

Ferenczi Attila (1962) az ELTE BTK Latin Tanszékének egyetemi docense, az Ókortudományi Intézet igazgatóhelyettese. Kutatási területe a római irodalomtörténet.

Legutóbbi írása az *Ókorban*: „Nem hazai plánta”. Az *antik paradigmá Kölcsey Nemzeti hagyományok című írásában* (2006/1).

A folyamatosság keresése

Flavio Biondo és az antik Róma

Ferenczi Attila

1786. november 5-én Rómában Goethe a következő bejegyzést tette itáliai útinaplójába: „A szemlélődőnek vajmi nehéz kezdettől fogva kibogoznia, hogyan következik Róma Rómára, mégpedig nemcsak az új a régire, hanem az újnak meg a réginek különböző korszakai egymásra.”¹ Évszázadok óta hozza zavarba Róma az oda látogatókat azzal, hogy a múlt romjai és az épségben álló épületek sűrű szövedéke egyszerre kelti fel az azonosság, a folytonosság és a folytonosság megszakadásának, a történelmi idő megtörésének érzetét. A zavar szinte az első pillanattól jelen volt, amikor a látványt értelmezni akarták a nemcsak élményre, hanem megismerésre is vágyó utazók. Róma romjai nagyon korán szimbolikus jelentést nyertek, értelmezésük a humanizmus kora óta az ókor megközelíthetőségének egyik alapvető példázata. A 15. századi itáliai humanisták már figyelemre méltó módszereket alakítottak ki az értelmezésben, amelyek megismerése nem csak történeti érdekességet kínál.

IV. Jenő pápa 1441-ben megbízta a korszak egyik kiváló humanistáját, hogy készítse el a Róma városában akkor fellelhető ókori emlékek topográfiai leírását. Flavio Biondo három évig dolgozott művén, a *Roma instauratán*.² A szerző sorra veszi az örök város falait, kapuit, majd a hét domb ókori maradványait és a fórumokat mutatja be. Biondo műve nem feltétlenül az első a 15. századi Róma-topográfiák sorában, nagyjából ugyanabban az időszakban született Alberti (*Descriptio urbis Romae* – keletkezésének pontos ideje vitatott) és Bracciolini (*De Fortunae varietate*) hasonló írása is, de az övé a legalaposabb, ő támaszkodik a legnagyobb ókori auktorapparátusra, és ennek megfelelően az ő művét fogadták a legnagyobb elismeréssel közvetlen kortársai és a későbbi generációk. Ezt mutatja az a tény, hogy a *Roma instaurata* megtalálható volt Mátyás könyvtárában is.³

Hogy megérthessük Biondo viszonyát az antikvitáshoz, tudatosítanunk kell történelmeképének legalább egyik fontos elemét. Ennek kifejtését nem a *Roma instauratában* találjuk, hanem a legtöbbet idézett történetírói művében, a *Historiarum ab inclinatioe Romanorum imperii decades*ben, amelyen a *Roma instauratával* egy időben dolgozott, de csak jóval később fejezett be. A tudománytörténet úgy tartja számon, hogy Biondonak és a *Decades*nek köszönheti a „középkor”, *media aetas* kifejezést.⁴ Ez a kifejezés, és persze a mögötte rejlő képzet az, ami nélkül nehezen kezdhetünk hozzá a *Roma instaurata* módszereinek értelmezéséhez. A szerző történeti elképzelései, amelyek a *media aetas* fogalmának megalkotásában fontos szerepet játszottak, Petrarca vezethetők vissza. Mommsen egy jelentős tanulmányában hívta fel a figyelmet a költő műltszemléletének a 15. századi humanista folytatás szempontjából fontos sajátosságára.⁵ A középkori irodalom előszeretettel használta a fény és a sötétség metaforáját történeti korszakok elkülönítésére. Az egyház korszaka a fény korszaka, melyben a világ elnyerte az igazi világosságot, azt a fényt, mely a sötétben világít, a sötétség korszaka pedig az Úr eljövételét megelőző időszak volt, az előkészület (*preparatio*) pogány korszaka. Petrarca is használja a metaforát ebben az értelemben: sajnálja Cicerót, amiért meghalt, mielőtt véget ért volna a tévelygés és a sötétség éjszakája.⁶ A pogány antikvitás is a középkori szinkretizmus egy sajátos területe: a római világ az evangéliumi megváltástörténet sajátos fejezete, az előkészület (*preparatio*) korszaka. Az idők során esztétikai rajongása az ókori Róma iránt egyre önállóbb és egyre fontosabb té-

Ha bejártuk a hatalmas várost és elfáradtunk, gyakran telepedtünk le Diocletianus fürdőinél, sőt, néha még a tetejére is felmászunk ennek az egykor oly nagyszerű építménynek, mert nincs még egy hely, ahol ilyen tiszta lenne a levegő, szabad a kilátás és zavartalan az áhítatos magány csendje. Egyetlen szó sem esett ott közöttünk a munkáról, családi ügyekről vagy a politikáról – éppen elég volt ezen egyszer keseregni. Amikor az omladozó város falai között jártunk, vagy amikor ott üldögéltünk, szemünk elé csupa rom és töredék látványa tárult. Nem csoda hát, hogy beszélgetésünk egyetlen témája a történelem volt, melyet szinte felosztottunk magunk között: az újban te, a régiben én voltam járatosabb. Réginek azt neveztük, ami azelőtt történt, hogy Krisztus nevét kezdték imádni Rómában, és a város urai neki hódoltak, újnak pedig mindazt, ami azóta történt egészen napjainkig.

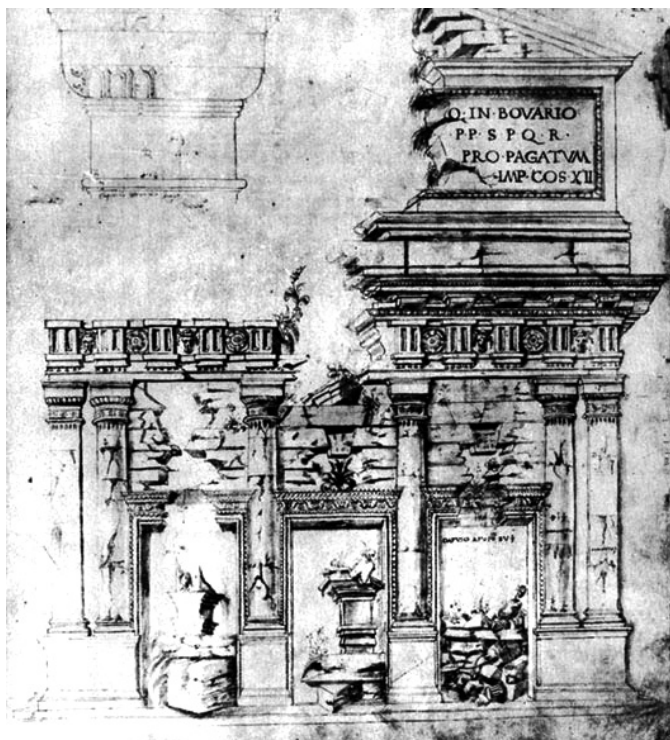
Petrarca, Epistolae familiares 6, 2

Ferenczi Attila fordítása

nyezővé vált Petrarca számára: az egyház híve maradt, de képzeletét nem a vallásos hit képei gyújtották lelkesedésre. A *preparatio* lassanként egyre nagyobb jelentőségre tett szert gondolkodásában, míg végül a legnagyobb szenvedélyévé vált, és (legalábbis nyilvános közleményeiben) háttérbe szorította keresztény hitlélményeinek megfogalmazását. Mommsen ezt az átmenetet (fontos hangsúlyozni: nem minőségi váltásról, hanem az arányok finom és fokozatos eltolódásáról van szó, és a súlypont áthelyeződéséről alig észrevehető mozgások során) a *De viris illustribus* megírásának idejére teszi. Ebben az időben írt levelei tanúskodnak arról az egyre mélyülő szakadékról, amely keresztény hite és a pogány Római iránti fenntartások nélküli rajongása között húzóódott. Ennek eredménye volt, hogy az elbeszélő munka, amely eredetileg Európa minden történeti korszakára kiterjedően tárgyalt volna a kiváló férfiak életét, végül csak az ókorra korlátozódott, abból is csupán a Romulustól Titusig terjedő időszakra, illetve a zsidó történelem ótestamentumi szereplőire. Vitathatatlanul fontos szerepe volt ebben a folyamatban Petrarca 1341-es római útjának és a híres költői koszorúnak. Később a költő egyik levelében, amely 1359-ben keletkezett, arról ír, hogy a világ a sötétség (*tenebrae*) korszakába jutott (*Ep. fam.* 20, 8). Mommsen meggyőzően mutatja ki a levél elemzése során, hogy Petrarca számára ez a „sötét kor” egy meghatározott történelmi választóvonalat jelöl ki, amikor a világ elvesztette aranykorát, és a barbárság, silányság és durvaság korszakába jutott. Petrarca felfogásában ettől kezdve minden „igazi” történelem Róma dicsőségéről szól, és reménykedett egy új korszak eljövételében, amikor visszatér az aranykor, vagy legalábbis sikerül valamit új életre kelteni az egykor volt nagyságból. Írásai kétszertatúnak mutatják az időt: létezett egyfelől a letűnt aranykor ragyogása, és ott állt vele szemben a jelen sötétje.

Flavio Biondo majd száz évvel Petrarca levelének keletkezése után, a *Decades* lapjain már azt a felfogást képviseli, hogy a történelmi idő nem két, hanem három részre tagolódik: az ókorra, a középső vagy köztes korra (*media aetas*) és a „*rinascito*” modern korszakára. Biondo műve az új periodizáció legvilágosabb és legtömörebb megfogalmazása, őt követi ebben a többi humanista történetíró: Guicciardini, Bracciolini, Valla, Bruni, Sacchi és Machiavelli.⁷ A *media aetas* kifejezés Biondo értelmezésében elválasztottságot, a folyamatosság megszakadását és a közvetlen érintkezés lehetetlenségét jelöli. A kulturális folyamatosság megszakadt, és a szakadásnak ez az élménye, valamint az ebből következő újratemetés, újkezdés szándéka határozza meg Biondo tevékenységét a *Roma instaurata* írása idején is. Wilcox szerint éppen az különbözteti meg a 15. századi itáliai reneszánszt minden korábbi „reneszánstól” (vagy legalábbis antikizáló korszaktól Bizáncban vagy a 12. századi nyugaton), hogy tudatában van önnön elszakítottságának saját múltjától.⁸ Biondo a művéhez írt előszavában így jelenik meg ez a probléma: „Sok minden készlet arra, Szentséges Jenő Atyám, hogy erőmhöz mérten megkíséreljem életre kelteni Róma város, a világ úrnője ma látható épületeinek – vagy inkább romjainak – ismeretét. De mi a legfontosabb ösztönző erőm? A humanitás tudományától megfosztott hosszú századok kettős hatással jártak: az emberek részint alig-alig képesek némi fogalmat alkotni a város egykori létesítményeiről – a tanulatlan tömeg és a műveltebbek egyaránt –, részint hibás, barbár elnevezéssel piszkítják be ezeket, s teszik fakóvá a régvolt hírnevet. Mindebből szomorú jövő tűnik elő: Róma, a nagy szellemek szülőanyja, az erényeken nevelt, a leghíresebb, a legdicsőbb és legmagasztosabb, a földkerekség összes javainak forrása, ha épületei is feledésbe merülnek, hírnevének nagyobb mérvű hanyatlása elé néz, mint amekkorát korábban történelmének és hatalmának homályba borulásával elszenvedett.”⁹

A humanista szerző ezzel mintegy zárójelbe teszi a közvetlen múltat, amelyet üresnek és pusztának láttat, béklyóknak, melyből a „modern” embernek a tanulással és az ókori múlt rekonstrukciójával adatik meg kitörnie. A közvetlen múlt meg-

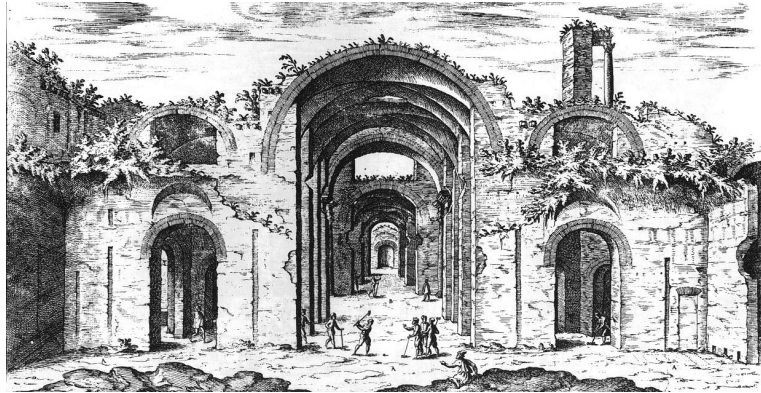


Giuliano da Sangallo (1443–1516) 1480-ban készült rajza a Basilica Aemilia maradványairól

tagadása magával hozza a *translatio imperii* eszméjének tagadását is, annak az ideológiának tehát, amelynek nevében a német-római császárok önmagukat Róma karizmatikus örökösének tekintették, és ebben az értelemben Biondo szemlélete jól beilleszthetőnek tűnik a pápaság és a császár történelmi vitájába is, egyértelmű állásfoglalást jelent a pápai igények szellemi megalapozása mellett. A szerző ezzel kapcsolatban félreérthetetlenül fogalmaz a mű elején és zárszavában. A Rómába nemrégiben visszatért pápai kancellária első embereként Biondo másutt keresi az új azonosságot.¹⁰ A *Roma instaurata* ugyanis nemcsak tagad és megszüntet egy folyamatosságot, hanem egyszermind egy újat is teremt, ennek a teremtő gesztusnak az érvényessége pedig századokkal túlélte szerzője szándékát és a megfogalmazás konkrét politikai körülményeit. A *Roma instaurata* Róma városának régiségtani topográfiája. Szerzője számba veszi az Urbs területén található ókori épületmaradványokat, és megpróbálja egykori funkciójukban azonosítani őket. Az azonosságot tehát területi elven teremt meg, a római történelem eseményeit a látható emlékekhez köti. Az identitást az hozza létre, hogy a szerző a földrajzi hely, vagy akár az építmény azonosságára hivatkozhat.

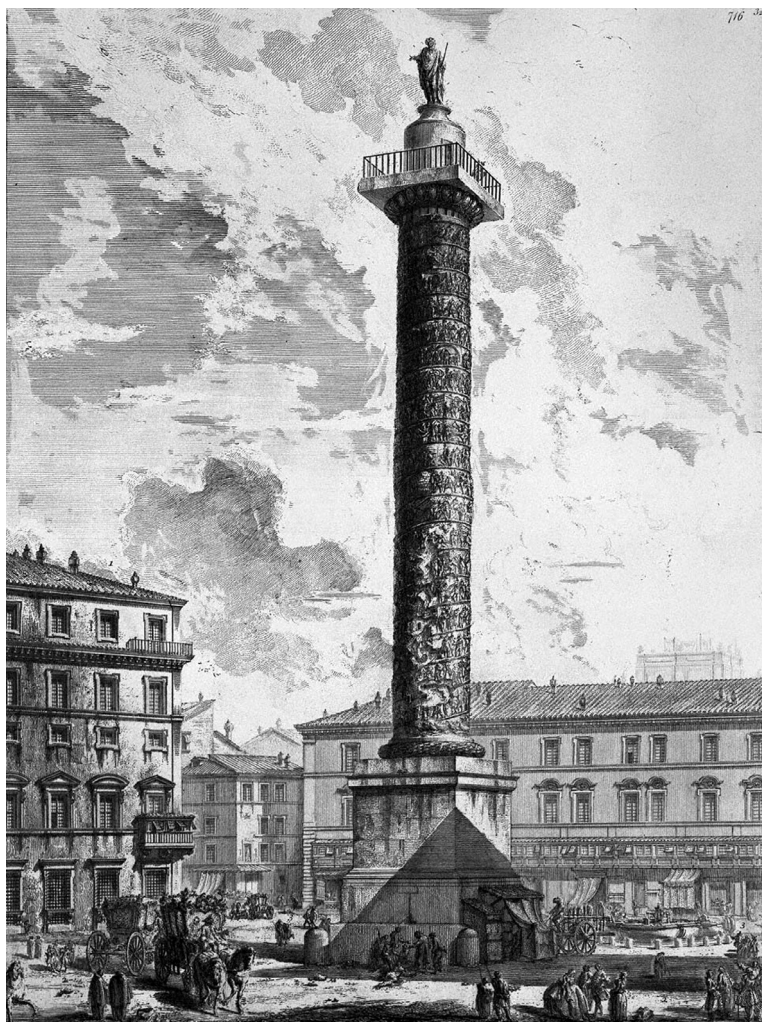
A *Roma instaurata* szerzője számára az ókor töredékes, a töredékek értelmezése pedig nem magától értetődő, hanem bizonyos módszertant tesz szükségessé. Ezt a módszertant önálló részletben nem fejti ki, de az értelmezés során követett eljárásai felfedik előttünk a lényegét. Biondo mindig írott szövegekből indul ki. Kitűnően ismeri a római irodalom forrásként figyelembe vehető műveit, és ezekre alapozza értelmezéseit: Varro, Livius, Suetonius és a *Historia Augusta* a legfontosabb hivatkozott forrásai. A fentebb elmondottak miatt érthető, hogy nem hivatkozik a korábbi, hasonló természetű írásokra, mint például a *Mirabilia* vagy a *Mirabilia urbis Romae* címen említett középkori, zarándokok számára készült leírás, és csak ritkán a szóbeli hagyományra, bár eredményei kétségtelenné teszik, hogy igen nagy mértékben támaszkodott ezekre is. Rekonstrukciós eljárása mint az újkori viszonyulás kezdete érdemes a figyelmünkre, mert benne ókorértésünk fontos jellemzőire ismerhetünk. Csak hármat szeretnék a következőkben kiemelni közülük.

Noha a mai régészeti topográfia Biondo művét saját tudományos kezdeteként tartja számon, jelentősek a módszertani eltérések. Kevés ugyanis a *Roma instaurata*-ban a mai értelemben vett régészetinek nevezhető leírás. Ritkán kapunk képet arról, milyen állapotban vannak az emlékek, pontosan mekkorák, mivel vannak borítva az épületelemek, milyen építészeti formákat mutatnak stb. Az eljárás lényege a megnevezés: ez az a hely, vagy ez az az épület, amelyben, ahol a római történelem híres eseményei lezajlottak, illetve amely a római irodalomban fontos szerepet játszik. Az eljárás lényege az azonosítás. Nem maga a maradvány, az emlék érdekli elsősorban a szerzőt, hanem az esemény, amely vele kapcsolatba hozható. Ezért a mai olvasóban az a benyomás alakul ki, hogy minden racionálisnak nevezhető módszere és érvelése ellenére (ezért va-



A Diocletianus-fürdő romjai. Etienne Dupérac (1520–1607) metszete (1575 körül). (Forrás: Wikimedia)

gyunk hajlamosak rá, hogy tudományos forradalmat lássunk a korszak érvrendszerében) valamiféle szimbolikus eljárás tanúi leszünk. A 15. századi római városi tér magába szívja, és ettől fogva megjeleníti az ókor káprázatos eseményeit. Biondo módszere korántsem egyedi vagy különös. Nem volt magától értetődő, hogy a rom fizikai valóságának vizsgálata és leírása lényeges eleme lenne ennek a megismerési folyamatnak. Úgy is fogalmazhatnánk: nem volt evidens, hogy az ókor csodálójának



Marcus Aurelius oszlopa. Giovanni Battista Piranesi (1720–1778) rézkarca a *Vedute di Roma* című kötetből (1760 körül). (Forrás: Wikimedia)

be kell mennie a romok közé. Petrarca egyik levelében (*Ep. fam.* 6, 2) számol be arról az élményéről, amikor római tartózkodása idején Diocletianus fürdőjének tetején ült Giovanni Colonna társaságában, és onnan élvezték az ókori romokra nyíló tágas panorámát. A táj fölé magasodó megfigyelési pontjukról figyelték a maradványokat, és mindketten annak a szomorúságuknak adtak hangot, hogy a római irodalomban megörökített egykori híres épületek közül szinte alig maradt valami az utókorra. Janus Pannonius mestere, Guarino azon élcelődött, hogyan gyürkőzött neki egy alkalommal a társa, a szintén neves humanista Niccolò Niccoli, és mászott fel egy földre zuhant boltozatdarabra, hogy megnézze, mi van a fal belső oldalán.¹¹ A megváltozott tudományos felfogás jegyében Poggio Bracciolini és Alberto Alberti utat törtek maguknak a tüskés bozótban, hogy közlőről, a maguk anyagi valójában szemlélhessék meg az elhagyatott romokat. Biondo idézi fel (egy másik művében), hogy Enea Silvio Piccolomini már II. Piusként egyik vidéki útja alkalmával leereszkedett egy völgykatlanba, hogy közlőről szemügyre vehessen egy ókori emléket, és követték őt kíséretének előkelő tagjai, testes püspökök „teknősbékalépésben” lefelé a meredek, síkos úton.¹² Az emlékek anyagi valósága ugyanakkor még sokáig nem nyer igazi jelentőséget. A korszak igazi kérdése az, hogy melyik rommal melyik szöveget lehet összekapcsolni. A viszonylagos épségben akkor is látható Marcus Aurelius-oszlopról, melyet tévesen Antoninus Piusnak tulajdonít, például így ír Biondo: „a Mars-mezőnek azon a részén tartották a tisztújító szavazásokat, ahol az a csavart oszlop áll, amelyet köztudomásúlag Antoninus Pius Aurelius császár állíttatott” (2, 70). „Onnan tudjuk ilyen biztosan, hogy a csavart mintájú oszlopot Antoninus Pius tiszteletére állították, hogy képmása, amelyet a pénzermékről sok más kortársunkkal együtt mi is igen jól ismerünk, feltűnik a százhetvenöt lábnyi oszlop reliefjei között.” (2, 74) Biondo nem írja le a tárgyat, hanem azonosítja, s ehhez vannak érvei is. Ha valamilyen szerencsétlen véletlen folytán ledőlt volna az oszlop, és sok más márványemlékhez hasonlóan belőle is meszet égettek volna, ahogyan Biondo panasza szerint még az ő korában is gyakran tették, leírásából nemigen tudnánk fogalmat alkotni arról, hogyan nézhetett ki az emlék. Még egyértelműbben mutatja a jelenséget az (úgynevezett) Ianus-templom, amelyről szerzőnk a következő leírást adja: Ianus temploma csaknem sértetlenül fennmaradt, „az a fehér márvány építmény, négy oldalán egy-egy nyitott kapuval, amely a S. Giorgio in Velabro templom szomszédságában található” (2, 46). Egyetlen mondatban írja le magát az építményt, majd részletesen ismerteti Livius, Ovidius és Persius műveit, idézve belőlük a magával Ianusszal, illetve a Ianus-templommal kapcsolatos hagyományt.

A II. könyvtől (39. caput) kezdve módszert vált Biondo, és nem topográfiai rendben halad tovább a város emlékeinek bemutatásában, hanem az épületek rendeltetése szerint. Beszél a fürdőkről, a színházakról és az amfiteátrumokról. Eljárását jól példázza a Pompeius-színház esete. Egy szerencsés véletlen segítette a szerző segítségére, hogy az épületet azonosítani tudja. A jogtudós Angelo Pontiano a borospincéjét kívánta volna mélyíteni, de a munkálatok közben a kőműves egy hatalmas ókori kváderköre bukkan, amelyen felirat is olvasható volt. Ez a felirat segítette meghatározni a színház helyét. Magából az épületből ugyanis vajmi kevés volt látható már Biondo korában is. Egedül az ott álló kolostor félkör alakban meghajló íve mutat-

ja, hogy falait alighanem Pompeius színházának alapozására építették. A szegényes maradványok ellenére Biondo művében a leghosszabban tárgyalt épületek egyike a színház. Biondo ugyanis nem magát az épületet írja le, hanem elszakad a topográfiai problémától, és a színelőadásokkal kapcsolatos művelődéstörténeti alapvetést ismerteti: mikor épült Rómában az első kőszínház, milyen típusú előadások hogyan zajlottak le, kik voltak a leghíresebb színészek stb. Jól mutatja ez a példa is, hogy Biondo egy már előzetesen kialakult, méghozzá a szövegek tanulmányozásából származó ismeretanyaghoz kívánja hozzákapcsolni az épületek azonosított maradványait. Érvelésének gyakran nem is elsősorban az épületmaradványok azonosítása vagy a lokalizálás a célja, hanem sokkal inkább az, hogy bemutassa, az ókorra vonatkozó hagyomány micsoda gazdagságát lehet egy-egy épületmaradványhoz vagy Róma város egy-egy területéhez kapcsolni, és hogy ez a gazdag hagyomány szinte azonos a teljes antik hagyománnyal. Szövegeközpontúsága kétségtelen, ugyanakkor a szövegek szinte teljes korpuszát köthetőnek látja a városi térhez.

A szerző ókor iránti csodálatának egyik legfontosabb eleme a nagyság, a nagyság egészen konkrét értelmében: az ókori épületek méretei és a megépítésükhöz szükséges gazdagság ejtik ámulatba, a vastag falak, a szilárd építmények. Diocletianus termáival kapcsolatban jegyzi meg egy helyütt, olyan hatalmas a még mindig álló épület, hogy méretével túlszár Itália négy legnagyobb nemesi palotáján együttvéve (1, 106). A vízvezetékéről: „a vízvezetékek lenyűgöző volta felülmúlta a földkerekség, sőt magának Róma városának minden csodáját” (2, 94). A Monte Testaccio, a széttört agyagurnákból álló „hegy” magasságával kapcsolatban érthetetlennek találja, hogy Róma lakosságának számát figyelembe véve, hogyan nem emelkedik egészen a felhőkig, mint az Alpok (3, 75). Némiképp szertelen rajongása a hatalmas római méretek iránt gyakran oka tárgyi tévedéseinek. A nagyságról alkotott, és alapvetően az ókori retorikus szövegek olvasásából táplálkozó előzetes koncepciója meghatározza az emlékek rekonstrukcióját is. Jól tetten érhető a szövegek prioritásának következménye Biondo rekonstrukció-képében. A nagy középületek azonosítása során át kell váltania a szövegek retorikai eszköztárát méretekre és arányokra. Hogy Pompeius színházának hatalmas méreteit érzékeltesse, Tacitust idézi: „E színház nagyságát semmiféle módon és semmilyen más tanúbizonysággal nem tudjuk jobban érzékeltetni, mint azzal, hogy Nero, amikor meg akarta mutatni a germán előkelőknek, milyen tengernyi is a római nép – írja Tacitus –, bevezette őket a zsúfolásig megtelt színházba”. (2, 108) Az efféle leírásokból azt tudjuk meg, hogy Pompeius színháza még Tacitus szemében is nagyon nagy épületnek tűnik, de azt nem, hogyan lehet ezt a retorikailag megfogalmazott körülményt átváltani méretekre, alapterületre, egyszóval a topográfia és a régészet nyelvére. Biondo – és ez talán sokat elárul ókorképéről – mindig pozitív irányban téved: az amúgy is hatalmas méretű építményeket még sokkal nagyobbak képzele el, mint amilyenek a valóságban lehettek. Vidéki városokban láthatott theatrumokat, de alighanem Vergilius első eclogájának pásztorával, Tityusszal együtt úgy gondolja, Rómáról nem lehet képet alkotni, ha pusztán felnagyítjuk a kisvárosban szerzett tapasztalatot. Szinte korlátlanul látja a rómaiak alkotóképességét, ezért a valóságosnál mindig nagyobb építményeket vizionál. Különböző forrásaiban talált adatokra és saját elképzeléseire támasz-

kodva úgy gondolja Biondo, hogy a színház és a hozzá kapcsolódó atrium elfoglalta a mai Cancelleriától a Balbus-színházig terjedő hatalmas kiterjedésű területet, azaz Balbus színházát és a hozzá kapcsolódó csarnokot (Crypta Balbi) egyesítette Pompeiuséval. Szintén jellemző a *domus aurea* bemutatása. Suetonius lelkesült és kissé túlzó leírását szem előtt tartva Biondo úgy gondolta, hogy a *domus aurea* nemcsak a Palatinus és az Esquilinus közötti területet foglalta magába, hanem a császárfórumokét is, és egészen a mai Piazza Venezia északi oldaláig húzódott. Érdekes ugyanakkor, hogy bár műve számtalan helyen fejezi ki lelkesedését az ókori Róma nagysága, gazdagsága, fényűzése iránt, nem beszél a kortársai szemében ugyanilyen vitathatatlan művészi nagyságról, a művészi ábrázolóerőről (talán egyetlen kivétel a Pheidiasznak tulajdonított márvány lovascsoport leírása). Míg szinte minden forrásul felhasználható szerzőt olvasott, és idéz is művében, egyetlen egyszer sem hivatkozik Vitruviusra, holott tudnia kellett, hogy Alberti éppen vele egy időben dolgozott Vitruvius alapján írt építészeti traktátusán (*De re aedificatoria*).¹³

Végül még egy sajátosság. Biondo a pozitívizmus korát és szellemét idéző módon megpróbál minden, az ókori irodalomban említett fontosabb épületet azonosítani a térképen, és fordítva, minden jelentősebb romhoz meghatározást kapcsolni. Ez a törekvése nemcsak a korábbi, középkori Róma-leírásoktól különbözteti meg munkáját, hanem legtöbb humanista társától is. Ha Biondo azt olvassa Pliniusnál, hogy Tarquinius Superbus Rómát kelet felől magas földszáncsal zárta el (*Nat. hist.* 3, 67), rögtön meg is mutatja olvasóinak a sáncot, mely szerinte az ő korában a Santa Maria del Popolo templom fölött magasodott (és valójában a Collis Hortulorum egy nyúlványa; 1, 96). Az Esquilinuson látható két lovasszoborról (Dioscuroso) leszögezi, hogy ezek azok a szobrok, amelyeket Sextus Rufus adata alapján Tiridates király hozott Rómába ajándékként (1, 101). A szintén az Esquilinuson álló Serapeion toronyszerűen az égbe nyúló maradványáról közli, hogy ez az a torony, amelyből Nero nézte egykor Róma égését, Suetonius alapján díszruhában, énekelve (1, 102). Az Aventinus lejtői alatt található építményről pedig elmondja, hogy ez az az ív, amelyet a rómaiak Horatius Cocles tiszteletére emeltek (1, 21). Az eljárás persze korántsem Biondo sajátossága. Láthatunk rá példát kortársai hasonló munkáiban, és főként az előző korszakok topográfiai jellegű munkáiban. Biondónál azonban a hatalmas és mindig pontosan megjelölt ókori forrásapparátus miatt más jelleget ölt. A szóbeli hagyomány és a mítosz mint forrás helyére az irodalmi szövegek kerülnek. Biondo eljárása azt a benyomást, azt a hitet erősíti meg és váltja gyakorlati tapasztalatra, hogy az ókor szövegekből kiolvasható képe és a városi romok megfejtésre váró, kaotikus együttese (amelyről Goethe ír a bevezető idézetben) valamiképpen ugyanazon valóság részei: az egyik átváltható a másikra, vagy legalábbis megjelölhető az egyik helye a másik rendszerében is. Ez a módszer (és a fentebb említett többi is) sokáig jellemzője és meghatározója marad az ókor tárgyi kultúráját és szöveges hagyatékát egymás rendszerében vizsgáló tanulmányoknak.

Illusztrációképpen idézzünk egy másik, immár Biondótól független példát a jelenség általánosan jellemző voltára. Az 1500-as években Rómában előkerült egy fekete márványból készült ókori szobor, amely egy görnyedt tartásban álló mezítelen öreg férfit ábrázolt. Hiányoztak a szobor szemei, az arcból



A „Haldokló Seneca”-ként ismert szobor.
Kr. u. 2. századi márványtorzó 16. századi kiegészítésekkel
(Párizs, Louvre). (Forrás: Wikimedia)

egy darab, a combok és minden valószínűség szerint a karok a hónaljaktól. A korszak szakértői az arc soványságát aszkézisnek, feszült izmait a szenvedés kifejezőjének értelmezték, és a szobrot a híres Tacitus-hely alapján az öngyilkossága után a halálát váró filozófus Seneca portréjaként azonosították.¹⁴ El is készültek a reneszánsz kiegészítések – olyan jó minőségben, hogy mind a mai napig tartanak a viták az egyes részletek „eredetiségéről”. Alabástrom szemgolyókat kapott az agg filozófusarc, pótolták a hiányzó végtagokat és a többi hiányzó részt, még egy pompás medencét is faragtak neki afrikai márványból, amelybe beleállították a figurát, mert Tacitusnál azt olvasták: „végül egy forró vízzel telt medencébe ereszkedett...” (*Ann.* 15, 64). A mai művészettörténészek az időközben előkerült tucatnyi analógia alapján általában öreg halászként értelmezik a szobrot, aki belegázol a tengerbe – ezért nincsenek meg egyetlen fennmaradt variánsnak sem a lábszárai térdtől lefelé. Már felfedezése óta sok vitát váltott ki a téma meghatározása, Winckelmann például komikus színész-alakként értelmezte, de Rubens 1608-ban festett *Seneca halála* című festménye félreis-

merhetetlenül mutatja a szobor ihletését. Napóleon átszállította az ünnepelt alkotást Párizsba, és a Louvre-ban helyezte el, ott látható ma is. Minél cáfolhatatlanabbá vált a hasonló darabok előkerülésével szinte az egész görög-római világ területéről, hogy nem Seneca halálát ábrázolja a szobor, annál mélyebb feledésbe merült az alkotás. Az egykor sokak által csodált és a „modern” kor szobrászai elé példaként állított alkotás ma, egy hellénisztikus halászfigura római kori variációjaként nem tartozik az ókori művészet ismert vagy különösebben magasra értékelt darabjai közé. Elveszett mögüle a szöveg, nem kitüntetett pont már többé az elsüllyedt ókori világot kutatók térképén.

Jakob Burckhardt tudományos forradalomnak nevezte azt a változást, amely a humanisták megismerési módszertanát jellemezte elődeikével összehasonlítva. Megismerési vágyuk min-

denekelőtt az antikvitás felé fordult, de az, hogy az erre vonatkozó tudás közvetlenül nem hozzáférhető, kikényszerítette a módszer megtalálását, a rendelkezésre álló különböző lételemű források egymásra vonatkoztatását. Ha szimbolikusnak tekinthetjük Goethe mondatát és a benne megfogalmazódó helyzetet, és az antikvitás ránk maradt emlékeit kaotikus, rendezetlen, eredendően töredékes és eredeti formájukban (ha volt egyáltalán ilyen) soha nem rekonstruálható jelenségeknek tekintjük, akkor azt is tudjuk, hogy ezek értelmezése, a rommező jelentése a legkevésbé sem evidens. A humanizmus korától kezdve kínálnak olyan jól képzett vezetőket, akik elmesélik az élményre és a megismerésre egyaránt vágyó embereknek, mit látnak, de módszereik éppúgy a történelem termékei, mint a tárgy, amit magyarázni kívánnak.

Jegyzetek

- 1 *Utazás Itáliában*, fordította Rónay György, Budapest, 1961, 100.
- 2 Magyar címén: *Az újraálmodott Róma*. Fordította Zsupán Edina, a bevezető tanulmányt írta Póczy Klára, Pytheas Kiadó, Budapest, 2005.
- 3 A Győri Corvina facsimile kiadása: Pytheas Kiadó, Budapest, 2005.
- 4 Anthony Kemp, *Estrangement of Past. A Study in the Origins of Modern Historical Consciousness*, Oxford, 1990, 99.
- 5 Th. E. Mommsen, „Petrarch’s Conception of the ‘Dark Ages’”: *Speculum* 17 (1942) 226–242.
- 6 *De sui ipsius et multorum ignorantia*. Idézi Th. E. Mommsen, „Petrarch’s Conception of the ‘Dark Ages’”, 227.
- 7 Anthony Kemp, *Estrangement of Past*. 98–101.
- 8 Donald J. Wilcox, *In Search of God and Self*, Boston, 1975, 54–56.
- 9 Zsupán Edina fordítása.
- 10 Anthony Kemp, *Estrangement of Past*, 99–100.
- 11 Idézi: Hubertus Günther, „L’idea di Roma antica nella ‘Roma instaurata’ di Flavio Biondo”: *Le due Rome di quattrocento*. A cura di Sergio Rossi e Stefano Valeri, Roma, 1997, 383.
- 12 Uo. 385.
- 13 Uo. 390.
- 14 Mary Beard – John Henderson, *Classical Art. From Greece to Rome* (Oxford History of Art), Oxford, 2001, 1–3.