

## GÖRÖG TRAGIKUSOK NALDO NALDI KÖNYVTÁRLEÍRÁSÁBAN\*

BOLONYAI GÁBOR

Naldo Naldi leírása szerint Mátyás könyvtárszobája valahol a királyi palota legfelsőbb részein (*in penetralibus*) helyezkedett el.<sup>1</sup> A terem három falát belülről lambériaszerűen kialakított faburkolat fedte. A díszesen megmunkált fapalcokat ehhez a faburkolathoz erősítették, mindegyik oldalon három-három sorban. A polcozat teljesen beborította a három falat,<sup>2</sup> a palota egyéb helyiségeivel és a külső terekkel a negyedik oldal tartotta a kapcsolatot. Ezen a falon lett kialakítva a bejárati ajtó, melyen bárki közlekedhetett, valamint egy másik ajtó is, mely egy belső szobára nyílt. Ide csak a királynak volt bejárása. Vallási és szellemi meditációra vonult félre, amikor zsoltárokat és más szent énekeket akart egymagában énekelni.<sup>3</sup> Ugyanezen a negyedik falon helyez-

---

\* A tanulmány egy hosszabb elemzés része, melynek témája a görög irodalmi kánon formái a 15. század végén. A „Corvina Graeca” című (K 75693) OTKA-pályázat keretein belül készült.

<sup>1</sup> *Quadratus mediis locus in penetralibus ... cameras testitudine sustinet altis (De laudibus bibliothecae augustae 2.1–2).*

<sup>2</sup> *Atque triplex muri facies, quae restat ibidem / integra, neve aliis ullis obnoxia rebus, / illa triplex triplici tabulatum ex ordine sumit / arte laboratum (Laud. 2.15–18).*

<sup>3</sup> *Ostia bina manent illic, quorum altera mittunt / intro quosque viros, mittunt quorum altera regem / inde foras, quotiens secreta in sede locatus / solus adesse cupit sacris hymnisque canendis (Laud. 2.11–14).* Naldi szövegét sokan úgy értik, hogy a király azért vonult félre ebbe a szobába, hogy innen hallgassa a miséket, melyeket a szomszédos királyi kápolnában tartottak. Megítélésem szerint Naldi szavait úgy lehet a legtermészetesebben értenünk, hogy ő maga énekelte a szent énekeket, és a szövegből semmilyen következtetést sem lehet levonni arra nézve, milyen terem volt a szomszédságában.

tek el még két ablakot is, hogy a szobát természetes fény világítsa meg, s ne kelljen a könyvek fizikai állapotára káros hatású lámpákat használni.<sup>4</sup>

A három fal hármás polcozatára egymástól elkülönítve kerültek föl a görög, a latin, valamint a keresztény irodalom alapművei. A különböző nyelvi és kulturális hagyományokat egyesítő és elrendező könyvtárnak ez a fajta hármás tagolása ókori előzményekre megy vissza. Értelemszerűen egy keresztény szerző művében találkozhatunk vele először. Ez a szerző Sidonius Apollinaris, aki egyik levelében írja le Claudius Mamertus presbiter könyvtárát:<sup>5</sup>

*triplex bybliotheca quo magistro,  
Romana, Attica, Christiana fulsit;  
quam totam monachus virente in aevo  
secreta bibit institutione,  
orator, dialecticus, poeta,  
tractator, geometra, musicusque,  
doctus solvere vincla quaestionum  
et verbi gladio secare sectas,  
si quae catholicam fidem lacessunt.*

Annak a kérdésnek a megvitatásába, hogy ez az egyezés irodalmi hatás eredménye-e, vagy pedig Naldi leírása a hasonló beosztású korabeli fejedelmi könyvtáraknak, esetleg magának a budai könyvtárnak tényleges belső elrendezését tükrözi vissza, most nem szeretnék belemenni, csupán az egyezés tényére hívtam föl a figyelmet. Ami pedig a görög irodalmi részleget illeti, ezen belül Naldi alapvetően idő- és értékrend szerint rendezi el az egyes szerzőket.<sup>6</sup> A hajdani, vagyis a kereszténység előtti költők sajátos bölcsességének tisztelete alapján (mely a kinyilatkoztatás mellett a *furor poeticus* is valóságos tudás forrásaként ismerte el)<sup>7</sup> a főhely az ihletett vateseket illeti meg. A tíz vates után (számuk nagy valószínűséggel a kilenc Múza és az őket vezető Apollón együttes száma miatt éppen tíz) következik két tragédiaköltő, őket pedig a prózai szer-

<sup>4</sup> Csupán jelezni szeretném az abból eredő építészeti problémát, hogy az összes ajtó és ablak egyetlen oldalra került. Ebből ugyanis az valószínűsíthető, hogy a könyvtár egy belső udvarra nézett, de ugyaneke kellett nyílnia a belső teremnek is, amely ráadásul az ablakoknál alacsonyabb is kellett, hogy legyen. Egy ilyen fülkeszerű építményt nehéz elképzelni egy palota belső udvarán.

<sup>5</sup> *Ep.* 4.11.6. Sidonius Apollinaris „újítása” voltaképpen abban áll, hogy egy harmadik részleget különít el a keresztény szerzők számára, hiszen a római köz- és magánkönyvtárakban egyaránt általános volt a latin és görög nyelvű irodalom egymástól elkülönített tárolása (magánkönyvtárak: Cic. *Ep. Quint. fr.* 3.4.5, Petr. *Sat.* 48.4, közkönyvtárak: Suet. *Iul.* 44.2, Isid. 6.5.1, Tac. *Dial.* 10.9.6, Plin. 35.10, 7.115; Isid. 6.5.2, Suet. *Gr.* 21, *Aug.* 29.3, Suet. *Tib.* 70) lásd H. Blanck, *Das Buch in der Antike*, München, 152–167.

<sup>6</sup> Ehhez a kályha: Pajorin Klára, „Az eszményi humanista könyvtár”, *MKSz* 120 (2004) 1–13.

<sup>7</sup> A Petrarca által újra felfedezett gondolat Ficino újplatonikus megfogalmazásában fejt ki a legnagyobb hatást a 15. század második felében, lásd C. Trinkaus, *In Our Image and Likeness*, Chicago, 1970, 683–721.

zők különféle csoportjai követik: előbb négy filozófus, majd három csillagász és matematikus, aztán két-két szónok és rétor, s végül négy történetíró zárja a sort.

Az alábbiakban a görög irodalmi kánonképzés egyetlen szűkebb témáját szeretném megvizsgálni, annak kérdését, hogyan mutatja be Naldi a görög tragédiaköltőket. Milyen irodalmi és irodalomtörténeti tradíciókhoz kapcsolódva alkot róluk képet? Hogyan értékeli őket, kiket és miért emel ki a műfaj egyes képviselői közül?

A tragikusok tehát a tíz vates után (mellett vagy alatt, de semmiképpen sem közöttük!) foglalnak helyet a polcokon, értelemszerűen rangjuknak megfelelően. Kijelölt helyük egyértelmű jelzés: a tragédia nem áll a műfajok hierarchiájának csúcsán, de még a vezető műfajok közé sem tartozik. Némileg meglepő lehet az is, hogy a műfajt nem a tragikus triász képviseli, csupán két tagjuk: Sophoklés és Euripidés. Aischylos hiánya azonban nem teljesen érthetetlen. Műveit sokkal kevésbé ismerték a korban, mint a másik két költő darabjait.<sup>8</sup> Drámáinak nyelvezete alighanem eleve komoly akadályt jelentett abban, hogy ténylegesen megbirkózzanak műveivel – a jelek szerint még a görögül jól tudó humanisták között is alig akad, aki bizonyíthatóan olvasta volna őket.<sup>9</sup> Műveit gyűjtötték ugyan, tudós és fejedelmi könyvgyűjtők egyaránt, és a három iskolai darabról éppúgy rendeltek maguknak másolatot, mint Aurispa szenzációs felfedezéséről, arról a kéziratról (Laurentianus 32, 9), amelyik egyedül tartalmazza Aischylos további négy művét is. A kéziratok legutóbbi számbavétele szerint a Niccolò Niccoli számára 1423-ban Konstantinápolyban beszerzett példányról hét közvetlen másolat is készült.<sup>10</sup> Arra azonban egyelőre nincs adatunk, hogy a 15. század második felében bárki is úgy olvasta volna műveit, hogy ez hatással lett volna saját írásaira.

Aischylos ismertségének és elismertségének ugyanakkor az sem tett jót, hogy a személyével kapcsolatos ókori életrajzi és irodalomtörténeti hagyomány is jóval szegényesebb volt, mint két fiatalabb pályatársáé.<sup>11</sup> A rómaiak körében elsősorban a fantasztikus körülmények között bekövetkező halálának története vált ismertté. A végzetesnek bizonyuló kopaszság legendája (a költő fejét egy sas sziklának nézi, és rajta töri szét

<sup>8</sup> M. Mund-Dopchie, „Les premières étapes de la découverte d’Eschyle à la Renaissance”, in *Dotti bizantini e libri greci nell’Italia del secolo XV*. A cura di M. Cortesi – E. V. Maltese, Napoli, 1992, 322–326.

<sup>9</sup> Vittorino Feltrino iskolájában Platina tudósítása szerint mindhárom tragikust olvasták (E. Garin, *Il pensiero pedagogico*, 680), N. G. Wilson ezt legfeljebb *A leláncolt Prométheuszról* tartja elképzelhetőnek (*From Byzantium to Italy*, London, 1992, 37). Írásaik alapján úgy tűnik, sem Filelfo, sem Poliziano nem olvasták Aischylost. A helyzet az 1518-as editio princeps után kezdett lassan megváltozni, lásd M. Mund-Dopchie, *La survie d’Eschyle à la Renaissance. Editions, traductions, commentaires et imitations*, Louvain, 1984.

<sup>10</sup> Mund-Dopchie, *i. m.* (vö. 9. j.), 325.

<sup>11</sup> Mund-Dopchie, *i. m.* (vö. 9. j.), 326–327, az életrajzi adatok kialakulásáról lásd M. R. Lefkowitz, *The Lives of the Greek Poets*, London, 1981, 67–74.

teknősbéka áldozata páncélját) különösen Valerius Maximus feldolgozásában lett népszerű, aki mindhárom tragédiaköltő halálát megörökítette és csokorba gyűjtötte.<sup>12</sup>

Aischylos háttérbe szorulásának mélyebb oka azonban minden bizonnyal az lehetett, hogy az ő darabjai viszonylagosan kisebb hatást gyakoroltak a római irodalomra. Mindez a róla alkotott értéktételben is egyértelműen kifejezésre jutott, a római kortól az általunk vizsgált időszakig egyaránt. Döntőnek, mint oly sokszor, ezúttal is Quintilianus szava bizonyult. A görög irodalom reneszánszkori befogadására különösen nagy hatást gyakorló irodalomtörténeti áttekintésében<sup>13</sup> egyértelmű fejlődési sort állapít meg a három tragédiaköltő között. Aischylos szerepét a műfaj megteremtésében, „napvilágra hozatalában” határozza meg, aki minden erénye mellett (vagy inkább következtében) a fejletlenség, kezdetlegesség és csiszolatlanság szakaszát képviseli a műfaj virágkorát reprezentáló két utód művészetéhez képest: *Tragoedias primus in lucem Aeschylus protulit, sublimis et gravis et grandilocus saepe usque ad vitium, sed rudis in plerisque et incompositus: propter quod correctas eius fabulas in certamen deferre posterioribus poetis Athenienses permisere: suntque eo modo multi coronati. Sed longe clarius inlustraverunt hoc opus Sophocles atque Euripides.*<sup>14</sup>

Hasonló értékelés és rangsor tükröződik Petrarca *Bucolicájának* 10. darabjában is, abban a műben, amelyik Naldi költeményének és Poliziano *Nutriciájának* (mely a legközelebb áll Naldi könyvtárleírásához) is egyik fontos előzménye volt. Az ókori költők látomásszerű szemléje során Euripidész és Sophoklész együtt jelennek meg, és jóval előbb, mint Aischylos:<sup>15</sup>

*Iuxta autem cunctis sublimior unus,  
Cui grege de toto supremus cesserat hircus,  
Fortunas, casusque ducum regumque canebat.  
Nec casum tamen ille suum sortemque repostam,  
Nec tristes in terga canes instare videbat,  
Regibus attonso flendus post fata capillo.  
Iuxta alter senio infractus, iuveniliter alta  
Voce canens; furere hinc dictus, sed voce furorem  
Diluit, et falso quaesivit crimine laudem.*

Érdemes arra is felfigyelnünk, hogy mindkettőjük bemutatásának középpontjában az anekdotikus életrajzi hagyományban elbeszélte haláltörténetek állnak. Ugyanez érvé-

<sup>12</sup> 9.12. ext. 2–6.

<sup>13</sup> A. Grafton, „Angelo Poliziano and the Reorientation of Philology”, in *Joseph Scaliger, a Study in the History of Scholarship. I. Textual Criticism and Exegesis*, Oxford, 1983, 9–44; P. Godman, „Poliziano’s Poetics”, *Interpres* 13 (1993) 127.

<sup>14</sup> *Inst. or.* 10.1.66.

<sup>15</sup> 10.75–83.

nyes Aischylos bemutatására is, akit szintén halálán keresztül ábrázol Petrarca, és ehhez kapcsolja hozzá a történet jelentőségéről és jelképes értelméről szóló megjegyzéseit.<sup>16</sup>

*Vidi aquilam calvi circum volitare sedentis  
Ore caput pleno, simul illum lumina campo  
Defixum, immota meditantem carmina fronte.  
Vidi, expectatum ut caneret dulcedine multa,  
Obriguisset senem, vocemque in faucibus imis  
Arctatam. Musas animam rapuisse putares,  
Sic cubito incumbens similisque erat ore canenti  
Fistula pallenti pendebat muta labello.*

Petrarca ezen a ponton nem fűz értékelést Aischylos jellemzéséhez, de *Africa* című eposzában Euripidés költészetét Homérosé mellé állítja, mint amelyik semmiben sem marad el a nagy eposzköltőtől:<sup>17</sup>

...  
*tibi non, me iudice, vates  
Meonius nec iure tibi preponitur altus  
Euripides.*

S bár ennek a dicséretnek nyilvánvalóan megvan a maga helyi értéke, és nem lehet végső szónak tekinteni a másik költeményhez képest, Euripidés iránti különleges tiszteletét világosan bizonyítja.

A fentieket figyelembe véve, Aischylos említetlenül hagyása legfeljebb annak fényében tűnhet bizonyos fokig váratlannak, hogy az ő drámáinak meglétét a királyi könyvtárban egy viszonylag megbízható forrás: Ugoletto egyik levele igazolja.<sup>18</sup> Úgy látszik, Naldi vagy nem tudott erről a példányról, vagy ha mégis, akkor a szerzők megrostálását, a kánon erőteljes szűkítését ezúttal is fontosabb szempontnak tartotta a teljességre törekvésnél. Aischylosnak csupán a földön elhelyezett ládákból jutott hely, a kevésbé híres auktorok között.

Az eddigiek alapján, főként ha Petrarca értékelésére gondolunk, az sem teljesen meglepő, hogy a két szerző közül Euripidés részesül jóval részletesebb méltatásban. Naldi Sophoklésnak egyik darabjára sem tér ki, pusztán azt emeli ki vele kapcsolatban, hogy a tragédia műfajához méltó módon foglal el helyet a könyvespolcon: cothurnushoz illő tempóban, méltóságteljes büszkeséggel:

<sup>16</sup> 10.112–119.

<sup>17</sup> *Africa* ix. 65–68, hasonló az *Appendice ai Trionfi* III.58–59 értékelése is.

<sup>18</sup> E. Ábel – S. Hegedüs, *Analecta Nova ad Historiam Renascentium in Hungaria Litterarum Spectantia*, Budapest, 1908, 459.

*Inde quidem mira consurgit ab arte Sophocles,  
atque coturnatis se iactans versibus altam  
occupat ipse sibi sedem tabulata per ampla.*

Mindebből kifejezetten Sophoklész költészetéről nem sok derül ki; legfeljebb az vetődhet föl, hogy a „büszke járás” nem csak általában a műfaj sajátosságait,<sup>19</sup> hanem esetleg a sophoklési tragédiának egyik jellegzetes vonását emeli ki. Arról a vonásról lehet szó, mely már az ókori nézők szemében is megkülönböztette Euripidész költészetétől: emelkedett, eszményítő ábrázolásmódjáról.<sup>20</sup> S bár Euripidészsel kapcsolatban Naldi nem beszél kimondottan alakjainak ezzel ellentétes hétköznapiaságáról vagy gyarlóságáról, talán nem tűnik teljesen indokolatlannak, hogy Sophoklész „büszke” járását a sophoklési hősök emelkedettségére, és így a tragédia sophoklési típusára vonatkoztassuk. Ezt az értelmezést támaszthatja alá, hogy a „sophoklési cothurnus” két olyan szöveghelyen is előforduló szókapcsolat, amely minden bizonnyal mintául szolgált Naldi Sophoklész-jellemzéséhez. A közülük korábbi Vergiliustól származik. A 8. idill pásztor dalversenyének beszámolója előtt nevezi az elbeszélő a vers címzettjének, Asinius Polliónak verseit (véltetően tragédiáját) – saját bukolikus költészetének is egyfajta ellenpontjaként – „egyedül a sophoklési cothurnushoz méltónak”: *sola Sophocleo tua carmina digna coturno*.<sup>21</sup> A másik passzus Quintilianusnak már idézett irodalomkritikai könyvéből való. Quintilianus éppen Euripidész és Sophoklész stílusának összehasonlításakor említi meg azok véleményét, akik pontosan emelkedettsége és fennköltége miatt tartják Sophoklész nyelvezetét Euripidész beszédmódjához képest egy szónok számára kevésbé követhetőnek és kevésbé hasznosíthatónak (*quibus grauitas et coturnus et sonus Sophocli uidetur esse sublimior*).<sup>22</sup>

Naldi Sophoklész-portréjának megszövegezésére ugyanakkor, úgy tűnik, egy harmadik szerző volt a legnagyobb hatással. Az 5. század második felében élt Dracontiusról van szó, aki *Medea* című elbeszélő műve előhangjában hivatkozik a téma korábbi feldolgozásaira. Médeia rettentő történetét eddig két műfaj tudta csak megszólaltatni: a tragédia és a mimosz. Ahogy Dracontius fogalmaz (a két műfajt Múzsáik nevével nevezve meg): most egy olyan mítosz „megéneklésére vállalkozik” daktilikus hexameterben, melyet korábban csak Melpomené és Polyhymnia énekelt meg:

*... Nos illa canemus,*

<sup>19</sup> A *cothurnus* önmagában is metonímiája lehet a tragédia műfajának, ahogy a *soccus* a komédiáé, lásd Horatius, *AP* 80.

<sup>20</sup> Aristotelész, *Poétika* 1460b.

<sup>21</sup> *Ecl.* 8.10–11. Egyes értelmezők nem Asinius Polliót, hanem Octavianust tartják a vers címzettjének, és ennek megfelelően „egyedül Sophoklész emelkedettségéhez méltó, rólad szóló versek”-nek értik a sort (megítélésem szerint kevésbé meggyőzően), így például A. Köhnken, „Sola ... tua carmina’ (Vergil, *Ecl.* 8, 9f.)”, *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft* 10 (1984) 77–90.

<sup>22</sup> *Inst. or.* 10.1.67.

*quae solet in lepido Polyhymnia docta teatro  
muta loqui ...  
vel quod **grande boans** longis sublata **cothurnis** ... mira **consurgit** ab arte Sophocles,  
**pallida Melpomene** tragicis cum **surgit** iambis.<sup>23</sup> atque **coturnatis se iactans versibus***

Sophoklész „járása” három ponton is Melpomené mozdulataira emlékeztet. A szokásos *cothurnus* metonímia mellett a „felemelkedést”, „egyenes testtartást” kifejező metaforikus ige (*surgit* – *consurgit*), valamint az emelkedett hangú megszólalásra utaló participiumok (*grande boans* – *se iactans*) is hasonlítanak egymásra. A részletek lexikai, szemantikai és szintaktikai egyezésein túl különösen az rokonítja a két passzust, hogy mindkét leírás a bevettnek számító *cothurnus* szóképet a színpadi mozgás egyéb mozzanataival fejleszti tovább, és ezáltal egy többszörösen összetett szókép segítségével nyújt stilisztikai jellemzést.

Összességében tehát Naldi Sophoklész-portréja egyetlen költői minőséget (a tragikus műfaj emelkedettségét) állít a középpontba, egy olyan vonást, mely különösen a római irodalmi köztudatban társult szinte közhelyszerűen személyéhez. Naldi ismertetése ezáltal sem támaszkodik közvetlen olvasmányélményekre, de attól is tartózkodik, hogy életrajzi elemekkel helyettesítse az irodalmi arcképet.

Euripidész művészetét – Pindaroshoz hasonlóan (2.150–159) – az iskolában elsőként és leggyakrabban olvasott darabja, a *Hekabé* képviseli.<sup>24</sup> A viszonylag terjedelmes összefoglaló sajátos változatban ismerteti a tragédia tartalmát:

<sup>23</sup> Dracontius, *Med.* 16–18 és 20–21. Dracontius soraival két mű egy-egy szöveghelye is feltűnő rokonságot mutat: *Melpomene reboans tragicis fervescit iambis* olvasható az *Anthologia Latina* 88.4-ben, valamint *tunc Melpomene: sueta cothurnatos scenis depromere cantus / soccumque ferre comicum / et reboare tua tulimus quae carmina cura / melo favente rhythmico* Martianus Capella *De nuptiis* 35.20-ben, de mindkettő jobban eltér Naldi szövegétől. A három Melpomené-leírás kapcsolatáról lásd D. Schanzer, *A Philosophical and Literary Commentary on Martianus Capella's De nuptiis*, Berkeley–Los Angeles–London, 1986, 17–18. Szerinte sokkal valószínűbb, hogy Dracontius dolgozta föl az epigrammát, mint fordítva, és az is valószínű, hogy az *Anthologia Latinára* támaszkodik Martianus Capella is.

<sup>24</sup> Leonzio Pilato jóvoltából már latin fordításban is olvasható volt a darab első 466 sora a 14. század második felétől, lásd A. Rollo, *Leonzio lettore dell'Ecuba nella Firenze di Boccaccio*, Firenze, 2007; Ch. Kugelmeier, „Der Zustrom griechischer Handschriften nach Italien und seine Auswirkungen auf das Studium des Griechischen”, in *Libri Pretiosi – Augen- und Seelen-Lust Bibliophiles aus drei Jahrtausenden*. Herausgegeben von K.-H. Hellenbrand – W. Schmid und P. Trautmann, Trier, 2009, 58 és 70; N. Wilson *i. m.* (vö. 9. j.), 5; P. Botley *Learning Greek in Western Europe, 1396-1529*. American Philological Society, Philadelphia, 2010, 104. Pilato fordítását, mely eredetileg interlineáris formában, csupán magán használatra készült, egy olyan kódex tartalmazta (Laur. 31, 10), amelyik ez időben már a Medici könyvtár állományába tartozott.

*Post hunc ille sedet Polydori funera vates  
qui grave prosequitur, donec regina dolore  
victa Hecuba insano canis et furibunda diu dum  
facta quidem latrat, conquestibus omne replevit  
littus, et in lachrymas durissima quaeque coegit  
ire quidem, subitis fuit haec ita territa monstis,  
vidit ubi extincti corpus miserabile nati  
vulneribus fozsum, quod littoris unda tulisset.*

Az ismertetés a történetnek két mozzanatát állítja a középpontba: azt a pillanatot, amikor Hekabé felfedezi orvul megölt fiának holttestét a tengerparton, valamint a felfedezést gyorsan követő eseménysort, ahogy a fájdalomtól önkívületi állapotba kerülő, majd kutyává változott királynő betölti ugatásával a környéket és mindenkiből szánakozást vált ki. Euripidész azonban egészen másként meséli el a mítoszt! Két ponton tér el leginkább egymástól a két változat. Először is a görög darabban Hekabé nem változik kutyává, sem a színen, sem a színpalak mögött. A királynő átváltozását csupán *megjósolja* a megvakított Polymestór, Hekabé fiának gyilkosa, akit szeme világának megfosztásával és két fia megölésével bosszul meg a Polymestór halálával utolsó gyermekét is elvesztő anya. És ezzel már érintettük is a másik komoly különbséget: Naldi változatából teljességgel hiányzik a szörnyű bosszú mozzanata, noha a görög tragédia cselekményének épp ez jelenti a tetőpontját.

A kérdés joggal vetődik föl: kinek a verzióját követi akkor Naldi? A mítosz egyetlen részletes, latin nyelvű feldolgozása Ovidiustól származik; a *Metamorphoses* mint előzmény több szempontból is nagyon valószínűnek tűnik. Naldi összefoglalója nyelvi megfogalmazásában éppúgy kötődik Ovidius átváltozástörténetéhez, mint cselekményét tekintve. A felfedezés pillanata is több ovidiusi reminiscenciát tartalmaz (13.535–537):

*adspicit eiectum Polydori in litore corpus  
factaque Threiciis ingentia vulnera telis;  
Troades exclamant, obmutuit illa dolore,*

bár a folytatást (538–552), ahogy a fájdalom bosszúvággyá alakul át Hekabé lelkében, Naldi kihagyja. Annál szembeszökőbb a hasonlóság a történet befejezésében. Az euripidészi változatban Hekabé csak közvetlenül halála előtt válik kutyává, mielőtt az őt Hellaszba szállító görög hajó árbocára fölmászna és onnan vízbe vetné magát.<sup>25</sup> Amint a vízbe ugrik, elnyelik a hullámok, ezután már nem éli tovább kutyaként az életét.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Πο. αὐτὴ πρὸς ἰστὸν ναὸς ἀμβήσῃ ποδὶ. / Εκ. ὑποπτέροις νῶτοισιν ἢ ποίῳ τροπῶ; / Πο. κύων γενήσῃ πύρσ' ἔχουσα δέρματα (1264-1266).

<sup>26</sup> ἦνικ' ἄν σε ποντία νοτίς ... κρύψῃ μὲν οὖν πεσοῦσαν ἐκ καχρήσιων (1259 és 1261), lásd J. Mossman, *Wild justice: a study in Euripides' Hecuba*, Oxford, 1995, 197–199.



Csak annyit tudunk meg még róla, hogy nem változik vissza emberré, így temetik el és így állítanak síremléket neki a parton. Ezzel szemben Ovidius részletesen ír erről az átváltozás utáni állapotról. Arról, ahogy a fájdalmában nyüzgítő állat hosszasan kóborol a környező földeken, méltatlanul szomorú sorsa pedig valamennyi isten, még a Trója iránt csillapíthatatlan gyűlöletet érző Héra szívét is megérinti:<sup>27</sup>

... at haec missum rauco cum murmure saxum  
 morsibus insequitur rictuque in verba parato  
**latravít**, conata loqui: locus exstat et ex re  
 nomen habet, veterumque **diu** memor illa malorum  
 tum quoque Sithonios **ululavit maesta** per agros.  
 illius Troasque suos hostesque Pelasgos,  
 illius fortuna deos quoque **moverat omnes**,  
 sic omnes, ut et ipsa Iovis coniunxque sororque  
 eventus Hecaben meruisse negaverit illos.

Naldi – Euripidéstől eltérően és Ovidiushoz hasonlóan – nagy hangsúlyt helyez erre a súlyos zárlatra, ami a terjedelemben is kifejezésre jut: a rövid elbeszélésnek mintegy felét teszi ki.

A történet más pontjain viszont (ahogy ezt részben már érintettük is) különbségek is megfigyelhetők Ovidius és Naldi verziója között. Hekabé Ovidius feldolgozásában is ugyanolyan kegyetlen bosszút áll előzőleg a thrák királyon, mint Euripidésnél, és metamorfózisa is ezzel a véres megtorlással van közvetlen összefüggésben. Hekabé ugyanis akkor változik át kutyává, amikor a bosszút felfedező thrákok viszonzásul kövekkel támadnak rá. Velük szemben Naldi teljes mértékben kihagyja Polyméstör megvakításának mozzanatát. Ebből adódóan aztán Hekabé átváltozásának okát is másképp határozza meg. Az ő elbeszélésében pusztán a fájdalom idézi elő az átalakulást (és nem az állati agresszió mértékét elérő düh és bosszúvágy). Hekabé magán kívül kerül fájdalmában, majd pusztán ennek az emberi módon már nem elviselhető önkívületi állapotnak következményeképp süllyed le az állati létezés szintjére.

Ugyanakkor ez a magyarázat sincs teljesen ókori előzmény nélkül. Ennél a mozzanatnál két mítoszértelmezés is hatással lehetett Naldi szövegére. Servius Aeneis-kommentárjában értelmezi úgy Hekabé metamorfózisát, hogy alapvetően fia siratása idézte elő (*flendo in canem conversa est*).<sup>28</sup> Servius nem ejt szót bosszúállásról, csupán arról, hogy Hekabé egészen pontosan akkor változott át kutyává, amikor a görögök hajójáról tengerbe vetette magát (vagyis nyilvánvalóan Euripidés verzióját ismerteti), és e külö-

<sup>27</sup> *Met.* 13.536–553, 569–575. Kövérrel jelöltem a Naldi szövegébe átemelt szavakat és szókapcsolatokat.

<sup>28</sup> Servius, *Comm. ad Aen.* 3.6. Vergilius egészen másként beszél el Polydóros holtteste felfedezésének körülményeit: nem Hekabé, hanem Aeneas talál rá.

nősen végződő öngyilkosság magyarázataképp fűzi hozzá, hogy azért történt mindez így, „mert hiába szórta átkait elviselhetetlen fájdalomában a görögökre.”<sup>29</sup> Cicero pedig egy olyan – Serviusétól némileg eltérő – „köztes” interpretációt idéz, amelyik Hekabé erőszakosságát is sugalló elkeseredett dühével (*animi acerbitas*) és megbomlott elme-állapotával (*rabies*) magyarázza átváltozását állattá: *Hecubam autem putant propter animi acerbitatem quandam et rabiem fingi in canem esse conversam*.<sup>30</sup> Naldi verziójában a fájdalom és a megőrülés elválaszthatatlanul összefonódik (amit a *dolore insano* jelzős szerkezet fejez ki legegységelműbben), de mint hangsúlyoztuk, a bosszú és az erőszakosság mozzanata nélkül.

Honnan származhat akkor Hekabé átlényegülésének ez a jóval szelídebb változata? Megítélésünk szerint Naldi ezen a ponton nem egy ókori szerző feldolgozásához köthet szorosán, hanem a kora reneszánsz talán legnagyobb hatású művéhez: az *Isteni színjáték*hoz. Dante a Pokol 30. énekében említi Hekabé történetét mint a megtébolyodott állapotban elkövetett bűnök egyik ókori példáját (a saját fiát meggyilkoló Athamas mítosza mellett), de úgy, hogy ő is csupán Hekabé fájdalomáról tesz említést, szörnyű bosszújáról hallgat.<sup>31</sup>

*Ecuba trista, misera e cattiva,  
poscia che vide Polissena morta,  
e del suo Polidoro in su la riva*

Hekuba, már fogoly, szomorú, félholt,  
miután látta Polyxena vesztét,  
s a tenger partján egy iszonyú vérfolt

*del mar si fu la dolorosa accorta,  
forsennata latrò sì come cane;  
tanto il dolor le fé la mente torta.*

közepén Polydorus fia testét:  
ugatott, mint eb ugat dühében,  
mert fájdalmai az eszét kikezdték.<sup>32</sup>

Dante még Hekabé sorsának végkifejletét is enyhített formában meséli el. Az ő verziójában a királynő csupán úgy ugat, mint egy veszett kutya, de ténylegesen nem változik

<sup>29</sup> *cum mater Hecuba agnovisset cadaver, cum captiva duceretur, flendo in canem conversa est, cum se praecipitare vellet in maria: quod ideo fingitur, quia nimio dolore inaniter Graecis conviciabatur.* Kövérrrel jelöltem a Naldi szövegében is szereplő hasonló fordulatokat.

<sup>30</sup> Cicero, *Tusc. disp.* 3.63. A metamorfózist még könnyebben elképzelhetővé teszi a *rabies* szó kettős jelentése, mely egy állat „vesztségét” éppúgy kifejezheti, mint egy őrült ember „tombolását”. Mossman (Vö. 26. j.) 216 szerint Cicero magyarázata egyedülálló abból a szempontból, hogy Hecabe állatias indulatával (*bestial quality*) hozza összefüggésbe az átváltozást, és nem a mélységes fájdalomával (*sorrow*).

<sup>31</sup> Dante, *Com. Div., Inferno*: Canto XXX. 17–21. Dante Ovidius feldolgozását veszi alapul, lásd G. Brugnoli, *Per suo richiamo*, Pisa, 1998<sup>2</sup>, 39–42; M. Picone, „L’Ovidio di Dante”, nel vol. di vari autori Amilcare A. Iannucci (a cura di) *Dante e la «bella scola» della poesia. Autorità e sfida poetica*, Ravenna, 1993, 107–144, különösen 121–126.

<sup>32</sup> Babits Mihály fordítása.

át kutyává.<sup>33</sup> Az átváltozás metaforikussá tételében már nem követi Dantét Naldi, abban viszont határozottan igen, hogy Hekabé tragikus sorsát csak a fia elvesztése miatt érzett fájdalommal, elméje megbomlásával és őrzöngésével ábrázolja. Az is közös ketőjük elbeszélésében, hogy mindketten ahhoz a pillanathoz kötik Hekabé megőrülését, amikor saját szemével látja meg fia tengerpartra sodort holttestét.<sup>34</sup> Az ártatlan fiúkon végrehajtott rettenetes bosszú, Polymestór megvakítása, majd a kutyává válás kiiktatásával Dante Hekabéja a *mater dolorosa* alakjához közelít, még akkor is, ha a trójai királynő nem emberi méltósággal, hanem állati és tébolyodott nyüzszítéssel fejezi ki fájdalmát.<sup>35</sup>

Érdekes módon azonban Naldi verziójától sem áll távol Hekabé fájdalmának ez a Pietà-szerű beállítása. Ő megtartja ugyan a szó szerinti metamorfózis motívumát, viszont átveszi azt a mozzanatot is Ovidiustól, hogy a kutyává lett Hekabé fájdalmas vonyítása együttérzést vált ki mindazokban, akik hallják. Ovidius az isteneket emeli ki, s közülük is Hérát, Naldi általánosabban fogalmaz: *in lachrymas durissima quaeque coegit ire quidem*. A megfogalmazás különös hasonlóságot mutat egy nagyjából vele egy időben keletkezett prédikáció részletével, amely szintén a *mater dolorosa*-ról szól:

---

<sup>33</sup> Azt Ovidius sem mondja ki *expressis verbis*, hogy Hekabéból kutya lett; ez „csak” abból derül ki, hogy emberi beszéd helyett ugatás hagyja el a száját, amikor támadóihoz akar szólni, ezt követően aztán a tengerparton vonyít, míg meg nem hal. M. Picone (1993) szerint egyes középkori kommentárok erre a kimondatlanságra alapozva jegyezték meg, hogy az örültség is egyfajta metamorfózis; Dante talán egy ilyen értelmezés nyomán jutott el a metamorfózis metaforikus felfogásáig. Említésre méltó, hogy Quintus Smyrnaeus szintén hasonlattá szelídítette a tényleges átváltozást (14.347–355), de valószínűtlennek tűnik, hogy Dantére a késő ókori epikus költő hatással lett volna. Brugnoti (1993) 42 szerint (és észrevétele helytállónak tűnik) Dante a Servius által használt *agnovisset*, *captiva* és *nimio dolore* szavakat fordítja le a *vide*, *cattiva* és *tanto il dolor* szavakkal.

<sup>34</sup> Ovidius újítása volt, hogy Polydóros tetemét saját anyja fedezi föl, nem pedig egy öreg szolgálónő, mint Euripidésnél, lásd A. P. Burnett, „Hekabe the Dog”, *Arethusa* 27 (1994) 151. Dante és Naldi egyaránt Ovidiust követik ezen a ponton is. Hasonlóképp Ovidius, Servius és Dante együttes hatása érvényesül (némi egyéni hozzáttétellel) Boccacciónak Hekabé átváltozásáról szóló összefoglalójában: *Nec illi (sc. Hecubae) aerumnarum tam ingentium fuit iste finis (sc. mors Polyxenae); nam eidem inter tot angustias, ut asserunt aliqui, Polidorus filius venit in mentem: ad quem visendum apud Tracas cum pergeret, eum avaritiae impulsu a Polimestore genero trucidatum et harenis infossum cognovit in litore. Qui dolor ultimis tanta cum vi effectum pectus invasit, ut in rabiem illum raperet, latrantemque canum more per arva consumeret (De casibus virorum 1.13. De Priamo, Troianorum rege, et Hecuba).*

<sup>35</sup> Picone (vö. 31. j.), 125: „Dante vuole cioè descrivere Ecuba come una Maria degradata”, hasonlóképp E. Fenzi, „Il canto XXX dell’Inferno”, *Quaderni d’Italia* 10 (2005) 171–193, különösen 176–9. L. I. Westney („Hecuba in Sixteenth-Century Literature”, *CLA Journal* 27 (1984) 436–59) megállapítása szerint “Hecuba was primarily known as the »Mater Dolorosa« in the sixteenth century.”

*tristissima fuit haec praesentia et matri santi et filio pendenti adeo quod usque hodie eius devota memoria potens est **resolvere in lachrymas resolvere durissima queque corda.***<sup>36</sup>

Hogy a két szembetűnően hasonló mondat között milyen kapcsolat van, nehéz megállapítani. Ha azt feltételezzük, hogy az egyik szöveg hatott a másikra, akkor Biel hatását Naldira jóval könnyebb elképzelnünk, mint fordítva, de talán még valószínűbb az az eshetőség, hogy mindketten ugyanannak a hagyománynak a toposzait alkalmazzák, amelyek Máriának Jézus keresztről való levétele után érzett fájdalma ábrázolására voltak használatosak. Mindenesetre annyi leszűrhető tanulságként e hasonlóság alapján, hogy Naldi Hekabé-portréjára erősen rávetül a fájdalmas istenanya alakja is.

A 15. század második felében a tragédia nem volt igazán élő műfaj. Még nem kellett föl a költők és zenészek érdeklődését, hogy gazdag formakincsét és sokszólamú világát újratereptsék. Ez a félig tetszhalott állapot Naldi ismertetésében is tükröződik. A műfaj legjobbjai nem a vatesek között kapnak helyet. De ez a távolság nem csak Naldi ismertetésében jelenik meg, hasonló distanciával mutatja be Poliziano is a tragikus triász költészettörténeti művében, a *Nutricia*-ban. A más műfajok és szerzők esetében megszokott szellemes célzások és utalások helyett ezúttal nem az eredeti szövegek és a különféle másodlagos források bravúros átdolgozásával rajzol portrét a három tragédiaköltőről, hanem mindössze haláluk történetét ismerteti szikáran.<sup>37</sup>

*Tres porro insignem sibi defendere coronam:  
Aeschylus aerae casu testudinis ictus,  
quemque senem merita rapuerunt gaudia palmae,  
quemque tegit rabidis lacerum pia Pella molossis.*

---

<sup>36</sup> A részlet Gabriel Biel 1489-ben megjelent *Passionis dominicae sermo* című szentbeszédéből származik, idézi D. Freise, *Geistliche Spiele in der Stadt des ausgehenden Mittelalters*, Göttingen, 2002, 392.

<sup>37</sup> *Nutricia* 666–669.