

BEVEZETŐ

A rég letűnt kultúrák minden kutatójának bizonyára volt már olyan metodológiai érzése – ha ugyan szabad ezt a nem túl találó kifejezést használnunk –, hogy szinte a Wells-féle láthatatlan embert üldözi. Egy rég letűnt kor gondolkodási stílusának rekonstrukciója csupán a történész fejében mehet végbe, aki gondolatban átrepül egy elképzelt világba, s meglehetősen furcsán fest, amikor a hellének vagy az óoroszok lelki tulajdonságait taglalja, olyan, mint amikor valaki ráveti magát a semmire, és fújtatva viaskodik a láthatatlan emberrel. Csakhogy a láthatatlan ember mégiscsak itt van valahol a közelünkben, mint kézzel fogható valóság. Ha sutba dobjuk azt a pozitivista előítéletet, hogy leereszkedően kezelhetünk egy múltbeli kultúrát pusztán azért, mert *mi* vizsgáljuk őt, s nem ő minket, a hajdani kultúrával szembesítve nyomban fény derül saját fogalmaink és értékeink történeti, viszonylagos, specifikus jellegére; az a másik kultúra mintegy átvilágítja emezeket, s bizonyos értelemben mi magunk válunk a vizsgálat tárgyává. Így ismerjük fel önmagunkat az ókorhoz vagy a reneszánszhoz fűződő viszonyunkban. Miközben mi a láthatatlan emberről vitatkozunk, ő figyelmesen szemlél bennünket.

A padlón egyszerre sáros lábnyomok jelennek meg: tárgyak szökkennek a magasba, és mozdulatlanul lebegnek a levegőben... A láthatatlan ember jelt ad magáról, mintegy bizonyosságát adja létezése realizálásának azáltal, hogy otthagyja maga körül tettei, szándékai, szellemi működése tárgyiasult bizonyítékait – mindazt, amit a történészek „forrásoknak” neveznek. Mi e jelek alapján igyekszünk megérteni az ismeretlent, akiről annyit tudunk, hogy ő is ember, mint mi magunk, következőképpen elvileg meg kell hogy értsük, csak éppen igen kevésbé hasonlít ránk. Vajon teljes egészében megismerhető-e a láthatatlan ember lelkülete? Igaz, beleképzelhetjük magunkat a helyzetébe, csak hogy ha mi vagyunk az ő helyében, az mégiscsak más, mint ő a saját

helyében; a beleélés az üldözésnek elkerülhetetlen, ám roppant kétértelmű feltétele.

Az üldözők körében két előítélet terjedt el. Vannak, akik nem hisznek a láthatatlan emberről szóló mendemondáknak. E lény – szerintük – pusztán saját intellektuális tevékenységük eleme; a feladat tehát az, hogy megkonstruálják saját felfogásukat róla, nem pedig hogy rekonstruáljanak valamit, ami e felfogáson kívül esik. Amíg az empirikus kutatók széttárt karokkal vaktában tapogatóznak a szobában, a spekulatív beállítottságú kulturológus megszerkeszt néhány metalogikai formulát, és ezeket követve vidáman közlekedik a tér minden irányába. Sose ütközik bele a láthatatlan emberbe, ez a veszély nem fenyegeti. Egyszerűen keresztülsétál rajta anélkül, hogy észrevenné. Az ő számára nincs a szobában más, csak ő meg a levegő, amibe bátran rajzolgathatja – olykor roppant elegáns – történelem feletti sémáit.

A másik előítélet az empirikusok vezérelve, akik mindennél többre tartják az akadémikus „megalapozottságot” és az objektív „tényeket”, amin a tudományos fantázia hiányát és a források egyszerű beírását értik ezek interpretációja helyett. Mint ismeretes, csak az ilyen tudósoknak adatik meg, hogy elcsípjék a láthatatlan embert – miután sikerült megölniük. Végre látni az idegen kultúrát, vagyis ennek vérbe fagyott hulláját. De ki képes rá, hogy feltámassza, hogy eleven mivoltában, mozgásában és saját létünkkel összefonódva láttassa?

A két előítélet végül is kezét nyújt egymásnak. A metalogikus nem törődik távoli beszélgetőpartnerével, vagy – ami ugyanazt jelenti – nem lát benne mást, mint állandó elemek kombinációját; a pozitivista azt tételezi fel, hogy a múlt önmagáért beszélő konkrét valami, ami ott szunnyad a könyvtárak mélyén, s a kutatónak nincs egyéb feladata, mint hogy kicédulázzgassa. Végeredményben mindkettő önmagával helyettesíti be a múltat, csupán az egyik tudatosan, a másik naivitásból; az egyik csak maga beszél, a másik azt feltételezi, hogy elegendő hallgatnia, de mindkettő történelmietlen. Egyik se veszi észre, hogy egy párbeszéd részese.

Viszont mindkettő roppantul bízik saját erejében... A mindent értésnek ez az illúziója – *Sz. Sz. Averincev* jogos megjegyzését idézve – „halálos veszélyt jelent a humán tudományra nézve”. Senki sem akarja azt állítani, hogy a láthatatlan ember megfoghatatlan. De „véglegesen” kezünkbe kaparintani lehetetlen. S amire számíthatunk, nem több, mint a „megértés a meg nem értés gátjainak leküzdése árán”¹. Adjunk

hálát az istennek, hogy így van! Hiszen a „teljes” megértés nemcsak azt jelentené, hogy kimerítettük, mondjuk, a reneszánsz kultúra tanulmányozásának lehetőségét, hanem azt is, hogy mi magunk megállapodtunk, elveszítettük saját arculatunkat.

Kell-e mondani, hogy könnyű lenne a dolgunk, ha a két szélsőség – a metalogika és az empirizmus – csupán a kutatók gyarlósága lenne, és nem magának a kutatás tárgyának paradox jellegét tükrözné, ha a láthatatlan ember nem provokálná és nem tévesztené meg újra és újra üldözőit pusztán azáltal, hogy természete szerint egyszerre reális és kísértetszerűen szellemi, egyszerre létezik tőlünk függetlenül és csupán képzeletünkben, talányos és kézzelfogható, múltbeli és továbbélő, olyasmi, ami bennünket szült, s ami általunk születik. Végül is sem a metalogikai, sem az empirikus megközelítési mód nem véletlen, s még produktív is lehet, amennyiben nem sikerült „megtisztítaniuk” paradox jellegétől a kultúrát, amelynek „furcsasága” a kettejük közti hézagot kitöltő dialektikus játékban valósulhat meg. Ne háborogjunk e furcsaságon, azon, hogy a láthatatlan ember láthatatlan, hogy a kultúra – kultúra... Voltaképpen épp e tulajdonságok teszik lehetővé, hogy bekapcsoljuk öntudatunkat a kultúra történetébe, hogy világtörténelmi értelemben valóságossá váljunk. Wells regényével ellentétben a mi láthatatlanember-vadászatunknak soha nincs vége, s amíg e vadászat folyik, soha nem terméketlen.

...Egyszer eljön a pillanat, amikor a régi fóliánsok fölé hajló történetész valami kihívóan elevenbe ütközik. Az áttetsző úr kitöltöttnek és áthatolhatatlannak bizonyul. Döbbenetes érzés karjainkban tartani a láthatatlan embert. Aki ismeri ezt az érzést, tudja, hogy amikor egy másik típusú kultúrával találkozunk, éppúgy nincs helye a túlzott gőgnek, mint a túlzott szerénységnek, mert mindkettő akadályozza az érintkezést.

Ahhoz, hogy meghatározzuk és elhatároljuk az egyes kulturális korszakokat, történetileg kialakult tág skatulyákhoz folyamodunk, és hagyományosan olyan szavakat használunk, mint „ókor”, „középkor”, „reneszánsz”, „barokk”, „felvilágosodás”, „romantika” stb., melyek hatalmas fenomenológiai komplexumok belső egységét jelképezik. Elegendő kimondani e szavak bármelyikét, s a művelt ember tudatában máris ismeretek, élmények, képzettársítások élénk színekben pompázó láncolatai lendülnek mozgásba. A terminusok szükségszerű feltételeességét

leszámítva, rendszerint bizonyosak vagyunk a mögöttük rejlő fogalmak nyilvánvalóságában. Igaz, amint szigorú definíciókkal próbálkozunk, a „reneszánsz mint olyan” specifikuma máris kezd kisiklani kezeink közül. Ha egy-egy konkrét jelenséget vizsgálunk, viszonylag könnyű felismerni, hogy mondjuk az itáliai reneszánsz körébe tartozik – ahogy egyik taktus után felismerünk egy zeneszerzőt –, annak ellenére, hogy milyen sokféle formában öltött testet e „korszellem” érzéki és formális megjelenése az építészetben, a filozófiában, a festészetben, a költészetben stb. két-három évszázad folyamán. De vajon mi is ez a „szellem” voltaképpen? Mit takar ez a kifejezés, melyet a pozitivista kutatók hajlamosak idézőjelbe tenni, mivel Leonardo vásznainak vagy Machiavelli traktátusainak empirikusan megállapítható sajátosságaitól eltérően a „reneszánsz szelleme” talányos valami, ahogy az egy szellemhez illik is. Ezt a „szellemet” éppen azért, mert nehezen absztrahálható, gyakran tekintik szétfolyó absztrakciónak. A valóság, mely az ilyesfajta megjelölések mögött rejtőzik, egyszerre érzékelhető és megfoghatatlan, akárcsak a zenei gondolat, mely a szóbeli interpretáció során semmivé foszlik. Micsoda tág lehetőségek az interpretáció számára! S éppen ezért hányan visszarettennek tőle!

Egy-egy kultúra megismételhetetlen jellegzetességét csak akkor lehet megismerni, ha közvetlenül a forrásokhoz fordulunk, ha konkrét és megbízható alappal rendelkezünk, mindamelllett a legkövetkezetesebb és legkimerítőbb indukció sem képes felfedni „a reneszánsz lényegét”, ha nincs előre meghatározott nézőpontunk. Különben ez a nézőpont *mindig* előre adva van. Valamiféle elképzelésük azoknak is van a reneszánszról, akik azt állítják, hogy oktalanság újabb elmékedésekbe bocsátkozni a korról a maga egészében, hiszen ezek az utóbbi több mint száz esztendőben (Burckhardt híres művének megjelenése óta) sokféle, csupa egymásnak ellentmondó eredményre vezettek. Minden részutatást szükségképpen megelőzi mindaz, amit a reneszánszról olvastunk, mindazok a gondolatok és viták, melyek megpróbálták titkait megfejteni. Eleve ismernünk kell a „reneszánszt” ahhoz, hogy egy vásznon vagy egy traktátusban felismerjük. Az ilyen felismeréshez szükséges képesség tehát csak bizonyos a priori tudás birtokában lehet empirikus, amit azonban annyira megszoktunk már, hogy észre sem vesszük.

Az integráló fogalom beleivódik a kutató vérébe, olyannyira, hogy természetes dolognak érezzük. „Hiszen végül is a reneszánsz csak-

ugyan létezett.” Hát persze! Csakhogy ez a meggyőződésünk már maga is történeti kulturális fenomén. A valóságban költők, filozófusok, művészek léteztek, s mindaz, amit megalkottak. A tényeket a történetírói tradíció sorolta a „reneszánsz” fogalmába. Igaz ugyan, hogy ennek értelmezése függ a kultúra minden további állapotváltozásától, egész fejlődésétől, ez azonban egyáltalán nem teszi kérdésessé az efféle univerzális objektivitását, sőt éppen ez adja meg az objektív egyszemélyi lehetséges bizonyítékát. Azt, hogy a „reneszánsz” csakugyan létezett a világtörténelemben, legkésebben éppen az bizonyítja, hogy jelen van az örökébe lépő korok társadalmi, szellemi tevékenységében. A reneszánszról alkotott kép a részünkké vált, olyannyira, hogy egyszerűen nem lehetünk meg nélküle. Nincs a verifikációnak más módja. A „reneszánsz” létezésének hitelét éppen róla való ismereteink lezáratlansága és viszonylagossága adja meg, éppen így válik világossá történelmileg tartalmas és törvényszerű jellegük.²

Egyszóval a vizsgálandó anyagban felismerni vélt tipológiai összefüggés, közös alap egyrészt bizonyos konkrét kutatások eredménye, másrészt egyfajta a priori elméleti intuíció. A megfelelő modell ennek érzékeltetéséhez a komp, amely ide-oda úszkál a benyomás és a konstituálás között. Az anyag sugall, de nem diktál. A történész a rendelkezésére álló módszerek, fogalmak, értékek – röviden: saját kultúrájához fűződő viszonya – közvetítésével próbálja interpretálni az idegen kultúrát. Ennek során azonban szükségképpen szembetalálja magát a források ellenhatásával. Így a történész és a múlt között dialógus alakul ki, aminek következtében mindketten elveszítik függetlenségüket.

A kultúrtörténészt leginkább talán a zenei előadóművészhez hasonlíthatjuk, akit köt a zenei szöveg, de a kotta reprodukálása az előadásnak csupán szakmai alapfeltétele. E technikai feltétel teljesítése esetén minden értelmezés egyenjogú és „helyes”. Valamennyi egy külső hangzó rétegben realizálódik, ám kimeríthetlenségük forrása mélyebben rejlik, voltaképpen már a zene határain túl. A legfőbb cél nem a „helyesség”, hanem a meggyőző erő. Hiába reprodukálunk bizonyos hangcsoportokat, képtelenség bebizonyítani kifejezőerejüket olyanok számára, akik a hangokat csupán akusztikai oldalukról fogják fel.

Minthogy a történelmi-kulturális univerzális interpretációja a saját történelmi tudatunk és a vizsgált kor reáliái közötti bonyolult kölcsönhatás gyümölcse, a pedáns tudomány nem tud mit kezdeni vele. Az interpretáció lehet érdekes vagy érdektelen, és kész. Persze a kultú-

ratípus modelljének ki kell elégítenie három előzetes követelményt: korrektnek kell lennie, nem szabad erőszakot tennie az anyagon, és nem tartalmazhat logikai ellentmondást. A reneszánsz értelmezése semmi szín alatt nem lehet önkényes, de semmiképp sem kerülheti el, hogy szubjektív legyen (a legszívesebben „szubjektuális”-t mondanék, hogy kizárjam negatív, sőt bármiféle értékelő árnyalatát). A történész leghőbb vágya természetesen az, hogy személyes nézetei minél többet igyanak magukba kora szubjektivitásából, s ily módon kielégítsék az adott tudományterület követelményeit és a közönség őszinte érdeklődését. Bár elismerjük, hogy a reneszánsz lényegének több különböző, mégis egyaránt „helyes” interpretációja létezhet, ennek még sincs semmi köze a lapos relativizmushoz. Csak az az interpretáció lehet „érdemes”, amely összhangban áll a tényekkel; ám a „reneszánsz”, mint már mondtuk, nem redukálható a pusztá tényekre, mi több, még önmagukban vett jelenségei is roppant sok jelentésűek – a történettudomány szerencséjére. Az egymással vetélkedő és egymást váltó tudományos értelmezések törvényszerű és ellentmondásos eszmei fejlődése egyre teljesebben tárja föl a reneszánsz kor „szövegének” totális értelmét, mely benne rejlik, csak éppen mindig más és más oldalát fordítja felénk, és minduntalan megújul a történelem folyamán.

Egy-egy kulturális korszak értelme azért változik tovább a korszak lezárulása után is, mert minden újabb fejlődési fok megváltoztatja az összes előző fejlődési fokozat helyét a világtörténelmi folyamatban. Nem egyszerűen arról van szó, hogy változnak a történetírói módszerek és koncepciók, még csak nem is arról, hogy az utókor, a társadalom, az osztályok, a kulturális irányzatok, a tudományos iskolák, a kutatók önmagukból kiindulva ítélik meg a múltat, hanem kifejezetten arról, hogy a múlt: része az emberiség jelenét és jövőjét is magába foglaló végtelen és ezért ismeretlen egésznek, objektív tartalma ettől az egésztől függ, s amilyen mértékben a jövő jelenné, a jelen pedig múlttá válik, amilyen mértékben a múlt terebélyesedik, úgy ölt minden egyes szakasza új arculatot.

Ezért az itáliai reneszánsz a maga realitásában nyitott, potenciálisan létező jelenség, mely egyre újabb „reneszánszkép” megalkotásához ad alapot, így válik magáért való dologból nekünk valóvá, így épül be szellemi tapasztalatvilágunkba.

Azokon, akiket bosszant, hogy minden nemzedék újra kezdi a történelmi-kulturális univerzális értelmének keresését, s akiket kiáb-

rándít, hogy a definíciók nem eléggé szigorúak, sajnos nem tudunk segíteni. Legjobb, ha ezek valami más foglalatosság után néznek.

Az itáliai reneszánszt, mint bármely más kultúrtörténeti korszakot, sokféleképp lehet tárgyalni.

Legtöbbször diakronikusan próbálták meg leírni.

Ez abból áll, hogy időbeni egymásutániségükben egymás mellé helyezzük a kulturális jelenségeket és alkotóik portréját, bemutatjuk a szellemi tradíciókat vagy művészeti iskolákat kapcsolataik és összeütközéseik tarkaságában, a fejlődés bizonyos logikáját követve. Az olvasó ebből megismerheti a reneszánsz kultúra életútját, felvirágzásától hanyatlásáig; láthatja, hogyan változtatta színét és alakját a változó történelmi megvilágításban. Az itáliai reneszánsz ebben a megközelítésben eseménysorozatnak, a világkultúra történelmláncolatának látszik. Az ilyen leírásban szükségképpen van expozíció, kulmináció és finálé, mégpedig mintegy a történelem természetes menetéből adottan. Klasszikus fabulára épülő elbeszélés ez, melynek drámaisága minden alkalommal megragad bennünket, s amely alighanem a legközvetlenebbül és a legmegszokottabb módon fedi a „történelem” fogalmát. A múlt ilyen genetikus vizsgálatára nyilvánvalóan és múlhatatlanul szükség van.

De mint ismeretes, nem ez az egyetlen vizsgálati mód; létezik egy másik is, a szinkron módszer, mely semmivel se kevésbé fontos amannál, bár viszonylag nemrég – igazából csak az utóbbi évtizedekben – fejlődött ki teljesen és vált önállóvá. Szólnunk kell néhány szót erről a módszerről, hogy megvilágítsuk könyvünk alap gondolatát és felépítését.

A kultúra mindenfajta leírása óhatatlanul beleütközik néhány olyan nehézségbe, melyek a diakronikus megközelítés keretei között egyszerűen leküzdhetetlenek. Őt ilyen nehézséget fogunk megnevezni.

Először is, ha a könyvünk címe „Az itáliai reneszánsz”, hol kezdjük, és mivel fejezzük be? Ha úgy határozunk, hogy a történészek egy csoportját követve, hagyományosan Dantéval és Giottóval, a költészet és a festészet 1300 utáni nagy fellendülésével kezdjük, ilyesfajta ellenvetésekre kell számítanunk: „Vajon Dante és Giotto csakugyan reneszánsz alkotó? Hiszen mindketten a középkor vagy legalábbis a protoreneszánsz képviselői.” Figyelemre méltó ellenvetés. De vannak más szerzők, akik épp ellenkezőleg, 1250-nel kezdenek, sőt visszanyúlnának egyenest Assisi Ferencig, vagyis száz esztendővel az *Isteni színjáték*

megírása előttre. Ami a könyv utolsó fejezetét illeti, megállhatunk valahol 1520–1540 között, de folytathatjuk a kor tárgyalását egészen 1600-ig vagy a XVII. század közepéig. Vannak egyébként periodizációk, amelyek 1700-ig (D. Hay), sőt 1875-ig (Toynbee) terjesztik ki a reneszánsz határait. Akad-e történész, aki ne törte volna a fejét a „még” vagy „már” problémáján?³

A második nehézség szoros kapcsolatban áll az előzővel, s részben meg is előzi. Voltaképpen *melyik* reneszánsz legyen a leírás tárgya? A kultúra melyik szférája? A kutató minduntalan beleütközik abba a ténybe, hogy „az itáliai kultúra egyik aspektusa még kifejezetten középkori, a másik viszont már a felismerhetetlenségig megváltozott”⁴. A művészettörténész számára a reneszánsz a korai Quattrocento firenzei mestereivel veszi kezdetét. Csakhogy ott, ahol a művészettörténész kezdi, az irodalomtörténész úgyszólván már be is fejezi, ő ugyanis, miután bőségesen beszámolt Dantéről, Petrarcaról és Boccaccióról, joggal vélheti, hogy az itáliai reneszánsz legmélyebb és legtermékezyebb periódusán már túljutott. A tudománytörténész viszont, épp ellenkezőleg, körülbelül akkor kapcsolódhat be a beszélgetésbe, amikor a művészettörténész elhallgat: a Trecento és a Quattrocento az ő számára nem sok érdekeset tartogat, még Leonardo rajzai és feljegyzései is csupán a korszak előhírnökei, hiszen a természettudományban az igazi fordulat Galilei munkái vagy legeslegkorábban Kopernikusz 1543-ban megjelent *Az égi pályák körforgásai* (De revolutionibus orbium coelestium) című traktátusa jelenti. Egyszóval az irodalom, a színház, a filozófia, a zene, a természettudomány vagy a festészet történetének kutatói mindig más-más periodizációval állnak elő, nem is szólva arról, hogy a gazdaság dinamikája nem esik egybe a politikátörténet menetével, a kultúra fejlődési ritmusa pedig nem követi pontosan a társadalmi viszonyok mozgását. Az egymásra rétegződő „ágazati” kritériumok és periodizációk bonyolult vektorrendszert képeznek, s minden törekvés, hogy a döntőnek tartott tényezőkhöz igazodva megszerkesszük a vektorok ösztörténelmi eredőjét, meddő próbálkozásnak bizonyul.

A harmadik nehézség abból ered, hogy az „itáliai reneszánsz” és „a reneszánsz kor itáliai kultúrája” természetesen nem egy és ugyanaz. A kor kulturális életének távolról sem az egésze volt reneszánsz jellegű. Érvényes ez még Firenzére is, s annál inkább Itália elmaradottabb és eldugottabb zugaira; érvényes az úgynevezett „érett reneszánszra”, még inkább a reneszánsz kultúra kialakulásának vagy hanyatlásának

korszakára; érvényes a művelt rétegekre, de kivált a lakosság széles kereskedő-kézműves rétegeire („popolano”), nem is szólva a legalsó plebejus és paraszti rétegekről. Akadtak tudósok, akik azt javasolták, vezessük be az „ellenreneszánsz” fogalmát – értve ezen mindazoknak a kulturális tendenciáknak és motívumoknak az összességét, amelyek szemben állnak a reneszánszsal, amit viszont valamiféle harmonikus és monumentális klasszicizmuseszmény megvalósulásaként fognak fel.⁵ Akár igazuk van, akár nem, annyi bizonyos, hogy minden kutató, aki a reneszánsz leírására vállalkozik, az első pillanatban el kell hogy döntse, mely jelenségeket akar belevenni ebbe a fogalomba, és melyeket nem. A szerzők többségének véleménye szerint például Marsilio Ficino és Pico della Mirandola filozófiája vagy Botticelli festészete a reneszánsz legjellemzőbb kifejeződései; vannak viszont, akik a XV. század utolsó negyedének Firenzéjében skolasztikus, arisztokratikus és vallásos – egyezőval antireneszánsz – reakciót vélnek fölfedezni, ami visszalépés a reneszánszra jellemző világi és szabadelvű gondolkodáshoz képest, s így egyfajta cezúrát jelent a korai és az érett reneszánsz között.

Az effajta viták hiábavaló fecsegésnek tűnhetnek: hát nem mindegy, melyik fiókba tesszük Ficino műveit és milyen címkét ragasztunk Botticelli képeire? Nem fontosabb-e az alkotók eleven és megismételhetetlen személyisége, s a mi érzékeny és finom felfogóképességünk, amivel megközelítjük őket stb. stb.? Hát dehogynem! Azok, akik nem óhajtanak eltöprengeni a kultúra története fölött, keresve se találnának imponálóbb mentséget. A többiek viszont bizony igenis kénytelenek a „címkékkel” bajlódni – vagyis azzal, hogy a fogalmak, amiknek segítségével kultúrtörténeti praxisunkban elméleti és tipológiai összefüggéseket keresünk, kellően tartalmasak és definiáltak legyenek.

Másfelől viszont, ha végre sikerül klasszifikálnunk valamely ténnyt, majd közelebb visszük hozzá nagyítónkat, meghatározásunk azon nyomban kezd széthullani és elmosódni, maga a tény pedig fokozatosan elveszíti egységes egész jellegét.

A *negyedik* nehézséget a reneszánsz (és többé-kevésbé minden más kultúra) roppant heterogenitása jelenti. Ha közelképet készítünk a korról, óhatatlanul előtérbe lépnek a különbségek. A festészetben Fra Angelico Ghirlandaio antipódusa lesz, a korai Botticelli nem fog hasonlítani a kései Botticellire, Uccello magányosan áll, Piero della Francesca pedig egyszerűen nem illik bele a Quattrocento panorámájába. A velencei festőiskola különbözik a firenzeitől, a firenzei pedig az umbriaitól.

Giottót és Masacciót gótikus periódus szakítja el egymástól, a még tüzetesebb elemzés pedig kimutatja, hogy az e periódusban működő Simone Martinit nem lehet teljes egészében se a giottói hagyomány követőjéhez, se a gótika művelői közé sorolni. Az érett reneszánsz eszményítő stílusa ellentétben áll a korai reneszánsz „naturalizmusával”. A firenzei humanisták hadat viselnek a padovai és bolognai egyetem logikatudósaival, az etika és a filológia harcba száll a jog és az orvostudomány ellen, a neoplatonizmus a neoperipatetikusok iskolája ellen. De egyáltalán, mi is az a „reneszánsz neoplatonizmus”, vagy mondjuk „Lorenzo Medici köre”? Ezek a megjelölések is túl általánosoknak bizonyulnak: „Ficino nem ugyanaz, mint Pico della Mirandola vagy Poliziano, Petrarca és a petrarkizmus nem ugyanaz, mint Ficino neoplatonizmusa”⁶. Az irányzatokon belül különféle áramlatok, a periódusokon belül alperiódusok különböztethetők meg. Hogyan lehet közös nevezőre hozni a republikánus és a császárpárti humanistákat, a kommunák kancellárjait és az udvaroncokat? A pápai kancellária buzgó munkatársai örömezt gúnyolták az egyházat, bíborosok foglalkoztak kedvtelésül pogány költészettel. Lépten-nyomon egymásra hatások bonyolult szövevényébe botlunk. Még Kopernikusz felfedezését is kapcsolatba lehet hozni a középkori hagyománnyal. Buridan is beszélt a Föld napi forgásáról, a platonikusok a Nap kultuszát hirdették, a nominalisták is megpendítették a világek sokaságának lehetőségét.

Csodálatos dolog a történeti elemzés. De valahol meg kell állni. Nagyon jó persze, hogy ma nem létezhetnek a priori univerzálisok. Nagyon jó, hogy a történészek körültekintő módon nem beszélnek, mondjuk, a humanizmusról általában, mint „a reneszánsz progresszív ideológiájáról”, mintha nem lenne különösebb különbség Firenze és Róma, Brunni és Poliziano, Salutati és Valla között. Ma már részletekbe menően ismerjük azt, ami azelőtt a hatalmas távolság miatt egybemosódott. Ma százszor többet tudunk a reneszánszról, mint amennyit Michelet vagy maga Burckhardt. Viszont – ellentétben velük – nem tudjuk, mi a reneszánsz...⁷

Ez egyébként azon veszedelmes paradoxon megnyilvánulása, mely ismereteink növekedésével és pontosabbá válásával együtt jár. A jelenség elemekre bontása, a kép árnyaltabbá tétele, a konkretizáló igyekezet, vagyis a historizmus eredményei oda vezetnek, hogy az analizált jelenségek egységes egész mivoltukkal együtt kezdik elveszíteni specifikumukat is. A szélsőségek kezét nyújtanak egymásnak. Minél hete-

rogénebbnek látszik egy-egy áramlat, iskola, fejlődési fokozat, stílus, eszme, annál inkább hasonlít egyik a másikra. A túlzott tarkaság arra vezet, hogy eltűnnek a lokális árnyalatok, s a kép egyetlen folttá olvad össze. Ha minden unikális, akkor minden globális, ha nem lehet kétszer belelépni ugyanannak a kultúrának a folyójába, az azt jelenti, hogy nem lehet elkülöníteni, megkülönböztetni a másik kultúrától.

Ez az *ötödik* s talán a legármányosabb nehézség. Hiszen mégiscsak hozzászoktunk – és teljes joggal –, hogy az itáliai reneszánszt valami sajátos, unikális jelenséggként fogjuk fel a világ kultúrtörténetében, s a történész feladata nyilvánvalóan az, hogy megfejtse és meghatározza a jelenség egyediségét. De ha a kultúrát úgy írjuk le, hogy megvizsgáljuk lépcsőfokról lépcsőfokra, jelenségről jelenségre, évtizedről évtizedre, vagyis ha a diakron megközelítést alkalmazzuk, végül kisiklik kezünk közül a „reneszánsz jelleg”, a számtalan különböző jelenséget egyesítő lényegi belső tulajdonság. Az ilyen megközelítés esetén mindaz, amit a történész a térbeli és időbeli kontinuumban egy meghatározott helyen és egy meghatározott időben maga előtt lát, szükségképpen egyedinek, részlegesnek és befejezetlennek fog látszani, ennek következtében pedig többé-kevésbé rokonítható lesz azzal, ami a reneszánsz *előtt* volt, vagy ami a reneszánsz *után* következett, azzal, ami más országokban játszódott le ugyanezen időben vagy akár egészen más időszakokban. Minél magasabb szintű a diakronikus általánosítás, minél szélesebb anyagot ölel fel, annál szétfolyóbbnak és esetlegesebbnek látszanak a reneszánsz olyan „jegyei”, mint a „világiasság”, az „antikvitáshoz való fordulás”, a „humanizmus”, a „realizmus”, az „individualizmus” stb., míg végül oly „általános emberi” értelmet nyernek, hogy bármelyikre ráakadhatunk – amint ezt nem nehéz előre látni – nemcsak a XIV–XVI. század Itáliájában, hanem bárhol és bármikor. Persze soha és sehol nem volt és nem lesz még egy Brunelleschi, Machiavelli, Ariosto vagy Raffaello, és persze minden nagy reneszánsz gondolkodó és művész eredeti és egyedülálló, de ez az, amit sokkalta könnyebb demonstrálni, mint annak a kultúrának az eredeti és egyedülálló jellegét, amelyhez ezek valamennyien tartoztak.

Ha viszont ezt nem tesszük meg, a leírás a semmiben fog lebegni. Az itáliai reneszánszról szóló munka tárgya elveszíti meghatározottságát és egységét. Vajon miért állítjuk, hogy a *Dekameron*, a firenzei székesegyház kupolája, Raffaello arcképe Castiglionéről, Pico della Mirandola asztrológiaellenes művei, Leonardo repülő szerkezetekről készített vázlatai és képeinek különös mosolyú alakjai, Ariosto lovagi kalan-

dokat megéneklő hőskölteményei, Ficino traktátusa a lélek halhatatlanságáról, Machiavelli elmélkedése arról, hogyan lehet sikert elérni a politikában – ez az „itáliai reneszánsz”? Milyen jogon vesszük egy kalap alá ezeket az anyagukban, céljaikban, jelentőségükben oly különböző dolgokat, miért rendeljük őket egyazon fogalom körébe, és miért állítjuk, hogy mindez, vitathatatlan különeműsége ellenére, mégiscsak egy önmagával viszonylagosan azonos kultúra?

Nyilvánvaló, hogy a diakronikus leírás felsorolt nehézségei keresztelkednek és összefonódnak egymással, s hogy voltaképpen ugyanarról az egyetlen nehézségről van szó: mielőtt leírnánk az „itáliai reneszánsz” történetét, tudnunk kell, mi is az voltaképpen.

Ez a „mielőtt” az adott esetben roppant viszonylagos kifejezés. Hiszen „mielőtt” nekifognánk a szinkronisztikus szintézishez, alaposan tanulmányoznunk kell a reneszánsz történetét diakron metszetében, kronologikus változásaiban, az egységes egész sokszínű tarkaságában. Vagyis e két megközelítési mód kölcsönösen megelőzi, ugyanakkor kölcsönösen feltételezi is egymást. Vagyis sem az „eseménytörténelmet”, sem a „struktúratörténelmet” nem tekinthetjük „alapvetőnek”, azon egyszerű oknál fogva, hogy ez *egy és ugyanaz* a történelem, csak éppen különböző nézőpontokból. A történelemtudomány a maga egészében arra törekszik, hogy egyesítse a két nézőpontot – szinkroniát és a diakroniát –, s ily módon mintegy sztereoszkopikussá, térbelivé, plasztikussá tegye a fogalmat. De ami az egyes kutatásokat illeti, vannak bizonyos természetes korlátok, amik körülhatárolják lehetőségeiket; vagy a kultúra dinamikáját, vagy tipológiai lényegét igyekszünk megérteni, s nem a kettőt együtt; kénytelenek vagyunk választani a nézőpontok közül.

E könyv a szinkronikus szintézist tűzi ki célul, úgy vizsgálja tehát a reneszánsz jelenségeit, mintha valamennyi egyidejűleg létezett volna. A feladat az, hogy megfejtjük, ami történelmi tartalmukban közös. Mivel azonban – átmeneti korról lévén szó – ennek érdekében tisztázni kell a reneszánsz viszonyát a középkori és az újkori európai civilizációhoz, a diakronikus megfontolások mégsem esnek ki vizsgálódásaink köréből. A diakronia a könyv kontextusában a szinkronia egy mozzanata lesz. Kénytelenek leszünk legalább szemünk sarkából figyelemmel lenni rá. Amikor egy-egy tény felhasználunk a rendszer jellemzésére, kimondatlanul is figyelembe kell vennünk, hogy a reneszánsz gondolkodási rendszer mely érettségi szintjével, formálódásának vagy bomlásának

mely szakaszával kapcsolatos, másképp szólva, mennyire releváns a rendszer szempontjából. Hiszen a reneszánsz világerzés rendszerszerűsége: egy *folyamat* rendszerszerűsége; nem más, mint a történeti folyamat logikai interpretációja. A reneszánsz kronologikus határpontjai, ahol specifikuma kezdődik vagy véget ér, felfogásunk próbakövei. De a „reneszánsz” kronologikus (vagy földrajzi, vagy szociális-sztratifikációs) határai a maguk részéről ismét attól függenek, mit értünk ezen a terminuson. Következésképpen definícióinkat olyan jelzőbójákkal tűzzük körül, melyeket éppen definícióink alapján tűzünk ki az áramló anyagban. Úgy vélem, az effajta ördögi körből nem lehet oly módon kitörni, hogy egymás után végigtapogatjuk a forrásokat, vagyis az empirikus és genetikus módszer révén, ami – Thomas Mann kifejezésével élve (lásd a *József és testvérei* prológusát) – „kutató buzgalomunkkal incselkedő játékot űz”, „mert minden egyes megmászott agyagos főnykulissza mögött új távolságok csábítanak új hegyfokok felé”. Itt keményebb, konstruktívabb módszer szükségeltetik. A periodizációt firtató minden vita tökéletesen értelmetlen, ha nem a periodizálandó jelenség *elméleti* felfogása, esetünkben a reneszánsz lényege körül forog.

Ezért a reneszánsz periodizációjának problémájával kapcsolatos alábbi általános fejtegetések tisztán előzetes jellegűek lesznek. Csak tán ha az olvasó végigolvassa a könyvet (ha ezt egyáltalán remélhetem), akkor válik majd számára igazolhatóvá *tartalmi*, konceptuális tekintetben, hogy vizsgálódásaimat az 1404–1524 közötti időszakra pontosítottam, holott az itáliai reneszánsz kronológiai határait esetleg tágabban is meg lehetne húzni.

Ideje, hogy egy fontos vallomást tegyek. E könyv alap gondolata nem csupán erre az egy dolgotra vonatkozik; kifejtéséhez még egy kötetre lesz szükség, amely a reneszánsz interpretációjának kibontását és argumentálását újabb szempontok és másfajta konkrét anyagrégegek figyelembevételével folytatja majd.

Jelen könyvemben a vizsgálandó anyag elsősorban a XV. század humanizmusa, igaz, éppen azért, mert képes reprezentálni a reneszánsz kultúrátípust a maga egészében, természetesen a művészetet is beleértve. A művészetet közvetlenül szinte alig fogom érinteni, ám ha kiderülne, hogy hipotézisemet nem igazolja például a reneszánsz festészet elemzése, s hogy elméletem semmit nem nyújt megértéséhez, ez egyenlő lenne a teljes kudarccal.

Az elmondottakból kiviláglik, hogy nem értek egyet a „reneszánsz” és a „humanizmus” fogalmának igen elterjedt szembeállításával. Először is, akik szembeállítják őket, az előbbit egy periódus szétfolyó és homályos megjelölésére használják, az utóbbival egy, a pozitív kutatások számára hozzáférhető konkrét intellektuális közeget, tevékenységet, érdeklődési kört neveznek meg. „A humanizmus tág mozgalom, mely a humanisták műveiben érhető tetten. A reneszánsz (amint ezt a humanisták is felismerték) egy kor absztrakt meghatározása. Ezek a terminusok, ha jobban meggondoljuk, nem állíthatók szembe egymással.”⁸ Másodszer, a nyugati történetírásban a „humanizmust” és a „reneszánszt” néha két egymást követő fejlődési fokozatként fogják fel (az utóbbin tehát csupán az érett reneszánszot értik).

Tagadhatatlan, hogy maga a „humanizmus” szűkebb, s hogy úgy mondjuk, empirikus-tárgyi fogalom, mégis úgy vélem, jelentőségét csak úgy lehet értékelni, ha figyelembe vesszük annak a kultúrának és világgérfogásnak a teljes kontextusát, amelynek első és legtudatosabb, de korántsem egyedüli megnyilvánulása volt. Megkísérelhetjük, hogy ezeket a megnyilvánulási formákat feltételezett invariánsukhoz viszonyítva vizsgáljuk, akkor is, ha ez utóbbi önálló történeti léttel természetesen nem rendelkezett, és csak elméleti erőfeszítéseink eredményeképpen rekonstruálható. Egyszerűbben szólva: ha valami olyasmivel találkozunk, ami jellemző ugyan a reneszánszra, ám látszólag nehezen egyeztethető össze a humanizmussal – amilyen például Ficino „naturális mágiája”, Luigi Pulci groteszkje; Ariosto fantasztikus kalandvilága – az efféle jelenségek megértéséhez szükségünk lesz a humanizmus vizsgálatára, ezek viszont a maguk részéről hozzájárulnak a humanizmus világosabb megértéséhez, mert a legmélyebb („reneszánsz”) szellemi struktúra közös bennük.

E struktúra feltárása lesz a humanisták és a humanizmus körében végzendő vizsgálódásaink végcélja. Bocsássuk előre máris: itt nem egyszerűen arról van szó, hogy a humanizmus a reneszánsz kultúra „része”, „egyik oldala”, mely szoros kapcsolatban áll az összes többi „oldallal” stb. Igyekeznünk kell meghaladni az ilyesfajta (leíró) megközelítési módot. A humanizmus természetesen „része” a reneszánsznak, csak hogy olyan specifikus részjelenség, amely képes arra, hogy e kultúrátípus általános arculatát meghatározza, és valóban meg is határozta. Más szóval: azt igyekszünk majd bebizonyítani, hogy a humanizmus több, mint a reneszánsz egyik *megnyilvánulása*, inkább történelmi lényegének valamiféle sűrítettéje.

Először is, nem annyira a humanizmus közvetlen fenomenológiai tartalma fog érdekelni bennünket, hiszen azt a nemzetközi tudomány már elég alaposan megvizsgálta; nem is a humanizmus által felszínre hozott specifikus fogalmak és értékek, egyáltalán: nem annyira a *mi*, mint inkább a *hogyan*, nem a humanista gondolkodás kész eredményei, mint inkább a *módja*, vagyis az, amiben a humanizmus túlmutat saját empirikus létezésén.

Másodsor, ezt a *gondolkodásmódot az érintkezés módjával* elszakíthatatlan egységben fogjuk vizsgálni, ehhez pedig azzal kell kezdenünk, milyen helyet foglalt el a humanisták csoportja Itália társadalmában, de szintén nem úgy, mint a csoportok vagy rétegek egyike; nem úgy, mint a reneszánsz társadalmi közeg része, hanem mint e kultúra megismételhetetlen és magáért való szociuma. Csak így remélhetjük, hogy megvilágosodik a reneszánsz eszmék és alakok rejtett történelmi lényege, s – anélkül, hogy megfélekednénk a kultúrán kívüli, ám a kultúrára ható feltételekről és körülményekről – képesek leszünk leásni a kultúra immanens szociális tartalmáig, látni fogjuk tehát, hogyan változtatták az emberek a kultúrát azáltal, hogy megváltoztatták önmagukat, és hogyan változtatták önmagukat a kultúra által, hogyan termelődött ki a kulturális magatartás és öntudat új típusa, a kultúrát művelő személyiség és a kultúra művelésének új típusa, és hogyan tárgyiasult mindez a traktátusokban, versekben, levelekben, freskókban, palotákban, a reneszánsz „örökségben”, mindabban, ami dermedten őrzi az idők végezetéig az őt életre hívó *mozgást*. Vizsgálódásaink középpontjában, ha úgy tetszik, nem a humanizmus és a humanisták állnak, hanem a Humanista, a kultúra teremtőjének társadalmi típusa; nem az eszmék termelése, hanem a *kultúra szubjektumának* termelése – öntermelése.*

Végül is ez az oka annak, hogy ez a két terminus: „humanizmus” és „reneszánsz” kulturológiai nézőpontból nemcsak hogy összekapcsolha-

* A könyvem vizsgálódási módszerével foglalkozó fejtegetések – a konkrét anyag elemzése híján – talán túlságosan elvontan és ködösen hangzanak, ám a konkrét kifejtés szövetében a koncepció – a megvalósítás sikerességétől vagy sikertelenségétől függetlenül – remélhetőleg teljesen világossá válik; az elgondolás előzetes deklarálása valószínűleg mégsem haszontalan, hogy az olvasó könnyebben el tudjon igazodni dolgozatomban, kritikusan értékelhesse struktúráját, és világosan lássa az egyes fejezetek közötti logikai összefüggést.

tó, hanem egyenest elválaszthatatlan egymástól, kölcsönösen színezik és áthatják egymást. Ebből a nézőpontból a humanizmus nem a reneszánsz egyik oldala vagy fejlődési foka, hanem az egész reneszánsz szociokulturális világ belső meghatározásaként fogható fel. A reneszánsz: humanista kultúrátípus.

A humanizmus viszont reneszánsz és csakis reneszánsz jelenség.

Ez utóbbi felfogás a jelek szerint immár uralkodóvá vált az itáliai reneszánsz kutatói körében (ellentétben azzal, ahogy a fogalmat szélesebb körben használják). E könyvben mindenesetre „humanizmuson” nem azokat a „kellemes és homályos” dolgokat kell érteni, „amiket manapság humanizmusnak neveznek” (P. Kristeller). Nem „az ember középpontba állításáról”, nem „az emberi személyiség értékének megőrzéséről” lesz szó – az ilyen értelemben vett „humanizmus” más-más formában csakugyan felbukkan különböző korszakokban és különböző civilizációkban is, ez tehát nem történelmi fogalom, alighanem jellemzőbb azokra, akik használják – vagyis napjaink filozófusaira és moralistáira –, mint arra, amire vonatkoztatják. Mi a „humanizmus” szóval egy teljesen konkrét XIV–XVI. századi nyugat-európai szellemi mozgalmat fogunk nevezni, melynek szülőföldje és központja Itália, elsősorban pedig Firenze volt.

Ám a humanizmus lényegét illetően napjaink reneszánszkutatásában még a szigorúan történelmi megközelítés keretei között is szögesen ellentétes nézetek léteznek. Ezeket legpregnansabban E. Garin és P. Kristeller képviseli, akiknek régi vitája jelentősen hozzájárult a probléma tisztázásához.

P. Kristeller humanizmuson egy bizonyos „szakmai terület” művelését érti, mégpedig nagyjából az 1280–1600 közötti időszakban, ez pedig meghatározott tudományágak (grammatika, retorika, költészet, történelem és erkölcsfilozófia, ezen belül a politikai filozófia) művelését és tanítását jelenti, a klasszikus görög–latin műveltség alapján. Nem más ez tehát, mint a „studia humanitatis” abban a teljesen kézzelfogható és gyakorlati értelemben, amit maguk a humanisták is tulajdonítottak neki. A humanizmusnak ily módon élesen megvont határai nem esnek egybe a középkori quadriviummal, erősen különböznek a „szabad művészetek” sorától, és jelentős szakadékról tanúskodnak a humanizmus és a korabeli egyetemi oktatás között. A humanizmus határain kívül marad a jogtudomány, az orvostudomány, a természettudomány, a filozófia (amin a skolasztikusok kifejezetten a természetfilozófiát ér-

tették), a logika és a teológia. Kristeller számos alkalommal hangsúlyozta, hogy ez nem azt jelenti, mintha a humanizmus nem hatott volna – méghozzá erősen – a tradicionális skolasztikus diszciplínákra, vagy mintha a humanisták nem foglalkoztak volna ezek bármelyikével, de ilyenkor – és éppen ezért – már nem humanistákként működtek, kiléptek a „szó szoros értelmében vett humanizmus” keretei közül, s humanista ismereteiket és módszereiket idegen színtéren alkalmazták. E nézőpont szerint például Pico della Mirandola filozófus és humanista volt, de nem humanista filozófus, minthogy humanista filozófia mint olyan nem létezett...⁹

E. Garin merőben más irányban fejlesztette tovább a humanizmus értelmezését. A humanizmus őszerinte a kultúra olyan mindenoldalú változása volt, amely új világfelfogás kialakításához vezetett, s mint ilyen, fontos fejezetet jelentett a gondolkodástörténet egészében.¹⁰ E. Garin szintén a korai reneszánsz humanista „irodalmat”, azaz a filológiát és a retorikát választja elemzése kiindulópontjává. De a humanisták kedvenc témáit és fogásait, amiket ma naivnak és fellengzősnek, fásasztónak és szőrszálhasogatónak, mesterkéltnek, elvontnak és irodalmiasnak érzünk – vagy legjobb esetben szűken szakmai textológiai és műveltségi vívmánynak tarthatunk –, az olasz tudós tág tartalmi, világnézeti aspektusból egy sajátos historizmussal és kriticizmussal áthatott filozófálási típusként értelmezi. E filozófálás középpontjában a Szó, a tiszta, szép klasszikus beszéd kultusza állott. A Szó a tudás (scientia) és az erény (virtus) fogalmával azonosult. A Szó ily módon az univerzális és isteni emberi természet megtestesítője lett, maga volt az intellektus és az akarat realitása, az *ethosz*. Az érintkezés eszközeként egyfajta állampolgári tartalmat hordozott, megtestesítője volt a „homo civilis” eszméjének, a korai humanizmus szociális-politikai doktrínájának (aminek fontosságát különösen Hans Baron munkái hangsúlyozzák). A Szó a kultúra szinonimája volt. Innen ered az az elgondolás, hogy az ember kultúrlénnyé tételének, önformálásának útja a „letterae”-be való beavattatás, hogy az emberben rejlő lehetőségek a „studia humanitatis” útján aktualizálhatók.

Nem nehéz felismerni, hogy a humanizmus világnézetként való „széles” értelmezése bizonyos mértékig kereszteződik azzal a „szűk” értelmezéssel, mely a humanizmust foglalkozási szféraként, bizonyos diszciplínák meghatározott köreiként fogja fel. A „tágabb” értelmezés magában foglalja a „szűkebbet”. P. Kristeller megközelítési módját – több

bírálójával ellentétben – nem tartom pedánsan formalistának, viszont parciálisnak érzem. A humanizmus a szó szélesebb, tartalmi értelmében történetileg igenis bizonyos dokumentálisan adathozható szűk tárgyi keretek között jött létre; eleinte tehát a humanizmus lelke – ahogy ezt a Garin-féle irányzat képviselői értik –, a humanizmus testében materializálódott, ahogy ezt a Kristeller-féle iskola követői látják. A korai humanizmus – bár kivételek persze akadtak – többé-kevésbé megkerülte az előző, a XIII. század skolasztikusai által leginkább kidolgozott, tradicionálisan középkori gondolatterületeket: a hangsúlyt a teológiáról, a metafizikáról, a természetfilozófiáról, a lét és tudat őselvének vitájáról, a makrokozmosz problémáiról áthelyezte a mikrokozmoszra, azokra a humán és pragmatikus szférákra, ahol jobban lehetett támaszkodni az antikvitásra, könnyebb volt kikovácsolni az új, eredeti gondolkodói apparátust, gyorsabban lehetett utat törni a megújódott életkoncepció számára. Később – a XV. század közepétől, de különösen ennek utolsó negyedétől fogva – a humanizmus fokozatosan kiterjesztette hatáskörét az ontológiára, a „nagy logikára”, az isten és a világmindenség problémáira, átvitte e területekre is a korábban kidolgozott intellektuális fegyvertárát és textológiai követelményeit, de – s ez a legfontosabb – még tartalmi koncepcióját is. A „széles” értelemben vett humanizmus nem esett többé egybe a „szűkebb” értelmezésével, s ez a reneszánsz gondolat elkerülhetetlen belső válságához vezetett, melyet látványosan demonstrál Pico della Mirandolának és Ermolao Barbarónak a filozófia és a retorika viszonyáról folytatott polémiája (lásd a IV. fejezetet). A humanizmusnak olyan kulturális örökséget kellett megemésztenie, mely sokkalta heterogénebb és terjedelmesebb volt, mint az, amelyiknek talaján fölnevelkedett, s új értékeket és irányokat kellett befogadnia.

Ezért a XV. század végére a humanizmus, amennyiben tovább őrizte korábbi „filologikus” formáját, az esekélyesedés, az elkorcsosulás jeleit kezdte mutatni; amennyiben viszont olyan területekre is behatolt, mint a teológia vagy mondjuk a medicina, kezdte elveszíteni pontos körvonalait, s lemondott néhány korábbi tulajdonságáról, mégis, bármennyire átalakult, bármennyire feloldódott is az érett reneszánsz kultúrájának totalitásában, nem szűnt meg humanizmus lenni, mivel a lényege – a szubsztrátuma, a gondolkodásmódja – más anyagba oltva is önmaga maradt. Csak ilyen áron fejlődhetett ki a maga teljességében *a kultúra humanista típusa*.

A „humanizmus” szó lépten-nyomon előbukkan e könyvben, ezért tartottam szükségesnek előre tisztázni, mit is értek rajta. Az itáliai humanizmusnak mint eszmei irányzatnak a rendszeres leírása egyébként nem tartozik könyvem feladatai közé; feladatomban az, hogy – kerülve E. Garin és a modern historiográfia remek vívmányainak pusztaságát, ám ezeket mindvégig szem előtt tartva – erőmtől telhetőleg anyagot és ösztönzést merítsek elődeim eredményeiből a téma továbbgondolásához.

Vajon nem vezet-e út a humanizmus Garin-féle felfogásához a Kristeller-féle elgondolások vitatása helyett éppen ezeken keresztül? Nem lehetne-e oly módon szemügyre venni e két kiváló kutató vitáját, hogy elvonatkoztatunk állításaik közvetlen és adekvát tartalmától, szabadon átfogalmazzuk a vitázó felek álláspontját, mígnem egymás mellé kerülnek, sőt helyet cserélnek – röviden szólva, nem lehetne-e meglelni azt a kettejüket összebékítő ellentmondást, mely magának a humanizmusnak, sőt minden kultúrának a természetében gyökeredzik? Végül is az, amit P. Kristeller ellenfelei (akik közé e könyv szerzőjének is tartozni kéne, s részint tartozik is, minthogy osztja Garin koncepcióját) formalizmusnak és pragmatizmusnak neveznek, nem más, mint a praktikus-tevékenységi aspektus előtérbe állítása; a humanisták itt mindenekelőtt egy bizonyos empirikusan körülhatárolt *csoport* tagjai, míg Garinnál mindenekelőtt egy bizonyos *világnézet* hordozói. Vizsgálhatjuk azonban e két kritérium – a szűken praktikus és a tágan szellemi – ellentétét egészen más szemszögből is, ha elismerjük, hogy éppen a szó szűkebb értelmében vett humanizmus, vagyis a korai humanizmus teremtette meg a kultúra sajátos új társadalmi közegét, s ha belátjuk, hogy a humanizmus legfontosabb eredménye a kultúra szubjektumának átalakítása volt. Tegyük fel, hogy ez a szubjektum nem veszítette el frissen szerzett struktúráját sem a P. Kristeller által szigorúan körülhatárolt tevékenységi és érdeklődési szférán kívül, sem a fejlődés későbbi fokain, sem a széles értelemben vett humanizmusban, sem az érett reneszánsz művészetében. Csakhogy ez a struktúra éppen a „szűk” humanizmus talaján jelentkezett először, és ott is figyelhető meg a legmarkánsabb formában. A „szűk humanizmus” ebben az esetben azonos azzal a társadalmi és tárgyi tekintetben konkrét kulturális tevékenységgel, amelyből a szellemi önalakítás reneszánsz típusa kifejlődött. A humanizmus „szűk” meghatározása ekkor *maximálisan tág* értelmet nyer! (Ez persze távolról sem azonos azzal, amit az amerikai történet-

filozófus tulajdonít e terminusnak, de miért ne fogadnánk el a humanizmus korlátozott meghatározását egy elvileg más értelmezés alapján, amikor a szigorú külső-tárgyi korlátozást úgy fogjuk fel, mint a maximális univerzalitás történeti előfeltételét?) Másfelől, ekkor a „széles” értelemben vett humanizmus – „mindössze” – extenzív kiterjedésedése és szellemi megvalósulása annak, ami a humanisták csoportjának sajátos természetében, társadalmi-praktikus energiájában, termékeny „szakmai” rezervációjában és befelé fordulásában potenciálisan benne volt, és ebből a nézőpontból a „széles” felfogást joggal értékelhetjük viszonylagosan szűkebbnek.

A humanisták úgy érezték, hogy egy nagy kulturális „megújulás” (renovatio) korában élnek. Nem is tévedtek.

A kultúra természetesen soha nem maradt mozdulatlan, s így azt hozhatná fel ellenünk valaki, hogy ha az európai történelem bármely másik két vagy három évszázadát választjuk ki, azok alatt is figyelemre méltó változásokat tapasztalhatunk. El kell azonban ismerni, hogy azok a mérföldkövek, amelyek mondjuk az Augustinustól a XII. század nagyszerű skolasztikusaihoz, majd az Aquinói Tamáshoz és Siger de Brabanthoz vezető utat szegélyezik, egy és ugyanazon világlátás különböző fokozatait és formáit jelölik. Nemcsak az Arthur-mondakör lovagregényei, hanem a lovagokat kigúnyoló városi „állat”-eposz is, nemcsak Clairvaux-i Bernát prédikációi, hanem Bresciai Arnold pápaellenes invektívái vagy a vágánsok költötte Ivók miséje is mind egyazon kultúra részei. A tradicionális gondolkodásmód volt jellemző lázadóira éppúgy, mint ortodox képviselőire, Joachimus Florensisre (Gioacchino da Fiore) éppúgy, mint III. Incére, a katharokra éppúgy, mint a dominikánusokra. Froissart és Villani krónikái közelebb állnak Gregorius Turonensishez (Tours-i Gergely) vagy Isidorus Hispalensishez, akiktől nyolc évszázad választja el őket, mint Leonardo Bruninhoz, akinek művei alig néhány évtizeddel utánuk jelennek meg.

A reneszánsz és a középkor szembeállítása természetesen viszonylagos. Elsősorban átértelmezésről van itt szó, nem mechanikus szakításról. Az új kérdések, amikre a reneszánsznak válaszolnia kellett, minduntalan a már ismerős keresztény megfogalmazásban jelentek meg. De a válaszok sem lehettek azonnal tökéletesen újak. A kultúra még forradalmi alatt is titkon konzervatív marad. Gyakran olyan, mint az öreg ember, aki jobban emlékszik a régmúltra, mint a közelmúltra. De a

közelmúlt is volt, így nem lehet egyszerűen kiiktatni a kultúra szakadatlan láncolatából. Ezért aki azt akarja bizonyítani, hogy a középkori tradíciók tovább éltek a reneszánsz csúcsteljesítményeiben, tükröződtek még Machiavelli történeti nézeteiben vagy Michelangelo ikonográfiai motívumaiban is, könnyen megteheti. A kontinuitás eleve benne foglaltatik a kultúra definíciójában. A reneszánszt is, teljes joggal lehetne *folytatásként* vizsgálni.

Csakhogy evolúció és evolúció között is van különbség. Elegendő, ha egyelőre – anélkül hogy a lényegét vizsgálnánk – afféle „fekete dobozként” kezeljük a reneszánszt, és szembeállítjuk azt, ami közvetlenül megelőzte, azzal, ami követte, ha szembesítjük az előfeltételeket és az eredményeket, a XIII. és a XVII. századot. Elegendő, ha összevetjük Giottót és Rembrandtot, Dante *Isteni színjátékát* és Shakespeare *Hamletjét*, Albertus Magnus és Galilei fizikáját, Aquinói Tamás és Descartes racionalizmusát. Elegendő, ha teszünk egy ugrást a keresztes hadjáratok Európájából a manufaktúrák és a tengerentúli gyarmatosítás, az abszolutisztikus bürokrácia és a burzsoá forradalmak, Richelieu és Cromwell Európájába, hogy átérezzük annak a közbeeső sávnak a jelentőségét, amely a középkorból az újkorba vezető átmenet titkát rejt.

Egyébként bármekkoraak voltak is a változások, a kor végén ugyanolyan jobbágyokat és háborúskodó vérbeli hercegeket, mindenható egyházi rendeket és latin traktátusokat látunk, mint az elején. Rubens bacchanáliái a középkori karneválra vezethetők vissza, a legjobb természetudósok és filozófusok gondolatvilágát is uralja a mágia, könnyen lehet, hogy Shakespeare Globe színházának nézői korántsem holmi jelképes irodalmi alakokat láttak a kísértetekben, boszorkányokban, elfekben és démonokban. A fordulat egyáltalán nem zárult még le, különösen ha a tömegek kultúrájáról van szó. A XVII. század eleje csupán köztes határvonal. A valóban új civilizáció diadaláig még vagy kétszáz-kétszázötven esztendő van hátra, amikor majd megjelennek legbiztosabb jelei: a gőzgép, a parlamenti csatározások, Darwin tanai és a realista regény.

Ezért a reneszánsz felső határa éppolyan viszonylagos, mint az alsó; ha egyes kutatók úgy vélik, hogy e korszak mintegy beleékelődik a középkorba, mások ugyanilyen joggal kötik össze a humanizmus szakadatlan evolúciójának vonalával Petrarcát és Goethét.

„Egy-egy korszak körülhatárolása nagy csábítás a történész számára, de vajon helyes-e merev keretek közé préselni és megkövesíteni

olyan reáliákat, amelyek nem alkalmasak rá, hogy részekre szabdaljuk és címkével lássuk el őket? A kezdet és végpont (terminus ante et post) keresése, olyasfajta fontolgatása, hogy mikor váltotta fel a barokk a reneszánszt – természetlen fáradozás...”¹¹ Lucien Fèbvre e bölcs szavaihoz azonban mégis hozzá kell tennünk, hogy a természetlenséget csak az kerülheti el, aki enged a csábításnak... A történész, ha hű akar maradni szakmájához, kénytelen vállalni a periodizáláshoz szükséges bátorságot. Egy korszak körülhatárolása már bizonyos mértékig az értékelését is jelenti. A metodológia a periodizálással kezdődik, és az is koronázza meg.

Az itáliai reneszánsz határai elmosódnak az időben, mint bármely más, természetesen egymásba folyó szomszédos történelmi-kulturális korszak határai.

Ám az átmenet mindig sajátos egyedi körülmények között megy végbe. Az itáliai reneszánsz *végét* azért nehéz megjelölni, mert megfoghatatlanul gyorsan következik be. Az ország alig fél évszázad alatt a legtisztább reneszánsz ragyogó apogeumából (Ficino, Leonardo, Raffaello, Ariosto) zuhan alá a fokozódó gazdasági hanyatlás, a társadalmi reakció, az elveszített nemzeti függetlenség és az ellenreformáció mélységébe. A kulturális szférát többé-kevésbé életben tartotta a reneszánsz hatalmas lendülete. De a reneszánsz virágkorának túlon túl emelkedett, „agyónápol”, eszményivé finomult szellemi struktúrája különösen érzékenyen reagált az egész kiterjedő hanyatlásra. E túlfeszített struktúra lényegénél fogva nem lehetett hosszú életű, a külső megrázkódtatások szükségképpen meg kellett hogy szüntessék ezt a kultúrát mint *egységes egészt*, szükségképpen siettették immanens evolúcióját, ön-maga tagadását, és *másba* való átcsapását. A reneszánsz tradíció a XVI. második felétől vagy kiüresedett és deformálódott, vagy elemei óhatatlanul *örökséggé* váltak, amely szükségképpen belekerül az értékek új nagy rendszerébe. Példa rá a költészetben Tasso, a festészetben Tintoretto, az építészetben Palladio, a filozófiában Telesio. Példa rá Bruno, Campanella, s végül Galilei.

A reneszánsz utolsó felszárnyalásának időszakában a francia-flamand polifonikus vívmányok és az ars nova egybeolvadásából monumentális formátumú és eszmevilágú zene született (Orlando di Lasso és Palestina). A „tisztá” zenét, mely nem az istentisztelet vagy más emocionális háttérű társadalmi események kíséretéül szolgál, hanem magánvaló fenomenén, mely – akárcsak a festészet vagy a filozófia – a legmagasabb

rendű és legbonyolultabb igények kielégítésére szolgál, az itáliai reneszánsz nem ismerte, amint ismeretlen volt lényegében számára a matematika és a kísérletre alapozott szuverén, „tisztá” természettudomány is. Ezért Palestrina és Galilei inkább tekinthető kezdetnek, mint betetőzésnek. A reneszánsz érthető nélkülük is, viszont a modern fizikai és zenei gondolkodás genezise elképzelhetetlen nélkülük. Másfelől, ahogy közeledünk a XVII. század elejéhez és közepéhez, Itália egyre érezhetőbben kiszorul az európai civilizáció provinciális peremvidékére, ezért aztán a kor nagy itáliai szellemei a gondolkodás fejlődésének nem annyira nemzeti, mint inkább az összeurópai történetébe írták be nevüket. Galileit Descartes-tal, Keplerrel és Newtonnal, Giordano Brunót Leibnizzel és Spinozával, Telesiót Baconnel és Helvétiuszal kell egybevetnünk. A képzőművészet, valamint az építészet és a költészet terén e szűk periódusban a reneszánsz és a barokk – minden elvi különbségük ellenére – valósággal egymásba préselődött, úgyhogy már Michelangelo harmincas-negyvenes évekbeli művészete is végeérhetetlen vitáknak ad tápot. A XVI. század végén pedig nem a reneszánsz talaján, inkább az elvirágzott reneszánsz humuszából sarjad ki az opera és az álarcos színház, a jövő műfajai.

Annak azonban semmi akadálya, hogy a XVII. század első évtizedeiig tartó periódust a reneszánsz – esetleg a függöny mögött lejátszott – epilógusának tekintsük. Akár felvesszük a történelmi folyamat választott szakaszába, akár nem, empirikus döntésünk egyaránt tekinthető meggyőzőnek és önkényesnek, amíg meg nem fogalmazzuk magát a periodizáció elvét.

Az itáliai reneszánsz *kezdését* viszont azért nehéz megjelölni, mert éppen hogy nagyon lassan következett be. Hosszú hajnal, villámgyors alkonyat. Ez talán azzal magyarázható, hogy a reneszánsz vége nem volt olyan világtörténelmi jelentőségű fordulat, mint a kezdete. A barokknak már nincs szüksége ilyen hosszú érlelődésre. A reneszánsz kezdete tehát mélyebb és megalapozottabb, a vége hirtelenebb és tragikusabb.

A reneszánsz előjelei felbukkannak már a XIII. században, különösen utolsó két-három évtizedében, még inkább a Trecento első lépéseiben. Ennek ellenére ezek az előjelek mégsem többek, mint a középkori kommunák kultúrájának legérettebb gyümölcssei, legyen szó akár a korai franciskanizmusról, akár az „édes stílus” költészetéről, akár a firenzei Baptisteriumról vagy a római-toscanai festészetről. Dante,

Niccolò Pisano és Giotto, e három óriás átmeneti figura volt. Ezeket kisebbek követik: Albertino Mussato, Cino da Pistoia, Bartolo da Sassoferrato, Pietro d'Abano. Éppen ezért egyes kutatók a reneszánsz történetét egy protoreneszánsz szakasszal kezdik, a XII. század közepe táján, vagy legalábbis 1300 körül.

Mások szerint helyesebb, ha kezdőpontul a XIV. század közepét, vagyis nem Dantét, hanem Petrarcat választjuk, akinél az új gondolkodásmód már nem a hagyományos keresztényi struktúrán tör át, hanem először ölti fel a neki adekvát belső struktúrát, azt a specifikus és konkrét formát, amelyet „studia humanitatis”-nak neveznek. Petrarca Itália művelt rétegeinek körében divatosá vált, s ez sokatmondó tünete a pszichikai változásoknak. Eleinte ugyan alig maroknyi elvbarátja követte, akik valóban képesek voltak megérteni őt. Ám ezek között volt Boccaccio, aztán Salutati, akinek tanítványaitól kezdve viszont a humanizmust már többé-kevésbé összefüggő és differenciált eszmerendszerként vizsgálhatjuk (a humanistákat pedig társadalmi típusként, s nem néhány rendkívüli személyiség csoportjaként).

A Quattrocento első felében a reneszánsz nemcsak a filológiát, a retorikát, az etikát, a pedagógiát, a politikaelméletet, a historiográfiát hódította meg, nemcsak a textológia és az archeológia alapjait vetette meg, hanem betört a szobrászatba és a festészetbe, és első jelei mutatkoztak már az építészetben is. A művészetet a XIV. századi gótikus hatás után, mely a giottói hagyományt fejlődésében feltartóztatta, bár új vonásokkal is gazdagította, valósággal megrázkódtatásként érte Masaccio, Donatello, Brunelleschi színre lépése. Firenze az új művészet metropoliszává vált, de Milánótól és Velencétől Urbinóig és Nápolyig minden valamelyest is jelentős városban sajátos reneszánsz központok támadtak. Az intellektuális és művészi áramlatok egyesültek és tágas kulturális teret hoztak létre. Sok kutató ennek alapján használja a „korai reneszánsz” terminust szűk értelemben, amivel a XV. század első kétharmadának korai érettségére utalnak.

„Érett reneszánszon” rendszerint a Quattrocento második felét, utolsó harmadát vagy legvégét és a Cinquecento első két-három évtizedét szokták érteni. Ez „Leonardo százada” vagy – tágabban – Lorenzo Magnifico százada”, a két kulminációs stádiumot a Savonarola-féle mozgalom és az első francia támadás (1494) tragikus megrázkódtatásai választják el egymástól. Az érett reneszánsz korában nem azért koncentrálódhatott szinte hihetetlen mértékben a szellemi energia, mert egyidejűleg tucat-

jával születtek ekkor a zseniális vagy csaknem zseniális emberek. A tehetség e „demográfiai robbanását” összefüggésbe kell hozni azzal, hogy az itáliai reneszánsz átfogta a szellemi tevékenység minden fajtáját, a kultúra minden ágát. A *volgare* irodalom XIV. század végi – XV. század eleji hanyatlása után, melyet a latin nyelv és műveltség teljes rekonstrukciója okozott, az itáliai költészet és próza újabb, ihletben és fölfedezésekben gazdag fénykora következett. Az építészet áttért az épületegyüttesek komponálására. Megszületett a reneszánsz színház. A reneszánsz betört a voltaképpeni filozófia szférájába, átformálta a kozmológiát és a teológiát (neoplatonizmus). A peripatetika és az averroizmus, amivel a humanisták korábban hadban álltak, magára öltötte a kor színeit; s megajándékozta a reneszánszt a padovai természet-filozófiai iskolával, élén Pietro Pomponazzival. A reneszánsz világfelfogás bevonta hatókörébe a matematikát, a mágiát, az asztrológiát, a geográfiát, a mérnöki tudományokat; érdeklődése, akárcsak Leonardo da Vincié, kiterjedt a világon mindenre – e világfelfogás értett mindenhez, és mindent átgyúrt a maga képére és hasonlatosságára. Firenze megőrizte jelentőségét, de a hegemonián osztoznia kellett Rómával, Velencével, Ferrarával, amelyek egyben-másban meg is előzték.

Aztán – körülbelül 1520 után – jött a késő reneszánsz. Az extenzív fejlődés még folytatódott, erről tanúskodnak a logika, az esztétika, a művészettörténet stb. sikerei, de már megjelentek az epigonizmus az egyoldalúság, az elsőkélyesedés jelei. De még csak nem is ez a lényeg: már fellobban a reneszánsz orcáján a manierizmus és a petrarkizmus gyönyörű lázrózsája, melynek az akmé időszakában még nyoma sem volt. Cellini és Cardano életírásában már szembe ötlük a „barokkosan” burjánzó és zaklatott lelki alkat, önállósul a társadalmi utópia, melyre korábban, amikor az ember optimista mítosza betöltötte a kultúra levegőjét, nem volt szükség. Még alkot Michelangelo és Tiziano, de már ők is egyre kevésbé „reneszánsz jellegűek” (ám ettől mit sem veszítenek nagyságukból). Bár a XVI. század második felének uralkodó szellemi atmoszféráját mindenekelőtt a tridenti zsinat határozatai testesítik meg, hangsúlyoznunk kell: korántsem arról van szó, mintha az itáliai kultúra a maga egészében hanyatlásnak indult volna (legalábbis a XVII. század közepéig nem). Ma már aligha kell bizonygatni, hogy a barokkot ostobaság azonosítani a hanyatlással. A *commedia dell'arte* az opera, az új zene, és végül a – művészet és természetbúvárlás Leonardo da Vinci-féle reneszánsz szinkretizmusától messze távolodott – valódi ter-

mészettudomány kezdeteiről (amelyek a reneszánsznak, egyszersmind a reneszánsz meghaladásának köszönhetően alakultak ki) már szólunk. Mindez cseppet se nevezhető stagnálásnak, ez csupán *egy bizonyos* korábbi kultúrátípus hanyatlása.¹² Felvetődik tehát a reneszánsz „végének” a problémája...

A kronológiai végpontok és a tagolás körüli nézetkülönbségek elkerülhetetlenek, mivel a kutatók a reneszánsznak mint olyannak a konstatálásához a „töménység”, kiteljesedettség, egységesség más-más szintjét tartják szükségesnek.

Ezek a periodizációk azonban nem is olyan összebékíthetetlenek. Azt kell csupán felismernünk, hogy a különböző kritériumok (kezdőpontok) nemcsak egyenrangúak, hanem logikai kapcsolatban is állnak egymással. Ekkor a reneszánsz három vagy négy koncentrikus ellipszis formájában fog kirajzolódni előttünk. A legtágabb ovális, mely Dantétól Galileiig három, sőt három és fél évszázadra terjed ki (1250–1620), magába öleli a reneszánszt és a barokkot, ezáltal adva van a *genetikus* leíráshoz szükséges tág tér, mint amikor nagy ember élettörténetét a szülői házzal kezdjük, és műveinek posztumusz sorsával fejezzük be.

Szigorúbb értelemben az itáliai reneszánsz csupán két évszázadot ölel fel (a XIV. század közepétől a XVI. század közepéig): vagyis attól fogva, hogy tendenciái kellőképp konkretizálódtak és tudatos kifejezést nyertek, addig a pontig, amíg e tendenciák még kétségbevonhatatlanul túlsúlyban maradtak a művelt elit körében.

Még szűkebb értelemben arról a periódusról van szó, mely szintúgy a reneszánsz szellemi klíma túlsúlyba kerülésével kezdődik. Nem más ez, mint a korszak magja, teljes érettségének időszaka, az a periódus, amikor az új kultúra elemei és elvei egyre tökéletesebb egyensúlyba, összefüggésrendszerbe és egységbe kerülnek, amikor a kultúra a legharmonikusabb funkcionális összhangba jut a társadalom egész szervezetével. Egyszóval: a XV. század és a XVI. század eleje ez. Tegyük hozzá, hogy az érett reneszánsz, éppen mivel kultúrájában elérte természetes logikai csúcát, átvilágítja a reneszánsz gondolkodás természetét és történelmi határpontjait.

Nem nehéz felismerni, hogy ez a séma nem az én találmányom, hiszen csupán a történetírók régi, eltérő nézeteit foglalja össze, már tudniillik azokat, akik egyáltalán hajlandók a reneszánszt külön periódusként kezelni. Mind a négy kronológiai szint történetileg reális (el lehet ugyan egy kissé tolni őket egyik vagy másik irányba, ki lehetne egészí-

teni újabb átmenetekkel vagy még tovább lehetne osztani – a dolog légyege mit se változna ettől). Hogy e szintek közül melyiket tartjuk legfontosabbnak, melyiket értjük a „reneszánsz” terminusán, nyilván minden esetben a kutatás paramétereitől, vagy egyszerűbben: vizsgálódásaink céljától függ.

A jelen munka, mint már volt szó róla, a reneszánszt mint egészet vizsgálja, de nem a maga *egészében*. Igaz, az előbbi megközelítés ad kulcsot a másodikhoz, vagyis a korszak egész időbeli (és térbeli) sávtartományának vizsgálatához. Mégis le kell szögezni: gondolatmenetem tárgya nem a reneszánsz története, hanem lényege, viszonylagos egysége, amit egyfelől a történelmi közeg és szituáció szabott meg, másfelől bizonyos – tudatos vagy intuitív – belső elvek láncolata, melyek külsőleg alig különböző formákban kristályosodtak ki a szociális-pszichológiai oldatból, az általános, szinte megfoghatatlan szellemi beállítódásból. Könnyen belátható, hogy a feladat megoldásához szükségtelen kilépni az 1334–1550 közötti időszakból, s hogy vizsgálódásunkat leghelyesebb az 1440 és 1520 közötti intervallumra összpontosítani. Aki a reneszánsznak mint egységes egésznek a természetét vizsgálja, annak a legstabilabb, funkcionálisan legkiteljesedettebb, legérettebb rétegekből, vagyis a klasszikus reneszánszból kell kiindulnia, miközben persze szem előtt kell tartania a fejlődés valamennyi lépcsőfokát.

Igyekeznünk kell megtalálni a tények sokszintű, mozgó komplexumának súlypontját.

Számos nyugati kutató (túlnyomó részt századunk húszas-egyvenes éveiben) oly mélyen beásta magát a középkorba, hogy reneszánsz vonásokat véltek felfedezni a chartres-i filozófusok és a XII. századi trubadúrok műveiben, II. Frigyes udvarában és Assisi Ferenc *Virágoskertjében* is. Vagy addig vizsgálták a reneszánszt, míg felfedezték benne – a középkort. Etienne Gilson például – hogy csak egy nevet említsek – „előnyös osztályozásnak” tartja e fogalmak alkalmazását: „helytelen volna azt állítani, hogy e felosztásnak a valóságban nem felel meg semmi”, de hozzáteszi: „a valóság kontinuitása nem teszi egykönnyen lehetővé, hogy a valóságot éppoly különböző szakaszokra tagoljuk, amilyenek fogalmaink”. A humanisták Alcuinnal kezdődő szakadatlan sorába belekerült Aquinói Tamás és Albertus Magnus, Chrétien de Troyes és Roger Bacon.¹³ Csakhogy „...Nagyon túhegyre vennők, ha így vennők” – felelte Horatio, amikor Hamlet hasonlóképpen elmélkedett a kontinui-

tásról. Az elemzés finomságára való törekvés a történelem elnagyolt szemléletéhez vezette a „középkori humanizmus” létezésének híveit. Kiderül, hogy *minden mindig volt*. A reneszánsz szétszóródik az időben.

Nézetem szerint hasonlóképpen járnak el egyes szovjet keletkutatók, akik a térben szórják szét a reneszánszt, amikor azt állítják, hogy megtalálható a VIII–XII. századi Kínában, a XII–XIII. századi Grúziában, a XV. századi Közép-Ázsiában, Örményországban, Iránban, Északnyugat-Indiában stb.¹⁴ *Minden megtalálható mindenütt*.

Mielőtt azonban keresni kezdenénk a „humanizmust” és a „reneszánst” Bokharában, tisztáznunk kell, mit jelentett a reneszánsz Firenzében. Azok a párhuzamok, melyeket némelyek a reneszánsz Itália és egyes olyan jelenségek között vonnak, amiket emettől több évszázad vagy több ezer kilométer vagy mindkettő választ el, gyakran ragyogónak és meggyőzőnek látszanak. Az ilyen analógiákat nem lehet egy hanyag mozdulattal félrehajítani. Arról van szó, hogy *csakugyan* minden megtalálható mindig és mindenütt, körülbelül abban az értelemben, ahogy a tökéletesen különböző anyagok korlátozott számú atomok kombinációjából tevődnek össze, és közel egyforma fajsúlyuk, színük, rugalmasságuk vagy olvadási hőfokuk lehet. Az emberek mindig és mindenütt emberek, problémáik, eszméik és érzelmeik hálás anyagot nyújtanak az analógiákhoz. Po Csü-ji „impresszionisztikus” négy sorosai vagy a japán haikuköltészet darabjai az európai fin de siècle költészetét juttatják eszünkbe. A XX. század festészete a középkor, sőt a neolitikum festészetére rímel. A *Prédikátor könyvét* egy ószövetségi egzisztencialista írta. Egyébként csöppet sem mellékes, hogy az egzisztencialisták olvasták a Bibliát. Tolsztoj olvasta Assisi Ferencet, Heine olvasta Catullust. Igaz, a reneszánsz Itáliában más szerzőket olvastak, mint a Tang-kori Kínában. De az összevetésnek ebben az esetben is van alapja: kétségtelenül összevethetők egyes kulturális-antropológiai jegyek, elemek, fragmentumok, motívumok stb. Ezek hasonlíthatnak egymásra. De a civilizációk, amelyekből a történész kivonja őket; minőségileg különböznek egymástól.¹⁵

A hasonló jegyek a különböző kulturális rendszerekben más és más értelmet nyernek. Egyáltalán, a jegyek konkrét történelmi tartalmát csak a velük genetikusan és szinkron kapcsolatban álló összes többi „jegy”, a közös társadalmi és szellemi mag figyelembevételével lehet meghatározni. Ez itt a lényeg.

Egyetlen dolog ment meg a „heterogenitás” és a „globalitás” egymásba kulcsolódó szélsőségeitől, amikor a gáttalan differenciálás meg-

fosztja értelmétől a történelmi általánosítást, s ezáltal talajt ad az egyes izolált elemek véletlenszerű egybevetéséhez és olyasfajta, új, még absztraktabb fogalmakba való olvasztásához, mint a „világreneszánsz” – az egyetlen menekvés az, ha nem „vonások” halmazaival, hanem egyes egészekkel operálunk.

A reneszánsz egyes momentumai – úgy, ahogy a történészek rögzítik – létezhetnek a voltaképpeni reneszánszon kívül is. De ha például egyes humanista eszméket erőteljesebb és mélyebb megfogalmazásban találunk meg Giordano Brunónál, mint mondjuk Filelfónál vagy Callimachusnál, ez még nem jelenti azt, hogy Brunót „humanistának” tekinthetjük. Ezek az eszmék a reformáció és az ellenreformáció körülményei között új jelentést kaptak, megváltozott pszichológiai háttér állt mögöttük, másfajta történelmi szerepet játszottak, tartalmukban és mondanivalójukban hangsúlyeltolódások mentek végbe, egyszóval belenőttek a XVI. század végének kulturális kontextusába, és ennek következtében Bruno már nem reneszánsz jelenség, hanem csupán a reneszánsz embereinek közvetlen és tragikus örököse, s így más gyökerek kötik, és más sors jut neki osztályrészül.

Hiba volna haszontalannak, szubjektívnek és történelmietlennek tekinteni az olyan eljárást, amikor egymástól idegen társadalmakból és történelmi periódusokból kivont kulturális vagy más jellegű jelenségeket próbálunk meg összevetni. Ellenkezőleg, csak sajnálhatjuk, hogy tudományunk kevésbé foglalkozik ilyesmivel. A „történelmen kívüli”, „aktualizáló” párhuzamok is, amiket oly megszokott dolog ostorozni, valójában csupán igen nagy tér- és időbeli lépték alkalmazásán alapulnak, és esetleg a világtörténelmi folyamat merőben új törvényszerűségeit lehet fölfedezni általuk. De legyünk óvatosak. Annyi bizonyos, hogy ez az analízis egészen más szintje, s az itáliai reneszánsz vagy bármely más konkrét kor vagy ország – például Rusztaveli korának Grúziája – megértéséhez aligha ad bármit is.

Másfelől, a teleobjektív használata következtében összeszűkül a képmező. A közelítés előbb-utóbb értelmetlenné válik. Végül is Itáliának nem lehetett két azonos területe, mint ahogy történetének sem lehetett két azonos évtizede. Ennek ellenére Itália nem szűnt meg Itália, a reneszánsz pedig reneszánsz lenni. Nem létezett két egyforma festő, két tökéletesen egyforma filozófus, mint ahogyan nem létezett két olyan individuális kulturális tény sem, ami legalább egy-egy vonásában ne különbözött volna. Bármilyen banális ez a megállapítás, végső soron

éppen ennek alapján vonják kétségbe egyesek az itáliai reneszánsz általános jellemzésének a lehetőségét. Úgy tűnhet, hogy a műltről alkotott teljes és pontos képnek – ideális esetben – minden tényt fel kell ölelnie. Ez azonban nem lehetséges, de nem is szükséges. A tények ismerete önmagában – a *Prédikátor könyvének* szavaival élve – tudás, de nem bölcsesség. Egy bizonyos határon túl a történelmi kor egésze elvész a részletekben, s a történelmi mozgás szétदारabolódik, mint a zénóni apóriában, és a történész sehogy se képes utolérni a teknősbékát. A lényeg az, hogy megtaláljuk ezt az értelmes határt, és megvessük rajta a lábunkat.

A szintézist nem lehet megkerülni.

Próbáljunk meg ismét abból kiindulni, hogy az itáliai reneszánsz mint egyfajta *gondolkodásmód* elszakíthatatlan társadalmi-pszichológiai táptalajától, a XIV–XVI. századi itáliai városi élettől, a nyugat-európai antik és keresztény örökségtől. A gondolkodásmód szempontjából nem az egyes elvek és motívumok a lényegesek, mint az „antropocentrizmus”, az „individualizmus”, az „immanencia” stb., hanem az egészet átható és konkretizáló sajátos struktúra. Röviden: az, ami az ellentmondó és bonyolult áramlatokat, aspektusokat, fokozatokat „reneszánsszá”, vagyis egy sajátos totalitássá gyűrja össze, mely nem monolit, nem egyjelentésű, nem egyértelmű, nem teljesen integrált, száz és száz átmeneti árnyalatot, hibrid formát, csírát vagy torz változatot mutat – de mégis csak totalitás!

Ha napjainkban az ember ilyesmire adja a fejét, kiteszi magát annak, hogy szándékát naivnak vagy kihívónak – egyszóval szakszerűtlennek fogják tartani. A szakemberek többsége szemében a „reneszánsszról mint olyanról” (vagy a „középkorról mint olyanról”) beszélni szinte illetlenség számba megy. Az ilyesfajta próbálkozások az utóbbi két évtizedben rendkívül megritkultak, s még ritkább, hogy ezek kedvező fogadtatásban részesüljenek.¹⁶

A nyugati tudományban R. Fubini kifejezése szerint egyfajta „doktrinerségi komplexus”¹⁷ uralkodik, ami nem más, mint egyfajta – nem is alaptalan – bizalmatlanság minden olyan retorikus formula és általános meghatározás iránt, amely arra tart igényt, hogy mozgásában és sokféleségében felölelje és megmagyarázza a kultúra teljes valóságát. Sok maróan szellemes megállapítást idézhetnénk ezzel kapcsolatban.¹⁸

Úgy látszik azonban, annak a módszernek sincs többé becsülete, mely a reneszánszt feloldaná a történelem kontinuitásában. Mint látuk, P. Kristeller sem tagadja a reneszánsz mint sajátos arculattal rendelkező történelmi periódus létezését, ám szkeptikusan vélekedik általános és világos meghatározásának lehetőségéről, hallani sem akar „a reneszánsz problémájáról”. Szerinte az ilyesfajta kérdésfeltevés túlságosan spekulatív, és nem teszi lehetővé, hogy megmaradjunk a forráskutatás szilárd talaján. Más tekintélyes szakemberek – mint E. Garin, F. Chabod, D. Cantimori, E. Panofsky, A. Chastel, W. Ferguson, M. Salmi – szintén feltétel nélkül elismerik, hogy originális kulturális korszakkal van dolgunk. Sőt sokan közülük úgy vélik – s joggal –, ha e korszakot eklektikus értelemben „átmeneti” kornak tekintjük, ezzel alábecsüljük egységét, belső egységét, tehát hangsúlyozzák, hogy a reneszánsz magyarázatához saját tulajdonságaiból kell kiindulnunk, amiket nem lehet levezetni a megelőző és az utána következő kultúrtípusok összefüggéséből.¹⁹ Egyszóval: a szintézis elkerülhetetlenek, ám roppant veszedelmes feladatnak látszik. Hiszen a „század”, a „kor”, a „periódus” koncepciója könnyen hajlik rá, hogy valamiféle metafizikus létre tegyen szert, önálló életre keljen, s valami olyasmivé váljon, mint Leibniz „monászaí”²⁰. Szintézisre tehát szükség van, de olyanra, amely a reneszánszt sokértelmű, ellentmondásos, heterogén, a múltja és jövője felé nyitott jelenségként ábrázolja, nem pedig „a tradíciót követve”, „túlságosan pontos és határozott vonásokkal, éles kontúrokkal, árnyalatok nélkül, öntörvényűen és magába zártan, mint a középkornak nevezett másik, hasonlóan kompakt és lezárt periódust” szokás.²¹ Szintézisre szükség van, de olyanra, amelyben a „reneszánsz” univerzálíája nem válik olyasmivé, amit Huizinga szarkasztikusan „Ideen-Realismus”-nak, „skolasztikus értelemben vett realizmusnak” nevezett.²² Szintézisre szükség van, de vajon van-e rá lehetőség ilyen feltételek mellett?

W. Ferguson szerint a kutatónak rendelkeznie kell az adott korról bizonyos kellőképpen tág koncepcióval, ám óvakodnia kell attól, hogy meghatározásai „a korabeli civilizáció univerzális vonásainak” látszódnának. E. Panofsky megalapozottnak tartja mind a „reneszánszt”, mind a „középkort” mint kategóriát – az ilyeneket „megaperiódusoknak” nevezi –, de hozzát teszi, hogy ezek nem szolgálhatnak „magyarázó elveként” (explanatory principles). C. Vasoli elismeri „a kulturális klíma” egységét, de síkra száll „a reneszánsz pluralista felfogása” mellett.²³ Tegyük fel, hogy magunk is osztjuk ezeket a mélyenszántó észrevételeket,

de vajon hogy lehetne közös nevezőre hozni őket? Milyen tartalmi-elméleti lépésekre volna ehhez szükség? Vajon lehet-e az egység pluralista – vagy ez afféle fából vaskariká?

Meglehetősen kusza és bonyolult historiográfiai szituáció alakult ki. A reneszánsz egységes koncepciója iránti igény, mely sose tűnt el, nem is tűnhetett el teljesen, s újabban egyre fokozódik, minduntalan beleütközik „a doktrinerségi komplexusba”, s ma már többet lehet olvasni arról, milyen *ne* legyen a szintézis, mint arról, hogy valaki konstruktív elgondolásokkal állna elő.

Mi hát a teendő? A reneszánsz korábbi metafizikus értelmezéséhez csakugyan nem lehet visszatérni. Az óvatosságra intő figyelmeztetések méltók arra, hogy hálásan megfogadjuk őket. „Való igaz, számos interpretáció nem pusztán azért omlott össze, mert szűkös alapon nyugodott, hanem azért is, mert struktúrája nem volt kellőképp hajlékony és toleráns ahhoz, hogy magába fogadjon egy-egy kényelmetlennek látszó tényt vagy ellentétes példát.”²⁴ Hadd tegyem mégis hozzá: az interpretáció akkor sem lesz meggyőző, ha hajlékonysága és toleranciája nem eléggé strukturális jellegű, ha logikailag nincs eléggé szilárdan megalapozva. Ez azt jelenti, hogy a hajlékonyságnak és a toleranciának a reneszánsznak mint kultúrátípusnak a konstrukciójából kell következnie. Nem jelentheti tehát a reneszánsz „pluralizmusának” pusztá konstataálását, tisztázni kell hozzá az ellentmondó elemek szükségszerű történelmi összefüggését is.

Vajon minden kultúra egyaránt pluralisztikus-e? És ha igen, vajon különbözik-e az adott pluralisztikus komplexum (mondjuk a „középkor”) egy másik komplexumtól (mondjuk a „reneszánsztól”)? Ha erre igent mondunk – más szóval: ha elismerjük a kultúrtörténet szinkronikus és rendszerszemponitú tanulmányozásának lehetőségét –, ez azt jelenti, hogy ez a logikai-kulturális megkülönböztető kvalitás egyúttal a „pluralizmus” monisztikus jegye. Az a tény, hogy a kultúra mindig heterogén, nem zárja ki, hogy ugyanakkor egységes egész is legyen, sőt a történetileg specifikus heterogenitás elméleti magyarázatához éppen a történetileg specifikus egységből kell kiindulni. Ha viszont a „pluralizmus” kizárólag a reneszánsz specifikus tulajdonsága, akkor sem elégedhetünk meg azzal, hogy felsoroljuk: a reneszánszban találkozunk ezzel is, azzal is, amazzal is. Ebben az esetben a reneszánsz originális, monisztikus tulajdonsága éppen maga a pluralitás lesz, ami a szellemi élet egyfajta – szintén magyarázatot követelő – struktúrájában nyilván-

nul meg. Az a fajta „monizmus”, mely a reneszánszt egyetlen oldalára szűkíti, vagy „ismertetőjegyek” megcsontosodott gyűjteményével azonosítja, természetesen idejét múlt. Az a fajta „monizmus”, mely egy következetesen átgondolt konstrukció segítségével magyarázza a reneszánsz történelmileg egységes egész mivoltát, az interpretáció módszertanilag megkerülhetetlen előfeltétele.

Meg vagyok győződve, hogy képesek vagyunk elkerülni a sematizmust, ha „sematizmuson” nem azt értjük, ami bármely elméletnek, fogalomnak, definíciónak elkerülhetetlen velejárója, azt tudniillik, hogy ezek nem képesek, de nem is kívánják reprodukálni tárgyuk teljes fenomenológiai gazdagságát. Aligha szükséges emlékeztetni arra a banális igazságra, hogy a modell – éppen, mert modell – nem azonos azzal, amit modellál, máskülönb minden magyarázat és periodizáció beleveszne a kiegészítő magyarázatokba, és a görög bölcs tanácsát követve a változókéony jelenségek megnevezése helyett nem tehetnénk mást, mint hogy némán rájuk bökünk.

Az olyasfajta értelmezésnek, amely bizonyos kulcsformulák segítségével igyekszik körülhatárolni a „kultúrátípust”, nem szabad a véglegesség és teljesség igényével fellépnie. Az itáliai reneszánsz kívánt modellje nem öleli fel a tények összességét, és nem írja le kimerítő teljességgel egyiket sem. Sőt: nem is kell, hogy akár egyetlen tény is *teljes egészében* „beilleszkedjek” a javasolt képletbe, mivel ez – ha szabad így mondani – cseppfolyós képlet. Minden tény a maga módján lóg ki ebből a szkémából; épp az egymásnak ellentmondó tények igazolják a modellt, mely *magát ezt az ellentmondást* kell hogy szintetizálja, vagyis azt a módot, ahogyan a reneszánsz különemű tényei és „oldalai” átcsapnak egymásba és kapcsolódnak egymáshoz; a makrancoskodó tények és egymásnak szegülő „oldalak” nem rombolják szét az ilyen szkémát, hanem még árnyaltabbá teszik plaszticitását és paradox jellegét, szivárványló, dialektikus értelmét, történetiségét, nyitottságát a múlt és a jövő, a középkor és az újkor felé.

Az „itáliai reneszánsz” egységes egész mivolta nem valamiféle átlagolt-általános tulajdonság, ami egyenletes eloszlásban van jelen a határtalanul gazdag történelmi valóság ezerarcú tényeiben, ahonnét aztán absztrahálhatjuk. (A reneszánsz egységes egészként való értelmezése nem azt jelenti, hogy a teljességgel különböző, különös jelenségek sokaságában csak a hasonló, az invariáns bemutatására *korlátozódunk*, nem azt jelenti, hogy a jelenségeket, különösségük *ellenére*, megpróbáljuk közelíteni

egymáshoz. Az egységes egész jelleg nem mossa el a különbségeket, eltéréseket, a reneszánsz tudat feszültségeit, ellenkezőleg, feltételezi őket és belőlük nő ki, nem más, mint ezek lehetősége és alapja, afféle logikai-kulturális fókusz, a kultúra alkotói „gyötrelme”.

A cél „csupán” az, hogy kimutassuk a fő *tendenciát*, a kultúra öntörvényű változásának elvét, amely univerzális annyiban, amennyiben az univerzálialak használata egyáltalán jogosult, s addig érvényes, amíg a „reneszánsz” nevű megismételhetetlen jelenséggel van dolgunk, s nem valami mással. Az „itáliai reneszánsz” mint egységes egész nem esik egybe empirikus létezési formájával, szűkebb is, tágabb is annál. Ha fejtegetéseinkben a reneszánsz természetének legkoncentráltabb, legvégső értelmét keressük, a kultúra idealizált formájával dolgozunk.

E könyv azzal a szándékkal készült, hogy közelebb jussunk a jelzett célhoz. E cél kitűzése – még ha hozzátesszük is a szokásos szerénykedő megszorításokat, amelyek cseppet sem könnyítik meg a szerző helyzetét, és nem enyhítik az olvasó kezdeti bizalmatlanságát, majd kiábrándultságát – több lenne, mint szerénytelenség: hibás, megalapozatlan elhatározás lenne, ha a reneszánsz új elméleti szintézise – „a doktrinerségi komplexus” ellenére – objektíve nem érett volna meg, ha nem készítette volna elő a világ tudományának helyzete, ha nem kívánczokra világra jönni magától, az utolsó negyedszázad nagyszerű konkrét kutatásai nyomán.

Nincs módom, hogy belevegyem könyvembe az irodalom szokásos áttekintését, mivel bárhogy is igyekeznék lerövidíteni, mindenképp túl sok helyet foglalna el (hiszen a történettudomány egy egész ágáról kéne beszámolni!), így be kell érjem azzal, hogy futólag felvázolom azt a historiográfiai szituációt, melyet figyelembe kell vennünk, s amelyben „a reneszánsz problémájának” jelenlegi válsága, de egyszersmind az új szintézis lehetősége is gyökeredzik.²⁵

Jacob Burckhardt (s vele egy időben Michelet) volt az első, aki felismerte, hogy a reneszánsz a kultúra sajátos típusa és jól körülhatárolható korszak, felvázolta a korszak univerzális sajátosságait, és mint monolit jelenséget élesen szembeállította egy másik monolit korszakkal, a középkorral. A reneszánsz az ő felfogásában a „természet és az ember felfedezését” jelentette, e korban tüzes vérű és energikus, mohó életörömmel, földi, gyakran véres szenvedélyekkel teli emberek éltek, akik nem mentesek ugyan a babonáktól, de józanok és realisták, idegen tő-

lük a transzcendentális, és közömbösek a vallás iránt, vallják az erős jellem individualista kultuszát, tele vannak becsvágygal, roppant érzékenyek a formák szépségére, a morált az artisztikum helyettesíti számukra. Ez a színpompás kép, amit Burckhardt zseniális intuícióval megrajzolt, nyilvánvalóan nemcsak a szemlélődésbe mélyedt, buzgón vallásos és aszketikus középporral állt szemben, melyet a tradicionalizmus és a céhrendszer béklyózott, szemben állt a későbbi idők prózai, megfontolt, illedelmes burzsoá filiszteri világával is, melyben kifakultak a reneszánsz tavasz ünnepi színei.

Mikor aztán az anyag nyomására előbukkantak a Burckhardt-féle rekonstrukció önkényes és ingatag vonásai, bekövetkezett az, amit W. Ferguson amerikai kutató találó módon a „medievisták lázadásának” nevezett. Kiderült, hogy a reneszánsz és a középkor korábbi szembeállítások sok tekintetben a gazdag és sokrétű középkori kultúra hiányos ismeretére, lebecsülésére vagy sematikus értelmezésére vezethető vissza, hiszen igazi kutatása csak századunkban kezdődött.

Ekkor támadt a kétely, meg lehet-e egyáltalán alkotni a reneszánsz képletét. A XIX. század végétől a hangsúly a szinkronikus különműségre és a diakronikus összefüggésre tevődött át, vagyis arra, ami a kortársakat elválasztja, viszont egymáshoz fűzi azokat, akik különböző nemzedékekhez, de egyazon kulturális tradíciókhoz tartoznak. Ha a szemlélet alapján egyáltalán lehetséges volt a kultúrát egységes egészként felfogni, erre csakis vertikális és nem horizontális irányban volt mód; a kutatók abból indultak ki, hogy különböző gondolkodási stílusok inkább párhuzamosan léteznek, mintsem váltják egymást. Ez értelmetlenné tette a nagy kulturális-történelmi korszakok pontos elkülönítését, és a „reneszánsz” konvencionális megnevezését, tartalmatlan kronológiai kategóriává vált. Mint láttuk, ez a vélekedés ma is hat a nyugati tudományban.

Csak hogy ez a megközelítés is heves reakciót váltott ki.

Azok a próbálkozások, melyek a reneszánszt és a humanizmust fel akarták oldani a középporban, vagy szét akarták húzni egy egész évezredre, Abélard-tól (sőt olykor Alcuintól) egészen Goetheig, éppoly kérdésessé váltak, mint azok, amelyek a kulturális-történelmi korszakokat egymással tökéletesen szemben álló és egymást be nem fogadó monázsokként igyekeztek beállítani. Amikor a „medievizáció” hulláma az 1950-es évek után többé-kevésbé elült, kiderült, hogy a reneszánsz

újdonosságának és sajtószereplésének problémája változatlanul fennáll, csak éppen sokszorta bonyolultabbá vált.

Eközben az egymástól független utakon haladó, különböző módszerekkel és rendkívül eltérő anyaggal dolgozó kutatók olyan eredményeket értek el akár az eszmetörténet, akár az irodalom, a művészet, a társadalmi közeg vagy a kollektív pszichológia története terén, amelyek nemcsak külön-külön, önmagukban méltók figyelemre, hanem még inkább egybecsengéseik miatt. Úgy vélem, az a számtalan tanulmány, amely az utóbbi időben az etikai-filológiai humanizmusról és a neoplatonizmusról, a képzőművészeti és építészeti alkotások ikonográfiai repertoárjáról, szimbolikájáról és művészi beállítódásáról, a mágiáról, asztrológiáról és hermetizmusról, a történetfelfogásról, a groteszkről, a novellairodalomról, a kalandos-fantasztikus költeményről, a vallásosságról és az ókorhoz fűződő viszonyról stb. stb. született, egy dologban, a legfontosabban találkozik egymással. Ez a találkozási pont első pillantásra észrevehetetlen, gyakran nagy mélységben lapang, vagy épp a távlati következtetésekben sejlik föl, olykor esetleg azokban a nehézségekben, amelyek egy-egy tudományos iskola fejlődésének útját állják. E jelek nyomán talán már kezdenek kirajzolódni egy újabb reneszánszfelfogás kontúrjai, mely sokkal kiegyensúlyozottabb és finomabb, mint az összes korábbi, és magabiztosan meghaladja a reneszánsznak a középkorral és az újjal való túlságosan durva és sematikus szembeállítását vagy éppen azonosítását.²⁶ Milyen is volt a reneszánsz: pogány vagy keresztény, szekuláris vagy vallásos, racionális vagy misztikus, naturalisztikus vagy szimbolikus-fantasztikus, antikizáló vagy a klasszicitáshoz semmiben sem kötődő, utánzó vagy újító, zárt vagy nyitott, könyvekbe zárkózó, retorikus, mesterséges vagy csupa életteli közvetlenség és erő, arisztokratikusan ezoterikus vagy társadalmilag aktív, és így tovább. A szélsőséges nézetek, melyek részben ma is érvényesülnek, kölcsönösen kioltják egymást. Ma jobban tisztában vagyunk vele, mint bármikor bárki, mennyire ellentmondásos a reneszánsz. De éppen ezért nem voltak hiábavalóak az utóbbi évtizedek szélsőséges állásfoglalásai és vitái.

Úgy tűnik, minden nézetet többször is megcáfoltak már, mégis, mindegyiknek van racionális magja, és ezért nem szabad teljesen elvetni, hanem bele kell dolgozni egy tágasabb és dialektikusabb képbe. Nem kompromisszumos egyeztetgetések árán, nem oly módon, hogy pusztán elismerjük a reneszánsz kultúra átmeneti, pluralisztikus jelle-

gét, hanem egy kellőképpen szilárd elméleti szintézis révén, amelyben egységes magyarázatot nyer maga a „pluralizmus” is, ami ezúttal nem empirikus adottság, alkotó elv.

Még egy-két magyarázó szó a könyv szerkezetével és stílusával kapcsolatban.

Minden fejezet jegyzetekkel van ellátva, melyeknek rendkívüli terjedelmessége talán ellenérzést kelt az olvasóban. Az ok azonban mindenekelőtt az, hogy nem akartam könyvem szövegét túlszűfölni különféle historiográfiai adatokkal, kitérőkkel és asszociációkkal. Ezek között akadnak olykor kifejezetten elvi jelentőségűek is, amelyek tisztán irodalmi, kompozíciós megfontolásokból kerültek a jegyzetek közé. Ez utóbbiak a nem szakember olvasó érdeklődésére is számot tarthatnak, ha ugyan van egyáltalán kedve, hogy belenézzen a jegyzetapparátusba. Másodszor, úgy éreztem, hogy az a kötetlen, improvizáló, látszólag hanyag, „játékos” előadói stílus, amelyhez vonzódok, ellensúlyként megköveteli a részletes hivatkozást a forrásokra és a szakirodalomra. Az esszé parafaúszójához akadémikus ólomnehézékre van szükség.

Könyvemem egyaránt ajánlom a művelt nagyközönség és a szakemberek figyelmébe, bár tisztában vagyok azzal, hogy ez legalábbis kockázatos dolog. A nagyközönség sok mindent túlságosan szakjellegűnek és érthetetlennek érezhet, a kollégák viszont túlságosan nyilvánvalónak és ismerősnek. Nehéz elérni, hogy egy tudományos (nem népszerűsítő-tudományos) könyv ne ijessze el az olvasóközönséget, másfelől, hogy a könyv, amelyet némiképp szórakoztatónak szánnak, ne keveredjék a szakemberek szemében a súlytalanság gyanújába. Az, aki vette a bátorságot, hogy Szküllá és Kharübdisz közt hajózzon – legyen bár maga a furfangos Odüsszeusz –, készüljön fel az elkerülhetetlen veszteségekre. Vajon sikerül-e egyáltalán hajóutam, igazolható-e a kockázat? Nem tudom. Egyszerűen nincs más választásom. Úgy érzem: az itáliai reneszánsz lényege túlságosan bonyolult és vitatott téma, semhogy elkerülhető lenne a szakember számára megszokott terminológia és argumentáció, másfelől túlságosan fontos mindenki számára, akit izgat a kultúra problematikája, semhogy csupán a szakmai közönséghez forduljak.

Jegyzetek

1. Sz. Sz. Averincev: „Grecseszkaja »lityeratura« i blizsnyevosztochnaja »szlovesnoszty«.” *Voproszi Lityeraturi*, 1971. No. 8. 44.
2. M. A. Gukovszkij cikke (*Rozsgyenyije i gibel italjanszkovo Vozrozszyenyija*. Trudi Gosz. Ermitazsa, VIII., Leningrád, 1965. 9.) felhívja a figyelmet P. Kristellernek, az itáliai reneszánsz egyik kiemelkedő mai szakértőjének nagyon jellegzetes nézeteire. P. Kristeller *Studies in Renaissance. Thought and Letter* (Roma, 1956. 10.) c. munkájában így ír: „Azok az olvasók, akik arra számítanak, hogy választ adok az úgynevezett reneszánszproblémára, bizonyára csalódní fognak. Be kell valljam, az e téma körül forgó viták túlnyomó részét terméketlennek tartom, és azt gyanítom, hogy a vele kapcsolatos állítások java része többé-kevésbé tendenciózus.” Ez nem zavarja P. Kristellert, hogy egy másik, ezzel csaknem egy időben megjelent munkájában (P. Kristeller: *The Classics and Renaissance Thought*. Cambridge, Massachusetts, 1955. 4.) kijelentse: „Azon a véleményen vagyok, hogy az úgynevezett reneszánsz periódusnak megvan a maga sajátos arculata (a distinctive physiognomy of its own), s ha a történészek nem képesek megtalálni egyszerű és kielégítő meghatározását, azért még nem kell kételkednünk létezésében.” Bár tökéletesen egyetértek ezzel, el kell gondolkodni „a történészek tehetetlenségén”. Mi értelme van ennek a fajta negatív megközelítésnek, ha egyszer a dolog a kultúrtörténeti gondolkodás objektumától és lényegétől függ?
A történeti-kulturális univerzáliák realitásának és vizsgálati módszereinek problémái körül napjainkban folyó vitákat általános módszertani tekintetben igen tanulságosan és tömören tükrözik az UNESCO salzburgi szimpóziumának anyagai: *The Problems of Civilizations*. O. Anderle kiad., Hága, 1964. 10–169. Lásd még A. Toynbee: *A Study of History*. Vol. XII. Reconsiderations. Oxford, 1961. 272–292. ssk.
3. Lásd D. Cantimori: *Periodizzazione dell' età del Rinascimento*. In: *Studi di storia*. Torino, 1959. 344–365; D. Cantimori e Jacob, E. Fraser: *La periodizzazione dell' età del Rinascimento nella storia d'Italia e in quella d'Europa*. XX. Congresso intern. di scienze storiche. Relazioni, IV. Firenze, 1955. 307–363.
4. W. Ferguson: *The Renaissance in Historical Thought*. Cambridge, Massach., 1948. 397.
5. H. Haydn: *The Counter-Renaissance*. N. Y., 1950; E. Battisti: *L'Antirinascimento*. Bologna, 1950.
6. E. Garin: *L'età nuova*. Napoli, 1969. 369. Vö. 378.
7. Jellemző John Lievsay tirádája: „Mire gondolnak egyáltalában, amikor reneszánszról beszélnek? A reneszánszokra általában? Vagy *egy bizonyos* reneszánszra? Az itáliai reneszánszra? Az északi reneszánszra? A korai

reneszánszra? A késői reneszánszra? (Vagy talán volt „középső” is?) A pogány reneszánszra? Vagy a keresztényre? A világira? A tizenkettedik századira? A tizenharmadik századira? A tizenötödik századira? A tizenhatodik századira? Az ellenreneszánszra? Magában foglalja-e ez a terminus a humanizmust, s ha igen, melyiket: a klasszikust, az erasmusit vagy a keresztényt, a korait vagy a késeit? És a reformációt? Az ellenreformációt?” és így tovább. (J. Lievsay: *A Later Level of the Italian Renaissance*. In: *Society and History in Renaissance*. Washington, 1960. 50.) J. Lievsaynek igaza van ebben a tekintetben, hogy a „reneszánsz” szó az újabb nyugati historiográfiában elveszítette általános érvényű jelentését és pontos határait (erre később visszatérek), habár a helyzet korántsem olyan gyászos, mint első pillantásra látszik: hiszen a reneszánsz fogalmának értelmezéséhez a történészek túlnyomó többsége elfogad egy vitathatatlan kiindulópontot, s ez az itáliai kultúra lényegi változása a XIV–XVI. század között.

A „reneszánsz” terminus értelmezése a szovjet történetírásban is meglehetősen sokféle, habár a viták jobbára más irányokban folynak. Az értelmezés sokfélesége tükröződött a V. I. Rutenburg értekezése („Italjanszkoje Vozrozszenyije i Vozrozszenyije mirovoje.” *Voproszi Isztorii*, 1969. No 11. 93–115.) körül kibontakozott érdekes vitában.

8. D. Cantimori: *Studi di storia*. 397.
9. Paul Oscar Kristeller két említett munkáján kívül hivatkozom a következőkre: P. Kristeller: *L'influsso del primo umanesimo italiano sul pensiero e sulle scienze*. Firenze, 1968. (da Atti del V. Convegno Internazionale del centro di studi umanistici), *Philosophy and Humanism in Renaissance Perspective*. In: *The Renaissance Image of Man and the World*. ed. B. O'Kelly, Columbus, 1966. 29–51. Lásd továbbá: *L'Opera e il pensiero di G. Pico della Mirandola nella storia dell'umanesimo*. Vol. I. (Relazioni). Firenze, 1965. 32–33., 134–137. (Tanulságos vita E. Garin és P. Kristeller között.)
10. Az alábbiakban az olvasó számos hivatkozást talál E. Garin munkáira. Itt csupán a következőkre utalok: E. Garin: *L'umanesimo italiano*. Bari, 1964, 7–24. skk.; *L'età nuova*. 449–475. („Gli umanisti e la Scienza”).
11. *Actes du colloque sur la Renaissance*. Párizs, 1958. 23.
12. Ezért nem tudok egyetérteni John Lievsay-jel, aki azt bizonygatja, hogy joggal tölthetnánk az itáliai reneszánszhoz az 1575–1625 közötti időszakot is. J. Lievsay arra hivatkozik, hogy Bruno, Campanella, Sarpi, Tasso, Tassoni és Galilei semmivel se kevésbé jelentős alakok, mint az előző periódus leghíresebb humanistái. (J. Lievsay: *A Later Level...*, 52–54.) És ha így van? Vajon azt jelenti-e ez, hogy gondolkodásmódjuk azonos volt a humanistákéval? ... E. Cochrane a *The Late Italian Renaissance 1525–1630* (E. Cochrane kiad. London, 1970. 17.) c. tanulmánykötet érdekes előszavában ugyancsak kijelenti: „napirenden van az itáliai reneszánsz hagyo-

mányos periodizációjának felülvizsgálata”. Egy sor érvet hoz fel annak bizonyítására, hogy 1530 után nem következett be a gazdaság, a politikai életképesség és végül a kultúra éles és hirtelen hanyatlása, hogy a század közepén és végén szép számmal jelentek meg tehetséges emberek, akik jelentős eredményeket értek el a tudomány és művészet különböző szféráiban. Ez jogos megállapítás, bár maga a szerző is érzi: ha Vasari az 1550-es években nem vette észre a művészetek hanyatlását, ha Scipione Ammirato az 1580-as években a Medicik monarchiáját többre tartotta kommunális kormányzatnál, ha Giovanni Battista Marino lovag a költészet csúcsát vélte felfedezni saját működésében – ezzel nem vagyunk kötelesek egyetérteni (12–14.). De még ha elfogadjuk is, hogy e periódus eredményei nem maradnak el a XV. század és a XVI. század eleje reneszánsz kultúrájának színvonalától, a gondolkodás struktúrája elvi változáson ment keresztül (a manierizmus és az antimanierizmus, Patrici, Campanella nézetem szerint csak alátámasztja ezt a körülményt, vö. i. m. 14.). Sőt az új eredmények részben óhatatlanul a reneszánsz vívmányok folytatásából és felhasználásából születtek, egyszersmind a letűnt világszemlélettől való elrugaskodást, ennek felülvizsgálatát, meghaladását jelentették. Campanellával kapcsolatban lásd L. Batkin: „The Paradox of Campanella.” *Diogenes*, No 83. 1973. 77–102.

13. E. Gilson: *Les idées et les lettres*. 2. kiad., Párizs, 1955. 171–196. Ez a történetírási tendencia jól ismert, ezért felesleges lenne bővebben kitérni rá. Ennek leírásával foglalkozik egyebek között W. Ferguson fent említett munkájának egyegyede.
14. Lásd Ny. I. Konrad: *Zapad i Vosztko*. 2. kiad. Moszkva, 1972. 208–244; *Lityeratura epohi Vozrosgyenyija i problemi vszemirnoj lityeraturi*. Moszkva, 1967. 460–501.; V. K. Csalojan: *Armjanszkij Renesszansz*. Moszkva, 1963.; S. I. Nucubidze: *Rusztaveli i Vosztocsnij Renesszansz*. Tbiliszi, 1947. 15.
15. Magam is osztom azt a nézetet, mely szerint nem csupán az emberi tudat tartalma történeti képződmény; hanem a tartalom megszervezésének módja, maga a „logika” és a pszichikai funkciók is. Ezt a nézetet vallotta a francia történeti pszichológiai iskolán belül például J. Meyerson (J. Meyerson: *Les fonctions psychologique et les oeuvres*. Párizs, 1948. 119–122.), és ez érvényesül J. Vernant ragyogó konkrét kutatásaiban is (J. Vernant: *Mythe et pensée chez les Grecs. Etudes de psychologie historique*. Párizs, 1969.). Ezzel ellentétben, az emberi gondolkodás tartalmi mechanizmusát változatlanak tartó – mint Je. M. Meletyinszkij (*Voproszi Filozofii*. Moszkva, 1970. No 7. 173.) helyesen megállapította: naturalisztikus – koncepció mellett foglalt állást C. Lévi-Strauss, aki úgy véli, hogy a „mitikus gondolkodás” és a „modern tudomány” közötti különbségek nem az intellektuális műveletek minőségétől függenek, hanem azoknak a dolgoknak a természetétől, amelyekre alkalmazzák őket. A „minőség” (the quality)

fogalmát Lévi-Strauss itt egyaránt alkalmazza „minőségi különbség” értelemben és értékelő jelentésben, s így – véleményem szerint jogosulatlanul – keveri e két jelentést: „A mítosz is, a tudomány is ugyanazon logikai műveleteket alkalmazza, az ember mindig egyformán jól gondolkodott.” (C. Lévi-Strauss: *The Structural Study of Myth*. In: *Myth. A Symposium*. Th. Sebeok kiad., London, 1965. 106.) Abból azonban, hogy az ember mindig egyformán jól gondolkodott, egyáltalán nem következik, hogy egyformán gondolkodott jól (unchangeable abilities), s a példa, amit Lévi-Strauss felhoz, csak alátámasztja ezt: a vas nem „jobb”, csupán más dolog, mint a kő – mondja. Ahhoz, hogy eldöntsük, melyik logika „jobb”, valamiféle abszolútumból, emberi ésszel felfoghatatlan paralogikából kellene kiindulnunk, vagy az kéne, hogy a múlt kultúráiban saját kultúránk fejletlen formáját lássuk, azaz saját gondolkodásmódunk legyen az abszolút viszonyítási pont, a régi görögöket vagy a reneszánsz Itália lakóit pedig – ennek megfelelően – „naiv” elődeinknek tartsuk.

Az az állítás, hogy az emberi gondolkodás nem változott az évezredek folyamán, rendszerint azt a nemes célt kívánja szolgálni, hogy fölemelje őseinket, és bebizonyítsa: cseppet se voltak butábbak vagy együgyűbbek nálunk, paradox módon azonban épp az ellenkező nézet igazolását segíti elő. Végül is, ha a racionális gondolkodás szintjén a mitologikus gondolkodást összehasonlítjuk magának Lévi-Straussnak a gondolkodásával – vitathatatlan lesz a francia etnográfus fölénye az általa tanulmányozott amerikai indiánokkal szemben... Az ilyesfajta értékskála azonban nem használható, ha különböző korok gondolkodási céljainak és módszereinek minőségi különbségeiről, történeti jellegéről van szó. Mondhatunk olyasmit, hogy egyik rapszodosz jobb a másiknál, vagy hogy egyik fizikus jobb a másiknál, értelmetlenség azonban olyan kérdést föltenni, ki a „jobb” általában: a rapszodosz vagy a fizikus. C. Lévi-Strauss, aki nagyszerűen rekonstruálta a mítosz struktúráját, éppen ezáltal bizonyította be, hogy a mítoszban a modern tudományos analízis által feltárt logika szögesen különbözik attól a szubjektív „logikától”, amelyet maguk a mitologikusan gondolkodó emberek alkalmaztak – s ez ellentmond idézett megállapításainak. Az analízis adekvát voltát éppen a mítosz és a kultúrantropológiai strukturalizmus közötti óriási távolság biztosítja. Persze a reneszánszsal kapcsolatban más a helyzet, a mai ember egyszerre érez benne idegenséget és rokonságot. A reneszánsz kultúrátípust már csak azért sem könnyű megérteni, mert ez a kultúrátípus nem eléggé közeli, de nincs is eléggé távol tőlünk.

16. Lásd pl.: *Il Rinascimento. Significato e limiti. Atti del III. Congresso Intern. sul Rinascimento*. Firenze, 1953; D. Hay: *The Italian Renaissance in its Historical Background*. Cambridge, 1961; J. Gadol: *The Unity of Renaissance: Humanism, Natural Science and Art*, In: *From the Renaissance to the Counter-Reformation*, N. Y. 1965. 29–55.; P. Burke: *Culture and Society in*

Renaissance Italy. London, 1972. (Ennek az érdekes szociológiai munkának 22–33., valamint 17–206. oldalán a reneszánsz kultúra mibenlétének meglehetősen sikertelen általános leírása olvasható.) Meg kell említeni F. Chabod tekintélyes áttekintő cikkeit (F: Chabod: *Scritti sul Rinascimento*, Torino, 1967. 3–109, 145–219.). Szándékosan említettem néhány teljesen különböző jellegű, terjedelmű és értékű munkát. A listát természetesen folytatni lehetne, de úgy se lenne túlságosan hosszú, s ami a legfőbb, továbbra is hiányozna belőle a burckhardti típusú kapitális összefoglalás. S ez nem véletlen. A ma konkrét historikusai szemében az öreg Burckhardt afféle gigantikus őslény, amely tiszteletet parancsol ugyan, de csupán a „statikus sémák” életképtelenségét illusztrálja. (M. Gilmore: *The World of Humanism*. N. Y. 1952. 3.) D. Cantimori, aki nagyra értékeli – s joggal – az Eugen Garin számtalan munkájában kidolgozott itáliai, humanizmus-koncepciót, a szerzőt napjaink Burckhardtjának nevezi, de hozzáteszi: E. Garin nem vállalkozott arra, hogy összefoglaló művet készítsen a reneszánsz lényegéről, mert „tudatos, kritikus bizalmatlanságot táplál az olyasfajta konstrukciók iránt, amiket nagyapáink »átfogó szintézisnek« neveztek”. (D. Cantimori: *Studi di storia*. Torino, 1959. 311–314.)

Az itáliai reneszánsz általános problémáival foglalkozó szovjet szerzők körében jól ismert A. K. Dzsiivegov, M. A. Gukovszkij, Sz. D. Szkazkin, V. I. Rutenburg történészek, M. V. Alpatov, B. R. Vipper, V. Ny. Lazarev, I. Je. Danyilova művészettörténészek, L. Je. Pinszkij, N. Ja. Berkovszkij, R. I. Hlodovszkij irodalomtörténészek neve. Mégis azt kell mondjuk, egyelőre nálunk sem készült egyetlen szintetikus mű, sem a korszak, sem a kultúrátípus egészéről. Az egyetlen összefoglaló mű M. A. Gukovszkij könyve (*Italjanszkoje Vozrozszenyije*. 1. kötet Leningrád, 1947; 2. kötet Leningrád, 1961; a harmadik kötet kéziratban maradt) konkrét diakronikus, nem pedig teoretikus jellegű. E tekintetben különösen lényeges az a metodológiai tapasztalat, amit a szovjet tudomány a legkülönbözőbb más történelmi-kulturális szűzsék feldolgozása során felhalmozott. Nagy hatást gyakoroltak mindenkire M. M. Bahtyin munkái. Rendkívül tanulságosak Ju. M. Lotmannak és másoknak a kulturális komplexumok szemiotikai analízise terén végzett munkálatai. A reneszánszt megelőző civilizáció szinkronisztikus vizsgálataira először A. Ja. Gurevics munkájában (*Katygorii szrednyevokovoj kulturi*, 1972.) került sor. Meg kell említeni azokat a fontos kulturológiai kutatásokat, melyeket D. Sz. Lihacsov (a középkori Oroszországról), Sz. Sz. Averincev (különösen a hellén és a bibliai ókorról), A. P. Kazsdan (Bizáncról), M. I. Szyeblin-Kamenszkij (az izlandi sagák világáról), valamint L. Je. Pinszkij (Shakespeare-ről) és A. V. Mihajlov (a német barokkról) végzett.

Sokat köszönhetek V. Sz. Bibler (sajnos, egyelőre méltánytalanul kevésbé ismert) érzékeny és gondolatébresztő kultúrfilozófiai konstrukcióinak – lásd *Mislenyije kak tvorcsestvno* (Moszkva, 1975) c. könyvét. Ami

- könyvem gondolatmenetét és kifejtési módját illeti, abban a szerencsében volt részem, hogy kéziratomat megvitathattam V. Sz. Biblerrel, és felhasználhattam értékes észrevételeit.
17. R. Fubini: *Un Recente convegno sul Rinascimento*, Bibl. d'Humanisme et de la Renaissance, XXV. 2 (1963), 408–426. R. Fubini itt szembeszáll a wisconsini egyetemen (USA) 1959-ben tartott reneszánsz-kongresszuson felülkerekedett pragmatizmussal is és a burckhardti mintájú zárt sémákkal is, hajlamos rá, hogy a „reneszánst” mint egyfajta kulturális orientációt ne kösse mereven a XV–XVI. századi itáliai történelemhez. Mindamellett elismeri: „eleven és aktuális” az igény, hogy lokalizáljuk a reneszánszt ahhoz képest, ami előtte és ami utána történt, ezt azonban „roppant kényes feladatnak” nevezi, mivel a szintéziskísérletek a kompromittált dogmák restaurációjával fenyegetnek.
 18. B. O'Kelly, aki a *The Renaissance. Image of Man and the World* (B. O'Kelly kiad., Ohio Univ. Press, 1966) c. tanulmánykötet elé írott előszavában – tiltakozva a reneszánsz egyszerű és kimerítő meghatározási kísérletei ellen – megjegyzi, hogy a monista elme szerint léteznie kell a reneszánszt meghatározó valamiféle „nagy, központi ténynek”. Minthogy pedig ezer és ezer monista elme vág neki a munkának, ezer és ezer központi tényre bukkanak. „Mindenáron fel akarjuk fedezni a reneszánsz három legfontosabb vívmányát, vagy az igazi reneszánsz lélek öt eltéveszthetetlen ismérvét, vagy a reneszánsz ember tizenegy fő vágját és törekvését, amikor az isteni teljességet (vagy az emberi sokféleséget) olyan közös nevezőkre próbáljuk visszavezetni, melyek túlságosan is vulgárisak.” (7–8.) A „szigorú klasszifikációkkal és a pontos definíciókkal” szemben B. O'Kelly ezt a jelszót hangoztatja: „A reneszánsz kérdésében nincs egyetlen Igazság, csak igazságok vannak.” Osztom O'Kelly professzor ellenszenvét a primitív sematizmus iránt, de attól tartok, ha megragadunk ennél az indulatnál, az a történeész számára azt jelentené, hogy elismeri vereségét a legfontosabb feladatában: a múlt átgondolt és teljes rekonstrukciójában. A történeti gondolkodás elméleti próbálkozásai iránti bizalmatlanság annyira elterjedt, hogy N. Badaloni például azzal kezdi *Természet és társadalom Machiavellinél* c. tartalmas cikkét, hogy védelmére kel a „népszerűtlen problematikának”, vagyis annak a jogának, hogy összefoglalja és általánosítsa anyagát, Machiavelli nézeteiben valamiféle implicit struktúrát keressen, és ne elégedjen meg azzal, hogy konstatalja közvetlen tartalmakat, aminek maga az író is tudatában volt, vagy egyszerűen műről műre kövesse e tartalom fejlődését (N. Badaloni: „Natura e società in Machiavelli.” *Studi storici*, No 4. 1969. 675.)
 19. D. Cantimori: *Studi di Storia*. 349–352.; F. Chabod: *Scritta sul Rinascimento*. 10. 34–35.; M. Salmi: „Idée de Renaissance.” *Revue de la Méditerranée*, No I. 1958. 32., 38.; A. Chastel: *Arte e umanesimo a Firenze al tempo*

- di Lorenzo il Magnifico. Studi sul Rinascimento e sull' umanesimo platonico.* Torino, 1964. 5., 7–8.
20. D. Cantimori, i. m. 346–347. Másfelől viszont Delio Cantimori felhívja a figyelmet a következőkre: „Se si abolisce ogni differenziazione anche generica e generale come quelle di epoca o età o periodo in nome della continuità, non rimane altro che il presente con le sue lotte e con i suoi precedenti lontani e vicini: e allora non ci rimarrebbe altro che rinunciare al nostro mestiere di storici e fare gli avvocati di questo o di quello.” (349.) (Ha a folyamatosság nevében minden differenciálásról lemondunk, még az olyan általános és egyetemes jellegűről is, mint a század, a kor vagy a periódus, akkor csak a jelen marad a maga küzdelmeivel, távoli és közeli előzményeivel: és akkor nem maradna más, mint hogy lemondjunk történelmi hivatásunkról, és ennek vagy amannak az ügyvédjévé szegődünk.)
21. F. Chabod: i. m. 7., 73.
22. J. Huizinga: *Geschichte und Kultur. Gesammelte Aufsätze.* Stuttgart, 1954. 69–70., 36–37. Mégis, ha Huizinga ki is neveti az általános fogalmak azonosítását azzal a „nominalisztikus” realitással, amelyet e fogalmak rendszerbe foglalnak, tiltakozik az ellen, hogy a „reneszánsz” szó elveszítse konkrét történelmi „rangját” és értelmét: „Wenn ich von italienischer Renaissance spreche, will ich das vor Augen haben, was zwischen Donatello und Tizian liegt, aber nicht mehr.” (72.) (Ha itáliai reneszánszról beszélek, akkor azt tartom szem előtt, ami Donatello és Tiziano között van, de nem többet.) Íme, saját meghatározása: „Was wir Renaissance nennen, ist die innige Vereinigung klassischer, ritterlicher und christlicher Züge, wobei von dem klassischen Element wohl der Stärkste, aber nicht der alleinige Antrieb ausgeht.” (147.) (Amit mi reneszánsznak nevezünk, az a klasszikus, lovagi és keresztény vonások belső egyesítése, amelyben a klasszikus elemtől indul ki a legerősebb, de nem az egyetlen ösztönzés.) Vagyis a reneszánsz olyan elemek egyesítési módja, amelyeknek mindegyike külön-külön egyáltalán nem a reneszánsz szülötte. Vajon pluralisztikus-e ez a meghatározás? Az, mert Huizinga nem magyarázta meg a legfontosabbat: mi az egyesítés módjának kulturális-logikai struktúrája. Nem csoda, ha kételkedett a szintézis lehetőségében.
23. W. Ferguson: *The Renaissance in Historical Thought.* 389., 395–396.; E. Panofsky: *Renaissance and Renascences in Western Art.* Stockholm, 1960. 3.; C. Vasoli: „La civiltà dell' umanesimo e il problema del Rinascimento.” *Itinerari*, No 23–24. 1956. 4–5.
24. W. Ferguson: i. m. 395.
25. A kifejtés során igyekszem világos képet adni az olvasónak mindazon művekről, melyeknek különösen sokat köszönhetek, akár úgy, hogy támaszkodtam rájuk és merítettem belőlük, akár úgy, hogy anyagot adtak a bírálatra és továbbgondolásra. Ami a részletes általános áttekintést illeti,

- W. Ferguson könyvén kívül, mely a háború utáni periódusig tárgyalja a fejleményeket, Cesare Vasoli fent említett cikkére és könyvére hívom fel az olvasó figyelmét. C. Vasoli: *Umanesimo e Rinascimento*. Palermo, 1969. (Lásd mindenekelőtt beszámolóját „az utóbbi húsz esztendő vitáiról és javaslatairól” a 266–289. lapon.) Rendkívül hasznos továbbá: *La storia-grafia italiana negli ultimi ventanni*. Milánó, 1970. Vol. I. 116–173., 501–511.; Vol. II. 1191–1247.
26. C. Vasoli: *Umanesimo e Rinascimento*. 266–267., 283–284.