*6-7-ben Salamon templomot épít az Úrnak. A templom leírásában részletesen szerepel a szentély és a falak leírása, az arany és a cédrusfa borítás, amely a tartósság, a szilárdság és a halhatatlanság materiális kifejeződése. János *Jelenései*ben a mennyei Jeruzsálem ragyog, mint a kritálytiszta jáspis, a templom tizenkét kapuját pedig tizenkét drágakő díszíti. (*Ján. Jel.* 21,10-21.)

[29] Az asztrológiai jegyek a pszichoanalízis és az összehasonlító valláskutatás eredményei szerint az ember belső képeinek és mítoszainak kivetítései, e jegyek által lép kapcsolatba az ember a világegyetem ritmusával. Az egyes jegyekhez kapcsolódó, eredetileg vallásos rítusokra alapuló, alapvető tulajdonságok kozmikus egésszé rendeződnek és biztosítják az ember és a világ közti harmóniát.

funkciójú a leírásban az isten-katalógus beillesztése (III. 136-262). Petrarca ennek a leírásnak az elkészítésében feltehetőleg a korban igen közkedvelt és elterjedt képes-moralizáló Ovidius Átváltozásokat használta fel.[30]

A palotaleírás beépítése az eposz cselekménymenetébe a '*varietas*' kompozíciós elvnek megfelelő költői bravúr, a *sikeres emuláció bizonyítására szolgál, és a költői imitációs technika, az antik és középkori,a keleti és nyugati hagyomány alapos ismeretét, kezelését és összeegyeztetését bizonyítja,* amelynek alkalmazásakor a költő a kulturális tradícióban jelenlévő *szoros kapcsolatot, az égbolt, a palota a templom közötti tipológiai analógiát használja föl saját költői céljának megvalósításához.* Ilyen, a mennyezetleírásokban meglévő közös jegy például, hogy a palota és a templom szakrális középpont, az égi minta földi leképezése, azaz a mikrokozmoszban tükröződő makrokozmosz, az "imago mundi", a templom boltozata pedig mind az antik, mind a középkori, mind a reneszánsz hagyományban az égboltot jelképezi.[31]

A szimbólumok az archetípusok és asztrológiai jegyek közti kapcsolatról ld.: SICUTERI, R.: *Astrologia e mito.* (Roma 1978.)11-23.

[30] A középkori mitológiai hagyományozásban kiemelkedő szerepű könyv a vatikáni *Mitografus III.* kódex, amely az istenek ábrázolásában egyesíti az elsősorban ovidiuszi alapú antik tradíciót a keresztény hagyománnyal. Ezt ismerhette és használta az *Africá*ban olvasható leírás alapján Petrarca is. ld. erről FENZI, E. i.m.: 16., ill. LIEBESCHÜTZ, H.: *Fulgentius Metaforalis. ein Beitrag zur Geschichte der antiken Mythologie im Mittelalter*, (Leipzig- Berlin, 1926.) 41.

[31] A Nap-kultusz irodalmához az olasz reneszánszban pl. CAMPANELLA: *Cittá del Sole* című munkáját, amelyben a fény és a nap nemcsak a természeti életet és a világegyetemet mozgató létező, hanem egyúttal az államot szervező alapvető organikus tényező is. A Nap-kultusz és az ideális állam-leírások közötti kapcsolat

Az elmondottak alapján összegezhető, hogy *Petrarca Syphax palotájának a leírásában a keresztény allegorikus templomhagyományra épülő középkori irodalmi és ábrázolási hagyományt, valamint az elsősorban ovidiuszi antik makrokozmosz-hagyományt ötvözi össze új formában.*[32]

---

alapja a kozmikus rend ideális társadalmi leképeződése, amelyekben pedig a templom gyakran a társadalmi rend alapját képező kozmikus rend forrását testesíti meg.

[32] vö.: FENZI, E. (i.m.: 27.)

II.5. A Massinissa-Sophonisba jelenet (V. ének) és epikus pandanja: Dido és Aeneas szerelmi kettőse Vergilius *Aeneis*ében

II.5.1. A két jelenet szerkesztésbeli párhuzamosságai

Miként az már korábban említettük, Petrarca *Africa* című eposzában az ötödik énekben ábrázolt Massinissa-Sophonisba szerelmi történet forrásául Livius *Ab urbe condita* című művének harmincadik könyvében található tizenkettedik-tizenötödik fejezet eseménytörténete szolgált, amelyet a szerző a kor imitatív esztétikai szemléletének megfelelően mindvégig szem előtt tartott, mégis a történet megformálását, kibontását saját elbeszélői szándékai szerint alakította át. Az ötödik ének egészét betöltő szerelmi jelenethez a költő kisebb kihagyás után valószínűleg 1343 táján fogott hozzá. A korszakban divatossá váló szerelmi halál motívumához kapcsolódva Sophonisba történetének rövid tárgyilagos elbeszélése megtalálható a kortárs Boccaccio *Fiammetta* című prózaregényében, aki így írja le a szerencsétlenül járt királyné sorsát:

> *"Sophonisbát, az özvegység mostohasága s a menyegző boldogsága közé keveredve egyidejűleg fogolynak is és boldog ifjasszonynak is látom; hol trónfosztott, hol ismét jogaiba ültetett; s végül hogy e gyors változások után mérget iszik, teljes kétségbeesésben jelenik meg előtte. Látom őt, mint a*

numídiaiak királynéját, mikor családjának sorsa rosszra fordulván; megéri, hogy férje Syphax fogságba esik és Massinissa király rabja lesz, ő maga pedig trónjától megfosztva és az ellenség fogságába esve, még ugyanabban az órában Massinissa felesége lesz, és trónját is visszakapja... micsoda lelkierővel figyelhette a dolgok változandóságát... bátor halála is ezt bizonyítja. Ugyanis alig múlt el egy teljes nap a menyegzője után... és tusakodott magában, mert lelke még nem tapadt úgy Massinissához az új szerelemben, mint Syphaxhoz a régiben, amikor bátor kézzel vette át a szolgától a férje küldte italba kevert mérget, megvető szavak kíséretében, félelem nélkül itta meg, azután hamarosan kiadta lelkét. ... Mily keserű lett volna az élete, ha marad gondolkozni való ideje!" ... Lám a sidoni Elissát ugyanez ok üldözte halálba[33]

A két betét összehasonlításakor megállapítható, hogy a Dido-Aeneas betét az eposz *önálló, de szerves része,* a két főhős kapcsolatának alakulásában az eposz cselekménymenetében és világnézeti hátterében egyaránt jelenlévő sztoikus és epikureista gondolatrendszer meghatározó szerepet tölt be. *A Vergiliusnál alkalmazott nem folyamatos előadásmódtól eltérően Petrarca ugyanakkor nem*

---

[33] i. m. 128 -129.ford.: JÉKELY, Z. 104.

szakítja meg, hanem egybekapcsolja az első és a negyedik ének eseményeit.[34]

Az *Africa* első négy énekben túlnyomórészt érvényre jutó, a klasszikus epikus szerkesztési konvencióknak megfelelő koncepciótól eltérően a Dido-Aenas szerelmi jelenet ábrázolása túlnő az epizód funkción, helyesebb is lenne inkább *betétről* beszélni, hiszen az eposz egyik alappillére a szereplők (Aenas és Dido) szembeállítására épülő, a műben érvényesülő *varietas* kompozíciós és esztétikai követelményének megfelelő szerkezeti egység. A betét önálló szerkezeti egységként való kezelését indokolttá teszi Dido alakjának többszörös jelentéstartománya: *az allegorikus-szimbolikus értelmezési lehetőség is*, amely szerint a kor történeti egyéniségei közül Aeneas Augustust, Dido Cleopatrát, Turnus alakjában pedig Antoniust jelenítette meg a költő.[35] A főalakok tipologikus megfeleltetései közül témánk szempontjából a Dido-Cleopatra

---

[34] ld. a közbeékelt keretet, amely:az eposz második és harmadik énekét alkotja.

[35] Az alakok szimbolikus interpretációjáról és Dido alakjának értelmezési ehetőségeiről ld. PERRET, J. *Virgile, l'homme et l'oeuvre.* (Paris,1952.) és PÖSCHL, V.: *Die Dichtkunst Virgils Bild und Symbol in der Aeneis.* (Heidelberg, 1977.) 84-122. Pöschl gondolatmenete szerint az alakok allegorikus jelentése csak a szimbolikus jelentésen keresztül érvényesülhet, így az egész mű szimbolikus események, helyszínek sorozataként is értelmezhető. Dido és Cleopatra alakjának összefüggéseiről vö.: HORATIUS: *Ódák* I.37-ben Cleopatra beállítását: *"fatale monstrum"* (21.) *"non humilis mulier"* (30.) Danténál is együtt szerepel a szerelem halottjai között a pokolban Dido és Cleopatra alakja:

"L'altra e colei che s'ancise amorosa,
e ruppe fede al cener di Sicheo;
poi e Cleopatrŕs lussuriosa."

(DANTE: *Divina Commedia. Pokol.* V.61-63.)

azonosítás játszik kiemelt szerepet.[36] Legfontosabb közös tulajdonságuk, hogy mindketten – a majd a XIX. századi irodalomban és képzőművészetben elterjedt – *"femme fatale"* nőtípusába illettek bele. Dido alakjának allegorikus-szimbolikus jelentése ugyanakkor összefügg a történet középkori ábrázolási hagyományának értelmezésével is, amely mögött ugyanúgy, mint a vergiliuszi alakformálás és világkép mögött, egy *kétpólusú szerelem – és nőfelfogás áll.*[37]

Az eposz szerkezeti arányosságát mutatja a három főhősnek (Aeneas, Dido, Turnus) az egyes részekben megnyilvánuló jelentősége, azonos-szintűsége. Aeneas és Dido egymáshoz illő voltát mutatják a következő közös vonások: mindketten korábban házasok voltak; valamint ilyen összekapcsolódó motívum a városalapítás és a néppel együtt való menekülés ténye, és csodálatos szépségük is.

TIEPOLO, G.B. egy festményén Antonius és Cleopatra találkozása hasonló módon van megjelenítve,mint az *Aeneis*ben az eposz főhősének afrikai partraszállása, Dido és Aeneas első találkozása.(4.kép.)

[36] ld.: erről a kérdésről BINDER gondolatmenetét: *Aeneas und Augustus* (Meis. Am Glam, 1971.)2-3., 238.: A tipologikus megfeleltetés lehetősége az alakok szimbolikus, illetve az allegorikus értelmezés kitágításából ered. Ebben a rendszerben Dido többek között a barbárok puhány életvitelét, a démoniságot jelképezi, aki bizonyos vonásokban Cleopátrával mutat rokonságot. Az azonosítás nem teljes értékű, hiszen Cleopátrának Didóval szemben nem sikerült sem Augustust, sem Antoniust eredeti szándékától még ideilegesen sem eltéríteni.

[37] A bűnös és tiszta nő, valamint az égi és földi szerelem megkülönböztetésének hagyománya az antikvitásban PLATONtól kezdve kimutatható. *(Lakoma)* A dichotómia folyamatosságát mutatja, hogy jelen van mind a középkori, mind a neoplatonikus allegorikus Aeneas és Dido értelmezésekben: ebben a tradícióban a pun királynő alakja a bűnösség motívumával kapcsolódott össze.

4.kép. G. B. TIEPOLO : *Antonius és Kleopatra találkozása.*
(Velence, Palazzo Lamia, 1750 körül)

Egy vonatkozásban mégis nyilvánvaló Aeneas felsőbbrendűsége: a minden helyzetben, még Dido nőies vonzásának ellenében is megnyilvánuló férfias határozottsága, az isteni gondviselést elfogadó és a közösségszolgálat tudatában azt beteljesítő racionalitása miatt. *A főszereplők jellemének ez a drámai erejű és jellegű szembeállítása* azonban csupán alakformálási váz, és teljes mértékű elfogadása félrevezető lehet annyiban, hogy így Dido ösztönös-epikureista és Aeneas racionális-sztoikus interpretációja egyaránt erősen leegyszerűsítené kettejüknek az eposzban finoman árnyalt kapcsolatát.[38] Dido alakjának és szerepének megítélése a *mű alapvető szerkezeti kérdéseivel és értelmezésével van összefüggésben,* de az eltérő kompozicionális megítéléstől függetlenül is Dido alakja mindenképpen a női báj visszatartó erejét szimbolizálja, akinek a férfit akadályozó szerepéből adódóan a történet folyamán sorsszerűen el kell buknia.[39]

---

[38] A Dido-betétet *önálló szerkezeti egységként* tekintő szemlélettel (vö.: ADAMIK, T. i.m.: 11-20.) szemben a mű e nélkül az epizód nélkül is érthető lenne, szerepe ugyanis nem funkcionális az eposzi kompozícióban, csupán lazán függ vele össze. A karthágói epizód így elsősorban Aeneas jellemzésére szolgálna, aki kiváló adottságai és az isteni terv idejében való meghallása révén megszabadul az őt csábításaival rabul ejtő nő fogságából, és aláveti magát az istenek akaratának, azaz a A *Virtus* győz az *Amor* felett.

[39] ld. OTIS, B.: *Virgil.* A Study in Civilized Poetry (Oxford, 1963.), 265-276.: Aeneas szerelmi állapotát *Pietas*ának elvesztéseként ill. ebből eredő általános gyengeségének megnyilvánulásaként értékeli. A férfi főhős passzivitását Dido érzelmi aktivitása ellensúlyozza. A szerző SERVIUSra alapozva (az *Aeneis*hez írt kommentár 4,1) megállapítja, hogy a Dido-Aeneas jelenet beállítását a költő Apolloniosz Rhodiosz *Argonautikájából* vette, a pun királynő alakját pedig Médeiáról mintázta. ld. még RÉVÉSZ, J.M.: (i.m.: 470.) illetve NÉMETHY, G.: (i.m.: 272-298.). Némethy a tett motivációjaként Dido önmagával való meghasonlását jelöli meg, amelynek során egy aktív epikus cselekvés, azaz Aeneas megölése helyett mintegy passzív szenvedő félként teljes és visszavonhatatlan önátadással önmagát semmisíti meg. A történetnek ebben a

Azonban éppen a főhősnek a kompozícióban elfoglalt helyének a megítélése és jellemábrázolás lélektani mozzanatainak előtérbe helyezése vezet el Dido és az újabbkori szerelmes hősök – és így Sophonisba és Massinissa – lelki alkatbeli különbözőségének a felismeréséhez. Dido lelkiállapotrajzának kétségkívül hiteles, de az eposzra ható sztoikus világképből adódóan sorsszerű – épp ezért fenséges is – ezért nem uralkodnak el benne a kétségek tartós és hezitáló módon, a főhősnő világképében ezért a *külső és belső világ*: Aeneas isteni küldetésének elfogadása és saját, nagyon is emberi érzelmei *kerülnek konfliktusba.*

Ezzel szemben a humanizmus korától az érzelmeket is ábrázoló irodalmi részletek, jelenetek leírásában megjelenik egy újfajta személyesség, amelyekben a belső világnak a külső világtól való független konfliktusaira vetődik a hangsúly. Ennek a folyamatnak az egyik poétikatörténeti következménye lett, hogy egyrészt szétfeszülnek az epikus keretek és a műfaji követelmények átalakulásával az eposz lírizálódik; másrészt a *lelket is szétfeszítő ellentmondások a dualisztikus feszültség tudatosításához és új műfajok keletkezéséhez* vezetnek. Az egyén végletesen kiszolgáltatott lett, most már nem az eposzt meghatározó világképnek, hanem elsősorban saját lelkének.[40]

---

kissé romantikus ízű interpretációjában a teljes odaadás mozzanatát azonosítja a lelki egyesülésre való törekvés újabbkori, modern vonásával, ebben jelölvén meg Vergilius szerepét a Dantéra tett hatásában is.

[40] A dualisztikus feszültség tudatosítását igazolja a SCHILLER által használt terminológia a szentimentális költészet kettészakadtságára, szemben a naiv kor egységével. Ennek a folyamatnak humanizmuskori kezdetét jól mutatják a

A Petrarcánál ábrázolt jelenet lélektaniságának újszerű, tágabb értelmű magyarázata és értelmezése azonban a Dido-epizóddal való szerkezeti összevetésben és a beépítés módjában figyelhető meg. A Dido-epizód jelentőségét mutatja, hogy terjedelmileg az eposz egyharmadát foglalja el és az első négy éneken áthúzódva egy egységet alkot az előzményektől eltekintve az I. ének 494-től az I. 756-ig, Dido és Aeneas találkozásától a negyedik ének végéig, amelyhez utóhangként fűződik hozzá a szerelmesek alvilági találkozása az Aeneis hatodik énekében. A betét egyúttal lehetőséget ad Aeneas számára a trójai események elmondásához.[41]

Az érzelem alakulásának lélektani mozzanatait is figyelembe véve a szerelem keletkezéstörténete, fejlődése s a kétségbeesés, majd Dido öngyilkossága – mint tartalmi fázisok – az Aeneisben részben *szerkezetileg is elválnak* egymástól, és a drámai feszültségkeltés általános követelményének megfelelően az események menete, az *epikus történetfűzés szaggatott* lesz.

A szerelmi betét ugyanakkor Petrarca eposzában joggal nevezhető valóban epizódnak, mivel *önálló szerkezeti egységet* alkot, és *a szaggatottság pedig elsősorban lélektani módon, a*

---

soliloqium műfaját párbeszéd formában, dualisztikusan továbbfejlesztett művek is. Így Szent Ágoston *Vallomások* és Petrarca: *Secretum*a között az ábrázolt pszichológiai-poétikai folyamatok miatt szoros kapcsolat mutatható ki.

[41] vö.: OTIS gondolatmenetét Odüsszeusz a phaiákok szigetén. A Dido epizódnak a Nauszikaá jelenettel való összevetésére (i.m.: 73-95.)

jeleneten belül, a főszereplő, Massinissa vívódásaiban nyilvánul meg.[42]

A szerelmi jelenet mindkét műben *a férfi és a nő első találkozásával* kezdődik[43] Az első találkozás az *Aeneis*ben Dido érkezésével kezdődik, az *Africa*ban pedig egy rövid bevezető után Massinissa érkezik a színre. Mindkét jelenet *a hősnő halálával* ér véget, így Vergiliusnál a történet lezárasaképpen Íris kiszabadítja Dido lelkét a testéből (IV. 705), Petrarcánál pedig az erőszakos halállal elpusztult lélek az Alvilág felé igyekezik[44] (V.773.).

A főszereplők találkozása előtt azonban a szerelmi epizódok párhuzamosságától függetlenül mint közös jegy, mindkét műben megtalálható *a lakoma, a múlt elbeszélése és a palotaleírás* mozzanata.

---

[42] A Massinissa-Sophonisba szerelmi jelenetben tapasztalható sajátos költői önmegszólításokról ld. még jelen dolgozat III. fejezetét.

[43] *"Haec dum Dardanio Aeneae miranda videntur*
...regina templum..
.incessit magna iuvenum stipante caterva"
(Vergilius: *Aeneis* I. 494-497)

vö.: *"Ventum erat ...admirari felicia tecta tyranni,*
Que merso malefida viro regina tenebat.
Hec subitis turbata malis in limine visa est obvia victori,..."
(Petrarca: *Africa* V.10-14)

[44] *"Sic ait et dextra crinem secat,*
omnis et una dilapsus calor atque
in ventos vita recessit " (Vergilius: *Aeneis* IV. 704-705)

vö.:*"Inde malignum ceu sitiens haurit non mota fronte venenum*
tartareasque petit videntes spiritus
umbras " (Petrarca: *Africa* V.771-773)

Ezek a mozzanatok egyrészt jól mutatják Petrarca *imitációs montázs-technikáját,* vagyis hogy miként kezeli a szerző a kölcsönzött helyzeteket, másrészt ezzel szoros összefüggésben arra is rávilágítanak, hogy miképpen működik *a költői ökonómia a jellemformálásban az alakok eredeti vonásainak változtatásában, felcserélésében.*

A Petrarca-eposz menetében a harmadik könyvben Scipio utasítására Laelius követként elmegy Syphax, a gazdag numídiai király udvarába, hogy támogatását kérje a punokkal szemben viselt háborúhoz. Laelius belép Syphax palotájába, és elámul annak pazarságán. A jelenet leírása Liviusnál nincs meg, hiszen a bevezetőben hosszabb leíró részletezések alkalmazása a történeti leírásba nem illettek bele.

Petrarca itt az antik epikus hagyományból egy azonos beállítású helyzetet használ fel, és Vergilius *Aeneis*ének párhuzamos helyzetét alakítja át a saját művének megfelelően, a Vergiliustól *több szerkezeti ponton kölcsönzött jelenetet.* Így elsőként Laelius úgy *ámul* Syphax palotáján, ahogyan Aeneas Didóén, ez a jelenet az *Aeneis*ben közvetlenül a szerelmesek első találkozását megelőző rész. Második mozzanatban Petrarcánál Syphax *vacsorát ad* a római követ tiszteletére, ahogyan ezt Dido teszi. A lakoma keretében a házigazda unszolására Laelius *elbeszéli a rómaiak sorsát* a római történetírói hagyomány alapján – Livius, Florus stb. – Aeneasék Itáliába érkezésétől kezdve. Hasonlóképpen tesz Vergiliusnál is Aeneas Dido kérésének eleget téve.

Petrarca tehát a jelenet leírásakor alapjaiban megtartja Vergilius poláris beállítását, amely szerint Laelius, illetve Aeneas képviselik a római, Syphax és Dido pedig a barbár, a pun oldalt. Közös vonás a két jelenet között az a mozzanat is, hogy mindkét vendéglátót áthatja az elbeszélés hatására az ellenfél iránt felébredt csodálat érzése. Ugyanakkor Petrarca át is alakította a rendelkezésére álló epikus hagyományt, így palotaleírásban azonban nemcsak Vergiliustól és Ovidiustól, hanem Ovidius középkori ábrázolásbeli hagyományából, az akkoriban közkézen forgó *Mithografus III.* kötetből is merített[45].

Az elmondottakból tehát világossá és érzékelhetővé válik a költő *imitációs technikájának heterogenitása* és ugyanakkor *jellegzetes ökonómiája is,* amelyet a Laelius-Syphax jelenet megfelelően érzékeltet. Ugyanezek a vonások: az átvett alakokkal való eljátszadozás, a hősök egymás közti viszonyának bonyolultabbá tétele figyelhető meg nemcsak az epikus előzmények, hanem a Sophonisba jelenet és a Dido-Aeneas betét összehasonlításában is.

A Dido-Aeneas epizód *közvetlen előzményeit* a trójaiak *Africa* partjaira való érkezésétől az első találkozásig az I. ének 157-493. sora tartalmazza.[46] A közvetlen előzmények

---

[45] ld. PANOFSKY:, E. *Jelentés a vizuális művészetekben.* (Budapest, 1979.) 154-155., és 164.

[46] A jelenet előzményének tartalmi vonatkozásaihoz ld. BUCHHEIT i. m.gondolatmenetét: A főhős apjának, Anchisesnek halála szükségszerű eseményként előzi meg a Dido-féle szerelmi bonyodalom bekövetkezését az eposz cselekménymenetében. Ennek a kapcsolatnak a létrejötte Anchises életében

szerepéül, szolgál *egyrészt* a megérkezését és az első sikeres vadászatot követő *lakoma* és Aeneas *buzdító beszédének a leírása,* amelyből Aeneas legjellegzetesebb vonásait ismerjük meg, *másrészt* Dido *előtörténetének beleszövése* a cselekménymenetbe. A főhős jellemzésére szolgál, hogy Aeneas társaihoz fordulva hangsúlyozza a kitartás fontosságát, beszédében pedig megmutatkozik a római *Virtus* egyik legfontosabb jellemzője, a félelmet nem ismerés kiemelése. (I.202.) Aeneas jellemábrázolása mégsem egysíkú, hiszen a szerző rövid, de találó jellemzést ad a római neveltetésű férfi gondokat mindig elrejtő zárkózottságáról, s egyúttal a zárkózottságot meghatározó felelősségtudatról. (I.239-296.) Noha maga Aeneas nem is mutatja nyíltan aggódását, Venus, isteni anyja, mégis közbenjár Iuppiternél, hogy honalapító elhivatottságában megerősítse. (I.239-296.) A trójai vezér számára elhangzó jóslatban a *Virtus "mos maiorum"-ként* jelenik meg. A beszéd rejtett didaktikai célzata mellett összekapcsolódik Aeneas hiúságának felkeltésével is. (I. 281-283).[47] Dido alakjában ezután a költő a nő *nescia-voltát* hangsúlyozza, azt az adottságát, hogy *sorsának irányítására*

---

dramaturgiailag és lélektanilag egyaránt elképzelhetetlen lett volna. OTIS lélektani úton, egyenesen az apa halála miatt sebezhetővé vált Aeneas gyengeségéből vezeti le a szerelmi románc kialakulásának lehetőségét. (i.m.: 266-268.)

[47] Az Aeneas alakjában összekapcsolódó *Virtus* és *Pietas* kiemelt szerepéről ld. BINDER (i.m.: 55-57.): A szerző Aeneas *Virtus*át a római császárok, és a tipológiai megfeleltetés következtében Augustus attribútumának tartja. A sztoikus értékek és az ősi, római erények foglalataként értékelt *Virtus*hoz szorosan kapcsolódó *Pietas*nak két oldalán: az istenfélő magatartást és az emberek irányában tanúsított felelősségtudatot jelöli meg.

képtelen. Ennek következményeit azonban a hősnő még nem ismerheti fel, ezért Vergilius Didónak már az első férj kiválasztásában megmutatkozó *szerencsétlen lelki alkatát* emeli ki.[48] Elsősorban Didónak ez a két hiányossága implikálja a továbbiakban is a vele történő eseményeket, másrészt pedig az a tény, hogy ezzel egyúttal előre föl is menti Aeneast, és Dido alakjának meghatározott sorsszerűségében Aeneas felelősségtudatát altatja el.[49]

Dido jellemzése után következik a műben Aeneas és Dido találkozása, a rokonszenv ébredése (I.494-656), valamint a szerelem keletkezéstörténete (I.657-756.) Az eposzban Dido és Aeneas találkozása két, szimmetrikusan felépített részből épül fel, amelyek között a *határvonalat* Aeneas teljes emberi és isteni *valójának felfedezése* alkotja. (I.588.)

Petrarcánál előbb Massinissa, majd Sophonisba első belépésével a palotába kezdődik a jelenet leírása, majd ezt követi egy rövid palotaleírás, amely bevezetőként szolgál a királynő szépségének a részletezéséhez.[50] A rövid bevezető

---

[48] ld. " *magno miserae dilectus amore*" (Vergilius: *Aeneis* I. 314)

[49] vö.:"*curis que ingentibus aeger spem vultu simulat,*
premit altun corde dolorem"
(Vergilius:*Aeneis* I. 208-209)

Dido előtörténetének elbeszélésére az *Aeneis*ben a Venus-Aeneas találkozás keretében kerül sor (I.305-417), amelynek során Venus nemcsak elmondja, hanem meg is indokolja a főhősnő eddigi sorsát - *fati nescia-*, egyben anticipálva is a jövendő tragikus eseményeket.

[50] ld. " *regia preradians vincebat lumina coniux*"(Petrarca: *Africa* V. 19.) A cirtai palota leírása az eposz ötödik énekében a 12-19. sorában olvasható. A jelenet

rész után kezdődik Sophonisba szépségének részletezése a Petrarca által oly kedvelt módon: arca, homloka, haja, vállai, melle, karjai, kezei, ujjai, lábai – mind árad rájuk és belőlük a fény, amely a belső szépség tükröződése. Sophonisbához hasonlóan Laura is megszámlálhatatlanul sok Petrarca versben szerepel a fény és a világító csillagok képében.[51] Sophonisba

---

pandanja Syphax palotájának leírása az eposz harmadik énekében, amelynek elemzéséről e dolgozat keretei között már volt szó.(III. 87-262.)

[51] Laura szépségének részletezésében kiemelt szerepet kap a szonettekben is a haj és a szemek- mint a lélek és a belső, lelki szépség külső tükröződése:

" Ma, poi ch' Amor di me vi fece accorta,
Fuor i biondi capelli allor velati,
E l' amoroso sguardo in sé raccolto.
Quel ch' i' piú desiava in voi, m' é tolto,
Sí mi governa il velo,
Che per mia morte et al caldo et al gelo
Del be' vostri occhi il dolce lume adombra."

(Petrarca: *Le Rime* XI. 8-14)

A LXXI. szonettben(7-9) a szem fészke a szerelemnek:

" Occhi leggiadri dar' Amor fa nido,
A voi rivolgo il mio debile stile
Pigroda sé, una l' gran piacer lo sprona"

A XVII. szonettben a költő a szem végzetes hatalmát az emberi sorsot meghatározó csillagokhoz hasonlítja. A szem és a szemek által tükrözött fény szerepéről a neoplatonikusoknál ld. például: FICINO, M.: *"valamennyi [bölcsesség] azért adatott az értelemnek, [hogy] a szerelem által Isten felé fordulva Isten fényét ragyogja vissza... ahogy a szem a nap fénye felé ugyanúgy a világ lelke is az értelem és Isten felé fordul, ahonnan ered míg előbb alaktalan volt."* (*Theologia platonica de animorum.* I.3.) míg ALVETO, M.E.: *Della natura dell' amore* c. 1495-ben keletkezett munkájában így mutatja be Laurát: *"a többi hölgy között olyan, mint a Nap. Ahogyan eltünteti a kisebb csillagokat, elhalványítja nemcsak társnőit, de magát a Napot is, mert nincs köztük szebb nálánál... A szőke hajfürtök, a finom fehér kezek, a lágy karok, a kedvesen tartózkodó modor, a büszkén alázatos haragvások, amilyeneket az ég nem szokott ilyen bőven osztogatni.* Idézi: KOLTAY-KÄSTNER, J.: *Az olasz reneszánsz irodalomelmélete*, (Budapest, 1960.)

A *Familiares* XVIII. 7,3-ban a költő Sophonisba alakját és szépségét Cleopátrához és Phaedrához hasonlítja, majd megállapítja, hogy ez a jelenet az

rendkívüliségének és kiemelkedő bájának hangsúlyozására szolgál az az epikus hasonlat, amelyben a költő a nő alakját az *Aeneis*ben mintegy *Amor Divina*ként megjelenő, a Iuppiterhez könyörgő Venus alakjával vonja párhuzamba. (*Aeneis* I. 227.) Petrarca *Secretum*ában is többször a Szerelem istenőjéhez hasonlítja Laurát, egy helyütt pedig az imádott hölgy első megpillantását Venus és Aeneas találkozásával vonja párhuzamba és idézi az *Aeneis* I. 328-329. sorát:

"Istennő! Phoebus maga vagy? Nimfák közül az egyik?"

Laurával való találkozását pedig hatásában Dido és Aeneas hasonlóképpen ábrázolt szerelmi jelenetével veti össze idézve Vergiliust:

"Obstipuit primo aspectum sidonia Dido"[52]

(*Vergilius*: Aeneis I. 613.)

Az *Africa*ban Sophonisba isteni jellegét mutatja mind formája (V.63-65), mind öltözete (V.65-69). Így a a legyőzött nő szépsége leigázza a győztest, ahogyan a sebet okozó Venusnak is hatalma van mindenki felett. A költő a megolvadó

---

eposz egyik alappillére: *"in Africe nostre libris pathetice materie fundamentum est"*.

Az *Aeneis* morális interpretációjának hagyománya FULGENTIUStól ismert volt a költők számára. Az epikus műveket és így az *Aeneis*t is moralizáló humanizmuskori kommentár-hagyománynak a virágzását mutatja Maffeo VEGIÓnak 1428-ban írt, az *Aeneis* utolsó énekéhez toldott *Supplementum*a, amely Aeneas apoteózisát tartalmazta. A későbbi allegorizáló-moralizáló interpretációk közül COMPARETTI, D. (i.m.: 136-165.) kiemeli Cristoforo LANDINOnak 1478-ban keletkezett, Frederico da Urbinónak ajánlott *Disputationes Camaldulenses* c. munkáját.

[52] ld. Petrarca: *Secretum* III.152.

jég, illetve a viasz hasonlatával fejezi ki a felébredő érzés erejét, amelyet a lírai én kiszólása követ a szövegből:

"Quid non frangit amor?" (*Africa* V. 75)

Ez a rész bővítés a Liviusnál olvasható szövegrészlethez képest (*Ab urbe condita* XXX.12), ott ugyanis a szerző csak egy fél mondat erejéig tér ki a nő szépségére: *"Forma erat insignis et florentissima aetas."*

Vergiliusnál a találkozás előzményeképpen Aeneas és társa, Achates inkognitóban Didóra várakoznak a palotában, amikor megjelenik a királynő, akinek bevonulása fenséges és látomásszerű, a belőle áradó titokzatos és szerény fensőbbségtudat isteni eredetű és bámulatba ejti a férfit. (I.504.) A helyzet egyenlőtlen, hiszen a főhős az őt borító ködlepel miatt láthatatlan, de a költő a jellemzés minden eszközével Aeneas kiválóságát igyekszik kiemelni, ezért Ilioneust beszélteti, aki hangsúlyozza Aeneas *Virtus*át: igazságosságát, kegyességét és harciasságát (I.544-545). Dido az Aeneasnak adott válaszában érdeklődve, nagy előzékenységgel Karthágó és a punok befogadási készségét fejezi ki.

A beiktatott beszédek nemcsak jellemeznek, növelik a helyzet feszültségét, valamint Aeneas türelmetlenségét, hanem dramaturgiai átkötő szerepet is játszanak a főhős "önlelepleződéséhez". A korábbi feszültség és várakozás oldásaként a csodás ködlepel eltűnik és ezzel együtt a férfi vállán, arcán, egész alakján végig ömlik a fény. (I. 588.)

A lelepleződés után ugyanakkor a rácsodálkozás fordított irányú lesz: most a királynő ámul el Aeneas égi szépségén és a trójaiak hányattatásán. A vezér reakciója a hála és az öröm, amelynek következményeképpen kölcsönös rokonszenv ébred bennük egymás iránt, és amelynek ősi, rituális kifejezéseképpen Dido lakomát rendez, Aeneas pedig ajándékokat hozat a vendégbarátság megpecsételéséül.

Ezt a mozzanatot követi a szerelem keletkezéstörténetének leírása. (I.657-756) Eddig a pontig az eposz cselekménymenetében a költő a két azonos kiválóságú egyén találkozásának leírásában párhuzamos szerkesztést alkalmazott és a hősök nemességének és szépségének kiemelése után Dido tevékeny, szinte férfias, uralkodói hangsúlyozza. (I.505-508) Ekkor azonban a *"deus ex machina"* eposzi elvének megfelelően Venus, mintegy külső hatásként avatkozik bele a cselekménymenetbe, és hamarosan érvényesíti a szerelem kérlelhetetlen akaratát.[53]

A szerelem külső, leigázó hatalomként való megjelenítése szükségképpen feltételezi, hogy a költőnek Didót új aspektusból kell láttatnia, a *"csábító nő"* pozíciójában.[54] Az eposzkompozíció kontraposztos beállítása megnyilvánul Dido alakjának

---

53 .....*donisque furentem*
incendat reginam atque ossibus implicet ignem.
(Vergilius: *Aeneis* IV.659-660.)

54 *"Nunc Phoenissa tenet Dido blandisque moratur vocibus."* (Vergilius: *Aeneis* I. 670-671.)

SZTE Egyetemi Könyvtár SZEGED 13.

kettősségében is: a pun királynő rendkívüli egyéniség, mégis az istenek akaratából következően pusztulásra ítéltetett, csupán tehetetlenül vergődő áldozat az istenek kezében.[55] A szerencsétlen hősnő Cupido keblére ölelésével szívén és szemén keresztül szívja magába lassan és fokozatosan a szerelem emésztő lángját és mérgét,[56] miközben a lakoma zajlik tovább.[57]

Így válik az első ének végére a korábban tevékeny királynő nemes áldozattá a költemény menetében, aki *éppen nemessége által emeli – az eposz sztoikus koncepciójának megfelelően – Aeneas jellemének nagyságát.*

Az eposz ötödik énekében Petrarca nemcsak vergiliuszi Dido-jelenet *szerkezeti megoldásait vette át*, mint például Sophonisba átkának gondolati ívét (*Africa* 726-766.), *hanem a jelenetnek is hasonló szerepet szánt, mint amit a Dido-betét foglal el az Aeneisben,* szem előtt tartva a karthágói epizód *morális jelentését és jelentőségét: a főhős döntésének ér-*

---

[55] ld. Dido jelzőjét: *"pesti devota futurae"* (Vergilius:*Aeneis* I.712.)

[56] Cupido is csak végrehajtó eszköze az isteni tervnek, szárnyait levetve Ascanius bőrébe bújik (*Aeneis* I. 688-694.), amelyet Dido szerelemre lobbantása követ.(*Aeneis* I. 712-719.) Ez az első énekben a találkozás csúcspontja.

[57] CATULLUS így írja le a bódult szerelmi állapotot:

"Lingua sed torpet, tenuis sub artus
Flamma demanat, sonitu suopte
Tintinnant aures, gemina teguntur
Lumina nocte." (51.*Carmen.*)

lelődését, végső elrugaszkodását a "csábító testiség" földjétől, a Nőtől Itália: a Megtisztulás, az igazi égi haza felé.

A 773-soros, lélektanilag finoman árnyalt jelenetben elsőként a királynő először térdre borulva kérleli Massinissát, majd rögtön rátér kérésére és a legyőzöttnek járó méltó halált kéri, amit azután a rómaiak iránt érzett gyűlöletével indokol. (V.84-101.).[58] Sophonisba első kérése lezárásképpen megismétli kérését (V.102-105), és szemlesütve elsírja magát. A férfi válaszában (V.107-123) megígéri, hogy Sophonisba királynő marad (V.110-116), és ígéretének megpecsételéseképpen konkrét házassági ígéretet tesz. (V.113-116) Ezt követi a lírai én ismételt "kiszólása" a szövegből a szerelem végzetes hatalmáról:

"Unde ista potentia ceco tanta deo?"

(Africa V.119-123)

E jelenet ábrázolásában Liviusnál szerepel a tipikusan római erkölcsi megítélés mozzanata: az ókori szerző a numida nép hevesvérűségével indokolja a férfi fellángolását a szépséges fogolynő iránt.[59]

---

[58] A térdre borulás mozzanatához az irodalmi és a képzőművészeti hagyományban egyaránt a feloldozás és az alázat gondolatköre kapcsolódik. Ezt a mozzanatot festette meg egy másik történeti eseményre utalva VERONESE is. (5.kép.)

[59] ld. Petrarca: *Africa* (V.717-719.)

5. kép..P. VERONESE : *Darius családja Nagy Sándor lábainál.*
(London, Nemzeti Múzeum, 1565 körül)

Ezután Sophonisba válaszában megismétli kérését, amivel Petrarca a királynő szánandóságát emeli ki. (V. 124-141.) Ezt követi Massinissa reakciója amelyben ő sem tesz mást, mint megismétli előző ajánlatát, majd remegő hanggal távozik a színről. Kettejüknek ez a párbeszéde Liviusnál nem szerepel, hiszen új mozzanatot a történetmenetben nem hordoz. Petrarcánál ehelyett áll a lírai én ismételt, ezúttal hosszúra nyúlt kiszólása a szövegből:

"Quis queat instabilis animorum noscere fluctus, quos ferus urget amor?"[60]

Massinissa gyötrelmei ugyanakkor *nemcsak a lírai én szenvedései*: a szerelmes ember állapotát a költő a viharos tenger költői képével hozza párhuzamba, a szélsőséges érzelmeket pedig a tengeren küzdő habok és szelek csatájaként jeleníti meg, amelyek között az egyén hajótöröttként hányódik. A lírai én vívódásának leírásának funkciója, hogy átmenetet alkosson a férfi döntésének megérlelődéséhez. (V.165-242)

Ennek első mozzanatában a férfi elvonulva magában felsorakoztatja azokat az érveket és ellenérveket, amelyek Sophonisba feleségül vétele mellett és ellen szólnak, elriasztják az észokok, a nő fogoly állapota, férjének szerencsétlen sorsa.

---

[60] A lélek rezdüléseinek és a szerelmi fájdalom érzésének önmegszólító formában való kifejezése a szöveg egy sajátos önmagára vonatkozását, ön-reflexivitását valósítja meg, amely véleményem szerint személyesebb és őszintébb vallomás, mint a humanizmust megelőző korszakok retorikája az érzelmek ábrázolásában.ld. (Petrarca: *Africa* V.748-749.)

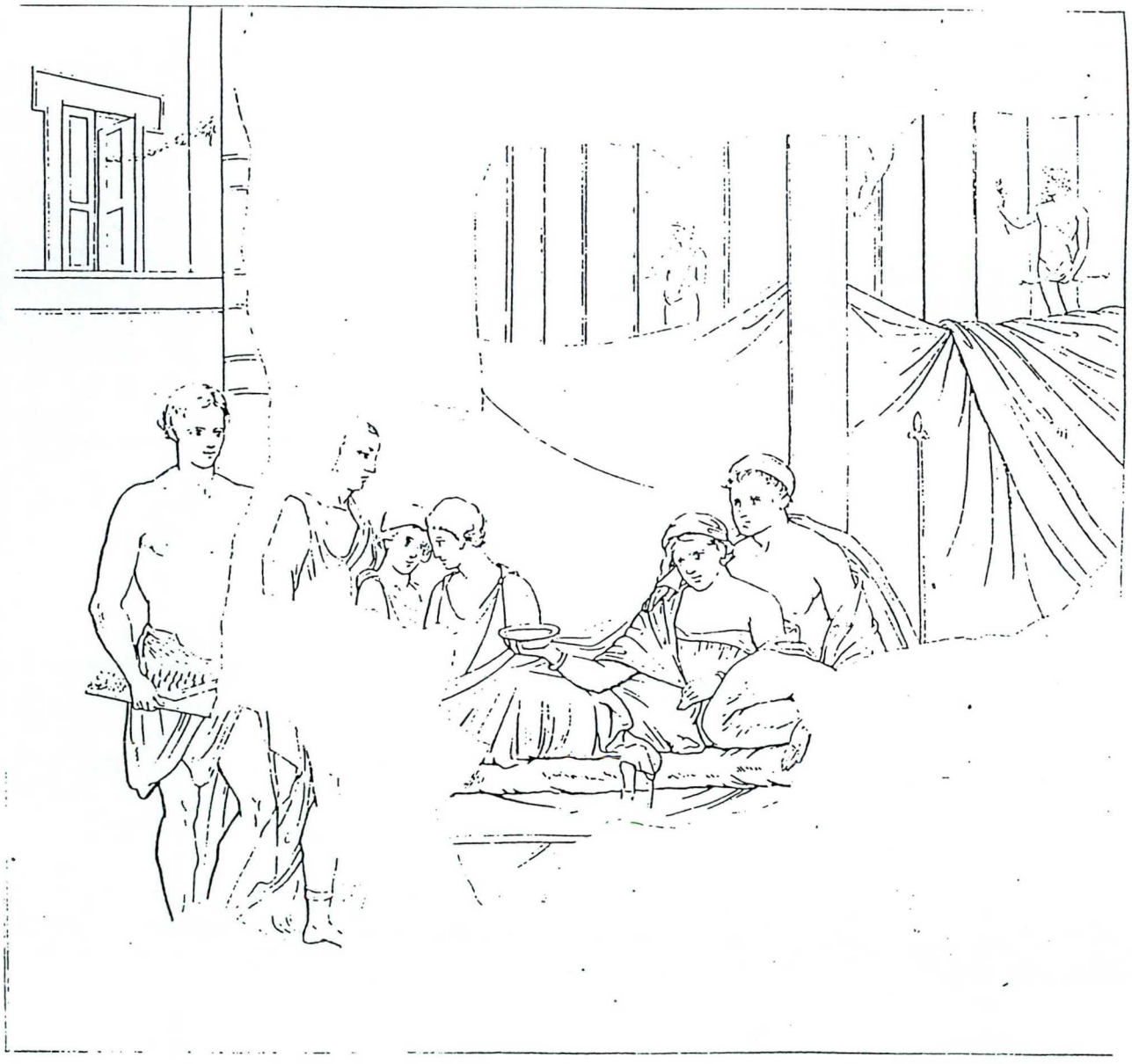
A hajótörött hasonlat gondolati fonalát követve Petrarca a természeti erők ereje alatt összeroppanó hajóst lelki viharok súlya alatt dúló Massinissával hozza összefüggésbe. (*naufraga mens*) Így a férfi előtt megjelenik kedvese alakja, elképzeli és látja őt, csókot nyom lábára, mintegy gyógyszerét és örömét is lelve ebben. Majd ismét az elriasztó okok tűnnek föl előtte, ugyanis a nő szépsége vezérének várható gondterheltségét juttatják eszébe, ezt azonban elaltatja magában és enged az érzéseinek. Ezután következik a leírásban a boldogító szerelem állapota, teljesnek érzi győzelmét, hiszen övé a legnagyobb kincs, a csodás, égi szépségű nő.

A jelenet befejezésében nem is annyira az imádott nő alakja, hanem inkább a lényéből áradó fenségesség, és a halál szemérmes elfogadása jut szerephez. A szerelem mindent egyesítő ereje mellett a férfi úgy érzi, hogy ezt az érzelmet még a római vezér, Scipio sem ítélheti el. (V.236-242.)[61]

A liviuszi szövegben Massinissa házassági szándéka és döntése tömör és szégyenletes tettként, vakmerő elhatározásként van értékelve, amely a morális szempontok figyelmen kívül hagyásának az elítélésére épül. A petrarcai és a liviuszi leírásnak ugyanakkor közös jegye *Amor* mindenható hatalmának elismerése, de *a humanista szerző szövegében ez az erő és hatalom pozitív értékelést* kap.

---

[61] Massinissa és Sophonisba esküvői lakomája: a pihenő pozícióban elhelyezkedő ifjú pár és az ünneplő násznép látható egy pompeji falfestményen.(6.kép.)



6.kép. *Massinissa és Sophonisba esküvői lakomája.* Pompeji falfestmény ceruzarajza.
(Nápoly, Nemzeti Múzeum, i.sz. I. sz.)

A történeti szövegben a történeti szövegek konvencióinak megfelelően ez a hosszú, érzelmesen hezitáló rész hiányzik, ezért Massinissa elvonulása után rögtön a tervezett házasság megvalósítása következik. Az esküvő leírása ugyanakkor mind a két szerzőnél szűkszavú, Livius egy igeneves szerkezettel: *„factis nuptiis"* építi be a cselekménymenetet előrevivő, következő mondatba, és *Petrarcánál is hiányzik a nász tényleges leírása*. Ahogyan az *Aeneis*ben is természeti képekkel jelzi a költő a barlangbeli szerelmi találkozás megtörténtét, itt is a szerelmesekkel cinkos hold, a mindent eltakaró fénytelen éjszaka toposzával vannak érzékeltve a bekövetkező események. (V.242-252)

A *szerelem lélektani fejlődésének* vagyunk a tanúi a továbbiakban *Vergiliusnál a negyedik énekben.* (IV.1-89.) Az érzés erejét a szarvasünő riadtsága és a szerelem által megsebzett királynő epikus hasonlatával érzékelteti a költő, amelyben Dido korábbi uralkodói aktivitása is tehetetlen tétlenséggé válik.

A vadászat és a vihar, valamint a szerelem beteljesülésének leírása Vergiliusnál lélektanilag az önfeledt, viszonzott szerelem állapota, hiszen Dido egyesülésüket a kölcsönös érzelem megnyilvánulásaként és házasságként fogja fel. (IV. 129-172.) A vadászni készülő Aeneas alakját a vadászjelenet bevezetésében a kartáncot vezető Apollónhoz hasonlítja a költő, úgy, ahogyan az első énekben Didót állítja párhuzamba Diana alakjával. Az alakok ábrázolásában a

szimmetrikus szerkesztésnek és jellemformálásnak újabb szép példáját kapjuk: ahogyan Apollo és Diana testvérek, emberi mivoltukban és isteni szépségük által méltó párjai ők egymásnak. (I.143-150)[62] A beteljesülő szerelem leírása az epikus konvencióknak megfelelően az *Africában* is szemérmes, a vihar zaklatott természeti képével jelzi a szerző a hirtelen szerelmi nász megtörténtét.[63]

Az első ének végén tehát Vergiliusnál *Amor* olyan szerelemre lobbantja Didót, amelynek hatalmáról az istent magába záró hősnő még nem sejthet semmit. A feltámadt érzés csak a második és a harmadik ének után válik lélektanilag hitelessé és indokolttá, hiszen a pun királynő Aeneas iránt érzett részvéte, feltámadó csodálata és tisztelete a trójai vezér történetének meghallgatása során, annak hatására fejlődik szerelemmé a negyedik énekben, amit a hősnő későbbi elkeseredése és öngyilkossága követ.

Az elmondottakkal összhangban tehát Vergiliusnál a negyedik énekben a kialakult érzelem fejlődésének fokozataiban a lélektani, *belülről motivált érzés motívuma*, az *Amor* és a didaktikus célt szolgáló sztoikus isteni elrendelés, mint az

---

62 Vö.:HOMÉROSZ: *Iliász.* (XI.46-47.), illetve. APOLLONIOSZ RHODIOSZ: *Argonautica.* (I.307-310)

63 *"Speluncam Dido dux et Troianus eandem*
deveniunt. Prima et Tellus et pronuba Iuno
dant signum, fulsere ignes et conscius aether
conubiis summoque ululant vertice Nymphae.."

(Vergilius *Aeneis* I.165-168)

embereket külső hatalomként sújtó *Virtus egymást kioltva, de ugyanakkor összefonódva halad a végkifejlet felé, így vetélkedésük meghatározó jegye lesz a vergiliuszi teljes negyedik ének cselekménymenetének.*

Az istenek döntése azonban második alkalommal alakítja közvetlenül a cselekmény irányát: az első esetben ennek következménye lett a trójai vezér és a karthágói királynő találkozása és a szerelem beteljesülése, most ezzel ellentétes irányú a célja, Aeneast kell Karthágó elhagyására bírnia. A negyedik ének tengelyét így a férfi végleges döntésének érlelődése alkotja. (IV.279-295) Aeneas első reakciója a menekülés gondolata, majd az istenfélelem és az elgyávulás érzése attól, hogy távozásának szándékát Didóval közölje. Aeneas képes arra, hogy saját érzelmein túltéve magát racionálisan több oldalról mérlegelje helyzetét és lehetőségeit, noha valódi döntési szabadsággal azonban még saját sorsa felett sem rendelkezik. (IV. 331-361)

Dido ugyanakkor a szerelmesek ösztönös megérzésével megsejti a bekövetkezett fordulatot, és ezután változik át lelkében a kiegyensúlyozott szerelem elkeseredéssé és kétségbeeséssé. Az Aeneasszal folytatott párbeszédében Dido előbb szemrehányást tesz és könyörög, majd könyörög és hivatkozik az általa házasságnak *„per conubia nostra"* minősített szerelmi kapcsolatukra, ezután pedig az átok mozzanata következik. (IV.296-416)

Az elmondottakból az is világossá válik, hogy kettejük szerelemfelfogásának jelentős eltérése már önmagában hordozza a tragikumot, hiszen Dido számára a testi és lelki egyesülés más és több elkötelezettséget jelent, mint Aeneas számára, így Dido joggal érzi becsapva magát. A férfi azonban az isteni döntés értelmében szét tudja választani az érzelmeit és a hivatását, így Aeneas hivatkozhat arra a tényre utalva, hogy Karthágóba sem önszántából, hanem a sors akaratából került. (IV.340-343)

A szerelemfelfogáson túl azonban életszemléletük is meglehetősen különböző, hiszen míg *Dido az emberközpontú, individualista világot testesíti meg, Aeneas egy isten- és közösségcentrikus szemléletet képvisel*, ezért az ő az isten-félelem hatalma alatt cselekvő, önálló választásra nem is merő gondolkodása és érvelése szükségszerűen ütközik össze Dido szabadelvűségét tükröző, az isteneket is semmibe vevő kijelentésével.[64]

A mű bölcseleti hátterét tekintve filozófiai szinten Vergiliusnál a sztoicizmus és az epikureizmus gondolatrendszere kerül ellentétbe egymással. Ez a konfliktus kettejük viszonyában elsősorban az értékrendszerben és a választásban nyilvánul meg. Dido számára a legfontosabb az *Amor* érvényesülése, ezért is illeti oly gúnyos szavakkal Aeneas

---

[64] ld. ARISZTOTELÉSZ: "*a cselekmény megoldásának is magából a jellemzésből kell következnie, nem a [ti. eposzi] gépezet alkalmazásából*". (*Poétika*.XV.fejezet.)

védekezését –, *a férfinak pedig a Gloria elérése, a Virtus megvalósítása az elérendő cél.* A töprengő hangnemet és mondanivalót itt felváltja egy ismét nem epikus tartalmú rész, amelyben a szerelmespár vívódásának történetén keresztül az emberi cselekvések és érzelmek nagyon is személyes leírása következik.

Petrarcánál a szerelmi kapcsolat bizonytalanságát és baljóslatú sorsát a sötétségbe burkolt éjszaka képe érzékelteti, amelytől való félelmet az ismételten megszólaló lírai én felkiáltása jelzi. A tragikus kifejlet előrejelzésére szolgál az eposzban Sophonisba álmának a beillesztése is. Az ifjú férj talán képes lenne pillanatnyilag megcsalni önmagát, de a királynő nem tud megszabadulni félelmeitől, és szorongásai álmában is fogva tartják. Így megnyílik Sophonisba előtt álmában a sír, és látja magát halottként, majd első férjének fenyegetéseit és vádjait hallja remegve. (V.254-272.)

Dido hasonlóképpen hallucinál és hallja férjének hívását az *Aeneis* IV. énekében (IV.460-462) az öngyilkosság tervének megfoganása előtt.[65] Mindkét jelenet hősnőjét hasonló rémálmok gyötrik, de míg Sophonisbánál elsősorban a félelem dominál, Didót Aeneas kergeti őrületbe és kivetett, népét

---

[65] *"hinc exaudiri voces et verba vocantis*
visa viri nox cum terras obscura teneret."

elhagyó bolyongásában az Eumenidák és a halál képe sejlik fel előtte. (IV.467-475)[66]

Petrarcánál Scipio a *Fama* révén tudomást szerez az esküvőről, ezt követi Syphax és Scipio találkozása, és Sophonisba és Massinissa szerelmének elítélése. (V.273-379) Ebben a jelenetben az *Africá*ban felgyorsulnak az események: előbb a vergiliuszi műhöz hasonlóan itt is a Fama hordja szét az esküvő hírét, majd hamarosan a házasságot meggondolatlansága és törvénytelensége miatt elítélő vélemény Scipio, a *'dux pius'* fülébe is eljut, aki szintén fájlalja, de megbélyegzi Massinissa cselekedetét. (V.287-288)

A római vezér *'pius'* jelzője mutatja, hogy ebben a részben Scipio a kötelességteljesítő és az emberi és isteni vonatkozásokat jól elkülönítő Aeneasszal visel azonos vonásokat. A rokon vonások alapos megfigyelésének segítségével ismét fény derül a költői ökonómiának és imitációnak az alakokmegformálásban megnyilvánuló montázs-jellegére, szövevényességére, ami a humanista alkotói módszer egyik legjellemzőbb tulajdonsága.

A házassági hírrel egyidőben fogadja ugyanakkor a római vezér Sophonisba volt férjét, a bilincsbe vert Syphaxot. A bevonulási jelenetben és az egész párbeszéd folyamán a költő az ellenfél méltatásával és a szerencse forgandóságának

---

66 *"agit ipse furentem in somnis ferus Aeneas" (Aeneis* IV.465-466.)

hangoztatásával *követi a liviuszi leírást és annak gondolati háttértartalmát: a legyőzött fél nemessége által a győztes rómaiak kiválóságának emelésének gondolatát.*

Syphax ezután a Scipio számára előadott beszédében (V. 330-370) kiemeli, hogy nincs számára nagyobb büntetés, mint a szégyen érzése, az a tény, hogy a rómaiakkal kötött szerződés felbontása miatt szembe kell néznie önmagával. A férfi egyben megjelöli az őt fogvatartó női csáberőt is, mint kiváltó okot: *"exigua turpique libidine victus"* amely eltérítette a szövetségesekhez fűződő hűség megtartásától. (V.342.) A férjet mindenféle praktikákkal behálózó Sophonisba alakjában e ponton az elbeszélésben olyan boszorkányos vonásokat említ a férj, amely Didón kívül a világirodalom más tragikus és legendás szépségű szerelmes hősnőinél, mint például Médeiánál, Phaedránál, Cleopatranál is fellelhető.

A beszéd zárómozzanatában az elhagyott férfi hangsúlyozza, hogy a rómaiak ellen fordulása csupán a Sophonisbával kötött szerencsétlen házasság következménye volt. A római vezér számára mégis nyilvánvalóvá válik a férfi jogos féltékenységéből ki-kitörő fájdalom és düh érzése, ugyanakkor világosan látja Massinissa gyötrő vágyakozása által vezérelt tettének jogtalanságát is.[67]

---

[67] ld. *" non iusta rapina...repens impulsa libido "*(Petrarca: *Africa* V.377.)

Ezután a *Fama* másodszor is eljut Scipióhoz, amit elsőként a római vezérnek a Massinissához intézett szónoki beszéde, majd Massinissa válasza követ. A petrarcai leírásból látható, hogy a jelenet megírásakor a költő az eredeti liviuszi gondolatmenet logikai felépítéséhez szorosan ragaszkodott. A beiktatott szónoki beszédek során teljes egészében kibomlik a Liviustól átvett, de *át is alakított alapvető kettősség: a Virtus és az Amor-Voluptas, mint a szerelem és az egyéni boldogulás közti választás embert szétfeszítő tragikus ellentmondásossága. (V. 386-451)*[68]

Scipio beszédének bevezető részében (V.386-398) hangsúlyozza a rómaiaknak a katonai győzelmen túlmutató erkölcsi felsőbbrendűségét, amelyet saját példájával igazol.[69] Ezután következik *a morális veszély nagyságának érzékeltetése.* (V.398-411)[70] A veszély fokozásának, felnagyításának retorikus fogása után a római vezér a szónoki beszéd szerkezetének megfelelően áttér a *meggyőzésre.* (V.411-437) A beszéd első részében Scipio hivatkozik Massinissának a *Voluptas* hatalmával szemben eddig tanúsított állhatatosságára, *Virtus*ára, és a legnagyobb dicsőség elérését a férfi önmaga

---

[68] ld. Petrarca:*Secretum* I.46.

[69] Petrarca: *Africa* V.398-399.

[70] Az ősi római *Virtus* eredetileg nem kapcsolódott a házastársi hűséghez, a *Fides* egyik aspektusához; fogalmi köréhez a férfiasság, vitézség, bátorság, valamint az istenekkel szemben tanusított kegyesség tartozott. A rendezett házasélet és a hűség-hűtlenség az augusztuszi reformok nyomán vált erkölcsi kérdéssé. Mindamellett itt Massinissa a nő halála miatti felelősséget igyekszik áthárítani Scipióra.

legyőzésében jelöli meg. Scipio a didaktikus célzatú tanács és jóindulatú figyelmeztetés mellett emlékezteti a numídiai vezért a győzelem kivívásában a rómaiakkal szemben alávetett, szövetséges helyzetére.[71]

A meggyőzés lezárásaképpen Scipio felszólítás formájában ismétli meg tanácsát: *„vince animum"* (...) (V.433.-437.) A beszéd Massinissára tett hatását kifejezően érzékeltetik eleredő könnyei és az érzelmi megindultsággal, valamint az engedelmeskedés gondolatával való együttes küszködés miatt rövidre szabott válasza, majd tragikus színezetű, gyors távozása. (V.438-451) *A Scipiónak adott válasz egy részletéből az is kitűnik, hogy az augustusz-kori és Liviusnál is ábrázolt Virtus fogalomnak része a házastársnak tett ígéret megtartása is.*

Ezt követi Massinissa újabb vívódása és végső döntése, amelyben Massinissa előtt két lehetőség áll: vagy megtagadja a vezérnek való engedelmeskedést – vállalván ennek minden következményét –, vagy pedig Scipio akarata szerint cselekszik, ebben az esetben viszont feleségét kell megölnie a neki tett ígéret értelmében. (V.452-696.) A töprengés első részében a közös halál gondolata merül fel Massinissában. A kedves feleség jövendő elvesztése feletti fájdalmát a költő ezután

---

71 *" Attamen auspiciis nostris - ignosce - patenti*
Concursum est acie, nostro quoque nomine parta est
romano hec presens populo victoria"

(Petrarca: *Africa* V. 426-428.)

Daphné babérfává változásának történetében Apollón szomorúságával azonosítja.

A Massinissa jelenet másik csúcspontja a numídiai király ismételt gyötrődésének a leírása, a végső döntés előtt hosszú vívódás leírása. A petrarcai leírás ugyanakkor a szerkesztésben megnyilvánuló egyensúlyt és a párhuzamos jellemformálást is tükrözi, hiszen a szerző a numídiai király vívódása közé beilleszti Scipio elmélkedését is. (V.487-697) A Scipio a részletnek a funkciója, hogy az eddig Massinissa szempontjából rideg, hideg személyiségként láttatott római vezér alakja árnyaltabb legyen, így a leírásból az jelenetnek ebben a részében a felelőssége tudatában lévő vezér gondokkal küzdő alakja jelenik meg.

A jelenet egyik legfontosabb, és Massinissa személyiségén keresztül a költői én vívódásait közvetlenül is megérzékítő része a történeti szöveg cselekménymenetéhez képest lírai jellegű bővítés, a nyugtalan lélek állapotrajzát adja.

Masinissában ekkor a lehetőségek újabb számbavételekor a hajón való elmenekülés, illetve a karthágói menedékjog kérése mellett a korábbi közös halál gondolatával szemben saját öngyilkosságának a terve is felmerül. Ettől az elhatározástól azonban Massinissát a szégyen és jóhírének

féltése tartja vissza. A vívódás leírásának előképe Dido királynőnek Aeneas elutazásakor érzett fájdalma.[72]

Massinissának gyötrődésében némi enyhet csak a távollévő kedves alakjának felidézése nyújt. Sophonisba szépségét: mennyei arcát, aranyszínű haját, az isteneket is megrészegítő illatát részletező leírást keresztező sorok a felidézési helyzetből adódó érzelmes vonásait domborítják ki a szerelmes férfinak.[73]

Jellegzetes, hogy Scipio alakja ebben a leírásban hasonlóképpen nem emberi léptékű személyiségként tűnik fel Massinissa előtt, amelyet eposzi jelzője – '*dux sacer*' – is mutat.[74] A Scipio irányában tanúsított csodálat ellenére azonban Massinissa mégis képtelen hozzá hasonlatos, erős akaratú emberré válni. Az *Africa*ban olvasható a leírásban a

---

[72] *"Volvitur inde toro ... quoniam sub pectore pernox*
sevit amor lacerantque truces precordia cure
uritur; ..." (*Africa.* V.527-530)

vö. Vergilius: *Aeneis* IV.68.sortól:*"uritur infelix Dido..."*

Aeneas búcsúzásának pillanatát jelenítette meg Guido Reni egy festményén. A jelenet beállításában Dido kérése, a férfit visszatartó fájdalma kapott hangsúlyt. (7. kép.)

[73] A szerelmi költészet szubjektivizálódási folyamatának kezdetén áll Petrarca az európai irodalom történetében: a makrokozmosz még egységes, de a mikrokozmosz rendje, az egyén belső világa megbomlott. Aeneas képes arra, hogy elrugaszkodjon Didótól, így szakrális és morális értelemben is felnő és megváltozik, legyőzi korábbi gyengeségét és teljesíti az istenek akaratát. Ezzel szemben Petrarca költői énje minderre képtelennek érzi magát Sophonisbával kapcsolatban.

[74] Scipio és Laura alakjának hasonlóságairól ld.BERNARDO idézett munkájának gondolatmenetét.

római vezér nemcsak a Vergiliusnál Aeneasra jellemző *Virtussal rendelkezik, hanem a egyben a Fatum, illetve a Providentia szerepét betöltő felsőbb hatalomként is jelen van a numida király számára.*

Ezután hirtelen váltással ismét a menekülés terve merül fel benne, ennek újbóli elvetésében azonban baljóslatú álmai erősítik meg. Scipio helyett most már magát érzi felelősnek Sophonisba életéért: *"auctor mortis ego"* (V.614), azonban a fájdalom és a felelősség motívuma mellett feltűnik az önsajnálat érzése is (V.619-621).

Massinissa vívódásában világossá válik az Amor és Gloria szoros összetartozása és egymást kizáró tragikuma a szerelmesétől megfosztott férfi kozmikussá növelt, Petrarca költői attitűdjére jellemző fájdalom leírásában.[75] Sophonisba alakja ekkor halálközeliségében még földöntúlibb ragyogású égi szépségként tűnik fel Massinissa előtt. (V.629-635) A csodás szépségű nő a leírásban valósággal megistenül, a belőle áradó fényesség égi vonását pedig a gondolatritmus költői eszközével érzékelteti a költő.

Ismételt leírását adja a költő Sophonisba homlokának, nevetésének és leírja mindazt az összes szépséget, ami hamarosan el fog pusztulni a szeretett nő halálával. A költő Sophonisbának az Alvilágba érkezésében párhuzamot von

---

[75] vö. Petrarca: *Le Rime*: CCCXXXII., CCLXIX.

Dido alakjával, felfedezi a két szerencsétlen sorsú nő közös vonásait is. (V.658-659)

A hosszú éjszakai hánykolódás után a hajnal és a felébredő, zúgó tábor képe megrettenti Massinissát és megerősítik döntésében. Hívatja szolgáját és elküldi vele a méregpoharat Sophonisbához. Petrarca itt visszatér a történeti szöveg cselekménymenetéhez, és a szolgához intézett szavaiban indokként a Sophonisbának a római vezér hatalmát és a parancsoló sors akaratát hozza fel.

Vergiliusnál Dido végső kétségbeesésében, miután Anna hugának a férfit visszatartó utolsó kisérlete is meghiúsult elhatározza, hogy öngyilkos lesz. (IV.416-448) Ez a teljes reménytelenség, a szerelem lelkiállapotának végső helyzete amely lassan kétségbeeséssé és halálos elszánássá érlelődik. (IV. 450-470.)

Dido szörnyű rémképei, az áldozati ételek átváltozása, és a néhai férj megcsalása miatti lelkiismeretfurdalás felébredése jelzik a belső feszültségének mélységét, amelynek többek között egyik legjellemzőbb motívuma a férj árnyának megjelenése.

A férj árnyának megjelenését Petrarca is felhasználja a Sophonisba jelenetben. Dido elhatározását, hogy megszabaduljon az Aeneas iránt érzett szenvedélytől, rituális sorrendben az áldozatbemutatás és egyéb mágikus

tevékenységek végzése, majd a halotti máglya előkészíttetésének mozzanata követi. Utolsó álmatlan éjszakáján a hősnő egy pillanatra még el-elbizonytalankodik, megtorpan. (IV.522-552.)

Dido habozását a költő a háborgó tenger, mint az érzelmi involváció klasszikus toposzával érzékelteti, ezt a képet használja Petrarca is Sophonisba őrlődésekor. A szürkületben azonban a trójaiak elsurranása a végleges megvalósításhoz szükséges merészséget és elszánást öntik szívébe. (IV.584-630) Didónak a tragikus végkifejlet felé haladó sodródása mindvégig lélektanilag hitelesen, realisztikusan van megjelenítve, Aeneas és a trójaiak távozásának híre csak átlendítik a kétségek és a bizonytalankodás állapotából. Aeneasék elutazása tehát ugyanazt az átkötő szerepet tölti be az eposz cselekményében, mint a szerelem keletkezésekor az istenek döntése.[76] Dido búcsúzását az élettől az átok és a bosszú említése zárja le, a hősnő most már csak a megfelelő öngyilkossági módot keresi. (IV.630-663)

A királynő a halál előtti pillanatokban sem válik racionálisan rendíthetetlenné, mindvégig megmarad gyenge és sebezhető,

---

[76] Médeiához hasonlóan Dido az elhagyott és megcsalt nő toposzának egyik prototípusává lett a világirodalomban, ez a hagyomány hatott a petrarcai jelenet befejezésében is. OTIS gondolatmenete szerint a szerelmi jelenet Aeneas morális győzelmével zárul, a főhős visszanyeri *Pietas*át és győzedelmeskedik saját szerelmi szenvedélye, az *Amor* felett. Ugyanakkor Dido szerelmének gyűlöletté változásában morálisan alul marad a férfi főhőssel szemben, hiszen lelkében a *Furor* felülkerekedik a *Humanitas*on.(i.m.269.)

érzékeny női lénynek, aki azonban határozottsága ellenére sem éri el halált hívó gesztusában a sztoikusok tudatosan gyakorolt lelkinyugalmát.

Az epikus koncepcióban Vergiliusnál Aeneast állították az istenek a szerelem és az önmegvalósítás, *az Amor és a Virtus konfliktusának megoldása elé, de valójában nem nyújtanak számára más lehetőséget, mint az isteni akaratnak a sztoikus elrendelés szerinti teljesítését.*[77] Hasonlóképpen Dido számára sincs más kiút az *Amor* vonatkoztatási rendszerében, mint az adott helyzet elfogadása és szerelmének vállalása a halálban. Vergiliusnál a jelenet zárásában a *Fama* föltámadása, a szolgák és a háznép megdöbbenése csak növelik a végkifejlet tragikusságát, a lelkeket eloldó *Iris* megérkezése pedig a drámai hangvételű jelenet epikus lezárását adja.[78]

---

[77] Aeneast átlendítik a kétségek és a bizonytalankodás állapotából és gondolata megvalósítására késztetik Aeneasék elutazása tehát OTIS szerint ugyanazt a dramaturgiai átkötő szerepet tölti be, mint a szerelem keletkezésekor az istenek döntése. (i.m. 268.)

[78] *A Fatumhoz,* azaz a sztoikusok szerint a dolgok örök és változatlan rendjéhez igazított, a természettel harmonikus együttélés az erényes élet záloga. CICERO szerint a *Fatum* egyfajta örök általános élet-elv, *Providencia*: *"aeternas et immutabiles leges et decreta*", amely félelmet keltő és kiengesztelhetetlen isteni törvény is.(*De natura deorum.* III.24, 36) Cicero szerint azonban maga a *Fatum* sosem volt azonos az istenekkel, akik csupán végrehajtói az isteni tervnek. Az istenek közül kiemelkedik Iuppiter, aki mintegy megtestesíti az isteni akaratot összekötő kapocsként a többi isten és a sors kérlelhetetlen végzete között. Az ember feladata Cicero szerint ebben a rendszerben, hogy engedelmeskedjék az isteni elgondolásnak, így tesz Aeneas is. *"Ha beleegyezel végzetedbe, akkor vezet, ha nem egyezel bele, akkor kényszerít"* - írja SENECA (*Epistolae* 107, 11).

A petrarcai szerelmi jelenet záró részében előbb Sophonisba fogadja a méregpoharat, ezt követi a királyné átka és utolsó beszéde; valamint az epilógus: Sophonisba halála. (V.720-773)

Sophonisba lesütött szemmel és remegve fogadja a szolgát majd belekezd halála előtti búcsúbeszédébe. *Sophonisba panaszának szerkezete és főbb mozzanatai az Aeneisben Dido átkának (IV.612-629.) és utolsó megszólalásának (IV.651-662) gondolati ívével mutatnak rokonságot.* Dido Aeneasra szórt átkai bevezetésében önmagát vádolja, kárhoztatja saját meggondolatlanságát és felelőtlenségét. Ezután előbb Aeneas közvetlen jövőjére és családjára vonatkozó szitkainak áradata következik (V.612-621), majd a távoli jövőben a pun-római ellentétet megpecsételő bosszúesküvés jóslata jön. Dido átka egyúttal végrendeletét is tartalmazza:

"Haec precor hanc vocem extremam cum sanguine fundo"

(*Aeneis* IV.621.)

Hasonlóképpen kapcsolódik össze az *Africa*ban is a végrendelkezés és az átok motívuma:

"Hoc refer extremum, et mortis mihi testis adesto"

(Africa V.734.*)*

A második imperativus használata mint törvényerejű és jövőre vonatkozó végrendelkezési formula Didónál Karthágó és Róma szembeállításában jelenik meg:

"Nullus amor populis nec foedera sunto"

(Africa V.624.*)*

Sophonisba először sem vonakodik a haláltól, de keserű megjegyzéseket tesz és felsorolja az őt ért fontosabb sérelmeket (V.729-746). Sophonisba Didót idéző átka először nem Massinissára, hanem a római vezérre száll (V.746-758) és csak ezután illeti újdonsült férjét a gúnyos *"coniunx carissime"* megszólítással kezdődő szitkokkal.

Az átok lezárásában mind Didónál, mind Sophonisbánál szerepel egy ismeretlen bosszúálló eljövetele.[79] A szerelmesüket halálba kényszerítő férfiak megátkozása után mindkettejük zárószavai és az öngyilkosság kivitelezése következik. Sophonisba a halált rezdületlen arccal fogadja, de az éltető fénytől, az élettől nehezen válik meg ő is. Didónál ellenkező előjellel szerepel a fény motívuma: őt a halál megváltja örjöngő szerelmi szenvedélyétől és így halálakor a megszabadító fényt pillantja meg. (IV.692.)

Sophonisba lelke nyomban az Alvilágba száll le, míg Dido lelkét a Proserpinának járó hajfürt levágása után Íris szabadítja ki földi börtönéből, és a hősnő csak ezután térhet majd a lenti világba.

---

[79] vö.: Az átok során a pun származású Hannibal alakjára utal a szöveg: *"aliquis nostris"* (Aeneis IV.625-626) illetve *"cruentus rusticus"* (Africa V.763-764.)

II.5.2. Az imitációs technika működése az alakok jellemformálásában a Sophonisba-Massinissa jelenetben

Az *imitációs technika* és a *költői ökonómia,* a teremtő képzelet sajátos petrarcai összekapcsolási módját vettük számba eddig a Dido-Aeneas és Massinissa-Sophonisba szerelmi jelenet cselekményvázának az egybevetésében.

Megállapítható, hogy a hasonló történet és a mintául vett mű azonos *motívumai* egy *másik korszakba tartozó műben más politikai kontextusban* jelennek meg, de a *jelenetek cselekményvázának összehasonlításában a párhuzamos vonások egyértelműen igazolják az antikvitástól örökölt motívumok átvételét.*

Ilyen közös vonások például Dido és Sophonisba esetében az *álom- vagy az átok motívum hasonlóságai*, különbségei. Hasonlóképpen említhető a szerelmi epizód előzményeként említett palotaleírás mozzanata, amely mindkét műben a római történelem nagyságának és a római vezérek: Aeneas, illetve Scipio nagyságának az érzékeltetésére szolgálnak.

Petrarca imitációs technikájának működését mutatja az *alakformálás módja:* a költő *miként "olvasztja egybe"* és "*bontja szét"* a mintául vett műben található *főhősök tulajdonságait*, jellemzőit a mű hátterében lévő világképpel összhangban. A megformáláskor a jellemek kialakításában szerepe van az eltérő műfaji szabályoknak, megjelenítési konvencióknak is. Ez

a bonyolultnak tűnő technika *korántsem a humanizmus leleménye.* Ugyanazzal az imitációs módszerrel élt Vergilius is az *Aeneis* megalkotásakor figyelembe véve a homéroszi eposzokat, mint amit Petrarca használt fel a maga *Africá*jához; csak éppen az eltelt idő, és a minden létrejött műalkotást imitálandó mintának tekintő humanista felfogás következtében *a variációs lehetőségek száma nőtt meg. A vázolt folyamatok egyik következménye, hogy a variációs lehetőségek szabadabb kezelése következtében a poétikai-műfaji korlátok is szabadabban értelmezhetővé váltak.*

A két jelenetben szereplő *alakok egymás közti viszonyának* az elemzésekor az elmondottak mellett az is szembetűnő mozzanat, hogy a Vergiliusnál szereplő *Dido alakjából* a nőies, esendő *vonások egy része:* a gyengédség, *a lelki nemesség,* a méltóság, valamint a férfias megvetés *tulajdonsága Sophonisbában él tovább,* míg a *szerelmi szenvedélyek* és az emiatti kétségek és gyötrelmek *Massinissa alakjában* öröklődnek. A vergiliuszi fogantatású lelki alkatok ábrázolásához azonban legalább ugyanennyit tett hozzá Petrarca is a maga tarsolyából: a reflexív apologetikus hajlamot Massinissa megformálásához, a morális tartás és jegyét pedig Sophonisba egyéniségéhez.

Massinissa és Sophonisba alakjának összetartozásában ugyanakkor az is nyilvánvalónak látszik, hogy *a Dido-Aeneas helyzethez képest a viszony felcserélődött: itt a férfi az, akit a csodálatos szépségű nő látványa megigéz és szerelmessé tesz,*

amelynek megéneklésében *Petrarca saját életének mozzanatai: a Laura élmény és a provanszál trubadúrlíra klasszikus nő-férfi alaphelyzetének beállítottsága is belejátszanak.* Petrarcának a férfi főszereplővel való *azonosulását* érzékelhetjük a mindig Massinissa megszólalásaihoz kapcsolódó, általam a *'lírai én kiszólásainak'* nevezett, érzelmesen túláradó megnyilatkozásokból, amelyekben valójában mindig a költő személyes érzései, felkiáltásai fejeződnek ki. Massinissa szubjektivizmusát tapasztaljuk a végső döntést megelőző hosszú, hezitáló monológban (V.52-592), amelynek során mindkét választási lehetőség belső mérlegelésének a gondolatmenetét egy-egy visszaemlékezési mozzanat indítja el, majd egy bizonyos érzelmileg túlfütöttt, felhevült állapot elérése után átcsap az ellenkezőjébe, így *hányódik hajótöröttként a férfi lelke a két szélsőség között.*

Sophonisba és Dido közös vonásai között ugyanakkor kiemelendő, hogy Massinissa minden lelki szenvedése és őrlődése ellenére a jelenet tragikus hősnője *formálisan* Sophonisba, aki halálával Dido sorsában osztozik. *Petrarca hősnőjéből ellenben hiányzik a szerelmi érzés mélysége,* sorsában inkább a kiszolgáltatottságot, éjszakai rémálmában pedig a felébredő lelkiismeretfurdalás jeleit érzékeljük. Előtte is megjelenik volt férje alakja, de ezt a rémálmot a kötelességszegés miatt támadt félelem, és nem egy hiteles szerelmi szenvedély fejlődésrajza okozza, mint Didónál. Mindezen túl az is figyelembe veendő, hogy Sophonisba valóban elhagyja férjét, tehát a korabeli szokások szerint

SZTE Egyetemi Könyvtár SZEGED

törvényellenesen cselekszik, amikor elfogadja Massinissa házassági ajánlatát. Ezzel szemben Dido özvegy léte ellenére is érzi kötelességét holt férje iránt.

Sophonisba alakjának kidolgozatlansága és kevésbé árnyaltsága nyilvánul meg abban, hogy a *Didóban magában is meglévő dualisztikusság: a csábító nő és a nemes, Aeneashoz méltó tartású nő kettőssége elsikkad, egy madonnaszerű kissé középkoriasan merev és távoli szépségben szublimálódva. Hasonló mozzanat* mindkettejüknél: a nem halandókra jellemző *égi szépség vonása, az öngyilkosságra kényszerülés,* és az önkéntes halált megelőző, utódokra is kiterjesztett *átok motívuma.* Ehhez a képhez kiegészítésképpen járul hozzá mindkét nőalak esetében a római politikai szemszögből mindig veszedelmesnek és barbárnak tartott, valamint erkölcsileg elítélt *pun származás ténye.*

Összegezve az eddig elmondottakat mégis elmondható, hogy *a Vergilius Aeneisében kimutatott párhuzamos jegyek Didót elsősorban a Petrarca férfi főhősével, Massinissával rokonítják, és a szerelmi szenvedély hiteles képét is az ő Petrarcához hasonlatos lelki vívódásaiból ismerjük meg.*

A jelenet alakjainak egymás közötti viszonyrendszerét vizsgálva Aeneas és Massinissa alakjának párhuzamos vonásai közül elsősorban kiemelendő, hogy *a* szeretett nő sorsa fölötti döntés joga – mégha az nem tartalmaz is valódi döntési szabadságot –, mindkét esetben a férfiak kezébe lett letéve.

Ahogyan az *Aeneis*ben inkább a női főszereplő, Dido lelkileg árnyaltabb, benne dúl a szenvedély lángja, Petrarcánál azonban *a férfit feszítik szét a belső konfliktusok, ezeknek a belső konfliktusoknak a kivetülései az epikus cselekménymenetből időnként ki-kiszakadó, Massinissa alakjához köthető költői önmegszólalások.*

Petrarca *Africá*jában Massinissa figurájában ugyanakkor minden szenvedélyessége mellett új formában *él tovább az Aeneastól örökölt engedelmesség vonása.* A humanista műben megvalósított költői koncepció szerint ugyanis Massinissa már nem az antik sztoikus elgondolás szerint az emberek felett álló örök és kiszámíthatatlan sorsnak, a megfoghatatlan *Fatum*nak, illetve a sorsot jelképező istenek akaratának engedelmeskedik, mint Aeneas Vergiliusnál, hanem a morális és politikai felsőbbrendűséget képviselő *a római vezérnek*, Scipio Africanusnak.[80]

Az elemzett részletekből megállapítható tehát, hogy a numídiai vezér alakjának ábrázolásában a humanista szerző megtartotta az Aeneasra is jellemző kettősséget. Petrarca hőse ugyanakkor a liviuszi szövegben található leírásnál lélektanilag sokkal árnyaltabb, élettelibb szereplő, amely lélektanilag hitelesebb döntési helyzetbe került, mint ókori párja, Aeneas. *Massinissa bensőjében valójában egy újszerűen átalakított, de*

---

[80] Vergiliusnál Didón belül csap össze az *Amor-Virtus* konfliktus, míg ez a szempont Aeneas esetében külsődleges, hiszen az isteni elrendelés értelmében feladata előre ki van jelölve és meg van határozva.

az ókori dichotómián alapuló Amor és a Virtus konfliktusa csap össze, noha tudjuk a petrarcai epizód és az ókori történeti szöveg további menetéből egyaránt, hogy Sophonisba halála után a férfi gyorsan megvigasztalódott, és Scipio mellett a római hivatali ranglétrán idegen létére helyzetéhez és származásához képest viszonylag hamar fényes karriert futott be.[81]

Aeneas és Scipio viszonyában ugyanakkor Petrarca Aeneas jellemét mintegy *kettébontva* a *Pietas* és a rómaiak összes *közösségi Virtusát* Scipióra, a zamai győzőre ruházta. Ez az oldala nyilvánul meg a római vezérnek Massinissához intézett didaktikus célzatú, meggyőző erejű szónoki beszédében is. Scipio azonban a jelenet szempontjából mellékesen feltűnő, elhagyott férjjel, Syphaxszal együtt viszonylag egyoldalúan bemutatott szereplő, míg Scipio a hazaszeretet és a római erkölcsiség szószólója, Syphaxot a nemes szívű, de megcsalt férj hasonlóképpen homogénné formált szerepében ismerjük meg.

---

[81] vö.: A Massinissa-Sophonisba jelenet zárórészében Livius kitér Massinissa további sorsára: *"Postero die, (...) in tribunal escendit et contionem advocari iussit. Ibi Massinissam, primum regem appellatum eximiisque ornatum laudibus, aurea corona, aurea patera, sella curuli et scipione eburneo, toga picta et palmata tunica donat. Addit verbis honorem: neque magnificentius quicquam triumpho apud Romanos, neque triumphantibus ampliorem eo ornatu esse,uo unum omnium externorum dignum Massinissam populus romanus ducat."* (Livius: *Ab urbe condita*, XXX.15.)

7. kép. G. RENI : *Aeneas és Dido.*
(Kassel, Városi Múzeum, 1630 körül)

III. A POÉTIKAI TRADÍCIÓ ÁTALAKÍTÁSA PETRARCA *AFRICÁ*JÁBAN

III. 1. A költői önmegszólítás szerepe a Massinissa-Sophonisba jelenetben

A Massinissa- Sophonisba szerelmi jelenet alaposabb elemzése megfelelően tükrözi, *miképpen és milyen irányban* vált lehetségessé Petrarca számára a kialakult antik epikus *konvenciót tágítani és átalakítani*, illetve miként lazultak azok a műfaji és esztétikai normák, amelyek a Petrarcát megelőző költőgeneráció számára alapvető jelentőséggel bírtak.

Az antik epikai tradíciónak ezt a felbontási szándékát igazolják *részben* az eposz szerkezetében tapasztalható metrikai bizonytalanságok, vagy olyan beillesztési hiányosságok, mint például a harmadik énekben található palotaleírás szervetlensége az eposz cselekménymenetében, de ilyen jelenség az ötödik ének önálló betétként való kezelése is.

A feldolgozni kívánt történeti téma megjelenítése – mint alkotói szándék – és a rendelkezésünkre álló megvalósult szöveg között azonban nemcsak az adott téma epikus megjelenítésében támadt szakadék, *hanem a költői alkat és az alkotói koncepciónak a megelőző korokhoz képest nagyobb*

arányú létjogosultsága miatt.[1] Az antik műfaji formák lassú megmerevedése az irodalmi tradícióban azzal a veszéllyel fenyegetett, hogy a költői imitációban mintául vett szerzők és szerkesztési formák formai bravúrrá alakulnak át. Petrarca az eposz megvalósításakor az általa kitűzött céltól eltért, ezért is hagyta művét *semiexplicita* formában.

Ugyanakkor az *Africa* megalkotása *az adott műfaji formák megújítását is* jelentette, ezért Petrarca alkotói módszerének jellemzésekor az egyik legfontosabb elemzési szempont a *műfajváltás elbeszéléstechnikai következményeinek vizsgálata, a történeti és az epikus irodalmi szöveg eltérő módon működő folyamatosságának megfigyelése* lehet. A két eltérő műfaj mondat- és szövegszerkesztése, a műfajilag meghatározott, az adott szerzőkre jellemző tipikus stilisztikai eszközök használata alapján az antik és a humanizmus kori alkotási mód közös vonásait és különbségeit igyekszem néhány példával szemléltetni.

Mint korábban említettem, Petrarca a nyersanyagként szolgáló liviuszi történet cselekményvázát teljes egészében megtartotta, mégis az *igeneves szerkezetekkel teli, szigorúan leíró jellegű tömör antik elbeszélést jelentősen kibővítette*

---

[1] Petrarca a *Familiares* I.8.-ban Tommaso da Messinához címezve ír a költői leleményről: " a költői leleményben a méheket utánozd, melyek nem úgy hozzák el a virágot, ahogy ráleltek, hanem mézet és viaszt készítenek belőle valamilyen csodálatos vegyítéssel. (ford. KARDOS T.)

hosszabb lírai részekkel, így ennek következtében az elbeszélés jellege és előadásmódja egyaránt megváltozott.

Ilyen kibővített jelenet az eposz ötödik énekében olvasható Massinissa vívódásának részletes ábrázolása, amelynek kapcsán a konkrét elemzés után néhány az egész eposzra jellemző következtetést kívánok levonni.

Livius a harmincadik könyv tizenkettedik fejezetét a két főszereplő találkozásainak előzményeivel, a másidik pun háború folyamán a rómaiak és az ellenük fellázadó numidák között dúló harc leírásával kezdi, az annalisztika és a korabeli római történetírói hagyomány kronológiai szabályainak megfelelően a szerelmi történet kiterjedésének szigorúan határt szabva.

Elsőként megállapítható, hogy a harci cselekmények és Massinissa tetteinek bemutatásakor a liviuszi *leírásban jelentős szerepet kapnak a távolságtartást kifejező, és az objektivitás fenntartására szolgáló passzív szerkezetek.*[2] Ezután a szerző Sophonisba és Massinissa első talalkozásának nyitányát, a férfi viharos bevágtatását a palotába rendkívűl pergően, epkus tömörséggel érzékelteti egy többszörösen bővített mondat

---

[2] vö.: *"Si se Laelius cum equitatu vinctoque Siphace Cirtam praecedere sinat, trepida omnis metu se opressurum, Laelium cum peditibus subsequi modicis itineribus posse."* (Livius: *Ab urbe condita*, XXX. 13.)

"Sic stimulante fame lupus amplum nactus ovile,
Intima dum uit in ingressu" (Petrarca: *Africa* V.6-8)

keretében. Az epikus cselekményvezetési hagyományhoz igazodva és a beszédhelyzetnek megfelelő klasszikus retorikai fogások betartása mellett a királyné feldúltsága ellenére esedezve térdre borul és hosszú beszédbe kezd a Rómát képviselő, győztes hadvezér előtt.

Petrarca a jelenet bevezetéseképpen Masinissát egy hasonlat keretében éhes farkasként betörő vadállatként ábrázolja az epikus konvencióknak megfelelően, és a költő csak ezután jeleníti meg zaklatott lelkiállapotát kiemelve a teljes királynéi pompájában megjelenő női főszereplőt, Sophonisbát.[3]

Petrarcával szemben az *antik szerző előadásmódja a találkozás leírásában a túlzott dramatizálásától mentes, visszafogott, nem tesz utalást a nő lelkiállapotára.*[4] Livius a bevezető találkozás után hirtelen hangvételbeli váltással *archaikusan eufemisztikus* módon írja le Sophonisba könyörgését.

Sophonisba beszédének egyik legfeltűnőbb jellegzetessége a bevezetés hangnemétől elütő, *felfokozott ünnepélyesség*, másrészt az a *részletező retorikusság*, amely

---

[3] *"Hec subitis turbata malis in limine visa est*
Obvia victori, si quam Fortuna pareret,
Tentatura viam dureque levamina sortis"
(Petrarca:*Africa* V. 12-14.)

[4] vö.: *"Intranti vestibulum in ipso limine Sophoniba, uxor Syphacis, filia Hasdrubalis Poeni, occurrit, et cum in medio agmine armatorum Masinissam*

már a Liviust megelőző római hagyománynak, az annalisztikának is meghatározó sajátossága volt.[5]

Az annalisztikus hagyományban a történeti leírások menetébe *sűrűn beépített szónoklatok az antik eposzokban gyakran előforduló direkt beszédekhez hasonlóan elsősorban az elbeszélés folyamatosságának fenntartását, valamint az ellentétes pozícióban lévő kiemelkedő személyiségek alaposabb bemutatását szolgálták.*

Livius mintegy a szónoki beszéd nyomatékaként, a beszéd lezárásaként tömören jellemzi a belépő Sophonisbát.[6]

Az antik szerzőnek ezzel az egyszerű, nominális, belső távolságtartást tükröző megállapításával szemben Petrarca több mint ötven soron keresztül változatos epikus hasonlatok segítségével írja le a színen megjelenő női főhős szépségét.

A két jelenet költői eszköztárának összevetéséből látható, hogy míg az antik szerzőnél a retorikum beszédhelyzethez van

---

insignem cum armis tum cetero habitu conspexisset, regem esse, id quod erat, rata, genibus advoluta eius..." (Livius: *Ab urbe condita* XXX. 13.)

[5] vö.: "*Omnia quidem ut posses- inquit- in nobis, Di dederunt virtusque et felicitas tua, sed, si captivae apud dominum vitae necisque suae vocem supplicem mittere licet, si genua, si victricem attingere dextram, precor quaesoque, per maiestatem regiam in qua paulo ante nos quoque fuimus, per gentis Numidarum nomen quod tibi cum Syphace commune fuit, per huisce regiae Deos, qui te melioribus ominibus accipiant quam Syphacem equestre.*"

[6] Livius röviden és tömören jellemez: "*Forma erat insignis et florentissima aetas.*" (Livius: *Ab urbe condita.* XXX. 12.)

kötve, műfajilag jól elkülöníthető és a szónoki beszédek jellemző sajátosságának tartható, Petrarcánál a trubadúrlírával rokon leírási mód ünnepélyes hangulatisága és a tudatosan választott költői képek hordozzák a beszédhelyzetet meghatározó szubjektív többlettartalmat.

Petrarca a szépség középkorias, aprólékosan részletező leírását adja, az egyes testrészek, mint az arc, haj, vállak, derék jellemző vonásainak kiemelésével, egy-egy mitológiai alaphelyzet, motívum párhuzamba vonásával.

Ezzel szemben a történetíró a királyné rövid jellemzése után a beszéd és a fenséges megjelenés hatására az elmondottakból logikusan következő tárgyilagos eredményt, a férfiban felébredő szerelem szánalommal vegyes érzését mutatja be, de nem mulasztja el a szerelem fellángolásával egyidejűleg a numidák erkölcsi elítélésének nyomatékosítását sem. *Ez a mozzanat a poláris és a szándékolt objektivitásnak csupán látszatát megvalósító római történetírói szemlélet egyik látványos megnyilvánulása.*

Liviustól eltérően Petrarcánál a szerelem nem az elmondott beszéd hatására, hanem azt megelőzően, a hosszan részletezett csodás szépség megpillantása után következik be. A királynéból áradó zaklatottság a benne kavargó fájdalom

alakjára, külsejére is rányomja bélyegét, megnemesíti és büszkévé, paradox módon mégis harmonikussá teszi alakját.[7]

Petrarca az ébredő szerelmet klasszikus költői hasonlatok formájában, égető sebként jeleníti meg, amely forróságával, átütő erejével képes megolvasztani a jeget és a viaszt, az antikvitásban többek között Ovidius élt a Pygmalion történet feldolgozásában hasonló képpel.[8]

A költő lírai énje azonban áttöri az ábrázolt jelenet epikus szövetét.[9] *A határozatlan és éppen ezért általános alany használata a Petrarcára jellemző újszerű személyesség kifejeződése,* amelyet csak felerősít az elhangzott szónoki beszéd patetikussága, az egymást körkörösen felváltó „ m" majd „f" illetve az „ a „ és „n" alliterációk sorozata.[10]

---

[7] vö.: *"hac igitur forma nulli cessura dearum*
occurrit iuveni mulier/.../
et dolor ipse decet miseras,,
(Petrarca: *Africa* V. 64-65., 68.)

[8] *„... vulnus inardescens totus errare medullis*
ceperat . estivo glacies ceu lenta sub estu,
cera vel ardenti facilis vicina camino
liquitur ille tuens"... (Petrarca: *Africa* V. 70-73.)

vö.: *"..... ut Hymettia sole*
cera remollescit tractataque pollice multas
flectitur in facies ipsoque fit utilis usu."
(Ovidius: *Metamorphoses* X. 284-286.)

[9] *"Quid non frangit amor? Quis fulminis impetus illi equandus?"*
(Petrarca: *Africa* V. 75-76.).

[10] *„... fausto in finem...natis transmitte tuis,*
nullusque nepotum
armet in insidias animum ..."(Petrarca: *Africa* V.94-96.)

Az érzelmi intenzitás fenntartása érdekében Petrarca a mondatszerkezetet a liviuszi nominális szerkesztéstől eltérően meglehetősen *szaggatottá, interiectiókkal* tarkítottá teszi. A beszéd érvrendszerében Petrarca újítása, hogy Sophonisba saját magát nevezi meg a háború kiváltó okaként, a két nép között kialakult ellenségeskedés elindítójaként. Az antik szerző által is gyakran használt retorikai alakzat, az *amplifikáció* a királyné beszédében Petrarcánál is visszatér, ezzel nyomatékosítva az asszony kérésének lényegi tartalmát, amely szerint vagy halált kér a bevonuló győztestől, vagy pedig megmenekítést a rómaiak bosszújától és a rá váró rabságtól.

A humanista szerző sajátos imitációs technikáját mutatja, hogy a beszéd által kiváltott hatás festésében a szerző *több ponton újít* Liviushoz képest.[11] Míg a történetírónál a férfi hős az elérzékenyülés legkisebb jele nélkül, a távolságtartás és szenvtelenség látszata mögött szótlanul és büszkén távozik a színről, Petrarca hőse az önfegyelmet és az önmaga fölötti kontrollt elveszítve válaszol a királynőnek, amelynek során *különleges ön-reflexivitás* nyilvánul meg *a szövegben.*[12]

A reflexivitás *az antik történeti szövegben* elsősorban a *szöveg önmagára történő visszautalását jelentette*, amely

---

[11] vö. Livius: *"Data dextra in id quod petebatur obliquandae fidei, regiam concendit".*

[12] *"Immemor armorum iuvenis, cui martius ardor*
exciderat, gravidumque nove dulcedine forme
pectus, et insolitis ardebant viscera flammis,
suspirans:...inquit" (Petrarca: *Africa* V. 107-110.)

elsősorban a kapcsolóelemek oda-vissza utalása, a tér-idő viszonyok érzékeltetése az igeidők változatos használata révén, a logikai- tartalmi utalási rendszer hangsúlyozottsága, az objektivitás és a történetírói hitelesség deklarált fölvállalása révén valósult meg.

Ezzel szemben a humanista szöveg a reflexivitás egy magasabb, *a perszonális jellegű önreflektálás* szintjét valósítja meg. Ez az újszerű, de az antik előzményekből táplálkozó és továbbfejlesztett személyesség *a modern értelemben vett líraiság csírája, amelynek egyik legfontosabb jellemzője az antik deskriptív, az érzelmet és a hangulatot költői hasonlatokkal megjelenítő költészettel szemben a párbeszédesség, az én kiáradásának és megkettőződésének* a megjelenése.

Éppen ez a mozzanat, az epikus kereten folyton-folyvást átütő líraiság az a sajátosság, amely elbeszéléstechnikailag teljesen megtöri az epikus kontinuitás követelményét, és ezáltal az antikvitástól örökölt, hagyományos műfaji kereteket is szétfeszíti.

Az elmondottak alapján megállapítható tehát, hogy Petrarca szerzői és költői énje elválik egymástól, önállósodik, az *általam „költői kiszólás"-oknak nevezett helyzetekben* mindannyiszor *dominánssá* válik.[13]

---

[13] *"Unde ista potentia ceco tanta deo?"* (Petrarca: *Africa* V.119-120.)

A Massinissa és Sophonisba között kialakuló párbeszéd, – amely az előbb elmondottak alapján a liviuszi szövegből teljességgel hiányzik, tartalmazza a korábban már fölvonultatott érvek és ellenérvek láncolatát. Miután a hadvezér remegő hangon beszédét befejezve: *„talia vix tremula confusus voce peregit"*, feldúlva (*irrequitus*) távozik el saját táborába. Ezután a szerző minden átmenet, bevezető nélkül az önállósuló lírai én megnyilvánulásait közli.[14]

Nyilvánvaló, hogy a Massinissának tulajdonított érzelmek, érzések ilyesfajta kiáradása *inkább Petrarca költői énjének kifejeződése, amely a költői kérdések közelebbről* meg nem határozott, tehát általános alanyára vonatkozik.

Míg Livius szövegét egy ilyen jellegű lírai betét menthetetlenül irrelevenssá és hiteltelenné tette volna, a humanista szerző szövegét a néhol túlzottan is emfatikus, retorikus-patetikus kifejezésmód még hitelesebbé és személyesebbé avatja.

Megváltozik tehát az antikvitáshoz képest a retorikai fogások szerepe, amelyek most már a szöveg személyes reflexivitásából adódóan nem a belső távolságtartást és tárgyi objektivitást, hanem az egyéniség, és annak érzéseinek meghatározó voltát hangsúlyozzák. Petrarca hőse akárcsak a

---

[14] *"Qius queat onstabilis animorum noscere fluctus,*
quos ferus urget amor?"

tengerparton bolyongó Akhilleusz, hálószobája legbelső szegletében a lelki involváció jeleként önmagát emészti.[15]

Ezután következik Massinissa töprengése, amelyben a hős hosszan mérlegeli, hogy megmentse-e az asszonyt saját felettesével dacolva, vagy pedig ígéretét megszegve hagyja őt sorsára az ellenségnek kiszolgáltatva.

A főhős tanácstalanságának ábrázolása, a minden lehetőséget számba vevő, több oldalról megvilágító szerkesztésmód sajátosan Petrarcára jellemző alkotói eljárásmód, amit a költő a *Secretum* írásakor is követett.[16]

A belső gyötrődés eredményeképpen a főhős végül dönt a házasság mellett, amelynek leírása Petrarcánál az előző részekhez viszonyítva jelentős mértékben visszafogott, a szerző így igyekszik pergőbbé és életszerűbbé tenni az epikus cselekmény menetét. A liviuszi szöveghez hasonlóan az esküvő megtörténtét mint nyelvi forma, a genitivus absolutus, a passzív igeneves szerkezet teszi hitelessé és befejezetté: *"factiis*

---

[15] *"tacitusque sedens dum singula pertractat"* (Petrarca: *Africa* V.167.) vö.: (Homérosz: *Iliász* I. 348-350.,491.)

[16] A dialogikus forma formai jegy, valójában a lírai önvallomás irányába mutató soliloqium műfajáról van szó.Szent Ágoston hatásáról a petrarcai életműben ld. TOFFANIN, G. (i.m) gondolatmenetét. A költői alkat létjogosultságának, a humanistáknál tapasztalható nagyobb szerepvállalásának gyökerei Szent Ágoston *Confessiones*ére vezethetők vissza, ugyanis az Ágostonra jellemző nagyobb fokú személyesség a korábbi műfaji formák oldódásának, illetve transzformációjának egyik kiindulópontja volt.

nuptiis„ (Livius), Petrarcánál: *"modico convivia culta paratu"* (*Africa* V.244.)

A passzív kifejezési mód mindkét esetben az esemény szükségszerű sietősségét, Livius esetében pedig a szerző erkölcsi ítéletét is kifejezi. Livius néhány mondattal feljebb, az esküvői előkészületek említésekor az antik történelemszemléletnek megfelelően egyéni véleményének is hangot ad azáltal, hogy vakmerő és szégyenteljes cselekedetnek nevezi Massinissa és Sophonisba készülő házasságát.

A fent elemzett epikus jelenet beállításában egy, a korban sajátosan újszerű lírai ön-reflektálás érvényesül. Míg a homéroszi epikus szövegek koherenciáját- részben e művek orális jellégéből adódóan –, a szöveg logikai-tartalmi összefüggésrendszere adja, már Vergiliusnál megfigyelhető a retorikus hagyomány, és ezzel együtt az érzelmi involváció szövegszervező funkciója az eposz cselekménymenetében sorsfordulatot tartalmazó helyzetekben Petrarca maga is tudatosan használja föl a Massinissa-Sophonisba jelenet megalkotásakor a Vergiliusnál talált Dido-Aeneas epizód lélektanilag rokonítható párhuzamos szituációját.

Így a vergiliuszi mű példaként vételét bizonyítja Vergilius *Aeneis*ének IV. ének 68-69., ill. 73. sora,valamint Petrarca *Africá*jának 527-529. sorának összevetése:

„ Uritur infelix Dido totaque vagatur
urbe furens, qualis coniecta cerva sagitta
haeret lateri letalis harundo". (Vergilius)

"Volvitur inde toro: quoniam sub pectore pernox
sevit amor lacerantque truces precordia cure
uritur," (Petrarca)

Vergilius a megsebzett szarvashoz hasonlítja az Aeneas által mit sem sejtve megérintett királynő alakját, aki őrjöngve szenved, és lángol a szerelemtől (uritur furens), és megpróbálja kivetni magából a szívébe beleívódott szerelem érzését. A Didóban feltámadt őrület végzetes erejét jelzi a „letalis" jelző, amely egyszerre idézi föl a múltat, foglalja magába a jelent, és sejteti a tragikus jövőt.

Petrarca a szenvedő királynő érzéseit közvetítő kifejezéseket, mondatszerkezeti megoldásokat a kétségek között hánykolódó férfi főhős, Massinissa figurájának megkomponálásában használja föl. "Megkomponálás"-ról lehet itt beszélni, hiszen a *humanista imitációs technika szükségszerűen építkezik a már készen talált, korábbi szerzőknél megtalálható elemekből.*

Petrarca is imitációs mintának tekinti Vergiliust, de az antik szerzőnél talált amplifikációval a szituáció érzelmi fokozására törekszik. A fokozást Petrarca elsősorban a "volvitur toro", valamint a "sevit amor" és az "uritur" kifejezések révén éri el.

Megállapításomat egy példát megvilágítva: a "torus" kifejezés ugyanis nemcsak az ágyat jelenti, hanem felidézi a halálos ágy, a halott ravatalának képét is, és így áttételesen utal a szerencsétlen végre. *Az igék halmozásával: "sevit", "volvitur", "lacerant", "uritur", a költő a főhős kényszerű tehetetlenségét és kiszolgáltatottságát, a rajta és benne* dúló szenvedélyek erejét valamint mozgalmasságát érzékelteti. A két részlet egybevetésekor az is látható, hogy mindkét jelenet csúcspontjában az *"uritur"* kifejezés szerepel, ezzel is kiemelve a feltámadt őrület jellegét és mértékét. (V.529.) Hasonló, szinte szövegszerű megfeleltetések figyelhetők meg az említett két szerzőnél előforduló halál előtti átok-motívum összehasonlításában is. *Petrarca Sophonisba királyné végső búcsújának megírásakor (V. 735-766) Dido királynő átkának – (Aeneis 612-629.) tartalmi-logikai gondolatmenetét és felépítését, valamint az ábrázolt* érzelmi intenzitás ívét tartotta szem előtt.

Így Vergiliusnál Dido először a közvetlen jövőre vonatkozó kijelentéseket tesz és a távoli jövőről, a római és a pun nép, végső soron a pun háború előzményeiről és indító okáról szól:

„Haec precor, hanc vocem extremam cum sanguine fundo"

(*Aeneis* I.621.)

Dido királynőnek ezekkel az utolsó szavaival Vergilius a fájdalom nagyságának utolsó, összefoglaló értékelését adja. Petrarcánál Sophonisba királyné hasonlóképpen megerősíti

saját végakaratát, és ezzel ismételten nyomatékosítja szenvedésének nagyságát:

„Hoc refer extremum, et mortis michi testis adesto."

(Africa V.734.)

Petrarca Vergiliushoz hasonlóan – ahogy a két idézetből jól látható –, az *„extremum„ kifejezést használja, ugyanúgy a második imperativus segítségével hangsúlyozza az átok parancs jellegét. "Hoc refer extremum, et mortis michi testis adesto."* (V. 734.)

Ezután a humanista szerző szövegében is a jövő prófétikus előrevetítése következik, Sophonisba királyné utal a Scipio döntéséből és kényszerítő akaratából következő római-numida ellenségeskedésre, említi a gyűlölet csírájának kialakulását a két nép között. (*Africa* V. 746-766.)

Az eddig idézett és elemzett vergiliuszi részletekben az is megfigyelhető, hogy a jelentősebb érzelmi jellegű fordulatok, a patetikus-retorikus elemek beépülnek az elbeszélés menetébe, így nem törik meg az epikus cselekményvezetés váza. Ezzel szemben *Petrarca eposzában a szöveg kontextusából kiszakadnak, önállósulnak azok a lírai hangvételű megszólalások, amelyek a kritikus lélektani konfliktust, a belső vívódás érzékeltetését szolgálják.*

Megfigyelhető, hogy az antik eposzok szöveg-reflexivitásán úgy lép túl a humanista szöveg, hogy az antik

SZTE Egyetemi Könyvtár SZEGED

hagyomány nyomdokain járva *mintegy kitágítja a szöveg értelmezési tartományát, költői utalásrendszerét.* Kérdéses, hogy az így létrejött szöveg-hatás vajon a szerző tudatos választásának az eredménye-e, az új modernség programjának megvalósítása-e, vagy pedig a költői alkatból adódó ösztönös útkeresés, a megszokott epikus formákkal való azonosulás hiánya szülte.

Mindezektől függetlenül egy többrétegű, különös *„lebegtetéses technika"* valósult meg az *Africá*ban. Sokszor még a közvetlen szövegkörnyezetből sem dönthető el teljes bizonyossággal, hogy a főhős, vagy pedig a költői én megszólalásának vagyunk-e tanúi.

Petrarca *Africá*jában a Massinissa-Sophonisba szerelmi jelenet leírásában tehát több olyan *költői megszólalás* fordul elő, amely *az epikus konvenciótól eltér* és a közvetlen szövegbeli előzményeken túlmutatva a *szerző egyetemessé tágított érzéseit és gondolatait* tolmácsolja:

"Lumina quid referam preclare subdita fronti
invidiam motura deis." (*Africa* V.35-36.)

"Quid non frangit amor? quis fulminis impetus
illi equandus?" (*Africa* V.75-76.)

"Unde ista potentia ceco tanta deo?" (*Africa* V.119.)

„Quis queat instabiles animorum noscere fluctus
quos ferus urget amor ?" (*Africa* V.154-155.)

„Mentibus heu quantum nostris caligine ceca
illudit ventura dies!" (*Africa* V.253-254.)

„Heu quantis, fortuna, dolis mortalia pessum
omnia das ! Quantum sublimis invidia regnis !"
(*Africa* V. 314-315.)

„ ..... Proh! regia vere
regia et innumeris nuptura sine ordine coniunx
regibus!" (*Africa* V.366-368.)

„Quanta est discordia ! vitam abstulit ac tribuit."
(*Africa* V.470.)

"Quid surda precamur numina? (...)
Dabimus ne? Sed urget (...)
Parebimus?" (*Africa* V. 567-574.)

Véleményem szerint a fenti idézetek kellőképpen érzékeltetik annak az *újfajta személyességnek* a kialakulását, amely teljesen átformálta a korábban kanonizálódott műfaji formákat és határokat.

A Massinissa-Sophonisba jelenetből így kiragadott és sorba állított költői megszólalások az epikus események, de a

költői leírások szintjétől is különböző síkon működnek. Legfontosabb jellemzőjük, hogy nem csupán az adott szövegrész kontextusában értelmezendők és értelmezhetőek, hanem az egész mű alaphangulatát is meghatározzák.

E megszólalások önállósodásának lényege, hogy az epikus történeten belül egy független történést, lelki eseménysorozatot alkotnak. Igy mintegy szuverén "lírai betét"-té kerekedik ki az egymás mellé fűzött idézetek sora. A szerelmi történet íve a vágyakat keltő csodálat felébredésétől a szerelem végzetes hatalmának felismerésén keresztül az elbukásig és az önfeláldozásig, illetve a másik személy és az érzés megtagadásáig vezet. Az ábrázolt lírai eseménysorban minden mozzanat lelki síkon zajlik, a főhős, és egyúttal a költői én bensőjében viaskodó érzelmeket fejezi ki a szerző. Ezeknek a kiszólásoknak az epikus szövegbe történő beágyazásával Petrarca a *klasszikus epikus forma fellazítását, az eposz sajátos "átlíraizálódás"-át, líraivá válását éri el. A kérdés formájában feltörő belső kétségek címzettjévé a költői én maga válik, így ezek a kiszólások valójában önmegszólításnak tekinthetők.* Ugyanakkor a párbeszédes forma, az egyes szám második személyű fogalmazás a felfokozott lelkiállapot pontos ábrázolására is alkalmas, a kivülről és belülről egyszerre történő láttatás hatásos költői módszere és eszköze. *Ezért is beszélhetünk itt költői "kiszólások"-ról, hiszen a költő ezek révén a kérdések és felkiáltások révén alakít ki diszkurzust a szöveg olvasójával.*

A Petrarca részlet poétikai elemzésének egyik végösszegzéseként elmondható, *hogy dialógus formájú monológokat és monológ formájú dialógusokat* találhatunk Petrarca szövegében. Az *általános, "fiktív" megszólított*, és a *szerző maga, mint "ön-megszólított" között állandó oszcillálás és lebegtetés van jelen*. Ez az értelmezési bizonytalanság teszi sajátosan *többrétegűvé és újszerűen modernné* a humanista szerző művét, és a fent elemzett *önmegszólító jellegből ered a petrarcai líra megdöbbentő és kétségbeejtő hitelessége,* ebből a nyelvi formából is táplálkozik az a lélektani realizmus, amely már a Laura-szonetteket író Petrarca költői énjének meghatározó sajátossága lesz. Így Petrarca olasz nyelvű lírájában tapasztalható mély lélektaniság gyökerei a korai munkákban, és dolgozatom tárgyaként választott latin nyelvű *Africá*jának nyelviségében is kitapinthatóak.

III. 2. Az eposz műfaji keretei és változatai az itáliai humanizmus irodalmában

Az eposz korabeli változatainak áttekintésében elsőként az itáliai humanizmus és Petrarca életművének is egyik alapvető sajátosságával, a korszak irodalmának meghatározó kétnyelvűségére, mint kulturális és nyelvi jelenségre kívánok utalni. Az epikus hagyomány továbbélésében ugyanis a korszak irodalmában lassan kibontakozó humanista kultúrával szorosan összefonódó kétnyelvűségnek különösen kiemelt szerep jutott, így az itáliai irodalom körébe az adott korszakban megjelent latin és olasz nyelvű munkák egyaránt beletartoztak. A latinul írt munkák közül említhetem itt eposzunkat, az *Africát*, továbbá Cristoforo Landino szintén latinul írt neoplatonikus szellemű *Aeneis*-kommentárját. Az olasz művek közül pedig példaként említhetők Salutati vagy Pontano olasz nyelvű epikus kezdeményezései, töredékei. Az eposz műfaji kereteinek vizsgálatakor azért is szükséges a kétnyelvűségről szólni, mivel a nemzeti nyelvű eposzok keletkezését alapvetően befolyásolták a korábbi latin minták.

Az *epikus művek* számbavételekor az adott korszakon belül megállapítható, hogy a nemzeti irodalom iránti igény növekedéséből adódóan egyre *több olasz nyelvű* munka jelent meg, ugyanakkor a *történettudomány és a historiográfia* területén a humanista ízlés elterjedésének hatására a XV. században *egyre több az olaszt felváltó latin nyelvű városi*

krónika, beszámoló. A szakirodalom eddig sajnálatos módon nem szentelt elegendő figyelmet az itáliai kultúrának erre a sajátos kétnyelvűségére, pedig a nyelvi minták vizsgálata, elemzése elsősorban stilisztikai, szókészlettani szinten sok érdekes, eddig nem feltárt kapcsolódási pontra mutathat rá.[17]

Magyarázatra szorul a korabeli 'eposz' terminológia megjelölés értelmezése is, hiszen a XIV. és XV. században keletkezett eposzok *az antik epikus hagyomány és az olasz irodalomban virágzó 'romanzo' avagy lovagregény műfajának keveredését mutatják*.

Ezeknek a munkáknak a legjellemzőbb vonása, hogy az *olasz 'romanzo' anekdotikus és lírai sajátosságai át- meg átszövik, és egyre inkább felborítják és líraivá teszik az antikoktól örökölt, klasszikus epikus szerkezetet és keretet.* Noha epizódok és kisebb, önállóan is megálló betétek már a homéroszi eposzokban is és Vergiliusnál is előfordulnak, – ilyennek tekinthető a Nauszikaá-jelenet Homérosz Odüsszeiájában, vagy a Dido-Aeneas szerelmi jelenet Vergilius *Aeneis*ében – *mégsem váltak olyan mértékben* a mű központi magjává, hogy a mű lényegi mondanivalóját hordozzák és *alaphangulatát meghatározzák*.

---

[17] A humanista irodalom retorikus tradícióiról ld. BILLANOVICHnak e dolgozat első fejezetében említett és elemzett munkáit.

Összegezve tehát megállapítható, hogy az itáliai irodalomban a humanista korszak *átmeneti időszaknak* tekinthető, nemcsak a nemzeti nyelvhasználat, hanem a *meghatározó irodalmi normák követése* terén is. A kialakuló reneszánsz neoplatonikus irányultsága mellett ugyanis a korszak vége felé – részben Lorenzo Valla 1498-as Poétika fordításának hatására – *érvényesülni kezdett az arisztotelészi poétika rendszerének hatása is, amely azután a XVI. században alapvetően átformálta a műfajok addig kialakult rendszerét.*[18]

Éppen az arisztotelészi poétika újrafelfedezésének volt köszönhető, hogy később, a XVI. század folyamán Itáliában az eposz műfaja hallatlan virágzásnak indult, és a klasszikus eposz hagyományából építkezve Ariosto és Tasso révén kialakult a 'romantikus eposz 'kategóriája is.

A fent jelzett folyamatnak a kezdetén azoknak az itáliai humanistáknak a művei álltak, akik a görög és római minták alapján szinte egy irodalmi program megvalósításának részeként egyre több mitológiai tárgyú, valamint a nemzeti egység gondolatát hordozó, jelenkori történelmi témát feldolgozó epikus művet kezdtek el írni.

---

[18] A korszak vége felé ARISZTOTELÉSZ nyomdokain keletkezett retorikák közül itt említem PAZZI 1536-ban, ROBOTELLO 1548-ban íródott munkáját amely a barokk művek terén a barokk esztétikának és irodalmi gyakorlatnak az előzményévé váltak.

Általános jelenségként tapasztalható, hogy a klasszikus minták imitatív szándékú megvalósítása kudarccal járt, azaz többnyire befejezetlen művekhez, vagy elégikus hangvételű alkotásokhoz vezetett. Részben ezeknek a próbálkozásoknak a sikertelensége vezetett oda, hogy később az eposz műfaji sajátosságainak átalakításakor jelentős szerepet kaptak az eposz normatív meghatározásának szempontjai.

Az eposz műfajának az itáliai irodalmon belül kialakult *műfaji változatait* végigtekintve ki kell emelnünk *a nemzeti tárgyú történelmi eposzt*, a *kortárs történeti eseményt megjelenítő* eposzt, valamint a *mitológiai témájú* epikus műveket. A három jelentős csoportból az első, a nemzeti tárgyú történelmi eposz jó példája Petrarca *Africá*ja.[19]

Az eddigiekből is látható, hogy az eposz korabeli változatait áttekinve *korántsem homogén témáknak egy egységes világképbe illeszkedő összeszerkesztéséről és, egységes epikus szerkezetben való ábrázolásáról van itt szó, hanem a legkülönbözőbb- szerelmi, morális és történeti – témáknak egy epikus mű kereteibe történő összesűrítéséről.*

Kérdés azonban, hogy a az antikoktól örökölt, klasszikus epikus szerkezet és műfaji előírások elviselték-e ezeket a változtatásokat, és vajon eposznak – nevezhető-e egy olyan

---

[19] A humanizmus korától kezdve szisztematikus rendben, az egyes műfaji változatokat részletesen elemezi és jellemzi az epikus műfaj lassú átformálódását BELLONI, A. (i.m.: 64-86.), ill. TARTARO, A. (i.m.: 201-225.)

mű, amelyet csupán a kitűzött teoretikai – ideológiai cél, és nem a tartalom egysége tart össze?

A kidolgozatlanul maradt mű azonban talán éppen torzó voltából adódóan több problémára utal, mint a Petrarcát követő költőgeneráció kész művei. A Petrarcát követő költőgeneráció a nemzeti eposz klasszikus minták alapján való imitációjának lehetetlenségét azonban vagy maga is belátta, vagy pedig Petrarca mintája olyan sikeresnek és felülmúlhatatlannak tűnt, hogy *ezt a műfaji formát a klasszikus imitációelmélet alapján nem utánozták,* feltehetőleg ezért maradt Petrarca *Africá*ja az egyetlen, Róma történetét feldolgozó, történeti tárgyú eposz.[20]

A történeti témájú klasszikus eposzhagyomány követése helyett az olasz Quattrocentóban *inkább a mitológiai témájú*, illetve a *jelenkori történelmet* és az egyes városokhoz kötődő csatákat és hősöket *megjelenítő eposzok* jöttek divatba. Azonban ennek a típusnak is a gyökerei a homéroszi eposzokig, és a trójai háború folyamán szereplő istenségek szerepeltetéséig nyúlnak vissza.

A *kortárs történeti eseményt földolgozó eposzok* kialakulásában és elterjedésében központi szerepet játszottak az egyes városok *történelmi krónikái*. Ezen a ponton szoros

---

[20] A másik jelentős költőtárs és barát, SALUTATI. - feltehetőleg Petrarca inspirációjára -, tervezte Pirrhosznak a rómaiak ellen folytatott hadjáratának a leírását,de ez a mű is befejezetlen maradt. Hasonlóképpen PONTANOnak Pompeius Magnusról írt munkája, amelynek részlete az *Antonius-fragmentum*ban maradt ránk.

kapcsolat mutatható ki a historiografikus irodalom és az epikus irodalmi műfajok célja és népszerűsége között.

Így a XIV. században Firenzében virágozni kezdett a városi összetartozás, a lokálpatriotizmus tudatát erősítő krónika műfaja, amely elsősorban Giovanni Villaninak, és fiának, Filippónak a Firenze történetét földolgozó munkájának volt köszönhető. A humanista szemlélet hatását mutatja az a tény is, hogy míg az apa olaszul írta történeti munkáját, fia a Bardi – ház bukásától kezdve munkáját latinul folytatta a firenzei krónikát. A Villaniak, és a Villaniakhoz hasonlóan más városokban íródott *helyi krónikák a latin nyelvűséggel is az antikvitáshoz való kapcsolódást igyekeztek hangsúlyozni.*

A latinul írt városi krónikákban és a latin eposzban kimutatható *közös sajátosság* a tudatosan felvállalt szellemiségen kívűl a történelmi események hátterében az *egyeduralom felé haladó köztársaságkor dicsérete*. Minden kisebb vagy nagyobb itáliai hercegségben működtek önálló udvari szerzők, akiknek feladata a történetírás mellett a helyi uralkodó magasztalása volt. Így a kevésbé ismert alkotók közül említhető Leonardo Grifo, Antonio Canobio, Piero Dati, Ludovico Merchenti vagy Naldo Naldi neve.

A fent jellemzett epikus műfaji változatok elterjedésének oka feltehetőleg abban állt, hogy a humanizmus korszakában az *itáliai városállamok széttagoltsága*, valamint *az egységesülésre törekvő próbálkozások sok hasonlóságot*

mutattak a klasszikus eposzok létrejöttének hátterében ható társadalmi és politikai körülményekkel. Ez a tény az itáliai humanizmus gyökereinek és hatásának vizsgálatában is jelentős szerephez jutott, nem véletlen tehát, hogy éppen az a XIV. és XV. század Itáliájában igyekezték *az antik epikus* formákat *a korabeli viszonyok között meghonosítani.*

Az ebben a korban keletkezett nemzeti, helyi érdekek konfliktusát ábrázoló epikus alkotások közös jellemzője, hogy a szerzők a kis csatákat többnyire felnagyítva ábrázolják, és a művek főszereplői, a hercegek pedig epikus nagyságú hősökként jelennek meg. Megfigyelhető ezekben a munkákban a lovagi epika és az antik klasszikus eposzok vonásainak sajátos keveredése, amelyek egy keresztény szellemiséggel átitatva nyilvánulnak meg.

A keresztény lovagi eposz és az antik klasszikus lovagi epika egymásra hatása azonban nemcsak a szépirodalom területén figyelhető meg, hanem *kis késéssel a korabeli epikus művekkel foglalkozó elméletirodalmat és az esztétika változását is befolyásolta.* Mint ahogyan azt már a fentiekben említettem, a korszak vége felé jelent meg Arisztotelész Poétikájának olasz fordítása, és ennek kapcsán előtérbe került a történetírás és a poézis elválasztásának és jellemző sajátosságainak elkülönítése. Ennek hatására kezdték meg kidolgozni elsőként

SZTE Egyetemi Könyvtár SZEGED

Itáliában a korábbi költői gyakorlat alapján az epikus műfaj normatív követelményeit.[21]

Az alapvető epikai normák lefektetése és részletes kidolgozása azonban az irodalom fejlődési törvényszerűségéből adódóan egy újabb irodalmi ízlésirány és stílus megszületéséhez, a barokk eposz kialakulásához vezetett.

E dolgozat keretei között összegzésképpen csupán utalni szeretnék arra, hogy *az általánosan elfogadott, normatív esztétika kidolgozása* szinte minden irodalmi műfaj esetében – például az eposz vagy a tragédia esetében –, *az adott műfaji korlátok megmerevedéséhez* vezetett.

Összességében megállapítható és hangsúlyozandó, hogy az *Africa* önmagában mutatja a korszak átmeneti poétikai sajátosságait, e korszak terméke, ezért éppen *töredékességében tükrözi azokat a változásokat, amelyek során az epikus műfaj átformálódott*. Ez az átmenetiség ugyanis az a sajátosság, amely a humanizmus után az epikus műfaj gyökeres átformálásához, bizonyos fokig pedig a klasszikus formák elhalásához, illetve külsődlegessé válásához vezetett. Az előbb említett jelenség kialakulása azonban jelentős mértékben az itáliai humanisták, így Petrarca

---

[21] ld.például Dionigi Atanagininek *Ragionamento de la eccelentia et perfettione de la historia* című, 1559-ben megjelent munkáját.

tevékenységének is köszönhető volt, akik elsőként igyekezték a klasszikus epikus formákat és típusokat az itáliai irodalomban meghonosítani.

A fent jellemzett korabeli három eposzváltozat közül *a történelmi eposz alakult ki a legkorábban*, és ez volt az az epikai forma, amely legkevésbé volt alkalmas kortárs mondanivaló közlésére. Ugyanakkor *éppen az antik epikai normáknak megfelelő, tökéletesnek tartott epikus alkotás létrehozatalának lehetetlensége mutat rá egy érdekes problémára, az utánzás korlátainak felismeréséhez.* Az elmondottak alapján tehát érthető, hogy a legjelentősebb itáliai humanisták, és az *Africá*t író Petrarca számára is miért vált központi jelentőségűvé az imitáció kérdésköre.

A második változat, *jelenkori történeti eseményt földolgozó epikus alkotások a városi krónikákkal* és a *történetírássa*l tartottak kapcsolatot, és a bennük megfogalmazott *dicsőítő cél*, valamint a *konkrét korabeli személyek tevékenységének magasztalása* segített fentmaradásukban, valamint más irodalmi műfajokkal való keveredésükben.

A mitológiai témát feldolgozó eposzok azonban csupán egy *rövid életű irodalmi divatot* hoztak létre, amely viszont egyedi, értékes alkotások létrehozatalához nem vezetett.

ÖSSZEGZÉS

Doktori dolgozatomban Petrarca *Africa*jának *szövegtörténeti és műfajelméleti elemzését* tűztem ki célul, egy olyan művet választva ki a humanista szerző életművéből, amely viszonylag kevésbé ismert és elemzett, így nagyobb teret nyújt az önálló elemzésre.

A dolgozat első fejezetében az eposz hátterében álló *szöveghagyomány történetét* dolgoztam fel a Petrarca halálát követő időszaktól az 1926-os első nemzeti kiadás megjelenéséig, majd az *Africa*ra vonatkozó jelentősebb kutatási irányzatokat és áramlatokat foglaltam össze, az egyes iskolákat képviselő fontosabb kutatók munkásságának, illetve a kérdéskörhöz kapcsolódó jelentősebb monográfiáknak a rövid ismertetésével.

A *szövegtörténet kérdésköréhez kapcsoltam* a dolgozat felépítésében és a téma feldolgozásának logikájában a műhöz kapcsolódó *történeti források vizsgálatát.* Ennek sorában elsőként emeltem ki az azonos tematikát, a második pun háború történetét feldolgozó antik történeti forrás, Livius *Ab urbe condita* című munkáját, valamint Silius Italicus *Bellum Punicum*jának esetleges *Africa*val való összefüggéseit elemeztem

A dolgozat gerincét az Africa *szerkezeti és tartalmi elemzése* alkotta, hiszen csak a tényleges epikai váz ismeretében lehetséges a kitűzött cél, *a humanista utánzási*

technika működésének, az imitáció és a költői ökonómia összeolvadásának részletes feltérképezése.

Az *Africa* epikus mintái tekintetében alapvető jelentőségű Vergilius *Aeneis*ének ismerete és elemzése, amelyre egyébként maga a költő is több helyen utal. Ilyen, a szerkesztésben megnyilvánuló párhuzamos vonásokként említhető például a szerelmi betéttörténet elhelyezése, a palotaleírás, vagy az alvilági viszontlátás mozzanata. Közös vonások fellelhetőek az antik és a humanizmus-kori eposz alakjai mögött ható bölcseleti koncepcióban is, illetve a művet meghatározó sorsfelfogásban is.

Az *Africa* szerkezeti és gondolati-tartalmi felépítését meghatározó alkotó másik jelentős forrást Cicero *Somnium Scipionis*e jelenti, így a Róma-tematika elemzése, valamint Scipio személyiségének a Ciceránál és az antik forrásban olvasható jellemzése önálló fejetetet kapott a dolgozatban.

A cicerói stílus ugyanakkor a petrarcai latinitást *meghatározó alapvető nyelvi sajátosság*, ezért Cicero személyisége és az *általa kidolgozott retorikus hagyomány* csatornáinak jellemzése ismét önálló egységet alkot a téma feldolgozásában.

Az *Africa* teljes szerkezeti és stilisztikai elemzése önálló, e dolgozat kereteinél hosszabb elemzést igényelne, ezért a *sajátos költői ökonómia és Petrarca imitációs technikájának összefonódásának bemutatására két részletet választottam ki a műből.*

Ezek közül az első Syphax palotájának a leírása, amely az eposz harmadik énekében helyezkedik el és szoros kapcsolatot mutat Ovidius *Metamorphoses*ében olvasható Nap-palotájának leírásával.

A másik kiválasztott részlet az *Africa*ból Massinissa és Sophonisba jelenet, ami Vergilius *Aeneis*éből Dido és Aeneas szerelmi kettősével vonható párhuzamba. E dolgozat keretei között a két jelenet *tartalmi-gondolati, valamint szerkezeti-stilisztikai szempontú összehasonlító elemzését* adtam. A választásban a két részlet mögött meghúzódó szerkesztési koncepció azonosságai és különbségei játszottak közre.

A szövegelemzésekből levont következtetések szerint a szerelmi történet az *Africa*ban *önálló történetet* alkot, amely *szervetlenül áll* az epikus koncepció egészét tekintve, míg a mintaként szolgáló antik eposzban a Dido-jelenet az eposznak egy tartalmilag és szerkezetileg beillesztett betéttörténete.

A két történet összehasonlító elemzésében egyúttal a petrarcai szerkesztési technika vizsgálatán túl a *jellemábrázolás* és a petrarcai *sorsfelfogás, a Fortuna és a Virtus sajátos* egymásrautaltságát és a *Virtus* domináns szerepét is igyekeztem kimutatni és szemléltetni a rendelkezésünkre álló töredékesen ránk maradt műből.

A dolgozat záró részében a szerkezeti és tartalmi elemzés után *a poétikai tradíció átalakítását* vizsgáltam az eposzban a korábban kiválasztott Massinissa Sophonisba jelenet stilisztikai

sajátosságainak számbavételekor. A jelenet elemzésének központi magja a Petrarca eposzának hátterében szerepet kapó *újfajta személyesség, a Petrarca szövegére jellemző sajátos ön-reflexivitás, amely véleményem szerint a humanista szerző olasz nyelvű lírai termésének poétikai előkészítését adja*.

Az *Africa* ugyanakkor a költői szándéknak megfelelően *csonka maradt*, így a dolgozat záró fejezetében egyrészt a *töredékesség belső, poétikai, másrészt külső, politikai-kulturális okait és tényezőit igyekeztem felderíteni.*

Ezért a Petrarcára jellemző *újfajta személyesség* és a belső poétikai normák átalakítási folyamatát tükröző, a műből vett *példák elemzése* után a külső, a kor változásaiban lévő műfaji sajátosságokat, illetve az *eposz korban kialakult műfaji változatait* vettem röviden számba.

Végső összegzésként elmondható, hogy Petrarca *Africá*ját tárgyaló dolgozat *hiánypótló munka*, mivel az eposszal viszonylag kevesen foglalkoztak, és a megítélése is többnyire *felületes* maradt.

A dolgozatot kiegészítő irodalomjegyzék is értékes része a dolgozatnak, mint függelék, hiszen az elmondottakból következően a Petrarca *Africá*jára vonatkozó szakirodalom összegyűjtése is jelentős kutatómunkát tett szükségessé. Remélem, hogy munkám további kutatások felé nyit kaput a latin nyelvű Petrarca kutás területén.

FORRÁSOK

1. Az Africa szövegkiadásai:

Petrarca, F.: *L' Africa*. Pingaud, L.,Thorin, Paris, 1872.

Petrarca, F.: *L'Africa*. a cura di Corradini, F., Tip. del Seminario, Padova, 1874.

Petrarca, F.: *L'Africa*. edizione critica per cura di Festa, N., Sansoni, Firenze,1926.

Petrarca, F.: *L' Africa del Petrarca.* a cura di Martellotti, G. in.: Le Rime, Trionfi, e Poesie Latine di Petrarca. a cura di Neri,F. – Sapegno, N. – Bianchi, E. – Martellotti, G., Ricciardi, Milano-Napoli, 1951.

2. Felhasznált szövegkiadások:

Cicero, M. T.: *Somnium Scipionis. Cato maior de senectute.* "Auctores Latini 2.", Tankönyvkiadó, Budapest, 1967.

Livio, T.:. *Ab urbe condita*. (Testo latino e versione di Vitali,G.), Prosatori di Roma, Zanichelli, Bologna, 1956.

Livius, T.: *Ab urbe condita.* "Auctores Latini" 3. Tankönyvkiadó, Budapest, 1967.

Petrarca, F.: *L'Africa*. edizione critica per cura di Festa, N., Sansoni, Firenze, 1926.

Petrarca, F.: *L'Africa del Petrarca*. a cura di Martellotti, G. in.: Le Rime, Trionfi, e Poesie Latine di Petrarca. a cura di Neri, F. – Sapegno, N. – Bianchi, E. – Martellotti, G., Ricciardi, Milano-Napoli, 1951.

Petrarca, F.: *Le Rime*. a cura di Carducci, G. – Ferrari, S., Sansoni, Firenze,1984.

Petrarca, F.: *Secretum*. a cura di Fenzi, E., Mursia, Milano, 1992.

Petrarca, F.: *Le Familiares. I., II., III*. Sansoni, Firenze,1933, 1934, 1937.

Vergilius, M.: *Aeneis I.-VI.* "Auctores Latini" 21., Tankönyvkiadó, Budapest, 1987.

Vergilius, M.: *Aeneis VII.-XII.* "Auctores Latini", 22. Tankönyvkiadó, Budapest, 1990.

Vígh É.: *Antologia della letteratura italiana del Cinquecento*, JATE Press, Szeged, 1997.

IRODALOMJEGYZÉK

1. Általános művek, kézikönyvek:

Auerbach, E.: *Mimézis.* A valóság ábrázolása az európai irodalomban. Gondolat, Budapest, 1985.

Arisztotelész: *Poétika.* Kossuth, Budapest, 1992.

Bacci, O.: *Il Petrarca, il Boccaccio e l'estremo Trecento.* in.: Storia dei Generi Letterari Italiani. La critica letteraria 1. 173-224. Vallardi, Milano, 1910.

Baxandall, M.: *Reneszánsz szemlélet, reneszánsz festészet.* Corvina, Budapest, 1986.

Billanovich, G.: *L'insegnamento della grammatica a della retorica nelle Universitá italiane tra Petrarca e Guarino.* in.: The Universities in the Late Middle Ages, Leuven, 1978. 25-52.

Belloni, A.: *L'Epica nel Quattrocento.* in.: Storia dei Generi Letterari Italiani. Il poema epico-mitologico. 87-117. Vallardi, Milano, 1910.

Borzsák I.: *Az antikvitás XVI. századi képe.* Gondolat, Budapest, 1960.

Burckhardt, J.: *La civiltŕ del Rinascimento in Italia*. Sansoni, Firenze, 1990.

Cicero, M. T.: *A végzetről.* Ókori Írók Kiskönyvtára, Európa, Budapest, 1992.

Curtius, E. R.: *Letteratura della letteratura,* Mulino, Bologna, 1984.

Curtius, E. R.: *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Nuova Italia, Firenze, 1995.

Dante, Boccaccio, Petrarca. Művészéletrajzok. Európai Antológia, Reneszánsz sorozat, Gondolat, Budapest, 1963.

Dercsényi D.: *Ókor a középkor művészetében*. Parthenon-Franklin Társulat, Budapest, 1944.

Ďurišin, D.: *Összehasonlító irodalomkutatás.* Gondolat, Budapest, 1977.

Fera, V.: *Problemi e percorsi della ricezione umanistica*. in.: Lo spazio letterario di Roma antica. La ricezione del testo. III. Salerno, Roma, 1990. 513-543.

Florus: *Róma háborúi*. Európa, Budapest, 1979.

Garin, E.: *L' umanesimo italiano*. Laterza, Bari, 1977.

Garin, E.: *Rinascite e Rivoluzioni*. Movimenti culturali dal XVI. al XVIII. secolo, Laterza, Bari, 1990.

Gombrich, E. H.: *Művészet és illúzió.* A képi ábrázolás pszichológiája. Gondolat, Budapest, 1972.

Hauser, A.: *A modern művészet és irodalom története*. Gondolat, Budapest, 1980.

Hofmann, W.: *A földi paradicsom*. XIX. sz-i motívumok és eszmék. Képzőművészeti, Budapest, 1987.

Ikonológia és műértelmezés 3. A hermeneutika elmélete I. JATE Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék, Szeged, 1987.

Ikonológia és műértelmezés 4. A tipológiai szimbolizmus. JATE Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék, Szeged, 1988.

Ikonológia és műértelmezés 5. Hermeneutika, mágia. JATE Press, Szeged, 1995.

Koltay - Kästner J.: *Az olasz reneszánsz irodalomelmélete*. Akadémiai, Budapest, 1970.

Köhler, E.: *Der Roman in der Romania*. in.: Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. Europäische Hochmittelalter 7. Akademische Verlaggeselschaft Athenaion, Wiesbaden, 1981. 243-247.

Kristeller, P. O.: *Szellemi áramlatok a reneszánszban*. Magvető, Budapest, 1979.

Lanza, A.: *Studi sulla lirica del Trecento*. Bulzoni, Roma, 1978.

Mésoniat, C.: *Poetica Theologia.* La Lucula noctis di G. Dominici e le dispute letterarie tra 1300 e 1400. Edizioni di Storia e letteratura,Roma, 1984.

OPUS Irodalomelméleti tanulmányok. Az irodalomtörténet elmélete II., Akadémiai, Budapest, 1989.

Pál J.: *A neoklasszicizmus poetikája*. Akadémiai, Budapest, 1988.

Panofsky, E.: *Studi di Iconologia*. Einaudi, Torino, 1975.

Reneszánsz etikai antológia. Gondolat, Budapest, 1984.

Sabbadini, R.: *Storia del ciceronianismo.* Loescher, Torino, 1886.

Salutati, C.: *Epistolario.* a cura di Novati, F. Ist. Storico del Medio Evo, Roma, 1891.

De Sanctis, F.: *Storia della letteratura italiana.* Mondadori, Milano, 1991.

Schiller, F.*:* *A naiv és szentimentális költészetről.* in.: Válogatott esztétikai írások. Magyar Helikon, Budapest, 1960. 279-373.

Schnell, R.: *Die Rezeption der Antike*. in.: Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. Europäische Hochmittelalter 7. Akademische Verlaggeselschaft Athenaion, Wiesbaden, 1981. 217-242.

Sicuteri, R.: *Astrologia e mito*. Astrolabio, Roma, 1978.

Suitner, F.: *Petrarca e la tradizione stilnovista*. Olschki, Firenze, 1977.

Szauder J.: *Olasz irodalom-magyar irodalom*. Európa, Budapest, 1963.

Sztoikus etikai antológia. Gondolat, Budapest, 1983.

Köhler, E.: *Der Roman in der Romania*. in.: Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. Europäische Hochmittelalter 7. Akademische Verlaggeselschaft Athenaion, Wiesbaden, 1981. 243-247.

Kristeller, P. O.: *Szellemi áramlatok a reneszánszban*. Magvető, Budapest, 1979.

Lanza, A.: *Studi sulla lirica del Trecento*. Bulzoni, Roma, 1978.

Mésoniat, C.: *Poetica Theologia.* La Lucula noctis di G. Dominici e le dispute letterarie tra 1300 e 1400. Edizioni di Storia e letteratura,Roma, 1984.

OPUS Irodalomelméleti tanulmányok. Az irodalomtörténet elmélete II., Akadémiai, Budapest, 1989.

Pál J.: *A neoklasszicizmus poetikája*. Akadémiai, Budapest, 1988.

Panofsky, E.: *Studi di Iconologia*. Einaudi, Torino, 1975.

Reneszánsz etikai antológia. Gondolat, Budapest, 1984.

Sabbadini, R.: *Storia del ciceronianismo.* Loescher, Torino, 1886.

Billanovich, G.: *Petrarca letterato I.* Lo scrittoio del Petrarca, Bulzoni, Roma, 1947.

Billanovich, G.: *Petrarca e Padova*. Antenore, Padova, 1976.

Billanovich, G.: *Tra Dante e Petrarca,* in.: "Italia medioevale e umanistica", 8. (1965) 75-98.

Boccaccio, G.: *Opere latine minori,* Laterza, Bari, 1928.

Bosco, U.: *Francesco Petrarca*, Laterza, Bari, 1965.

De Sanctis, F.: *Saggio critico sul Petrarca*. Morano, Napoli, 1932.

Di Leo, E.: *Francesco Petrarca padre dell' Umanesimo*. Spadafora, Salerno, 1953.

Dotti, U.: *La cittá dell' uomo.* Riuniti, Roma, 1992.

Dotti, U.: *Petrarca e la scoperta della coscienza moderna.* Feltrinelli, Milano, 1978.

Heitmann, K.: *Fortuna und Virtus*. Eine Studie zu Petrarcas Lebenswelt. Böhlau, Köln-Graz, 1958.

Kardos T.: *Beszámoló Petrarca-tanulmányokról.* in.: Különnyomat a MTA Nyelv és Irod. Tud. Oszt. Közl. XIII. 1-4., 267-288.

Katona L.: *Petrarca*. Franklin-Társulat, Budapest, 1907.

Kristeller, P. O.: *Biblioteca Medicea-Laurenziana*. Mostra di codici petrarcheschi laurenziani. a cura di Innocenti Bombieri, Firenze, 1974.

Martellotti, G.: *Linee di sviluppo dell' umanesimo petrarchesco.* in.: "Studi petrarcheschi", 2. (1949) 51-80.

Martellotti, G.: *Sulla composizione del "De viris" e dell' Africa*. in.: "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", s. II.10. (1941) 247-262.

Radó A.: *Africa*. Egy. Phil. Közl. 9. (1889) 89-107.

Sozzi, B. T.: *Petrarca*. Storia della critica, Palembo, Palermo, 1963.

Tonelli, L.: *Petrarca*. Corbaccio, Milano, 1930.

Waller, M. R.: *Petrarch's poetics and literary history*. The University of Massachussets Press,Massachussets, 1980.

Vattasso, M.: *I Codici Petrarcheschi della Biblioteca Vaticana*, Tip. Poliglotta Vaticana, Roma, 1960.

Vattasso, M.: *Del Petrarca e di alcuni suoi amici Roma.* Biblioteca Vaticana, Roma, 1959.

Whitefeld, J. H.: *Petrarca e il Rinascimento*. Laterza, Bari, 1949.

3. Szövegtörténet:

Billanovich, G.: *Nuovi autografi (autentici) e vecchi autografi (falsi) del Petrarca.* in.: "Italia medioevale e umanistica", 22. (1979) 223-238.

Billanovich, G. **- Pellegrin**, E.: *"Una nuova lettera"*. in.:"Classical, Medieval and Renaissance Sudies in Honor of Berthold Louis Ullman,"II., Roma, (1964) 222-236.

Burdach, K.: *Aus Petrarca's ältestem deutschen Schülerkreise.* in.: "Vom Mittelalter zur Reformation", 4. (1929) 3-26.

Carlini, A.: *Studio su l'Africa di Francesco Petrarca*. Monnier, Firenze, 1902.

Colilli, P.: *La poetica dell' aletheia nell' Africa del Petrarca.* Marra, Roma, 1993.

Dionisotti, C.: *Fortuna del Petrarca nel Quattrocento.* in.: "Italia medioevale e umanistica" 17.(1974) 61-113.

Fera, V.: *Antichi editori e lettori dell'Africa.* Centro di studi umanistici, Messina, 1984.

Fera, V.: *Annotazioni inedite del Petrarca al testo dell' Africa.* in.: "Italia medioevale e umanistica", 23. (1980) 1-25.

Fera, V.: *La revisione Petrarchesca dell' Africa*, Centro di studi umanistici, Messina, 1984.

Festa, N.: *Saggio sull' Africa del Petrarca,* Palermo-Roma, Sandroni, 1926.

Festa, N.: *Antichi commenti all' Africa del Petrarca.* in.: "Rend. Accademia Nazionale Lincei", 32. (1923) 3-29.

Festa, N.: *Due nuovi codici dell' Africa in Parma a Francesco Petrarca.* in.: "Atti e Convegno Petrarchesco 9-10 maggio 1934."

Gandiglio, A.: *Appunti su l'Africa*" edita da N. Festa. in.: "Giornale storico della letteratura italiana", 104. (1927) 289-308.

Kardos T.: *Reminiscenze classiche e problemi del Rinascimento negli epistole petrarcheschi,* Minerva, Bologna, 1961.

Monti, C. M.: *Una nuova fonte per la storia della scuola di grammatica e retorica nell" Italia del Trecento.* in.: "Italia medioevale e umanistica", 22. (1979) 367-412.

Paratore, E.: *L'elaborazione padovana dell' Africa.* in.: Petrarca, Venezia e il Veneto. Firenze, Olschki, 1976. 53- 99.

Sottili, A.: *Wege des Humanismus - Lateinischer Petrarchismus und deutsche Studentenschaften italianischer Renaissance-Universitäten.* in.: "Studies in Literature in Honour of Leonard Forster", D. H. Green, Baden-Baden, 1982. 163-94.

4. Történeti források:

Albrecht, M.: *Meister römischer Prosa von Cato bis Apuleius.* Lothar Stiehen, Heidelberg, 1971.

Billanovich, G.: *Dal Livio di Raterio al Livio del Petrarca.* in.: "Italia medioevale e umanistica", 2. (1959) 103-178.

Billanovich, G.: *La tradizione del testo di Livio e le origini dell'umanesimo, I.*, in.: Tradizione fortuna di Livio tra Medioevo e Umanesimo, Antenore, Padova, 1981. 97-122.

Billanovich, G.: *Petrarch and the textual tradition of Livy,* in.: "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 14. (1951) 137-208.

Billanovich, G. **- Ferraris,** M. **- Sambin**, P.: *Per la fortuna di Tito Livio nel Rinascimento italiano*, in.: "Italia medioevale e umanistica", 1. (1958) 245-281.

Canfora, L.: *Il pensiero storiografico*. in.: Lo spazio letterario di Roma antica IV. L' Attualizzazione del testo,Salerno,Roma, 1991. 47-90.

De Mattei, R.: *Petrarca e Roma*, in.: "Studi Romani" 22. 155-171.

Fenzi, E.: *Dall' Africa al Secretum.* Nuove ipotesi sul sogno di Scipione e sulla composizione del poema in.: "Studi sul Petrarca" 2. (1975) 61-115.

Fenzi, E.: *Scipione, Annibale e Alessandro nell' Africa del Petrarca,* in.: "Giornale storico della letteratura italiana "148. (1971) 481-518.

Festa, N.: *Floro Estratti di negli scolii dell' Africa del Petrarca,* in.: "Rivista filologia istruzione classica", n. s.,1. (1923) 187-194.

Martellotti, G.: *Petrarca e Silio Italico. Un confronto impossibile,* in.: "Miscellanea Augusto Campana," 2. Padova, (1981) 489-503.

Norden, E.: *Die Antike Kunstprosa I.,* Teubner, Leipzig-Berlin, 1915.

Palumbo, P. F.: *Roma nella letteratura storica dall' antichitŕ ad oggi,* Ed. di Lavoro, Roma, 1994.

5. Epikus és retorikus előzmények

Adamik T.: *Dido alakjának funkciója az Aeneisben.* in.: "Antik Tanulmányok", 28. (1981) 11-20.

Baligó J.: *De ethica Vergiliana In Aeneide.* Magyar Polgár, Claudiopoli, 1885.

Billanovich, G.: *Petrarca e Cicerone.* in.: "Miscellanea Giovanni Mercati ", 4. Tip. Apostolica Vaticana, Roma, 1946. 88-106.

Binder, G.: *Aeneas und Augustus*. Interpretation zum 8. Buch der *Aeneis*. Anton H. Meisen, Am Glan, 1971.

Buchheit, V.: *Vergil über Sendung Roms*. Universitet, Heidelberg, 1963.

Bruére, R. T.: *Lucan and Petrarch's Africa.* in.: "Classical Philology," 56. (1961) 83-99.

Cipriani, G.: *Petrarca, Annibale e il simbolismo dell' occhio*. in.: "Quaderni petrarcheschi", 4. (1987) 167-184.

Comparetti, D.: *Virgilio nel Medioevo*. I.- II., Nuova Italia, Firenze, 1955.

Crevatin, G.: *L'esordio di Scipione*. in.: "Quaderni petrarcheschi", 1. (1983) 131-139.

De Nolhac, P.: *Pétrarque et l' humanisme*, Bouillon, Paris, 1892. Két hiblet!

Fenzi, E.: *Di alcuni palazzi,cupole e planetari nella letteratura classica e medioevale e nell' Africa del Petrarca*,in.: "Giornale storico della letteratura italiana," 153. (1976) 12-59., 186-229.

Feo, M.: *Inquietudini filologiche del Petrarca: Il luogo della discesa agli inferi*. in.: "Italia medioevale e umanistica" 17. (1974) 114-179.

Foster, J.: *Petrarch's Africa.* Ennian and Virgilian Influences. in.: "Papers of the Liverpool Latin Seminar," F. Cairns, Liverpool, (1979), 277-98.

Friedersdorff, F.: *Die poetischen Vergleiche in Petrarkas Africa,* in.: "Zeitschrift für romanische Philologie" 20. (1896) 471-491., 21. (1897) 58-72., 22. (1898) 9-48.

Garin, E.: *Francesco Petrarca e le origini del Rinascimento.* Convegno internazionale Francesco Petrarca, Roma, 1976. in.: "Atti dei convegni Lincei" 10. (1976) 11-21.

Gmelin, H.: *Das Prinzip der Imitatio in der romanischen Literaturen der Renaissance*, in.:"Romanische Forschungen", 46. (1932), 98-173.

Heinze, R.: *Virgils epische Technik*. Leipzig,Teubner,1908.

Lyne, R. O. A. M.: *Words and the Poet*. Clarendon, Oxford, 1989.

Lyne, R. O. A. M.: *The Latin love poets from Catullus to Horace*. Clarendon, Oxford, 1980.

Mann, N.: *Petrarch and the transmission of classical elements.* in.: Classical influences on European Culture A. D. 500-1500. Univ. Press Cambridge, Cambridge, 1971. 217-224.

Martellotti, G.: *Storiografia del Petrarca.* Convegno internazionale Francesco Petrarca. Roma, 1976, in.: "Atti dei convegni Lincei "10. (1976) 179-187.

Némethy G.: *Vergilius élete és művei.* MTA, Budapest, 1902. 272-298.

Otis, B.: *Virgil.* A Study in Civilized Poetry. Clarendon, Oxford, 1963.

Poszler Gy.: *Találkozások.* Liget Műhely Alapítvány, Budapest, 1992.

Pöschl, V.: *Die Dichtkunst Virgils.* Bild und Symbol in der *Aeneis*. Universität,Heidelberg, 1977.

Raimondi, E.: *Metafora e storia.* Studi su Dante e Petrarca. Einaudi, Torino, 1970.

Révész J.: *Appolloniosz Rhodiosz és Vergilius.* Stephaneum, Budapest, 1914.

Ritoók Zs.: *Vergilius életrajzok*. in.: "Antik Tanulmányok", 8. (1961) 150-160.

Stefanelli, **R.:** *Francesco Petrarca fra poetica e poesia*. Adriatica, Bari, 1984.

Seagraves, R. W.: *The influence of Vergil on Petrarc'h Africa*, Ann Arbor, London, 1980.

Suerbaum, W.: *Ennius bei Petrarca.* Betrachtungen zu literarischen Ennius-Bildern, in.: Ennius, Fondation Hardt, 1972. 291-347.

Suerbaum, W.: *Poeta laureatus et triumphans*. Dichterkrönung Petrarca und seine Ennius-Bild, in.:" Poetica ", 5. (1972) 293-328.

Tartaro, A.**:** *Sulle tracce dell' epos*. in.: Lo spazio letterario di Roma antica IV. L'attualizzazione del testo. Salerno, Roma,1991. 201-226.

Trabalza, C.**:** *Origine della critica classica*. La rettorica umanistica. in.: Storia dei Generi Letterari Italiani. La critica letteraria II., Vallardi, Milano, 1915.1-38.

Tristano, C.: *Le postille del Petrarca nel Vaticano lat. 2193,* in.: "Italia medioevale e umanistica ", 17. (1974) 419-21.

Velli, G.: *La memoria poetica del Petrarca,* in.: "Italia medioevale e umanistica", 19. (1976) 171-207.

Velli, G.: *Plinio nel proemio dell' Africa*. in.: "Giornale storico della letteratura italiana ",166. (1989) 22-30.

Velli, G.: *Il proemio dell' Africa.* in.: "Italia medioevale e umanistica" 8. (1965) 323-332.

VIRGILIO NELL' ARTE E NELLA CULTURA EUROPEA. Catalogo della mostra a cura di Marcello Fagiolo. Roma, 1981.

Vojticzky M.: *Vergilius hasonlatai*. Korv. Testvérek, Budapest, 1906.

Zabughin, V.: *Virgilio nel rinascimento italiano – Da Dante a Torquato Tasso*. Fortuna, Studi, Imitazioni, Traduzioni e Parodie - Iconografia. I.: Il trecento e Quattrocento. Zanichelli, Bologna, 1921.

Zumbini, B.: *L'Africa del Petrarca*. in.: "Nuova Antologia", 2. (1878) 625-652., 3. (1878) 38-60.