



# A rózsza és jelképei

## Fejezetek a 17–18. századból

GÉCZI JÁNOS



GÉCZI JÁNOS

# A rózsza és jelképei

Fejezetek a  
17–18. századból

GONDOLAT



GÉCZI JÁNOS

# A RÓZSA ÉS JELKÉPEI

FEJEZETEK A 17–18. SZÁZADBÓL

GONDOLAT KIADÓ  
BUDAPEST, 2016



© Géczy János, 2015  
© Gondolat Kiadó, 2016

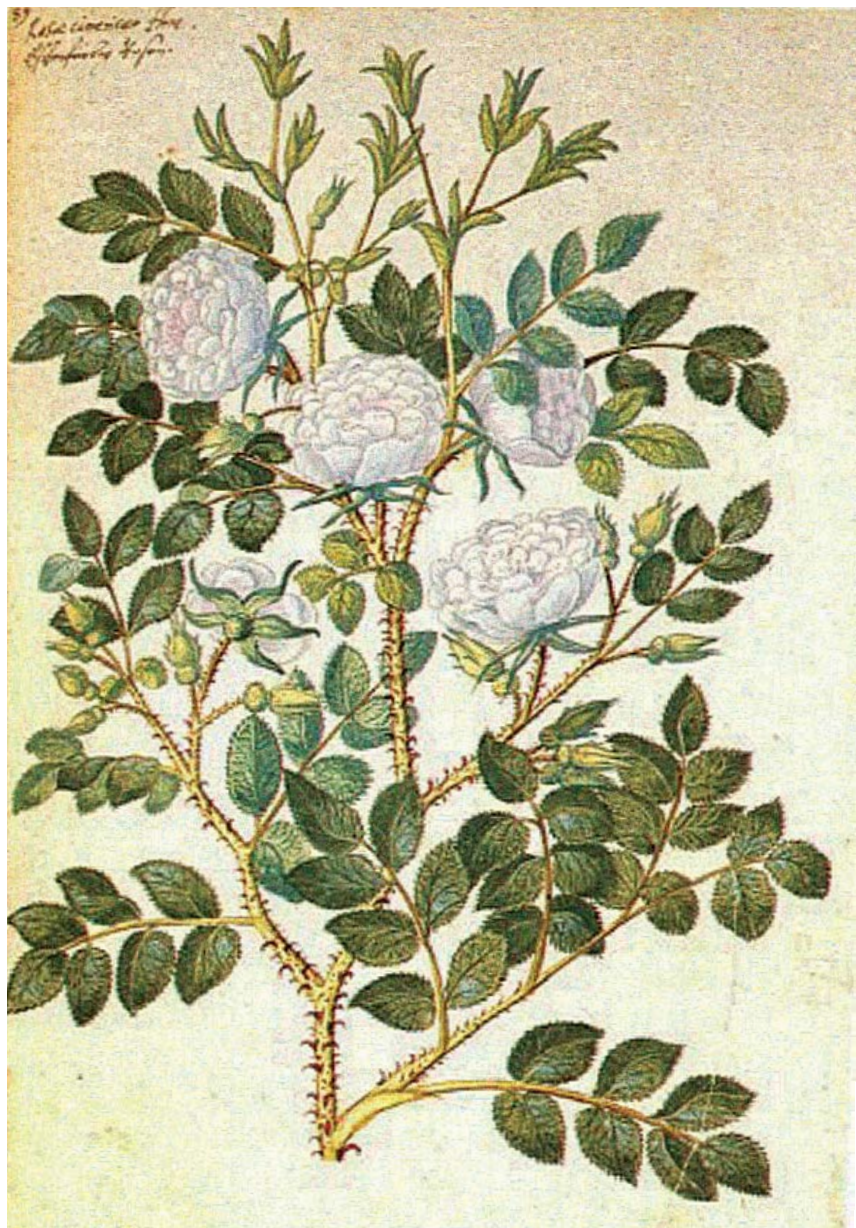
Minden jog fenntartva. Bármilyen másolás, sokszorosítás,  
illetve adatfeldolgozó rendszerben való tárolás  
a kiadó előzetes írásbeli hozzájárulásához van kötve.

[www.gondolatkiado.hu](http://www.gondolatkiado.hu)  
A kiadásért felel Bácskai István  
Tördelő és borítótervező Pintér László  
A borítón Jan Steen *Fejére állt világ* című képének  
egy részlete látható  
Nyomta és kötötte Akaprint Nyomda

ISBN 978 963 693 ??? ?

# TARTALOM

<b>Bevezetés. A kertbe kerülő rózsafajok</b>	7	<b>A képvers mint iskolai műfaj</b>	123
<b>A humorálpatólógia szemlélet továbbélése</b>	23	A barokk rózsajelképek előzményei	127
<b>Botanikai illusztrációk</b>	39	A 16–17. századi magyar rózsahasználat és az irodalom rózsajelképei	129
<b>A reneszánsz örökség és a barokk kertek. 17–18. század</b>	45	A rózsza-képversek	137
<b>A rózsajelképek festészeti és grafikai megjelenései</b>	53	<b>Gyöngyösi István és a rózsahagyományok</b>	155
Az ismert rózsák	55	Márssal társolkodó Murányi Vénus	155
A jelképek rendszere	56	Porából megelégedett Főnix	161
Emblematikus törekvések	63	Thököly Imre és Zrínyi Ilona házassága	166
A táblafestészet rózsajelképei	69	Palinódia – Kesergő Nimfa	171
<i>A mitológikus témakör</i>	69	A Rózsakoszorú	172
<i>A katolikus vallásosság témaköre</i>	71	A rózsajelképek a <i>Rózsakoszorúban</i>	177
<i>Portrék</i>	76	Embléma	188
<i>A zsánerképek</i>	80	Összefoglalás	190
<i>A csendéletek</i>	83	<b>Lippay János <i>Posoni kert</i> (1664) c. kertészeti munkájának rózsái</b>	193
<i>Őt érzék- és vanitas-ábrázolás</i>	91	Lippay rózsaváltozatai	195
<i>A virágképek</i>	95	Egy kortárs mű: a <i>Hortus Eystettensis</i>	196
<i>Összegzés</i>	103	rózsái	197
Grafikai alkotások néhány rózsajelképe	108	Besler rózsái	204
<i>Könyvgrafikák</i>	108	Lippay János rózsái	206
<i>Az alsóbb népréteg magánáhítatra szánt ábrázolásainak rózsái</i>	112	Rózsakertészeti praktikák	209
Összefoglalás	118	Összefoglalás	211
		<b>A rokokó</b>	211
		Irodalom	223
		Névmutató	228
		Tárgymutató	



Joachim Camerarius, c 1597. Rosa cinericea

## BEVEZETÉS.

### A KERTBE KERÜLŐ RÓZSAFAJOK

Ugyan az európai középkor és a reneszánsz időszakából nagyszámú forrás tanúskodik arról, hogy a rózsza jelen van a mindennapi életben, de az általában bonyolult, apró összetevőben is kibontható jelképrendszer részeként felbukkanó virág kizárólag a szimbolikus gondolkodás gazdagságára utal. A középkorias gondolkodás természetét bemutató J. Huizinga érvelése nyomán az irodalom rózsaképzetei sem egyebek, mint az egyik gondolkodási mód megjelenései. Az a rózsza, amely az irodalmi, történeti, vallási érzékenységet képviselő szövegekben bukkan fel, s azok is, amelyek a képzőművészeti alkotásokban a tökéletesség megjelenítői, s a rózsatrópusok, a rózsás alakzatok ennek a tökéletességnek valamelyik oldalát hangsúlyozzák. *Ut rosa flos florum sic est domus domorum*<sup>1</sup> – áll a yorki székesegyház káptalani házára vésve, az analógiával történő megjelenítés révén egyszerre utalva a virág kiűntetett helyére s a nagyra értékelt virággal megjelenítésre került építmény szerepére. S a rózsakertben, a kőbe foglalt forrás mellett vagy az élő víz partján látható, a világmindenség égkéke színű köpenyű Mária alakja is a virágok által értékelődik nagyra, miközben megjelenítődik a *Sirák fia könyve* azon részlete is, amely a kezdetén található a Szűzanyát és a rózsát egységbe vonó képzetek egyházatyák által – s az utódaik által is – hivatkozott hagyományának: *virulni fogtok, mint a rózsza a víz mentén* (Sir. 39.13.).

A tökélyre utalnak azok a középkori tárgyak is, amelyek megjelenésükben ugyan már nem emlékeztetnek a rózsára, de a szellemiségükben igen. Ilyen például a katedrálisok kerek, színes üvegekből összeállított rózsablaka, a magánáhitosságban szerephez jutó rózsafüzérek, vagy az ígézetes szövegfragmentumokból összeállított kis könyvecskék, a rosariumok. A rózsza szó – miként a vele megnevezett virág – a középkorra jellemző enciklopédikus módon egységbe fogja az erkölcsileg értékes tartalmú dolgokat, eszméket, érzéseket.

A színeivel, illatával, botanikai sajátosságaival megjelzésre kerülő rózsza szóképek része, a világi és az egyházi használatú tárgyak rózsát megjelenítő részletei pedig hol harsány, hol finom etikai utalású illusztrációk. A rózsával kapcsolatban álló képzetek megidézésének száma gazdagabb, mint a rózsza kertészeti jelenlétére hi-

---

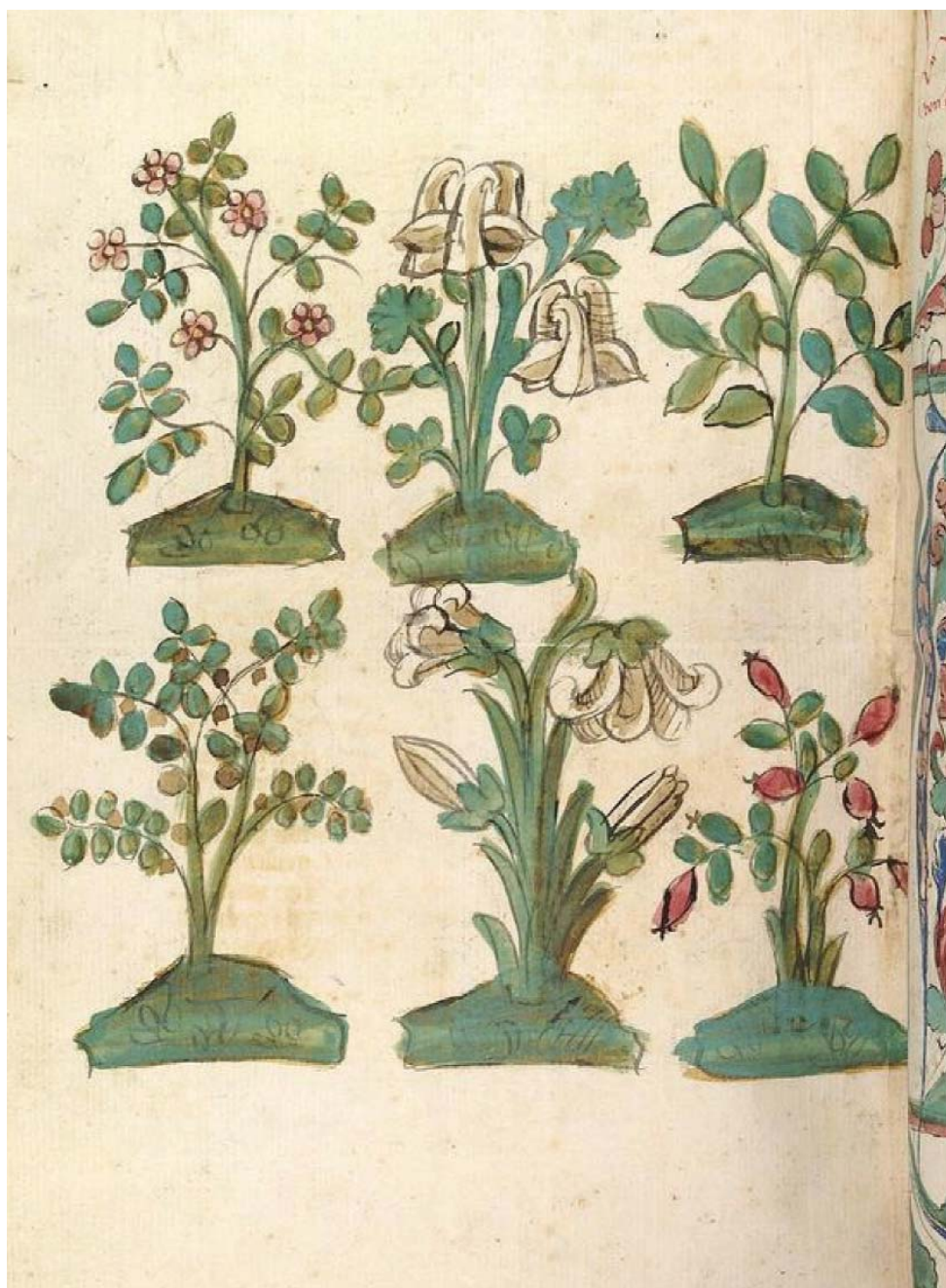
<sup>1</sup> *Ahogy a rózsza a virágok virága, úgy ez a házak háza.* PATTERSON, A. (2007) 52.



vatkozók után maradt forrásoké. Ugyan a rózsával mint botanikai lénnel bíbelődik a monostori kertészet és a vele összefüggő medicinális praxis, de nagyobb figyelmet csak az itáliai reneszánsz tetőpontján, a 16. században, a táj élettérre válásának idejével, a kertépítés elterjedésével kap. Amikor II. Gyula pápa Bramantét megbízza a vatikáni *Belvedere* megépítésével, az építész az antik hagyományt folytatja abban is, hogy ligetszerű, építményeket, szobrokat egységbe foglaló kertet létesít. Ez a centrálisan elhelyezett egyházi épületeknek rálátást, érvényesülést nyújtó, a hegyoldal miatt lejtős térség és a hozzá hasonlatos kertek sem bizonyulnak a napfényt igényelő rózsák számára alkalmas helynek, a korszak emberei jobban kedvelik az árnyat adó lugasokat, növényekből formázott zöld, térbeli alakzatokat, mint a feltűnő virágokkal díszlő bokrokat. Belső kerteteket hoznak létre, olyanokat, amelyekben hol a medicinális hasznuk, hol az egyre jobban értékelt szépségük és illatuk miatt érdekes mintázatokba dús virágokat ültetnek.

Ezek a különösen értékesnek gondolt növényeket tartalmazó giardino segreti az universitások orvosi fakultásainak gyógynövénygyűjteményeiben ugyancsak megtalálhatóak. E gyűjtemények növényeiből nyerik a gyógyszerek alapanyagait, segítségükkel sajátítják el a képzésben részt vevő hallgatók a növényfelismerést. Itáliában már a 16. század közepén létrejönnek az első, kezdetben a Dioszkoridész *De materia medica* művében felemlített gyógyászati hasznú növények gyűjtésére szakosodott apró, védett kertek, amelyek fajkollekciója gyorsan bővül. A hortus botanicusokban azonban, a téves fajazonosítások, az eltérő helyi hagyományok, az antik és a középkori növényörökség különböző értelmezése következtében, számos eltérő faj egyede fordul elő, amelyek közé egyre-másra bekerülnek az újabb, nem egyszer más földrészen történt növényfölfedezések. Az orvosi iskolák élénken érdeklődnek a pontosabb gyógynövény-identifikáció lehetőségei felől, miközben közeli és idegen vidékek növényeit gyűjtik be. Az eddig használt, nemesként nevelt rózsaváltozatok többnyire a *Rosa gallica officinalis* alakköréből kerülhetnek ki, amelyek mellett még három másik faj kertészeti változatáról is akadnak bizonyítékok. A *R. alba*, a *R. canina*, talán a *R. centifolia*, s ezek mellé kerül, ha ritkábban is, a *R. moschata* és az *R. cinnamomea*.

Az egyetemek tudós tanárai, s az ott végzett, botanikai és orvosi érdeklődésű, ambiciózus növendékek, akik a diploma elvégzése után letelepedve a különböző városokban a természetvizsgálatot nem hagyják abba, a praxisuk érdekében hol saját gyógynövénykertet ápolnak, hol pedig magánhasználatra vagy közcélból összegyűjtik, lemásolják vagy könyvként kiadják a saját megfigyeléseiket is tartalmazó, de alapvetően a medicinai írott hagyományt fenntartó szövegeiket. A könyvnyomtatás megjelenése jelentős mértékben hozzájárul a skolasztikus medicinai örökség átformálódásához, s immár nem kizárólagosan az antik és a középkori eredetű, közösségileg kanonizálódott ismeretek a fontosak, de a saját tapasztalatokon nyugvó szakértelem is megbecsültté válik. Az egykor néhány másolatban létező kéziratok helyett egyre-másra megjelennek a könyvnyomdak által néhány száz példányban



1. ábra. Konrad von Megenberg *Das Buch der Natur* kiadványának rózsaillesztrációi. Hagenau – Werkstatt Diebold Lauber, um 1442–1448? 286v.



2. ábra. Macer, Floridus:  
Herbaru vires Macer tibi carmie dicet c.  
művének rózsát ábrázoló fametszete. 1522.

A legtermékenyebb német származású klerikusok egyike, Konrad von Megenberg (1309–1374) *Das Buch der Natur* műve a 16. századig maradt használatban, s ugyancsak hozzájárult a hivatkozott irodalom ismeretének elterjesztéséhez. Az eredetileg kéziratos munka 1475 és 1500 között legalább öt kiadást ért meg, s köztük illusztrációkkal ellátottak is voltak. E műben két fejezet is foglalkozik a növényekkel, és sorba veszi a felsorolt növények értékeit. Ezekhez társul a római költő, Macer Floridus (Aemilius) nyomán többször is kiadott *Macri philosophi De virtutibus herbarum et qualitatibus speciebus noviter inventus ac impressus* (1471) összeállítás. E munkák azok, amelyek a korszak érdeklődő humanistái számára összegezik Európa számára a botanikai hagyományt, s révükön kanonizálódik s válik egységessé a kontinensen a növénytani tudás.

sokszorosított, a növények célszerű használatáról szóló nyomtatványok, amelyek némelyike magába foglalja a személyes tudás eredményeként felhalmozott ismereteket is. A reneszánsz és utóreneszánsz nyomtatványok speciális válfaja a herbáriumoké. Hippokratész, Theophrasztosz, Galénosz, Celsus, Plinius, Dioszkoridész növényismeretére s néhány arab természetvizsgáló és orvos – mindekelőtt Avicenna – műveinek idézetére épülnek ezek a főleg orvosoknak és gyógyszerészeknek szóló, hol csupán szöveges, hol ábrákkal is ellátott kiadványok, amelyek a laikusok körében is népszerűségnek örvendenek.

A reneszánsz növényismeret kifejlődéséhez két összefoglaló jellegű, valamennyi korábbi növénytani munkát feltáró összegzés teremti meg az alapot. Az eredetileg Párizsban munkálkodó, de szinte a teljes Európát bejáró ferences, Bartholomaeus Anglicus (1203–1272) *De proprietatibus rerum* munkájának egyik része az orvoslással foglalkozik, s ebben minden fontos botanikai irodalmat felemlít.



A herbáriumok sorát a csupán szöveget tartalmazó kiadványok nyitják. Az első német botanikus kertet létrehozó, Marburg protestáns egyetemén tanító Euricus Cordus (1486–1535) *Botanologicon*jához (1534) még nem tartozik illusztráció. A párbeszéd-szerű formában íródott mű jelentősége abban rejlik, hogy benne a szerző az érzékszervi megfigyelések révén megszerezhető tapasztalatokat hangsúlyozza. Éppen ezen útmutatása nyomán fejlődik tovább a herbárium-kiadás, s a Philippum de Lignamine kiadásában 1479–83 között megjelenő *Herbarium Apuleji Platonici d Marcum Agrippam* 131 ábrát is tartalmaz. Példáival a berni városorvos, Otto Brunfels (1488–1534) *Herbarium vivae eicones* (1530–1536-ben három részben megjelenő) műve teszi ismertté a képekkel történő növényazonosítás módszerét. Brunfels fametszeteket készítő munkatársa Hans Weiditz. Munkái metódusát követve Leonhardt Fuchs (1501–1566) *De historia stirpium commentarii insignes* (1542) (*New Kreüterbuch*, *New, Den nieuwen Herbarius, dat is dat boeck van den cruyden*), s a flamandok, Rembertus Dodoens (1517–1585), Matthias Lobelius (1520–1599) és Carolus Clusius (1526–1609) egyaránt szükségesnek találják műveik ábrákkal való ellátását. A herbáriumok révén sikerül az időszak kultúrájába bevont vadrózsa fajok és a kertészeti változatok botanikai leírása és azonosítása.

A reneszánsz kedvelt botanikai-orvosi kézirateiba/könyveiben, a herbáriumokban a növényekről referáló ismeretek között megjelennek a medicánán túlmutató tartalmak is. Ez azt eredményezi, hogy felbukkan a különböző hortusok állományát bemutató, a növények szépségét hangsúlyozó könyvfajta, a florilegium. A florilegi-

3. ábra. Leonhardt Fuchs (1501–1566) *De historia stirpium commentarii insignes* (1542) munkájának rózsaképe, amelyen egyetlen, közös tövön található a vad és a nemes virág.





4. ábra. *Rosa canina*.  
Nicholas Hilliard: Ifjú férfi vadrózsák  
közt (1588).

umokban a legfőbb hangsúly a növényillusztrációkra helyeződik, s ezáltal megtörténik a növények szimbolikus jelentésétől eltávolodás, s az élettudományi tartalmak kerülnek előtérbe. A botanika sajátjává válik a növények életszerű ábrázolásának igénye, s ekként a növények azonosítása a továbbiakban a képek segítségével, felhasználásuk pedig a szövegek támogatásával történik.

Mely rózsák válnak, kibővítve a középkori rózsafajok körét, ismertté e herbáriumok s különféle nyomtatványok és festmények révén? A vadon növeő fajok közül ismerték a szúrós képleteivel áthatolhatatlan bokrot képező *Rosa caninát*, amelyet már *Pietro de' Crescenzi* (1230/35–ca. 1320) az egyszerűbb kertek sövényeként javasol termeszteni a kezdetben számos kéziratban terjedő, az 1471-es augsburgi megjelenés után azonban 57 kiadásban megjelent kertészeti útmutatójában, a *Liber ruralium commodorum*ban. Az angol miniatúrafestő, Nicholas Hilliard (1547–1619) *Ifjú férfi vadrózsák közt* (1588) műve ilyen, tölgyfa mellékén felnevelkedő növényt – és egy I. Erzsébet korabeli udvaroncot – mutat be.

Ugyancsak vad faj, és ugyancsak növényfalat képeztek a *R. eglanteria* (*R. aculeatus*), a sövényrózsa bokraiból. John Parkinson (1567–1650) angol orvosbotanikus műveiben, a *Paradisi in Sole Paradisus Terrestris* (1629) és a *Theatrum Botanicum* (1640) címűekben nem csak azt jegyzi meg, hogy ez a legszúrósabb rózsza, hanem hogy szíromkörös virágú vad, illetve a normálisnál több szírommal rendelkező nemes változata fordul elő.

Az európai kontinensen ugyancsak bennszülött faj a pirosas virágú *Rosa gallica*, amelynek kerti változatait az orvoslásban is felhasználták úgy az antikvitásban, mint a középkorban. Úgy ismerték e száraz szirmaival is vörösnek és illatosnak maradó



rózsát, mint provinsi vagy patikárius- vagy bársonyrózsát. Ez a rózsaféle az, amelyet Plinius milétoszi rózsaként emlegethetett, s majd Navarra királya és Champagne grófja, IV. Thibaut 1239–40-ben, a keresztes hadjáratról visszatérve a szaracénok földjéről magával hoz, s Provins városában megtelepít. Ezt a rózsát viszi nagy valószínűséggel 1279-ben Angliába Hajlotthátú Edmund, Lancaster első hercege, s ebből a rózsából válik – még a Rózsák háborúja előtt, ahogyan Parkinson 1629-ben följegyezi – királyi címerkép. S ez a rózsza lesz a Tudor-rózsza York-házra utaló fehér, s a Lancaster-házra utaló vörös rózsájából összevont (piros külső, fehér belső szirmokból álló) virágának piros rózsája. E vörös rózsával a kezében ábrázolja a királynőt Nicholas Hilliard.

Ugyancsak ilyen rózsák láthatóak az itáliai festőknél, így Sandro Botticellinél (1445–1510) is. A *Venus születése* művében éppúgy *R. gallica*-specifikummal rendelkező rózsavirág hullik alá a kagylóhéjban álló istennőre, amint bársonyrózsza látható a Bardi-oltárképen is. A *trónon ülő Szűzanya és gyermeke* főalakjait Keresztelő Szent János és János evangélista fogja közre, a párkányra helyezett kosarakban piros és fehér színű rózsák láthatóak. A pirosak *R. gallica*k, a fehérek pedig a *Rosa alba* egyedei.

*Rosa alba*ként a különböző korok fehér rózsáit nevezik, ámbar arra nincs bizonyíték, hogy az antik mediterráneum, a középkor vagy a reneszánsz fehér rózsái azonos származásúak lennének. William Turner (?1508–1568), aki Ferrarában és Bolognában is orvoslást tanult, s Gesner közeli ismerőse, *A new herball* (1551) cí-



5. ábra. *Rosa eglanteria*. Sövényrózsza. Az ábra John Gerard *The Herball* című, Thomas Johnson által újraserkesztett kiadásából (1636, 1269. o.) való

mű háromkötetes munkájában a *R. alba* köréhez tartozó több változatot is megemlíti, az angolok Maiden's Blush-át, a franciák Cuisse de Nymphe és a Miller által emlegetett, s az itáliai köznapokban ismert Incarnacion Rose nevű fehéres, arcszínű virágúakat. A genetikai vizsgálatok szerint a *R. alba*, bár elvadulva is előfordul, egy hibrid *R. damascena* és a *R. canina* stabil hibridje.

A *Rosa damascena* (*R x bifer*a) ugyancsak hibrid faj, s olyan, amelynek mindkét őse is hibrid, s amelyeknek *R. gallica* az egyik szülője. A damaszkuszi rózsák sok változatban – és számos névvel – ismert, a *R. gallica* és a *R. phoenicea* kereszteződéséből a nyári damaszkuszi rózsák, a *R. gallica* és a *R. moschata* hibridjei pedig az őszi damaszkuszi rózsák alakjai.

A *Rosa moschata* az rózsafaj, amely a reneszánsz végével jelenik meg, és terjed el az európai kertekben. A pézsmarózsa a Himalájából származik, s illóolaja miatt régóta termesztik. Hakluy szerint 1513-ban tűnik fel a kontinensen.

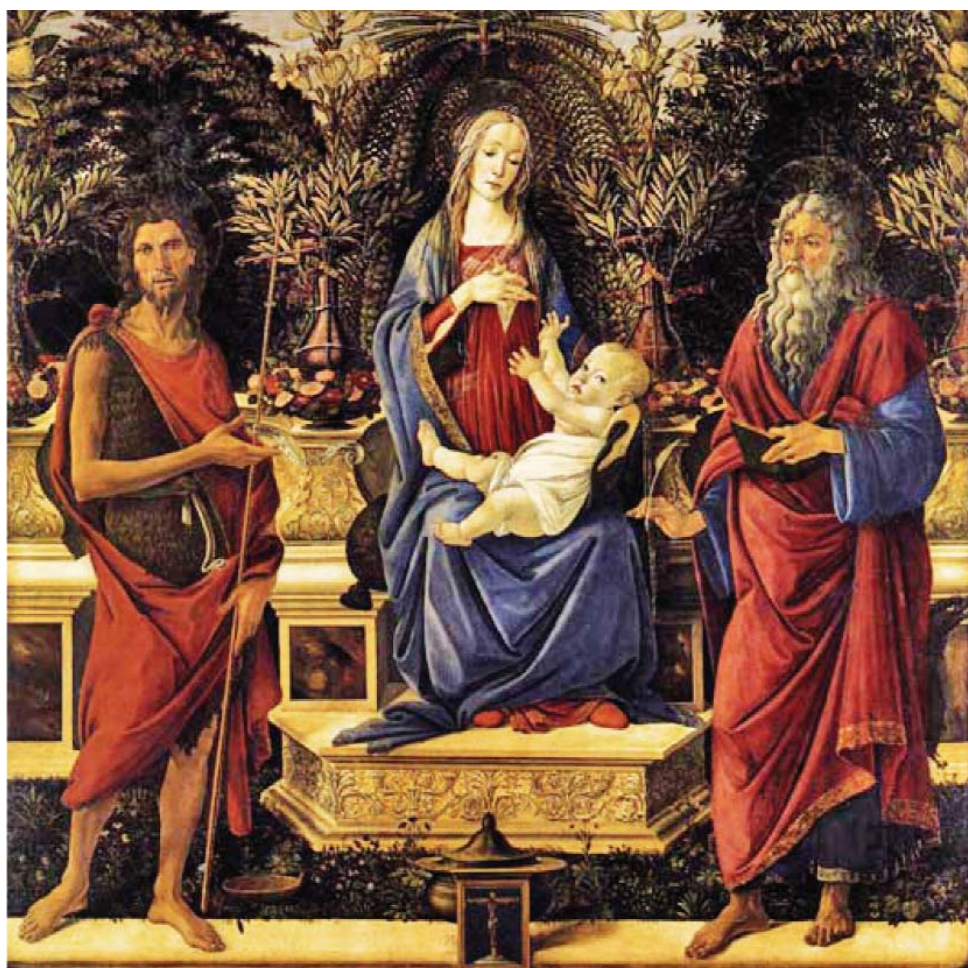
A sárga színű rózsák közül Gerard 1697-ben – London környékén közönséges növényként – említést tesz a *Rosa lutea multiplex*ről, amelyet ma *R. hemisphaerica*nak neveznek. Gerald egyéb sárga rózsákat is termesztett, a *R. foetida*t, azaz az osztrák sárgarózsát, és a rézrózsát, amelyet *R. foetida bicolor*nak nevez el. A nevük arra utal, hogy az osztrákok révén ismeri meg Európa – bár egy francia diplomata szerzi az első példányt, Konstantinápolyban, s Clusius (1526–1609) segítségével kerül Bécsen át Leydenbe. Dalechampsot *Historia Plantarum* (1587) című műve mindenesetre ezt a rózsát már úgy jellemzi, hogy elrettentően bűdös a szaga.

A rózsák egykor használt neve és a ma használatos botanikai elnevezése többnyire nem egyezik meg. A rózsák egykori nevéből származásukra nem szabad következtetni, annál inkább egyik-másik jeles – használatukat



6. ábra. *Rosa gallica* sokszirmú változata, sárga porzókkal: a középkor és a reneszánsz vörös rózsája. Nicholas Hilliard: I. Erzsébet, 1575.





7. ábra. *R. gallica* és *R. alba-egyedek* virágai Sandro Botticelli: A trónon ülő Szűzanya és gyermeke festményén. Bardi-oltárkép, Santo Spirito-kápolna, Firenze. 1484.

indokoló — tulajdonságukra. A hajdanvolt rózsák botanikai azonosítására számos rózsakertész, rózsaszakértő és növényteni kutató vállalkozott, s ez csak a genetika segítségével került nyugvópontra. Még az sem segíti az identifikációjukat, ha bőséges szöveges és képi forrás együttese áll rendelkezésre. Például azért sem, mert sok vadon élő rózsza rendkívül hasonlít egymásra, egyébként pedig a hasznosításuk módja azonos. A parkok, uradalmak vagy éppen parasztgazdaságok sövényeinek létesítésére egyként ültetik a *R. sempervirens*-et, a *R. caninát* és a *R. eglanteriát*. E rózsafajoknak akadnak kerti változatai is, amelyek aztán köznevet kapnak: a Parkinson által feljegyzésre kerülő eset is ezt igazolja. Az a sövényrózsza (*R. eganteria* – amelyet egykor *R. rubiginosa* néven neveztek), amelyet tüskéivel jellemez, ren-





8. ábra. A 16. századtól már ismert Maiden's Blush-rózsa (*R. alba* var. *incarnata*). *Pierre-Joseph Redouté*: *Les Roses* I. 1817. 037, 170.

9. ábra: Elizabeth Blackwell  
(1707–1785): Rosa Damascena,  
A curious herbal, 1737–1739. 82. ábra.

delkezik olyan kerti változattal, amelyek a normálisnál nagyobb szíromszámúak, s amely aztán saját névhez is jut.

Különböző névvel ellátva is azonos változat vagy közeli rokonságú változat például a színét a *gallica*-génektől kapó, sötét pirosas bársonyrózsa, amelyet a középkorban Rosa Mundinak majd Provins-rózsának ismernek. A *R. alba* változatának vélik, s fakó vagy halvány színe révén jegyzik meg a Yorkok fehér rózsáját, s ennek nemesítéseiből lesz a Turner által leírt Maiden's Blush, illetve a nála sötétebb Incarnation Rose, Millernél a *R. incarnata*. Turner más formájú albát is ismertet, de ugyancsak fehér virágú növényt, *R. alba sauvolens* említ meg Thomas.

Az illata miatt elnevezett damaszkuszi rózsák nem tekinthetők szűk rokonságban lévőeknek. Az, hogy az erős odorú növénycsoportot a virágzási idő szerint elkülönítik nyári és őszi (máskor havi damaszkuszi, paestumi, pompeji rózsza elnevezéshez jutó) damaszkuszira, jelzi a származási eltéréseket is. A Damaszkuszt

idéző nevük jelzi, hogy a keresztes hadjáratok idején kerülnek Európába, s valóban, Szíriában már a X. században ültetvényekben termesztik, hogy illóolajat nyerjenek belőlük. Hakluy szerint azonban ezt a keleti rózsát VII. és VIII. Henrik orvosa, az 1521-ben meghalt Linaker hozza Angliába, s ehhez hasonlót állít Matthiolus is, akinek tudomása van arról, hogy e rózsza 1544-ben még csak pár éve él Itáliában. Monardes 1551-ben úgy ír a perzsiai és alexandriai rózsák kapcsán erről a damaszkuszi rózsáról, hogy Európában csupán 30 éve található meg.

Félreértések sokaságára bukkannak azok is, akik a *R. moschata*, a pézsm-



10. ábra. Pierre Joseph Redouté:  
Rosa Moschata Flora  
Semi-Pleno. Les Roses I. 1817.

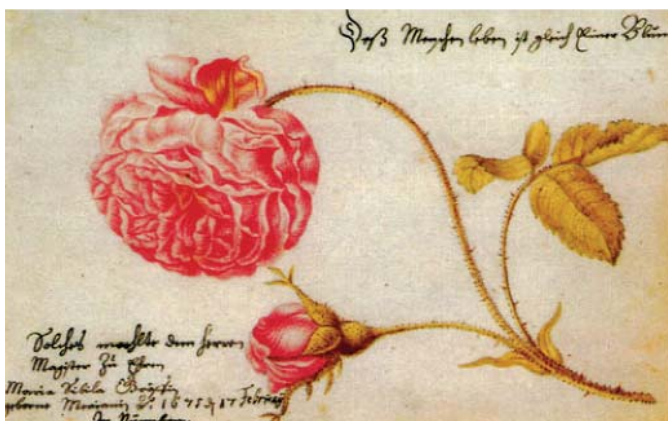
rózsa felől érdeklődnek, részben mert van egy hozzá hasonlóan hangzó nevű rózsa, a *R. muscosa* (*R. centifolia muscosa*). E rózsa – a damaszkusziakkal azonos módon – illóolajat szolgáltat, és rózsaoilajért termesztik. Hakluy szerint Itálián keresztül kerül Angliába, 1513-ban. Parkinson lugasos rózsaként ismerteti, mint szimpla és dupla szirmkörös rózsákat. A pézsmarózsa sajátosságaként tudja szinte valamennyi korai szakíró, hogy időnként szimpla, időnként dupla szirmos virágokat hoz, s egyik génje miatt képes ősszel másodvirágozni. (E gén, ahogy kereszteződések révén bekerült az utódokba, eredményezi a rómaiak Paestumhoz kötött, kétszer virágzó rózsáját, az őszi damaszkuszi másodvirágzását, illetve a provence-i vagy káposztarózsa jellegét.)

A reneszánsz lezárulta után jelenik meg a 17–19. század talán legtöbbet hivatkozott és ábrázolt rózsája, a százszirmú rózsa. A Hérodotosz, Theophrasztosz, Plinius s a nyomukat követő teljes középkori szerzőgárda által emlegetett százszirmú rózsa sem azonos a ma tudományosan ennek nevezettel: Alice Coats szerint a *R. cen-*



11. ábra. Mary  
Lawrance (1794–1830):  
*Rosa foetida*

12. ábra. Maria Sibylla Merian (1647–1717): Provence Rose, 1675. (E virágot például Miss Adams és Charles Andrews moharózsaként azonosítja, míg Mary Lawrance illetve a Temple of Rosa szerzője *R. centifolia*ként)



*tifolia* alig 400 éve alakult ki, s amit korábban ekként ismertek, a *R. damascena* korai alakja lehet. A centifolia éppen akkor jöhetett létre, amikor a 16. századi Európa a damaszkuszi és a pézsmarózsák illatának kábulatában él. Keletről érkezőnek gondolják, vagy osztrák, vagy holland, vagy francia közvetítéssel. A németalföldiek ezért nevezik hollandrózsának, a franciák pedig Provence-rózsának. A 18. századtól – hogy a növénykatalógusokban is említésre méltónak találják – lesz a neve káposztarózsza, mivel a virág alakja a sok szirm révén hasonlatos a káposztához. A genetikai vizsgálatok szerint a *R. centifolia* négy faj tulajdonságai révén került az ember érdeklődésének homlokterébe. A *R. gallica*, a *R. moschata*, továbbá a *R. pheica* és a *R. canina* az ős. Allen Paterson hívja fel a figyelmet a centifolia-rózsák összetettségére, hiszen a nyári damaszkuszt eredményező szülőpárok, az őszi damaszkuszihoz vezető szülőpárok és a *R. alba* részét képező *R. canina*-tulajdonságok vegyüléke e faj.

A *R. centifolia* rügymutációja – a felvilágosodás újabb rózsavirága – az átlagosnál nagyobb illattal rendelkező moharózsza. Először az 1690-as években említik meg. Boerhaave 1720-ban a leydeni botanikus kert ilyen rózsájáról emlékezik meg. 1727-ben ugyanő Philip Millernek, a chelsea-i kertésznek ajándékoz egy moharózsát. 1735-ből származik s a chelsea-i gyógynövénykertből az a préselt moharózsza, amelyről, bár elkallódik, többen megemlékeznek. A káposztarózsának más változata is kialakult, amelyek, a moharózsákkal együtt, a barokk virágcsendéleteken mint lehajló virágfejű, hatalmas, halvány rózsaszínű rózsák élethűen szerepelnek. Tabernaemontanus 1664-es művében szerepel először a harmadik káposztarózsaváltozat, a *R. centifolia parvifolia*, azaz a burgundiai pomponrózsza, amelynek a szirmai a virág külsejétől befelé haladva egyre halványabbak. Majd a 18. században jelenik meg a következő változat, amelyet színe után fehér provance-i rózsaként fognak a rózsakedvelők ismerni, s kertészeti módszerekkel gyorsan elterjesztenek.



A 18. század végén több idegen kontinensről érkező faj felbukkanásáról is tudhatunk, a *R. virginiatat* (Ehret ezt *R. lucidaként* írja le) 1768-ban Szent Márk rózsájaként mutatja be Philip Miller; 1705 óta ismerik, de csak 1759-től termesztik Angliában a kúszó, Kínából érkezett *R. laevigiatát*. Ugyancsak kúszórózsa és kínai származék az 1793-ban érkező *R. bracteata* és az 1796-ban felfedezett *R. banksiae*.

Ugyan a rózsák a keresztény középkor etikai jelentéssel rendelkező virágai, botanikai azonosításuk – megfelelő források híján – nehézkes. A rózsák, miként a többi gyógynövények használatához a reneszánsz egyik kiadványtípusa, a herbáriumok társultak, s a munkákhoz készülő illusztrációk révén elvégezhető a növények azonosítása, a rózsák botanikatörténeti leírása és kerttörténeti szerepük felvázolása. A középkor négy európai vezető rózsafaja kiegészül részben vad fajokkal, részben a spontán létrejött hibridfajokkal, s mindezek országonként, területenként más-más nevet viselő változataival. S ugyan a reneszánsz a rózsákat mindenekelőtt medicánális okokból termeszti, a kialakuló kertkultusznak dísznövényekre is szüksége mutatkozik. A korszak végével az újabb rózsaváltozatok közül leginkább az intenzív illatúakat kedvelik, amilyenek a damaszkuszi és a mósuszrózsák. A 17. század azonban új rózsafajt emel fel, a nagy virágú, s illatukban sem megvetendő, hibridizációban létrejött káposztarózsákét. S ekkortól fogva a káposztarózsák mellett szélesedő felhasználáshoz jutnak a nem európai eredetű fajok kertekben nevelhető utódai, főként az Ázsiából – Törökországból és Kínából – érkező, Európában addig ismeretlen sárga virágúak.



*Jacobus Theodorus (Tabernaemontanus)*  
1626. *Rosa alba*



*Jacobus Theodorus (Tabernaemontanus)*  
1626. *Rosa rubra*

## A HUMORÁLPATOLÓGIA SZEMLÉLET TOVÁBBÉLÉSE

A 17. század szöveges forrásai között nem egy többes tartalommal idézi meg a rózsát. A lezajló negyedik európai kulturális hasadás következményeként a mély vallási jelentéssel is rendelkező növénynek elkülöníthetővé válik a katolikus illetve a protestáns tartalma. A rózsával kapcsolatban álló megjelenítések között kitapintható a megváltozó természetkép formálódó természettudományaihoz illeszkedő, botanizáló szempontrendszere is, amelyben a természeti lény testének standardizálódó mintázatba rendezett tulajdonságai hangsúlyozódnak. S egyre-másra bukkanunk ilyenekre az antikvitásból átvett, a középkori organikus keresztény világképbe beépült, s az orvoslás által köznapi fontosságúvá is vált dietétika, s annak eljárásait meghatározó humorálpatológia szemlélet fennmaradását igazoló források révén. De találkozhatunk olyan rózsatermesztési tanácsokat adó népszerű kiadványokkal is, amelyek csupán a rózsza neveléséhez kínálnak sajátos technikákat. Johann Jacob Wecker (1528–1586) a különböző szerzőktől gyűjtötte össze a különböző rózsák előállítására vonatkozó, kipróbált eljárásokat. A *De secretis libri XVII.* művében a rózsza esztendőn át frissen tartásának, a rózsza illata fokozásának, a korai rózsavirágoltatásnak, az újravirágoltatásnak vagy éppen a rózsza kifehéritésének a titkait tárja fel.

*Hogy a rózsza egy teljes esztendőn át megmaradjon: A friss rózsát a következő módon tartósíthatod. Végy elegendő mennyiségű bort és sót, öntsd egy edénybe, majd töltsd teli az edényt azokkal a rózsákkal, amelyeket tartósítani kívánsz. Fontos, hogy még zárt szirmú rózsákat szedj ehhez, majd az edény száját dugaszold be, és tedd félre egy helyiségben. Ha szükséged van egy rózsára, nyisd ki az edényt, vedd ki belőle a rózsát, majd helyezd a napra vagy a kemence mellé, amíg ki nem nyílik. Olyan szép és illatos rózsáid lesznek, mintha frissen szedted volna őket. (Casper Schwenckfeld alapján).*

*Hogy illatosabb legyen a rózsza: A rózsák illatosabbak lesznek, ha fokhagymát ültetsz melléjük, azok ugyanis, amelyek a hidegtől ellankadnak, a melegtől ki szoktak virulni. (Didümosz alapján).*



*Ha korai rózsákra vágysz: Ha szeretnéd, hogy korán nyíljanak a rózsáid, két-  
tenyéryire ásd föl körötte a földet, s reggel-este meleg vízzel locsold. (Didümosz  
alapján).*

*Hogy minden hónapban nyíljon a rózsza: Ha arra vágysz, hogy minden hónapban  
nyíljanak a rózsáid, minden hónapban ültess, trágyázz és locsolj. Az északabbi  
vidékeken azonban ez kivihetetlen. (Didümosz alapján).*

*Hogy az almával egy időben teremjen a rózsád: Ha a rózsát az almafa kérgébe  
oltod és ereszted, almaérés idején hoz virágot a rózsád. (Florentinus)*

*Hogy fehér legyen a rózsád: Mikor a rózsza nyilni kezd, kénnel füstöld meg, és  
hőfehér – igaz holt – rózsáid lesznek. (Didümosz alapján).<sup>1</sup>*

A 16. század kertjeiben azonban a rózsákat a gyógyításban nekik tulajdonított lehetőségek miatt a hasznuk miatt nevelik. E rózsák a humorálpatológiai s az annak hatása alatt kifejlő dietetikai, a fiziognómia és a vele összefüggésben alakuló etikai és teológiai nézetek közvetítői is, s a gyógyszerkészítési és étkezési szokások is azok transzlátorának tekinthetők. Hiszen ha belőlük – a Mangetusnál elősoroltak szerint – rózsapárlatot, rózsakonzervet, száraz rózsát, rózsaszirupot, rózsamézet, rózsaeceetet, rózsaoajat készítenek egyebeken kívül, e használat mélyen megalapozott. A tartósított rózsza (*Conserva rosarum*) készítési módját rögzítő Joannes Jacobus Mangetus (1652–1742) a készítményt a házipatika hasra és szívre ható szereként emeli ki.

*Egy rész csészeleveleitől megfosztott rózsát zúzzunk péppé, két rész kemény cukorral, márvány mozsárban és famozsártörővel. Ez hasfógó és szíverősítő hatású szer, amely két éven túl is eltartható: a régebbi már inkább szíverősítőnek használható, a frissebb pedig inkább fogós hatású, ezért mithridatumhoz keverve az orrfolyást és a szemfolyást is csillapítja. Hasznos a hasmenés megállítására is. A már régebbi rózsataratósítvány rózsasziruphoz keverve eszméletvesztés, ájulás, remegés vagy a szívritmuszavar ellen javallott. A renyhe és beteg gyomor működését is erősíti és serkenti, elősegíti az emésztést, csillapítja a hányingert, sőt fertőző betegségek ellenében is hatásos ellenmérégnek tartják.<sup>2</sup>*

A heidelbergi egyetemi képzésben részesülő, református Pécseli Király Imre (1590 k.–1641) pap a 17. században több kiadáshoz jutó, latin nyelvű *Retorikájára*, a fe-

<sup>1</sup> WECKER, JOHANN JACOB (1528–1586): *De secretis libri XVII. Basileae*, Mechel, 1701. 350–351. o. (IX.10.) ford. MAGYAR L. A.

<sup>2</sup> MANGETUS, JOANNES JACOBUS: *Bibliotheca pharmaceutico-medica, seu rerum ad pharmaciā Galenico-chymicā spectantium thesaurus*. Genevae, Chouet, 1704. Tomus II. 719. ford. MAGYAR L. A.

lekezeti béke mellett érvelő *Consiliumára* (1621), tankönyveire éppúgy nem jellemző az eredetiség, mint a költészetére. A szerző műveinek népszerűségéhez a protestáns etikai, és az attól nem idegen, bár régebbi korokra valló mentális hagyomány együttes fenntartásáért végzett tevékenysége járul. Amikor a ránk maradt tizenöt versnek egyikében a didaktikus, a hívők lelkiismeretére apelláló, a szenvedésekre gyógyírt jövendőelő *Eljő az idő* több biblikus példaként szolgáló és bajt orvosoló herbát megemlít. Köztük a rózsát, amelyből készített ecet a hévség hűtését, a bűnbe vezető indulatok megcsendesítését szolgálja.

*Rózsacet fejünk forróságát oltja*<sup>3</sup>

Pécseli Király kortársa a katolikus, a Kárpát-medence nemesi közönségei által kedvelt és közismert költő, Beniczky Péter (1603/06 k.–1664) is a nedvkórtan elveit érvényesítő moralizáló és medicinai rózsahasználat növényének hasznos ígérő vizével példálózik *Vélekedés az ékességről, amely tulajdonítatik a rózsának* című, a szellemtől áthatott természetet dicsőítő versében.

*Talám a szép rózsza,  
S virágok asszonya,  
Kiért elmém most fárad,  
Ez az az ékesség,  
Kerti gyönyörűség,  
Melyért szívem most bágyad,  
Világ fényes szeme,  
S tündöklő öröme,  
Ez mindent fölülhalad.*

*Virágjában ékes,  
Ajándékban kedves,  
Nehéz őt megfontolni,  
Virágzó örömet,  
Ragyogó szép színét  
Nehéz verssel leírni,  
Liliom- s violán,  
Nárdus-, majorannán  
Feljebb magasztalhatni.*

*Messze földről látszik,  
Szépsége tündöklök,  
Tetszik mint sebes villám;*

<sup>3</sup> PÉCSELI KIRÁLY IMRE: *Eljő még az idő* 9,1. RMKT XVII, 2., 7. sz. A Balassi-Rimay Istenes énekek kiadás alapján.

*Ő kedves illatja  
Az elmét újítja,  
Kéért hogy ne javallnám.  
Elmém felülmúlja,  
S értelmem haladja,  
Abban kell hagyni talám?*

*Hogy kertemben valék,  
Szép rózsákat láték,  
Úgy írtam ezt felőle.  
Nincsen ennek mássa,  
Akárki bár lássa,  
Múlik többi mellőle.  
Nézz nyájasságára,  
Vagy vize hasznára,  
Sok jót várhatsz belőle.<sup>4</sup>*

Beniczky versei halála után jelennek meg, az alcím szerint *szép isteni dicséreteket, és poenitentiartásra indító énekeket* tartalmazó *Magyar rithmusok avagy versek, melyeket írt nemzeti Benyeczkai Péter szentelt vitéz* (1664). A Balassi-strófában szerzett moralizáló versek gyűjteménye 1806-ig tizenhét kiadást ér meg. A kert növényeinek királynőjét leíró költemény az istenes verseket követi, s a sztoikus-keresztény szemléletet képviseli. A rózsza megismerésében erősen érdekelt költő elősorolja mindazt, ami ismeret és jelentés tudható e növényről: a teljes világ ékessége, az elme értelemhez vezető munkájának a tárgya, magán viseli s képviseli az univerzum minden szépségét, kerti gyönyörűségek tárgya, amely révén felidézhető a harmónia. S természetesen e lajstrom része az erkölcsbotanikából ismert hasznosságok: a szép virág, az illatot adó növények között elfoglalt vezető hely példája, az illat, a páratlanság, és a gyógyítása miatt hasznos vize. A rózsza meditációs tárgya a költőnek, s nyilván az olvasóközönség sem másként olvasta, s megérti, hogy a rózsavers egyidejűleg a világmindenség, a kert, és a kert mély értelmű megértésére törekvő szemlélőjének az egylényegéről, a harmóniájáról szól. A rózsza egyszerre jelzője a Szellemi, a Csillagi, az Elemi világnak, mint magának e világban részesedő embernek és a helyes emberi magatartásnak.

A humorápatológia elvei, amelyek összefonódnak a fiziognómiával, kitapinthatóak Beniczky színtana mögött is:

*Galamb szín értelmet,  
Rózsza engedelmet,*

<sup>4</sup> BENICZKY PÉTER: *Vélekedés az ékességről, amely tulajdoníttatik a rózsának*. RMKT XVII, 12., kiad. STOLL BÉLA, VARGA IMRE, 79. sz.

*Veres jelent haragot,  
Ég szín józan elmét,  
Meggy szín szív félelmét,  
Haj szín jelent haragot,  
A szürke gorombát,  
Hamu szín ostobát,  
Sárga jelent bolondot.<sup>5</sup>*

A rózsza a pirosa révén az analógiákban gondolkodóak számára a vér, és ekként a lélek díszé; ennek a képzetnek az egyik rögzítője az, hogy a tűzhöz, a tűz meleg minőségéhez, a meleg és száraz minőséghez kapcsolt testnedvhez, a vérhez, illetve a vérrel összetársított szangvinikus alkathoz tartozó. S ha pedig a bolondhoz a sárga szín tartozása a megemlített, az említett logika mentén ahhoz a melankolikus alkat, a sárga epe testfolyadék, a nedves és meleg minőségek, és a levegő őseleme a tartozó. Nem mellékesen – ahogy a kert számára a rózsza adja a mélyebb értelmet az indokolása szerint a *Vélekedés az ékességről, amely tulajdonítatik a rózsának* vers auktora számára, illetve a vers fölött töprengők részére, a rózsza medicinai fenntartásának oka a keresztényies – szín, illat révén megszerzett – értelem.

Túl a korszak Kárpát-medencei protestáns illetve katolikus szellemiséget közvetítő szerzők példáin, Európa legkülönbözőbb nyelvű forrásaiban fellelhetők az antikvitástól a kora újkorig föllelhető nedvkórtani szemlélet nyílt illetve rejtve létező nyoma. A protestánsból katolikus hitre áttért, s a német fejedelmi udvarokban majd a strasbourgi püspök mellett munkát vállaló Johann Jakob Christoffel von Grimmelshausen (1621–1676) a harmincéves háború kalandoráról szóló *A kalandos Simplicissimus* (*Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch, d.h. die Beschreibung des Lebens eines seltsamen Vaganten, genannt Melchior Sternfels von Fuchsheim*, 1669) művében több alkalommal is a köznapi eljárásban mutatja be a rózsát. E praxist, még a bibliai utalással indoklás ellenére is, azonban a medicinai hozzáértés hitelesíti.

*A terem, amelyben étkezni fognak, módfeletten kellemes volt berendezve, ... a padló rózsavízzel öntözve és a terített asztalok mellett mindenféle szép illatos virággal behintve, kidíszítve, ... úgy éreztem volna magam, mint a paradicsomkertben...<sup>6</sup>*

Más szövegponton a szaglás gyönyörködtetésével megokolt a paradicsomot megidéző díszítési eljárás. A világias vendéglátás kifinomult technikái a földi gyönyörűségeket szolgálgják:

<sup>5</sup> BENICZKY PÉTER: *Az különböző szín festékeknek értelme és magyarázatja*. 2. RMKT XVII, 12., kiad. STOLL BÉLA, VARGA IMRE, 85. sz.

<sup>6</sup> JOHANN JAKOB CHRISTOFFEL VON GRIMMELSHAUSEN (1984): *A kalandos Simplicissimus* Európa, Budapest. II. 280. Ford. HÁY GYULA



*Mert a muzsikuskok a hallást gyönyörködtették, a felékesített terem és a szemrevaló ételek a látást, a kellemesen hűtött levegő és a székek süppedő párnái a tapintást, az ételek, virágok, rózsavíz és a füstölők illata pedig a szaglást.*<sup>7</sup>

Az öt érzékszerv együttes hivatkozása az emberi természet érzetektől történő függőségének kifejezésére szolgál, s a 15–16. századtól elterjedő szimbólummintázat, s arra is felhasználják, hogy figyelmeztessék a hívőket, aszkézissal tisztítsák meg lelküket a világ érzéki hatásaitól. Az öt érzékszerv együttesének profán megidézése sem szokatlan, erkölcsi értelme szerint magát az evilágiságnak a vallásos tárgyú forrásoknál a talmiságát és szemfényvesztését hivatottak képviselni.

A növények, illatszerek sokrétű felhasználása az orr érzékszervét tartják ébren – igazolja az 1672-ben megjelent *A kalandos Simplicissimushoz csatolt Rathstübel Plutonis oder Kunst, reich zu werden* (Pluto tanácsulése avagy a meggazdagodás művészete). A szagos szerek listázására, a katalogizálásra itt kerül sor.

*... neked táplálnod kell a szaglás benne (azaz az orrban) lakozó nemes érzékét mindenféle aromával, balzsammal, pézsmával, ámbrával, cibettel stb.-vel; rózsavízzel, amit a szobában állandóan szét kell permetezni és a lavórban készen tartani; ... ilyesmit is tarthatsz raktáron ... azok a vizek, amelyek muskátrózsából, pomerancvirágból, fehérliliomgyökérből és effélékből desztillálnak; más különlegességek is, amelyeket fentebb említettem, hogy mind a ruházatot, mind a szobáid levegője szakadatlanul felüdítse és jókedvre hangolja a szellemedet.*<sup>8</sup>

A lakótér rózsával történő illatosítása nem pusztán a paradicsom odorának felidézésére (a profán módú használata esetén pedig a cselekvés írói szándék szerinti rosszallására, etikai megítélésére) szolgál, hanem a lég fertőtlenítésére is, amelyről – a középkori orvoslás hagyománya szerint – több, a 17–18. században a földrész valamennyi tájának népszerű kézirata, könyveinek szerzője is tudósít.

Az *Ars Medica* a 16. század utolsó harmadában keletkezett kézirat, szerzője Lencsés György (1530–1593). Az eredeti szövegnek két kéziratos másolata ismert, az egyik 1610-ből származik, s ennek a másolata 1757-ből. Ez arra utal, hogy az amúgy hat részből álló művet teljes egészében hasznos, idejét nem múlt olvasmánynak tartották a másolat készítői, s a nyomtatványok alternatívájának. A betegség felismerését és a baj kezelését derekasan taglaló kéziratok harmadik részében a *Forróságokról avagy hideglelésekről való*k állnak. Lencsés György a magyarok által hideglelésnek nevezett tünetet értelmezve kifejti, hogy azt igazán melegelelésnek, avagy forró betegségnek lenne szabad mondani, hiszen a szívből érkező, természet

<sup>7</sup>JOHANN JAKOB CHRISTOFFEL VON GRIMMELSHAUSEN (1984): *A kalandos Simlicissimus* Európa, Budapest. II. 285. Ford. HÁY GYULA

<sup>8</sup>JOHANN JAKOB CHRISTOFFEL VON GRIMMELSHAUSEN (1984) : *Pluto tanácsulése avagy a meggazdagodás művészete*. Európa, Budapest. II. 582. Ford. HÁY GYULA

kívüli hév önti el, s teszi beteggé a testet. Ugyan az ember testében természet szerinti hő is található, és az eredete a lélek révén kerül a testbe, s ezért a lélek révén az mennyei is.

A forróság, deákul febris, amely háromféle mértékű, és a teljes emberi testet eluralja, tehát az éltető avagy lélektől lakott szívből érkezik. A szüntelen forróság jegyei a pulzus megemelkedése, az elernyedtt test, és a magas testhő. Egyik lehetséges betegség a dögös és veszedelmes hideglelés: azaz a pestis. A kórt Galénosz és Ezékiel szavaival jellemzi – s hogy medicinális ésvalláserkölcsei leírást is ad, arra utal, hogy a középkori betegségszemlélet örököse a mű, annyiban a betegség okát a test és lélek együttes megromlásában leli fel. A pestist ugyan végzetesnek ismerteti, de érvágást, gyógyszerzerezést, izzasztást és füstölést, és az első napon a beteg mindenáron ébrentartását ajánlja ahhoz, hogy csökkenjenek a tünetek. S e procedúra része a melegséget eltüntető, hűsítő hatású folyadékok beteggel való elfogyasztatása:

*Szomjúsága ellen vizet kell csinálni, kiben egy kevés árpát, rózsának kifacsart levét, vagy sóskaét, vagy száraz lemonyáét vess, és italáért ezt kell néki adni.<sup>9</sup>*

A pestis elleni védekezést, a kór megelőzését, akár akkor, ha az egészséges, istennek tetsző életet élő ember környezetében megjelent már a döghalál, az imádkozás, a környezettől való elzárkózás és a büznélküliség biztosítása szolgálja. Lencsés azt javasolja az ilyen válságos időszakban, hogy:

*Rozmarint végy fél marokkal, zsályát, bakfüvet, fejér ürmöt, majoránt, sárga gyopárt, ezökből mindönikből egy-egy öszve marokkal, törd meg porrá és az eleven tűzre ezt hintsed. Az szegénye az népnek hasogatott apró fenyőfát, avagy az magvát tegye a tűzre füstölni. Az gazdag pedig, Aloét, szekfüvet, Gallia Moscatát. ha mikor ki kell menni közönséges helyre, ilyen almát csinálj és viseld veled, ezt szagoljad: Ladanumot 3 drachmát, Stirax calamitát két drachmát, fahéjat, macert, szökfüvet, szerecsönydiót ana 1 drachmát, Aloes fát 1 scrupulust, Scipinardot fél scrupulust, Mirrhát, Mastixot, tömjént ana fél scrupulust, mósuszt, azaz pézs-mát, ámbárt, ana 3 gránumot, ezeket törd meg és szitáld meg, majorán vizében elegyítsd össze az mennyi ehhez elég annyira, hogy eligya, csinálj ebből szagolni való almát. Nyárban házadban rózsát, violát, vizitököt, szőlő levelét, fejér fűz levelét vitess be, hogy hűvösítse házadat. Sőt az ház pádigmontomát sósának kifacsart levéllel avagy vizével hintessed, avagy hideg vízzel kiben ecetöt elegyítettél. Jó szagolni rózsákat, ecetöt, cámfort. és afféle hűvösítő állatokat.<sup>10</sup>*

<sup>9</sup> *Ars medica. Forróságokról való orvosságok kit az magyarok hideglelésnek neveznek. Dögös és veszedelmes hideglelésről.* In: SZLATKY M. szerk. (1983): „Minden doktorságot csak ebből késértek”. Szemelvények a XVI–XVII. század magyar nyelvű orvosi kézikönyveiből. Magvető, Budapest. 46–47.

<sup>10</sup> *Ars medica. Forróságokról való orvosságok kit az magyarok hideglelésnek neveznek. Dögtől mint kelljön magát embernek oltalmazni.* In: SZLATKY M. szerk. (1983): „Minden doktorságot csak ebből késértek”. Szemelvények a XVI–XVII. század magyar nyelvű orvosi kézikönyveiből. Magvető, Budapest. 50–51.

A betegség tüneteinek jellegével ellentétes hatású gyógyszerek használata, az antagonisztikus szerek használatának a módszere a humorálpatólógia elveit követő orvoslás közismert gyakorlata. Ehhez társulnak a hasonló elven alapuló higiéniai praktikák is, mint például az, a hőhullámokat, duzzanatokat okozó pestis ellenében a kézirat szerzője szárító és hűsítő hatású növények füstjét, szárított vagy élő növényből származó illatát ajánlja. A humorálpatólógia gyógyítója az orvoslás kezdeteként az ét- és italrendet szabályozza és a követendő higiéniai eljárásokat felsorolja, mert a tan értelmében a megfelelő étrend és a megfelelő higiénijú környezet önmagában is betegséget enyhítő vagy gyógyító.

Az orvoslás mesterségéről írt művének hetedik könyve kizárólag a hideglelésről szól Pápai Páriz Ferencnek. Bőségesebben és az érvelésektől sem eltekintve szól arról, mint a kéziratos *Ars Medica*, érdekes azonban, hogy a pestissel kapcsolatban megjelent tézisek Pápai Páriz művében többnyire felemlítődnek, mint pl. a betegség a helytelen keresztényi életmódért bekövetkező isteni büntetésként történő elfogadása, s az enyhítésre használt gyógynövények sora, ha bővebb is, tartalmazza a Lencsés, azaz az európai kortársi orvoslás közismert gyógynövényeit. A hideglelésben megjelenő láz ellen a máj tájékára kent rózsaeccetes faolajat találja hasznosnak, vagy az ugyancsak oda felhelyezett rózsapogácsát<sup>11</sup>, a hagymáz heve ellen a purgáló rózsaszirupot,<sup>12</sup> nádmézes rózsavizet<sup>13</sup>, a himlő esetén a torokra rózsamézet,<sup>14</sup> az orr lukaiba rózsafából készült csapokat, amelyeket kámforos rózsavízben áztattak<sup>15</sup>.

A rózsaméz elterjedtségére, hozzáférhetőségére és olcsóságára utal az a megjegyzése, amelyet a pestis pokolvarjának a kezelése kapcsán tesz:

*A szegény ember törjön eleven rákokat és ház fedelén termő fűlfüvet össze, a levét facsarja ki, tegyen belé egy kevés mézet (jobb a rózsaméz) azt összehabarván, kenje véle a kerületit ...*<sup>16</sup>

A gyógyíthatatlan pestis okainak, tüneteinek és az ellene hasznos eljárások során maga is előáll azzal, hogy a pestis megelőzésében leghasznosabb a levegő füstöléssel történő megtisztítása.

*Füstölhetni is a házat sokképpen: Aszúörömmel, zsályával, egérfarkfűvel, rozmarinttal, lavendulával, aszú rózsával, angelika gyökérel, fenyőmaggal is, de ezzel ritkábban, kiváltképpen a főfájós embereknek, ...*<sup>17</sup>

<sup>11</sup> PÁPAI PÁRIZ FERENC (1984) *Pax corporis*. Magvető, Budapest. 304.

<sup>12</sup> PÁPAI PÁRIZ FERENC (1984) *Pax corporis*. Magvető, Budapest. 317.

<sup>13</sup> PÁPAI PÁRIZ FERENC (1984) *Pax corporis*. Magvető, Budapest. 318.

<sup>14</sup> PÁPAI PÁRIZ FERENC (1984) *Pax corporis*. Magvető, Budapest. 322.

<sup>15</sup> PÁPAI PÁRIZ FERENC (1984) *Pax corporis*. Magvető, Budapest. 323.

<sup>16</sup> PÁPAI PÁRIZ FERENC (1984) *Pax corporis*. Magvető, Budapest. 346.

A meleg és nedves természetű kisgyermek ellen értelemszerűen olyan recepteket ajánl Pápai Páriz Ferenc (1649–1716), amelyek hűtő és szárító tulajdonságú alapanyagokból állíthatók össze. A karteziánus eszméket és a skolasztikus orvosi hagyományt elegyítő Pápai Páriz *Pax corporis* megjelenése, 1690 után – a 3. kiadás után a hét könyv nyolccá bővítve – kilenc kiadást ért meg, s mindkét, elegyült hagyományt fenntartja. A VIII. könyv, amely a külső nyavalyákkal foglalkozik, tartalmazza a gyermekbetegségek jellemzését és kezelését. A Lipcsében és Bázelen orvoslásban járatossá vált, kitűnő ismeretekkel rendelkező Pápai Páriz amúgy a szárított rózsát láztalanításra, hashajtásra, fej-, fog- és fülfájás ellen használtatja, a csipkerózsát vagy csipkefát, a *R. caninát* ugyancsak a szárító volta okán a nátha és a hasmenés kezelésére<sup>18</sup>, s a veres rózsát, azaz a *R. gallica officinalist*, amelyről a 8. fejezetben esik szó, a kortársi nevén provinsi vagy patikárius- vagy bársonyrózsát.<sup>19</sup> Mindezeket túl Pápai javallja az erősebb hatással bíró rózsaoaj, a rózsavíz és a rózsaméz felhasználását.

*Ezeknek – írja az Igézetről – belső orvoslását ami illeti, minthogy arra nem alkalmazatosak a kisdetek, mindazt inkább a szoptató dajkán kell véghez vinni. Külsőképpen pedig: Egy tyúkmony székit rózsavízzel elegyítvén, lágy lencsepűt belemártván, tegyék a lágyára. Vagy: tegyenek reá töklevelet vagy reszelt avagy vékony szeletre szelt disznótököt vagy görögdinnyét vagy ebszőlőlevelet, akár melyiket kaphatod, rózsavízben áztatván meg is sáfrányozhatni, és a vakszemeit is békíthetni véle.*<sup>20</sup>

Felvinczi György (1645–1716) *De conservanda bona valetudine Libes Scholae Salernitanae. Az angliai országban lévő Salernitana Scholának jó egészségről írott könyve* (1693, Kolozsvár, 1694 Lőcse) 103 versből áll, s a világi műveltséget szolgálja. Ugyan a kolozsvári kollégiumban is tanító Felvinczi latin–magyar nyelvű kiadványában Salernót Angliába helyezi, de műve visszaadja a dél-itáliai középkori orvoslőhelyhez kötődő emlékeztető versek tartalmát. Az eredetileg latin nyelvű salernói versikék, a gyógyításhoz használt kéziratokhoz hozzá nem jutók memóriájában van elraktározva, s a különböző betegségekhez, életvitelekhez szükséges

<sup>18</sup> RÁPÓTI J. – ROMVÁRY V. (1981): *Gyógyító növények*. Medicina, Budapest nyomán. In: Pápai Páriz Ferenc (1984) *Pax corporis*. Magvető, Budapest. 469–470.

<sup>19</sup> HALMAI JÁNOS: *Pápai Páriz Ferenc gyógynövényei a Pax Corporis 1071-ben megjelent lőcsei kiadása alapján*. In: Pápai Páriz Ferenc (1984) *Pax corporis*. Magvető, Budapest. 466.

<sup>20</sup> *Pax Corporis*, Az az: Az emberi Testnek belső Nyavalyáinak Okairól, Fészkeiről s' azoknak Orvoslásának módgyáról való Tracta. Mellyet mind élő tudós Tanítóinak szájokból, mind a Régieknek tudós Írásokból, mind pedig maga sok Betegek körül való Tapasztalásiból summáson öszveszedett a Házi-Czelédes Gazdáknak és Gazdaszszonyoknak, kik Városokban és falukon láknak, és sok ügyefogyott szegényeknek hasznokra, mennyire lehetett értelmessen, világossan és bővebben Magyar nyelven ki-adott. Kolosvár, 1690. (2. kiadás Lőcse, 1692., 3. bőv. k. Kolosvár, 1695., 4. bőv. k. Lőcse, 1701., a fia P. P. András által újabban kiadatott. Kolozsvár, 1747., 1759., 1774.) in: Pápai Páriz Ferenc (1984) *Pax corporis*. Magvető, Budapest. 396–397.



eljárások rövid összefoglalói. Utóbb Európa valamennyi nyelvén megjelennek sokféle fordításban és átiratban is ezek a köznapi tudással rendelkezők számára is hasznosnak elfogadott életmódot és etikát egyszerre formáló s a humorálpatólógia elveinek megféleltetett gyakorlatot használatban tartó útmutatók. A magyar fordítás darabjai között a *XX. Az ártalmas italok ellen való orvosságok* című versikében hévcsökkentő növényként jelentkeznek a gyógynövények:

*Zsálya ha rutával italodban lészen, / Semmi ételedben ártalom nem lészen. / Vagy zsályával rózsá pohárodban lészen, / Fajtalan szerelmet meglassítnak éppen.*<sup>21</sup>

A helyes életmódvezetés elveinek képviselése és megtartása a hippokratészi-galénoszi elvű orvoslás hangsúlyozott része. A paestumi öbölben létesült 8. századi salernói orvosi műhely a fizikális gyógyítást képviselte, s a tapasztalatokat összegző ismeretet az inkább orvos nélkül álló betegnek, mint a szakképzett orvosnak szóló *Regimen sanitatis Salernitanum* tankötemény terjesztette el. A mű számos részletében kiegészül, s az európai elterjedésének végével, a 17. század utolsó évtizedében jelenik meg magyar fordításban, hogy azt a következő évszázadban több kiadás kövesse. A humorálpatólógiai nézetek ezen ismeretterjesztő műben képviseltnél nyíltabban jelennek meg a 16–18. századi orvosok és tanárok munkásságát jellemző szövegekben. Apáczai Csere János (1625–1659) – aki műve előszavában a tudományos könyvekkel rendelkező nemzeteket a rózsával mint tudásra utaló jelképpel jellemzi: *Boldog a nép, melynek kertjében nyílnak e rózsák* – *Encyclopaediájának* természetbölcseleti részében épp úgy jelen van, mint Pápai Páriz *Pax Corporis*ában.

A 16–17. századig a növényteni ismereteket is magába foglaló, a medicinát oktató európai intézményeknek szaktekintélyei élén Hippokratész, Galénosz és az arab Avicenna áll. A *Corpus Hippocraticum* a Kósz szigeti orvosi iskola szerzőinek, Hippokratész (i. e. 460–375) és tanítványai munkáit fogja egybe, s a végső formáját csak Alexandriában, i. e. 3. században nyeri el. A mű részeit előszeretettel tekintik Hippokratész saját írásainak. Az antikvitás és a középkor orvosi gondolkodásának sokféle kéziratváltozatban elterjedő alapműve latin nyelvű nyomtatásban 1525-ben jelenik meg – a középkor használta szövegek alapján – Rómában, az eredeti fordítása egy évre rá, Velencében, annak a latin fordítása Bázelen, 1554-ben. Hippokratész követői az alapján, hogy a makrokozmosz négy elem, a föld, a víz, a levegő és a tűz keverékeiből kialakuló dolgok (közetek, növények, állatok, ember stb.) sokaságából áll, az emberi testet, a makrokozmosz elveit tükröző mikrokozmoszt a négy testnedv keverékének tartják.

<sup>21</sup> FELVINCZI GYÖRGY: *De conservanda bona valetudine Libes Scholae Salernitanae*. *Az Salerniata Scolanak Jó Egészségről Való ... Könyve* 1693, Kolozsvár; 1694 Lőcse. in SZLATKY M. szerk. (1983): „Minden doktorságot csak ebből kérésérték”. *Szemelvények a XVI-XVII. század magyar nyelvű orvosi kézikönyveiből*. Magvető, Budapest. 334.

A négy őselem különböző keveredési aránya eredményeként létrejövő négy testnedv a vér (*sanguis*), a nyák (*phlegma*), a sárga epe (*flava bilis, cholera*) és a fekete epe (*atra bilis*). Ezekre a testnedvekre, az elemekre is jellemzők primer kvalitások, a karakterisztikusak: a hideg, a meleg, a száraz, a nedves. Egy-egy testnedvnek 2-2 minősége van: a vér meleg és nedves, a nyál hideg és nedves, a sárga epe száraz és meleg, a fekete epe hideg és száraz. A négy testnedv közül a meghatározó hozza létre a temperamentumot: a szangvinikust, a flegmatikust, a kolerikust és a melankolikust. A nedvkórtan a mikrokozmoszként működő emberi test egészséges állapotát a négy nedv egyensúlyának tulajdonítja, s a betegséget pedig az egyensúly megbomlásának. A nedvek összetétele a körülményektől függően változik, pl. az éghajlattól, életkortól is. Ha valamelyik testnedv túlsúlyba kerül vagy mértéke megfogyatkozik, a betegség testnedvre jellemző, jellegzetes tünetekkel jelentkezik, a tüneteket, s a kórt akként lehet megszüntetni, hogy a betegséget kiváltó, megváltozott mértékben jelenlévő testnedv minőségével ellentétes minőségű anyagokkal, a gyógyszerekkel ellensúlyozzuk. Az organikus világelképzelés értelmében gyógyszernek bármi tekinthető, ami a négy elem keveredésekképpen keletkezett: ezt a szemléletet tükrözi, hogy az antikvitás legjelentősebb gyógyszerész orvosa, Dioszkoridész a *De Materia Medica* munkájában a gyógyszereket származásuk – kőzetekből, növényekből, állatokból, emberekből, azaz az Elemi világ hierarchiáiból – szerint rendszerezi. Az orvos szerepe az, hogy a szüntelen változásban lévő emberi szervezet testnedveinek aránya változásait kövesse, felfedezze az okokat, s a módosulások követésével korrigálva a terápiát kialakítsa, visszaállítsa az egészséget.

A Hippokratész-korpusz legjelentősebb továbbalakítója az öt évszázaddal később tevékenykedő Galénosz (129–201). Művei többnyire a görög előd szövegeinek kommentálásából áll. Az *Ars medica* vált a legnépszerűbb orvosi olvasmánnyá. Galénosz összes munkája latinul 1490-ben, Velencében, majd görögül 1525-ben, ugyancsak Velencében lát napvilágot, s a nagyszámú latin és görög szövegkiadás után 1555-ben franciául is kézbe vehetik a tanulmányozására vágyók. Galénosz az, aki a Hippokratész nevéhez fűződő, a testnedvek rendszerének tipológiáját részleteiben kidolgozza. A galénoszi anatómia 1543-ig, a fiziológia 1628-ig volt elfogadott, de munkáinak hatása a 19. századi orvoslásban is kimutatható.

Avicenna (Abu Ali al-Huszain ibn Abdallah ibn Színá, 980–1037) filozófus és orvos fő műve *A gyógyítás könyve* (*Canon Medicinæ*) a testnedvek befolyásolási módjával, *res non naturales*, a nem természetes azaz az ember által befolyásolható dolgok eseteivel részletesen foglalkozik. Művét a 16. század végéig az európai egyetemeken is tanítják, nyomtatott, latin nyelvű könyvként 1473-ban jelenik meg, s a latin szöveg a 16. században tizenhárom kiadást ér meg.

A reneszánszban egészen árnyalt rendszere alakult ki a Hippokratész–Galénosz–Avicenna örökségét képező humorálpatológia rendszerének, amely a négy őselemből szerveződött Elemi világ és az aetherből álló Csillagvilágot ugyanúgy egyetlen egységként látta, mint a lélek eredőhelyét, a Szellemvilágot.

<b>testnedv</b>	<i>vér</i>	<i>sárga epe</i>	<i>fekete epe</i>	<i>nyál</i>
<b>temperamentum</b>	<i>szangvinikus</i>	<i>kolerikus</i>	<i>melankolikus</i>	<i>flegmatikus</i>
<b>tulajdonság</b>	<i>meleg és nedves</i>	<i>meleg és száraz</i>	<i>hideg és száraz</i>	<i>hideg és nedves</i>
<b>szerv</b>	<i>szív</i>	<i>máj</i>	<i>epe</i>	<i>agy</i>
<b>életkor</b>	<i>ifjú</i>	<i>felőtt</i>	<i>idős</i>	<i>gyermek</i>
<b>szín</b>	<i>vörös</i>	<i>sárga</i>	<i>fekete</i>	<i>fehér</i>
<b>évszak</b>	<i>tavas</i>	<i>nyár</i>	<i>ősz</i>	<i>tél</i>
<b>őselem</b>	<i>levegő</i>	<i>tűz</i>	<i>föld</i>	<i>víz</i>
<b>bolygó</b>	<i>Jupiter</i>	<i>Mars</i>	<i>Szturnusz</i>	<i>Hold</i>

Ennek eredménye, hogy az organikus egység bármely pontjára hatva, a rendszer belső kapcsolatai révén távoli pontokra is hatást lehet gyakorolni. A kapcsolatban álló dolgokról egy ugyancsak reneszánsz nézet ad felvilágosítást: a fiziognómia művészete, amely gyakorlása révén felismerhető és leírható valamennyi lelki alkat és a sajátosságai. Az érzékelhető hasonló dologi jellemzők alapján a kapcsolati hálót lehet fölvázolni. Giambattista della Porta (1535–1615) *De humana physiognomonia libri* (1586) azt állítja, hogy az arc a jellemet, erkölcsöt kifejezi.

Az orvoslás feladata valójában nem csupán a test kóros komplexiója megszüntetése, de az összefüggések földerítésével a kórokok észlelése is, amelyben felszínre kerülhet eredetének milyen alkattani okai, milyen erkölcsi eredői rejtőznek. A gyógyítás lehetőségét az adja, hogy a testnedvek változtatására az egyénnek van módja. A nem természeti dolgok között a levegő, az ital és a táplálék, az alvás és az ébrenlét, az anyagcsere, a munkavégzés, a pihenés és a mozgás illetve az indulatok azok, amelyeknek befolyásolására mód nyílik. A *Regimen sanitatis* tankölteményei a hat befolyásolási lehetőség eljárása, a diétetika és a humorálpatólógia összefüggésén alapszanak.

A testnedveket befolyásolni igyekvő praxis a rózsát, amely a tulajdonságai egyik köre révén a lélekhez, a vérhez, a szangvinikus temperamentumhoz, a szívhez, mint a lélek és a szeretet lakhelyéhez, az ifjú korhoz, a tavaszhoz, a balzsamos levegőhöz kapcsolható. A másik tulajdonsága révén azonban sűrítő, szárító jellege is létezik. A humorálpatólógiai elv szerint a hideg tulajdonsággal rendelkező dolgok antagónisztikus módon használhatóak, a meleg karakterű bajok ellen szolgálnak szerül. A temperamentumok elmélete szerint a szangvinikus, öröme képes ember túlhajlásait a flegmatikus sajátosságú anyagokkal lehet ellensúlyozni s ezáltal, ha a testnedvet meghatározó természeti dolgokat nem is lehet megváltoztatni, de a nem természeti dolgok módosítása révén befolyásolható a szervezet állapota. Igaz az, hogy a kiváltódó indulatok visszahatnak az emberre, a szív kitágulása a testet meleggé és nedvessé teszi – s ilyenkor alkalmas gyógyszer a hűsítésre és szárításra egyszerre megfelelő rózsza.

Jean François Fernel (Fernelius) (1497–1558) *Universa Medicina* háromrészes munkájában utoljára összegzi a galénoszi elméletet. Az emberi szervezetben három alstruktúrát tételez, az egyiknek az agy, a másiknak a szív, a harmadiknak a máj

a központja. Ezeken a helyeken keletkezik a három lélekrész: a májban a spiritus naturales, a szívben a spiritus vitales, s az agyban pedig – részben a spiritus vitalest felhasználva – a spiritus animales. A rózsaszerek értékét az mutatja, hogy általuk mindhárom lélekösszetevőre lehet hatni. Matthiolus és Quercetanus illetve a Mesuere hivatkozó *Pharmacopoea Augustana* kompilátora inkább a táplálékból lélekrészt kialakító májra, illetve a vérből és levegőből másik lélekrészt termelő szívre gondolja hatásosnak a gondosan megválogatott színű és illatú rózsza humorálpatológiai elvek szigorú érvényesítésével akkurátusan meghatározott tartalmú rózsadarabot, addig az agyra is hatásosnak állítja Joannes Jacobus Mangetus.

Matthiolus, Petrus Andreas (1501–1578) összegző műve, a *Commentarii in libros sex Pedacii Dioscoridis* eredetileg olaszul jelenik meg, 1544-ben, de a francia, cseh, latin és német fordításai révén sok olvasója használja. Matthiolus mintegy 100 új növény ismertetésével egészíti ki Dioszkoridész gyógyászati művét, hanem a botanikai leírásokat is tartalmaz, ennyiben az orvosbotanikát a növényekkel foglalkozó tudomány irányába tágítja. A rózsák kapcsán nem csak azt jegyzi fel, hogy gyógyításra használhatóak, de a változataik közül nevesíti azt, amely vöröses-fehéret a nép ’incarnate’-ként ismer, a bíborosa vöröslőt, a sárgászöröst és a fehéréket, amelyet a toszkánok ’damascéna’-kánt, mások ’moschette’-ként neveznek, s mindegyiket alkalmasnak tartja arra, hogy túl illatozáson, a szerüket hashajtónak használja. Matthiolus ugyanis azt állítja, hogy a rózsza különböző részei, más-más humorálpatológiai hatással bír – az illat, amely a levegős alkat következménye, oldó és vizesítő hatást ér el. Ámbár a rózsák szervei földes és vizes részből állnak, ez azonban közepes erősségű. A vörös rózsákban tüzes sajátság is van, ennek következtében keserűek, és ennek jele a pirosságuk. A keserűségük az oka a hashajtó hatásnak – amely íz a friss virágot jellemzi, szárítás folyamán ez a keserűség elvész.

*A rózsza nedve útnyitó, oldó, tisztító és hashajtó hatású, ezért az epét is kivonja és az epés vért is képes megtisztítani. Ezen túl az epeömlés és a gyomor-, illetve májdugulás ellenében is kiváló a hatása. A szívet is erősíti, a szívritmuszavarnak is hatásos gyógyszere, hiszen elhajtja a szív működését akadályozó nedveket. Az olyasfajta epés lázak ellen is jó, amilyenek általában a harmadnapos lázak. Ráadásul a rózszaoldatot, amelyből az a rhodopharmacum készül, amelyet a gyógyszerészek Syrupum rosatum solutivumnak (Oldó hatású rózsaszirupnak) neveznek, a modern orvostudomány azon gyógyszerek közé sorolja, amelyek minden károsodás nélkül képesek a hasat hajtani. Az orvosok ezért is nevezik ezt a növényt – szójárásuk szerint – „benedicta”-nak.<sup>22</sup>*

Matthiolus a rózsákat az emberi test három központjából kettőnek, a májnak és a szívnek a kezelésére látja hasznosnak, a harmadikat, az agyat nem említi. A szto-

<sup>22</sup> MATTHIOLUS, PETRUS ANDREAS: *Commentarii in sex libros Pedacii Dioscoridis*. Venetiis, Junta, 1554. 110–111. ford. MAGYAR L. A.



ikusok által igényelt szemlélődő nyugalom eléréséhez megfelelő, a lélek nyugal-  
mát megszerző, rózsavizet tartalmazó szer, a *Requies Nicolai* elkészítéséhez ad  
tanácsot Paracelsus követője, a Montpellierben orvosi tanulmányait elvégző Joseph  
Duchesne (Josephus Quercetanus) (1544 k.–1609):

*Végy vörös rózsából és ibolyából egyaránt 2 drachmányit, ópiumból és belén-  
dekmagból, fehér mákból, scariola (keszegsaláta)-magból, salátamagból, porc-  
sinmagból és bolhafűmagból, valamint mandragóragyökér kérgéből, szere-  
csendióból, fahéjból és gyömbérből egyaránt másfél-másfél drachmányit kandis-  
cukorból egy drachmányit, fehér és piros szantálból, csontból égetett szénből és  
tragacanthum gyantából egyaránt 2 scrupulusnyit, és rózsavízben oldott cukorból  
az egész háromszorosát.*<sup>23</sup>

Ez a szer a gyomor, a máj és az egyéb belsőségek fájdalmas betegségein, s még  
különösen a hideg okból támad kehecségen is segít, továbbá felgerjeszti a csökkent  
étvágyat, megszünteti a belek és a bensőségek renyheségét, és fölerősíti visszatartó  
képességüket. A szeleket szétosztatja, az epeömléseken és a vesehomokosokon is  
segít, a vizeleten át hajtva ki a káros nedveket. Fehér folyás és gennyes havibaj es-  
etén is adható. Gyomorbadj esetén pedig mentavízzel fogyasztandó: így a gyomor és  
a máj csodálatosan erőre kap tőle.

*Pharmacopoea Augustana* (1613) szerzője az összetett lázak ellen, valamint a lép  
és a máj eldugulásai ellen használható szernek, utat nyitó, bensőségeket erősítő gyó-  
gyszerként ismerteti a vörös – azaz szárító jellegű – rózsával készült üröm-szirupot  
és a Mesue ecet-szirupot (*Syrupus de absynthio*, *Syrupus acetosus diarrhodon*  
*Mesue*). Mesue, akinek nevével hitelesítődik a készítmény, állítólag a 10–11. század-  
ban élt, s mivel arabnak vélik, s az arab orvoslásnak, neki is nagy lesz a tisztelete,  
a nevéhez kötött *De medicinis universalibus* 1471-es velencei kiadása is erre utal.

*Végy pontuszi avagy római ürömből fél librányit, vörös rózsából két uncianyt,  
nárdusfűből (spica indica) három drachmányit, kiváló minőségű óborból három  
libra négy uncianyt, birsalma-nedvből szintén három librányit és négy uncianyt.  
Huszonnégy órán keresztül hagyd ázni cserépedényben, majd főzd le, szűrd le, és  
adj hozzá két libra cukrot. Ha megfelelőképpen készited, szirup lesz belőle. ...*

*Végy endívia-nedvből, és zellerből egyaránt két és fél librányit, zellergyökérből,  
kömény-gyökérből és endívia-gyökérből egyaránt két-két uncianyt, egy uncia  
rózsát, fél uncia édesgyökeret, kalászból (spica) két és fél drachmányit, ánizs-  
szemből, köménymagból, és zellermagból hét-hét drachmányit, forrásvízből hat  
librányit, ecetből két librányit, cukorból pedig három librányit.*

<sup>23</sup> QUERCETANUS, JOSEPHUS: *Pharmacopoea dogmaticorum restituta*. Francofurti, Jacobi, 1615.  
201. ford. MAGYAR L. A.

*Úgy készítheted el, hogy minden összetevőt szárazon a vízbe dobsz, majd addig főzöd őket, amíg a főzővíz a harmadára nem csökken, ezután a nedvekből, az ecetből és a cukorból szirup késződik.<sup>24</sup>*

Az agyra ható, a legfelsőbb emberi lélekrész alakítására tör a belsőleg alkalmazható szemgyógyítóvíz (*Aqua ocularis interna*). Quercetanus a látás elgyöngülése és elhomályosulása ellen, az életszellem erősítésére, az agy, és az agynedvek javítására mondja megfelelőnek, melynek adagja reggel és este fél-másfél uncianyi.

*Végy 1 uncia borókabogyót, 1 uncia fahéjat, fél-fél uncia kecskerágó- és köménymagot, három drachma rutát, 2–2 drachma mósuszdiót, szerecsendiót, aloéfát, másfél-másfél drachma eufrázia-, verbéna, és rutalevelet, rozmaring-, zsálya-, csombormenta-, kapor, édesköménybimbót, 1–1 drachma fecskefü-, betonica-, levendula-, vörös rózsza és rozmaringvirágot. Áztasd hat libra malváziaborba nyolc napon át, majd Mária-fürdőben (vízbe állított lombikban) párold le..<sup>25</sup>*

A humorálpatólógia elve a 16–17. században, az új élettudományi szemlélet megjelenése ellenére ugyanúgy érvényes marad, mint a középkorban. Éppenséggel ennek az oka nem a humánfiziológiai ismeretek hatásának gyöngeségében keresendő, hanem a középkori orvosi szemlélet elveinek általánosan elfogadott mentális elvekké emelkedésével, hiszen a nedvkórtan áthatotta a gondolkodás és életvitel megannyi területét, a diétetikától a fiziognómiáig. A testnedvekkel való foglalatosskodás tehát nem csupán az orvosláshoz szükséges fiziológiai ismeretek miatt marad évszázadokon át vizsgálatok tárgya. A teológiai és a metafizikai problémák tárgyalásakor is szüntelen előtérbe kerül, központjában pedig Galénosz összegző rendszere áll. A 16–17. század szerzői az indulatok leírásakor kizárólagosan ezt az antik hagyományt, s a ráépülő középkori és reneszánsz örökséget tekintik irányt mutatónak, amely valóban oksági kapcsolatot tételez a testnedvek, az alkat, az azt képviselő affektusok, az etika és a keresztény világkép rendszerében. Ennek kapcsán a Platón (*Phaidrosz*, *Az állam* IV., *Timaios*), Arisztotelész (*Nikomakhoszi etika*, *Retorika*), a sztoikus hagyomány szenvedélymentességét képviselő Cicero (*Disputationes Tusculanae*) a középkor etikai gondolkodói közül Szent Ágoston (*Confessiones*, *De civitate Dei*) és Szent Tamás (*Summa theologiae*) azonos módon gondolkodik abban, hogy testnedvek létrehozta harmónia és diszharmónia eredménye a fiziológiai státusz, annak megjelenítője az erkölcs, s ebben a kérdéskör humanista elkötelezettjei sem vélekednek eltérően, mint pl. *De animája* (1538) indulatokat tárgyaló fejezetében Juan Luis Vives. Az indulatok a fizikai világ foglyaként elképzelt lélek folyamatai, amelyeket törekvései helyes irányba vezethetők,

<sup>24</sup> Pharmacopoea Augustana. Augsburg, Kilian, 1613. 2–3. ford. Magyar L. A.

<sup>25</sup> MYNSICHT, HADRIANUS: *Thesaurus et armamentarium medico-chymicum*. Francofurti, Wustius, 1675.

vagy kiiktathatóak, mérsékelhetőek, ezáltal maga a lélek hat a testre. Amikor a 17. század második felében – Descartes, Malebranche, Hobbes és Spinoza munkáiban – ettől eltérő lélek és szenvedély elképzelések keletkeznek, a fiziológiai érvrendszer is átalakul, s az új antropológia kialakulásával – az idegrendszer szerepének felértékelésével, a testnedvékének a csökkenésével együtt – a humorálpatológiai magyarázatok elérvénytelenednek.

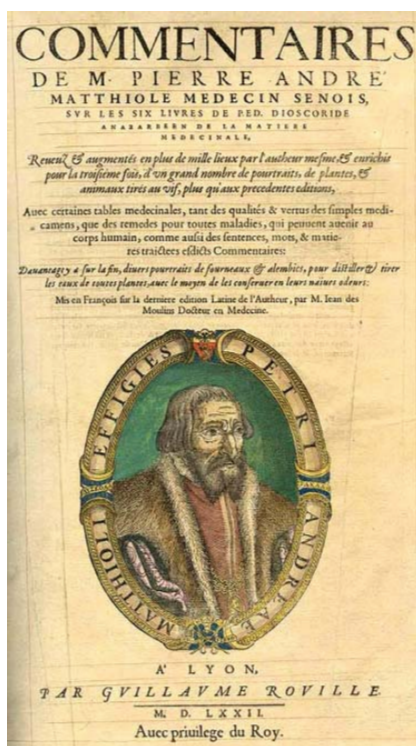


*Pietro Andrea Mattioli: La Rose, 1572*

## BOTANIKAI ILLUSZTRÁCIÓK

A 16. században az elsőként megjelenő *The Grete Herball* (1526) és az 1597-ben John Gerard (1545–1611) által közreadott *Herball* között további 22 – főként orvosbotanikai jellegű – növényekkel foglalkozó mű lát napvilágot. A 17. században a botanikai kiadványok száma megnövekszik, s egyre több azok száma, amely a növények kertészeti elterjesztését, s emiatt a szépségét és a gyűjtők ízlésére apellálva azok egzotikumát hangsúlyozza. Clusius (Charles de l'Écluse, 1526–1609) 1601-ben, Antwerpenben kiadott *Rariorum Plantarum Historia* műve a korai szaktudomány elvárásának megfelelő: ezzel a művel veszi kezdetét a 17. századi botanika. A 17. század mintegy félszáz olyan szakkiadvány eredményez, amely az európai botanika egységes ismeretét szolgálja. Az itáliai, francia, angol, német és németalföldi kiadóhelyek közé olyanok is felsorakoznak, amely Krakkóban, Koppenhágában, Nurembergben vagy Brandenburgban működik, miközben a nagy hírnymondák egyre nagyobb példányszámban és egyre gyakrabban adják ki az illusztrációkkal ellátott kiadványaikat. Ebben a században jelenik meg Emanuel Sweert (1552–1612) *Florilegium Amplissimum et Selectissimum* (1612 Frankfurt-am-Main), Basilius Besler (1561–1629) *Hortus Eystettensis* (1613), Caspar Bauhin (1560–1624) *Pinax Theatri Botanici* (1560–1624, Basle), John Parkinson (1567–1650) *Paradisi in Sole* (1629, London), Maria Sibylla Merian (1647–1717) *Der Raupen wunderbare Verwandlung und sonderbare Blumennahrung* (1679, Nuremberg), Paul Hermann (1646–1695) *Horti Academici Lugduno-Batavi Catalogus* (1687, Leiden), John Ray (1628–1705) *Methodus Plantarum Nova* (1682, London) Nehemiah Grew (1641–1712) *The Anatomy of Plants* (1682), Joseph Pitton de Tournefort (1656–1708) *Éléments de botanique, ou methode pour connoître les plantes* (1694, Paris), Paul Hermann (1646–1695) *Paradisus Batavus* (1687, Leiden) és Johann Georg Volckamer (1662–1744) *Flora Noribergensis* (1700, Nuremberg) műve. A 18. század tovább növeli a humorálpatólógiai szemléletet képviselő orvosbotanikától egyre távolodó, saját növénytani szempontokat érvényesítő művek számát. Ugyan mindössze kétszeresére gyarapodik a művek száma, de a rendszerzés igénye tovább erősödik, többek között Herman Boerhaave (1668–1739) *Index Altera Plantarum* (1720, Leiden), Carl Linnaeus (1707–1778) *Systema naturae* (1735, Leiden) és John Miller – Johann Sebastien Mueller (1715–1790) *Illustrations*





1. ábra. Pietro Andrea Mattioli: Commentaires sur les six livres de Ped. Dioscoride Anazarbeen De la materie medicinale. Lyons: Guillaume Rouille, 1572. A reneszánsz farmakológiai művet latinról francia nyelvre Jean des Moulins fordította.

of the sexual system of Linnaeus (1777) kiadványai révén. Nagyszámú a nemzeti flórával, az idegen földrészek tájegy-ségeinek növényvilágával foglalkozó enciklopedikus művek száma, s miközben a természet történeti nézőpont is egyértelműsödik, a tudományismertetés metodológiája kanonizálódik.

A reneszánsz időszakának végének nagyszerű kutatója, Leonhart Fuchs *De historia stirpium commentarii insignes* (1542) kiadványában ötszáz növényről esik szó, a sienai születésű Pietro Andrea Mattioli 1200 növényt sorol be műveibe, Caspar Bauhin (1560–1624) több mint 6000 növényt említ meg a *Pinax theatri botanici* (1596) című, angol nyelven is népszerűvé váló könyvében. Fél évszázad alatt

meghúszonnégyszereződött az ismert és feljegyzésre érdemesített növények száma. E növényekről, a kiadványok fametszetei révén az olvasók jó minőségű illusztrációkat nézhetnek, több idegen földrésről Európába került, az emberi kultúra számára újonnan érdekessé vált, illetve a kertészek által kialakított fajjal és változataival ekként találkozhatott az érdeklődő, s nem feltétlenül a kertekben. Európa távoli hortusainak fenntartói növényeket cserélnek és vásárolnak, némelyet azért, mert divatba jönnek, némelyeket mivel gyógyszer alapanyagául használnak, némelyeket pedig a pusztai gyűjtőszenvedély telepített be a tudományos érdeklődésű szakemberek intézményekben létrehozott vagy magánkertjeibe.

A reneszánsz kertek megannyi változatában már olyan növények is előfordulnak, amelyeknek a termesztését nem csupán táplálkozási vagy medicinai hasznuk indokolja, hanem a szépségük elegendő magyarázatul szolgál a fenntartásukra és őrzésükre. A reprezentációra szolgáló díszkertek nagyban hozzájárulnak növényigényükkel ahhoz, hogy az eddig használhatatlannak bizonyuló, valami oknál vonzónak látott növények bekerüljenek a kertészeti gyakorlatba. A kertek virágokkal dúsan beépített partere-eikben disznóparéj, körömvirág, szegfűvek, kardvirág, napraforgó, dohány és egyebek kerülnek be a középkorban már előszeretettel használt, de most a díszértékük miatt előkerülő növények mellé, s ezeknek a növényeknek a leírásával, ábrázolásával gyarapodik oly gyorsan az ismert fajok száma.

A kedvenc növények bemutatására egyre-másra készülnek el azok a rézkarcolók, rézmetszők, festők alkotómunkájának eredményeként költségesen előállított, igényesen kivitelezett könyvek, amelyeket florigeniumokként ismernek meg. A 16. században létrejövő, az universitasok orvosi kara tanítványai részére a növények azonosításához szükséges fajok őrzésére ugyancsak kerteket alakítanak ki (Pisa 1543, Padua 1545, Firenze 1545, Bologna 1567), s ezek az élő medicinai anyagokat fenntartó intézmények is képek modelljeinek tucatját szolgálják a művészek számára. Egyes botanikus kertek mellett növényeket bemutató rajzgyűjtemények is létrejönnek, azzal a céllal, hogy az élőlények tanulmányozása a növények vegetációs idejétől függetlenné váljon. Nürnbergben 1553-ban állítják össze az erlangeni egyetem számára a *Magnarum Medicine partium herbariae et zoographiae imagines* rajzgyűjteményt, amelynek képeit több művész jegyzi, akik a tudományok és művészetek patrónusa, V. Albert bajor választófejedelem alkalmazottjai. Georg (Joris) Hoefnagel (1542–1600), hogy elkészíti az illusztrált imakönyvét V. Albert számára, s a család más tagja is elégedett a munkáival, II. Rudolf császárhoz (1552–1612) jut el a híre, Prágába, aki meg-hívja a cabinetjébe. Az ebben az időszakban



1. kép. Jacques Le Moyne de Morgues: Young Daughter of the Picts (kb. 1585)

készülő *Four Kingdoms of Living Creatures* állatokról készült 1339 miniatúrát tartalmaz. Az Amerikából érkező növények festőinek az egyike. A németalföldi származású botanikai miniatúrákat is készítő mester munkáiból a fia, Jacob Hoefnagel 1592-ben – apja többek között a *Missale Romanum* margókra készített növényillusztrációi nyomán – egy 22 táblás művet jelentet meg. A németalföldi virágfestők képviselte illusztrációminőség néhány északi-italiai virágábrázoló műveivel is összevethető. A padovai botanikus kert alkalmazottja, Pietro Antonio Michiel (1510–1576), Giacomo Ligozzi (kb. 1547–1626), aki a Medicieknek az udvari festője és az Uffizi felügyelője, és némely társuk tevékenysége a növények iránti érdeklődés fokozódásáról tanúskodik. A műveit többnyire könyvekhez készítő ugyancsak jelentős virágfestő a francia származású Jacques Le Moyne de Morgues (kb. 1533–1588).



2. kép. Jacques Le Moyne de Morgues: Damaszkuszi rózsza és viola.  
In: Clef des Champst.(kb. 1570)

Le Moyne a franciák floridai gyarmatosításakor művészként és térképészként érkezik az amerikai kontinensre, de kálvinizmusa miatt idővel inkább Angliába dolgozik, s itt jelenik meg az oldalpárookra komponált, de még francia területen készült, erkölcsi jelentésekkel is rendelkező élőlényábrázolásainak kötete, a *Clef des Champs*.



3. kép. Jacques Le Moyne de Morgues:  
Francia rózsza és körömvirág. (kb. 1570)



4. kép. Jacques Le Moyne de Morgues:  
Rózsaváltozat, csigával. (kb. 1580)





5. *kép. Camerarius, Joachim* :  
Symbolorum et emblematum ex re  
herbaria desumtorum centuria una  
collecta. *Frankfurt am Main, Johannes  
Ammonius, 1654.*

1590-ben, az előszava szerint azonban 1593-ben jelent meg az ifjabb Joachim Camerarius (1534–1598) száz kör alakú rézkarcból álló emblémagyűjteménye a *Symbolorum et emblematum ex re herbaria desumtorum centuria una collecta*. A könyv picturáinak középpontjában egy-egy tájkép elé állított, etikailag értékelhető állapotban ábrázolt virág látható.

Vele közel azonos időben, 1592-ben jelent meg Nápolyban az első részkar-  
cokkal illusztrált, valóban botanikai  
kollekció. Fabio Colonna (Fabius Co-

lumna) (1567–1640) *Phytobasanos sive plantarum aliquot historia* műve. A mű célja szerint a dioszkoridák, Dioszkoridesz *De Materia Medicá*jában említett s egyéb klasszikus szerzők által hivatkozott gyógynövények ábrák segítségével történő felismerését hivatott elősegíteni. 1606-ban az első, 1616-ban a második része jelent meg, az ugyancsak illusztrált *Ekphrasis*.

Pierre Vallet (1575– 1650) *Le Jardin du roy très chrestien Henry IV* rézkarcait az 1590-ben alapított királyi kertészetben készíti, s a maga 66 színezett lapjával az első nagyszerű florilegum, bár nem tartalmaz rózsaképet, a jelentősége a virágkultusz szempontjából kiemelkedő. IV. Henrik hitvese, a növényekért rajongó Medici Mária palotája közelében különleges virágokból álló kertecskét tart fenn, az itt gondozott növényeiről készült rajzok mintakönyvként szolgálnak a virágmotívumokat hímező hölgyek számára.



6. kép: *Fabius Columna* (1567–1640):  
Phytobasanos



Emanuel Sweert (1552–1612) II. Rudolf kertészetének alkalmazottjaként valóítja meg azt a képeskönyves katalógust, amelyet az uralkodó igényelt. A *Florilegium Amplissimum et Selectissimumában* ábrázolásra kerülő növényeket épp úgy meg lehet vásárolni Frankfurtban és Amszterdamban, állítja a szöveg szerzője, amint azt is, hogy kitűnőek és természet után készültek a metszetek, amelyek némelyike bizonyosan *Vallet Martagum Pomponeium* műve nyomán metsződnek.

Pier Richer de Bellával (1558–1632) az 1593-ban alapított Montpellier-i botanikus kert és a környező vidék növényeiről készített rajzokat metszette illetve karcolta rézbe. Műveit később, 1773-ben François Rozier és Marc Antoine Louis Claret de la Tourette felhasználta a Rousseau-i természetszemléletet követve a *Démonstrations Élémentaires de Botanique* művükhez, illetve Gilibert a maga *Exercita Phytologicájához* (1792). Hat vésnök közreműködésével Basil Besler (1561–1692) ugyancsak egyetlen kert növényeiről, 1610 és 1612 között készítette a metszeteket, amelyek aztán a *Hortus Eystettensis*ben jelennek meg.



7. kép. *Emanuel Sweert: Rosa Bataueia 37. In: Florilegium Amplissimum et Selectissimum (1611–1613)*

## A RENESZÁNSZ ÖRÖKSÉG ÉS A BAROKK KERTEK. 17–18. SZÁZAD

A kert mint a természet dolgait felhasználó építmény rózsatörténetet vizsgáló figyelmünk számára csak akként fontos, hogy meghatározzuk a többféle okokból is használt botanikai lények jelenlétének helyét. A rózsák a reneszánsz idejével kerülnek ki a gyógynövénykertekből a díszkertek ágyásaiba, hogy aztán annak illatos, nagyra értékelt színfoltjait úgy képezzék, hogy a reneszánszban körvonalazódó erkölcsbotanikai jelentésük is fennmaradjon. S idővel érdemes azt is fölvezetni, ugyan melyek azok a gazdasági, népesedési és világképi, műveltségképi, erkölcsi, alapvetően a mentalitásokat is érintő okok, amelyek a felvilágosodás időszakában hirtelenjében oly fontossá tették a reneszánsz hagyományok nyomán kiformálódó francia kerteket, majd pedig az erről az örökségről többnyire lemondó, a természetes tájat utánózni kezdő, 18–19. századi angol, azaz – a rózsákat kevésbé befogadó – tájkerteket az európaiak számára.

A reneszánsz végére az európai népesség szinte egyöntetűen elfogadja, hogy a kert nem csupán a gyógy- és az élelmiszerek alapanyagául szolgáló kert lehet, s ha nem is sokan, de egyre többen építenek reprezentatív hortusokat. A kertek megvalósítása rendkívüli anyagi terhet jelentett alkotóik számára; többnyire egyházi vezetők, az állam jelentős személyiségei, s némelykor tehetős polgárok azok, akik művészek és mesteremberek segítségével, évek munkájának eredményeként díszkerteket hoznak létre.

A legelső reneszánsz kerteket, amelyek a későbbi, vagy az északi területeken épített kertek mintái, Itáliában alakítják ki. A paradicsomot a földi környezetben megjelenítő terek képviselik, úgy, hogy az épületek és a reneszánsz természetszemlélet elfogadott, emberies táj közötti átmenetet hozzák létre, annak ellenére, hogy zártak, amennyiben falakkal, illetve sövényekkel és fákkal veszik őket körül, s egy központi szerepű épülethez, s esetleg annak melléképítményeihez kapcsolódnak. E kertek szerkezetükben, épített részleteikben és növényállományukban nagyban hasonlítanak azon kertekre, amelyekről a fennmaradt görög, de főként római szerzők szövegei tesznek említést, mindenekelőtt az ifjabb Plinius által hivatkozottakéira. Az antikvitás ligetben elhelyezett szakrális építményei, illetve a vidéki lakóvillák a természet és az emberi élet összehangolt folyamatairól tanúskodnak. A reneszánsz

emellett néhány, az embernek újabban fontossá váló mentális sajátosság kielégítését is elvárja a kerttől. Megszerkesztett, szigorú formák szerint létrehozott alkotóelemek jelennek meg a természetet utánozó kertterületekben. D'Este bíboros 1560–70 között Tivoliban létesülő kései reneszánsz, manierista kertje, amelynek létrehozásában Bernini is közreműködik, nagyméretű, vízesései révén mesterségesen létrehozott táji elemeket is magába foglal, miközben szökőkútjai, szobrai, vízfolyásokon átívelő hídjai, mesterséges barlangjai mellett sorba ültetett fákat, a medencék kereteit hangsúlyozó növényzetet és szabályosan elterülő virágágyásokat is tartalmaz, s mindezek a centrálisan elhelyezett villa környezetét nyújtják. Épülnek a reneszánsz végi irodalom népszerű műfajától, a Jacopo Sannazaro *Arcadia* című művével elinduló, s a hellenisztikus irodalmi eszményt felújító pásztorregények sorozatától ihletett, nemegyszer fantáziadús vagy extrém megjelenésű, allegorikus értelemhez jutó kertek is, amelyeknek az őstermészet hangsúlyozása a feladata, de ezen részletek is csupán ellenpontjai a kert geometrikusan megépített részleteinek.

A humanisták kertelképzelésének inkább a zárt, befelé forduló kertek felelnek meg. *Hypnerotomachia Poliphili* (1499) című munkájában Francesco Colonna (1433–1527) több olyan hortust ír le, amelyek aztán eszményként szerepelnek. Poliphilus, a főhős érintetlen erdők, a múltból visszamaradt, a vándort az idő múlására emlékeztető romok, szent helyek mellett vándorol, hogy megtalálja a bölcsességet. S mikor elérkezik Polia nimfa szerelemkertjébe, megfürdenek a fiatalság vizében, s ezzel elvesztik vétkeiket. Együtt utaznak tovább, hajóval, Küthera szigetére, amelyet úgyszintén kertként, mégpedig ciprusok övezte, kör alakú, védett helyként mutat be a szerző. Ez a középkor második szakaszában kialakuló hortus conclusus emléket megtartó kert lehetett a mintája az 1545-ben létrehozott padovai universitas gyógynövénykertjének, amelyben kezdetben kizárólag orvosi hasznú növényeket gyűjtöttek (s egyben bizonyosága annak is, hogy az orvoslás és a keresztény szakrális tevékenység továbbra is összefügg). Colonna műve nemcsak kertépítéshez szolgálja a mintát, de a szerelem segítségével kereshető igazság megtalálásának allegóriája is, éppen ezért filozófiai értelemmel rendelkezőnek is találják. Küthera kerek szigetekertje húsz egyforma körkikkelyre tagolt, egyes cikkeleit nyírt buxussövénnyel keretezi, s a részek között árnyékot nyújtó pergolák és pavilonok emelkednek, amelyek mellett a megszolgált szerelem rózsafái nyílnak és illatoznak.

Az érett reneszánszban az épület és a hozzá tartozó kert összefüggése több módon hangsúlyozódik. A kert és az építmény is szimmetrikus, és többnyire közös tengelyű. Sokszor több egyenes és hosszú nyíladékon át lehet a kertre és a kerten túli tájra látni, s a lombos fák közti hasítékokat nyírott növényfalak fülkéibe állított antikizáló szobrokkal, vízmedencékkel, csobogókkal és szökőkutakkal, valamint rejtélyes grottákkal ékesítik. A kert napfényes részében szőnyegként kialakított

mintázatú növényágyasok, parterre-ek létesülnek – idegen földön is, például francia területeken, az Itália déli részéből 1495-ben kivonuló franciákkal együtt tartó kertészek munkálkodásának eredményeként. Franciaországban a kastélykertek egy része reneszánsz elemeket tartalmaz, tanúsítják azok a metszetek, amelyeket Jacques Androuet du Cerceau (1520–1585) *Les plus excellents bastiments de France* (1576–1579) című gyűjteménye tartalmaz. Az érett reneszánsz kertjei, tartozzanak bármelyik – építészre, megrendelőre, környezeti sajátosságra jellemző – stílusba is, hangsúlyozottan vállalnak nevelő funkciót: a világ megismerésére s a helyes etikai magatartás elérésére, a vitalista világkép sajátosságainak elfogadására és szem előtt tartására ösztökélnek. A skóciai Edzell Castle (1604) kertjeiben a septem artes liberales műveltséggyűjtésébe tartozó – triviumra és quadriviumra osztott – hét ars szoborallegóriája kerül, éppúgy, mint Európa bármelyik, ebben az időszakban létesült reneszánsz karakterű kertjébe. E hét tudomány elsajátítása az Elemi világhoz tartozó emberi mikrokozmosz és a Csillag- és Szellemvilág alkotta makrokozmosz megértését eredményezi, s azt, hogy ebben a világban az ember a szellemi szépség nyomába szegődve, azt a tárgyi szépség révén azonosítva döntésre képes, szabad akarattal is rendelkezik.

A manierista kertek (kb. 1530–1600) az eddigiekhez képest direktebb módon, didaxissal átítatottan igyekeznek a paradicsomot megjeleníteni. Polihisztorok, mérnökök oldják meg a kert látványos szökőkútjainak működését, a medencék, források és vízesések vízellátását, mint például a Villad’Esté kialakításakor, s ámbár e reprezentáció kellékeivel jól ellátott helyszínek moralizálásra biztatnak, alkalmasak a rekreációra, társas összejövetelekre, mi több: az enyélésre is. A szimmetriára és arányosságra, a geometriai rend megjelenítésére irányuló törekvést Franciaországban is lelkesen fogadják, s Claude Mollet (1564–1648) és Jacques Boyceau (1565–1633) lesznek az elsők, akik írásba foglalják a szabályokat, például az allék szélessége és az allék mentén elültetett fák magassága arányát. Az első mintás parterre-eket is ők tervezték, akként, hogy a teljes mintázat a főtengely végén álló építményből legyen csupán látható. A 17. század kertképét leginkább majd ez a francia szakemberek kialakította és képviselte, növényágyasok mintázatát rigorózan elváró eszmény hatja át.

A settignanói Villa Gamberaia ugyan a 17. században épült, de a kisebb méretű reneszánsz kertek sajátosságát viseli magán: magyalból és ciprusokból álló erdőcskéje van, titkos, támfalakkal körbevett fülkéiben szobrokat tartalmazó kertje, citrusai, a loggiája előtt pedig eredetileg fűszernövényekkel és rózsákkal beültetett parterre állt.

A barokk kertművészet első példája Vaux-le-Vicomte-ban jön létre azzal, hogy a francia kertesztétika régi elképzelése megvalósul: sugárutak szelik át a tájat, s ezzel annak szerkezetét is megteremtik. A barokk kertstílus kialakítása a reneszánsz kertművészet zárt formájú, konzekvensen fenntartott, precízen megszerkesztett rész-



letei felhasználásához és kiterjesztéséhez köthető. Amíg a reneszánsz kert az ember mikrokozmoszának harmóniájához szükséges, a paradicsom által reprezentált zavartalan makrokozmosz megidézése, mintegy a világmindenségre való emlékeztetés révén, a barokk kert nem ennyire emberközpontú. Az univerzum matematikailag megszerkesztett rendjét követi, amely világrend nyomában jár mind az egyházi, mind az állami szervezet, s lényegében ezt a rendet képviseli az embernek felajánlott antropológiai tér mesterséges megképzésével valamennyi létrejövő kert is. A reneszánsz kert egységei, ha négyzetes területekből állnak, egymással akár fölcserélhetőek, egyenrangúak. A barokk kert részei hierarchikus viszonyúak, egymást, már csak méretbeli különbségeik miatt is, nem helyettesítik. Másrészt a barokk kert és épületei szorosabb egységet alkotnak, mint az a reneszánsz épület és kert viszonyában tapasztalható. A barokkban az épületek a hangsúlyozottak, s a kert ahhoz képest másodrangú, az épületektől távolodva egyszerűsödik, a természeti környezet sajátosságaiba beleolvad, s ekként az utak, bár nem szükségképpen egyetlen pontból indulnak, akár hegyesszögeket is alkothatnak.

A barokk kertstílus kiindulása ugyan Itália, mindenekelőtt a pápai Róma meghatározta térség, ahol hamar elfogadják a tridenti zsinat (1545–1563) álláspontját, miszerint a művészeteknek a katolikus vallásosság ében tartójának kell lennie, de a hozzá kapcsolt kertstílus elterjesztéséhez az André Le Nôtre (1613–1700) által a francia Napkirálynak, az abszolút monarchiát képviselő XIV. Lajosnak tervezett versailles-i kertegyüttes járult leginkább hozzá, hiszen ennek összegző stílusjegyei nyomán tervezik meg Európa abszolutista uralkodói számára a főnemesi kerteket. Az itáliai manierista kertek éppenséggel az érett reneszánsz és a barokk kertek közé vernek éket, amennyiben mindkettőtől eltérő módon, ha csak egyes részleteiben is, tájképi kert létrehozására törekszenek, s a geometrikus formák mellett az esetlegességeket és szabálytalanságokat elfogadják – s ezzel a francia barokk kerteket felváltó angol tájképi kertek előképeivé válnak. Európában a kertstílus meghatározása tehát délről északnyugatra helyeződik át, s éppen abban a pillanatban, amikor a déli kulturális centrum a francia, angol s a németalföldi területre tolódik.

A déli geometrikus kerthagyomány növényzetből kialakított parterre-ek között, az északi-nyugati kertkonstruktörök jóvoltából, idővel megjelennek a vízparterre-ek, amelyek a visszatükröződések segítségével újabb dimenziót nyújtanak a mértani elvek szerint megépített kert számára. S a barokk franciakertek már gyepparterre-eket is felhasználnak: a forma és a szín eluralkodik az egyes növények saját szépsége fölött, az egyedek egy közös elvet képviselő rendszer érdeklődésre nem számítható részeivé válnak.

A kertek létrehozói és fenntartói a rendkívüli anyagi lehetőséggel rendelkező abszolutista uralkodók s a vezető személyiségek, akik programjuk létrehozásához a művészek mellett kertészeket is alkalmaznak. Az építkezések adta lehetőségek állandósulásával kertészdinasztiák jönnek létre, amelyek tagjai a fejedelmi kertek stílárius egységesítését könnyen ellátják.

A reprezentációs térként szerephez jutó, sok szakmát képviselő szakemberek által megvalósított kert a barokk stíluskorszak elején elhatárolódik a haszonkertektől, s az új kertek már sem gyógynövényt, sem táplálkozásra szolgáló növényt nem tartalmaznak, hacsak annak fenntartására nincs más indok. A reneszánsz kertek növényeinek nagyobb része így kiszorul a barokk kertekből, s egy időre a rózsákkal is ez történik. A kert önálló, egységben tartott műalkotássá válik. A kertplasztikák a hatalmas kerteknek színházi jelleget kölcsönöznek, s ezt a felismerést már a manierista kertek kialakítói is használják a látvány létrehozásában.

A déli kertészetet a haszonelvűsége miatt lenéző André Le Nôtre, amikor megtervezi és közel húszezer ember munkájával 1661-re fölépíti XIV. Lajos pénzügyminisztere, Fouquet számára a Château de Vaux-le-Vicomte geometrikus parkját, mivel a kortárs kerttervezők már alkalmazzák e kertek másikat, feltűnő sajátosságát is, maga is követi az ágyások barokk stílusú szegélyezését. 1638-ban publikálják Jacques Boyceau *Traité du Jardinage* könyvét, amelyben a bemutatott kedvelt parterre-ek között található az is, amelyet korábban már meg is valósítottak a Luxembourg kertben. André Le Nôtre számára, bár Mollet könyvét használja a régi kertek új ültetési ábráinak kialakításakor, a parterre-ek mintázatából az izgalmasan mozgalmasak – s teljességükben csak a kellő távolságból élvezhetőek – az érdekesek. A természetesen dekoratív vagy a nyírott növényfelület és a vonal összekapcsolására ugyan a reneszánsz kertek is törekedtek, de a növényfelszín plasztikus kialakítása, a formálható növényanyagok révén kialakított vonal ornamentális együttalakítása a pompát kifejező barokk kert sajátja. A barokk kert hatása ugyanolyan mozgalmas jelenetekre épül, mint ami a barokk templomkiképzésekben vagy a képzőművészetben tapasztalható.

André Le Nôtre, amikor meghatározza a Tuileriák mértani elvek szerint kialakított kastélykert szerkezetét, egyetlen átlátható, új főtengellyel – a Champs-Élysées-szel – végzi azt el. A tengelyre felfűzött Grand Carré, a fákkal betelepített Quincunxe és a nyolcszögletű medence mentén haladva a mellék- és haránttengelyeken át érzékelhető a kert határain túli város és annak természeti környezete is. A tágas tér érzetéhez hozzájárulnak a széles utak, amelyek mintegy nyitottá teszik a teret az égbolt felé is. E kertépítészeti elvek kialakításakor Le Nôtre tanulmányozza René Descartes optikai elméletét, s azt átülteti a gyakorlatba – a kertet a Szajnáthól elválasztó magas terasz ennek eredményeként lesz szerves része a kertnek és a városnak is. A létrehozott (s gyorsan elpusztult) kert összességében színpadias hatást kelt, ami meg is felelt az egységességre és monumentalitásra, a tömeghatásokra és a végtelenség érzetének keltésére törekvő divatos képzőművészeti elvárásnak.

A barokk kert a táj adottságai és a perspektíva nyújtotta érzetek segítségével hívja, amikor a lehető legkomplexebb módon megkomponált és teátrális. A Vaux-le-Vicomte esetében lejtős teraszok között húzódnak a parterre-ek és a parterre-ként kezelt vizes medencék. A főtengely széles, a parterre-eken kívül csupán zöld gye-

felületű nyiladékát faültetvények övezik, amelyek erdőségén át a sétányokon akár el lehet sétálni a környező, átalakítatlan vidék tájaira is. Ennek az érintetlen, természetes tájnak a központjában, a rendezett táj főtengelyében húzódik a víz, a gyep és a parterre-ek sávja, amelyet szökőkút, szobrok, kőfalú teraszok, lépcsők, kőedények változatai tesznek izgalmassá, s a perspektívát hangsúlyozó utak és fabeültetések. Ebben a kertben kizárólag a kastély előtt, a kastély és medencék közötti térben helyeztek el virágparterre-eket, s magasságuk miatt nem juthatott köztük hely a rózsáknak, amiként a tájba sem voltak becsempészve, se a mellékkertekben, az amfiteátrum, a grotta vagy a keresztben húzódó két csatorna mellékén, sem pedig a hol sűrű, hol ritkuló erdőség szegélyébe.

Az eredetileg vadászirtok területét 1662-től a kastélyokból, melléképületekből és kertekből álló Versailles-já, barokk kertalkotássá munkatársak hadával a Napkirály elképzelései alapján Le Nôtre alakítja át. Mintegy ötven évig tart ez a munka. A kertéptípmény ikonográfiáját Apolló, a napisten és a Nap, s ekként XIV. Lajos nyújtja. E francia kertben a kert építmény volta hangsúlyozódik, a világosan megtevezett, fő és másodlagos tengelyekkel, a körkörös vagy félkörös alakú terekből kiinduló, sugárirányban szétfutó utakkal felosztott térség kisebb centrumokra osztódik, amely a palota és a tengelyét képviselő parterre-ekkel, medencékkel, teraszokkal, díszítményben gazdag szökőkutakkal, szobrokkal ellátott széles nyiladék és a körötte elterülő, némelykor szobrokkal, sziklákkal, házakkal, de akár színpadi szereplésre alkalmas építményeivel nem sok lehetőséget adott a növényvilág számára: túl a ládákban elhelyezett szigorúan formákra vágott, építménnyé alakított fák, télen az orangeriumban elhelyezett délszaki növények, a nyírott bokrokból képzett falak vagy növényalakzatok tömegén, a palota előtti parterre-eken kívül a legtöbbjébe nem ültettek virágos növényt. Egyedül a Nagy csatorna kereszt-tengelyének végén elhelyezett, a francia uralkodók által lakott Trianon palota előtti parterre növényzetét lehetett a mindenkor i kor ízlése szerint cserélni.

A francia stílusú kertek, a barokk kertek, amelyek a Versailles mintája nyomán keletkeznek, a 17. század végén és a 18. században terjednek el szerte Európában; ugyan gazdagok a fás szárú, alakítható, metszhető, formára vágható növényekben, a dús virágágyások majd csak a 18. század kertjeiben, elkülönülő helyeken, teraszokon, sétányok, illetve épületek mellett jelennek meg. A francia kertek összehangolt munkát végző látványtervezői, építészei, művészei, kertészei lelkesedése a táj nagy ívű átalakítását, reprezentációra alkalmas lakókörnyezetté tételét tekinti feladatának, s ugyan felhasznál növénykülönlegességeket, de ezek között ritkán jut szerephez rózsza. A versailles-i parkban létezik botanikus kert, de ebben egzóták nevelkednek. A meghitt részletek iránt érdeklődő, a locus amoenus eszményét követő, a belső erényeket hangsúlyozó kertek főleg a protestáns területek francia kertészetnek többnyire ellentmondó kertépítészei rokkot előlegező vagy azt kiteljesítő munkái. A dinasztikus pompától elforduló nemesség udvarházaiban, a gazdag vá-

rosi polgárság megépülő, kisebb dimenziójú kertjeiben, amelyek a környező tájat már nem vonják be a kertben tartózkodó észlelési terébe, a virágágyakat fajgazdagabban és változatosabb formákban alakítják ki. A megépülése kezdetén, 1686-ban Devonshire első hercegének versailles-i mintát követő Chatsworth-i kertjében már 1698-ban rózsakert díszlett. E rózsakert mértani szabályossága, a megrendelő kívánsága szerint, a francia reneszánsz kertek parterre-ének megfelelő. Ehhez hasonló szűkszavú adatokon túl a kertek többségének növényállományáról nem maradt információ, s maguk a korabeli kiültetések is vagy elpusztultak, vagy átalakításra kerültek. A kertemlékek leggazdagabbak a képi forrásokban, legyenek azok kert kialakításához, átalakításához készített alaprajzok vagy éppen a kertet bemutató képek.

A barokk kerteket gyorsan felváltják az angolkertek. Adrian von Buttlar úgy vélekedik, hogy az angol- vagy tájkertek kialakulásához hozzájárult a reneszánsz kertek 18. századi elvadult állapota, de az is, hogy a franciakertek építése és fenntartása költségigényes, s a mentalitásában átalakuló európai népesség közül egyre többen igénylik a természetes kialakítású kertet.





Crispijn van de Passe Hortus Floridus 1615.  
*Rosa moschata* vagy Damaszkuszi rózsza

# RÓZSAJELKÉPEK FESTÉSZETI ÉS GRAFIKAI MEGJELENÉSEI

A reneszánszban elterjed az a nézet, hogy csak az tekinthető képnek, aminek emberi formája van.<sup>1</sup> Az ember szimbolikus szerepének lassú átértékelése, valamint az, hogy a közeget, amelyben él, egyre inkább emberhez tartozónak tekintetik, kitágítja az ábrázolható világ határait. Az emberrel egyenrangú dolgok ábrázolásával történő bővítés jórészt a 17–18. században élő művészek feladatává válik.

Az itáliai és a spanyol barokk kezdetén a festmények többsége a vallásos tárgykörű ábrázolásokhoz tartozik. Azoknak a területeknek a festészeti tematikái sem mások, amelyekhez a déli piktúra eredményei később jutnak el. Azonos festészeti jelképeket s azonos módon használnak Európa-szerte, sem megformálásukban, sem értékelésükben nem mutatkozik karakterisztikus eltérés.

A rózsához mindenhol ugyanaz a reneszánsz kanonizálta jelentéstömeg illeszkedik.<sup>2</sup> A virág mindenekelőtt femininnek értékelt sajátosságok minőségeinek a jelképe, s csak elvétve használják maszkulin (leginkább Krisztusra utaló) vonások hangsúlyozására. A virág a középkor Mária-képét, az antikvitás Vénusz-alakját értelmezi tovább: így is, úgy is a szépség, a tökéletesség, a teljesség, a jutalmazottság és a boldogság kifejező jelképeinek képzéséhez nyújt tárgyi alapot. A rózsajelképek a növény botanikai tulajdonságai (tüske, sziromszín, virágzás ideje, illat), valamint a hozzájuk kapcsolható élőlények (növények: liliom, nőszirm stb., s állatok: méh, pók, pillangó stb.) szimbolikus értelmezése mentén árnyalódnak. A Máriához kötődő jegyek szakrális, míg a földi asszonyokhoz kötődőek profán irányba tágítják a jelképek megjeleníthetőségének terét. A rózsával való megjegyzettség értéket jelent. A reneszánsz a rózsával történő képi kijelentésekben leginkább az ábrázolatot fejleszti – melyhez a természeti ismeretek bővülése is hozzájárul –, és elfogadja, hogy a jelkép önmagában hivatkozzon egy-egy (etikai) értéket. Másrészt viszont, miként a többi, egyetlen rózsajelkép sem válhat kizárólagossá, központi motívummá. Egy-egy konkrét képen a rózsa sok jelentése közül leginkább a társult jelképek segítségével lehet a helyes értelműt meglegelni.

<sup>1</sup> CESARE RIPA (1603) *Iconologia. Elöljáró beszéd az olvasóhoz*

<sup>2</sup> GÉCZI J. (2001) 60–151.

A vallási tárgyú képek jelképeit a manierista alkotók – ha más-más okokból is – nem csak tovább használják, de bőbeszédűvé is teszik. A hagyományos értelmezés alapján használatban maradó szimbólumok alkalmazásával ugyan nem hagynak föl, de a pontosabb közlés reményében a hasonló, átfedő értelmű jelképek garmadáját sorakoztatják egymás mellé.

A szimbólumtorlódást két eljárással érik el: vagy az azonos értelmű, egyazon irányba mutató, de más formájú, rajzolatú, jelentéssel dolgokat halmoznak fel, vagy pedig a mű árnyalt értelmezhetőségének jegyében az eltérő jelentésű, de egy centrumhoz – eszméhez, személyhez, eseményhez stb. – illő elemeket illesztnek össze.

A vallási témájú képek alakjait – Caravaggio nyomán – realista módon kezdik ábrázolni, s a festők gyakran választják modelljüknek a hétköznapi embert. A Carracci fivérek klasszicizmusa hatására pedig – különösen a franciáknál – sugallatosabbá válik a jelenetet magába foglaló táj. A képi elemek ilyenfajta bővülése nem jelenti a tartalom megváltozását: a festők így is, úgy is valamilyen világképnek megfelelő morális tartalmakat kívántak megjeleníteni.

A világi témák a 16. század végével jelentkeznek, azokon a földrajzi területeken, ahol a festészeti stílus városonként, céhenként különbözőképpen alakulhat. Németalföldön a köztársaságok polgári igényeinek – a hagyományos ábrázolások mellett – a köznapi témák felelnek meg leginkább, s az életképek, a tájképek, valamint a csendéletek válnak meghatározóvá.

Bármely vonulatot figyeljük is, a caravaggioi realizmus, illetve a Carracci fivérek naturalizmusa azonos jelenségnek látszik, amely az isteni idea foglatának tekintett természet hangsúlyozására szolgál. A természet szerinti ábrázolás elfogadottá válik mind a természet- és tájfestészetben, mind a különböző csendéletekben, valamint az ember bemutatásában. A reformáció erőterében alakuló polgári igényeknek a realizmus felel meg.

A képzőművészeti alkotásokon – témájuk szerint – más-más jelentéssel lehetnek jelen a rózsák: másnak mutatkoztak a katolikus, s másnak a reformáció vallásainak megfelelő munkákon; megint másnak a nem vallási témájú képeken, például tájképen, másnak a népi zsánerképeken, a portrékon, a mitológiai munkákon, a csendéleteken, a virágképeken vagy éppen az erősen rejtjelezett allegóriákon. A valóságghú virágok mindenkor üzenete(ke)t rejtene: egyfajta minőségről, vagy éppen ennek a minőségnek a hamis voltáról, esetleg a hiányáról vallanak, s vezető értelmük mellett számos mellékjelentéssel bírhatnak. A kor embere az elfogadott szimbólumrendszer szerint értelmezheti ezeket, olvasatuk a különböző kortárs kiadványokból, emblémagyűjteményekből és ikonológiákból ismerhető.

A botanikai rózsza az európai kereszténység kultúrájában mindenekelőtt orvosi szerként használatos. A rózsaillatnak is gyógyhatást tulajdonítanak, olaját s a rózsavizet gyógykészítményekhez adagolják. Ennek számos rózsajelkép köszönheti az alapját, többségük, érthető módon, a test (egészséges arc, testi-lelki érettség) és a lélek minősítésére szolgál (annak látható formája, a vér okán – mivel a lélek helyét általában ehhez a testfolyadékhoz köti az emberi képzelet).

A középkori elképzelés szerint a testi betegség mögött hitbéli hiányok, eltévelyedések húzódnak meg: a betegség Isten büntetése. A testi egészség elvesztése a rózsás tulajdonságok elvesztésével jár együtt. Visszanyerésük, amely a lélek megváltozását követi, a rózsás jegyek növekedésével ismerhető föl.

A rózsza mind az emberre, mind eredendő helyére, az isteni lélekre vonatkoztatható. A rózsza ilyen módon az emberi és az isteni lélek összefüggését, kapcsolatát jelöli. Nem véletlen, hogy az isteni lelket magába foglaló paradicsomra például az édes rózsaillat jellemző, és hogy a testüket-lelküket feláldozó mártírok, szüzek jutalma a rózsza.

Európában számos rózsafaj őshonos: közülük négy van, amelynek ismerete biztosan beépült civilizációnkba. Mások ugyan a görög-római időkben, illetve az arab kapcsolatok révén időszakosan fel-feltűntek, de róluk nem rendelkezünk megnyugtató adatokkal. Lobelius az első herbarista, aki 1581-ben nem csak leírja, hanem ábrákon is közli az általa megismert rózsafajokat. Ikonjai között a *Rosa centifolia*, a *Rosa gallica* és a *Rosa canina* is szerepelt – de nem található köztük sem a *Rosa alba*, sem pedig az illata miatt kedvelt *Rosa damascena*. A *Rosa alba*t először Tabernaemontanus (1590), majd Gerard (1597) említi gyógyászati szakmunkájában.

A 17. században valamennyi tömegesen előforduló európai rózsafajt leírják és botanikai szempontok szerint ábrázolják. Ebben a században az utazók néhány ázsiai fajt is behoznak Európába, de ezek kertészeti, gyógyászati, higiéniai jelentőséghez egyelőre nem jutnak.

A rózsza *Gallicanae* rokonsági körébe a *Rosa gallica*n kívül a *R. centifolia*, a *R. damascena* és a *R. alba* tartozik. Ezek korán szerepet kapnak az európai agnómiában, amihez nem csupán őshonosságuk, de egymással való könnyű hibridizálódásuk s ennek eredményeként változatosságuk is hozzájárul. A *gallicák* rózsaszínű, pirosas virágúak, ezek a reneszánsz és manierista képek piros rózsákkal jelzett jelképeinek a modelljei.

A *R. gallica* egyike a „rosa rubra”, a vörös rózsza. A keresztény kultúrába való kerüléséért a Benedek-rendiek a felelősek, a kolostorkertek gyógyító (vérzéscsillapító, élénkítő és illatos) növényei között kötelező volt helyet biztosítani neki. Erről az első angliai feljegyzés 1368-ból, a yorki Szűz Mária apátság szerzetesétől származik. Az 1700-as években Franciaországban, Provinsban bőven termesztik, innen ered egyik mai neve is: Provins-rózsza. Ugyanekkor már magról is nevelik a holland



kertészek. A korai itáliai festményeken, majd a reneszánszban más területekről származó munkákon is feltűnik.

A *R. officinalis*ra – gyógyszerészek rózsájára – gyakran hivatkoznak a középkorban és a kora újkorban mint a *R. gallica* közeli rokonára, botanikai neve helyesen: *R. gallica officinalis*.

Gerard 1596-ban említi a *Rosa centifoliát* – a százszirmú vagy káposzta- vagy Provance-rózsát –; előtte, 1307-ben feltehetőleg Petrus Crestentius is erről beszél, amikor följegyezi, hogy Batáviában gyakori e sokszirmú rózsaváltozat. Ez a faj nem rendelkezik a gallicához hasonló vöröses árnyalattal – valóban rózsaszínű és viszonylag könnyen fölismerhető: a szirmai nem nyílnak ki, hanem gömbszerű, rendszerint lehajló, csüngő formát hoznak létre magukból. A dél-francia Provance-ben igen elterjedt, Angliában Rove-rózsaként már a 15. században kolostorokban nevelik, s Clusius is ismerteti. Ferrarius, itáliai botanikus 1633-ban arról számol be, hogy Hollandiából Itáliába is elkerül ez a rózsafaj. Holland népszerűségét bizonyítja, hogy a korabeli festmények leggyakoribb rózsaszereplője.

A *R. damascena* a legillatosabb rózsza – a rózsaoilaj alapanyaga. Jóllehet már az antikvitásban ismerik az illatos rózsát, európai népszerűségét csak azután kapta, hogy a kereszteslovagok újból fölfedezik és Kis-Ázsiából áttelepítik. 1131-ben már az angliai ciszterci kolostorokban is megtalálható volt. A 15. századtól Európa-szerre egyre gyakrabban emlegetik medicinális hasznát.

A *R. alba* botanikatörténetileg a legkevésbé ismert. Néhány történész szerint a Rózsák háborúja (1455–85) alatt a Lancaster-ház piros *R. gallicája* mellett a Yorkok fehér címerrózsája volt, de utóbbit mások egyéb rózsafajnak vélték. Gerald *Herballja* mindenestre már említi.

A *Caninae* szekció rózsái 5–7 levélkéjéről és rózsaszínükről ismerhetők fel. A *R. caninát* az orvoslásban felhasználható termése miatt kedvelik, s a vad növények között csak elvétve ábrázolják.

Mindezen rózsafajok képi megjelenítésére általában a virágjuk jóvoltából kerül sor. Kertészeti változataik többnyire nem maradnak fenn, s hogy milyen a kinézetük, arról a festmények, majd a botanikai szakmunkák tudósítanak.

## A JELKÉPEK RENDSZERE

A reneszánsz jóvoltából megerősített hagyománnyá válik a pogány alakok szerepeltetése. Apolló papnőjét, az erüthreai szibillát fehér rózsaszállal mutatja az a 15. században készült bourges-i imakönyv, amelyet francia nemesek számára Louis Laval de Chatillon készített. Pannóniai Mihály trónon ülő *Thália múzsájának* (1450–60) bal kezében rózsaszál látszik. De amíg a Jean Colombe műhelyében készült munka angyalok és próféták szobrával körbevett, kibontott hajú szibillájának középkori irodalmi és képzőművészeti hagyományokra támaszkodó keresztény vonat-



1. ábra. Louis Laval de Chatillon (1411–1489):  
Imakönyvének erüthreai szibillát ábrázoló  
metszete. (Bourges, XV sz. Párizs, Bibliothèque  
Nationale, Cod. lat. 920. Fol. 19.)

kozása van – hiszen a hagyomány szerint az erüthreai papnő jósolja meg Krisztus születését, s ekképpen a fehér rózsza a szeplőtelen fogantatás, illetve az anyagi üdvözlét hivatkozója –, addig Pannóniai Mihály festményén Thália múzsa kezében áttételesebb jelentésű a rózsza – s mellette a liliom, a szőlőág valamint az almafüzér –, ki zárólag allegorikusan értelmezhető.

Az 1520-as éveket követően, amikortól mind elméletileg, mind gyakorlatilag megalapozódik a protestánsok képellenessége, a katolikus egyháznak elkerülhetetlen feladatává válik saját képkultuszának megindoklása és az ábrázolatok felhasználási szabályainak rendezése. 1563-ban a tridenti zsinat rendeletében állást foglal a protestáns érveléssel szemben, de csak később választja feladatául a megfelelően értelmezhető ábrázolatok enciklopédikus egyberendezését.

A katolikus egyházra jellemző értékek hangsúlyozása számos módon megjelenik. A vallásgyakorlat segítségét a *Corpus Iuris Canonici*, a római misszálé, a breviárium és a katekizmus szabályzatai vállalják, terjesztését a gyakran díszített, népszerűsített kiadványok és a hittérítő tevékenység biztosítják. Olyan könnyedén elsajátítható rendszer alakult ki ily módon, amely egészen a 20. századig nem igényli a változtatást. A katolikus vallás vizuális kultúrája az ábrázolás anyaga és tárgya közötti éles különbségtétel mentén fejlődik. E munkát két Rómában székelő rend, a jezsuiták és az oratoriánusok végzik el.

Az 1540-ben III. Pál pápa által engedélyezett jezsuita rend, a protestantizmus ellen folytatott harc élcsapata, az intézményes oktatás hatásos átalakítója dolgozza ki azt a képmeditációs módszert, amely alapjául szolgált valamennyi, a következő században megjelenő, népszerű emblémaskönyvnek. Mintaképpen Jerónimo Nadal (1507–1580) *Evangelicae historiae imagines* (Antwerpen, 1593) monumentális munkáját használják fel, amelyben a képek gondolatébresztő szerepéről, a befogadást elősegítő hatásról és a helyes használatról esik szó.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> SAJÓ T. (1997) 633. *A jezsuita képmeditációról: Pierre-Antoine Fabre: Ignace de Loyola. Le lieu del' image. Le problème de la composition de lieu dans les pratiques spirituelles et artistiques des jésuites de la seconde du XVIe siècle.* Paris. Vrin. 1992.

Az egyházi felhasználás lehetőségeit kiemelten vizsgálja az oratoriánus rend több tagja. Gabriele Paleotti bolognai püspök dolgozza ki *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (Bologna, 1582) című kézikönyvében az egyházi festészet elméletének alapjait, s ehhez járul a milánói érsek, Federico Borromeo *De pictura sacra* (Milano, 1624) című műve is. Az oratoriánusok a művészet céljait és módszereit ismertetik, s műveik meghatározóvá válnak a katolikus képelmélet formálódásában.<sup>4</sup>

A Néri Szent Fülöp köré tömörülő rend törekvéseivel azonosulnak az első építészettörténeti, egyházi építészeti és templomberendezést szabályozó munkák szerzői: Onofrio Panvinio és Borromeo Szent Károly.

Cesare Ripa (1555 k.–1622) *Iconologia*ja Rómában jelenik meg 1593-ban, s a népszerű műnek még a szerző életében három, szisztematikusan átdolgozott kiadása is napvilágot lát. Ezeket több olasz, valamint más nyelvekre fordított kiadás követi. Az *Iconologia*, bár a két rendi elképzelés hatására, illetve a pápai udvar ösztönzése nyomán születik, s válhat ezáltal a képek alkotásának – és olvasásának – módját szabályozó reform-kézikönyvvé, de meritése az előző két évszázad humanista tudásának medencéjéből történt.

A 14–16. században kiteljesedik az antik mitográfia, amely az istenek genealógiájával, képük fölrajzolásával, a hozzájuk fűzött attribútumokkal és azok értelmezésével az allegorikus jelentés lehetőségét kínálja. Az allegorikus értelmezéssel gyakran él az antik, különösen a hellenisztikus kor és a kereszténység, az előbbi főként a mitologikus alakokat, eseményeket és antik bölcseket hivatkozza ily módon, míg utóbbi inkább a kedvelt, illetve a megvetett tulajdonságokat. Egy-egy képzelt vagy valós figura vagy jelenség által képviselt fogalom allegóriaként értelmezése a reneszánszban teljesedik ki, s mindezek gyűjteménybe foglalása is megtörténik.

<sup>4</sup> SAJÓ T. (1997) 627–628.



2. ábra. Pannóniai Mihály festményén (1450–1460) Thália múza ékes reneszánsz trónon ül, körülötte számos olyan növényi szimbólum, amelyek a középkorban Máriát övezik.

Ilyenek Giovanni Boccaccio (1313–1375) *Genealogia deorum gentilium* (1472), Lilio Gregorio Giraldi (1479–1550) *De deis gentium varia et multiplex, historia in qua simul de eorum imaginibus et cognominibus agitur* (Bázel, 1548), Natale Conti (1520 k.–1582) *Mythologiae sive explicationis fabularum libri decem* (Velence, 1551), Vincenzo Cartari (1531 k.–1581 k.) *Le imagini colla sposizione degli dei degli antichi* (Velence, 1556), Baccio Baldini (1436–1487 k.) *Discorso sopra la Mascherata della Genealogia degl'Iddei de' Gentili* (Firenze, 1565) című, egymásra épülő munkái. A középkor és a reneszánsz átmenetében alkotó Boccaccio istenség- és mitológia-(át)értelmezéseiben, a középkori gyakorlatot követve, már nem válnak el élesen az olümposzi alakok és a fogalmak allegóriái. Giovanni Boccaccio munkáját sokban követi Baldinié, majd Giraldié, ezekből pedig Conti és Cartari hozzák létre a maguk kompilatív összeállítását, s azokat végezetül Ripa összegzi, majd értelmezi, hogy megkapják végső értelmüket. Így válik a kanonizálás forrásává Ripa *Iconológiája*.

A Ripa-kutatás kimutatja, hogy az alkotó műve motívumainak bemutatásához legalább kétezer forrást használt fel, és mintegy ötszáz antik, középkori és kortárs szerzőtől idéz nagyvonalúan (az idézet helyét sokszor fel sem tüntetve). Idézetei leggazdagabb származási helye Vergilius, Horatius, Ovidius, Petrarca művei és a Biblia – továbbá tíz gyűjteményes mű: ezek Baldini, Cartari, Alciato, Boccaccio, Horapollón, Arisztotelész, Aquinói Szent Tamás és mások valódi vagy vélt alkotásainak mutatkoznak.<sup>5</sup>

A mitográfiák, Alciato *Emblematája* mellett a hieroglifák iránti reneszánsz érdeklődés szülte kéziratok és Francesco Colonna *Hypnerotomachia Poliphili*-je, valamint az 5. századi Horapollon *Hieroglyphicája* – amelyet 1505-ben jelentet meg Velencében Aldus Manutius – ugyancsak ösztönzi s alapanyaggal látja el az *Iconológiát*. Nem egyszer az is megtörténik, hogy



3. ábra. Jerónimo Nadal *Evangelicae historiae imagines* egyik meditáció tárgyául készült metszetén a Jézus a főalak. Az átrium oszlopfői mellett a vértanúság coronájába font rózsák a jövőjét előlegezik

<sup>5</sup> SAJÓ T. (1997) Cesare Ripa *Iconológiájának* (1603) szöveges forrásai. Kandidátusi értekezés. Bp. 1997.



nem az eredeti forrásokhoz nyúl, hanem azok közvetítőihez: például az elsődleges forrásának látszó Horapollónt alig követi, hanem Pierio Valeriano órá hivatkozó – egyébiránt a 18. századig használatban maradó – *Hieroglyphica* című művéből emel át arra vonatkozó elemeket.

A kompilációkból a kor morális-pedagógiai eszményének útmutatása szerint tovább kompilált Ripa-mű hamarosan képes katekizmussá válik. Az istenek megfestéséhez és a fogalmak kifejezhetőségéhez összeállított, enciklopédikusnak szánt gyűjtemény teszi lehetővé a manierista s a barokk alkotóinak, hogy a régi jelképek formáit fölhasználják. A tridenti zsinat utáni konfesszionalizációban már nem tűrik „az antik istenek önmagukért való ábrázolását – de a keresztény erényekét igen, még antik istenek formájában is”.<sup>6</sup> S e mű nyomán bekövetkezhet a 17–18. század vizuális jelrendszerének egységesülése.

Ripa szótárként használható *Iconologia*-ja hihetetlen mértékben nyújt segítséget ahhoz, hogy a reneszánsz és a barokk mozaikdarabkákból álló allegóriáit – a régmúlt és a jelen alkotói, illetve befogadói számára – értelmezni lehessen. A segédkönyv teszi lehetővé, hogy az eszmék, fogalmak a hozzájuk kötött attribútumok felsorolásával és értelmezésével képpé és olvasattá rendeződjenek, ámbár az attribútumok értelmének fölfejtése, különösen, ha azok metszete kínálja az ábrázolt fogalmat, a nézőknek csak hosszú meditáció révén tárulhat fel. De a kor elvárásainak ez az elmélyedt, értelmező-megsejtő szemlélés felel meg, hiszen az egyéni vallási elmélyedés szolgálata a célja.

Az *Iconologia*<sup>7</sup> szerint a rózsa elhervadván az öregség és a mulandóság jelképe, mintha csak az *Antologia Palatina* Sztratónjának verssorait követné:

*Szépségeddel büszkélkedsz.  
A rózsa is kivirágzik,  
ne feledd,  
elhervadva azonban  
gyorsan a trágyadombra kerül.*

Ripa javallata szerint a Vecchiezzát (Öregkort) „*Úgy is festhetnénk, amint kezében nagyrészt elvirágzott és elpergett rózsákat vagy esetleg csak ezek töviseit tartja*”.<sup>8</sup> Szent Mór és Lázár lovagja (azaz a szerző) értelmezésében e virág továbbá a kedvesség („*Finom, fehér lepelbe öltözött fiatal lány, vidám arccal. Jobb kezében rózsát tartson, s fején virágkoszorú legyen*”), a szerelmes elégedettség (Contento Amoroso) s a tiszta élet jelzésére is szolgál. Az erény megvetésének (Disprezio della virtù) leírása szinte megfelel Brueghel közmondás-ábrázolásai egyikének:

<sup>6</sup> SAJÓ T. (1997) 627–628.

<sup>7</sup> CESARE RIPA: *Iconologia* (1593., 1603). In: RIPA, C. (1977) Balassi Kiadó, Bp.

<sup>8</sup> RIPA, C. (1997) 581. Ford. SAJÓ TAMÁS

„férfi [...] mellette disznó legyen, amely rózsákon és virágokon tiporjon.”

E képet magyarázza tovább:

„az egyiptomiak az otromba szokásai miatt megvetett embert rózsákon taposó disznóval jegyezték. Egybehangzik ezzel a Szentírás sok helye is, amelyek rózsával és más illatos virágokkal jelképezik a tiszta életet és őszinte viselkedést.”<sup>9</sup>

A 17–18. század legforgatottabb, s mintegy negyven kiadást megélt jelképszótára ismeri még a rózsakoszorút: a meztelen, szép és buja Vénusz fején; a meztelen, rózsaszín karú gyereklány, a Hajnal haján; a szerelmi dolgokról énekelő, az „*Erőszak adta rózsát*” (Anakreón: Epigrammata 44P) latinul recitáló Erato homlokán; sőt, a Gyönyörűség (Piacere) is rózsákkal koszorúzva jelenik meg, mivel

„A rózsák Venusnak, a gyönyörűségek istennőjének virágai voltak, mert ezek a szerelmi gyönyörűségek édességét jelképezik édes illatukkal, de egyszersmind gyöngeségükkel és rövid életükkel.”<sup>10</sup>

A nevetéshez is társult a díszes virág, mert úgy tartják, hogy a nyílt rózsza: nevet; és az időhöz is, aki

„rózsákból, töviséből, gyümölcsökből és száraz ágakból font koszorút visel.”<sup>11</sup>

A rózsafüzért Ripa a Képmutatás (Hippocresia) kapcsán értelmezi: „*Baljában vas-kos és hosszú rózsafüzért tartson kis officiumos könyvvel [...] a rózsafüzér azt tanúsítja, hogy szeret olyan színben tündökölni, mintha távol állna a világ dolgaitól*”<sup>12</sup>, valamint az Imádság ábrázolásához ajánlja.<sup>13</sup>

Rózsza – Ripa szerint – mind az antik alakokhoz, mind a fogalmak kifejezéséhez társulhat, mindenekelőtt koszorúba fontan. Magában a koszorúban eleve hangsúlyos a díj-, az érdem-, a jutalom-jelleg. Egy-egy koszorú által mindenkor a kép egyetlen, fő- vagy mellékmotívuma, illetve motívumegyüttese értelmezhető. A koszorút nem alkotó rózsák leginkább a kép egészét díszítik, némelykor (például Mária mennybemenetele esetében) a szituációt értékelik. A rózsza a lelki és szellemi tulajdonságok mellett (ha differenciálatlanabban is) testieket is kifejezhet. A görög-római mitológia női figurái, valamint Vénusz és Erato meztelenül, a maguk buja

<sup>9</sup> A kép és a szentírással tett utalás forrása Valeriano, Hieroglyphica 9. Porcus. A bonis moribus alienus. in: RIPA, C. (1997) 148.

<sup>10</sup> idézi Cartari, Imagini (1571), 536. In: RIPA, C. (1997) 474. Ford. Sajó Tamás

<sup>11</sup> RIPA, C. (1997) 568. Ford. Sajó Tamás

<sup>12</sup> RIPA, C. (1997) 251 – 252. Ford. Sajó Tamás

<sup>13</sup> RIPA, C. (1997) 445.

vagy ártatlan módján jelennek meg, így a mellékük került virágok ennek megfelelő értelemmel olvashatók. Továbbá a rózsák a dologhoz, személyhez, hithez fűződő – akár jónak, akár rossznak értékelendő – szerelem tartozékai, s a rendszerint heves lelki érzést minősítik. Másrészt viszont szükség esetén – például világias helyzetben – az érzelem mulandóságára, annak tűnékenységére is képesek rámutatni. A rózsza belső dualitásai a gyönyör pillanatnyiségének és az életidő múlásának a figyelmeztetői.

A Ripa-féle elképzelés sajátossága, hogy megengedi a rózsák testre – mégpedig szép, fiatal, kíváncsatos női testre – vonatkoztatását. Ezekben az esetekben a rózsza a testi jegyek hangsúlyozója, s önmagában nem mutatkozik értelmű. Ilyenkor a pompázatoság, a gyönyör mulandósága a kiemelődő érték. A fogalmak esetében nem ezt tapasztaljuk: ott a rózsza valamelyik vonása – gyönyörűség, gyöngeség, rövid élet, a negatívumok ellentéte – értékelt, s általa az allegória magva jelenik meg.

Ripa *Iconologiájának* értelmezése szigorúan meghatározza tehát a rózsza katolikus ábrázolásokon belüli jelentését. Az ettől eltérő vagy az eretnek módon való ábrázolásokra nem kerülhet sor, s ha igen, az a tárgyak – a szerző vagy mások kezétől származó – átalakítását vonja maga után. Jacopo Pontormo, Michelangelo és mások festményrészletein található ilyen, a keresztényietlen gondolatokat kizáró, illetve a nem egyértelműnek talált jelentések pontosítására szolgáló átalakítások, kiegészítések. Többé szó sem lehet arról, hogy – amint Ripa *Iconológiája* előszavában írja – Vénusz és az Elemi világ összefüggést mutassanak, csupán azért, mert a reneszánsz elképzelés szerint a felébredő, szépség iránti vágy keltésében, a hozzájuk való vonzódásban ezeket egymással hasonlatosnak találják.

A módszer, amely megmutatja az allegorikus kép létrehozásának útját, hosszú időn át meghatározza azt is, hogy azokon a területeken, ahol kizárólag a virág tartalmi hivatkozása szükséges, a rózsára hivatkozás, vagy a rózsza-ábrázolás miképpen jelenik meg, s formái miféle gondolkodás mentén változhatnak tovább.

A naturalizmus eszméjét be nem teljesítő, annak el nem kötelezett ábrázolásban az allegória létrehozásához immár kevésbé találhatik fontosnak a rózsza formai hűsége, s ez az eszmei megközelítés megnyitja a virágábrák egyszerűsítésének folyamatát. A csakis a rózsza-tartalomra utaló használat leginkább a heraldikában és az igénytelenebb nyomtatványok ábráin mutatkozik meg. A stilizációban a rózsza leg-egyszerűbb bemutatásáig jutnak el, s az öt, vagy néhányszor öt szírom felvázolását elegendőnek találják, csak nagy ritkán egészítik ki azt a csészelevelekkel, egy-két levélkével vagy néhány összetett levéllel. A kódexek illuminációját imitáló könyvek, a népszerűsítő cédlukak avagy a magasabb szellemi igény szerint alakított emlémagyűjtemények már-már rozettára egyszerűsített rózsáinak művesebb vagy bonyolultabb kivitelezését a kiadványok célja sem indokolta, de nem tette volna azt lehetővé az előállítás technológiája sem. Ugyanakkor ez a közérthetőség, egyszerűsítettség és a könnyű, gyors és nagy tömegben való reprodukálhatóság a rózszaáb-

rát például a származási helyre, műhelyre, iparosra utaló mesterjegyek körébe is bevonhatóvá alakítja.

A tartalmi hivatkozás átalakulásának másik módja nem a rózsza struktúrája, hanem természetes színének végletekig menő átalakulása mentén mutatkozik meg.

A színhasználat barokk kanonizálását a hagyomány szerint erősíti meg. A skolasztika kódexei, majd a reneszánsz díszítése a stilizációval együtt egyszer már elfogadja a természetellenes színezést. Az illuminációk arany, ezüst, zöld vagy bármiféle rózsaszirmai virágunkat igen gyorsan fogalmi jelentés nélkülivé, dekorációvá változtatják. Az ikonológiai igyekezet, hogy az egyezményessé alakított színhasználat tartalommal töltsen a díszítő motívumokat, a 16–17. században ismételten elvezet a természetes hűségről való lemondáshoz. A színezett barokk képek arany, bíbor, fehér, feketébe hajló, hervadtszínű, sárga, rozsdaszínű, kék és egyéb rózsáinak föltűnését a színek jelképes jelentésével magyarázzuk. Minden fogalomhoz rendelnek egy vagy néhány színt, így a színek is fogalmi értelemezéshez jutnak. Az arany a Bőség (Abbondanza) a Jóság (Bontà), a Nap kocsija (Carro del Sole), a Megtartás (Conservazione), az Aranykor (L'eta dell'oro), az Örökkévalóság (Eternità) színe, így az allegórián belül megfestett rózsák arany színe is így nyer indokot.

Nem véletlen, hogy a természetidegen módon színezett rózsák nem az allegóriák központi figurája mellett, hanem annak környezetében mutatkoznak: ebben a pozíciójukban fokozó, erősítő, hangsúlyozó szerepük csupán a kifejezést, a teljes kép értelmében megnyilatkozót árnyalja. Amennyiben a rózsza az ember alakú allegória része – miként Máriánál vagy Vénusznál –, akkor természetes színű. Ugyanezen ábrázolások térkitöltő, környező rózsái azonban Mária, illetve Vénusz attribútum-színeit ismételik. Mária köpenye világmindenséget jelképező kék színét a környezetében feltűnő rózsák – különösen a kései barokkban, például Maulbertsch freskóin – számtalanszor utánozzák.

Az olvasóban megjelenő arany szín sem a kertekben megjelent sárga rózsza idézése, a keleti területekről érkező új színváltozatú növény legfeljebb elfogadhatóbbá teszi a szellemi tisztaságra utaló aranyozás felhasználását az imádkozási segédeszközön.

## EMBLEMATIKUS TÖREKVÉSEK

A kései hellenizmusban, esetleg az ötödik században készült az a kompiláció, amely a régi egyiptomiak hieroglifáiról elmélkedik. Horapollon *Hieroglyphica* című kézírata 1419-ben, amint megvásárolják, az érdeklődés középpontjába kerül, s hamarosan a firenzei neoplatonikusok is felfigyelnek rá, végül 1517-től már latinul is olvashatóvá teszik. A humanista filozófia Hermész Triszmegisztoznak tulajdonítja a hieroglifákat, s élénken érdeklődik tartalmuk iránt. Az eredeti kézirat ugyan ab-



rák nélküli, de az egymás után megjelenő latin kiadások idővel illusztráltakká válnak.<sup>14</sup>

A jogtudós Andreas Alciatus *Emblematum Liberje* (1531) bőven merít a *Hieroglyphicából*, ámbar forrásainak száma ennél jóval nagyobb. Az *Emblematum Liber* illusztrálására Jörg Breu vállalkozik; az epigrammák latin nyelven íródnak, s közel felük az *Anthologia Graecából* származik.

Az emblémaírás reneszánsz, manierista és barokk divatját jelzi, hogy Andreas Alciatus könyvének mintegy 170 kiadásáról tudunk, de mellette tömegével jelennek meg a verbális és vizuális jegyeket egyként felmutató gyűjteményes munkák is. Ezek mindegyike mögött nem csak a népszerűvé vált egyiptológiából származó ismeretekre bukkanhatunk, hanem a középkorban és a reneszánszban amúgy is használatban maradó művekre. A *Physiologus*, az abban megmutatkozó erkölcsi-allegorizáló elvet követő bestiáriumok, a herbáriumok, a lapidáriumiak, az egyházatyák – Sevillai Izidortól Ambrusig, Órigenészig – egészen Plinius *Naturalis Historiájáig* visszafutó hivatkozásai, a latin és görög auctoroktól – mint Celsus, Cicero, Platón és másoktól – származó közvetlen tudás, s a bennük foglalt, többé-kevésbé rejtett, ősi ázsiai hagyományok együttese jelenik meg a népszerű s nagy tömegben kiadott emblémakönyvekben. Az emblémairodalom ilyen sikere annak a szimbolikus gondolkodásnak köszönhető, amely a középkori, valamint az arra épült reneszánsz vitalista, organikus világképből következik. Az emblémák a hagyomány új értelmezéséhez nyújtanak segítséget, s ezt a folyamatot, Eco szerint, egy szemiotikai baleset idézte elő. Ugyan a Horapollón-szöveg közlése nem „...különbözik más, ismert közlésektől, a humanista kultúra mégis úgy olvassa, mintha vadonatúj közlésről volna szó. [...] a hallgatóság egy másik közlőnek tulajdonítja e közlést. Nem a tartalma változik meg, hanem a forrás, amelynek tekintik, ennek folytán pedig természetesen másképpen fogadják be, másképpen értelmezik.”<sup>15</sup>

A hieroglifák kutatása nem csak átértékeli a jelképeket, a jelképek fejlődésének is új irányt szab. A szimbolikus gondolkodásban a jelképek mindenkor a jelképek mögött álló dolog – végső soron a Teremtő – jellemzésére születnek, s mert közöttük csakis utalásos viszony létezik, ezért rejtélyesnek, titokzatosnak tűnnek; valódi értelmük moralizálás révén közelíthető meg. A biblikus tartalom kitágul, és magába fogadja az igényesebb vallásosságot ígérő, többértelműségre még inkább lehetőséget adó utalásokat.

Éppen ezért akad olyan irodalomtudós, aki az emblémát a meditáció és a prédikáció műfajaihoz látja illeszthetőnek, mások önállósodott műfajnak, illusztrált irodalmi formának, illetve keverék műfajnak tekinti.<sup>16</sup> Maguk a korabeli alkotók és olvasók az embléma használati értékét hangsúlyozzák: szerintük tanulságot szolgáltat, s valami titkos, az erkölcsiség jobbítását célzó okkal hozzák létre. Az emb-

<sup>14</sup> Eco, U. (1998) 144.

<sup>15</sup> Eco, U. (1998) 151.

<sup>16</sup> FABINY T. (1998) IN: FABINY, T. – PÁL J. – SZÓNYI GY. E. (1998) 23.



léma képi tartalma az érzékelés számára kínálja magát, s ehhez utóbb társul – a szavak által – az értelem segítsége.

A középkori kereszténységben az üdvözüléshez szükséges ismereteket bárki megszerezheti. Ahhoz leginkább a hit igazságaiban kell hinnie, s nem szükséges emellé tudásnak is társulnia: a példabeszéd-irodalom elvégezi azt az egyszerűsítést, amellyel bárki hozzáférhet a vallás képviselte valósághoz. A bonyolult, homályos, nehezen felfejtethető, csak a beavatott tudással rendelkezők által megismerhető lényeg szóképekben fogalmazódik meg. Jóllehet a hermetikus-neoplatonikus és gnosztikus hagyományok ismételt megtalálása azt jelenti, hogy a lényeghez mégsem férhet hozzá bárki, de ezt maguk a kimondhatóságot lehetővé tévő emblémák ellensúlyozzák. A példabeszéd-irodalommal szemben az embléma-irodalom a (hieroglifikus) képekkel nyitja fel az ember szemét, s csak utána kínálja az értelmet; akkor, amikor tanító, frappáns elemzésbe kezd, s a hangtalan képet kimondja.

Az emblematika alakulását a hieroglifika és a Bibliából fakadó tipologikus gondolkodás együttese határozza meg (főlhasználva az epigrammaköltészet s a 14. századi lovagi jelvénydivat hagyományát is), amelyben az azonosságokon és az egyiségen van a hangsúly. Ez a szimbolikus jelleg színezi Alanus de Insulis versét is:



4. ábra. Camerarius emblémagyűjteményének lapja, a 'Non bene conveniunt' (II Nr. 50.). Horapollón Hieroglyphica (II 37) című műve alapján vált elterjedté a disznó rózsák közti ábrázolása. Előzményeként számon tartható Titus Lucretius Carus De rerum naturája sokat idézett mondatai: S messze kerüljük, a disznók annyira kedvelik azt, hogy / Nem tudnak jóllakni a hentergésben azokkal" (VI 970–972) (fordította: Tóth Béla). Erasmus is használta ezt a jelképet (Adagiorum Chiliades tres, ac centuria efere totidem, Venedig, 1508. III 611. S. 222.), illetve átvette Johannes Pierius Valerianus (Hieroglyphica, Lyon, 1626. IX 6).

*Omnis mundi creatura  
 Quasi liber et pictura  
 Nobis est, et speculum.  
 Nostre Vita, nostre mortis  
 Nostri status, nostre sortis  
 Fidele signaculum.  
 Nostrum statum pingit rosa,  
 Nostri status decens glosa,  
 Nostre vitae lectio .<sup>17</sup>*

Az embléma szerkezete hármassal: az inscriptio vagy mottó (*Neglecta virescunt*) leíró, az azt követő, fa- vagy fém metszet nyomtatott pictura vizuális hatást kelt (egy téli kert kerítésén levéltelen s virágtalan rózsabokor), végül az intellektusra a magyarázó subscriptio hat („*Emergens virtus nova spernitur; ut rosa bruma: / Expecta: Flores fota calora feret.*”)<sup>18</sup> A reprezentálás és az interpretálás megszabott rendű egymásutánisága időben elnyújtja a befogadást. Idővel az inscriptio (akár ajánlással is kiegészítve) címmé rövidül, s a képet, valamint a subscriptiót prózakommentár bővíti.

A kép és a szöveg együttese az embléma sajátossága is: közös működésük eredményeként kell megvalósulnia annak a magasabb jelentésnek, amely nem jön volna létre csupán a verbalitás, illetve a vizualitás által. Albrecht Schöne mutat rá arra, hogy a skolasztikus négyes értelem egyike, a *sensus tropologicus* – erkölcsi értelem – miféle szerephez jut az emblematisztikus kép olvasásakor: ez az értelem az, amely fölfedezi a dolgokban a Teremtőre vonatkozó jegyek jelentéseit, s ilyenkor azok egyidejűleg hatnak az értelmezőre. Az emblémaszerzők éppen az erkölcsi értelemre kívánnak befolyással lenni, mégpedig úgy, hogy a picturával beavatják a nézőt, majd a rövid, epigrammaszerű szöveggel értelmezik azt. Az emblémák esetében – ellentétben az elődnek tartott *impresse*-művekkel – a szöveg hivatkozik az előtte álló kép egyes elemeire, hangsúlyozva a kettőjük közötti kapcsolatot.

A szó és a kép együttes használata némileg eltávolít magától a szótól és a képtől is. Egyik a másik érvényességét, legalábbis annak mértékét teszi kérdésessé. Együttes használatuk pedig az uniójuk más minőségére, a szónál és a képi nyelvnél egyetemesebb, azok lehetőségénél igazabb, univerzálisabb megközelítésre figyelmeztet. A pictura ugyanis az ábrázolt dolognál többet jelent – de azt csak szavakkal lehet kifejezni. A teljes, a három egységből álló embléma értelmét az kínálja föl, ha sikerült a pictura által ábrázolt dolog jelentésén túli jelentés *postscriptió*-val való fölülírása és egyértelmű rögzítése.

<sup>17</sup> FRIEDRICH OHLY: A szavak szellemi jelentése a középkorban” in: PÁL J. szerk. (1986) 244. („*A Világ minden teremtménye, a könyvek és a képek is számunkra tükrök is, életünknek, halálunknak, helyzetünknek és sorsunknak hű jelei. Helyzetünket a rózsák jelképezik, akárcsak a helyünket leíró szép nyelv, életünk olvasmánya.*”)

<sup>18</sup> HENKEL, A. – SCHÖNE, A. (1967) 293.: Cam. I. nr. 42

A pompájuk teljességében látható virágfejekon szorgos méhek és csúf pókok tanyáznak. Whitney subscripóiójának epigrammája szolgáltatja a magyarázatot, s rávilágít az inscriptio és a pictura egyezésére: ugyanabban a virágban található a belőle mézet nyerő méh s a mérege találó pók. S mindebből következik az analógia: a jónak pajzsot tart, a rossznak kardot ígér a Szentírás. In: Hadrianus Iunius Medicus Emblemata XXXIII és FABINY T. – PÁL J. – SZÖNYI GY. E. (1998) 191.

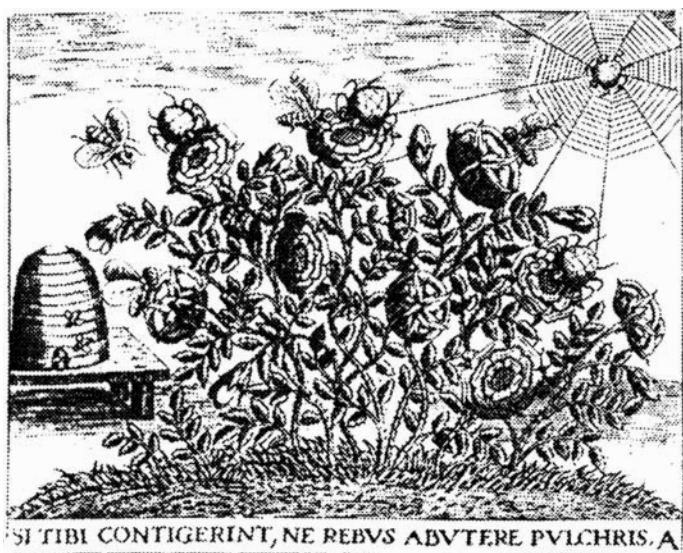


Az embléma picturája nem ábrázol, hanem valóságos képi elemeket hangsúlyoz, s előkészíti az absztrakt fogalom bevezetését. A rózsaiban nem a teljes rózsa, nem annak az egysége mutatkozott meg, hanem a fontosnak ítélt részletekre helyezték a hangsúlyt: a tüskére, a lecsupasztított gallyra, a növényt körberajzó pokolbéli ízelt-lábúra – azaz a fegyverre, a pusztulásra vagy a pokol gonoszságára. Éppen az elemekre – mintegy szótagokra – bomlott kép mutatja, hogy mennyire nem illusztráció a *pictura*, hanem kizárólag a meditálás eredményeként létrejövő új szó alkotórésze. Ilyenképpen a *picturát* olvasni kell, és annak folyamata nem lehet gyors. Mindez a mnemotechnika számára is tartalmaz utasítást: a képrészlet a centrum, amely a megfelelő tartalmak összevetését, valamint a nekik megfelelő azonosságok és el-lentétek kiválogatását hangsúlyozza.

Tehát aki az emblémákat tanulmányozza, annak, bár a tanulmányozás sorrendje – *inscriptio, pictura, descriptio* – kötött, mégis egyidejűleg kell a képet és a szöveget értelmeznie. A képben még nem különülhet el a dolog szellemi értelem szerinti negatív vagy pozitív eljegyzettsége. A rózsza a *sensus spiritualis* számára, attól függően, hogy a virágja vagy a tüskéje, szépsége vagy a szépség mögött ólálkodó csúfsága a hangsúlyos, mást és mást üzen – s hogy melyik a kiválasztott, azt az értelmező szöveg végzi el.

Jacob Boehme szignatúraelmélete (1682) – a szimbolikus gondolkodás megerősítője – szerint bármely dolog magán viseli a mélyén rejtőző tulajdonsága vonásait.





6. ábra. A méhet a mézkészítés (Sir 11,3) és a szorgalom (Péld 6,8 – a Septuaginta kiegészítése) kapcsán említik az Ószövetségben. De Theophrasztosz (*De odoribus*, IV 734.), Plutarkhosz (*Quaestionum convivalium libri VII 7.*), Claudius Aelianus (*De natura animalium* IV 18.), Scipione Bargagli (*Dell'Impresse*, 1594. Venice), Johannes Pierius Valerianus (*Hieroglyphica*, 1626. Lyon) és mások nyomán is gyakorta megjelent a méh az emblémák picturáján, illetve descriptiójában, s a mézet leginkább a negatív tartalommal rendelkező pókok által is kedvelt rózsából gyűjtögetik. De Bry 1593-ban albumának egyik gazdag természeti motívumokkal körbevett emblémáján a rózsza-pók-méh hármas kiegészül a méhkas ábrájával. A méhkas a 'societas perfecta' (tökéletes társadalom), az egyház jelképe.

A természet létezőin ott az utalás a valódi lényegére: ennek felismerése megmutatja azt az utat, amelyen járva a mindent átható szellemiség nyomán haladhatunk. A szignatúrátan miszticizmusa bizonyosan megmutatkozik az emblémák értékelésében, használatában.

Az érzéki kép és a fogalmiság erőteljes együttléte nem csupán az embléma sajátossága: hasonló jelenség mutatkozott meg Venantius Fortunatus (530–600), Eugenius Vulgaris (880–950), Hrabanus Maurus (784–856) és mások carmen figurátumaiban, illetve a Julius Caesar Scaliger *Poeticája* (1561) nyomán népszerűsödő, s az iskoláztatásban is szerephez jutó figurális költői mesterkedésekben.

A rózsajelképek descriptióinak származási helyei felölelik a késő reneszánsz és a kora barokk kedvelte irodalom teljességét. Theophrasztosz, Plutarkhosz, Claudius Aelianus, Plinius, Titus Lucretius Carus, Horapollón és Rotterdami Erasmus mellett Battista Pittoni (*Imprese*, Venedig 1562, 1566), Luca Contilis (*Ragionamento sopra la proprietà delle imprese*, Pavia 1574.), Johannes Pierius Valerianus (*Hieroglyphica*, Lyon, 1626), Joannes Costaeus (*De universali stirpium natura*), és M. Claudius Paradinus (*Symbolus heroica*, Atwerpen, 1563.) munkái, valamint La Perrière, Whitney, Rollenhagen, Cats, Beza, Vaenius, Junius, Covarrubias, Bruck

és Anulus emblémagyűjteményei, illetve további textusok szolgáltatják az eredeti és a másodlagos mintákat.<sup>19</sup>

A metszetek rózsái a szokványos – a képmetszés és a könyvnyomtatás technikái megszabta – egyszerűsítések mentén mutatkoznak meg. A bokrok mintegy kilapítva, a 3–5 levélkéből álló levelek szemből, a bimbók profilból, a kinyílt virágok profilból vagy szemből látszanak. A rózsza tüskés volta mindenkor hangsúlyos. Ritkábban ábrázolják a növényt a kertben, s olyankor a fajjelleg eltűnik. Némelykor egyetlen szál túlméretezett virág vonja magára a figyelmet (az illatra utalásnál, a tüskés jelleg hangsúlyozásánál), lombtalan a bokor (a mulandóság, változékonyság jegyeként), vagy száradóban a növény (a halál, elmúlás, változékonyság megmutatkozása). A pictura forrásai között, ami a rózsákat illeti, csupán a herbáriumok ábrázolatai állnak – és szövegek, amelyek semmi segítséget nem kínálhattak képi megvalósításukhoz. Nem így a rózsákról szóló szövegekben, ámbár ott, a botanikaival ellentétben, a rózsához köthető etikai tartalmak nőnek fontossá.

Az állatok közül a méh (mézgyűjtése s a tüskéhez hasonlatos fullánkja miatt), a pók, a légy, a kígyó és a sertés szerepel közösen a rózsákkal. Nő éppúgy tart virágot, miként férfi. A növények közül a hagyma (mivel illata elnyomja a rózsáét) és a bogáncs jut ellentétező, hangsúlyos szerephez.

A rózsza tulajdonságai közül a szírom színe(i), az illata, a tüskéje vagy a tüskétlensége, a virágzás minőségjelző időpontja, a virágzás időtartama, a hervadása, a pusztulása, a méz- és méregadó mivolta, a kert-, illetve gondozásigényessége jelenik meg. Ezen tulajdonságok némelyikéhez – fokozásként és ellentétként – más jelképegyüttesek, személyek is társulnak: Paradicsom, Isten, halál és Amor.

## A TÁBLAFESTÉSZET RÓZSAJELKÉPEI

### *A mitologikus témakör*

Ámbár Torquato Tasso az eposzírók számára írja elő, de monumentális barokk képek festői is elfogadják a javaslatát: „*válassza a szép dolgokból a legszebbet, a nagyobból a legnagyobbat, a csodálatosból a legcsodálatosabbat, s igyekezzék e legcsodálatosabbat még újdonsággal és méltósággal párosítani.*” (*Elmélkedés a hőskölteményről*, 1570). A reneszánsz monumentalitás iránti igénye tovább él, de mozgalmasabbá és mellékjelenetekben gazdaggá válik. A díszítettség mértéke meg-növekedik, s nemcsak a képek, de a képek kerete, környezete is hozzájárul a művek ornamentalitásához. A mitologikus és a vallási témaköröknél egyedül a pompát növelő dekorációk, girlandok, növénykompozíciók rózsái azok, amelyek nem – vagy amelyek legkevésbé – konkrét módon szimbolikus tartalmúak.

<sup>19</sup> HENKEL, A. – SCHÖNE, A. LXXI–LXXXI.

A mitologikus tartamú munkák rózsáinak jelentéskörében feltűnő az időhöz köthetők magas aránya. Akár a szépség pillanatnyiságát, akár a mulandóságot jelzik, annak érzelmi értékét nem tagadják, csupán relativizálják. Másrészt ez a festői téma kör a rózsát erotikus értelemben is használja: a vonzó, meztelen nők, még ha hangsúlyozottan allegóriák is, a kép reprezentatív kellékeiként szerepelnek.

Jacopo Pontormo (1494–1557) firenzei manierista festőnél a festői tárgykörben a rózsák mindkét szerepe jelen van. Vasari szerint Ovidius *Metamorphoses*-ének (XIV 623–697.) illusztrációja a *Vertumnus és Pomona* (1519–1521, Villa Medici, Poggio a Caiano). A festménynek kortárs szimbolikus jelentése is megfejtethető: a Mediciék trónra való visszatérésével a dinasztia megújulását mutatja meg és értelmezi a festő. A négy évszak allegorikus figurája mögött babérlevélkötegekből készült füzér lóg alá, ezek egyikében, a Nyár alakjánál nyitott kelyhű, élénk színű rózsák pompáznak, melyek a nyár időszakának jellegzetességei.

Az 1533 körül, Michelangelo vázlata alapján készített *Vénusz és Ámor* című olajképén (Galleria dell'Accademia, Firenze) egyéb okból és módon mutatkoznak meg a virágok. A kép bal oldalán álló serlegben a rózsaszínű, teljesen szétterült szirmú, a néző felé fordított rózsák ugyanúgy kitérülnek, mint a keblét önfeledten – és teátrálisan – mutató-felkínáló meztelen istennő. Ezek a virágok – akárcsak Pontormo kései, erősen manierista műveinek állatalakjai – naturalisztikusak, szinte megfoghatók. A realista ábrázolás az, amely rokonítja ezeket a később megjelenő barokk festők műveivel.

A 17. századi flamand művészek kedvelik leginkább a mitológiai témakört. Ők azok, akik az előző század Itáliájának humanista hagyományai mentén tevékenykednek, s elfogadják annak tárgyértelmezését, szimbólumhasználatát és ikonológiai örökségét. Arra, hogy elődeikhez képest bőkezűbben jelenítik meg a rózsákat (s azok, ahol csak lehet, láthatóak is), indokul szolgálhat, hogy Rubenstől van Dyckig és Jordaensig a festők mértéktelenül kedvelik az ékesszólást és az érzékiséget. A mitológiai témákban megjelenő virágok az egyre színpadiasabb környezetben tartalmilag nem vezetnek újításhoz, ámbar a csodálatot, a hős (s a hősben tárgyasult fogalom) kultuszának intenzívebbé válását kiosztott szerepüknek megfelelően jelzik.

Tömeges megjelenésükkel a mitikus környezetek pompáját, különleges ünnepélyességét emelik. Peter Paul Rubens (1577–1640) *A szerelem kertje* (1632–34, Prado, Madrid) című képe a pogány és keresztény szerelmi szimbólumok szinte valamennyijét felvonultatja: a levegőben szárnyaló puttók például rózsát és rózsakoszorút tartanak. A három grácia szökőkútja mellett álló gyűrűs oszlopot érzékenyen ragyogó rózsabokor fonja be. A szerelemkerti jelenet rózsáinak rejtett erotikáját ezen idilli világ valamennyi jelképe támogatja.

A *Három grácia* (1636–39, Prado, Madrid) alakja fölött rózsákból készített dús füzér leng. E virágok, miközben a pillanat jelentőségét hangsúlyozzák, ugyanolyan érzékiséggel telítettek, teltek és magabiztosan harsak, mint Zeusz és Eurünomé táncban egymásba fonódott, meztelen leányai.



7. ábra. Peter Paul Rubens (1577–1640): A szerelem kertje (1632–34., Prado, Madrid)

A flamand művészek által jegyzett mitológiai képek sikerét jelzi, hogy spanyol területen is kedveltek, s a főúri reprezentáció tárgyaivá válnak. A spanyol festők mitológiai járatlansága, témakör iránti érdektelensége mindenekelőtt Rubens munkáihoz s az azok képviselte mitológiai ismeretek népszerűségéhez járul hozzá.

### *A katolikus vallásosság témakörei*

Hogy a vallási tárgyú művészeti munkákat egységben látjuk, annak oka a Rómában székelő pápaság, a pápák személye, a legfelsőbb egyházi kör környezetéből kiinduló mecenatúra, valamint a nápolyi alkirályságot is magába foglaló spanyol birodalom jeleseinek hasonló elképzelés alapján történt megrendelése. A magánmegbízások a képektől elvárt követelményeket is meghatározzák, s a művek legkisebb részletének tartalmát is előírják.

A létrejött új ikonográfia ortodox módon határozza meg a megjeleníthető dolgokat. Az elvárások betartását az inkvizíció felügyelete mellett intézményesen ellenőrzik. Weisbach az így létrejött barokk eszmévilág arculatát öt fogalmi elembe jelöli meg<sup>20</sup>: közülük a heroizmus és a kegyetlenség általában nem, de a miszticiz-

<sup>20</sup> WEISBACH, W. (1942) *El Barroco*. Cátedra. Madrid.



mus, az aszketizmus és az erotizmus a rózsák kellékként való bőséges használatát teszi lehetővé. A virágok által is teljesül az a kívánság, hogy a művek didaktikussága, érthetősége és egyszerűsége ösztönzően hasson a hívőkre, s kegyessé formálja őket az érzékek meggyőzése által. A templomi képek ilyen szigorú ellenőrzöttségét indokolja, hogy azokat tekintik leginkább a nép vallásos elképzeléseit formálóknak.

Amíg az itáliai Pontormónál az antik szellemiség hivatkozása, addig a szintén manierista jegyeket mutató El Grecónál (1541–1614) – szinte ugyanabban az időszakban – a katolikus vallás magyarázza a rózsák jelenlétét. El Greco kései képeinek egyikén, a *Szeplőtelen fogantatáson* (1607–1613, Museo de Santa Cruz, Toledo) a reformáció által különösen nem kedvelt és a katolikus egyház által szorgalmazott téma, a Szűzanya ábrázolása jelenik meg. A megnyújtott alakú, misztikus elragadtatásban lévő Mária az angyalok kíséretében a szentlélekhez emelkedik; alant Toledo, az elhagyott föld. Az előtérben, sajátos képkívágásban, a háttal álló angyal testétől épp csak érintve sokvirágú rózsabokor és liliom-köteg pompázik. Az aránytalanul nagy virágok nem tartozhatnak szorosan a festményhez, az ábrázolt jelenet léptékének nem felelnek meg, első pillantásra akár oltárkép előtti díszítésnek tűnhetnek. A csupasz lábú angyal azonban a botanikailag hűen s érzékletesen fölvezölt virágok előtt emelkedik föl a levegőbe: a hatás meghökkentő és drámai. A jelenet-

től kissé távol tartott, Máriára utaló rózsák a pillanat megszenteltségét és a csodát öszszegzik. A rózsák az asszony ruhájának színét ismételik, s azokat a legkevésbé lehet a mártíromság jegyének tekinteni.

A Mária-ábrázolások, az ótestamentumi jelenetek, a szentek életének megjelenítései mentén felrajzolható rózsák ugyan nem naturális tökéletességűek, de a fontosságuk nem is az ábrázolatukban, hanem a megjeleníthetőségben mutatkozik meg. A rózsának, ennek a jelentésben gazdag motívumnak az ábrázolása szentképek esetében nem ritkán kizárólag a virágra – esetleg néhány levélre – szűkül le.



8. ábra. Francisco de Zurbarán: Portugál Szent Erzsébet vagy Szent Casilda (1640, Prado, Madrid) festménye a portugál királyné vagy egy mór király leánya kegyességét örökölte meg.

Az ételt osztogató ifjú asszony kötényében a szegényeknek/keresztény foglyoknak szánt alamizsna virágokká változott, hogy az asszony tette a férje/apja előtt le ne lepleződjön.

Francisco de Zurbarán (1598–1664) női szentjeinek átélt vallásossága legtöbbször kizárólag attribútumaikból következik. *Portugál Szent Erzsébet* (1640, Prado, Madrid) vagy *Szent Dorottya* (1640–1650, Museo Provincial de Bellas Artes, Sevilla) ruhája, alakja, arca a realista elvek szerint nyomatékos, egyszerű s mégis reprezentatív, s nem vallanak tulajdonosuk szenvedéstörténetéről. Szentségük okát a szövetek, drapériák, ékszerek és a hajviselet festői kidolgozottságához képest elnagyoltabban bemutatott rózsákban találjuk meg. A világias megjelenésű Portugál Szent Erzsébetet a festő a középkor utolsó harmadából Európa-szerte ismert rózsacsodák egyikében – az alamizsnának szánt étel virággá változásának pillanatában – ábrázolta. Szent Dorottya is inkább világi hölgyként, mintsem keresztény mártírként tűnik fel, annak ellenére, hogy hagyományosan gyümölcscsészével és rózsával megakasztott tálat tart a kezében. A vallási jelleg a téma által ugyan meghatározott, de annak megjelenítése követi a naturalizmus eszményét, az emberi s az anyaghoz kapcsolt tulajdonságok hangsúlyozása miatt pedig eltér a hagyományostól. Ennek az átértelmezésnek csupán a következményeit viselik magukon az oly nagy szorgalommal előtérbe állított szentek mellett lévő rózsák.

Egy elragadtatott, rózsák között térdeplő szerzetes kitárt karokkal fordul a megnyilvánuló mennyei csodához az egyik 1630-ban készült festményen (*Csoda Portionculéban*, Museo Provinciale de Belle Artes, Kadyks). A látomás fennkölt, vallásos légkörben jelenik meg, mégis minden realitás és a rózsák is ugyanolyan gonddal vannak megfestve, mint a jelenés Krisztusának vagy a látomásába feledkező barna csuhás alaknak az arca és a keze. A virágok egyaránt megmutatják a csoda nagyra értékelését és a képet szemlélők részéről a tisztelet kifejezésének a módját. Általában nem mutatkozik jellemző barokk tradíciónak Krisztus rózsával – a szenvedés és a szenvedésért járó díj jegyével – együttes ábrázolása, Zurbarán azonban minden képtípusára odafigyelt a virágot, s egyike azon festőnek, akik a rózsza többféle jelképi lehetőségét is használják. (A rózsák ilyenfajta tömeges, hangsúlyosan színfoltos scénériája jellemző a különféle rendek megbízása és képi elképzelései alapján szívesen dolgozó, a színek érzéki hatását és jelentését ismerő festőre.)

Zurbarán a katolikusoknak nélkülözhetetlen szimbolikus tartalmat jeleníti meg a sevillai karthauziak számára készített munkáin is. A Könyörületes Madonna-hagyományt folytató *De Las Cuevas Madonna* (1655 k., Museo Provincial de Bellas Artes, Sevilla) a némasági fogadalmat tett és önsanyargató tagok rendjének Mária-kultuszát szolgálja: az Istenanya oltalmába fogadja az aszkétákat. A térdelő, hieratikusan alakok fölé teríti az angyalok által felfogott, bő kék köpenyt, s az így kialakult zárt térben a földet – az egész helyzet megszenteltségét, különösen értékes védettségét mutatva – rózsákból és más kerti virágokból alkotott virágszőnyeg borítja. Az egymás mellé sorakoztatott rózsza-, fehér és sárga színek közös, Máriára vonatkoztatott értelme erőteljesebbnek mutatkozik a rózsza önálló jelentésénél, annak ellenére, hogy a rózsafejek festői kialakítása nem mond ellent a naturalizmusnak.

A virággal borított padló – a virágmintázatú padozat – a vendégbarátság, a vendégajándék antikvitástól fennmaradt gesztusának folytatása.

A szintén sevillai Bartolomé Esteban Murillo (1618–1682) immaculata-képein a fehér ruhás, lágy arckifejezésű Mária környezetében a lilium és a rózsza, a két legfontosabb hortus conclusus-virág tűnik elő. Murillo 1650 körül kezd a szeplőtelen fogantatás témájával foglalkozni, s haláláig számos változatban megfesti azt. A mindenkor megjelenő – hol az extázisban fölemelkedő szűz lábánál, hol az őt fenn fogadó angyalok által tartott – rózsák azonos jegyűek: rózsaszínűek, egymásra borult szirmúak, amely miatt sosem látni, mi rejtőzik a közéjük foglalt, sötétebb árnyalatú kehely mélyén. A lehajló, lágyan behajló peremű, selyemszerű szirmokból álló káposztarózsza-tulajdonságú virágfejek hasonlatosak a korszak flamand területeken ábrázolt rózsáihoz. S nincs különbség a Hold alatti, vagyis az Elemi világban, valamint a Csillag- s a Szellemi világban elhelyezett és az angyalok kezében tartott növények között sem: azok érzékelhetően nem a szférák tulajdonságairól, hanem a főalakról referálnak.

1660 körül készültek az Escoriálból (Prado, Madrid) s az Aranjuelből származó (Prado, Madrid) *Szeplőtelen fogantatások* is. A vallásháború okai között szereplő dogma – amelyet a spanyolok elfogadnak, s ezért ajánlják országukat 1614-ben a Szeplőtelen Szűz oltalmába – Isten anyját az eredendő bűntől mentesnek tartja. A *Jelenések könyvére* (12,1) alapozott képi elképzelést („Az égen nagy jel tűnt fel: egy asszony, öltözete a nap, lába alatt a hold”) Francisco Pacheco *En Arte de la Pintura* (1639) című kötete alapozza meg.

A Szűz kipirult arca és fiatal, tizenhárom éves kora, bájosága a korábban kodifikált lehetséges rózsahivatkozás bővítéséhez vezet. Murillo rózsái közvetlenül – s ráadásul a helyi, arabokig visszanyúló hagyomány értelmében is – társíthatóak a Szűz biológiai és pszichológiai állapotához, erkölcsi magasrendűségéhez, miközben ezt a személyből sugárzó érzelmességet jól kiegészíti a rózsza misztikus és emelkedett, elragadtatott állapotot kifejezni képes értelme.

A mennybe emelkedő Szűz nyomán rózsák hullnak a fellegekből Simon Vouet (1647, Musée des Beaux-Arts, Reims) olajfestményén. A munka előképén, Carracci alkotásán (1590, Prado, Madrid) még nem szerepelnek ezek az attribútumok. Vouetnél fehér és rózsaszín szirmú rózsák tömege zuhog a Szűzet követő angyalok markából az üresen maradt sírhely fehér lepedőjére. A sírt körbeálló alakok legtöbbje csupán ezeket a maradványokat láthatja. A kései középkor szentjeinek tetemét, sírgödörét sokszor rózsailatúnak találták, s azt mintegy a mennyország illatának fölpárolgásaként értelmezik. Ennek hagyományát és vendégajándékát idézi a festmény.

A barokk vallásos művészetben az allegorikus értelmezés megengedi az erotika, a test érzéki megnyilvánulásainak bemutatását, ha azok keresztényi eszmények szerint magyarázhatóak. A fennkölt, hősies és szépnek láttatott emberek csupaszsága ugyanis másodlagos szerepű a téma kifejtésekor. Ezen a módon az antik és a keresztény jelképertelmezések átmosására és keverésére is lehetőség nyílik, miköz-



9. ábra. Murillo Szeplőtelen fogantatásán (Prado, Madrid), miként a többi immaculata-képen is, ugyanannak a rózsafajnak a változata látható. E korszak más spanyol festői, így Velázquez, a fiatal alakokhoz rendszerint hasonló tulajdonságú rózsát társított.

ben a reneszánsz testábrázolás szerepe is megmarad. Bernini utolsó saját kezű alkotása a San Francesco a Ripa kápolnájában található *A boldog Ludovica Albertoni halála* (1674). A haláltusáját vívó, gyönyörtől megszépülő arcú asszonyt hatásosan világítja meg a kápolna oldalfalain nyitott ablakokból beeső fény. Hasonló teatralitású az édenkertet jelző kerubfejek, gyümölcsök és virágok tömege. A rózsafaragványok az egyszerű és közérthető módon kifejező szobor környezetében is polivalens módon jelzik az elragadtatottságot.

Utóbb, a felvilágosodás államelvvé válásával egyidejűleg az állami intézmények és az élet mindennapos díszletévé is változik a barokk festészet: főként a mitizáló és a vallásos monumentális alkotások biztosítják ehhez a mintát. A világiasodó folyamathoz nagyvonalú segítséget nyújt a vallás tereiben már fölhasznált, katolicizált, s a reneszánsz által föltárt vagy a reneszánsz közvetítése nélkül megtalált antik elemek sokasága. Számos, a vallás által megengedett használatú jelkép, köztük a rózsajelképek, ugyan nem alakulnak formájukban mássá, de a mélyebb olvasás számára tartalmilag árnyaltabbak lesznek: elhalványodhatnak bennük, de eltűnni nem tűnhettek el a keresztény jelzések. S ezt az átértelmezést nem csak a görög és római istenek, jelenetek által kifejezhető allegóriák teszik lehetővé, hanem a mindennapi élet kellékeinek, a bútoroknak, az öltözködésnek, az épületeknek, a lakásoknak, a közösségi tereknek a felékesítésekor bekövetkezett jelképekre vonatkozó deszakralizáció. A motívumok java korábbi értelmezésétől elhárít, tartalmilag kiürül, kikopik, s ezáltal új, hol a silányságig egyszerűvé, hol pedig rafinált fölhasználásra kínál lehetőséget. A nemesség és a polgárság részére dolgozó iparosok észreveszik, és ki is használják ezt a kínálkozó lehetőséget, s ahogy megnő a család szerepe, bensőségessége, valamint az identitás, és az intimitás – szinte egymáshoz kapcsolva – értékke emelkedik, úgy törekednek arra, hogy a művek köznapi funkciókat tölthessenek be.

### *Portrék*

A vallásos témák mellett a 17. századi hispániai képzőművészetben a portréfestészet kap vezérszerepet: királyi festők állnak az udvar szolgálatában, s a nemesség is igényli a világi ábrázolást. Amíg a vallási – és egyéb – témavilágban a valóság olyan mintákat kínál, amelyek értelmezése szimbolikus, a portrék ilyen jelentéssel nem rendelkeznek – igaz, a reprezentáció funkcióját megtartják. A spanyol portréfestők műveikben nem kínálnak allegorikus értelmezési lehetőséget, távol tartják maguktól a mitizálást, ellentétben az ezzel esetenként élő francia és flamand kortársaikkal, a valóságghűség kizárólag a választott és kapott ábrázolt tárgy bemutatásának következménye. Bár a kultuszképek között is megtalálhatóak a portrék – a profán portrékhoz hasonlóan, az északi munkákkal ugyancsak ellentétesen, leginkább egyént s nem csoportot ábrázolva –, azok azonban sosem mondanak le az allegorizálásról.

A naturalista ábrázolás magától értetődő módon, önmagán messze túlmutató jelentéseket kizárva használja föl a rózsát. Diego Velázquez (1599–1660), a IV Fülöp uralkodása alatt dolgozó, az udvar reprezentációját szolgáló királyi festő az ábrázolt személy hűséges bemutatására törekszik, s allegorizáció nélkül alkotja nagyszerű portéit, miközben vallási, mitológiai és zsánerképei nem szűkölködnek allegóriákban. Velázquez konyhai csendéleteket is készít, s ez utal a spanyol és a holland művészek közt kialakult kapcsolatokra.





10. ábra. Diego Velázquez: Margit infánsnő serdülőkorában (1612 k.–1667, Kunsthistorisches Museum, Bécs)

*Margit infánsnő portréján* (1659, Prado, Madrid) a leányka bal kezében rózsabukétát tart. A képnek két változata maradt fenn, a nagyobb enteriőrűt (Prado, Madrid) biztosan Velázquez készítette, s talán tanítványa, Martínez del Mazo fejezte be, a kisebb kivágatút, amely a pradói másolata (Kunsthistorisches Museum, Bécs), a mester kezdte el, a befejezése azonban a tanítványra hárult.

Mindkét csokor két-két szál rózsából áll, az utóbb készült művön a zöld rózsalevelek közé kék szirmú virágot is vegyítettek. A rózsaszínű virágok, ámbár élethűségük kétségtelen, korántsem olyan realiztikusak, mint a más tárgyú képeken felbukkanók; a szirmokon körkörösén elhelyezkedő világosabb és sötétebb színcsíkjaikkal a rózsaszín, ezüstszürke ruhán impresszív festői alkotások, s nem élőlénymásolatok. A képen a kislány infánsnő-személyisége és a rózsák fizikai jellemzőinek párhuzama válik fontossá, s e rózsák lélektani hitelesítés szereplői.

A rózsaszínek és pirosak összecsengése máshol sem idegen Velázquez számára. 1652-ben készült, a hároméves leányka álló alakját felvázoló alkotásán a meleg, barátságos színek tobzódása figyelhető meg. A kislány jobbján álló asztal üvegvázájában a virágok között egy szál, a ruhával megegyező színű 'incarnata' rózsa áll, amelynek nem a hervadása miatt hajlik le a feje, hanem botanikai sajátossága okán (*Margarita infánsnő hároméves korában*, 1652, Kunsthistorisches Museum, Bécs).

Inkább rózsaszerű rózsa az, amelyet a *Doña Antonia de Ipeñarrieta fiával, don Luisszal* (1631?, Prado, Madrid) apró gyermeke tart a kezében. A fesztelen előkelőséggel álló elegáns hölgyet alakja, öltözete, zárkózott arca jellemzi, az érdeklődő tekintetű kisfiút a kezében tartott rózsaszál. A gyermek és az üde rózsa párosítása – a reneszánsz „gyermekét tartó Mária” típusú ábrázolások nyomán – itt is a kiteljesedett, harmonikus viszonyt s a gyermek értékét képviseli, annak ellenére, hogy újszerű, s nem a nemi identifikációt szolgálja a virág fiú kezébe adása.

1615-ben készítette el Rubens – Jan Brueghel segítségével – *Ausztriai Albert főherceg képését* (Madrid, Prado). A kép bal oldalán ülő, előkelő férfi jellemét két hangsúlyos környezeti elem fokozza: a tájban elhelyezett kastély, s egy, a baluszt-

11. ábra. Van Dyck: Isabella Brant portréja (National Gallery of Art, Washington)



rádót befonó rózsabokor. Többféle értelmezést tesznek lehetővé a realitás és az allegorizmus elvét egyszerre kiszolgáló elemek. A rózsza nyújtotta kettős lehetőségre mind a flandriai, mind a holland művészek fölfigyelnek – de az, mivel új alkalmazás, a férfi-portrékon szembetűnőbb.

A flamand Anthonis Van Dyck (1599–1641) *Isabella Brant portréján* (National Gallery of Art, Washington) az emblematiszmus hagyomány követőjének mutatkozik: a fotelben ülő asszony mögött, a háttérben, az olaszos stílusú oszlopcsarnokban egy Minerva-szobor utal erre. Isabella Brant – Rubens első felesége – és az antik istennő bölcsességük, valamint szelíd jóságuk által rokonított. A monumentális háttér előtt az asszony is monumentális jellemként hat, mindezt nagyvilági ruhája, ékszere, eleganciája is sugallja. A fiatal nő ölébe ejtett jobb kezében sárga rózsát tart: annak halvány árnyalata villan elő a két csipkés kezélő fehér foltjai közül. A sárga rózsát nagyon ritkán ábrázolják portrékon, talán közismerten kellemetlen illata miatt, vagy mert még Európában kelően nem elterjedt növény. Van Dycknek az emblematiszmus okán lehetett szüksége éppen az uralkodói rózsára, s annak a szellemi jóságot és a bőséget jelképező sárga színére. Van Dyck vallási tárgyú képein (*Madonna a megrendelővel*, 1630 k., Louvre, Párizs) inkább a sötétebb árnyalatú, pirosba forduló rózsákat használta – ezek színe azonos Rubens (*A szerelem kertje*, 1632–34, Prado, Madrid) és Frans Hals virágainak színével.

Szintén emblematiszmus hagyományokat követnek a holland Frans Hals (1582–1666) festészetének rózsás motívumokkal rendelkező alkotásai. *Willem van Heythuysen portréja* (1625–30, Alte Pinakothek, München) az újjazdag haarlemi kereskedő magabiztos – és öntelt – alakját állítja a nézője elé. A velencei festőkre és Van Dyckre emlékeztető módon osztott képsíkú festmény drapéria előtt álló alakja – aki homogénné vált a közegével – azáltal jellegzetes, hogy a lába elé egy terebélyes rózsafa s arról leszakajtott virág került. A büszke, virágok fölé magasodó úr



12. ábra. Frans Hals: Willem van Heythuysen portréja (1625, Alte Pinakothek, München)

hátterében manierista kert részlete villan elő: a zöld bokrok útvesztőjében – nyilván utalásos jelentéssel – szerelmespár sétál. E rejtett jelenet, a visszahajló rózsafaág, valamint az árválkodó, a gyümölcs emlékére figyelmeztető szőlőlevél együttese az allegorikus értelmezést is megengedi, mégpedig két módon: az élvezet, a szerelmi győztesség és boldogság vagy azok mulandóságának, a földi dolgok tűnékenységének a jeleként.

Hasonló belső kettősségre mutat az a lefordított virágú rózsza is, amely a szomorúság tekintetű, idősödő, sötét kalapú és ruhájú férfiú portréján található (Frans Hals: *Pieter Tjarck portréja*, 1635–38, County Museum of Art, Los Angeles). E virágfejjel lefelé forduló rózsza Bernardo Strozzi (1581–1644) *Vanitás allegóriáján* is hasonló jelentésű (1635 k., magántulajdon, Bologna). A tükörben szépítkező, fiatalosan öltözött koros asszony a keble elé emeli a virágszálat, s annak üdesége válik az aszott mell figyelmeztetőjévé. Az összetöpörödött, öregedő ember és a virága teljében lévő rózsza ellentéte föltűnő. Az élet mulandóságára utaló rózsza azzal hangsúlyozza értelmét erősebben, hogy lefelé fordítják, s immár nem fölfelé tör, hanem lehanyatlík.

A portrék valóságghűsége törekvése indokolja, hogy az alakok kezében, környezetében feltűnő rózsák is megfeleljenek ennek az elvárásnak. A mitikus tulajdonságok kerülése behatárolja a növény jelképi értelmezését. A rózsza mindenekelőtt a kompozícióban hangsúlyozható rész, a színe összecsenghet valamelyik testfelülettel (arccal, kézzel, vállal), az öltözék ruhájával, a háttér drapériájával. A szín az egészségre, a jólétre hagyományosan utalhat, miként a rózsza – virágként – a pompázatos életre, életmódra, valamiféle gazdagságra. A portré rózsája minden esetben túlzásoktól mentes és gyöngéd jelentésű. A gyermek értékét, valaminek a fontosságát emeli ki. Nemektől függetlenül jelenik meg: sem ivariságra, sem szexualitásra nem utal.

Másrészt a portré üzenetet is tartalmaz a bemutatotttról. Ezek a porték – inkább az északi területek festőinek az alkotásai – a mitologikus témakörre jellemző rózsajelentések felhasználói. A munkákon egyébként is feltűnő, hogy a nem rózsás allegorizáló részletek a bemutatott személy fölöttes jelentéseire vezetik a figyelmet.

### *A zsánerképek*

A hétköznapi élet eseményeinek ábrázolása, már ahol kedvelt, megengedi a rózsák alkalomhoz kapcsolt ábrázolását is: a művek allegorizmusához és a realista megvalósításhoz egyként megfelelő modellnek kínálkozik. A spanyol területek alkotóinál – hacsak nem külföldi vásárlók számára készítik munkáikat, mint Murillo – nemigen népszerű a népi, illetve polgári zsánerkép, a csendéletek azonban kivételt képeznek ez alól.

Nem követte a reneszánsz humanista szépségeszményt Caravaggio (1571–1610),





13. ábra. Pieter de Hooch: Holland család (1662 k., Gemäldegalerie der Akademie, Bécs)

s az idealizált szépség helyén a meggörnyedt, szenvedő alakjaival a valóságot hangsúlyozta. Első korszakát, amelynek munkáit a művészettörténészek a zsánerképfestészetbe illeszkedőnek találják, már az jellemzi, hogy a világ szellemtől való áthatottságaként hétköznapi életképekként láttatja mind a szentséges, mind a köznap helyzeteket, s nem egy részletüket csendéletként ábrázolja. A csendéletek festésében különösen járatosnak mutatkozik, hiszen Rómában virágfestőként éri el első sikereit. Ám ezek, miként a mitológiai utalások és az egyéb témájú munkái is, allegorikus értelműek.

*A fiú, akit megharapott a gyík* (1594, Fondazione dell'Arte Roberto Longhi, Firenze,) és a *Lanton játzó fiú* (1596, Ermitázs, Szentpétervár) festményeken gyümölcsökből és virággal telt üvegedényből komponált csendélet egészíti ki az érzelmes pillantású fiúalakokat. Az első kép jelenete egy olyan nőies fiatalembert állít előtérbe, akinek egyik ujját egy gyík – a kereszténység szerint tisztátalan állat – tartja a szájában, és aki a harapástól megriad, valamint a fiatalember jobb füle fő-



lött, a hajába tűzve egy hivalkodó rózsavirág látszik. Ez a kép egyértelműen homoerotikus; míg a másik rejtettebb jelentésű, de Ripa *Iconologiája* segítségével könnyebben értelmezhető. A hangszeren játszó fiú – aki előtt férfigenitáliára emlékeztető, hosszúkás gyümölcsök és zöltség látható, a nyitott kotta (Jacob Arca-del 16. századi zeneszerző madrigáljának utolsó sorával: „*Voi sapete ch'io v'amo*”, „*Tudjátok, hogy szeretlek benneteket*” – és környezete értelme hasonlatos a vázában tartott íriszéhez, rózsához és egyéb virághoz. A festmény egyszerre portré, csendélet és a rossz szerelem allegóriája. A rózsza mindhárom látásmódhoz hozzá tartozhat.

A két kép a spontán állapotot ragadja meg, a pillanatnyi érzelmet adja vissza, s e pillanatnyiság hangsúlyozásához a rövid ideig virágzó növények képe járul hozzá. A szimbolikus olvasat mégsem feledteti, hogy a rózsafajok valódi, természeti lénynek mutatkoznak, s kétségbe vonják a jelenet átvitt értelmezhetőségét, illetve mindeképpen ellentétesek a képekről a klérus által előírt elvárásokkal.

A spanyolokkal ellentétben a franciák, a flamandok és a hollandok népi jelene-tek sokaságáról alkotnak képet, amelyek rózsáinak többféle olvashatósága megma-rad, bár allegorizálásuk folyamatosan gyöngül.

Pieter de Hooch (1629–1684) élete egyik szakaszában polgári családok életét festi meg. *Holland család* című munkája puritán, de jómódú emberek zárt együttesét ábrázolja, mégpedig egy udvaron, ahol egy magasba törő rózsabokor is található. Ez a rózsza, valamint a ház előtt, az asztalnál ülő három alak előtti gyümölcessel tele tál azok a szimbólumok, amelyek a polgári, szerény és tisztességes jólétre, morális tartalomra utalnak.

A holland katolikus Jan Steen mulató jelenetén (1660 k., Kunsthistorisches Museum, Bécs) inkább egy színpadias, de ugyancsak moralizálásra alkalmas helyzet szemlélhető. Jólétről árulkodó szobában mulatozik a legújabb divat szerint öltözött társaság, miközben a gazdagság épp most foszlik semmivé. Az asztalon ételmara-dékot zabál a kutya, a szekrény kincsei között gyermek turkál, zenész hegedül a bortól kábultaknak, s az iszákos lány ölébe egy részeg férfi telepedik. A férfi hadonászó kezében virágos rózsaszál – akár a szerelem, akár a bor, akár a mámor pillanatnyiságára utaló jegy. A képrészletek bölcs közmondásoknak feleltethetők meg. A szituáció értelmezését segíti a konyhaajtóból berontó, a földre hullt rózsát hab- zsoló disznó.

A polgárság életét bemutató zsánerképek arra figyelmeztetnek, hogy a rózsáknak a vallástól és a mitológiától eltérő, profánba hajló értelmet is tulajdonít. Ezek semmi esetre sem olyan fennkölték, szentek, illetve harsak, mint az arisztokraták, a vallási és állami terek reprezentációs képein, illetve a magánhasználatra szánt fest-ményeken. Ezek a rózsák a mindennapi moralizálás kellékei – tartalmukat tekintve pedig a népszerű párhuzamok megvonására alkalmazhatóak. Előképeik ismerősek: a bor és a rózsza kapcsolata az antikvitásból, a boré és a disznóé a középkor végétől kezdve használt nyelvi és képi toposz.



14. ábra. Jan Steen *Fejére állt világ* (1660 k. Kunsthistorisches Museum, Bécs) című ironikus munkájának Brueghel közmondásokat megfestett képe az előzménye. Amint ott, itt is szerepel a szépséges rózsát felzabáló disznó.

### A csendéletek

Bovillus (Charles de Bouelles) *Liber de intellectu* (1509) kötetében felkínál egy olyan rendszerezést, amely az ábrázolható dolgok értékmérésére is szolgál. Műve, valamint számos hozzá hasonló munka a középkori organikus világkép bonyolult, huszonnét elemű hierarchiáján alapul, s az abban teológiai, illetve filozófiai rögzített helyű világok sorrendje azt is megmutatja, hogy a velük kapcsolatos tevékenységek milyen minősítést kaphatnak. A létezés legalacsonyabb fokán álló Elemi világban az alsó helyre az élettelenek kerülnek, fölöttük állnak az élőlények, aszerint kialakított sorban, hogy mekkora lélektartalommal rendelkeznek, így a növényeket az állatok, majd az ember követi. A földi, testtel rendelkezők fölött a Csillagvilág szférái sorakoznak, s mindezek fölött helyezkedik el a maga kilenc, különböző minőségű fokozatával a Szellemvilág. Az ábrázolatok jelentőségét a hierarchia bemutatott szintje adja. A *Biblia* jeleneteinek jóvoltából föltáruló szellemi világ bemutatása értékesebb, mint a mitológikus alakok megjelenítéséhez kötődő csillagvilág kilenc szintjének a megjelenítése, s e ranglétrán a legalacsonyabb hely-



15. ábra. Frans Snyders (1579–1657): Gyümölcs- és zöldségstand  
(év nélkül, Alte Pinakothek, München)

re kerülnek az életképek, azok között is a mozdulatlanságot ábrázolók, az állatképek, a tájképek és a csendéletek.

A hierarchia szisztémáját követő esztétikai normák az abszolutisztikus monarchia önreprezentációjával is összeegyeztethetőnek mutatkoznak, s így válhatnak a történelmi jelenetek vagy a portrék a zsánerképeknél fontosabbá.

A 17. században a Charles Lebrun alapította párizsi Művészeti Akadémia s az annak elképzeléseit követő művészeti iskolák a festészeti ágak hierarchizálását szem előtt tartva oktatják a mesterséget, s követik e kanonizációt. Az életkép műfaja a 17. század közepével önállósodik; a teoretikus munkák az életképeket a tárgyak és a mozdulatlan-élő természeti dolgok műfajaként tekintik. A művészeti értéket a lefestett dolog jelentőségével azonosító szemléletet a polgári nyilvánosság megváltoztatja, de e purgáló folyamat csak az életképek és a csendéletek belső jelentőségének, a naturalizmusuktól független értelmének fenntartásával kezdődhet el. Végeredményként pedig kialakul a motívumok természetét követő, kifinomult és precíz ábrázolási gyakorlat, amely értéknek tudja láttatni azt az érzékenységet, amely a tárgyak esztétikumát hangsúlyozza.

A középkori illuzionizmus és szimbolizmus, a szimbólumok humanista átértelmezése és a barokk embléma – amely a 17. század végére bevezeti a *inscriptio-pictura*–értelmező szöveg hármasát – együttese az, amely kialakítja a csendéletek



jelképiséget. S e képeknél nem lehet eltekinteni a hagyományba beleolvadó kulturális, gazdasági, mentális megnyilvánulásoktól sem.

A században a portré, a zsánerkép, a csendélet és a vanitas számtalan átmeneti formája születik meg, a csendélet tárgykör szerinti elkülönülése is befejeződik, s szabályozódnak a témakörök: a piaci, a konyhai, a mészárszéki, a vadászati, a mulatságot ábrázoló, az öt érzékelést bemutató, a fegyvereket előtérbe állító, a gyümölcs, az édesség, a virág, a gyűjtemény, a hangszer, a könyv és az erdőt részletező jelenetek, amelyek bár számtalan specialitással egészíthetők ki, de azonosan két – az allegória és a moralizálás, illetve a felszínen megmutatkozó értékek – irányába mutató jelentésmódban használják a rózsát. Ez a rózsza rózsaszínű, leginkább a németalföld kedvelte *R. centifolia* valamelyik helyi változata, nagyon ritkán sárga, s néha jelenik meg köztük a fehér, de ilyenkor rögvest fölvetődik a szín vallásos árnyalatú, onnan eredeztetett értelmezésének lehetősége is.

Fehér rózsza látható abban a fali fülkében elhelyezett csokorban is, amely egy különös piaci jelenetet ábrázol. Miként a termékenység istennője, úgy ül a zöltségek és gyümölcsök gazdag halmai fölött az áruját kínáló asszony. A Rubensszel, van Dyckkal együtt dolgozó antwerpeni Frans Snyders (1579–1657) *Gyümölcs- és zöltségstand* (év nélkül, Alte Pinakothek, München) festményén a takaros kofa kosarából fügét nyújt át egy neki láthatóan tetsző ifjú vándornak. Pillantása, mint az ártatlanság fehér rózsája is, a hűséget ígéri, akár a lábánál ülő kutya tekintete.



16. ábra. Vincenzo Campi (1536–1591): Gyümölcsárus  
(1580, Pinacoteca di Brera, Milánó)





17. ábra. Francisco de Zurbarán: Csendélet citromokkal, narancsokkal és rózsával (1633, Norton Simon Museum, Pasadena)

A cselekmény erotikus vonatkozását igazolja a piaci közegbe nem illő, a leány feje fölötti fülkében elhelyezett, szépség- és tisztaságjegyeket magán viselő virágcsokor. Annak őszinteségét azonban kétségbe vonja a gyümölcsök között kotorászó majom.

Egészen egyéni termékenységre vonatkozó jelképhasználat mutatkozik meg a cremonai – holland és itáliai törekvések által egyszerre meghatározott – Vincenzo Campi (1536–1591) *Gyümölcsárusnő* (1580, Pinacoteca di Brera, Milánó) című alkotásán. A későreneszánsz jegyekben gazdag alkotás szigorú kompozíciójú és naturalis. A gazdag gyümölcsöskert terményeit áruló leány egy fürt szőlőt, a termékenység szimbólumát kínálja. Lába előtt zöldséggel és gyümölccsel megtöltött kádak, s a fonott kosárban hüvelyes, valamint kibontott zöldbab. A bab halmába rózsaszálakat szúrt az eladó.

Mint Massimo Montanari táplálkozástörténeti tanulmánya rámutat<sup>21</sup>, e korra jellemző, hogy a paradicsomias, harmonikus boldogságot a tápanyagforrás gazdagságával azonosítják. A mennyei teljesség jóléttel történő értelmezését erősíti ez a figyelemkeltő, szokatlanul sok rózsza. Másik oldalról: a bőséges táplálkozást nemcsak a diétetika által hangsúlyozott gyógyszernek, hanem afrodiziákumnak is tartják, s a babot éppenséggel fallikus szimbólumnak. E rózsák jelentését ezek az értelmezések is átszínezik.

A rózsza a gazdag termékenység, a várható bőséges termés, a harmónia jele lenne csupán?

<sup>21</sup> MONTANARI, M. (1996)

A bor, a szőlő, a cseresznye, a citrom, a mogoró és rózsa együttese Jan Davidsz. de Heem (1606–1684) *Virág- és gyümölcscsendéletének* a témája (1650, Art Gallery and Museum, Cheltenham). Ebben az esetben megtalálható az egyes jegyek saját értelme, az együttes viszont a bőségre és az összhang mámorára vonatkozik.

A spanyol területek teoretikusai ugyan nem sokra tartják a portréként megfestett tárgyakat, élőlényeket, még akkor sem, ha formatanulmányoknak mutatkoznak, mégis számos város művészcéhe, műhelye, mestere alkotott – a polgári megrendeléseknek megfelelő – csendéletet.

Zurbaránt, amint azt vallási tárgyú művein bizonyította, a csendélet műfaji lehetősége is vonzza. Ezen munkái a mindennapos természeti dolgok részletező ábrázolásai. A bemutatandó dolgokat – edényeket, gyümölcsöt – szimmetrikusan elhelyezve, egyetlen sorba rendezi. A *Csendélet citromokkal, narancsokkal és egy rózsával* (1633, Norton Simon Museum, Pasadena) kompozíciójában egy itallal telt csésze ezüstös fémtálcájára helyezett rózsa is megjelenik. E rózsa – amelynek ábrázolt tulajdonságai azonosak a szenteket bemutató Zurbarán-képeken található ró-



18. ábra. Adrian van der Spelt: Virágcsendélet, függönnyel (1658, Art Institute, Chicago). A Goudában élt Van der Spelt a berlini választófejedelem udvari festője volt. Zsánerképe – az élő középkori és a velencei hagyományra egyszerre utalva – az optikai illuzionizmus példája; a félrehúzott függöny több értelmezést is lehetővé tesz, de éppúgy hivatkozik a nominalista elképzelésre, mint a népszerű kortárs festői hatásra.



19. ábra. Rachel Ruysch (1664–1750):  
Virágok tuskón (datálatlan, Museumslandschaft  
Hessen Kassel)

zsákéval – amellet, hogy a gyümölcsökhöz, tárgyakhoz hasonlatos életteliséggel készül, nem rendelkezik saját üzenettel, hiszen valamiféle hétköznapi liturgia részese. Hangsúlyozása a csendélet egységét veszélyeztetné; ugyanolyan tárgy a semleges, sötét háttér előtt, mint a többi. Az együttes leginkább a köznapi, apró, figyelmet elkerülő dolgok által kelthető áhítatot példázza.

A csendélet – a tájképpel és az életképpel együtt – a flamand művészetben önálló műfajjá teljesedik. A 17. század realizmusigényét elégíti ki, s általa a köznapiság is értéknek mutatkozik. E kompozíciók kétszeresen meghatározottak: festészeti oldalról valóságmásolatok, az értelem számára pedig tetszés szerinti mélységben megnyitandó szimbólumegyüttesek. S az ábrázolt valóság a közvetlen, egészen közeli és mindennapos környezetet mutatja.

Ugyan az elemek értelme nem független az ikonológiák és emblémagyűjtemények által adott jelképértelmezéstől, de mivel az alkotók – és az értelmezők – a népi szimbólumrendszert is figyelembe veszik, a konvencionálisnál szabadabb, egyénibb és világias árnyalatú tartalmakat is megjeleníthetnek. Adrian van der Spelt (1630 k.–1673) csendélete a természetben megmutakozó csoda titok-voltát, valamint az illuzionista megjelenéssel annak valóságosságát egyaránt előtérbe állítja.

Az erdei csendéletek megjelenése mögött ott található a megváltozó természetkép, amely a natura dolgainak rendszerezett vizsgálatát, s gyűjteményekben való elrendezését segíti elő. A természet dolgainak áttekintése továbbra is az Elemi világ skolasztika által föltámasztott arisztotelészi rendszerezésén nyugszik, de benne apró módosulások azért lezajlottak. Például, miként a táji ábrázolásoknál tapasztalható, egységben ragadják meg a környezetet, s ez létrejöhet akár a természeti közeg, akár a szimbolizmus által. Érdeklődést vált ki az erdő, amely az európai civilizációban kezdetben a riadalom, az ellenségesség, a félelmetesség terepe. Az erdő élettelen tárgyai és élőlényközössége – különösen a német területeken – a figyelem középpontjába kerülnek. Ugyan mindebben a természeti-ökológiai érdek-

lődés csírái jelennek meg, de a szimbolizmus kényszerétől torzítottan. Meglehet, a legtöbb erdei jelenet esztétikai szempontból értékes, egzotikus, ám a környezet bemutatása nem hűséges: a sötét, egymás létére törő – anatómiailag pontos – élőlényeket hangsúlyozó valamennyi munka érzelmi állapotot közvetít. Miként a többi csendéletet, ezt is meghatározta a vallási, illetve moralizálásra alkalmas jegyek dominanciája.

Rachel Ruysch (1664–1750) *Virágok tuskón* (datálatlan, Museumslandschaft Hessen Kassel, Kassel) című munkája vallási asszociációk tömegére kínál alkalmat. A varangy, a kígyó, a gyík, de a nedves kövön csúszó csigák, rovarok is tisztátalan állatok, s mindegyiket negatív tulajdonságokkal ruházzák fel. Közülük kerülnek ki a gonoszsághoz erősen kötődő állatok, például a kígyó, de a többi is ugyanolyan félelmetes – még ha egyébként soha nem is élt vadonban –, mint maga az alvilági sötét színekkel bemutatott erdő. Az elszáradó, kusza fatörzset harsogó színű virágok veszik körül – a megtévesztés, a harmónia elhitetése a feladatuk –, azonban egyik sem erdei faj. A fehér és rózsaszín rózsza, a liliom, a kék és sárga írisz, a boglárka, a vörös bazsarózsa és a mindent behálózó szulák – különösen úgy, hogy a belsejükből sugárzik a fény – nem a természetből, hanem a Mária-attribútumok közül származtak ide, és a szerepük eredetileg pozitív. Az élettelen és az élővilág küzdelmének, az állatok egymás közötti könyörtelen harcának, a virágok és az állatok ellentétének, az életnek és a pusztulásnak, a jónak és a gonosznak, az elkárkozásnak és az üdvözülésnek a bemutatása ilyen részleteiben nagyon is mozgékony csendélet.

A tudás fáját és – miként az olvasó Mária-képtípus – a könyvek világmin-



20. ábra. Jost Amman műve a tudás forrásának tekintett, lezárt, de ki is nyitható, kottát (harmóniát) és szöveget tartalmazó könyvek értékét rózsafával jelképezte. A zeneművészetet, amely a skolasztika idejének alapozó tananyagrendszere, a hét szabad tudomány quadriviumának, s a reneszánsz tudásideált nyújtó studia humanitatiséhez társul, univerzálisra törekvő műveltséganyagának a része volt, a makrokozmosz megismerésében elengedhetetlennek tartották. A firenzei neoplatonista Marsiglio Ficino például saját hangszerjével kívánt a szférák intellectusára hatni. Azaz a zene és a könyvek a megismerő ember számára ugyanazt a kozmoszt ígérték.



denség-értelmét hivatkozva Jost Amman 1588-ban nyomtatott könyvcsendéletes kártyalapja. A hangszeren játszó férfi mögött égbeszökő rózsafa ágain csukott és nyitott könyvek nőttek, talán a zene hatására. A kötetek értékét a köztük virágzó rózsafejek mutatják. Az egyszerre jelentkező olvasó Mária- és rózsás Madonna-képtípus esetében tapasztalható a könyv rózsával és a rózsza könyvvel való azonosítása. Hasonló cserébe vonhatónak bizonyul a gyermek (Jézus) is. E helyettesítés mindhárom jel világmindenség-értelmére mutat rá. A zene a világ harmóniájának kifejezője, s a zenére való utalás is jelzi a maga kozmosz-értelmét.

A sok képi elemből szerveződő csendéletek a rózsza megmutatására is vállalkoznak. Mivel ezekben az ábrázolatokban az elemek egymással mellérendelő viszonyba kerülnek, külön-külön értelmük nem hangsúlyos, részletként megfigyelhető tartalmuk egyéni vonásokban szegény. A rózsza-jegyek értelme abban a harmóniában olvad össze, amely egyszerre békés, tökéletes, szép, elrendezett és kiegyensúlyozott.



21. ábra. Antonio de Perada (1608 k.–1678): A lovag álma (Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid) allegóriájának vanitas-részletében felsorakoznak a földi élet dolgai. A szemlélődő életre a nyitott és a zárt könyv, a tudományos eszközök; a gyakorlati életre a pénzdarabok, az ékszerek, a fegyver, a vért, a jogar; az érzéki gyönyöröktől örömteli életre pedig a kártyalapok, az álarc, a hangszer, a két kottalap és a rózsza figyelmezteti a kép tulajdonosát. Az óra és a koponya a hamarosan bekövetkező földi halált, s egyben a túlvilági születést jelképezik.

A hangsúlyozottan szimbolikus tartalmú csendéletek közül az allegóriák, az öt érzék-ábrázolások és a náluk még rejtjelesebb vanitasok azok, amelyek bonyolultan összetett tartalmuk kifejezésében szinte mindenkor fölhasználják a rózsza felkínálta jelentéseket. Hogy hányféle, a színe, illata, alakja, virágjellemzője, vagy éppen azok hiánya szerint megmutatható értelme lehet a rózsának, azt éppen ezek a földi élet mulandóságáról és a hiábavalóságról való, meditációra fölszólító munkák mutatják meg. A Florák, Venusok, évszakok, érzékek, elemek allegóriáinak és a földi lét, a földi harmónia illanékonyosságát és a föltámadás szimbólumait felsorakoztató, de a földiség különböző jelképeit – a vita contemplativa, a vita practica és a vita voluptuaria által felsorakoztatható jegyeit – didaktikusan bemutató vanitasoknak szűksége mutatkozik a rózsákra.

A leginkább a jezsuiták által szorgalmazott vanitasokban minden jelkép egyazonos irányba hat, s azoknak nem a részletezés, hanem a hatékony kumulálás a feladatuk. Bernardo Strozzi *Vanitas allegóriájában* (1637, Puskin Múzeum, Moszkva) hiába öltözik fiatalos, a testét hangsúlyozó, kivágott nyakú, lenge, fehér ruhába az asszony, hiába ékszerezi föl magát, fon őszülő hajába piros szalagot, szépítkezése eredménytelen – a tükre egy megvénült, szétroncsolódott arcot mutat. Strozzi laikus kapucinus szerzetesként él, s esztétikája a kapucinus elvárást követi. A rózsza, amelyet a valóságot elkenődőzni igyekvő hölgy felemel, a kép értelmére – a hiábavalóságra – utal.

A *R. damascena* feltűnően édes és üde illata miatt kiválasztott rózsája e kornak. Hogy a szépítkező éppen ezt kívánta magára tűzni, azt az illat indokolhatja. Az illat felidézése a rózsza mulékonyosságát, illetve a tárgyakét, az emberekét is aláhúzta.

Magának a virágzó, friss rózsának a szerepeltetése is olyasforma értelmű, de hogy egyértelműbb legyen az allegória, a csésze alakú virágfej lefelé fordított.



22. ábra. Bernardo Strozzi: Vanitas Allegória  
(1637, Puskin Múzeum, Moszkva)

Pieter van Steenwyck (1650 k.) vanitasai a kálvinista vallásosság eszmerendszérének is megfelelnek. Leidenben számos vanitatum vanitas-programú kép készül, a műhelyek számára feladatot jelent a téma iránti fokozott megrendelői igény. A St. Luc akadémia tagjainak közös a programjuk. Kálvinista, a szegénységet vállaló jegek találhatók Lubin Baugin (1612 k.–1663) *Öt érzék* (1630, Louvre, Párizs) című festményén is: a szimbolikus elemek csökkenése, végső soron egy-egy elemmé redukálódása és a rögtön átlátható kompozíció élesen különbözik a holland csendéletfestők részletekbe felejtkező képi tobzódásától.

A portré és a vanitas-szimbólumok együttese David Bailly festménye (1651, *Önarckép vanitasjelképekkel*, Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden). A mulandóságra figyelmeztető kellékek között két élőlény található: a megszokott rózsza és egy ember, aki maga a festő. Protestáns fejlemény az individuum ilyen hangsúlyos (azonosító és ellentételező) viszonyba helyezése, s az a bátorság is, amellyel a festő, a vászon alkotója önmagát is figyelmezteti. Másrészt megmutatkozik a rózsza magánhasználata, s benne az egyéni jelentés engedélyezettsége.

Néhány csendéletváltozatnál a rózsaillet hivatkozása kitüntetettebbnek mutatkozik, mint maga a rózsza. Az édességeket, süteményeket, finomságokat ábrázoló alkotásokon gyakran fűszerek és más, erős odorú készítmények (likőr, szárított gyümölcs) által hangsúlyozódik a szaglás. Az illat és a jólét érzete összekötöttek látszik, s az ilyesfajta hivatkozások már akkor, amikor az illat a paradicsom egyik jelzőjévé válik, közkedveltek. Georg Flegel (1566–1638) dátumozatlan, sütemény- és gyümölchalmokat ábrázoló *Csendélete* (Alte Pinakothek, München) egyik sarkában, ezt az értelmezést részletezendő, aranyozott ezüst vázában szegfüvek, tulipánok és nárciszok társaságában lévő rózsák pompáznak. Máshol a természeti dolgok a gazdagságot, az érzékszervek által megismerhető javakat és az élvezetet hangsúlyozzák. A gyümölcsök közé kevert virágok mellett, hogy dekorációs szerephez jutnak, a pazar bőséget villantják fel, akár mint elért, akár mint elérendő célt. A Haarlemi iskola festője, Jan Davidsz. de Heem (1606–1683/84), gyümölcsökből és virágokból komponált *Csendélete* (datálatlan, Museum voor Schone Kunsten, Gent) egy gömbölyded virágú *R. centifolia*-változatot, provance-i vagy káposztarózsát ábrázol.

Az öt érzéket bemutató, allegorikus értelmet rejtő csendélettípus szaglást hangsúlyozó egysége rendszeresen rózsával megjegyzett. Sok csendélettípus törekedett arra, hogy a kifinomult fény-árnyék, formai és színhatásokkal olyan valóságként ábrázolja tárgyát, hogy az a valóság illúzióját keltse, s akár illatemlékek ébresztésére szolgáljon. A kézzelfoghatónak festett dolgok a testi örömök hangsúlyosabbá válására hívják fel a figyelmet. Az érzékszervek birodalmának megjelenítése szükségképpen csak illuzionizmussal történik, még akkor is, ha az kerülő utat jelent. A képi világtól teljesen idegen a tapintás, a hallás, a szaglás és az ízlelés milyenségének az érzékeltetése, de az már nem, hogy mindezt valóságosnak ható jelképek által tegye. A választékosan megjelenített luxus javak mint motívumok



23. ábra. idősebb Jan Brueghel: Szaglás (1618, Prado, Madrid)

nem csupán festői lehetőséget nyújtanak, de erkölcsi okfejtések kiindulópontjává is válnak.

Az öt érzék elkülönítése, megkülönböztetett kezelése a humanista gondolkodók, Juan Luis Vives, Geronimo Cardano, Bernardino Telesio, majd a felvilágosodást előkészítő mechanikai világkép kialakulásában játszanak szerepet, René Descartes, Baruch Spinoza vagy Thomas Hobbes szisztematizáló munkáiban is jelentkeznek, nem csupán a képzőművészeti alkotásokban. Az élettani és a pszichológiai megfigyelések az érzetek hangsúlyozásával egyben elvégzik annak tematizálását is, s így annak, a következő lépésben, pozitív vagy negatív erkölcsi értékelése is lehetővé válik.

Idősebb Jan Brueghel (1568–1625) *Öt érzék* című sorozatában (1618, Prado, Madrid) a szaglás allegóriájának a helyszíne a buja, színpompás kert. Mivel az érzet latinul nőnemű, ezért meztelen nő az, aki orrához emel egy gyermek által fölkinált csokorból kiválasztott, illatozó virágot. A női test éppúgy érzéki, mint a nyílásuk teljében lévő virágos növények, a szegfűvek, liliomok, tulipánok, rózsák és egyebek megszámlálhatatlan tömege. A burjánzó növényektől jó szagú hortus, amely egyébként egy impozáns épülethez tartozik, jegyei ellenére sem egyértelműen reneszánsz stílusú. Miként az allegorikus kíváncsi alakította ábrázolásokon látható, ahol nem a természetesség alakította az egymáshoz illeszthető motívumokat, itt sem a kert mint valódi helyszín bemutatása a fontos. A női alak a virágszálat az angyaltól veszi éppen át. Gesztusa mutatja, hogy a fölkinált illat kegyesen elfogadott ajándék. A paradicsomi jegyekkel, a hortus conclusus tulajdonságaival felruházott kert





24. ábra. Jan Saenredam: Az öt érzék. Szaglás. (Hendrick Goltzius nyomán) (F. W. H. Hollstein: *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700*. Amsterdam. Év nélkül, VIII 136.)

felső társadalmi réteghez tartozó párt, de a jelenettel, a valóságosabbnak tűnő szituáció miatt, a kép nézője korántsem tud annyira azonosulni, mint az irreális helyszínt bemutató Brueghel-allegóriával. Némi kétértelműség tapasztalható Saenredam szaglászallegóriájában, ahol maga a csábítás, a kétes élvezet a veszélyes – mintha Brueghel olajfestményének apró, akár lényegtelennek is gondolható részletét nagyította volna fel.

A lány az ölébe helyezett virágkosárból csippent fel egy szál virágot, s azt kissé kényeskedve kínálja az őt jobb karján tartó férfinak. A kosárból kétvirágú rózsaszál bukik ki, s azt elmélyülten szaglássza a kutya. Hagyományos két személyre utalás a villáságon előforduló két rózsza.<sup>22</sup>

A kutya fején nyugtatja bal kezét a férfi, ezzel a három szereplő összetartozása nyilvánvalóvá lesz, s a rózsza illatából való szippantás is kétes értékűvé változik.

bódító teremtményei és az emberi érzékszerv között egy közvetítő is létezik, aki cselekedetével állítja, hogy az illat kitüntetett érték, s annak érzékelése különleges aktus. A szaglás is elvezet a teremtmény ismeréséhez.

A háttérben látható mellékjelenet emberpárjának meztelen felsőtestű női figurája a hatalmas manierista kert rózsaszalagjának virágait szagatja. E pazarlás, s a félhomályba merült alakok erotikus jellegű cselekedete azonban figyelmeztető jegy: az érzékek negatív értelmezése is megjelenik.

A sorozat látást bemutató képén Jan Brueghel a művészi tárgyak között álló vázában a rózsák jelenlétét is fontosnak találja.

Jan Saenredam (1565–1607) mintha nyomán készített rézmetszete szűkszavúbb Jan Brueghel öt érzékcsendéleténél. Életképszerűen mutatja be a fiatal, öltözkűk szerint

<sup>22</sup> Ismeretlen mester: *Szűz, rózsával* – Kassa (1500 körül, Nemzeti Múzeum, Bp.); GIROLAMO MAZZOLA-BEDOLI (1500 k.–1569 után): *A Szent család Assisi Szent Ferencsel* (Szépművészeti Múzeum, Bp., Esterházy-gyűjtemény, Ltsz. 170.)

Az élvezetek tehát nem makulátlanok. A kifinomultság ugyan kellemes, de egyben figyelmeztet a benne rejtőzködő bajra, erkölcstelenségre. A rózsailat ennek értelmében maga is mindkét lehetőségre utaló jegy. Az érzékszervekben keletkező élvezetek, ha nem társul hozzájuk valamiféle értelem, amely lehetővé teszi belső tartalmuk föltárását, nem maguktól értetődőek, de nem is egyértelműek. Megítélésükhöz értő vezetés szükséges – állítják az alkotások.

### *A virágképek*

A díszítés, s az erre szolgáló virágok megjelenése régtől sajátja a képzőművészeti alkotásoknak. A festett virágok pótolhatták az élő virágokat, amelyeket nem mindenkor lehet a sírra, a szentképek elé vagy máshová helyezni, s azok nem csupán a tisztelet, de az áldozat jegyeként is megmutatkoznak. Más ábrázolásokon mindezek-től eltérő szerep jutott számukra, például a padlóra, földre<sup>23</sup> leszórva, esetleg vázába helyezve szagtalanító és fertőtlenítő, azaz higiéniai, illetve medicinai szerepet is betöltenek, esetleg a vendégajándék maradványának is mutatkoznak. Biztos, hogy ezek s a többi, szintén szakrális és profán befolyás alatt kialakuló virágfunkciók amellet, hogy együttesen jelentkeznek, legtöbbször egymástól megkülönböztethetetlenek, szétszálazhatatlanok, a nézők mentalitásától, szocializációjától függőek.

A 17–18. század a füzérek, a csokrok más alkalmazását is öröklí a korábbi időszakok gyakorlatából. A mitológiai és a vallásos jelenetek lehatárolásában, keretezésében, illetve a jelenet helyszínének ékesítésében gyakori díszítőmotívumok azok a növények, amelyeket máshol attribútumként vagy egyéb hagyomány által bevezettként ismerünk. Ez a díszítési mód – szobrokon, festményeken, mindennapi vagy reprezentatív célú használati tárgyakon – akadály és tiltás nélkül megjelenhetett az egyházi és a világi palotákban, a tehetősebbek épületeikben, idővel a polgárok környezetében is.

A szimbolikus értelmezés és a dekoratív funkció szoros együttléte akkor sem szűnik meg, amikor a virágkép a barokkban, a csendéletek közül kiválva, önálló műfajként jelentkezik, s a világi körökben népszerűvé válik. A szimbolikus értelmezés, mint a csendéletek esetében is, fölkínálja a virágkép két, ellentétes oldalú megközelítését, s ugyanazon érzékelésre építve egyszerre tartja fönt a negatív és a pozitív értékelések lehetőségeit. A belső értelemhez a statikus figurák jelentése révén, elmélyült meditációval juthat el a néző, s reménye lehet arra, hogy a mély gondolatot ígérő képet valóban használatba vegye.

<sup>23</sup> CORNELIS CORNELISZ *Az Aranykor* (1614, Szépművészeti Múzeum, Bp.) című művét régebben Bacchanáliának tartották. A meztelen nőkkel lakomázó férfitársaság szabadban, egy reneszánsz kert labirintusa előtt mulat. A talajt virággal, köztük fehér rózsával szórták fel.



25. ábra. Juan de Arellano Virágcsendélete (Prado, Madrid) a maga korában híres és kedvelt virágfestő madridi üzlete számára készült. E munka azon kevés alkotás egyike, amelyen sok, közel egy időben virágzó növény található meg. A kompozíció nem csupán európai eredetű, így régi értelemmel nem rendelkező virágot is magába foglalt, másrészt a feltűnő lepkék és egyéb ízeltlábúak együttese irreális, csak allegorikusan indokolt, ugyanis nem azonos időszakra s nem megegyező areára jellemzőek.

A virágcsendélet felé vezető út kiindulási pontja a Mária környezetét alkotó növényegyüttes. A németalföldi *Angyali üdvözetek*, Hans Memling, Hugo van der Goes és mások Istenanyát bemutató ábrázolásai megmutatták mindazokat az elképzeléseket, amelyek e virágoknak szakrális értéket és értelmet nyújtanak. S bár a középkor középső szakaszáig alig tucatnyi a Szűz környezetében megjeleníthető növény, ez az együttes a reneszánszra kibővült, s e folyamat még ekkor sem zárul le. A jelentőségteljesnek talált növények sokasága – s ez az esztétikum a külső megjelenítője annak a belső értéknek, amely Máriára s általa az isteni közegre jellemző – esik át a szakralizáción, de ez a folyamat a felsorakoztatott elemek számosságával a híguláshoz, a virágértelmek szétmosódásához vezet. A rétek, vadonok növényei éppúgy feltűnnek a képeken, mint az idegen földrészek élővilágának Európába áthozott s kerti gondozásba kerülő egyedei, nem szólva a kertészek által létrehozott újabb változatokról.

A növények erkölcsi utasítást képviselnek, s ebben a mivoltukban megerősíti őket a kipróbált és mindenki által megtapasztalt medicinális hasznuk. A hagyományos hortus conclusus-növényzet darabja egytől egyig gyógyszer, az embernek adományozott isteni medicina egészséget biztosító részeként használatos, s az utóbb megjelentek egyike sem lehet más. Az analógiára épített hivatkozás mindig megtalálta a használat okát, hol a szín, hol az illat, hol az alakbeli hasonlóságok révén, s ha a várt testi hatás el is marad, a szellem számára ígért nem.

A rózsza a 17. században kialakult virágnyelvben egyként a szerelem és a sztoikus magatartás számára fontos csend és annak harmóniája jelképévé válik.<sup>24</sup> S immár képes a meditációhoz szükséges két állapotot egyszerre kifejezni. Azonban megmarad mind a szerelem, mind a nyugalom égi és földi jegyek szerinti értelmezhetősége is. A képpel és a szóval ábrázolás közti pontatlan megfeleltethetőség, mint az emblémák esetében, nem kizárólag további jelentésbővítést, de torzulást és jelentésvesztést is eredményez, s a bonyolultság egészen a kiürülésig juttathatja el a használatos jelképeket. S valóban, amikor – a spanyol barokk esetében – az emberi szeretet szegfűje, az irgalmas-ság margarétája, a hajadonság sárga boglárkája, a szüzesség citromfavi-rága, a tisztaság lilioma, a szerelem rózsája (egyéb, más-más értelmet kínáló virággal: nárcisszal, szellő-rózsával, tubarózsával, tulipánnal, haranglábbal, szulákkal, nefelejcs-csel) együtt jelentkezik, csak mellérendelt mondatokként olvasható az üzenetet rejtő összetett mondat. A dekoratív növény-összeállítás ugyan sokféle megjelenítést és használati módot tett lehetővé, s ha megrendelésre készül, az egyéni értelmezés fönntartását is adja a tulajdonosa számára, idővel azonban mást sem jelöl, mint egy jelrendszer meglétét, mivel meta-képpé vált.



26. ábra. Ambrosius Bosschaert (1573–1621): Virágcsendélet (1620, Mauritshuis, Hága). A Middleburgban, Utrechtben és Bredában dolgozott Bosschaert csendéleteire a sugárszerűen széttartó virágszálak: a dolgok belsejéből kiáradó tartalom hangsúlyozása a jellemző.

<sup>24</sup> GÁLLEGO, J. (1976) *El pintor de arte-sano a artista*. Universidad de Granada. In: TRIADÓ TUR, JOAN RAMON – SUBIRANA REBUL, Rosa María et al (2000) 134.





27. ábra. Rachel Ruysch *Virágcsokor üvegvázában* (1703, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste, Bécs) című festményén a káposztarózsa mellett egy új változat jelent meg, amelynek rózsásfehér szirmain bíbor csíkozat látható. S mert a virág lapos, néhány szirmú, s erre a színváltozatra a 16. századtól utálnak, egy *Rosa gallica*-változat. (A *R. centifolia* ősei között ott van a *Rosa gallica*. Ezért e 'versicolor' a *Rosa centifolia* rügmutációjának tekinthetjük.)

herbáriumok, hortulusok szerzői mellé képmetszők társultak, s hamarosan kiderült, hogy a növények biztonságos azonosításához ők jobban hozzájárultak, mint a szakvakat használó, egyezményes fogalmak híján lévő botanikusok. A 16. század botanikai munkái a valóság képi megragadását hangsúlyozzák, a kép egyértelműbbé válik a szónál, s ugyan kerülő úton, de azt bizonyították, hogy az érzékszervi megismerés s az ahhoz társult precíz ábrázolás mennyire erőteljesen hozzájárul a testi dolgok mögött rejtőző lényeg föltárulásához. A szakillusztrátorok figyelme és technikája a csendélet-készítők számára elérhető, mert a feladatok nem különülnek el. A tudományos ismeretek elterjedése és homogenizáltsága, valamint népszerűsége is arra kényszeríti a festőket, hogy figyelemmel kövessék a különböző kertészeti, festészeti újdonságokat.

Ambrosius Bosschaert *Ablakban álló virágvázája* (1620, Mauritshuis, Hága) egy-

A festőcéhek és műhelyek sikere függ attól, hogy a közvetítők és a nemzetközi cserét is biztosító kereskedők miként tudták kiszolgálni a polgárokat és a nemeseket az intézményesen kanonizált ábrázolatú festményektől különböző alkotásokkal, a nagy értékűnek tartott alakos kompozíciók mellett a kevésbé becsült csendéletekkel.

A hagyományos jelentéstől való eltávolodás azáltal történik meg, hogy megváltozik a jelképhalmazsal létrejövő virágegyüttes értelme. Formailag ugyan nem alakul át a virágköteg, de tartalmában szétesik. A virágok együttesére nem ad magyarázatot kizárólag azok közös erkölcsiségre utaló jelentése. Az együttes alakításába az újabb mentális, festészeti-grafikai és élettudományi fejlemények is beleszólnak. Különösen erősnek látszik a botanikusok növényleírasi buzgalomához társuló illusztrációk szerepe. A (kezdetben gyógyászati használatra készített)

ként tartalmaz idegen földrésről származó (*Tagetes* sp., *Tulipa* sp.) s a természetből a kertbe frissen bekerült növényt (*Anemona* sp.). A virágegyüttes mögött hegyes-dombos táj húzódik, egyszerre mutatva a kor nagy földrajzi egységek, látványok és a közeli részletek iránti fogékonyságát. Két kedvelt rózsaváltozat is szerephez jut ebben a virágenciklopédiában. A bemutatott növények virágzási ideje azonban nem esik egybe, valamiféle választás és rendszerezés eredményeként kerülhetnek egyetlen csendéletbe, egyetlen virágnyelv szavainak tűnve. A bemutatott virágok különállnak abban az értelemben, hogy botanikai pontossággal és szak tudományos vizsgálat számára is hasznosítható részletekkel mutatják meg őket, s a csokor egységes hatását a szerző a színfoltok egyensúlyán kívül egyéb festészeti eljárással nem biztosítja.

A növényzet részletei inkább dekoratívak, mint maga a csokor. A későbbiekben ennek az enciklopédikusnak mondható egységnek a hangsúlyosabbá válására lehet majd fölfigyelni. Újdonságnak számít a motívumok képzőművészeti összefogottsága; a különböző évszakokból átemelt, emblematis virágok egybetartására egyetlen edény szolgál – míg korábban a magányosan ábrázolt növényeket saját, erős értelemmel bíró egység, egy kert, egy udvar, egy, a történethez szükséges helyszín foglalja egybe –, ahol még az egyébként zsúfolt alkotások vázáz képrészleteinek virágai is magányosnak hatnak. Nyilván dekorációs igényeket is kiszolgál az ornamentális növényekkel megoldó Jan Brueghel (1568–1625), aki munkáival nagyban népszerűsíti a különböző évszakok virágainak együttesét. Ez az eljárás a valószínűtlenséget nem fokozhatja.

A 16. század második felére Antwerpen válik a botanikai jellegű kötetek legfőbb kiadási helyévé. A szimbolikus csendéletek festészete, különösen a növényeket ábrázoló



28. ábra. Bogdány Jakab (1660–1724): Virágcsendélet (1690, Magyar Nemzeti Galéria, Bp.). Bogdány Magyarországról került Angliába, ahol flamand és holland csendéletfestők vetélytársaként, azok mesterségének birtokában főúri s királyi megrendeléseket is kielégített. E csendélete akkor készült, amikor II Vilmos felesége számára a Hampton Court-i tükörszobát díszítette. Virágcsendélete ugyanazt a három ismert rózsatípust mutatja be, amelyet Rachel Ruysch és társai is modellként használtak.



29. ábra. Idősebb Jan Brueghel: Virágcsokor (1607, Alte Pinakothek, München). In: SCHNEIDER, N. (1994) 147. Nem egy részlete megegyezik a Virágcsendélet ékszerrel (1606, Milánó, Pinacoteca Ambrosiana) címet kapott munkával.





30. ábra. Idősebb Jan Brueghel A Szent család (c. 1623, Alte Pinakothek, München) című képén a vallásos jelenetet angyalok által tartott virágból, zöldségből és gyümölcsből fonott girland keretezi. A vadregényes erdei környezetben pihenő Mária gyermeke szoptatásához készül, s ezt a meghitt helyzetet figyelő és felügyelő József és a báránnyal játszadozó három angyal. E figurákat Pieter van Avont festette. Jan Brueghel készítette a földi javakból összeálló, a szituáció értelmezését elősegítő díszítményt, amely jelentését tovább egyértelműsíti az, hogy M(ária), illetve J(ézus) nevének kezdőbetűjét formázza. Miként az emblémákon a kép értelméhez közelebb vitt a fölírt néhány verssor, itt a monogram jutott ilyen szerephez (mindez arra hívja föl a figyelmet, hogy mennyire fontosnak érezte a kor az olvasás ismeretét és a vallásgyakorlatban betöltött szerepét).



lók, sokat köszönhetnek ennek. 1590–1650 között két flandriai város, Antwerpen és Utrecht emelkedik az olaj virágképek mestereinek központjává, festők szakosodnak a realista köntösben megjelenített allegóriák vagy szimbólumegyüttesek ügyfelek kívánságát figyelembe vevő elkészítésére. A hollandok között az egyébként flamand származású Ambrosius Bosschaert gyakorolja a virágcsendéletek kisműfaját.

Jan Brueghel és műhelyének alkotói egy-egy sikereőbb festményüket tucatjával másolják, s a pontos utánzatoktól a témavariánsokig számos példányt állítanak elő. Az aprólékos kompozíciókban mindig tapasztalható az időhöz nem kötöttség. Némelyeken tanulmányozható a rózsák összetett levelének vagy a csészeleveleknek a botanikai sajátossága, amelyek nagyban hozzájárulnak a fajta vagy fajkör megálapításához. A bársonyos melléknevet kapott Brueghel az élő növények tanulmányozója is: Brüsszelben rendszeresen látogatja Németalföld kormányzójának üvegházait.

Amíg Giuseppe Arcimboldo az évszak férfiportréját mozaikszerűen egymásra helyezett virágokból és más terményekből alakítja ki – például a *Négy évszak* Tavasznak orcáját három, különböző színű rózsza segítségével alkotja, s éppen a késő



31. ábra. Peter Paul Rubens és idősebb Jan Brueghel közös munkája a Madonna virágkoszorúban. A gyermekét tartó Madonnát körbevevő, változatos növényekből álló koszorú egyben arra is útmutatást adott, hogy mely virágok emelhetők be a Mária-jegyek közé.  
(1620, Alte Pinakothek, München).

reneszánsz hagyomány szerint társítja e virágot a testrésszel („*A rózsák némelyike élénk bíbor színű, másik hasonló a lányok orcájához, ismét másik az elefántcsont-hoz.*”<sup>25</sup> – állította Leon Battista Alberti 1436-ban megjelent művében) –, s a különböző allegóriák egymásra fedése által fokozza azokat, a későbbi virágcsendéletet festők az egymás mellé helyezés lehetőségeiben találnak járulékos lehetőségeket. Idősebb Jan Brueghel, Cornelis de Heem, Rachel Ruysch, Jan Davidsz. de Heem és társaik is ezt a halmozó módszert gyakorolják. Némelyikük ennél is tovább jut, s növénytömegből alakított csokrokat, füzéreket használnak a fokozásra, amikor a vallásos életképeket virágoktól dús keretbe helyezik.

Jan Davidsz. de Heem *Gyümölcsfüzérrel övezett oltáriszentség* (1648, Bécs, Kunsthistorisches Museum) festménye ugyancsak a túlradó, tobzódó, gazdagon burjánzó stílust képviseli, a grandiózus és látványos jelenet ezzel is moralizálásra szólít. Az oltáriszentséget körbefonó termények és növények gazdagsága a kultusz-tárgy mindenekfelettségét domborítja ki. A barokk virágcsendéletek másik formáján a koszorú már nem övezi a megnevezhető, szimbolikus értékkel rendelkező személyt vagy tárgyat. Ezekben a munkákban maga a megkoszorúzás aktusa erősödik fel, például Per Francesco Cittadini *A 'milánói' Virágkoszorú* művén (Bologna, Pinacoteca Nazionale) a változatos, szebbnél szebb virágokból összeállított, pozitív tartalmú pillangókkal övezett koszorú a teremtet világot, s benne persze a teremtet értékeli. S nem csupán maga a kép, de a keresztény hit, s az annak rejtélyeibe való bevezetés is monumentális.

## Összegzés

A festészet tematizációja a barokk képzőművészet kezdetén kiszélesedik, s leginkább a csendéletek azok, amelyek a rózsával kapcsolt értelmezések újabb változatait adják. A hithez, az egyházi dogmákhoz való viszony különbözősége, az új természettudományos eredmények együttese sok szempontból megváltoztatja az anyagi világgal, az élettel, a környezettel kapcsolatos elképzeléseket. A csendéletek a kialakuló európai szemlélet, érték és ízlés két, egymástól karakteresen megkülönböztetett változatát mutatják: a Dél-Európára jellemző katolikust és az Északkelet-Európára jellemző protestáns jegyűt. A déli–nyugati–északi térség katolikus változatához egy inkább arisztokrata, a nyugati- és közép-európai protestánséhoz inkább polgári értékrend rendelhető. Ennek megfelelően a rózsza mint jelkép itáliai és spanyol területeken a földi javak mulandóságára figyelmeztető vanitas-képek erőteljes motívumegyüttesének alkotója; a német és flamand vidéken, illetve a kálvinista Egyesült Tartományok (a későbbi Hollandia) területén pedig a protestáns etikától áthatott polgári lét mindenkor kettős tartalmú kifejezője. Ugyan min-

<sup>25</sup> LEON BATTISTA ALBERTI: *Della pittura*. 1431. 1. 9. ford: HAJNÓCZI G.

den csendélet rendelkezik spirituális utalásokkal, de a kép jellegének felismeréséhez délen jobban szükséges a rózsák allegorikus értelmének szabatos ismerete, mint az északi területeken.

A 17–18. század mentalitásaihoz kapcsolódó rózsajelképek tartalmi előzményei a reneszánszban, annak is itáliai változatában keresendők. Érthető ez, mert éppen a mediterrán területeken fejlődött ki az új irányzat, sőt annak leginkább korszakra jellemző műfaja, a csendélet, és a gazdagon burjánzó díszítőmotívumoknak is Itália a szülőföldje. Ezen a területen a rózsajelképek hagyománya nem szakad meg, a valósi tárgyú képek esetében ugyan jelképtisztulás következik be, de az nem vezet a tematizáció szűküléséhez. A mitológiai tárgyú, világi használatú képek rózsáinak értelme még ennyit sem változik. A rózsza új lehetőségei a csendéletekben találhatók meg, ott kap hangsúlyt és kerül előtérbe a hagyományoshoz képest bármely motívum értéke. A tradicionális rózsajelképek átértelmezéséhez, új szerepkörben megjelenéséhez az északi, protestáns világ kulturális modelljének erőterében alakuló, a nagyvonalúságot kiszorgálni kész festészetek járulnak hozzá. Ez a szemlélet nem csak a köznapi és közösségi – Isten jelenlétére összpontosító – cselekedetek ellenőrizhetőségét, tisztaságát és tiszteletét várja el, de az ábrázolatokét is, hiszen a valóság-hűség a virágok egyéni karakterű ábrázolásában is vezető szempontnak bizonyul. A botanikai hűséggel történő növényábrázolás, bármely képtematika esetében is normává válik, sőt egyre inkább az is, hogy a növényvilág, a természet többi részével azonos módon, a metafizikus utalások tárházának bizonyul.

A botanikai hűségre törekvés mégsem csak az északi alkotók munkáinak sajátja. A nemzetközi kapcsolatok révén, a festészeti eljárások kicserélődésének jóvoltából, számos európai párhuzam mutatkozik. Bartolomeo Bimbi (1648–1725) Mediciek számára készített festményei a gyűjteményeszme szerint alakulnak, s növényei botanikai értelemben tökéletesek. Luca Forte és Bimbi, firenzei csendéletfestők a botanikai tudományosság igényével dolgozik, miközben nem mondanak le a festészet céljáról, a melankolikus moralizálásról sem.

A szemnek és az intellektusnak is szól a rózsza: az előbbinek a formailag tökéletes kép, az utóbbinak a virágkép hagyományfüggő, szimbolikus jelentés. Az értelmezés a rózsák ábrázolásának milyenségével nem mutat szignifikáns kapcsolatot. A növények reális vagy az attól elváló – csupán színre, formára, érzelmi állapotra mutató – festőibb megjelenítése a képzőművészeti törekvések függvénye, s nem a rózsaszimbólumok tartalmaé. Mindegy, hogy e rózsza éppen egy Antwerpenben készült, polgári igények szerint alakított zsánerképen vagy egy Spanyolországba szánt oltárképen, esetleg egy arisztokratának készülő portrén bukkan elő, mert leginkább a pompa kelléke, s független attól, hogy éppen Amszterdamban festették, és vallási tárgyú megrendelések híján csak világi vevőkör részleteket is föltáró dekorációi, a porték, csendéletek, életképek erényeket hangsúlyozó, illetve elvető jelei, mert a 17. század közepéig a nemes puritánság rejtélyes kelléke, s független attól, hogy Itália melyik területén – s a caravaggioi vagy más hagyományoknak felel meg,



32. ábra. Domenico Remps (Üveges szekrény a dolgozószobában, 16. század vége, Firenze, Opificio delle Pietre Dure) munkája egy szekrényben elhelyezett gyűjteményt ábrázol. A kor enciklopédikus gyűjteményeire jellemző módon itt is fölfedezhető mindenféle egzotikus tárgy: korall és orrszarvú bogár, nagyító, festmények, kísérleti eszközök, amelyek nem csak a tulajdonos gyűjtési szenvedélyét, de természettudományi kíváncsiságát is kielégítették. A megnyílt szekrényajtó résében egy antik freskó pornográf jelenete tűnik elő, a középső polcon pedig egy rózsás virágcsokor. Miként maga a gyűjtemény, úgy a rózsza is lehet a világmindenség egyik szimbóluma. Másrészt a rózsza a testi gyönyör élvezését is jelentette, ami a világ foglalatában (szekrényében) megtalálható. De hogy vanitas-ábrázolással van dolgunk, arra föl hívja a figyelmet a szekrény peremére helyezett zsebóra.

s éppen Lombardiában, vagy Firenzében, Rómában – volt kompozicionális szigorral vagy látványosan megfestve, vagy akár egy szent attribútumaként, akár egy életkép mellékes motívumaként. Az élő rózsza bravúros ábrázolására mutatkozik igény – még akkor is, ha mintakönyv alapján készül, s a tulajdonságait elhalványító élőlények veszik körül, lepkék, sáskák, pókok és méhek, friss gyümölcs és zöldség. Ezt kívánja minden képtulajdonos, akár allegorizáló-moralizáló üzeneteket olvasni kész, bombasztikus kifejezésektől sem idegenkedő intellektuális néző, akár egyszerűbb, az ábrázolást az életközegével megfeleltetni vágyó polgár.

Az életképek amellet, hogy a mikrokozmosz-makrokozmosz kapcsolatát hangsúlyozva újabb tematikájú műveket eredményeznek, részben megmutatják s ugyan-



akkor fenn is tartják a rózsahasználatot, illetve a rózsajelképek korábbi változatait is. A Caravaggio-követő Bartolomeo Manfredi (1582–1622) *Az évszakok allegóriája* (Dayton Art Institute, Dayton) című festménye világias megjelenítést nyújt a témájának: a hangszerét pengető Nyár fejére rózsakoszorút illesztett. A zenélő női alakot éppen a Tavasz csókolja meg, a koszorú és a rózsza mindkettőjükre utal. A két jelkép leíró szerephez jut, a cselekményt hitelesítő és árnyaló testszínű virágok ékesége sem hanyagolódik el.

Az a polivalencia, amelyet a rózsza mindenkor felmutat, a manierizmustól az érett barokkig egyre inkább megnyilvánul, s egyre értelmezettebbé válik. Számos csendéletnél, de leginkább az öt érzék-allegóriáknál, illetve a gyűjteményeket bemutató alkotásoknál tapasztaljuk a korszak eklektikus, enciklopédikus és interdiszciplináris törekvéseit. Némely jelkép – s a rózsza is ilyennek bizonyul alkalmazása révén – gazdagsága felkínálja a gyakori használatát. Üzenete van mindegyik érzékről, a nagy kedvvel ábrázolt tájakról, a dolgok értékéről és a hozzájuk fűződő érzelmekről, az univerzumról. Az extravagancia megengedi a részletezést, s ez nem csak a gyümöl-



33. kép: Juan de Espinosa: Csendélet (Párizs, Louvre)

csők, zöldségek, virágok aprólékos ábrázolását, de a növény különböző, föltehetőleg más-más utalással rendelkező változatainak együttes megjelenítését is lehetővé teszi.

Gyakran közelítenek egymáshoz és keverednek a különböző témakörök felhasznált rózsajelképek. A mitológiai és a vallási rózsaszerepek némelyike korábban élesen elvált: a venusi nőiesség, illetve testiség rózsajegye – hacsak nem a kétes erkölcsű asszonyok környékén – nem jelenhet meg. Juan de Espinosa a maga *Csendéletén* (*Csendélet szőlővel, madarakkal, virágokkal és kagylókkal*, Párizs, Louvre) egészen merész jelentésátvitelt enged meg nézőinek. A kristályosan fénylő sárga és zöld szőlőfürtök mellett venusi, női jegyeket hangsúlyozó tükör és kagylók állnak. Az egyik rózsaszín kagyló hasadékból érzéki virágok törnek elő, többek között bimbózó, pirossal csíkozott rózsaszín rózsák. A kép vanitas-jellegű, éppen ezért megengedett a szexualitás ennyire erőteljes hivatkozása, de fel kell figyelni a barokk vallásosság szorgalmazta meditáció fennmaradására is.

Képződjék a barokk monumentalitás bármiféle módon, például a műtárgy méretének növelésével, jelképhalmazással, a sajátos környezet kiválasztása után megköntözött nézetek hangsúlyozásával (mint például az erdei jelenetekben, hogy grandiózus tettet vagy parányt és mozdulatlanságot ábrázoljon), a mögöttes jelentés mindenkor a Jó és a Rossz változatainak harcáról szól. A rózsza figyelmeztető szerepe változatlan marad. Abraham van Beyeren *Lakoma csendélet* (1655 k., Amszterdam, Rijkmuseum) című munkáján a hirtelen abbamaradt vacsora nyomai ismerhetők fel: az értékes edények, megmaradt ételek, félig telt borospoharak között a két oda nem illő tárgy – zsebóra és hervadó rózsaszál – az erkölcsi utalás. David Bailly (*Önarckép vanitas szimbólumokkal*, 1651, Leiden, Stedelijk Museum de Lakenhal) vanitasán a holt tárgyak között (festmények, ékszerek, papiros tekercsek, műtárgyak, mind a lét, sőt a jólét bizonyítékai) mellett hever egy koponya, s ott hervadnak már a rózsák is. Meditálni kell – szólít föl az ábrázolt világ – a földi dolgok tűnékenysége fölött, mert azok ugyanolyan pillanatnyiak, mint a képen lebegni látó szappanbuborék.

A korszak több festészeti irányú zsánerképein, portréin, némely csendélettípusán is a környezet kitágulásáról szerezhetünk tapasztalatokat, s ezek között ott a helyük az oly jelentős szerephez jutott kerteknek is. A kertek rózsákkal teltek. Akár a főherceg ballusztrádját, akár a polgár manierista kertjét, akár a városi lakos udvarkapujának dísznövényét tekintjük, a módosság virágaiként látszanak: ezeket a növényeket ápolni és gondozni kell, s erre ideje és lehetősége nem mindenkinek volt. A rózsához s a ráépülő jelképekhez való viszonyban is okokat találunk a növény kerti jelenlétére, s azt nem csupán a kertészet kedvelésével s az új kertészeti rózsaváltozatok megjelenésével magyarázzuk. A 17. századi képek kertjei reneszánsz kertekre emlékeztetnek, amelyekben, ha parterre-ekben is, de nevelnek rózsákat. A barokk kertek, amelyek kevésbé jelennek meg a képeken, hacsak nem a vad erdei környezetet bemutatókat tekintjük hortusoknak, kevésbé kedveznek

a rózsáknak. A nagyvonalú kertstílusok követésére kevésbé módot kapó polgári kertek, mivel azokban a medicinális növényhasználat megmaradt, inkább megtartja a rózsabokrokat.

A botanikai lény, a rózsza élethű bemutatása a barokk művészeteknek a természet-tudományos eredményektől nem független fejleménye, amely azonban nem gyakorol hatást a rózsaszimbólumok tartalmára. A rózsaszimbólumok változása viszont hűen követi az Európa kulturális centrumának Itáliából közép-nyugatra való áthelyeződésével, illetve a reneszánsz–barokk–naturalizmus váltással egybeeső, a katolikus kereszténységet érintő kulturális megosztásával együtt járó civilizációs fejleményeket. A szakrális és a profán rózsajelképeken belül a vallástól függő módon megváltozik az arány: a déli területeken a Máriához kötöttség, északon a Szűztől való eloldozódás a jellemző. A csendéletek kettős olvashatósága a rózsza szakrális módú értelmezésének gyengítését is megengedi, s ezzel lehetőség nyílik a virág világias értelmezésének bővítésére.

## GRAFIKAI ALKOTÁSOK NÉHÁNY RÓZSAJELKÉPE

### *Könyvgrafikák*

A nyugati kereszténységben a Mária-ábrázolásokhoz fűződő tisztelet a 15. században erősödni kezd. A reformáció által kérdésessé tett szentképhasználatot a katolicizmus továbbra is szorgalmazza. Az olyan események, mint IV. Sixtus pápa 1478-as kinyilvánítása, miszerint elfogadja, hogy Lukács evangélista készítette a római S. Maria del Popolo Máriát bemutató festményét, vagy a tridenti zsinat ábrázolástisztelet melletti állásfoglalása elősegítik az istenanyát bemutató képek kegyképekké alakulását, valamint e kegyképek és a hozzájuk kapcsolódó csodák, események kultuszát, a népi vallásosság formáiban való intenzív megjelenését.<sup>26</sup> A 17. század ellenreformációs elképzelése szerint a katolikus népesség lakóhelye földrajzilag is Mária országának tekintendő, így ezeken a birodalmi területeken előkészítik a hívők Mária-tiszteletét, s az annak fenntartására szolgáló rendek, kolostorok, zárándokhelyek működését. 1623-ban a velencei kanonok, Felice Astolfo foglalja könyvbe először a csodatévő Mária-képeket. A hozzá hasonló enciklopédikus igényű munkák eredményeként Máriát nem csak az emberiség, de az egész világ segítőjének tekintik. Mindez a Máriához kapcsolt szimbólumok, így a rózsza egyre gyakoribb hivatkozásához vezet.

A jezsuita rend vallásújító törekvéseit szolgálja a Mária-tisztelet megújítása, amely azonban messze renden túli hatást is kivált. A müncheni jezsuita, Wilhelm

<sup>26</sup> KNAPP, É. – TÜSKÉS, G.: *Előszó, Bibliotheca Hungarica Antiqua XXX* In: ESTERHÁZY, P. (1994) melléklet 11.

Gumpenberg (1609–1675) rendtársai segítségével Európa valamennyi tájáról összegyűjti és közreadja – bőséges hivatkozásokkal kiegészítve, amelyek között éppúgy ott vannak Joannes Baptista Alberti szakmunkái vagy Placidus Samperinus *Iconológiája* – a miraculosus Mária-képek történeteit és képeit. 1657-ben képpel, legendákkal és történetekkel ellátva mutat be száz Mária-ábrázolást, 1672-ben pedig ezerkétszáz, illusztráció nélküli történettel egészíti ki a katolikus világ képi, szobrászati, domborművi stb. Mária-ábrázolásait. Ezek a kiadványok egyszerre tekinthetők áhítatosnak és tudományosnak.<sup>27</sup>

A bennük található könyvgrafikai munkákat bizvást tarthatjuk a magánáhitathoz hozzájáruló képeknek is.

1690-ben jelent meg Esterházy Pál herceg és nádor – Wilhelm Gumpenberg legalább tizenöt kiadást megérő *Atlas Marianus*-án alapuló – gyűjteményes munkája az európai, köztük a magyar Mária-ábrázolásokról. A különleges tiszteletben tartott 117 Mária-ábrázolásról Esterházy udvari rézmetszője, Matthias Greischer készített 100 gumpenbergi eredetre valló és 17 teljesen új (magyarországi forrásra utaló) metszetet. A nyomatokat és az eredetleírásokat

fogja egybe *Az egész világon levő csudálatos Boldogságos Szűz képeinek rövidesen föltett eredeti* című, Nagyszombaton kiadott kötet. Az újabb atlas marianus létrejöttét nyilvánvalóan elősegítette, miként az olvasókhoz szóló ajánlás is jelzi, hogy Máriára úgy tekintenek, mint aki „*Magyar országh örökös Királynéia*”. A vállalkozás hozzá kívánt járul-ni ahhoz a magánáhitat-gyakorlathoz, amely a barokk kor Kárpát-medencében élő katolikusainak életviteléhez hozzátartozik. Másrészt előmozdítja, hogy az istenanyát a török-keresztény vallásháborúban a kereszténység patrónusának tekintsék. A szerző e nemzetinek látszó és a keresztény lelkiség-



34. ábra. A Sopron vármegyei osli boldogasszony képe Esterházy Pál, illetve Jordánszky Elek műveiben. Rábaköz ájtatos búcsújáró lakosainak kegyképrajzán a rózsa mellett biztosan meghatározható még a kisázsiai eredetű tulipán és az amerikai származék büdöske, amelyek 1645-ben bizonyosan ismertek voltak a Kárpát-medencében.

<sup>27</sup> Uo. 13–15.





35. ábra. ERAMITANUMI CSUDÁLATOS  
BOLDOG ASSZONY KÉPE, REMETE HELYBEN  
– Esterházy Pál gyűjteményében.

tétel után készültek, Greischer legfeljebb a magyarországinak tekintett eredeti ábrázolásokat láthatta, de a többi százat aligha (miként a korábbi, a Gumpfenberg-változathoz tartozó száz ábrázolás eredetijét a metszők sem). A mesterek meglévő képek vagy vázlatok alapján dolgoznak, ami lehetővé teszi az eredeti tárgytól való eltéréseket, az arányok megváltozását, a finomabb motívumok esetleges eltűnését. Az Esterházy-változatban felismerhető rózsákat az iniciálékon, illetve a fejezetzáró virágmintákban találunk, ezek viszont, hiszen egyéb kiadványokban is előfordulnak, mintakönyvekből származnak. Egy szál virágot – csésze alakú, virágfejjel rendelkező egyszerű rózsát – mutat fel Mária a „SZENT CELSUSNÁL LÉVŐ BOLDOG ASSZONY KÉPE, MEDIOLÁNUMBAN” alkotáson. Rózsaszerű, elágazó virágszál tart a kezében Mária és a karján tartott Jézus is a chilleinek állított „LIGUAI CSUDÁLATOS BOLDOG ASSZONY KÉPE”-n. Mindkét virágábrázolás a metszetjellegből adódóan elnagyolt. Ugyanez tapasztalható a kötet további három rózsáb-

hez tartozó törekvése nem csupán ezt a könyvet eredményezi, hanem az év ötvenkét szombatjára szóló lelki olvasmány (*A Boldogságos Szűz Maria szombattyá*, 1691) kiadását, továbbá a Máriával kapcsolatos munkák közreadását elősegítő bőkezű mecénási aktivitást is.

A nádor családi hagyományaira és jezsuita neveltetésére visszautaló Mária-tisztelet az egész életét végigköveti: a hitéletben, a reprezentációban, a kegyes alapítványokban, s megjelenik a végrendeletében is. Esterházy zárandoklatai, adományai, alapításai révén szoros kapcsolatot tart fenn a máriacelli kegyhellyel, ami a Habsburg-birodalom császárhű, katolikus magyar főúri családait is arra ösztönzi, hogy a fenntartóságukba tartozó területek lakosságának rekatolizálását és hitéletét hasonló módszerekkel szorgalmazzák.

Az egész világon levő csudálatos Boldogságos Szűz képeinek rövideden föltett eredetiben felsorakoztatott kegyképek tehát két- vagy háromszoros át-

ráján is: azok mindegyike Mária ruhájának jellegadó mintázatát adja.<sup>28</sup> A tali Mária köpenyén rozetta, s a daacumin profilban ábrázolt, gömbölyded virágfej található, míg az osli 1645-ben faragott köpenyén alig kivehető, sokvirágú rózsacsészék ismerhetők föl. Ez utóbbi rózsza valódi kinézetét egy 1836-os metszet nyújtja<sup>29</sup>, amely Jordánszky Elek magyarországi Mária-kegyképeket bemutató gyűjteményében található.

A 117 kép közül ötször fordul elő rózsza, valamint még egyszer, a gyermekét tartó Mária alakját körbefogó 33 szemű rózsafüzért alkotva, a németországi remetehelyi „*ERAMITANUMI CSUDÁLATOS BOLDOG ASSZONY KÉPE*”-n. A Mária és rózsza együtt való előfordulásának ezt az alacsony arányát azonban nem magyarázza kellőképpen sem a rajzok részletszegénysége, sem pedig az, hogy a kegyes képek tárgyalt időszakunknál korábban, valamikor az ellenreformáció előtt vagy annak kezdetén készülnek, s a Mária-kultuszba csupán utólag vonódnak be.

Az előfordulások alapján leszűrhető, hogy a virágot mind szakrális, mind profán módon használják, akár női, akár férfi szent kezébe adva, illetve szövetmintába szőve. Rózsajelképnek tekintendő, s vallásos mozgalomra utal a rózsafüzér (a szemeket képviselő rózsák minden egyes darabjának közepét azonban a szokásos öttel szemben négy-négy szírom alkotja).

A korszak rózsái jelképi tartalmának felfejtéséhez egyéb, később készült barokk kisgrafikai alkotások is bőséggel hozzájárulnak.

A rózsza Mária kezében és a rózsza Mária, illetve a gyermek Jézus kezében típusú ábrázolások után a rózsza a Mária által tartott Jézus kezében típusú képek üzenete egyértelmű: a gyermekkézben felmutatott virág ugyanazt jelenti, mint az anyai kézben tartott fiúcska jelentése.

A barokk korszak áhítat-irodalmában nyilvánvalóan szoros kapcsolat létezik a búcsújáróhelyekhez tartozó mirákulumos könyvek, a vallási ponyva és a magas irodalom kiadványai között: más-más népréteghez közvetítik ugyanazt a tartalmat. Még inkább közvetlenebb összefüggést láthatunk e kiadványtípusok grafikai jellegű illusztrációi közt. A könyvek képei alapján készüljenek a zarándokhelyek kisnyomtatványai. A könyvillusztrációk és a címlapelőzések azonban sokkal igényesebb képi szerkezetűek, grafikai megjelenésük és nyomdai kivitelezésük is minőségibb, mint a szentképeké, imalapoké vagy a ponyvafüzetek címlapmetszeteié.

<sup>28</sup> A tali csudálatos boldog asszony képe, az osli csudálatos boldog asszony képe, valamint a de cancellis csudálatos boldog asszony képe. In: ESTERHÁZY, P (1994).

<sup>29</sup> JORDÁNSZKY ELEK: *Magyar Országban, 's az ahoz tartozó Részekben lévő bódogságos Szűz Mária kegyelem' Képeinek rövid leírása*. Póson (1836. 71).

A 13. század folyamán a kolostorokban készített miniatúrák egyik változataként olyan szentképek jelennek meg, amelyek az egyéni áhítat céljaira szolgálnak. A pergamenre vagy papírra festett jelenetek azonban nem kerülhetnek tömeges alkalmazásra, többnyire szerzetesek és apácák celláiban függesztik azokat ki, s tulajdonosuk ájtatosságát növelik és képviselik. A miniatúrafestmények stílusában készült alkotások akkor terjednek el, amikor a lapok (fámetszet, rézmetszet, rézkarc formájában) sokszorosíthatók lesznek, a mindennapi élet olcsó tárgyaivá válnak.

A szentképek a családi és az egyéni élet közvetlenül jelenlevő dolgaivá lépnek elő: otthon és úti felszerelésekben, falon és ládában, zarándoklat kellékeként és búcsúban egyaránt szerephez jutnak. Ikonográfiai típusai is kialakulnak, melyek alkalmazását a vallási és a világi élet szabja meg. Ezen szentképeket, az ajándékozási alkalmak kedvelt tárgyait, a kolostorokban és az egyházi intézményekben, majd megrendelések nyomán a nyomdákban egyre nagyobb mennyiségben állítják elő.



36. ábra. A celldömölki kegyhelyről származó, 1750-ben készült körülvagott, piros színű nyomat. A virágkehelyből kinövő kultusztárgy-ábrázolás gyakorinak számított e korban.

A rézmetszet Kauperz munkája. A nyomda ismeretlen. (Papnevelő Intézet Könyvtára, Győr)

A 16. században a Saint-Truiden apátság vezetésével a németalföldi – mindenekelőtt antwerpeni –, valamint a burgundiai apátságok válnak a magáncélra készített szentképek előállításának központjaivá.<sup>30</sup> Később neves mesterek és művészek hoznak létre olyan metszeteket, amelyek sokszorosításra alkalmasnak bizonyulnak. A szentképek kiadásában Európa-szerre a magánnyomdák, az egyházi és a rendi támogatású nyomdák vesznek részt. Noha a képes imalapok búcsúcédulaként, könyvjelzőként való felhasználása is szokásos, az ábrázolatokat a könyváruosi emblémákon, kártyalapokon vagy éppen népszerűsítő könyvekben használják. Az előállítók szorgalmazta képi elképzelések oly nagy mennyiségben jelennek meg, hogy a kisgrafikai munkák tömegáruinak minősülnek.

<sup>30</sup> DE MEYER, MAURITS: *Populre Druckgraphic Europas – Niederlande vom 15. bis zum 20. Jahrhundert*. München, 1970. 49. In: SZILÁRDFY, Z. (1984) 8–9.

A kisgrafikai munkák mindenekelőtt hitbuzgalmi és hitvédelmi szempontok szerint készülnek. A barokk kor katolikus előszertetettel fordul a csodás, misztikus, irracionális eseményekhez, az ellenreformációnak szüksége mutatkozik az égiek segítségére a katolicizmus és a pápa hatalmát támadó sátán elleni harchoz, de a reformáció sem mondhat le erről a propagandisztikus lehetőségről. A hagyományos bibliai témák mellett a megerősödő Mária-kultusz, a csodák és legendák kínálnak újszerű ábrázolási lehetőségeket.<sup>31</sup>

Ironikus és népszerűsítő szerepet vállal például az a Hans Wolrab által készített 1567-es, Bautzenben készített könyvmetszet, amelyen a tövis nélküli rózsát rágó kecske kártételét mutatja be a szerző.<sup>32</sup>

A katolikusok számára a könyveket és szentképeket vásárokon, búcsújáróhelyeken vándorárusok ponyváról értékesítik. Az olcsó, egyszerűbb fametszésű kép a nép ízlését kiszolgálva s azt ajándékozásra alakítva, búcsúfiaként vagy emlékképként szolgál. A képet a búcsújáróhelyeken megáldatják, s hogy szent jellegét megerősítsék, ahhoz a képhez érintik, amelyről a másolat készült, így annak, vélik, az ereje átszármazik. Szentképként használatosak mindazon ájtatosságra szolgáló ábrázolások is, amelyek emlékképeknek, tézislapoknak, esetleg könyvmetszeteknek készülnek, avagy éppen egypéldányos apácamunkák: kézimunkával keretezett, festett, szenteket megmutató képek.<sup>33</sup>

Az alsó és középső népréteg vizuális kultúrájáról leginkább a zarándoklaton, a búcsújáróhelyeken beszerzett kisgrafikák tájékoztatnak. A szentképek között karakteresen elkülöníthető búcsús kép sokszor egy-egy nagyobb méretű festmény vagy



37. ábra. Az 1747-ben készült rézmetszetet a máriapócsi búcsújáróhelyen megfordulók részére készítették. A rézmetszet hátoldalán német nyelvű imádságszöveg található (Papnevelő Intézet Könyvtára, Győr).

<sup>31</sup> BARDOLY, I. Szerk. (1990) 10–11.

<sup>32</sup> HOBERG, M. (1973) 114–115, XV.

<sup>33</sup> SZILÁRDFY, Z. (1984) 14.





38. ábra. A nagyszombati Szt. Miklós székesegyház szentképét ábrázoló 1708-ban készült címlapelőzők: a képről számos egyedi nyomat is készült. A Mária köpenyét összetűző rozetta csupán távolságtartóan utal a Szűzanya rózsza-attribútumára. (Főszékesegyházi Könyvtár, Esztergom)

zás a főmotívum része – áttételesen egy belső, morális tartalmat képvisel, vagy a virág segítségével utal valami másra (ilyenek például a rozetta alakú ékszerek, nemesfémkoszorú-dísz, ruhaszövet mintázata). Sokszor pedig a grafika burjánzó díszítésének a része például virágcsokrok, növénykoszorúk, füzérek alkotójaként.

Az egyik máriapócsi kegykép virágos keretezését arra vezetik vissza, hogy azt a virágfüzért idézi, amellyel a kegyképet az 1747-es bécsi nyolcnapos áhítat körmenetében övezik.<sup>34</sup>

Ha a képet szegélyező keret Mária-emblémákat sorakoztat fel, akkor bizonyosan megjelenik közöttük a valamilyen módon ábrázolt rózsza (virágfej, leveles hajtás, több virággal rendelkező ág, rózsza-, esetleg vegyes virágból álló csokor<sup>35</sup>, indázó virágos növényág, bokor).

illusztráció, nyomtatványoldal, mintakönyv másolata, s éppen a korszak képi toposzainak homogenitásáról tanulskodik. A nagyobb búcsújáróhelyeken – miként Máriapócs esetében is – összefonódnak a nemzeti és a nemzetközi kultuszok, s mivel a kisgrafikák előállítása sem kötődik szorosan egy ország mestereihez, s maguk a zárándokok is Európa-szerte elterjesztették a képecskéket, bizonyított, hogy egy-egy szenthez nem tartozott speciális ikonográfiai jellemző (kivéve a helyi legendát). Mária személyéhez például mindenhol ugyanazok a virágfélék illeszkednek, ugyanazon szakrális okokkal meghatározott módon.

A rózsza, ha előfordult – függetlenül attól, hogy mekkora képi felületet foglal el –, a kisgrafikákon mindössze kiegészítő motívumként jelentkezik. Némelykor közvetlenül a Szűzanyával áll kapcsolatban (például a virágra ültetett kegytárgy vagy a szentek kezében tartott növény esetében), máskor pedig – annak ellenére, hogy a rózsahivatko-

<sup>34</sup> SZILÁRDFY, Z. – TÜSKÉS, G. – KNAPP, É. (1987) 49.

<sup>35</sup> TISCHLER ANTAL (18. sz.): *Boldog Bonaventura minorita szerzetes betegek körében*. In: SZILÁRDFY, Z. (1984) 44. tábla

A rózsábrázolás mellett időnként megjelenő Rosa Mystica-felirat két közlésformája egymásba kapcsolódik, az összetett narratív szerkezet a képileg ábrázolt rózsák kiegészítő motívumaként is kiemelkedő (Máriához kötött) jelentőségére hívja fel a figyelmet.<sup>36</sup>

A rózsza Mária-virágkénti jelentőségére utalt Máriának, a boldogságos Szűznek dicsőítő énekei közé tartozó *Lorettói litániában* való „titkos értelmű rózsza”-ként jellemzése. Mária Rosa Mystica-ként való szerepeltetése a celldömölki (1750) és a máriapócsi (1747) kegyhelyek nyomatainak némelyikén is megtalálható. Egy celldömölki kisgrafikán különös, részletgazdagon metszett rózsatő kinyílt virágában (mintegy a világ legszebb teremtményeként) áll a gyermekét tartó Szűzanya: a két, jellegtelenül felöltöztetett figura gúlaszerű köpenyének mintázatán szintén felfedezhető – profán utalási rendszer jegyeként – a szálas rózsza. A virágminták rózsza-voltára a szirmok közül kinyúló csészelevelek utalnak (e csészelevelek hiányoznak Jordánszky Elek 1836-os Mária-kegyelemkép gyűjteményében a celli alak ruhájáról<sup>37</sup>). A máriapócsi



39. ábra. Abraham van Merlem metszetén a rózsza háromféleképpen is megjelenik: a barokk virágcsendéletekből ismerős formájú rózsza a képsarok térkitöltő dísz, a reneszánsz és barokk iparművészeti tárgyakon szokásos rózsaszerű rozetta „funkcionális” szerepű. A kisdudát elborító (leginkább reneszánsz jellegű) virágok nyilvánvalóan Salamon énekeire (Énekek éneke 1,15–16.) hivatkoznak.

ábrázolás alapján készülő kegykép Rosa Mystica-jellegét a fölirat mellett a gyermek Jézus kezében tartott növényág sejteti (egyéb pócsi kisgrafikákon virágos vagy

<sup>36</sup> Például a Mária-emblémák a 18. századi magyarországi búcsújáróhelyek kisgrafikáinak képkereiben. A máriavölgyi (Marianka) címlapelőzők kegyzsobor ruhája még későreneszánsz jellegeket mutat, de a kerete már, amelyben ott a rózsza, barokk. A máriaradnai 1780-ban készült színezett metszeten vagy a sasvári, 1750 körüli vedutás ábrázolású rézmetszeten is ott a keretbe illeszkedő Mária-virág. in: SZILÁRDFY, Z. – TÜSKÉS, G. – KNAPP, É. (1987) 241:201 és SZILÁRDFY, Z. – TÜSKÉS, G. – KNAPP, É. (1987) 239:195, valamint SZILÁRDFY, Z. – TÜSKÉS, G. – KNAPP, É. (1987) 281:294

<sup>37</sup> JORDÁNSZKY ELEK: *Magyar országban, 's az ahoz tartozó részekben lévő Boldogságos Szűz Mária kegyelem'képeinek rövid leírása*. Póson, 1836. 80–81.



40. ábra. Franz Ambros Dietel (1682–1737): Győztes Immaculata allegorikus alakokkal (Magyar Nemzeti Múzeum, Történelmi Képcsarnok) rézmetszetét a címzetes schlangenmundi prépost számára készítette, és „szellemesen utal a Szűz Mária-prépostság nevére, Mária Fia ugyanis csapást (Schlag) mér a kígyóra (Schlange), akinek szájába (Mund) döfi keresztjét.”<sup>38</sup>

rózsavirágokkal rakott ág<sup>39</sup> tölti be ezt a funkciót). Ez tehát az 1696-os könnyezése után Bécsbe vitt kegykép alapján készül.<sup>40</sup> A pócsi naiv mesternek, Pap Istvánnak tulajdonított kép (Szent István dóm, Bécs) címe is *Rosa Mystica*. S ott van még a barokkra oly jellemző, a nagy méretű szentábrázolásoknál és a csendéletknél használt gazdag, rózsakoszorús keret.

A szegély naturalisztikus virágábrákban élt tovább a középkori óráskönyvek díszítése Abraham van Merlem rézmetszetén.<sup>41</sup> A *Cantus Catholici* (1651)

bölcsődalát hivatkozva tekint a virággal behintett takaró alatt alvó gyermekére Mária („...jászlyod szép virágokkal:/ Körös-körül bé-kertelem gyenge liliumokkal. / A szénát-is violákkal, jó illatú rósákkal, / Bé-hintem...”). A képet koszorú kerekezi, amelyet négy rozetta ékesít. A nyomat sarkaiban a barokk virágcsendélet precízen kidolgozott növényei közül négy is feltűnik, jobb sarokban négy szíromlevél-körös rózsá.

A közösségi és egyéni ünnepek maradandóságát biztosítandó egyedi, alacsony

<sup>38</sup> SZILÁRDFY, Z. (1984) 2 tábla

<sup>39</sup> Virágos (rózsás) ág, számos pócsi kegyképpel ábrázolt metszeten látható a gyermek Krisztus kezében: például Franz Feninger: *A pócsi kegykép a zarándoktemplommal* (1750 körül, Országos Széchelyi Könyvtár) és Franz Leopold Schittner: *A pócsi kegykép alatt végveszélyben levők csoportja, háttérben Bécs városával* (1740, Országos Széchelyi Könyvtár) In: SZILÁRDFY, Z. (1984) 18. és 20. tábla

<sup>40</sup> SZILÁRDFY, Z. – TÜSKÉS S, G. – KNAPP, É. (1987) 39.

<sup>41</sup> Szűz Mária alvó gyermekével. ADOLF SPAMER: *Das kleine Andachtsbild vom XIV bis zum XX Jahrhundert XIX*. Hivatkozva SZILÁRDFY, Z. (1984) 22. tábla

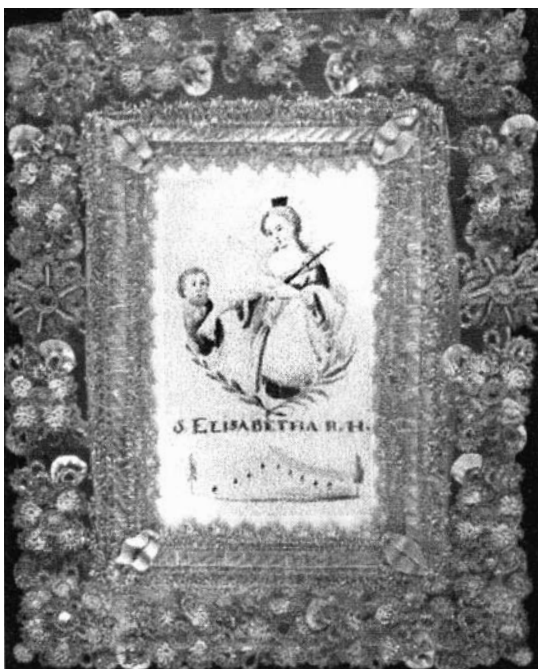


példányszámú emlékképek készülnek: ezek feliratai és a felvázolt, az alkalommal összefüggő ötletre épülő szimbólumai, allegóriái és emblémái a jelképek gazdagodását eredményezik. Kóczy Ferenc (1658?–1743) papsága huszonötödik évfordulójára rendeli magának azt az emlékképet, amelynek (a címerén kívül) számos önmagára vonatkozó, nyilvánvaló és rejtett utalása van. A türelem keresztjét három, virágjával ékeskedő tövises rózsza futja be.

A pestisjárványok elleni védelmet biztosító kegyképként válik népszerűvé a tridenti zsinat után egy Lukács evangélista munkájának vélt római kegykép, amely in goldstadti másolata alapján vált széles körben elterjedté. Jakob Adam *Csudálatos Anya*<sup>42</sup> rézmet-szetén (1772) a kegykép alatt égő, de el nem égő vadrózsabokor<sup>43</sup> Mária „*dicsejete*” hivatkozása az újévi vecsernye egyik antifonája alapján. A járványok elleni védőszentnek inkább tekintett Rozália, György és Rókus ábrázolásánál azonban már nem rózsagally, hanem rózsavirág a másodlagos motívum.

<sup>42</sup> SZILÁRDFY, Z. (1984) 13. tábla

<sup>43</sup> További égő csipkebokorra hivatkozik SZILÁRDFY a győri jezsuita kollégiumban, a győri karmelita templom Immaculata-főoltára oromképén, a budavári Boldogasszony-templom oltárán, a pest pálosok Mária-templomának bejárat mennyezetképén (Johann Berg munkája). In: SZILÁRDFY, Z. (1984) 13. tábla



41. ábra. Mindkét Árpád-házi szent pergamenre készült képét polion (sodrott fémszál-díszítmény) kerettel díszítették.



A kegyképek legegényibb és legsokrétűbb változatánál, az apácamunkákban, a főmotívumként szolgáló szentkép-másolatot gazdag és finom, változatos technikákkal készült, a szenthez illő díszítéssel veszik körül. Dekorativitásuk miatt rokonai a 14. századi miniatúrák Mária-képeinek, valamint a későbbi flamand csendéletek formapontos gyümölcs- és virágdús ábrázolásainak. Az apácamunkákat aprólékos kézimunkával készítik, fém-, selyem- és textíliaszálakból sokféle motívumot, virágot állítanak elő, amelyeket aztán kövekkel, csiszolt üvegekkel, gyöngyökkel kiegészítve mind a kézzel festett, mind a nyomdai úton előállított szentképeket fölékesítették. Az üvegezett, kazettás közepű kegytárgyak éppúgy ott találhatóak a főúri, mint a polgári otthonokban, s nem ritkán ereklyét is foglaltak bele.

Metszet után pergamenre temperával festik *Árpád-házi Szent Margit* képét, amely egy szilánknyit tartalmazott a szent ereklyéjéből is. *Árpád-házi Szent Erzsébet* polion-keretezésű képe is ismeretlen művész munkája. Mindkét apácamunka jellegét meghatározza a fémszálakból készült virágok tömege, melyben a rózsák, úgy látszik, elvesztik egyénibb jelentésüket.

Az ellenreformáció eredményeként a legalsó és a középső néprétegek magánáhitatának felkeltésére és kiszolgálására kisnyomtatványok megjelentetését szorgalmazza több katolikus rend. A legtöbbször nyomdailag készített szentképeken, mivel többségük megfelelt a fellendülő Mária-kultusz formáinak, hagyományosan a Mária személyéhez kötött rózsajelképeket alkalmazzák. Másodlagos, díszítményszerephez jutottak a kortárs festészetben kialakult rózsák és a rózsajegyek. A metszetek nyomán készült rózsaaábrák egyszerűek, jelentésük árnyalatlan. A differenciálatlan jelentés hangsúlyozását a rózsza képének díszítmény gyanánt való használatával érték el.

## ÖSSZEFOGLALÁS

A 17–18. századi festészet és grafika gyakran ábrázolt rózsát, s ennek mindig jelképi tartalma ismert. A középkori keresztény, majd a reneszánsz által föltáruult antik hagyományok folytatásaként a rózsza allegorikus jelentései közül a szerelemmel mutatkozott kapcsolat: amíg annak misztikus, leginkább Mária személyéhez, kevésbé Krisztushoz köthető formái pozitívabb és örökbecsűbb értékét, addig a földies jelenségekre utalók negatívabb és porlékonyabb értékét jelzik. A szakralitás rózsáinak fenntartásáért a katolikus vallási világ vezetői, a világi arisztokrácia és az alsóbb népréteg tagjai, az allegorikus jelentésektől ugyan nem mentes, de világiasodó jelentésekért pedig a polgárság és a reformációt elfogadó népesség a felelős. Amíg a társadalom vezető rétegeinek igényei a rózsajelképek szegregációját, addig az alsóbbakéi az aggregációt szorgalmazzák.

A hagyományos rózsajelképek között nem történt szelekció, de számos esetben a kanonizált formák összevonása jóvoltából erős egyéni változatok bukkantak fel.

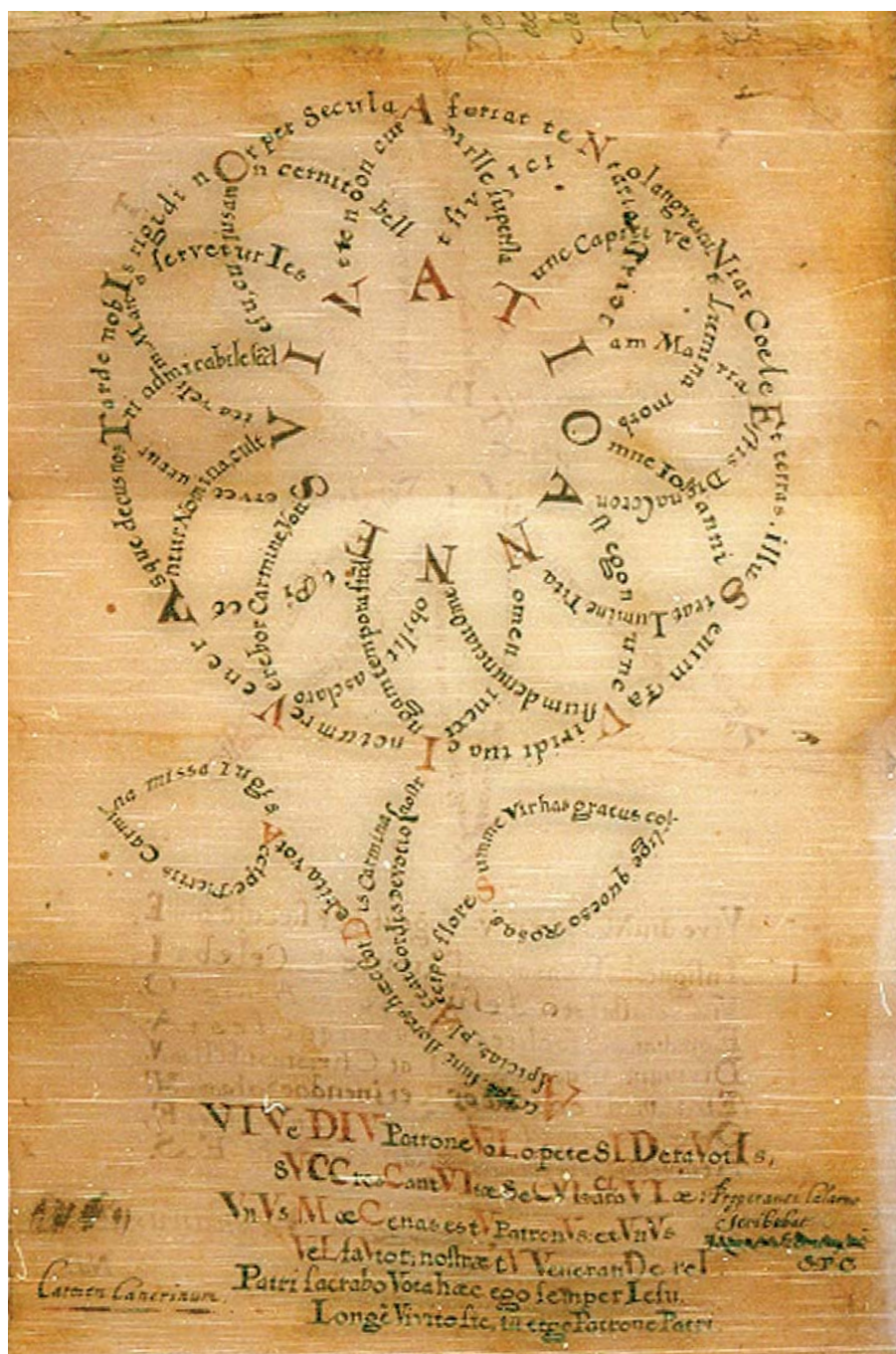
A rózsajelképek megújítására leginkább a csendéletek szolgáltattak példát. Mindehhez hozzájárul még a festői realizmus kiteljesedése, és az átalakuló természetképet követő botanikai ábrázolás megjelenése is. A rózsajelképek kontinensen túl nyúló elterjedéséhez azonban a katolikus rendi törekvések nyújtották a legnagyobb lehetőségeket.





*Robert Furber 1730. Rosa mundi*





Szemenyei János: Köszöntő János napra ( Lepsényi István gyűjteményéből).  
In: KILIÁN (1998) 269.

## A KÉPVERS MINT ISKOLAI MŰFAJ

A 17. században, bár Európa különböző területein eltérően, a latin a katolicizmus s – valamennyire – a tudomány nyelve. E nyelv használata a reformáció vallásai-ban s a közigazgatásban már kevésbé marad meg. Az anyanyelv a népszerű iroda-lomban hódít, s a 18. században a tudomány is egyre inkább él vele. A tudós s a diákműveltség alapja viszont egyelőre a latin nyelv és az általa közvetített civi-lizációs ismeretek. A reformációban a liturgia nyelvet vált, a katolicizmus azonban a latint megtartja a szemináriumokban, a kollégiumokban és a templomokban is. Az egyházi latin a szentség egyik kifejezője, így érthető, hogy – a 18. század köze-péig – miért használatos a közép- és a felsőszintű oktatás tannyelveként.

A katolikus és a protestáns iskolarendszer iskolájának egyező vonása, hogy kö-zépszinten, a gimnáziumban, a latin grammatikát a poétika tanítása követi. Az eu-rópai és a magyar iskolarendszer nemcsak tartalmilag és minőségében újul meg, de hálózata is szétterjed, s a tevékenységébe bevonódó népesség nagysága megnöve-kedik. A katolikus szerzetesrendi iskolák és a protestáns, valamint az egyszerűbb szervezetű kollégiumok száma emelkedik, s mindenhol intenzív a latin oktatása – annak ellenére, hogy a papképzés szempontjai a középszintű képzésben kevésbé ér-vényesülnek. A latin nyelv használatát, a görögös-latinos ismereteket a műveltség részének tekintik: ez megkívánja a nyelvi képzést, s ez eredményezte a poétika-re-torika tudásanyag fennmaradását. A képvers elméletének ismerete és a képverské-sztítés praxisa erre vezethető vissza, ezért marad benne – mintegy háromszáz éven keresztül – az európai kereszténység kultúrájában.

A műveltség szerkezetének konzerválójaként hat az európai univerzális nyelv, miként az 1599-es központi jezsuita világtanterv is. A 18. századdal erősödő tan-ügyi reformokig az iskolai tankönyvek – mint minden más tudományos jellegű könyv is – erős (mind protestáns, mind katolikus) cenzúra alá esnek.<sup>1</sup> A tanköny-vek változtatására, illetve változtatosságára nem törekednek, s ha egyik-másik hosz-zas alakítások után megfelel az ezernyi elvárásnak, akkor akár fél évszázadon át is használatban maradhatnak.

<sup>1</sup> CHADWICK, O. (1998) 290–295.

A poétikák és a képversgyűjtemények jelentőségét az iskolák biztosítják. A meseterkedő költészet jelenléte két rend, a jezsuita és a piarista felfogásának köszönhető, ezek töltik be a legjelentősebb szerepet a latin nyelv és a katolikus iskoláztatás felügyeletében; a reformáción belül azonban elégnek látszik csupán a latinoktatás.

A képversek tartalmát, szimbólumait a lelki és az áhitati gyakorlatok határozzák meg. Az ilyen tárgyú kiadványok jóval nagyobb számban terjednek el, mint a klérus használatára szánt könyvek, elvégre a képzésbe került laikus tömeg számára is ajánlottak. A kiadványok tartalmát meghatározó papi csoportok olvasáspolitikája másrészt a tartalmi kérdéseket is szabályozza: például a jezsuita kollégiumok növendékeinek lelkiségét meghatározandó a Szűz iránti áhitatgyakorlatok bevezetésével.<sup>2</sup>

A Máriához kapcsolt jelképek – köztük a rózsza jelentései – áthatják a katolikus klerikus világot és a mindennapi életet. A reformáció vallásaiban a rózsajelképek kevésbé maradtak felszínen, bár jelenlétük nem tűnik el: a régi s átalakított s az újonnan felépülő templomok fakazettás mennyezetén, a textilmunkákon különböző mértékben stilizált, a heraldikai hagyományt nem egyszer követő motívumokban jelentkeznek. Azokon a területeken, ahol elterjed a reformáció, a rózsajelképek hasonló módon bukkannak elő: a szakrális tárgyak uniformitását a termékeikkel és szolgáltatásukkal bárhol megjelenő, mobil iparosság biztosította. A profán használati cikkek – kő- és fafaragványok, cserépedények, ruhaneműk – rózsajelképei a helyi hagyományok nyomán maradnak meg.

Mind a jezsuita, mind a protestáns ortodoxiával szemben fellép egy-egy újfajta vallási kegyesség, amely személyesebb, őszintébben átélte hitet és annak gyakorlatát várja el a hívőktől. A merev, dogmatikus, rideg, tekintélyelvű szabályzatokkal összetartott világ helyére egy érzelmekkel át- és megélhető kerül, amely éppen ezért jobban vágyott mentalitást fenntartó környezetet nyújt a vallás gyakorlóinak. A 17. századi janzenizmus és a pietizmus hasonlóan a polgárság igényeit veszi tekintetbe, s emeli a művelődés horizontjára. E polgárságtól sem idegen a szakrális eredetet mutató, de egyre inkább világias használatú jelképiesség.

Miközben a protestáns eszméáramlatok a pápaság és a katolicizmus hatalma, struktúrája és díszletei ellen fordulnak, lemondanak az áttételes utalásokkal való érvelésről. Az ellenreformáció a tömegek figyelmét drámai módszerekkel kívánja elérni, az oratorikus zene megjelenése például erre utal, míg a reformáció zenéje anyanyelvi szövegű és egyszerű dallamvilágú. A katolikus barokk kápráztató, gazdag és bonyolult oltárai, képekkel zsúfolt monumentális templomai, színpadias liturgiái, hatalmas körmenetei, a pompa és az ünnepélyesség az érzéseket – mindet egyszerre – ragadják meg. Ezt a reformáció vallásainak kisebb közösségei méltóságra és csendes bensőségességre apellálva teszik.

<sup>2</sup> KILIÁN, I. (1996)

Amíg Európában a 17. század végével, a klasszicizmusban leáldozni látszik a képvers kultusza, addig Magyarországon a 19. század közepéig, amikor az utóbarokk fejt ki a hatását, nagyon is él. Folyamatosan létezik magyar képvers 1607 és 1858 között.<sup>3</sup> Az első Szenczi Molnár Albert készíti, s 1612-ben jelenik meg Herbornban. A legkésőbbi – ismert – képverset pedig Sopronban adja ki Sebestyén Gábor, aki Ferenc József fia, Rudolf születését ezzel köszönti a klasszikus szerzőktől – Vergiliustól, Claudianustól, Juvenalistól és Persiustól – összeválogatott sorokból komponált alkalmi munkájában. A verstestből kiemelkedő eteostichonokból és a lapalji kronogrammból szintén kiszámolható a keletkezés dátuma – ha a költemény tulajdonosa elfeledte volna a trónörökös születési évét. Sebestyén képverse nem tartozik a legjobbak közé, talán megkockáztatható az is, az előző két évszázadban tömegesen készült művek között a legsilányabbak egyike.

Hogy miféle képversek lehetségesek, azt Julius Caesar Scaliger (1484–1558) orvos és filológus példákkal fejt ki 1561-ben – majd 1617-ig még négyszer – megjelenő *Poeticájában*, egyben kanonizálva a műfajt.<sup>4</sup> Tőle eredően a legtöbb ilyen, egymást követő kiadvány – egyre inkább kibővítve – átveszi példáit, annak ellenére, hogy a műfaj az antik előzmények után sem marad éppen műveletlenül, s számos formáját készíti a skolasztika kezdetén Alkuin, Hrabanus Maurus, majd Petrus Abaelardus vagy éppen Venantius Fortunatus, s utóbb, a reneszánsz idején Rabelais és kortársai. Szükség lehet a témakör antik eredetére visszamutató, de a (latin) nyelv racionális kezelésére irányuló reneszánsz tudósi gesztusokra. A reneszánsz egzakt megfogalmazásra való törekvése a nyelvészeti-irodalmi munkákban rendre megjelenik. Scaliger nem az egyetlen, aki vizsgálati tárggyá emeli és rendszerezi a képverseket. Matthijs de Castelein *Const van Rhetoriken* (Gent, 1555) című művében, George Puttenham pedig *The Arte of English Poesie* (1589) című poétikájában is ismertet szövegkompozíciókat.<sup>5</sup>

Scaliger munkájának megjelenése után a költői mesterkedések nem csupán ismertebbek, hanem mind a poéták, mind a deákos műveltségű olvasók körében népszerűek is. Hogy a szerző ilyen jellegű törekvéseiben kortársi segítségre is talál, azt a magyarországi kézikönyvek is jól bizonyítják – nem is szólva a Balassi Bálint, Tinódi Lantos Sebestyén és mások használta, bevezetett költői technikák megmaradásáról, amilyen például az akrosztichonba rejtett név, vagy éppen Balassi echózó verse, az *Egy útonjáró szerzette ének*. A költői mesterkedés a szükségesnek ítélt művesség, a technopaegnium (egyik) jegye.

A manierizmus és a barokk szerzői a reneszánszban megjelenő technopaegniai eljárásokat átveszik, s tovább is fejlesztetik: új és új műfajokat vezetnek be. Molnár Gergely 1556-ban Kolozsvárott megjelent latin nyelvtanának, a *Grammatica Lat-*

<sup>3</sup> ADLER, J.–ERNST, U. (1987) 73.

<sup>4</sup> ADLER, J.–ERNST, U. (1987) 62–63, valamint 77–79.

<sup>5</sup> KILIÁN, I. (1980) 31.



inának 1696-tól kezdődő kiadásában már szerepel – J. D. C. monogrammal, 1661-es dátumozású előszóval – költői mesterkedéssel foglalkozó fejezet. A szerző, mint szerte Európában, betűkkel, szavakkal, kabbalisztikával (pl. kronosztichonnal – amelyek használatával igen gazdagon élt a barokk), grammatikával, retorikával és matematikai költői játékkal létrehozható képverseket tárgyal, ez utóbbiak között találhatók a valamilyen alakzatot vagy alakot imitáló (azt körbeíró, kitöltő, kontúrozó stb.) textusok.

Graff András 1642-ben megjelent *Methodica poetices praecepta* című (Trencsény) tankönyvében a rejtett képvers mellett elkülöníti az alakszerű verseket: ezek némelyike egyszerű és összetett kubus vagy éppen kör. Ezeket, az alakzat keresztény allegorikus értelmére utalva, a középkor szerzői is alkalmazták, egyéb formákat – például a piramist – a reneszánsz Egyiptom-kultusza vagy – miként a kratért – az antik kulturális hagyomány őrzött. A tojás- és a rózsaaalakzatok a szakirodalom eddigi megállapításai szerint az érett reneszánsz utáni termékek. A Heidelbergből néhány évre Erdélybe áttelepült s ott tanároskodó Philippus Ludovicus Piscator *Artis poetices Praecepta Methodice Concinnata et perscipius exemplis illustrata* (Gyulafehérvár, 1630) című kézikönyve szerint – német művek nyomán – három csoportja lehet a képverseknek: a grammaticus, a rethoricus és a mathematicus. A mathematicum technopaignion éppúgy rendelkezhet geometriai mintázattal, mint bármi tárgy- vagy élőlényformával (torony, szószék, kerék, szív), így akár virág is lehet – ha a forma jelképes tartalma már kialakult.<sup>6</sup> Moesch Lukács *Vita Poeticája* (Nagyszombat, 1693) az akrosztichonok közé tartozó képvers 25 műfaját különítette el. Példái között a rózsát, mint egy mély jelentésű formát, is ott találjuk. Ezen paptanárok munkái bizonyítják, hogy olyan kis területen, amilyen a Kárpát-medence, több azonos tartalmú és szándékú könyv került – gyakorta többszöri – kiadásra, de azt is, hogy e kiadványok nem tekinthetők a formálódó nemzeti kultúra produkciójának. S ha látjuk, hogy további, képverseket és/vagy ezek ‘elméletét’ tartalmazó kötetek is napvilágra kerülnek (Frater Mohácsi 1694-es, Illyés András 1696-os, Simándi László 1712-es kiadványai, s ehhez a sorhoz csatlakozik Lepsényi István 1700 körül összeállított, illetve Johannes Baptista Adolphnak [1657–1703] és Kozma Mihály [1723–1798] kéziratban maradt gyűjteménye), akkor ítélné meg ennek a műfajnak a kedveltsége.

E poetica típusú tankönyvek, illetve gyűjtemények arra utalnak: felekezettől és (természetesen) nemzeti törekvésektől függetlenül – nagyjából – azonos szerepet tulajdonítanak a különböző szerzők a költői mesterkedéseknek. A *Lusus Poetici* összeállítását kiadó Szenczi Molnár Albert kálvinista, Lepsényi István Pápán is tanító, református felekezetű tanár, Graff András evangélikus oktató, Piscator vagy Illyés András szintén protestáns, Moesch Lukács piarista, de piarista tanár Dugonics András is, aki 1775-ben datált egy képversgyűjteményt. Kácsor Keresztély is piarista,

<sup>6</sup> CHADWICK, O. (1998) 415–416.

ő az, aki után egy 1878-as dátumozású omniárium marad fenn. A sziléziai származású, de Győrben tanult s egy ideig Nagyszombaton tanárkodó Johannes Baptista Adolph jezsuita, Simándi László pálos szerzetes, Kozma Mihály unitárius lelkész.

Tovább szélesíti a kört, ha megvizsgáljuk azokat az iskolákat, ahol a legtöbb képer keletkezik. Necpál evangélikus iskolája, Sárospatak református kollégiuma ilyen, de ismerünk egri, debreceni, hajdúböszörményi, pesti, beregi, pozsonyi, győri vagy éppen soproni stb. keletkezésű képverseket is.

Mi biztosítja ennek a versszerzési gyakorlatnak a homogenitást a barokk életérzés időszakában, amely nemcsak a magyar területeken, de szerte Európában megmutatkozik? Az, hogy iskolához kötött. Az, hogy egy korszak latinos, iskolai műveltsége fejeződik ki benne, s hogy annak valóban lényegi jellemzőihez illeszkedik, képes azt megjeleníteni – s ezt a műveltséget akármelyik iskola magáénak vallja. Olyan univerzális szimbólumokat használ fel, amelyek akármiféle felekezetben jelen lehetnek, vagy a szimbólumokat vallási szempontból indifferenseknek, illetve semlegesíthetőeknek tekintik.

## A BAROKK RÓZSAJELKÉPEK ELŐZMÉNYEI

A rózsajelképek többsége Mária és Krisztus alakját veszi körül, s még néhány szentét, mint például Árpád-házi Erzsébetét, Szent Dorottyaét, Szent Rókusét. De mind-egyiknek exponált szerep jut a barokk misztikában. A skolasztika leginkább a feminin jellegű (s mindenkor ambivalens, ellentétpárokat képező) rózsajelképeket kedveli: erre Mária személye a magyarázat. Hozzá kapcsolódikt a rózsacsodák némelyike, továbbá a rózsafüzér, a rózsafüzér-társulatok sora. Ábrázolásban sajátos utat jár be a hortus conclususból kifejlődő, Máriához kapcsolt tisztaság- (illetve mártírium-) jelképek tömege: azzal, amikor a reneszánszban a 'Mária a rózsalugasban' képtípus létrejön. A rózsalugas-képek ugyanakkor visszautalnak a korakereszténység paradicsomábrázolásaihoz is. A reneszánsz végével a maszkulin jellegű rózsajelképek száma nő meg – mindenekelőtt a német nyelvterületen terjednek el ezek a vérhez kapcsolt szimbólumok. A manierizmus az eddig egyértelműnek vélt rózsajelképeket elbonyolítja. Összevonásokkal, átértelmezésekkel létrejövő szimbólumtorlódások jönnek létre – ilyen Luther pecsétje, de ilyen lesz a rózsakeresztesek rózsáértelmezése vagy a katolikus búcsújárók kegyképeinek naiv ábrái –, mintha az addigi 'egyszerű' képek nem mutatkoztak volna elég erősnek, hatékonyak, egyre-másra monstroszusokká válnak. A rózsalugas rózsája felkerül a templomok oltára fölötti dongaboltozatra éppúgy, mint a szentképen festett szőnyegre, ruhákra, falikárpitokra, megjelenik a szakrális faragványokon – s mindezek együttesét (más jelképhalmazokkal egyesítve) egy-egy alak köré fonódásuk hitelesíti.

Ilyenképpen a hazai barokk időszak kedvelt állítását is, miszerint Szent István felajánlása következtében Magyarország Mária országa, csupán jelképtorlódások

tömegével lehetett – kellő felfokozással – ábrázolni. A sárvári Nádasdy-vár 17. századi freskóinak töménytelen mennyiségű rózsája és rózsával megerősített jelképe Nádasdy Ferenc országbíró katolicizmusát a maga túlbonyolított módján, de híven kifejezi. Esterházy Pál és családja, akik a magyar Mária-kultuszban példaként járnak elől, hasonlóan gazdag Mária-attribútumok között élik életüket.

A rózsá-versek kialakulásához egy más oldalról a mély szimbolikával rendelkező kör formába rajzolt képversek vezetnek. A gótikában teremődik meg a kör, a küllős kör s a kerék alakú ablak és a rózsá szimbólumlehetőségeinek összekapcsolása: ezek egyesülten Máriához kapcsolódnak. A rozettaformák a világ teljességének bonyolultságát és egyszerűségét egyszerre mutatják: ezzel analóg módon nyilvánul maga a rózsavirág is.

A rózsá alakú képversek a manierista, a barokk és az utóbarokk ízlésvilág találmányai. Az elsők a korszak elején jönnek létre, s csupán addig készültek, amíg az utóbarokk igényének megfelelnek: ekkorra sok módon deszakralizálódtak, s átke-  
rülnek a népi díszítés faragott, festett, formázott motívumai közé is.

Amíg a katolicizmusban a fejlődő misztika Máriához és Krisztushoz köti a szerelem és a vértanúság rózsajelképeit, megerősíti a rózsafüzér használatát, társulatok működtek és a búcsújárás az egyéni vallásosság kifejezésévé válik, azaz számtalan módon tovább élnek a középkorban kifejlődő s a reneszánszban szétszalazódó rózsaszimbólumok, addig a reformáció egyházai ezekről lemondanak.

A reformáció jelképpenessége a díszes és sötét, fenyegetően harcias és zsúfolt templombelső helyébe a hit megélésére, a tanítás befogadására alkalmasabbnak tartott puritán, áttekinthető és világos közeget állít. A biblikus szemléletmód nem engedi meg a formák és a szertartások túlzását, a templomi világ és a benne lejátszódó közösségibb szertartás csupasszá válik, nem alkalmaznak szentképeket, nem lehet szükség az allegóriákra és a szimbólumokra sem. A Mária-kultusz fölszámolásával a hozzá kapcsolódó attribútumok, rítusok és tiszteletformák is tiltottá válnak. De a protestáns országokban a falusiak körében sokáig tovább élnek a – régi – katolikus szokások: a szent asztal előtti keresztvetés éppúgy, mint a sírnál az idősebbek rózsafüzérekkel történő imádkozása. A szószékek fölött rózsát vagy rozettát találunk – amint azt az ismeretlen mester munkája: *Georg Mylius a szószéken* (fametszet, 1584) mutatja.<sup>7</sup> A gyülekezeti énekekben hasonlóan az egyszerűségre töreksenek, hiszen a himnuszok szövege többségében frissen íródik, ezekben sem bonyolult az utalás rendszere.

Ezek után váratlan, hogy a reformációt elfogadó népesség kultúrájában is találhatóak rózsajelképek, ám ami igazán feltűnő, az a világiak rózsákra való hivatkozása, akár a lakások, bútorok, mindennapi használati tárgyak, ruhák, ékszerek díszítésében, akár az írott – immár anyanyelvi – irodalomban és tudományban, akár az élet köznapi és ünnepi megnyilvánulásaiban.

<sup>7</sup> SCHADE, W. (1983) 110.

A legtöbb virágjelkép a barokkban szűrődik le a populáris kultúrába – sokszor vallástalanodás vagy vallási egyszerűsödés révén. Ekkor válnak nemzetivé azok a növények, amelyek az európai összkultúrához tartoztak, mint például a rózsza, a lilium vagy a viola/ibolya. Az éledező virágszimbolikában azonban a reneszánsz virágkultusz, a vallásos erkölcsiség, az allegorizálásra és emblémaformázásra hajlamos barokkos gondolkodási mód is kifejti hatását.

## A 16–17. SZÁZADI MAGYAR RÓZSAHASZNÁLAT ÉS AZ IRODALOM RÓZSAJELKÉPEI

Melius Péter *Herbárium*a mintegy összegzője a rózsáról szóló kortárs egészségügyi ismereteknek: egyszerre szerepelnek benne az antik szerzők s a munka előzményének tekinthető 16. századi fontos fűvészkönyvek.<sup>8</sup> Az ókori és a reneszánsz szövegeket ismételő kiadvány a rózsza tulajdonságait, illetve a rózsza-eredetű gyógyszerek hatását a nedvtan szabályai szerint értelmezi, s leginkább hűsítő hatású szerek komponenseként kedveli. Ez a tudás – ha nem is csak Meliustól, de az Európa-szerte megjelenő könyvek által – más (ember-állat)orvosló munkákban is megjelent, így a *Medicina Variæ* (1603 k.), Máriássy János: *Egy néhány rendbeli lóorvosságok és más orvosságok* (1614–1635 k.), Török János: *Orvoskönyv lovak orvoslására* (1619 e.), Szentgyörgyi János: *Testi orvosságok könyve* (1619), az *Orvosságos könyvecske* (1665 k.), az Apaffi Anna számára Újhelyi István által készített *Orvosságos könyv* (1677) gyűjteménye, Becskereki Váradi Szabó György: *Medicusi és borbélyi mesterség* (1698–1703) munkákban, és a 17. századi gyógyszerek gyűjteményei is tartalmaztak rózsás adatokat.<sup>9</sup>

A rózsza medicinális-higiéniai felhasználásánál jóval szerényebb a növény táplálkozásbeli szerepe. Apicius *De re coquinariâ*ját 1490-ben adják ki Milánóban – ebben szerepelnek rózsát főlhasználó receptek –, s ezt egyre több konyhaművészeti összeállítás követi. Az első német szakácskönyv – *Kuchemaistrey* (1485) szerzője ismeretlen, de azé nem, amelyik alapját képezi az első ismert magyar összeállításnak. 1581-ben Frankfurtban jelent meg *Ein neu Kochbuch* címen. Rumpolt későbbi, 1604-es kiadását fordítja le – Bornemisza Anna fejedelemasszonynak ajánlva – Keszey János 1680-ban. E műben a rózsát térsztaművek, patikából való nádmézes cukorkák ízesítésére, fűszerezésre, illetve illatosításra, valamint ecet veres vagy kék színezésére találja használhatónak a szerző.

A nagyszebeni Fekete sashoz címzett gyógyszerár 1531-es leltárának egyik szakasza is conservákat említ: ezek cukorral bevont növényi részek, leginkább virágok,

<sup>8</sup> MELIUS Péter *Herbárium Az fáknak, füveknek nevekről, természetekről és hasznairól*. Kolozsvár, 1578.

<sup>9</sup> *Medicusi és borbélyi mesterség*. Régi magyar ember- és állatorvosló könyvek Radvánszky Béla gyűjtéséből. 1989.



nem is annyira gyógyszerek, inkább csemegék. Itt többek között cukrozott rózsá, levendula és pármai ibolyavirág szerepel a leltárban.<sup>10</sup>

A különböző felhasználási módok keveredhettek egymással. Az egyébként *Retorikát* is író református Pécseli Király Imre (1590 k.–1641 k.) istenes versében írja: *Rózsacet fejünk forróságát oltja.*<sup>11</sup> A szakrális és a medicinális jelképkeveredésre egy egyházi ének nyújt megfelelő példát:

*Rózsá színű szép gyenge Szűz,  
Kinek lelkében nincsen bűz,  
Minden gonoszt tőlem elűz.*<sup>12</sup>

E 17. századi *Boldogasszonyról való ének* Mária tulajdonságait emeli ki a rózsá színével és szagtalanító – azaz illatos – voltával.

A rózsára azonban mint jelképre hivatkoznak a leggazdagabban. Köztük számos együtt jelentkezik a rózsá higiéniai felhasználásával. A rózsá, amint az a flamand és itáliai reneszánsz ábrázolások némelyikén látható, a levegő frissítésére, tisztításra is ajánlott. A szirmokkal vagy a virágokkal felszórják a lakótereket, a közös helyiségeket, avagy étkezésnél az asztalt. Amikor az újszülött ruhájára helyeznek virágot – mintegy jókívánságként –, az az egészséget s egyben a tökéletes, a paradicsomi boldogság kívánságát, följajánlását is jelzi.

Katolikus énekekben a jászolban fekvő Jézust szórja meg virággal Mária,<sup>13</sup> a *Dormi fili dormi*ban, azaz altatódalban is megjelenik a szimbolikus jelentésű virágok sokasága:

*Hogy semmi heával ne légy, jászlyod szép virágokkal,  
Körös-körül békertelem gyenge liliumokkal.*  
...  
*A szénát is violákkal, jó illatú rózsákkal,  
béhintem tulipánokkal s gyenge nárcissusokkal.*<sup>14</sup>

Ezek a szövegek egyben a rózsá díszítő voltát, sőt a virág paradicsomkertre való utalását is használják.

A rózsá jelentése egyetlen képen belül tehát többszöröződhet, s valóban, egyedül ritkán is – inkább a kései reneszánsz hagyományhoz kötődve s akkor pedig inkább világias módon – jelennek meg. Ugyancsak többszörözőtt rózsakép talál-

<sup>10</sup> KURT. K. (1984) 59.

<sup>11</sup> KOVÁCS S. I. szerk. (1998) 301. Pécseli Király Imre: *Elő még az idő.*

<sup>12</sup> KOMLOVSZKI T. vál. (1990) 714.

<sup>13</sup> KOMLOVSZKI T. vál. (1990) 669. (*Aludj, ó, magzatom...*): *Béhintem virággal/a szénát, s rózsával.* illetve (*Aludj, ó, fiacskám...*) 677.

<sup>14</sup> KOMLOVSZKI T. vál. (1990) 671–672.

ható a *Tündöklő hajnali csillag...*<sup>15</sup> című 17. századi versben. Jézust, az ő lelkiségét mutatja a virág egy evangélikus énekben – e virág hagyományosan a seb, a szív gyógyszere. Az ilyen jellegű kép inkább a katolikus szerzők műveiben használatos, az evangélikus énekekben igen ritka:

*Hozzád folyamodt lölki rózsa,  
Légy orvosa sebnek, szívnek,  
Nálad nélkül nem élhetek.*

A kései reneszánszban nagyszámú rózsajelkép-pár használatos. Ilyenek azok, amelyek a növény, illetve a virág botanikailag lehetséges, s az emblémairodalom által sokat hivatkozott ellentéteire alapulnak: piros-fehér szín, tüskesség<sup>16</sup>-tüskétlenség, illat-illatlanság vagy bűz, bimbó-nyílt virág-hervadás, illetve amelyek ezek idejét, módját idézik meg. De akadnak élőlénypárok, amelyekben a rózsához más növény, illetve állat (fülemüle, dongó) társult. A lilium, a viola gyakori ezekben a kapcsolatokban, illetve a fülemüle/csalogány.

A manierista Wathay Ferencnél (1568–1609 után) *rúzsáágak közben* dalolt a fülemüle a reneszánsz hagyományok szerint feldíszlő kertben: természetesen a költő szívbánatának kifejezőjeként.<sup>17</sup>

De a költő ajándékküldő, szerelmi kínládást elmesélő versében is – amelyet Sitkey Györgynéhez juttatott el – ott szerepel a kikeletet vagy a víg tavaszt rózsával bemutató kép, amelyhez hozzátartozik e (párját már megtalált) madár:

*Filemile is, íme, röpöle,  
S nagy csacsogással rúzságra üle,  
Látám, másik is hozzá kerüle,  
De jegyben vala, mert gyöngyen felele.*<sup>18</sup>

A rózsa-dongó (antik) ellentétpárja kevésbé nyomatékos Nyéki Vörös Mátyásnál (1575–1654): s nemcsak tüskét, de Krisztus, illetve a mártír szentek vérént mint a megtisztulás-megváltás szerét, a jegyességre lépés zálogát is exponálja:

<sup>15</sup> KOMLOVSZKI T. vál. (1990) 747.

<sup>16</sup> A katolikus BARKÓCZY BORBÁLA: *Egy árva gerlicének sóhajtozó zokogási* című panaszló versében a rózsa-tövis (hagyományos) ellentétpárja jelenik meg: *Ékes rózsát vártam, fájós tövist láttam...* In: S. SÁRDI M. – TÓTH L. vál. (1997) 47.

<sup>17</sup> KOMLOVSZKI T. vál. (1990) 85.

<sup>18</sup> KOMLOVSZKI T. vál. (1990) 99–102.

*Oh, te tövisszálon termett piros rózsa,  
Kit az irégy dongó noha megmardossa,  
De mihelyt jegyessed vérével megmossa,  
teremtőnek húga lével s házastársa,<sup>19</sup>*

A Krisztus keresztes zászlója alatt vitézkedő nagyszombati társaságnak ajánlott, 1629-ben költött versben a jezsuita költő festőies gazdagsággal, hivatkozások tömegével egyszerre profán és vallásosan áhítatos. A jezsuiták és a piaristák a rózsát gyakorta kötik Krisztus – és minden férfi mártír – véres halálához, így a vérhez, a sebhez és a kereszten elszenvedett halálhoz. Ámbár Nyéki a Patrona Hungariae-hít egyik újraélesztőjeként vallomásos, ékítményekben gazdag Mária-himnuszokat is ír. A *Boldogasszonról való énekében* a Szűzről így szól:

*Az Szentírás téged élő fának,  
Méltán nevez menyei rózsának,!...<sup>20</sup>*

A Jézushoz kapcsolódó rózsajelképek körében gyakoribb a rózsának a kereszttel és a szívvel való – együttes vagy különálló – kapcsolata.<sup>21</sup> Ez nemcsak a katolikusoknál, hanem a lutheránusoknál is ismert, s a kor kisgrafikai ábrázolásain feltűnően magas számban fordul elő. A halmozás, a képek részletező tobzódása által megvalósított forró érzékiség a barokk révület sajátossága.

A manierizmus és a barokk szerzői hajlanak az emblematiszta fogalmazásokra. Wathay Ferenc verseiben a kortárs prágai és németalföldi térképábrázolások allegorizáló ötletei már visszaköszönnek – ahhoz hasonlóan, ahogy például a rajzoló sokszirmú rózsa alakúra formázza Csehország térképét, a növény töve Bécsben fakad, de virágának közepe Prága.<sup>22</sup>

Nyéki Vörösre, Hajnalra vagy Esterházy Pálra is hatással voltak az ikonográfiai, emblématiszta egységesítő törekvések. Esterházy Pál (1636-1712) *Egy kis karvoly-madáról való táncénekében* a sok virág között a rózsát pompás „szolgálónak”<sup>23</sup> tekintette, a *Kerti virágokról való versek* virágkatalógusában pedig a *kedves szagú rózsáról*<sup>24</sup> is megemlékezik. Maga a katalógus is, amiként tobzódik, barokkos fejlemény.

A jelképek értelmezésére – természetesen mintaadási célzattal is – emblémagyűjtemények tömege jelenik meg, amelyekben a szokásos antik és keresztény rózsahi-

<sup>19</sup> KOVÁCS S. I. szerk. (1998) 434. *Tintinnabulum tripudiantum. Negyedik rész: a Boldogságról.* 348.

<sup>20</sup> KOVÁCS S. I. szerk. (1998) 409.

<sup>21</sup> *Jézus, édes rózsát hitsed/ És körül feszítsed/ A szív egész hajlékát.* Hajnal Mátyás: *Szíves könyvecske. Kilencedik elmélkedés.* In: KOVÁCS S. I. szerk. (1998) 454.

<sup>22</sup> *Bohemiae Rosa.* Wolfgang Kilian által Chr. Vetter után készített rézmetszet.

<sup>23</sup> KOMLOVSZKI T. vál. (1990) 519.

<sup>24</sup> KOMLOVSZKI T. vál. (1990) 505.

vatkozások és értelmezések találhatóak. Beniczky Péter (1603–1664), aki a mágus Thurzó katonája, ugyancsak törekszik az *Emblematák* ilyesfajta magyarázó-értelmező közérthetőségére. A feltűnő populáris szándék, a poézis népszerűsítői felhasználása és mesterséggént való kezelése, a kalendáriumirodalom elvárásait is figyelembe vevő megverselések Beniczky verskatalógusaiban bővével találhatóak. *Az különböző szín festékeknek értelme és magyarázatja* címmel a színszimbolikába vezette be olvasóit, s ebben a pirosat és a rózsaszínt – invenciómentesen – értelmezi. A pirosat szerelemjegyként, a rózsaszínt pedig az engedelmesség kifejezésére szolgálónak mondja:

*Király szín méltóság,  
Ezüst szín uraság,  
Piros jelent szerelmet,  
Fejér szín szüzesség,  
Pázsit szín reménség,  
Test szín jelent gyötrelmet,  
Tenger szín habozó,  
Láng szín tétovázó,  
A zöld jelent kegyelmet.*

*Galamb szín értelmet,  
Rózsa engedelmet,  
veres jelent haragot,...*<sup>25</sup>

A rózsás kert mint a paradicsom allúziója katolikus toposz marad<sup>26</sup>, amint a származásra<sup>27</sup>, termetre, arcra, szemérmességére<sup>28</sup> közvetlenül és közvetve való ilyesfajta utalások is. A katolicizmusban a rózsajelképek a szimbólumhagyományok értelmében egyenesen fejlődtek tovább. E vonulatok mentén alakult – részben az erkölcsbotanikai munkák szigorú elvárásai szerint – a barokk virágszimbolikája is, amilyen a Simon Martinié vagy az ő munkája után készülő Péchy Simon-munka, a *Keresztény szüzeknek tisztességes koszorúja* (Nagyszombat, 1591). A virágszimbolika kialakulását elősegíti az a késő középkorból eredő törekvés, amely az élettelen tárgyak ábrázolásánál elvont mondanivalót is szorgalmaz.

A protestáns elképzelések általában kizárják a képi ábrázolást, ugyanakkor, hogy mégsem idegen tőle a misztika, azt a középkor hagyományaiból származó építke-

<sup>25</sup> BENICZKY PÉTER: *Az különböző szín festékeknek értelme és magyarázatja* 2. In: KOVÁCS S. I. szerk. (1998) 556.

<sup>26</sup> KOMLOVSZKI T. vál. (1990) 45: Rimay János: *Venus, fajtalan hús...*

<sup>27</sup> *Jerikó mezején termett rózsaszálom* - Nyéki Vörös Mátyás: *Tintinnabulum tripudiantum*. Negyedik rész. 353. In: KOVÁCS S. I. szerk. (1998) 434.

<sup>28</sup> HAJNAL MÁTYÁS az Esterházyné Nyáry Krisztinának ajánlott *Szíves könyvecskében* a szemérmesség piros rózsájáról is beszél. In: KOVÁCS S. I. szerk. (1998) 452.



zés, továbbá a misztika második hullámának elemeiből való átvételek bizonyítják. A Máriához kötött rózsakultusz elemeinek továbbélésére volt már néhány példa. A váradi református gimnázium poétikai osztályának segédtanára, Pápai Borsáti Ferenc (?-1656 után) költészete szintén ellentétes hatások mentén alakul: Krisztus-ábrázolása, virágsszimbolikája, mitológiai és keresztény hivatkozásainak egybemosottsága, átfűtött miszticizmusa és mennyei szeretet-mágiája jellegében inkább katolikus, holott puritanizmusa értelmében mindez tiltott lehetne. Az 1656-ban megjelent *Metamorphosis*a szinte minden olyan burjános rózsajelképet tartalmaz, amelyről hite alapján illene elhatárolódnia. Akkor is él ezzel a módszerrel, amikor a Rákóczi Zsigmond emlékezetét szolgáló versben, az egymást követő harminchat négysoros strófában hétszer – és mindenkor másért – idézi meg virágunkat:

*Szép rózsafa neve nagy hirtelenségből,  
Bársony színnel teljes rózsák ez tőkéből  
Tündöklenek, miként  
rubint a gyűrűből...* (11. strófa)

*A Krisztus kertjében plántált virágokat,  
Vígssággal szemléljed szentséges rózsákat.* (25. strófa)

*Csudálja rózsáknak szép öltözeteket,  
Különb-különbféle virágokkal mezőket...* (29. strófa)

*Csudálja rózsáit a szűz Zsuzsánnának.* (30. strófa)

s ugyancsak csudálja

*Tündöklő rózsáit a Magdalénának* (32. strófa)

*Jézusunk kegyes virágokat  
Öntöz, hogy hozzanak kies illatot,  
Halhatatlansággal szép piros rózsákat,* (45. strófa)

s végül:

*Égbéli rózsák közt Krisztus lilioma,  
Zsigmond...*<sup>29</sup>

<sup>29</sup> *Metamorphosis (...)* Sigismundi Rakoci... – Változása az néhai tekintetes és nagyságos, boldog emlékezetű Rákóczi Zsigmondnak, azaz az ő kegyes és külömb-külömbféle jószágos cselekedetekkel tündöklő életének és boldogul e világból való kimúlásának petica invencióval való leírása deákul és magyarul, melyet a váradi gymnasiumban poetica classisnak ideig való collaboratora szerzett. Várad. 1656. In: KOVÁCS S. I. szerk. (1998) 482–492.

Visszafogottak a reformáció vallásainak egyházi énekei. A bennük szereplő rózsák egyszerre csupán egy-két jelképlehetőségre építenek, s azok sem erőteljesek, hogy a pompájuk föltűnő volna, s mellékjelentések felé vinne. Krisztus van egybekötve a virágzó növénnel abban az evangélikus énekben, amelyben mindketten a seb, illetve a szív orvosai.<sup>31</sup> Máshol a világi hívságok fölöslegességének, a földi javak elfogyásának megjelenítője lett a kép – ... *Az szép rózsák ... lehullnak.*<sup>32</sup> –, ahogyan a kor képzőművészetének jellemző termékénél, a csendéletnél, s közöttük is az allegorikus vanitatum vanitas-festményeknél észlelhető.

A rózsza az élethez, szerelemhez, virágzáshoz kötődése mellett mint halálvirág is jelen lehet: a gyászhoz illeszkedése már akkor tetten érhető, amikor a keresztre feszített Krisztussal együtt a patrisztika idején – antik előzmények után – ismét fölbukkan. A profánabb módú, gyászt kifejező fölhasználására is található azonban példa – mégha kerülő úton is. A gyászpompát leíró, manierista költő, a váradi káptalan levéltárosa, Debreceni S. János (?–1614) *Lukács pap énekének* részletében olvasható:

*Bővön azhol sírni kell, nem szükséges ott a cifra,  
Nem érzi az holt ember, micsoda szagú a rózsza,  
Nem kell immár ennek többször illatos majoránna,  
Sem liliom virág szála.*<sup>33</sup>

Az anyagi világtól való függetlenedést, annak – virágként nevesített – javaitól való eloldozódást állítja ugyan a vers, e növények azonban eszerint is a gyász herbái.

A ravatalon fekvő halottat ábrázoló festmények némelyikén is látható rózsajelképes textília vagy rózsavirág. A rózsza halálvirágként való leírása Gyöngyösi Istvánnál (1629–1704) is megjelenik, aki *Szűz Máriához szóló olvasó-füzért, Rózsakoszorút* (1690) ír. Az antik előzményeket eleveníti fel (a mezőn rózsát szedő lány, akit elragadnak az alvilágba) a *Proserpina elragadtatása* (1670) versében,<sup>34</sup> amely nem más, mint a 4. században élt Claudianus *De raptu Proserpinae* című versének szabad átköltése. Az antikvitas gyakori megjelenítése a szentimentális költőknél lesz jellemző.

A rózsajelképek közül a profán tartalmúakat egyre szabadabban emlegetik. Az ismeretlen szerzőjű 17. századi vers jelképei mögött még nem nehéz megtalálni a szakrális eredetet, világias jelentései mégis a meghatározóak:

<sup>31</sup> *Hozzád folymadok lölki rózsza,  
Légy orvosa sebnék, szívnek,  
Nálad nélkül nem élhetek.*

(*Tündöklő hajnali csillag...*) In: KOMLOVSZKI T. vál. (1990) 745.

<sup>32</sup> KOMLOVSZKI T. vál. (1990) 747.

<sup>33</sup> KOMLOVSZKI T. vál. (1990) 122.

<sup>34</sup> GYÖNGYÖSI ISTVÁN: *Proserpina elragadtatása*. I. rész 47. strófa, II. rész 68. strófa In: WEÖRES S. (1977) 219–220.

Egy szép rózsaszálat küldtem ajándékon,  
Vedd tőlem, szerelmem, el te azt oly okon,  
Hogy szívünk nyugodjék köztünk egy szándékon,  
Mint ez nőtt, nyílt, nyugodt szép harmatos bokron.

szépség, ajándékjegy  
szerelem  
  
természetre hivatkozás

Mi szerelmünknek is vastagodjék ága,  
Viruljon közöttünk naponkint virága,  
Személyünknek köztünk kedves legyen szaga,  
Rá soha ne hulljon semmi gonosz ragya.

állandóság kifejezése  
illat  
bajelhárítás  
(medicinális, szakrális)

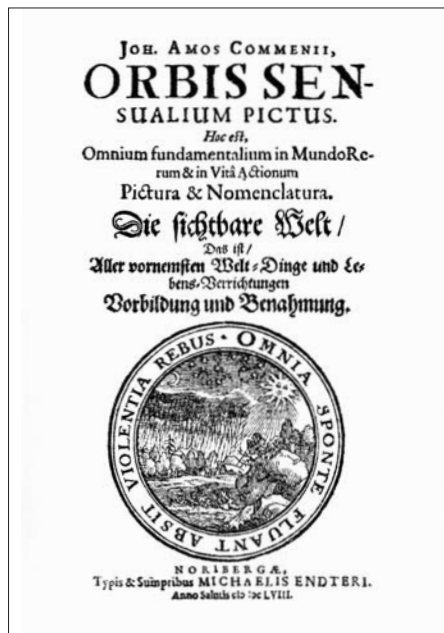
Ez küldtem rózsáért nem kívánok nagyot,  
Csak hogy hajts énhozzám szerelmes orcádot,  
Kire ragasztottad szép piros rózsádot,  
Hogy annat szívhasza illető szagodat.

testjellemzés  
(boldogságkifejezés?)

(Egy szép rózsaszálat...)36<sup>35</sup>

Ez a fajta rózsareprezentáció a maga erőteljes naturalista és profán módján később, a felvilágosodás művészetében szokásossá és kedvelté vált.

Azt, hogy a rózsa a barokkban erkölcs-botanikai művek, allegorikus ábrázolások emblémagyűjteményeinek tárgya, egyszerre mitológiai, keresztény és világi szimbolikával bíró, a dualításokat gyakran felmutató jelkép, alig gyöngítette növényi jellegű fölhasználása, hiszen többnyire hagyományon és logikailag érthető, de tapasztalatilag ellenőrizetlen – szakrális megfontolásokra visszavezethető – döntéseken alapul. Hogy a virágos növénynek köznapi értéke is növekedik, a kertészeti és botanikai jellegű szakmunkák jelzik, miként Comenius *Orbis pictus* tankönyve, amelyben a rózsát a kerti növények között – ámbár botanikailag értelmezhetetlen, elnagyolt metszeten – mutatta be.



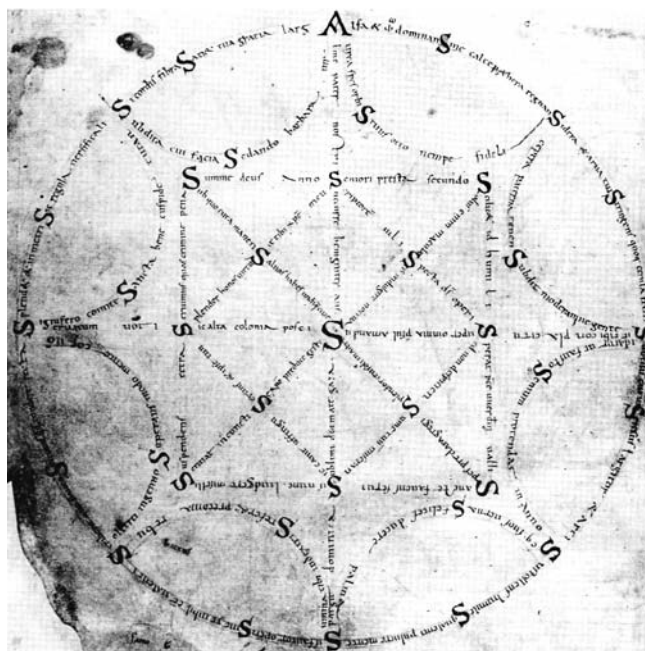
<sup>35</sup> KOMLOVSZKI T. vál. (1990) 390.

1. ábra. Comenius Orbis pictus

## A RÓZSA-KÉPVERSEK

A barokk pompának és látványosságnak alkalmas kifejezője a képzőművészet és a költészet műfaji követelményeit egyszerre kiszolgáló tudó és akaró mesterkedő költészet. A vizualitás és a szónyelv összekapcsolása játékosra, tudálékosságra kínál módot. A látványban, a látványosságban való elrejtőzésben-kitárulkozásban megjelenő költészet emblematikus kimódoltságával és összetettségével lassítja az olvasói befogadást. A lassított megismerés-földolgozás az elmélkedés és értelmezés irányába, a rejtélyek feloldása felé tereli a befogadót, s ezt az appercipiálást önmagában kedveli a korszak művelt embere. A szimbólumtágításra minden korban lehetőséget ígér az, ha a gondolkodás sebessége ugyanarról a dologról megváltozik, hiszen ilyenkor a korábban rögzült értelmezési lehetőségek új mintázattá rendeződhetnek.

Amíg a képversek, e nyelvi és képileg (többször) kódolt munkák szerepére a középkorban és a reneszánszban az elmélkedésben s a koncentrációban lehet magyarázatot találni, a skolasztika kiegészíti ezt a szöveg tartalmának szervezését szolgáló ars memorativa igényeivel. Ez nemcsak a képvers-munkákkal szemben támaszt igényt, hanem a képek nyelvével, a rendteremtés mágikus és kabbalisztikus lehetőségeivel, az egyetlen, a tökéletes nyelvet keresők törekvéseivel való kapcsolatfelvétel esélyét is megnöveli. A képvers összetettsége, a képi oldal és a nyelvi oldal külön-külön álló és együttesen megvalósuló jelentése, a fogalmi és az érzéki megismerés egyidejűsége az átélés számára kínál új tárgyakat.

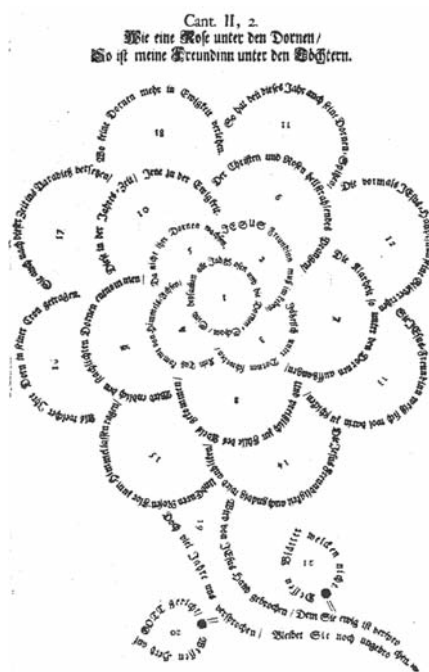


2. ábra. Werdeni Uffing kör  
alakú képverse (X. század)

In: ADLER, J. –ERNST, U. (1987)

37.





3. ábra. Egy labirintus-rózsavers. Heinrich Trier:  
Cant. II, 2. *Wie eine Rose unter den Dornen / So  
ist meine Freundin unter den Töchtern* (1718)  
In: ADLER, J. –ERNST, U. (1987) 131.

A barokk az említettek mellett újabb funkciókkal bővíti tovább a képverset: díszítő jellegénél fogva jól szolgálja a pompát és a monumentalitást, a személyes törekvéseket és az érzéseket (valamint a munka eredményét) értékesnek láttatja, a tudósságot és a játékoságot nagyvonalúan összeköti, s végezetül – ahogy a használata az iskolázottság révén elterjed és popularizálódik – idővel megengedi a kizárólagos világi használatot, ezáltal átjárást nyitott a tudós és a népi műveltségi formák között. E folyamattal párhuzamosan az egyes szimbólumok eredeti értelmüktől megfosztva laicizálódnak, s egyszerűen díszítőelemmé változnak.

A rózsavers kialakulásához a kör formájú és a labirintust ábrázoló képverset vezetnek. A gótikában érintkeztek először, s töltődtek föl közös tartalommal, s éppen a Mária alakja köré fonódó jelentések által. A kör, ahogy kifejeződik benne az egység, az eredeti tökéletesség, az örök, az egy s az égi-isteni szellemi központi tartalom, illetve a labirintus, amely a világ közepébe, a beavatáshoz elvivő, a túlvilágba vezető út bonyolultságát – és bejárhatóságát! – hangsúlyozza, Mária tulajdonságainak megjelenítőivé válnak, s annak közbenjáró, vezető, irányt mutató vonásaira épülnek.

A kör, rozetta, rózsza, labirintus ugyanabban a kultuszkörben számtalan átmeneti formát eredményez, amelyet a díszítőművészetek föl is használnak. A Karoling-kori vonalversekkel mutat rokonságot a 10. században a hagiográfiai munkái mellett képverseket is készítő Uffing szerzetes egyik munkája: az övé az első kör alakú képvers egyikike. Átlókkal kereszt alakban osztotta fel a kört, s ebbe újabb átlókat helyezve egy belső, összetett négyzetet kapott. A körön kijelölt pontokat – mintegy befelé hajló szirmokként – görbe vonalakkal kötötte egybe. A képvers szövege egy szenthez szóló fohász. Ilyen jellegű munkák a kortársi Hispániában is készülnek.

*Mint a rózsza a tövisek között / Olyan az én barátnőm a szűzek között* – állítja képversében Trier, Jézust hagyományosan a barátnővel és persze a rózsával azonosíthatónak mutatva. Az 1718. január elsejére készült jókívánság-verset Henrich Trier teológus készíti a jótevőjének mondott Maria Sybillának. A botanikaihoz hasonlító rózsát 26 párrím építi föl: félkörökből, amelyek a virágfejet mintázzák, a szarát és

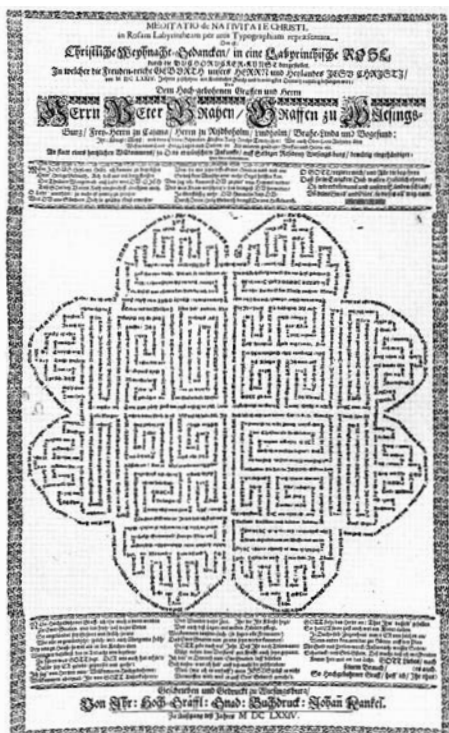
4. ábra. Johann Kankel (1614–1687) 1674-ben készült labirintusverse. In: ADLER, J. – ERNST, U. (1987) 172.

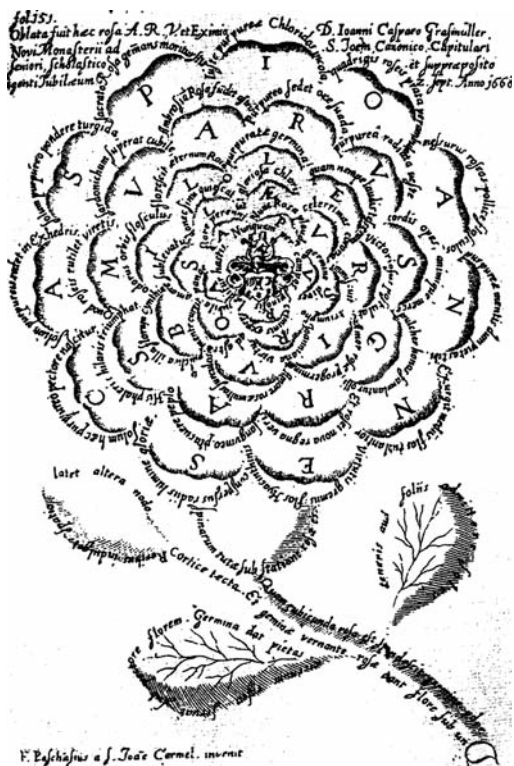
két levelet. A szöveglabirintusban az eligazodásban a lépéseket és az olvasás menetét meghatározzák a középső körből kiinduló, más olvasatot meg nem engedő növekvő számok. A centrumból kifelé, az óramutató járásának megfelelően haladó olvasás – paradox módon – a lényeg megismeréséhez, a rózsza jelképének előállításához vezet el.

A képvers szövege a herceg feleségének udvarhölgyeként szolgáló Maria Sybillát úgy láttatja, mint aki mintaszerűen él a tövises környezetében. A versben az örömet szimbolizáló rózsza és a fájdalmat jelző tövis az újév eseményeinek várható jellegére utal, de annak eszkatológiai perspektívát is ad, s a szenvedő Krisztus töviskoronájára való hivatkozás egyetemes vallásos jelentésű is válik. Így a vizuálisan megjelenített rózsza számos lehetséges rózsahasonlattá bomlott szét. Ez a vallásos panegirikus tehát udvarkritikai szándékot is tartalmazott.

A rózsza- és a tövis-fogalmak között vizuális játék is kialakult. Labirintus-formába írott a szöveg a nyolcszirmú rózsát rajzoló Johann Kankel képvers-lapján. E ket-  
tő egyesítésével Kankel egyedi rózsaszimbólumot hozott létre. De a rózsalabirintus mellett szív formájú labirintus is ismert – amelyet Johann Schaudelin készített –, s ezek a törekvések a Krisztus köre iránti érdeklődés nagyságát mutatják.

A karmelita Paschasius képversei 1674-ben jelennek meg a *Poesis artificiosában*. A manierista formakultúrájú munkák sokaságát hozza létre a kockáktól kezdve a formagazdagabb mintákig: az ábrázolatok egy magasabb, elvontabb célhoz kívánják szemlélőjüket eljuttatni. Munkásságában az antik és a reneszánsz motívumok mellett újak, a műfajt jelentősen gazdagítók is megmutatkoznak: számos későbbi törekvés számára mintát is adnak. Paschasius rózsaverse az első olyan képversek közé sorolható mű, amelyekben az ars theoretica értelmében a szöveg és a forma szervesen egymáshoz tartozik, és egyiknek sincs primátusa a másik fölött. Ebben barokk mentális sajátosság látható, hiszen az elmélet szerint nézni és gondolkodni kell e képek segítségével. S éppen ez az, ami majd a vizuális költészet differentia specifikájává válik. E vers az újlatin poétikákban példát mutat arra, miként





5. ábra. Paschasius: Rózsza (Würzburg, 1674).  
In: ADLER, J. –ERNST, U. (1987) 78.

vedéstörténetéhez kapcsolódó tárgyak, jelképek között az apró címerpajzson látható, illetve a reá való utalás egy szívbe rajzolt kereszt közepén áll. A harmincnégy hexameternyi terjedelmű versben a magdeburgi Pomarius hitsorsosai nézetével polemizál arról, hogy Krisztus halála elég lenne-e az ember megváltásához.

Johann Wilhelm Dietz 1667-ben keletkezett kettős szív-képversében (ahol a szívet kitölti a szöveg és ugyanakkor szövegkeret szorítja össze) a központi ábrát négyzetes szövegkeret és fenyőgally övezi. A szív alatt naturalisztikusan ábrázolt, bimbós és kinyílt virágú, de tövisekben gazdag gallyazatú két rózsabokor a korszak emblemagyűjteményeinek értelmében szerepelhet.

Christian Friedrich Gesner 1741-es munkája kétszer is megidézi a rózsát. Egy-egy a botanikai lényt, a köszöntő szöveget keretező, két rózsagally összekötéséből kialakított, elől nyitott koszorúként vagy füzérként, másodjára pedig a német nyelvű szövegszalag rozettájával. Mivel a lap a könyvnyomtatás 300. évfordulójára készült, a rózsza a könyvnyomtatás művészetével analóg. S ez a párhuzam a szöveg tartalmában is megjelenik, a mű rózsahivatkozásainak újabb horizontját kínálva. Az, hogy a lapon a rózsza botanikai formában – szárral, levéllel, fölismerhető virág-

olvad egybe egy technika és gondolkodási mód, s ezáltal milyen erőteljes forma alakult ki.

A német és a neolatin vallásos poétikáktól igen eltérő az angol (George Puttenham: *The Arte of English Poetrie*, 1589), amely külön alakzatkinccset, mindenekelőtt geometriai formákra építő elemeket halmozott fel: itt abban bonyolult virágformát nem találunk.

A forma kontúrját adó szövegű és a formát kitöltő szövegű carmen figuratumok mellett szerepet kapnak olyan szöveglapok, amelyeken önállóan tekinthető, de valami kiválasztott okkal egységbe állítható képi-grafikai jelek lakoznak. Természetesen mindegyik változaton belül rendkívül sok szöveg- és metaszövegképzéssel, komponálással élnek a szerzők. A rózsza közvetlenül reprezentált az ortodox protestáns Samuel Pomarius *Figurata Meditatio Passionis Christi* felíratú lapján, Jézus szen-

6. ábra: Johann Wilhelm Dietz lapja.  
In: ADLER, J. –ERNST, U. (1987) 117.



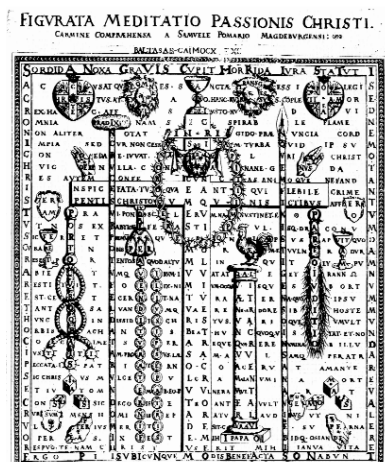
gal, sőt bimbósan – ábrázolt, a rózsaversek újabb irányára is rámutat, amely majd éppen a magyarországi Szemenyei János carmen cancrinumaiban éri el legszebb megvalósulását.

A tradicionális rózsajelentések sokasága miatt a kívánságokat kifejező lapokon, üzeneteken fölhasználják a naturalisztikus rózsza-formákat. Szöveges értelmezés nélkül is úgy gyanítják a szerzők, hogy a rózsza túlságosan egyértelmű ahhoz, hogy ünnepélyes alkalmakon: az esküvőn, a születésnapon, a gyászban mintegy csupaszon megjelenítsen egy konkrét tartalmat. A polivalencia lehetősége visz ahhoz a kiüresedéshez, amelyet sokan a jelképi lehetőségek sokaságának felbukkanására vezetnek vissza.

A Kárpát-medencében keletkezett rózsza-versek hasonlóak: egyik oldalon a gimnáziumok poétikai osztályának latinos műveltsége szerint megtanult képverskészítés áll, s ezeket – leginkább – nyílt vagy rejtett szakralitás jellemzik, hiszen a rózsza révén többnyire a katolikusok Mária-, illetve Krisztus-kultuszának jegyeit viselik magukon, másik oldalon pedig a leginkább protestáns szerzők által készített profán rózsza-jelképes üzenetek, amelyek névnapra, évfordulóra, valamilyen ünnepélyre készülnek, s amelyekben a rózsza formájú megjelenést az ünnepélyes alkalmat magasztaló, rózsás jelképeket is tartalmazó kép és szöveg erősít. Hogy a költői meszterkedések felekezettől függetlenül az ország minden iskolájában ismert esetek, azt Molnár Gergely poétikájának tulajdonítja Kilián István<sup>36</sup>. Ez a mű ugyanis a 17.

<sup>36</sup> KILIÁN, I. (1980.) 34.





7. ábra. Samuel Pomarius Figurata Meditatio Passionis Christi. In: ADLER, J. –ERNST, U. (1987) 127.

században háromszor, a 18. században hatszor jelenik meg, hogy aztán a reformkorban még négy hazai kiadást érjen meg.

Moesch Lukács *Vita Poetica* (1693) munkájában megjelent küllős kerék alakú *Himnusz Szűz Máriáról*<sup>37</sup>, csillag formájú *Himnusz Máriáról*<sup>38</sup> a *Rosa mysticát* idézik meg. Mindkét vers hexameterében a kiemelt betűkből MARIA olvasható össze – s ehhez egy-egy sornál a Szűzanyára vonatkozó misztikus rózsza kifejezés az R-t és az I-t adja.

A piarista paptanár, Szlavkovszki Benedek *Rosájának* (1716) címzettje III. Károly hatalmas ünnepségsorozattal köszöntött újszülött fia, Lipót főherceg. E vers az ünnepi eseményre kiadott versszerzemények közül való, s tanúsítja a piarista rend értékes képvers-tradícióját. A *Rosa-*

versben a rosa szavak összekötésével egy rózsát kapunk (miként máshol a cor-ok egy szívet, a sol-ok pedig egy napot mintáznak). A vers címe krono-kabbalisztikus.

A szintén piarista Kácsor Keresztély 1787-ben Szlavkovszki nyomdokán haladva készíti el a maga *Rosa*-versét. Amíg Szlavkovszki a rózsza illatát veszi alapul (a szélben elvegyülő rózsailathoz hasonlatos a magyar és az osztrák egység, s ezt a közösséget az illat okozója, a rózsza szentesíti), Kácsornak semmiféle rózsza-tulajdonság nem szükséges a János-napi köszöntőjéhez, bár címzettje kiváló tulajdonságainak és eredményeinek együttesét rosáriumnak, a szépségeket összegyűjtő rózsagyűjteménynek tartja. S a rosáriumok a barokk ismert, a puritánus, kegyességi vonásokat erősítő gyűjteményei.<sup>39</sup> Kácsor Keresztély köszöntőjének akroteleutonja – SEMPER VIREAT – áldásformulává vált, s a kiteljesedő virágzásra tette a hangsúlyt.

A korszak barokk jellemvonásait kiegészíti az a monumentális költészet, amelyben az ünnepélyesség nyilvánulhatott meg: a képversek, amelyek fontos alkalmakra, évfordulókra, fogadásokra, születésnapokra, keresztelésekre, házasságkötésekre vagy éppen temetésekre alkalmával készülnek, ugyancsak a támogatóknak küldött köszönetek – az iskolázott ember szellemiségének reprezentatív megnyilvánulási formái. S e képversek között a bonyolódás fokát mutatja a szöveg- és képarányok változása: a rózsás versek esetében a rózsza ábraként való megjelenítése is.

A magyarországi neolatin rózsaversek legismertebbje, a Moesch Lukácsnak tu-

<sup>36</sup> KILIÁN I. (1980.) 34.

<sup>37</sup> KILIÁN I. (1998) 192–193.

<sup>38</sup> KILIÁN I. (1998) 232–233.

<sup>39</sup> Az evangélikus pietizmus bensőséges imáit pl. a vázsonyi lelkész Hegyfalussy György írta, s adja ki *Centifolia, azaz száz levelű rózsza* (1729) címmel.

lajdonított, Kilián István bizonyítása értelmében pedig Szemenyei János által készített *János-napi köszöntő* – a második disztichon kronosztichonjának értéke szerint – 1701-ben születik. A botanikailag azonosítható növényt a képvers úgy mutatja fel, hogy a belső körben található jókívánság-akrosztichont (VIVAT IOANNES) verssorokkal kiírt szirmok koszorúzzák, de a szárat és a két levelet is versszöveg alkotja. A Carmen cancrinumban új elem a carmen figuratumhoz képest, s ez a korai újkorban jelentkezik, hogy a természeti tapasztalatokat, illetve a kortársak gyakorlatát is figyelembe veszik: ezért, hogy esetünkben a növény ábrázolata követi a faj tulajdonságait.

Amint a Jánosok számára (a címzettnek és Keresztelő Szent Jánosnak) a nevük, úgy az ajándékozott rózsavers is ómennek tekintendő. A vers mindenekelőtt Mária rózsajelképe nyomán lehet rózsza alakú, de a benne földézett Jézus-szolgálat feladatkörétől sem lehetett idegen ez a rajzolt virág. A pápai vagy gyulafehérvári diáktól – vagy tanártól – mindenesetre váratlan, hogy Mária, illetve Krisztus jelképei közül választott formai keretet névnapi köszöntőjéhez.

Moesch Lukács *Ave Maria* képverse Lepsényi István másolatában is fennmarad a *Poesis ludens*ben, illetve egy ismeretlentől a pozsonyszentgyörgyi piarista anyagban. Moesch *Mária-himnusz*ában két virágról van szó, a szüzesség fehér liliumáról és a kegyes hit rózsájáról. A rózsza elfogadása jelzi, hogy Istentől elfogadta a hívő a hitet és annak kultuszát. A vers akroteleutonja – AVE MARIA, MARIA AVE – is tovább erősíti a megjelenített szimbólumkört.

A katolikusok megújuló Mária-kultuszának s annak magyar megteremtéséért oly sokat tevő Esterházy-család és a rózsza-motívum együttállásának kitűnő példája az Esterházy Imre esztergomi érsek köszöntésére rajzolt-írt *Rosa Cabalistica*. A pozsonyszentgyörgyi piaristák körében készült vers valamennyi sorának kabbalisztikus számértéke a vers készülésének – az érsek ünneplésének – az évszáma: 1727. (Egyéb-ként a vers, a rózsza [rosa] kabbalisztikus értéke 221, a rózsáké [rosas] pedig 211.)



8. ábra. Christian Friedrich Gesner rózsakoszorús és rozettás lapja (Leipzig, 1741).

In: ADLER, J. – ERNST, U. (1987) 104.

SZEMENYEI JÁNOS  
Köszöntő János napra

Iam Maria Et terras illuStrat Lumine TitaN  
Omne JoanniS enim faVstum denunciat OmeN  
Ast ego nunc Viridi tua cIngam tempora frode  
Nomen in extInctum reVerebor carmine VotiS  
Nobilitas claro Vener Antur Nomina cult V  
Et pietAsque decus noTri admirabile secil  
Serve turtur Tarde nobla servetur les V  
Vita velim; Maris rigidi nOn ceraito bella  
Isu, cuius amOr per secula A mille superat  
Vt te non curA feriat teNatio Trist  
At si viciNo langvescuNt lumina morbO  
Tunc Capiti veNiat coriEstis digna coronA

VIVe DIV Patrone VoLo pete siDera VotiS,  
SVCresCant VItae se CVI Clara VItae  
VnVs MoeCenas estV PatronVs: et VoVs  
Vel faVtor; nostrae tV VeneranDe rei.

Properanti Calamo scribebat  
Joannes Szemenyei  
S.P.C.

Carmen Cancrinum. Longe Vivito sic, tu ergo Patrone Patri.

A szárákon lévő szöveg: Accipe, sunt flores hac corDis carmina {nostr} I  
Aspicias, plAceat Cordis Devotio

A bal oldalsó levél szövege: Debita vota Accipe Pirelis Carmina missa iugis;

A jobb oldalon lévő levél szövege: Accipe flores Summe Vir has gratas collige quae Rosas;

Akrosztichon: IOANNES VIVAT

Első mezosztichon: ES VIVAT IOANN

Második mezosztichon: S VIVAT IOANNE

Telesztichon: NNES VIVAT IOA

Az első disztichon kronosztichonjának értéke: 1652; a második disztichon kronosztichonjának értéke: 1701



9. ábra. Szemenyei János: Köszöntő János napra ( Lepsényi István gyűjteményéből).  
In: KILIÁN (1998) 269.

A köszöntőben előforduló rózsza, érthető módon, egyszerre szakrális és világi. A vers akrosztichonja – EST ROSA –, mezosztichonja – ESTORAS (azaz az Eszterházy családnév latinos változata) – és telestichonja – ROSA EST – saját nyelvjátékot teremt. A szirmok peremét alkotó szöveg értelmében a megszólított egyházi fejedelem születésétől fogva a rózsza – az uralkodás – jegye alatt él, hiszen a nevében is szerepet kap e növény. S mindez bizonyítja, hogy a rózsza értelem szerint többszörösen is vezetésre termett.

Az 1598-ban alapított necpáli evangélikus iskolában (ma Szlovákia) a poétika oktatására nagy gondot fordítanak. Ezen iskola tanulói közül készít valaki 1696-ban az iskola jótevőjének, Révai Erzsébetnek köszöntésére egy szlovák nyelvű rózsaverset.<sup>40</sup>

Református diák, Szentpéteri Sámuel 1774-ben Sárospatakon rajzolja meg gyászversét Szathmári Paksi Sámuel halálára. A leveles-ágas rózsát utánzó, hat szirmos virág közepén dús rozetta, az ábra felett és alatt magyarázó szöveg található. A képvirág rózsaszimbolikája sajátos: az elhaladó utazót figyelmeztette arra, hogy lássa meg azt, amire a halál képe – a rózsza – tanítja. A központi mintázat növényének külső szirmain nincs utalás a rózsatulajdonságokra vagy bármilyen rózsajelképre, de a belső szirmok elmondják még, hogy ez a most látható rózsza sírvirág – egy fiatal hantjára helyezett jel. A szár alatti szöveg eldöntendő kérdése, hogy a virág a történetek – az ember életének – a lenyomata-e, vagy az élet-halál fordulópontjának

<sup>40</sup> KILIÁN (1998) 262–263.

10. ábra: Moesch Lukács: Ave Maria és az alapján készült pozsonyszentgyörgyi változat. In: KILIÁN I. (1998) 96.

a jelzése. Akár díjként, az élet jutalmaként, akár jelzésként is értelmezhető ez az „olvasható” virág.

A XVIII. század közepétől egyre több magyar nyelvű képvers készül. Kozma Mihály (1723–1798) unitárius lelkész kéziratot kötetében négy eredeti rózsavers található: az első 1750-ben, az utolsó 1788-ban készült, s mind asszonyoknak ajánlott köszöntő. Korábról nem ismert, hogy alkalmi jellegű, a magasabb kultúrájú közegben ismert képverset unitárius vallású készített volna, ámbár a képzéshez kötődő technikát valamennyi felekezeti iskolában használják. Kozma mind a négy munkáját, amely híven mutatja a barokk monumentális költészeti törekvéseit, nem szabadkézzel, hanem körzővel állítja elő, s a megrajzolt vonalakra írja fel a sikerült vagy kevésbé sikeres metrumú, verses jellegű jókívánságokkal teljes üzenetét.



11. ábra. Pozsonyszentgyörgyi piaristák: Esterházy Imre esztergomi érsek köszöntése: Rosa Cabalistica. In: KILIÁN I. (1998) 281.

POZSONYSZENTGYÖRGYI PIARISTÁK  
Esterházy Imre esztergomi érsek köszöntése

Rosa Cabalistica.

Eja sacras nobis PrincEps, ac maxime Tutor  
Spe patrui connecte RoSas, nam Numina Regni  
Te tribuere suo. Per Te iam Patria ChloriS  
Respirat, multoque beat feliciter arvA  
Omine, nam fausto floRes expandet ab axE.  
Selectis demum summa cum laude corollis  
Ac meritis benedicta suis ROSA vera perenneT

Akrosztichon: EST ROSA

Mezosztichon: ESTORAS

Telesztichon: ROSA EST

Kabalisztikus számértéke valamennyi sornak: 1727



Clarior eorum carnium expressio.

Eja sacras nobis PrincEps, ac maxime Tutor  
15. 265. 191. 547. 4. 375. 530.  
Spe patrui connecte RoSas, nam Numina Regni  
155. 443. 346. 311. 71. 320. 182.  
Te tribuere suo. Per Te iam Patria ChloriS  
105. 481. 340. 145. 105. 40. 251. 250.  
Respirat, multoque beat feliciter arvA  
445. 675. 101. 237. 288.  
Omine, nam fausto floRes expandet ab axE.  
136. 71. 447. 251. 515. 3. 100.  
Selectis demum summa cum laude corollis  
332. 256. 351. 235. 330. 322.  
Ac meritis benedicta suis rosa vera perenneT.  
4. 323. 169. 350. 221. 585. 315.

Clavis Cabalistica.

A, B, C, D, E, F, G, H, I, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U, V, X, Y, Z  
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 20. 30. 40. 50. 60. 70. 80. 90. 100. 200. 300. 400. 500.



Anno  
MDCCLXXIV. Aetatis XXV. Die 17<sup>ma</sup> februarii  
ὁ βίος τοιοῦτος dicit Phocilides. addo ego:  
Vita brevis Meta est; proCVLCant InVIDa fata.

CRUX POETICA  
exponens

Truces vitae humanae Cruces, et Cruciatu duros, mortalem  
quemlibet cruciantes, discruciantes et excruciantes.  
Occasione mortis heu nimium properae  
Humanissimi quondam  
SAMUELIS PAXI SZATHMARI  
Civis Scholae S[áros]. Patakinae Primarii.

Perspiciet prudens hVMANam si bene sortem,  
Inueniet, misere pIVS vt luctetur in illā;  
Nam vitam sors viXRIKosaque fata dedere,  
Illa simul cumul OFVerat completa malorum,  
Vis morbi sensus peRVertit protinus omnes.  
Vita nihil nisi Mors, IGNisique, periclaque mille  
Mors foris atque d o MI;I u c u n dum non datur vllum,  
Estque boni redamandius VTtula nulla per orbem.  
Vana igitur vita est, et glORIA vanaque cuncta,  
Felix est, punctum oMNE tulit, qui pergit ad astra.  
Gens hominum misera! OVtinam bene vivere detur!  
O Deus adsis, Sancta TRIAs miserere malorum!  
Christe veni salua, IDServavisse recusas.

S. Patakini 1774. 20. Februarii.

Stephanus Török

m[anu] p[ro]pria

Függőleges ág: VIX ORIMUR, MORIMUR FVGIT INVIDA SI VENIT AETAS  
Vízszintes ág: MORS IGNISQUE DOMI IUCUNDIUS VTTULA NULLA

Anno C.  
MDCCLXXIV. Aetatis XXV.  
Die 17<sup>ma</sup> Feb.

Ὁ βίος τοιοῦτος λέει Φωκίλιδης.  
addo ego:

Vita brevis Meta est; proCVLCant InVIDa fata.

CRUX POETICA  
exponens

Truces vitae humanae Cruces, et Cruciatu duros, mortalem  
quemlibet cruciantes, discruciantes et excruciantes.  
Occasione mortis heu nimium properae  
Humanissimi quondam  
SAMUELIS PAXI SZATHMARI  
Civis Scholae S. Patakinae Primarii

Perspiciet prudens hVMANam si bene sortem,  
Inueniet, misere pIVS vt luctetur in illā;  
Nam vitam sors viXRIKosaque fata dedere,  
Illa simul cumul OFVerat completa malorum,  
Vis morbi sensus peRVertit protinus omnes.  
Vita nihil nisi Mors, IGNisique, periclaque mille  
Mors foris atque d o MI;I u c u n dum non datur vllum,  
Estque boni redamandius VTtula nulla per orbem.  
Vana igitur vita est, et glORIA vanaque cuncta,  
Felix est, punctum oMNE tulit, qui pergit ad astra.  
Gens hominum misera! OVtinam bene vivere detur!  
O Deus adsis, Sancta TRIAs miserere malorum!  
Christe veni salua, IDServavisse recusas.

S. Patakini 1774. 20. Februarii

Stephanus Török



12. ábra. Szentpéteri Sámuel: Szathmári Paks Sámuel halálára készített képvers.

In: KILIÁN I. (1998) 103.

Mind a négy vers profán tartalmú, azokban keresztény vallásos jelleg nem található. Az antik mitológiára, illetve kultúrára vonatkozó jegyek ellenben gyakoriak, a görögös-latinos deákműveltség toposzai egyre-másra láthatóvá válnak. A rózsza – noha többre is hivatott lehetne – szűk jelentéssel a világias szerelem-szeretet jelképeként bukkan elő – s egy ajándéklap díszítményeként. Az ajándékozást a képverslapok rózsaaábrái is hangsúlyozzák.

A Pákéi Judit nevére 1750-ben szerzett versének címzette fiatal, férjezett asszony, aki ismeri a viszonzatlan szerelem kínkeservét. A szírmokat alkotó sorok rímteleknek, ritmushibásak, a szótagtartás sem jellemzőjük: a jobbról balra, csigavonalban olvasandó kiemelt betűk szerint: PAKEI JUDIT ELLIEN. A barokkosan terjedelmes, második vers címe: *Tekintetes Oz'di Susanna tiszta életű kegyes Szűznek örömére, kedves neve napján ki nyílt ROSA*. 1766. 19. Február. A vers keretének szövege szerint nem labirintus e vers, „...de tekervényében / Nyisd fel szemeidet; mert szövevényében / nehéz menni, s rendet lelteni ösvenyében”. S a szerző a költemény rejtvényének megfejtését is megadja, miként kell e különösen esztétikus formájú vers olvasását elkezdeni: „Nints itt szabadulás, hanem közepében.” ELLIEN BOROS KRISKAA, állította a már megszokott olvasási technikára építő harmadik rózsaversben Kozma. A névnapi üdvözlét és jókívánságok özöne a korábbiaknál sikerültebb verses formát ölt. A prózai cím kronosztichonja a vers keletkezési idejét rejti. A negyedik (a kronosztichon szerint 1788-ban írt) verset a 66 éves szerző egy Erzsébet-napra szánta, tekintetes Varo Erzsébetnek, s a vers alatti záró versszakaszban – miként azt már a második rózsaversben is, némi variálással megtette – fölhívja a figyelmet a munka titokzatos, ‘ész’-t igénylő jellegére. Ez az egyetlen képverse, amelynek vizuális megjelenítése mellett a szövegében is előfordulnak a rózsai tulajdonságok, s az arc, amely a rózsát utánozza, s amely a virág színe mellett annak illatát is földézi.

A pálos Simándi László (1655–1715) *Corvus Albus* poétikai példatárának darabja képrejtvény, amely révén a szerző a remeteség alapítóját köszönti. A szöveget Bedekovich páter (a Horvátországi Provinciában), a metszést Anton Nowakowski páter (a Lengyel Provinciában) készíti. A hatsoros – tulajdonképpen három szerzőt jegyző – képversben tárgyak, élőlények, jelek helyettesítik a szavakat, összeolvasásuk által értelmezhető s így fejthető meg a szöveg üzenete. Simándi, aki ezt a rejtvényességet tartja – kora igényeinek megfelelően – a költészet legmagasabb fokának, egy szavát (*celebrosa*) a rosa segítségével jeleníti meg.

Vivida gemmifero sacra Rosa ria plant A  
Nobis Flora tho ro sa cro sa lit Austria plaus V.  
Gaudenti Zephyro sanctos Rosa jungit odore S  
Aligero sancita choro salebrosa recusa T  
Regali e Partu mundo generosa parantu R  
Illicia, et belli nostro sacrantur amor I  
Alma Rosa Augustam quoque Prolem sero salut A.

#### R O S A.

Vivida gemmife (·) (Rofá) crata (Rofá) ria plant A  
Nobis Flora tho (Rofá) c (Rofá) lit Auftria plaus V.  
Gaudenti Zephy (Rofá) nños (Rofá) jungit odore S  
A lige (Rofá) ncita cho (Rofá) leb (Rofá) recufa T.  
R egali è Partu mundo gene (Rofá) parantu R  
I llicia , & bellè noft (Rofá) crantur amor I  
A lma (Rofá) Auguftam quoque Prolem fe (Rofá) lut A.

13. ábra: Szlavkovszki Benedek: Rosa.

In: KILIÁN I. (1998) 134-135.

# KÁCSOR KERESZTÉLY

Névnapi köszöntő

## ACROSTICHA

Prompto Musa ruit re**SOL**uta in metra volat**V**  
 Reddens **SOL**licita vena **SOL**atia patr**I**  
 Optat **SOL**enni tibi votum **SOL**vere vers**V**  
**SOL**a cui virtus **SOL**ET ut **SOL** ipse niter**E**  
 Proprietate **SOL**i, et vi **SOL**is denique Quid qu**ID**  
 Eximium in**SOL**ito svevit **SOL**amine nasc**I**  
 Rectius id festo tibi **SOL**i sistitur aus**V**.

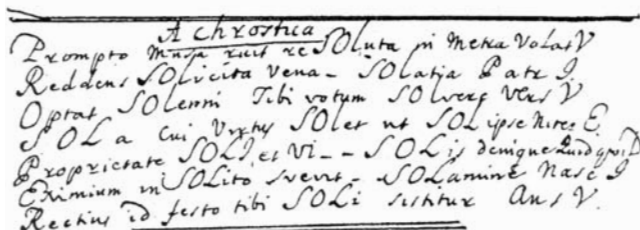
In hoc Achrostico, initio exprimitur: **Prosper**, et in fine VIVE DIU in  
 Carminibus vero **SOL**.

Akroteleuton:

**PROSPER VIVE DIV**

Mezosztichon:

a **SOL** (nap) szavakból illetőleg szótagokból egy kör alak rajzolódik ki



*A Chrostica*  
 Prompto Musa ruit re**SOL**uta in metra volat**V**  
 Reddens **SOL**licita vena - **SOL**atia patr**I**  
 Optat **SOL**enni tibi votum **SOL**vere vers**V**  
**SOL**a cui virtus **SOL**ET ut **SOL** ipse niter**E**  
 Proprietate **SOL**i, et vi - **SOL**is denique Quid qu**ID**  
 Eximium in**SOL**ito svevit - **SOL**amine nasc**I**  
 Rectius id festo tibi **SOL**i sistitur aus**V**.

14. ábra. Kácsor Keresztély: János napi  
 köszöntője. In: KILIÁN I. (1998) 53-54.

A barokk személyes vallásosságához a személyes üdvözülés érdekében több ajtatatos tevékenység tartozik. Ezen eljárások közé illik a buzgó olvasás éppúgy, miként ilyen kegyes jellegű munkák létrehozása. Erre kitűnően megfelelt az a hagyományos mesterkedő költészet, amely számos jelkép-változat együttes és akár invenciózus kifejtését teszi lehetővé – a monumentalitás igényének megfelelően. A pietista líra által föllelevenített misztika képvilágának részét képezi a virágszimbo-  
 lika. Így a látvány- és pompakedvelés, a mély érzésekhez való vonzódás és a deá-  
 kos műveltség mesterkedő költészete együttesen hozzák létre a képversírást s azon  
 belül a figurális mezosztichonok, a virágok rózsás és rózsaszimbólumos változatait.  
 Ezek a rózsák hol a vallásos, katolikus világkép jegyeit viselik magukon, hol pedig  
 elvilágiasodva szolgálják a mélyes áhítatos szerzőket – de mögöttük, haloványan  
 még mindig ott van származásuk kivehető lenyomata.

KOZMA MIHÁLY  
Pákéi Judit nevére

Perseusnak Andromeda Kedves, Edes, Izes.  
Jasonnal Ujjul MeDea, ég szIveknek Tüze.  
Pyramus Thysbenek tecziK, Könyves szemekkel kes:ergiK  
Kedvében 's kebelében Ulysses is Pénelopét  
Ingerli, kedvelli. Egyik a másiknak széP  
Phillis DEmofoont Könyves szemekkel kesergI.  
Enone jajjaL Parisnak Ujj levelét küldI  
Ariadné ThEseussal, Perel Dido ENeással,  
Kesergi 's Nem nyerI. Írását mind kettő küldiE.  
Ugy tézszé? Nem leszszé Illy bérem? Nem, ha keL"

A kiemelt betűk szövege:  
PÁKÉI JUDIT ELLIEN

*Ugyan azon nagra. A. 1750.*  
*Nota: Embex seje sin tzen anoak s'q't.*



15. ábra. Kozma Mihály: Pákéi Judit nevére. In: KILIÁN I. (1998) 270–271.



KOZMA MIHÁLY  
Tekintetes Oz'di Susanna tiszta életű kegjes Szűznek örömére,  
kedves neve napján ki nyílt  
ROSA.

A kereten az alábbi sorok olvashatók:

Nem Labyrinthus ez, de tekervényében  
Nyisd fel szemeidet; mert szövénnyében  
Nehéz menni, 's rendet lelni ösvényében.  
Nints itt szabadulás, hanem középeben.

A rózsza alakú vers alatt egy másik négy soros szövege:

Minden kerteknél szebb mezőben termettem,  
Kedves szépségemet titkoson rejtettem,  
Esz kell, melly ki fejtsé, miképpen fűzettem,  
Örülhet az, kinek magamat szenteltem.

A vers szövege Kozma leírása szerint:

E' Rosában ez két Vers Ének vagyon írva:  
Nota: Ambrosiánál édesb az...

Oszlik az ej, szív Zengedez hajnal Derülésén.  
Nints itt bánat, nints Siralom a' nap felkelésén.  
Olyan kedvEs, edes hir eZ, szivemis Azon örvenDez.  
Tisztellj, köszönni Igen kedves Nimfa nevét,  
Szivesen, édesenN. Nem hallik a' jajsziO  
Olyan légién Szammal eZ nap, Mint mélyly tenger Vize!  
Délén álljoN 's ugi rogiogion. LégyEn szived izeS!  
Soha keserUes bánatban Örczád sirvA ne borulljoN!  
Zavarban vAgy gúszban Ditsirjen tegeD A jo nyelU!  
Illy tellyes, hA kedves, Szivem kívAnásgA.

Kiemelt betűk szövege: OZDI SUSANNA ELJEN



16. ábra. Kozma Mihály: Tekintetes Oz'di Susanna tiszta életű kegjes Szűznek örömére, kedves neve napján ki nyílt ROSA. In: KILIÁN I. (1998) 272-273.

N. Boros KrIstIna keglecs szŰznek öröMére keDVes neVe naplan szIVesen ki  
nILLó ló ILLatV's keLLő szép ROSA

Ez Rosában e' két vers vagy on irva:  
Nota: Ambrosiánál édesb.

Nyilik Hajnal, Bőv sugárral Ontya kedves fénjét.  
Rogyogó Nap Orczájával Serkénti szem-fénjét.  
Néked, szép Szűz, legyen új hír, But banatot Réád nem ír,  
Orczádat vIgsággal, Repeső Szinben borítja.  
Onszol ez éNgemis, 's Szivem Altal hatja.  
Nevednek Kedves napjait Bokrossával éried,  
Láss azokban Ollj sok jokat, Iajod ne érezzed!  
Romlás éltedEt ne bántsa, Orczádat Kár ne találja!  
Szivemnek Ezekkel Kedve 's Akaratja teljes.  
Iőjjen hozzá nyitvA Rejteke a' szivnek.

A kiemelt betűk szövege:  
**BOROS KRISKA ELLIEN**

N. BOROS KRISTINA keglecs szŰznek örö-  
Mére keDVes neVe naplan szIVesen ki  
nILLó ló ILLatV's keLLő szép  
**ROSA.**



17. ábra. Kozma Mihály: Boros Kristina neve napjára. In: KILIÁN I. (1998) 276–277.

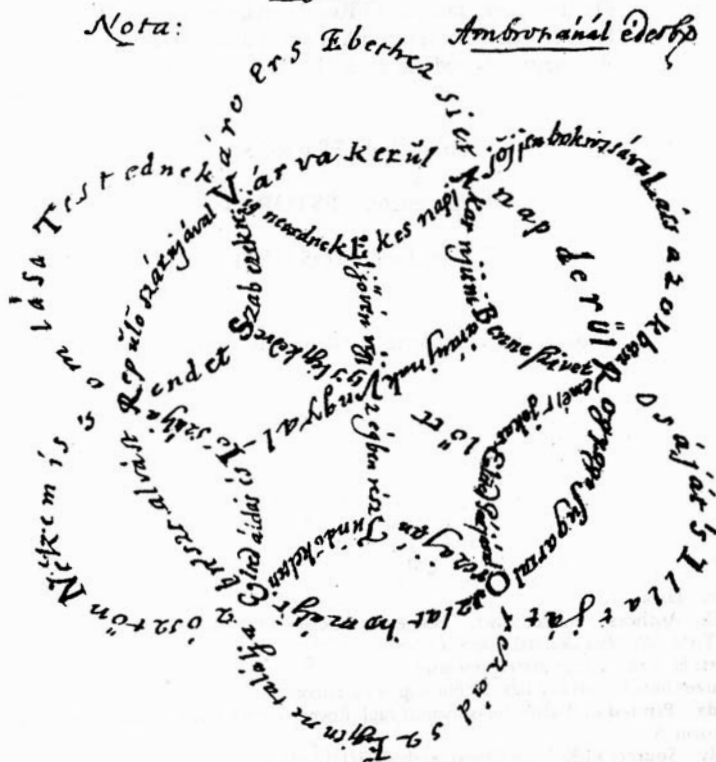
Tekintetes Varu Ersebet Asszony kedves neve napjára...  
 Ver neve napján a szelvények Mezeián bűz-  
 go szoroktől nállat, lo kívánságga lli-  
 Latorzó

R O S A.

Háromszor három számot viselő Hét-  
 napnak, hatszor húszadik után kelő  
Reggeleu.

Nota:

Ambrusánál Ederb

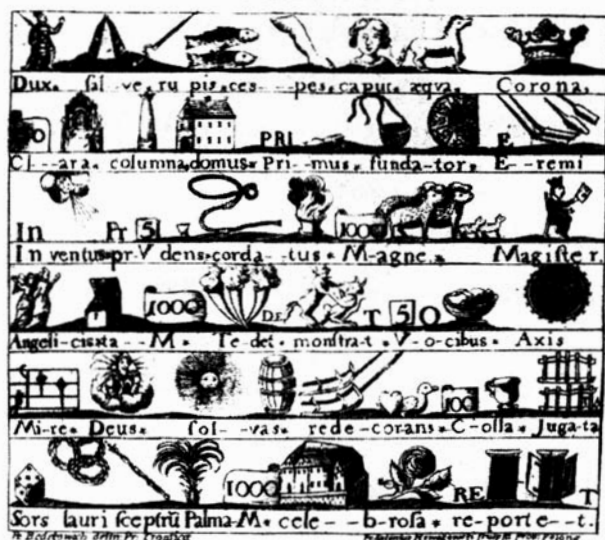


18. ábra. Kozma Mihály: Varo Ersebet Asszony kedves neve napjára...  
 In: KILIÁN I. (1998) 278–279.

Dux salve rupis cespes caput aequa Corona,  
Clara columna domus primus fundator Eremitae  
In ventus praevidens cordatus Magne Magister  
Angelicus tam Te det monstrat Vocibus Axis  
Mire Deus solvas redecorans Colla Jugata  
Sors lauri sceptrum Palmae celebra reportet.

A költő hat soros versében képrejtvénnyel váltja át a betűket, a könnyebb olvasás kedvéért azonban egy-egy képrejtvénysor alá a jelentést is leírja. Láthatóan ezt tartja Simándi a költészet legmagasabb fokának.

PRIMUM FVNDATOREM EREMITARVM  
SANCTVM PAVLVM THEBÆVM,  
HYEROGLIFICO  
SALVTAT.



H3

**COR.**

19. ábra. *Corvus Albus*: PRIMUM FUNDATOREM EREMITARUM SANCTUM PAULUM THEBAEUM, hyeroglifico salutat. (1712). In: KILIÁN I. (1998) 292.





*Catalogus Plantarum 1730. Kétszer virágzó bársonyrózsa*

# GYÖNGYÖSI ISTVÁN ÉS A RÓZSAHAGYOMÁNYOK

Gyöngyösi István (1629–1704) verseit vizsgálva azon a szellemtörténeti úton járunk, amely egy-egy korszak intellektuális közös nevezőit igyekszik áttekinthetővé tenni. A hazai barokk literatúra egyik kiterjedt jelképkörével, a rózsákra utaló trópusokkal foglalkozva bizonyítékot kerestünk arra, hogy a középkor, a reneszánsz s az azt követő manierizmus emlékezete kimutatható-e a szövegekben, s ha igen, akkor ezek mintázata miféle módon alakul, illetve nem alakul át egyetlen életmű corpusában. A Kárpát-medence barokk irodalmára, ezen belül is bővebben Gyöngyösi eposzainak vizsgálatára azért vállalkoztunk, mert ennek a térségnek e korszaka s reprezentáns szerzőinek a munkássága – reméljük – jól példázza Európa utolsó történelmi megosztásakor, a reformáció–ellenreformáció egymásnak feszülő törekvései által felszabdalt rózsaszimbólum-hagyományokat is; továbbá, hogy az így megrajzolható térképen követni lehet azokat a törésvonalakat, amelyek a korábban egységesen európainak talált rózsaeértelmezéseket feldarabolták. A rózsajelképek, bármilyen térségből is származzanak, a manierizmusban még többé-kevésbé homogénnek látszanak. Azonos, a nemzeti elképzelésektől független hagyomány alakította azokat, azonos erőhatás alatt formálódtak újabbakká és még újabbakká, s hasonló külső és belső dualitások mentén váltak alkalmazottakká, illetve tűntek el megkopott vonásaik.

## MÁRSSAL TÁRSOLKODÓ MURÁNYI VÉNUS

1664-ben ajánlja a szerző Wesselényi Ferencnek, Magyarország nádorának azt az eposzt, amelyben Murány vára bevételének, valamint a palatinus és Szécsi Anna Mária házassággal kötött szövetségének a barokk költészeti eszközökkel állít emléket. A szerző, Gyöngyösi István felkínált műve előszavában kifejti: *„Az históriák az érdeemesen viselt dolgokat, azoknak viselőinek halálokkal is, nem engedik elenyészni, hanem azokból költ szép híreket, neveket, eltemetett testeknek bérekesztett sírjoknak fogságából is szabadulásra hozván, világ szerte szerént dicsíretesen repültetik. Melyre nézve az dücsőségóhajtó görög és római hajdaniség oly szorgalmatos volt az dicsíretesen viselt dolgok emlékezetének örökös megmaradása*

*gondjaviselésében, hogy nem volt semmi oly érdemesen cselekedett apró dolgocska, azmelyet halált nem ösmérő krónikákban örök emlékezetre dicsíretes bő írásokkal leábrázolván, azok viselőinek holtok után is az feledékségnak gyilkossága alá engedett volna vettetni...*<sup>1</sup>. Poétikának is tekinthető a címzettnek – a szerző urának – és az olvasónak szóló eligazítás, abban a barokk szemlélet valamennyi műalkotással szemben támasztott elvárása megjelenik, amely követelményeket a költő a művében maga is szem előtt tartja. Aprócska dolgok leírása és hagyományozása sem tiltott, különösen, ha elmondásukat poétikai, filológiai és szerkesztői lelemények gazdagítják: ekként válik a jelentéktelen várbevétel eposzi tárggyá, s hősei a mítosz kellékeivel felöltöztetetté. Márs és Vénus, a rómaiak kedvvel hivatkozott szerelmespár istenei is azért lehetnek jelen, s azért nem válnak nevetségessé, mert Wessselényi és asszonya egy-egy barokkosan fölnagyított tulajdonsága alapján esély nyílik, Gyöngyösi magyarázata értelmében: „...*Vénusnak és Mársnak tulajdonítván az murányi dolgoknak szerencsés végbenmenetelét, de nem ok nélkül, mert az régiek az Vénust szerelem istenasszonyának s Mársot vitézség istenének tartották, én is az Vénuson szerelmet s Márson vitézséget értek írásomban...*”<sup>2</sup>.

A barokk főúri reprezentáció kelléke tehát az egymáshoz lazán fűzött epizódokból – részekből – kikerekedő, a történetet lassan elmondó mű. A lírai és az epikus jelleg együttlétét a burjánzó motívumvilág és a mitológiai akkurátusság, a megmunkált belső hivatkozási-utalási rendszer, a pompás ornamentika, esztétizálásnak, távlatosságot ígérő elmélkedéseknek ható okfejtések egysége kínálja – miközben bármely fölhasznált retorikai, poétikai, grammatikai elem a lehető legbiztonságosabb konvencionális és szabályozottan alkalmazott. Jankovics József bizonyítja, a költő kiválasztotta történet források garmadájára támaszkodik – a költő eszköztára sem különbözött ettől. A szaktudományosnak – történetíróinak – látható szemlélet nem csak elviseli, de meg is követeli az előképek, mintázatok és hatások rendszerének beépülését és aktivizálását.<sup>3</sup>

A „görög és római hajdaniság” imitációja, a kanyargással folyó beszéd, a valóság és a hozzá illeszthető fikció összevegyítése, a műveltségelemek és idézetek nem titkolt, de ürügyek által lehetővé tett, fondorlatos alkalmazása költői program szerinti. Az olvasó és a szerző közös, a kor műveltségeszményének megfelelő tudásának célirányos megmozgatása az olvasót a fabula részesévé, beavatottjává teszi. A régiek eredményeivel való fölvertezettség a közízlés követelménye – s egyben az egyéni leleményektől (lévén az kevésbé nemes) való távortartást is ígéri. Amíg elfogadhatónak tartja a Venus kertjéből leszakított rózsát, azt már nem (mivel a szöveg szervesen része), ha ezt a virágot individuális módon, vagy egyénien írják le.

<sup>1</sup> GYÖNGYÖSI ISTVÁN: *Márssal társolkodó Murányi Vénus. Az én Kegyelmes Uramnak, ...* In: GYÖNGYÖSI I. (1998) 9.

<sup>2</sup> GYÖNGYÖSI ISTVÁN: *Márssal társolkodó Murányi Vénus. Az én Kegyelmes Uramnak, ...* In: GYÖNGYÖSI I. (1998) 10.

<sup>3</sup> JANKOVICS J.: *Gyöngyösi redivivus avagy a porából megéledett főnix.* In: GYÖNGYÖSI I. (1998) 200.

Igent mond, ha a széphistóriák vagy a Balassi-versek hagyományába illeszkedő keresztény, trubadúr vagy petrarkista előzmények tűnnek föl a poétikai megoldások foglalatában, de nemet, ha az újítások karakteresebbek volnának.

A *Márssal társolkodó Murányi Vénus* rózsajelképei között egyetlen sincs, amely eredetére és – elemei által – kialakulásának időszakára ne vallana. A 23 mintázat (I. 40; I. 59; I. 122; I. 169; II 1; II 46; II 133; II 136; II 143; II 204; II 328; II 337–338; II 26; III 232–240; II 259) tartalma a középkori kereszténység, illetve a reneszánsz hagyományos értelmezésére alapozott. A tövis és rózsa, a rózsa színe(i)nek egybevetethetősége a régebbi, s a rózsa antik mitológia alapján történt jelképbe vonása az újabb. Trubadúr előzményeken alapul az a rózsáértelmezés, amellyel Gyöngyösi a tájat, a környezetet vagy éppen a szereplő arcát vázolta fel.

A rózsa érték kifejezője. Akár egyedül, akár hasonló minőségekkel együtt (arany, méz, kert, kláris, pünkösdi, piros), a megjelenítettnek erőteljes hangsúlyozója. Ennek az értéknek a kifejezéséhez – jelentősége és milyensége értelmezéséhez – elmentések (tüske) és párhuzamok (arany) társulnak. Ha külső ellentétpárról van szó, akkor azok egy jelképbe nem foglalhatóak, ha viszont belsőről, akkor valamilyen eredet-azonosság okával egyetlen trópusba olvashatóak (fehér, piros, rózsás). Gyöngyösi rózsatrópusai között három: a rózsatövis-, az arc- és a Venus-kör a legkedveltebb.

A tövis a patrisztika kereszténysége számára leginkább a dualitás külső pártagja. Ha rózsával is hozták összefüggésbe, negatív tartalma nem vonatkozhat a növényre, nem mutatkozik meg közöttük kapcsolat, a tövis/tüske és a rózsa együttállása jelképen kívül maradt (pl. Éva tüske – Mária rózsa).

A tövis mint veszélyt ígérő/jelentő forrás öt alkalommal társul a rózsához – de már botanikai alapokon nyugvó, belső dualitásnak tekinthetően. A rózsához jutás előtt akadály tornyosodik<sup>4</sup>, kín és öröm egymáshoz kötött<sup>5</sup>, de a nehezen elérhető cél annál értékesebb: a rózsaszedés áldozatot igényel<sup>6</sup>; a szenvedés ígéri a valódi

<sup>4</sup> *Márssal társolkodó Murányi Vénusnak ELSŐ RÉSZÉ 40/3–4*

*„Ott tisztul az arany, hol az tűz lángozik,  
Az rózsa is tövis között virágozik.”*

<sup>5</sup> *Márssal társolkodó Murányi Vénusnak ELSŐ RÉSZÉ 59*

*„Azmi szép s jó, ahhoz könnyen nem juthatni,  
Méh dongása nélkül mézet nem szophatni,  
Az rózsát is tövis által szakaszthatni,  
Savanyú íz nélkül édest nem tudhatni.”*

<sup>6</sup> *Márssal társolkodó Murányi Vénusnak HARMADIK RÉSZÉ 235*

*„De nehéz azt szedni, mert terem tövisen,  
Melynek az teteje fakadott hegyesen;  
Ki akarja azért, hogy rózsát szedhessen,  
Tövis-sértéseket, szükség, viselhessen.”*



érték megközelítését<sup>7</sup> – ilyen értelmű, s feszültségkeltően ellentétező valamennyi rózsatövis. Egy esetben a rózsát – tüske híján – Gyöngyösi mással ellentétezte: amikor *Trágyált ágyak vannak egyvelült rózsákkal*<sup>8</sup>, meglehet véletlenül, a bűz és illat ellentétét is hivatkozva, bár maga a versszak egy olyan pihenőkert bemutatását beszéli el, amelyben elkerített hely szolgált a dísnövény állományának. A bibliai paradicsom ugyan árnyékos hely, de nélkülözi a növényágadásokat. A locus kertje reneszánsz elvek szerint készül, rá nyugalomra és pihenésre szolgáló árnyék is vetül – míg ezekkel a funkciókkal a kereszténység kolostorkertjei még nem rendelkeznek, a lovagkor kertjeiben pedig kerülnek az árnyékvető fákat, ezért azokat a kerítésfal mentén, a szabadtéri gyepadoktól távol nevelik.

A testrész-jellemzés hagyománya szerint a fej vérbő részeit, az orcát és a száját társítják a rózsával, leggyakrabban is az arcot. Az arc finom fehérségét a fehér rózsával jellemzik, de pl. a homlok vagy a nyak hasonló árnyalatát nem. Fokozati különbség fedezhető föl akkor, amikor a piros színt és a *gyengén pirosodást*<sup>9</sup>, a rózsaszínt megkülönböztetik. Gyöngyösi is ezt teszi (II 132–136), amikor a rózsavirággal a fehér mellett a rózsásat hangsúlyozza.

*„Újságnak tetszik ez Mária szívének,  
Különb-különb hírek mintha érkeznének,  
Hidege s melege indula testének,  
Hol egy s hol más színek személyén levének.*

*Néha minden vérét vészi orcájában,  
Elpirul, s láttatik lenni merő lángban;  
Néha ereszkedik gyengébb pirulásban,  
Mint kertekben rózsza, mikor nyílik nyárban.*

<sup>7</sup> Márssal társolkodó Murányi Vénusnak HARMADIK RÉSZÉ 239–240, 295

*„Így az szép rózsza is annyival kedvesebb,  
Az leszakasztása mennél sérelmesebb,  
Szerelem is annál gyönyörűsegebb,  
Mennyivel az útja volt veszedelmesebb.*

*De elég már, azkit, Wesselén, szenvedtél,  
Az sok tövis után rózsát érdemlettél,  
Készen van az létra, melyről kételkedtél,  
Megadja az Isten, azmit reméltél.”*

*„Érvén az lajtorját, kezdnek az hágáshoz,  
Az szerencsétlenség itt is akadált hoz.  
Ugyan sok tövisen jutsz, Ferenc, rózsádhoz,  
Így jut az arany is az szép ragyagáshoz.”*

<sup>8</sup> Márssal társolkodó Murányi Vénusnak ELSŐ RÉSZÉ 169

<sup>9</sup> „S mint az nyíló rózsza, gyengén pirosodék,” Márssal társolkodó Murányi Vénusnak MÁSODIK RÉSZÉ 328. 2

*Néha személyében mintha nem volna vér,  
Hol fejér s hol sárga halovánságot ér,  
Néha pirost, fejírt s halovánt egybenvér,  
Mind változó üdő, egyrűl más színre tér.*

*Az szemérmes orca gyenge bőrrrel fedett,  
Hova az természet sokféle színt szedett,  
Kire idegen szem alig ereszkedett,  
Hogy szokott színében máris sebesedett.*

*Hát azmikor érnek nagyobb tekintetek  
S annyival is inkább titkos üzenetek,  
Miként maradhat egyenlő színetek,  
Szemérem rózsáját azkik viselitek?”*

Miként a bőrszínek, az arc topológiája sem új – közös európai elképzelés, s Balassi Bálintnál éppen úgy, mint a széphistóriákban a művészi megformálás kelléke, megtartott hagyomány. Klárisal ékes ajak társul az orcához:

*„Mint szép Semiramis, nyugszik az ágyában,  
Játszad az szellő kinnfüggő hajában,  
Napkeleti klárist látnál ajakában,  
S rózsák mosolyognak gyenge orcájában”<sup>10</sup>*

Az érzelmi állapot megváltozását fejezi ki egy másik, a fentivel azonos gyökerű költői jelkép, amely így azonban nem az örömrre, hanem a bánatra utal:

*„Mind kelet s mind nyugat bút ereszt szívére.*

*Orcái rózsái melyektől hervadnak,  
Az gyenge klárisok ajakán száradnak,”<sup>11</sup>*

A módszer, amellyel az ellentétes érzelmeket egyazon motívummal jelenítik meg, a képek mögöttes értelmének jelentőségét, példázat-voltát, ornamentális funkcióját húzza alá. (Az orca rózsája mosolyog – hervad, piros vagy rózsás vagy fehér stb.)

Színhatásra épül ugyancsak a hajnalra utalás („Az üdő éjjeli gyászát levetette, / Piros hajnalszínben magát öltöztette,”<sup>12</sup> és „Hatszor mutatta fel az hajnal rózsáit”<sup>13</sup>)

<sup>10</sup> Márssal társolkodó Murányi Vénusnak MÁSODIK RÉSZÉ 143.

<sup>11</sup> Márssal társolkodó Murányi Vénusnak HARMADIK RÉSZÉ 25. 3–26. 1–2.

<sup>12</sup> Márssal társolkodó Murányi Vénusnak MÁSODIK RÉSZÉ 1. 1–2.

<sup>13</sup> Márssal társolkodó Murányi Vénusnak MÁSODIK RÉSZÉ 204. 1.

– s (egyezményes) összevonás eredménye a száj és a hajnal egybevetése: „*Hajnali hasadás ajaka nyílása / Orcája pünkösdirózsáknak szállása*”<sup>14</sup>.

A rózsza kialakulásának magyarázatát, dualitásainak értelmét, jelentéseit egyetlen jelképrendszerbe foglaltan Gyöngyösi Venus környezetébe helyezte. A virág ilyen-fajta eredetmagyarázatát nemcsak a mű címe, tárgya, de a klasszikus és humanista hagyomány és a barokk ornamentalitás is igényeli. Eredete – részben – megint Ovidius *Metamorphosese* (IV 167–194.; X. 530–560.;735–739.):

*„Rózsát visel Vénus, lakik is közötté:  
Mert virágos Cyprust lakóul szerzette,  
S virágokkal kedvét ott gyönyörködtette,  
De az rózsát jelül ok nélkül nem vette.*

*Maga saját vére, méltán kedvelhette,  
Mert egyszer sétálván, lábát megsértette,  
S abból cseppent vérét veszni nem engedte,  
Rózsát nevelt róla, s címerül azt vette.*

*Az rózsza másként is kedves mindenneknél,  
Mikor gyengén nyílnak pünkösdi üdöknél,  
Mint rózsák, nincsen szebb virág az kerteknél,  
Az szű is örvendez mosolygó színeknél.*

*De nehéz azt szedni, mert terem tövisen,  
Melynek az teteje fakadott hegyesen;  
Ki akarja azért, hogy rózsát szedhessen,  
Tövis-sértéseket, szükség, viselhessen.*

*Vénus is vér által jutott az rózsához,  
Mást sem ereszt könnyen kedves virágjához,  
Adván oly értelmet ezeknek titkához,  
Hogy nem könnyen jutni szerelem dolgához.*

*Így az szép rózsza is annyival kedvesebb,  
Az leszakasztása mennél sérelmesebb,  
Szerelem is annál gyönyörűsegebb,  
Mennyivel az útja volt veszedelmesebb.*

<sup>14</sup> Márssal társolkodó Murányi Vénusnak MÁSODIK RÉSZÉ 337. 2–3.

*De elég már, azkit, Wesselén, szenvedtél,  
Az sok tövis után rózsát érdemlettél,  
Készen van az létra, melyről kételkedtél,  
Megadja az Isten, azmit reméllettél.*”<sup>15</sup>

A piros rózsza színe – az antik teremtetéstörténet szerint – Venus megsértett lábának vérétől származik. A vér – a lélek helye – a kereszténységben hangsúlyos érték. S Gyöngyösi ezt az értelmet is számba vette, amikor a püünkösdi idöket említette föl. Püünkösöd a paradicsom és a feltámadás elérhetőségére ugyanúgy – egyezményesen – emlékeztet, miként a kertekben virító legszebb, szívet örvendeztető, gyengén nyíló rózsák. A rózsza – a szerelem (Vénus) és a mennyország virága – tövis hegyéről szedhető, vér és áldozat, küzdelem és keservek árán (Márs). A rózsza titkos értelmét – a szerelemhez jutás rejtélyét – a szükséges véráldozat (tövis) kínálja.

A létra motívuma allegorikus értelmezést kínál. Nemcsak a várba, a várban élő szerelmeshez való jutás eszköze, de a szív fölemelkedésének egyetlen útja is – az Istenhez. A harci győzelem és Isten elérése annak a folyamatnak a vége, amelynek az elején, a maga jósló tövisével a pompázó – sebre és szerelemre hivatkozó – rózsza ékeskedik. A tövis és a rózsza retorikai alakzata a megváltás poétai kifejezése.

## PORÁBÚL MEGÉLEDETT FŐNIX

Gyöngyösi István *Porábúl megéledett Főnix* című munkáját 1693-ban ajánlotta Erdély kincstartójának, gróf Apor Istvánnak, de a több műfaj sajátosságát elegyítő vers jóval korábban, valószínűleg 1670 környékén készült. A barokk költő ismét reprezentációs szolgálatra vállalkozik, amikor a históriás ének, a házasesnek és az eposz kevert műfajában, egy retorikai alakzatokban gazdag versben, mintegy a jövő számára emléket állító dokumentumban számol be Lónyái Anna és Kemény János házasságkötéséről. A hiteles történetet poétikai eljárásokkal dúsítva, annak díszítésére gyönyörködtető elemeket, mitológiai és klasszikus irodalmi utalásokat, az élő irodalmi hagyomány és a kortársi műveltség alapelemeiből álló paneleket illeszt bele: „holmi régi fabulás dolgoknak, hasonlatosságoknak és másféle leleményes toldalékoknak összevetésével...” – amint ehhez hasonlatos eljárását a *Márssal társalkodó Murányi Vénus* előszavában is indokolja, mivel „azoknak nagyobb ékességére és kedvesebb voltára nézve inkább tetszett azt az említett dolgokkal megszínlenem, mint azok nélkül, Tinódy Sebestyén módjára csupán csak a dolog valóságát fejeznem ki a versek együgyűségével.”<sup>16</sup>

<sup>15</sup> *Márssal társalkodó Murányi Vénusnak* HARMADIK RÉSZÉ 232–236., 239–240.

<sup>16</sup> Gyöngyösi István: *Porábúl megéledett Főnix. Az olvasóhoz.* GYÖNGYÖSI I. (1999) 199–200



A *Porábúl megéledett Főnix* 26 rózsá- és 1 csipke(rózsá)hivatkozása – az ünneptélyesség kellékeinek változatai – igazolják, hogy Gyöngyösi idézett sorai az ezekből építkező alakzatokra vonatkozva is helytállóak. A kortárs történeti lírahorizonton megmutatkozó valamennyi rózsatrópus fölhasználja, származzanak azok „fabulás” helyekről vagy közvetlenül a reneszánsz fölkínálta, követendőnek felmutatott költői hagyományból. A hivatkozás mint poétikai eljárás mentén annak új formáját, az önhivatkozást is kedvvel alkalmazta. A költői fordulatok szó szerinti reprodukálása, illetve azok kis mértékű elmozdítása, regiszterváltása a mű konstrukciójának erősítéséhez, a motívumok belső játékba hozásához teremt alkalmat. Ezen retorikai és stilisztikai eljárás az örökölt rózsamotívumok értékét és helyzetét erősíti, s azokat értékes alakzatokként mutatja.

A tövis megalapozott értelme nem változik (I. III 59. 2; I. III 60. 1; I. III 65. 4; I. IV 42. 1; II I. 70. 2; II IV 68. 1; II V. 23. 2; II IX 76. 3; III V. 120. 3), csupán árnyalatnyi, a költői kifejezés megengedte variációkkal egészül ki. A képletet továbbra is a rózsavirággal állítja szembe negatív tartalmú viszonyítási pontként: sért, hegyes, ugyanakkor jelenléte egyben a virág, a virágzás, a kifejlő boldogság, az érték ígérete és a reménykedésre biztatás is. A tövis állapotváltást is ígér<sup>17</sup>: rózsá annak az eredménye (I. III 59–60.) és türelemre szólít (I. III 65.). A tövis a virág létét nem veszélyezteti: „*Rózsá a tövis közt nem vészen hervadást,*”<sup>18</sup>

– csak a virágra vágyakozó előtt képez akadályt.

A kedves arc jellemzésének módja sem esik át változáson. Az ajkak klárisa, az orca mosolygó hajnala (I. II 25. 1), tavaszi rózsái (I. III 7. 1), szemérmességének piruló rózsája (I. V. 37. 3), illetve a pír elvesztése és a bőr sárgára színeződése (II IV 28. 2), viaszossá halványodása (II V. 6. 2) továbbra is hangsúlyos. Az arcot megjelenítő virágok egytől-egyig pirosak, ha egyéb szín is előfordul, azt nem ez a virág szolgáltatja.

Ugyanazon trópus az ellentétes irányú folyamatok bemutatására is alkalmas: „*Ennek hervadása vagyon ajakának, / Sárgája lett ott is a piros rózsának,*” (II IV 28. 1–2), a sorokban a borús helyzetet a melancholia sárga színe érzékelteti; míg a derűs állapotot viszont a sárgulás elvesztése ígéri: „*Hullatja orcája őszi sárgaságát, / Tavaszi rózsáknak veszi fel virágát.*” (II IX 53. 1–2).

Máshol egyazon ok különböző tünettől jelenik meg. Itt a bánat fogja elhalványítani az arcot, ott a kedvvesztés pirosan megjelenő, heves lázat idéz elő: „*Bánatot amazon, ezen kedvet vészen, / Az viaszt, ez rózsát orcájára téssen,*” (II V. 6. 1–2).

Plasztikus, s a költői leleménytől teljesen elzárt az arc jellegét leíró mintázat:

<sup>17</sup> Vagy lesz az állapotváltozás végeredménye. A rózsá és tövis körforgásban olvadhat össze, pl. „*zord tövisékké változik a puha rózsá is újból*” PÁPAI BORSÁT FERENC: *Metamorphosis*. In: *A gyulafelhérvári humanista költészeti antológiája*. „*Költők virágoskertje*” Válogatta: TÓTH ISTVÁN.(2001) 306.

<sup>18</sup> GYÖNGYÖSI ISTVÁN: *Porábúl megéledett Főnix*. III V. 120. 3.

*„A piros klárisok, kik ajakán ültek,  
Elébbi mosolygó színekben kékültek,  
Orcáján a rózsák, kik minap örültek,  
Szomorúan csüggönek, s hervadásra dültek.”<sup>19</sup>*

Az ellentétes folyamat megjelenítése is csupán ennyire kimunkál, néhány erőteljes vonás által árnyalt:

*„Hullatja orcája őszi sárgaságát,  
Tavaszi rózsáknak veszi fel virágát,  
Hagyja ajaka is viasz halványságát  
Ragasztja helyében kláris pirosságát.”<sup>20</sup>*

A fej és az alak leírása – a hagyomány visszaállítása révén – enciklopédikus módon részletező:

*„Szép szemöldökének, szemeinek íja  
Most víg mosolygással a szívet nem víja,  
Hanem szomorító siralomra hija  
Szerelme elestét keservesen síja.*

*Magas homlokának gyenge lilioma,  
Egyenes nyakának szép alabástroma,  
Gyümölcsös mellyének két mozgó citroma*

*Változott, az búknak hervasztván ostroma.*

*Kövekkel csillagzó gazdag öltözte,  
Fodorult hajának gyöngyös fürtözte,  
Sok egyéb cifrának munkás készülete  
Letetett, s nincs most azoknak kelete.”<sup>21</sup>*

Venus rózsás környezetéből több alak is föltűnik: Phószphorosz, a Hajnalcsillagot megjelenítő isten (I. I. 20), akinek nyomán a hajnalpír lesz rózsaszínű, továbbá az ovidiusi növénymítoszok szereplői közül Phoebus, Adonis és a virágistennő, Khlórisz. A vénuszi vér azonban (I. IV 21. 1.), a görög-római hagyománytól eltérően, nem oka a rózsza piros színének. A vérből – Gyöngyösi értelmezésében – maga a haloványpiros szirmú növény termett. (Hasonló átírás az Adonis véreből nőtt tulipán is.)

<sup>19</sup> GYÖNGYÖSI ISTVÁN: *Porábúl megéledett Főnix*. I. I. 46

<sup>20</sup> GYÖNGYÖSI ISTVÁN: *Porábúl megéledett Főnix*. II IX 53

<sup>21</sup> *Porábúl megéledett Főnix* I. I. 45–47; a 46–47 strófa között a Gosztonyi- és a Nyitrai-kódexben.

A rózsavirágzás helyszín-azonosító: a kerté (I. II 15. 3). És idő-azonosító is: a tavasz (I. I. 20. 1; I. III 7. 1; II IX 53. 2), a kikelet (I. III 59. 3) és a pünkösdi (I. II 15. 3) eljegyzett növénye. Mindkét funkciója közismert, miként az átvittebb alkalmazása is, a rózsza vonzódást jelölő, szerelemjegyként való szerepeltetése. A rózsza bimbózása, virágbontása a szerelem kiteljesedése és tárgyi/képi megjelenítése, hiszen a rózsanyílás ideje a szerelem ideje is egyben, ahogyan mindkettő helyszíne ugyanaz: a harmonikus kert.

Az arc ábrázolásához, az alak leírásához hasonló és a jegyek rendszerezésével, felsorakoztatásával összevethető a virágkatalógus (I. IV 18–31), a madárlista (II VI 23–25 és III V. 39–42<sup>22</sup>) és a vadászat felhajtó és felhajtott állatainak számbavétele (I. II 27–51). A megnevezett virágok legtöbbje (jácint, nárcisz, rózsza, viola) antik minta alapján szerepel, amely származás indokolt a drüaszok s Venus, illetve Adonis jelenléte által is.

*„Mint mezőt ruházó kedves kikeletben,  
Mikor a virágok nyílnak a kertekben,  
S a Driades szüzek sétálnak ezekben,  
Hogy szagló bokrétát szedjenek kezekben,*

*A kinyílt virágok renddel sereglenek,  
Harmatok gyöngyével kedvesen fénlenek,  
Mosolygó színekkel ugyan ingerlenek,  
S majd mint annyi szemek, magokhoz intenek.*

*Vénus véréből nőtt rózsza gyengesége,  
Magadat kedvelő nárcisszus szépsége,  
Phoebus miatt veszett hiácint ékessége,  
Adonis vérén költ tulpán kedvessége,*

*Mindezeknek kedves színnel virágzása,  
Majd mint annyi kedves ajak mosolygása,  
S azáltal magához készített hívása,  
Mint vasat szerető mágnesnek vonása.*

*Fejír és piros színt egyvelített egyben,  
Szerelmet s szermérmét rekesztett amelyben,  
Ezt vette magára, s ül a rózsza ebben,  
Fitogatja magát, lehet mennél szebben.”<sup>23</sup>*

<sup>22</sup> Különösen a Gosztonyi- és a Nyitrai-kódex kiegészítéseivel.

<sup>23</sup> Porából megéledett Főnix . I. IV 19 –23

Esterházy Pál (1635–1713) *Kerti virágokról való versek*<sup>24</sup> című növénykatalógusa ennél jóval bővebb. A vers beszélője, mintha csak Dante *Divina Commediája* hősének útját követve, „nagverdőben” jár, onnét „mély barlangba” jut, hogy végül „egy szép kertben” találja magát. S valóban: e kert olyan, mint a Purgatórium csúcán a kilencedik szféra, Éva és Ádám egykori lakhelye, a *Bibliában* is leírt – földi – éden. Esterházy növényeinek java (ruta, menta, rozmaring, zsálya, majorranna, spikinárd, izsóp, lilium, rózsza stb.) a Nagy Károly növénylistája által megszabottal keresztény kolostorkertek állományával azonos, s e 9. századi növényegyüttes egészült ki a kertészetbe utóbb kerültek sorával (az amerikai származék passióvirággal, az ázsiai tulipánnal, a mediterráneum szegfűjével, a pézsmavirággal stb.). Esterházy növényei élére hármat – a violát, a rózsát és a ielzemint – állította, s ezeket olvasója számára példamutatónak javasolta. A megnevezett növények azonosak a barokk kertek és udvarok kultivált díszével, amelyek úgyszintén a reprezentáció szolgálatában állnak. Az Esterházy megidézte dísznövényzet gazdagságával szemben Gyöngyösi kertjének virágállománya szegényes és meglehetősen irodalmias. Mindkét vers növényegyüttese allegorikus jelentéssel is rendelkezik: Gyöngyösié a virág fehér és piros színére épített, Esterházyé pedig inkább a kertére és az illatokéra.

Gyöngyösinél tehát a színek jelentése – a virágok használatának oka – is föltűnik: a kert növényzete magyarázatot kapott. Beniczky Péter (1603–1664) versében a barokk művészek színhasználatát listázza, *Az különböző szín festékeknek értelme és magyarázatja* szerint a „Piros jelent szerelmet, / Fejér szín szüzesség / ... / Rózsza engedelmet...”<sup>25</sup> Gyöngyösi munkájának költői képeiben a rózsza halovány színével rögzül a kapcsolata az arcnak, a hajnalnak, a hajnalpírnak, illetve a sebnek<sup>26</sup>, valamint pünkösddnek.

A rózsajelkép-kör magyar változatában továbbra is fennmarad a csipke mint a rózsza szinonimája. Lencsés György *Ars Medica* (1570 körüli) című kéziratában már említésre kerül a csipke. Melius Péter *Herbárium*a (1578) úgy ismerte, mint a virág azon részét, „aki a virága után ottmarad”<sup>27</sup>, azaz termésként. Carolus Clusius *Stirpium nomenclator Pannonicus*ában a rózsza magyar nevének egyikeként sorolja fel a csipkét. Calepinus latin-magyar szótára (1585) is tartalmazza a „*dipke rosa auagy rusa*” és a „*parlagi rosa auagy tsipke rosa (cynorrodon)*” kifejezéseket.<sup>28</sup> Szikszai Fabricius Balázs *Latin – Magyar Szójegyzéke* 1590-ből szintén felsorolja. A 17. századi katolikus egyházi énekekben egyre gyakrabban előfordul, hogy a csipkét nem a kerti rózsza szinonimájának tekintik, hanem „*Mojzes csipkéjének*”, azaz tüskebokornak, a virágzása által égő (vadrózsza) cserjének. Az egyik ad-

<sup>24</sup> Magyar költők. 17. század. Vál.: KOMLOVSZKI TIBOR (1990) 503–505.

<sup>25</sup> Magyar költők. 17. század. Vál.: KOMLOVSZKI TIBOR (1990) 439.

<sup>26</sup> „Teste rózsájának mondja a sebeket” I. IV 57. 4.

<sup>27</sup> MELIUS PÉTER *Herbárium*. In: Melius Péter (1979) 154.

<sup>28</sup> MELICH J. (1912) vö. GÉCZI J. (2001) 120.



venti ének – *Idvez légy, szép Szűz Mária* – a dicsérendő szűzet ezzel a vadrózsával és a hagyományos liliummal azonosítja:

„*Te vagy fejér lilionszál,  
Csipke közt aki virágzál:  
S mint balzsamom illatozál.*”<sup>29</sup>

Nyéki Vörös Mátyás a (rózsa)bokor tövises volta miatt kárhoztatja a csipkét („... mely kelletlenb rózsánál az csipke,”) <sup>30</sup>, míg Gyöngyösinél a csipke egyértelműen a rózsza:

„*Amaz tüskés csipke, akit emlegetett,  
Szép virágzásával noha nem sietett,  
Remélt zöldellése de már elkezdett,  
Virágzásának is nem sok időt vetett.*”<sup>31</sup>

A *Porábúl megéledett Főnix* egyéni rózsajelképekkel nem szolgál. Gyöngyösi trópusaiban a rózsza a poétikai örökség alapján értelmezhető: jelenléte a középkori eredetű, erkölcsi értéket kifejező képessége, antikvitas-kultusza s a barokk tudóskodó felsorolás-részletezés által igazolódik. Nem része a frissebb költői alakzatoknak, de mégis, a vers szerkezetét adó panelek egyik elemeként szerephez jut. A rózsza a maga magas számú jelképesíthető tartalmával bonyolult költői alakzatokat képes egyben tartani, legyenek bár azok a megerősödő katolikus hagyományok (tüske, pünkösöd) vagy éppen a deszakralizáció eredményei.

A köznapok tárgyi világára két locus utal: a rózsza ékszeren (I. V. 14.) s lószerszám díszeként (III III. 70) is feltűnik, egy gyűrű abroncsát borító zománcborítás ábráiként, illetve a boglár öt rubinjától képződött alakzatban.

## THÖKÖLY IMRE ÉS ZRÍNYI ILONA HÁZASSÁGA

Bár a *Thököly Imre és Zrínyi Ilona házassága* (1683) epithalamium, terjedelme ellenére mégis váratlanul kevés rózsás költői képet tartalmaz. Talán oka ennek az, hogy a házasságkötésre készülő hős, Thököly, a katolikus udvarral és Lipót császárral szemben álló kuruc hadvezér, aki a protestáns térségek támogatását élvezte. A protestánsok által nem különösen tisztelt Mária, illetve annak rózsája – a vallás, illetve a virág hivatkozása között összefüggés van. A munkában jóval kevesebb antik hivatkozás olvasható, s csökkent a görög-római istenek megjelenési alkalmai-

<sup>29</sup> *Magyar költők. 17. század.* Vál.: KOMLOVSZKI T. (1990) 665

<sup>30</sup> *Magyar költők. 17. század.* Vál.: KOMLOVSZKI T. (1990) *Dialogus. A test felel az léleknek megszólító beszélgetésire.* 316.

<sup>31</sup> *Porábúl megéledett Főnix* I. V. 42.

nak száma is, így a rózsza jelenléte is másfelől magyarázható. Másrészt a menyegzői ének sajátossága, az ünneplés, a menyasszony szerepeltetése mégiscsak megkívánják azoknak a retorikai lehetőségeknek az alkalmazását, amelyekben a nő magasztalását, az okfejtések kibontását – még ha közhelyszerű módon is – a rózsák teszik lehetővé.

A Thököly-házasek háromnegyed részében a narrátor maga Venus, akinek a bemutatásáról, jellemzőinek felsorakoztatásáról érthető okokkal mond le Gyöngyösi. A történetet elbeszélő istennő magasztalja a férfit és a nőt, hogy frigyük politikai és személyes hasznát a hősök előtt éppúgy, ahogyan az olvasó előtt is érthetővé tegye. Venus Thökölyhez szól (2–97. strófa), amikor hasonlatok sorával, a meggyőzés számtalan eszközével, a kellem megannyi jegyével istenasszonyként festi le Zrínyi Ilonát – s valójában csak Thököly korának rózsza kapcsán elmondott szavait ismételi el:

*„Az orcái rózsák, nyaka alabastrom,  
Magakelletése szívet győző ostrom,  
S ahhoz szép beszéde merő orvosflastrom,  
Istenes élete majd szerzetesklastrom.*

*Homloka lilium, az ajaka kláris,  
Helenán sem talált ennél szebbet Páris,  
Azmelynek hervadni magánosan kár is,  
Bár csókod harmatja érte volna máris.*

*Cédrus az dereka, tekintete ráró,  
Mint vadász Diana, gyors lába úgy járó,  
Dolgaiban rendes, az üdőtől váró,  
Neme királyi vér, nem csak egy köz báró.*

*Egész teste hattyú, galamb engedelme,  
Gerlicét követő társához szerelme,  
Azhol kell, mint daru, oly szemes fegyelme,  
Csendes erkölcsiben nincs negédes elme.”<sup>32</sup>*

Az éjszakát nyugtalanul átalvó Zrínyi Ilona Venus szerint azért izzad a szerelmi lázban, „*s lélegzik ajaka, / Mert szíven Cupido nagyobb tüzet raka.*” (90) Cupido nyila helyett a kihevült orca rózsáját egy szúnyog sérti föl – a mosolyra fakasztó nagyotmondás ellenére a jelképi összekapcsolódás megtörténik:

<sup>32</sup> Thököly Imre és Zrínyi Ilona házassága 65–68

*„Egynéhány veréték gyöngye csügg orcáján,  
Egy szűnyog is esdett annak szép rózsáján,  
Melynek fel is serken unalmas nótáján,  
S nézé mindjárt, ki van nyoszolyája táján.”<sup>33</sup>*

Venus aztán Zrínyi Ilonához fordul (98–277. strófa), s ugyanarról nyilatkozik, önmagát ismételvén, amiről már Thökölyvel is diskurált, igaz, már akkor is Echo szerepét vállalva, mivel csupán elismételve azokat a szavakat, amelyeket Thököly Zrínyi Ilonához intézett. Az idézetek láncolatában a panelek nem módosulnak, így szokatlan vonásokat nem jelenítenek meg. A rózsajelképek sem kínálnak újdonságot.

Zrínyi Ilona hallgatja Venus beszámolóját Thökölyről:

*„Karcsúbb vala ahhoz akkor dereka is,  
Hozzá illett volna Diana íja is,  
Kedvelhette volna Apollo maga is,  
Nem lévén szebb ennél az Daphne nimfa is.*

*Mint pünkösdi üdő, piros lett orcája,  
Meghaladta Paphost annak szép rózsája,  
Azmelynek most sincsen semmi oly rozsdája,  
Hogy ne illethetné Junónak is szája.*

*Azolta csak fárad, szorgalmatoskodik,  
Az kezdett pályában izzad, tusakodik,  
Hol tárgyát függeszti, oda iparkodik,  
El is éri végre, úgy bajnokoskodik.*

*Az pedig tett célja abban munkájának,  
Hogy édes nemzetje régi zavarának  
Csendesítné zaját, s rút háborújának,  
Mely másképpen veszélyt szerez a hazának.”*

Az ismételt érvelés célja azonos: a házasságkötés szükségességének bizonyítása, s ezáltal, túl a személyes érdeken, a nemzet védelmének biztosítása. Thököly bemutatása nem csupán a Paphos szigeti virág révén zajlik. A rózsza 'Pünkösddel' való jegyzése, miként a korábbi esetekben, a megváltás esélyét ígéri – de jelzi a tüskétlenséget, a sértő és bántó tartalmak hiányát is. A férfi áldozatkészségére pe-

<sup>33</sup> Thököly Imre és Zrínyi Ilona házassága. 96

dig a tövist nevelő rózsza utal (így vált a vers folyamán kiemeltté, s nyilvánult meg benne fokozatosan a politikai jelleg):

*„Grófi ágybúl való, értéke igen szép,  
Nagy hírű atyját is udvarolta sok nép,  
Kővára ennyéhány, úri lakóhely s ép,  
Bő majorságít is üti sok ezer csép.*

*Legjobb idejében van most ifjúsága,  
Mint pünkösdkor Paphos szigete virága,  
Szép ábrázatjának úri méltósága  
Akarki előtt is böcsös lehet s drága.*

*Ennyi esztendőknék habzó folyásában  
Annyit tanult s próbált nemzete dolgában,  
Hogy nálánál senki abban az pályában  
Nem hagyít most tovább az magyar hazában.*

*Egyedül az terhet régen is viseli,  
Izzad is alatta, gyakran úgy emeli,  
Ha nehéz is, de azt örömet míveli,  
Mert tudja, az rózsát hogy tövis neveli.”<sup>34</sup>*

Venus – az idézés logikáját folytatva – a férfi alakját is bemutatja, s éppen azon a módon, miként korábban Thököly Zrínyi Ilonáét. A reneszánsztól átemelt nőleírás így találtatik alkalmasnak a barokk férfi-hős megjelenítésére:

*„Végezván ezekben elméd cirkálatját,  
Ha továbbfordítod onnét gondolatját,  
S megtekinted egész teste állapotját:  
Csudálva szemlélhetd annak szép állapotját.*

*Alabástrom oltár (mondhatod) az nyaka,  
Klárishúl hajtatott boltozat ajaka,  
Délszínre jövő nap felderült homloka,  
Melytől világosul akarmely étszaka.*

<sup>34</sup> Thököly Imre és Zrínyi Ilona házassága. 202–205



*Pirosult hajnalnak vélhetd két orcáját,  
Kiknek csak éretted tartja szép rózsáját,  
Várja is már arra méhecskéje száját,  
Hogy attúl vehesse várt harmatocskáját.*

....

*Ölelésre hajlott karjai kávája  
Alig is várja már, hogy vonjon hozzája,  
Minthogy bőven terem szép orcád rózsája,  
Bízik, hogy abbúl is leszen jó dézsmája.”<sup>35</sup>*

A férfi becses jegyeinek felsorakoztatása – az érvelés – után Venus joggal szólíthatja döntésre Zrínyi Ilonát. Elég méltónak találja a társulást, hogy az asszony a „bús gondokat” elfelejtve, kezét immár odanyújtsa a „törökös” vitéznek. A bajok fölötti könnyek is letörölhetőek, a prédára jutó dolgok s a veszteségek fölötti gondok sem hiábavalóak: „...tovább jó vége leszen mindezeknek, / Rózsáját kell szedni már az töviseknek”<sup>36</sup> – hangzik az magyarázat. Méltó élete méltón kell, hogy díszes legyen: „Szokás, hogy a tövis rózsát virágozzon, /de nem, hogy töviset az lilium hozzon.”<sup>37</sup> Venus érvelése alatt Zrínyi Ilona ellentétes érzelmeit követő színváltásaira is fölfigyelhetünk. Az isteni tulajdonságokkal felruházott asszony „... személye holott szomorkodik, / Hol jobb kedvet vészen, s azzal vidámodik, / És így, mint az rózsza, néha pirosodik, / Mint az borongó hold, néha halványodik.”<sup>38</sup> Venus beszéde végével, miután az istenségekhez fölemelkedő, immár önfeláldozásra kész főhősöket, de szándéka szerint az olvasókat is meggyőzte a házasság szükségességéről, ismét Thökölyhez fordul, akinek az arcán ugyanúgy a kétkedés és bizakodás váltakozása tapasztalható, mint látszik az Zrínyi Ilonáén:

*„Véget vet ezekkel Venus beszédiben,  
Kit sokképpen érez az bajnok szíviben,  
Ahhoz sokképpen is változik szényiben:  
Hol viasz, hol rózsza látszik személyiben.”<sup>39</sup>*

A költemény második felében a költő-narrátor előadja az esküvői előkészületet, de ebben a részben, majd a harcra felszólító Mars isten szájából felhangzó beszédben a fejedelmi házaspár életdicsőségének megmutatása és egyéb bonyodalmak elemeként rózsaalakzatok már nem bukkannak föl. Annak a 10 jelképnek, amely e pane-

<sup>35</sup> Thököly Imre és Zrínyi Ilona házassága. 234–236; 239

<sup>36</sup> Thököly Imre és Zrínyi Ilona házassága. 248. 1–2

<sup>37</sup> Thököly Imre és Zrínyi Ilona házassága 271. 3–4

<sup>38</sup> Thököly Imre és Zrínyi Ilona házassága. 280

<sup>39</sup> Thököly Imre és Zrínyi Ilona házassága. 303

giriszben a rózsza valamelyik értelmezési lehetőségét magába foglalta (65–71, 96, 146, 203–205, 235–236, 239, 248, 271, 280, 303), szimbólumtörténeti és -alakzati jelentősége nincs, mindmegannyi a tudósi akkurátusság gyönyörködtető megnyilvánulása. A tartalmi felülrátatlanság ellenére mégis módosulhat a rózszaörökség: a külső és a saját hagyományt idéző retorikai technika elemeiként a rózsajelképeket is ott kell látnunk, s nem csak azért, mert erőteljesek, de – vagy éppen ezért – a barokk jelképek összes származáshelyének a jelzőpontjai és megmutatói is. Ezek végleteességének hangsúlyozása – amely leginkább a *Rózsakoszorú* sajátossága – a barokk emblémakultusz hatását is vizsgálat tárgyává teheti.

## PALINÓDIA – KESERGŐ NIMFA

Az 1681. esztendőben a soproni diétán nádorrá választott Esterházy Pálnak ajánlott *Palinódia* (1681 után), miként a szintén egy országgyűlés alkalmával íródott *Thököly Imre és Zrínyi Ilona házassága* sem jelent meg Gyöngyösi István életében. Ez az allegorizáló mű csupán kétszer tartalmazza a rózsza szót, a két strófa az Esterházy-címer kardos griff-ábrázolásának, a Grifus Esterhasianusnak a leírása és értelmének kibontása.<sup>40</sup>

„A vigyázó griff is, mely áll címerében,  
Azért tart kirántott kardot jobb kezében,  
Hogy amely rózsákat vett bal tenyerében,  
Ne engedje másnak vesztegetésében,

A rózsza nem példáz mást, hanem tégedet,  
Gyakor tövisek közt sértődött igyedet,  
Piros vért eresztő sokféle sebedet,  
Amelyek elvették régi jó kedvedet.”<sup>41</sup>

A *Palinódia* ugyan nem lebbenti fel a fátylat a hősei nevééről, de allegóriák szólanak meg benne – pl. az osztrák Sas, a török Hold, vagy a Griff –, sőt egy címer leírása is egyértelműsíti a kesergő, hitevesztett ország számára reményt ígérő, királypárti alak, a griffes Esterházy kilétét. A narrátor a labanc szellemű kormányzóhoz fordul, tőle várja az ország sorsának jobbra fordítását s a haza gyámolítását. A hazafias szellemű, barokk panaszversben az árva Nimfa a múlt és a jelen szembeállításával eseng a szétdarabolt ország sorsa felett, ugyanúgy, ahogyan – mint arra az irodalomtörténet már rámutatott – például a gyászoló Rómán Claudianus, illetve Germánia nőalakja Michael Heldingiusnál, Reusnernél, Georgius Schotteli-

<sup>40</sup> GR. ESZTERHÁZY JÁNOS: *Az Eszterházy család és oldalágainak leírása*. ESZTERHÁZY MIKLÓS kiadása, Budapest. 1901.

<sup>41</sup> *Palinódia*. 52–53.

usnál. Esterházy Pál lenne az – a laudáció szerint kétségtelenül –, aki megoldást ígérhet a sanyarú jelenben, s az elviselhetetlen állapotokat képes megfordítani. Őt allegorizálja a Kardos Griff, az, amelyik a családi címerben kardot és három szál rózsát tartva áll, a virágcsokrot előre nyújtva, s a fegyvert tulajdonképpen önmaga ellen irányítva, saját torkába szúrva. A címer szövege:

*Strictum Semileo gladium quare erigit Ales  
Et tenet ille suas ungve premente Rosas?  
Est Rosa charus honor, gladius defensor honoris  
Proque hoc excubias sic vigil Ales agit.*<sup>42</sup>

A rózsza a méltóság, a kard a méltóság őrzője – egy állat kezében. A rózsza fölmutatott, a kard pedig, láthatóan, képes önmaga ellen is fordulni. Gyöngyösi átíratában maga a rózsza Esterházy, az, akinek ügye a tövisektől gyakorta megsérült, s Esterházy véres – szent – sebei, amelyek feljogosítják a szerepvállalásra, igazolják is őt abban.

## A RÓZSAKOSZORÚ

„Minthogy ezen könyvecskébéli verseknek előjáró írásában, avagy a Rózsakoszorú-kötéshez való készületben sok fabulás régiségek és poétai költeményes dolgok, s olyan nevezetek is egyvelítették, amelyeknek homályos azoknál az értelme, akiknek az olyaténokban nem forgott elméjük, az értelmetlen dolgok pedig unalmasok az Olvasónak: azért hogysen mint valaki azmiatt megkedvetlenedvén, az tovább való olvasást félbenhadná, tegye félre inkább azon készületet, és nyúljon egyenesen az Rózsakoszorúhoz, azkit készület nélkül is készen talál, és rózsánként megvizsgálván, imádság gyanánt is elmondhat, kíváltképpen, ha mindenik rózsza után egy-egy Miatyánkot és Üdvözetet ragaszt.”<sup>43</sup> – hangzik Gyöngyösi utasítása az Olvasó számára. Így tehát a rózsza-jelképek származási helyét is a „fabulás régiségek és poétai költeményes dolgok” között kereshetjük, miként a többiét is, amelyeket a költő a kortársi művelt szövegformálás elvárásának megfelelően elegyített. S ha a megjelenő lelemények értelme rejtve maradva mégsem tárulna föl, így értelmük és igazságuk be nem látható, mivel az Olvasó elméje kellően nem járatos a könyvecskében elősorakoztatott dolgok forgatásában, ne engedjen indulatának, ne hagyja abba az olvasást, hanem nyúljon ismét a Rózsakoszorúhoz. Elmélkedjen fölötte, mígnem kitárul előtte a költő ígérte, a most még – a befogadó oldaláról lezártnak talált – lát-

<sup>42</sup> In: GYÖNGYÖSI ISTVÁN: *Thököly Imre és Zrínyi Ilona házassága*. Régi Magyar Könyvtár. Források 11. Balassi Kiadó, 2000. 74 és 102. („Az Esterházy griffmadár. Miért emel kirántott kardot ez a félig oroszlán madár, És miért fogja, a körmébe szorítva, rózsáit? A rózsza a kedves méltóság, a kard a méltóság oltalmazója, És ezért áll így őrséget a vigyázó madár.” JANKOVICS JÓZSEF fordítása)

<sup>43</sup> *Rózsakoszorú. AZ OLVASÓHOZ*

vány. Ez a meditáció a tudós poézisek műveltségelemekkel gazdagított sorai fölött az olvasótól elvárt gyakorlat, akinek rendelkeznie kell, vagy meg kell szereznie az olvasott mű által kínált gondolkodásmódot, amely öntőformaként meghatározta magát a művet. Gyöngyösi István az Olvasót a *Rózsakoszorú*hoz utasítja – meglehet, hogy elsősorban ahhoz a bevezető részhez (1–246. strófa), amelyben a rózsakoszorú-kötéshez való készüllet elmondatik, s amelyben foglalatja van a koszorú rózsáiban lévő dolgoknak is; de meglehet, hogy a szent olvasóhoz, a rózsafüzérhez, amelyhez az imák elmondása, vagyis egy-egy rózsza leszakítása, felajánlása és a föltötte való elmélkedés után egy-egy Miatyánk és Üdvözlégy ragasztható. A *Rózsakoszorú* és a rózsafüzér elősegítik egymás megértését: bármelyikhez forduljon is az ember, előbb-utóbb a másik értelme fog föltárulni: a vers által a Mária jelképezte egyházé, az egyház képviselte katolikus vallásé; vagy pedig az olvasó révén a koszorúba szedett *régiségek és poétai költeményes dolgok*-nak a rózsáié. A rózsák a vallásos meditáció virágai, s lépésről lépésre, virágról virágra juttatják morzsolóját a kiteljesedés felé.

A Közép- és Kelet-Európa földrajzi térségében kialakuló – újabb átértelmezésen átesett – koszorúszimbolika megjelenésének időpontja a 16. század, amikor Lucas Martini *Der christlichen Jungfrauen Ehrenkrantzlein ...* (Prága, 1581) című műve nyomán Pécsi Lukács *Az keresztyén szüzeknek tisztességes koszorója* (1591) című műfordítása Nagyszombaton megjelent. Mivel a „gyökeres virágos kert az keresztyény Anyaszentegyház...”, ezért „...szükség, hogy a szüzek magokat szoktassák és hajtsák, hogy az lelki jó erkölcsöknek koszorúját, és ember előtt, kedvesen megköthessék, mert csak ez gyülekezetben, az Anyaszentegyházban találtnak jó erkölcsöknek ismeretire való oktatások...”<sup>44</sup>

Ugyan Pécsi Lukács két rózsát is ismertetett, az egyiket Boldogasszony rózsájaként, ez azonban nem rózsza, hanem a *Lychnis coronaria*, a másik viszont valódi rózsza. Mindkét virág azért alkalmas koszorúkötésre, mert Mária-virágnak ismertek, a Szűzanya jegyei, s éppoly közvetítő szerepűek az ember és az Istenanya között, miként Mária az ember és Jézus között.

A rózsza, mivel a virágok között a legelső, s mivel a hortus conclusus elsődleges Mária-attribútuma, a képekben történő megidéző gondolkodás régóta használt alakzata, a katolikusok hivatkozási gyakorlatában joggal válik a legfőbb koszorúnővénné. Az erkölcsbotanika hangsúlyos virága, melynek értelme állandósult. A rekatolizáló Gyöngyösi sem más okból választhatja ki, amikor műve elé – az adventi napokban – megírja ajánló levelét. Így indokolta a maga rózsakoszorú-kötését: „...minthogy Nagyságodhoz való régi kötelességemnek megújítására egyéb újságom nem lehet, gondolván, hogy télben az rózsza is újság, azon koszorúval akarom Nagyságod méltóságos személye eleiben az új esztendőben béköszönnöm, és

<sup>44</sup> PÉCSI LUKÁCS: *Az keresztyén szüzeknek tisztességes koszorója* (1591) Első rész. In: GÉCZI J. – STIRLING J. szerk. (1999) 133.



azáltal feljebb említett kötelességemet megújítanom. Az pedig másképpen is senkit nem illethet úgy, mint Nagyságodat. Mert azmint az említett koszorú fejr és piros rózsákból, azaz, vigasságos és keserves dolgokból köttetett, ...”. A piros rózsza a vigasztaló, a fehér pedig a keserves érzések kifejezője.

A szerző magyarázata értelmében a méltóságos gróf Koháry István azért jogosult e virágokra, mert az ő élete hasonlatosan ellentétes események között folyt, sorának „koszorúja hol gyenge, hol sértő virágokkal, tudniillik keserűséggel elegyes örömmel és dücsőséggel fűzetett eleitől fogvást.”<sup>45</sup> Az „örvendetes és dücsőséges virágok”<sup>46</sup> erkölcsi értékek megmutatói: a tanulásban elért eredményé, a bécsi univerzitáson megszerzett filozófiai jártasságé – amelyet maga Leopold császár is elismert –, merthogy sem a szerelem, sem a bor nem vette esztét, továbbá Minerva szolgálatáé, a vitézi pályáé, az ország feletti állhatatos örködésé. „Nagyságod makulátlan hűségének [...] fejr rózsája”<sup>47</sup> ritkaságnak számított abban a környezetben – indokol Gyöngyösi –, s hogy a királyi kegyelmességekből is részt kap, azokat is „örömeinek és dücsőségeinek rózsái közé”<sup>48</sup> „De minthogy a tiszta délszint is gyakran éri [homály], az mosolygással felkelő hajnal is sokszor megszomorodik: az arany fénomságának tűz a próbája; tövis között terem a rózsza, és a tengerbéli drágakövek is habok között szedetnek: azért nem lehetett mindenestül, hogy az Nagyságod örvendetes és dücsőséges állapotjának is elébben ragyogó fényében sötét homály, édes mézében keserő méreg, lágy rózsái közé éles csalán ne egyveledne, és [...] sérelmek ne követnék.”<sup>49</sup>

S a jövődő dicsőség előjeleként, „leginkább annakelőtte [...] örvendetes rózsáinak meghervadása, avagy ugyan csalánná válása, és dücsőség-óhajtó szívének leg-hathatobb sérelme, hogy minekutána az feljebb említett törökös cimborá megerősödésének hamar gyűlő árja annyira elborította volna ezt a Felső Magyarországot, hogy Kassát is, annak főbb városát nemcsak kimozdította az királyi hűségéből, hanem el is vonta azt sok vármegyékkel attúl.”<sup>50</sup> Miután a Sas diadalmas szárnya befedte a Holdnak fényét, rabságától megszabadul, akárcsak a nyomorúságból, s „Mindazonáltal ezen örvendetes jóknak is kedvesen szedett rózsája nem lehetett mégis tövis nélkül: mert amidőn tovább sem akarván uroknak rózsájában mézet szedő más méhek között Nagyságod is here lenni, [...] azhol kevés üdő alatt annyira is vitte volt az kezére bízott dolgot, hogy naponként várhatta annak az nevezetes török véghelynek országostul szívesen régen óhajtott feladását. De azmidőn annak majd-majd leszakasztandó kíváncsú rózsájához nagy reménységgel bízik vala Nagyságod, ahelyett igen éles csalánt esett ottan szakasztani. Mert amikor egy ne-

<sup>45</sup> Rózsakoszorú. Azon MÉLTÓSÁGOS GRÓF Úrhoz ajánló levél...

<sup>46</sup> Uaz.

<sup>47</sup> Uaz.

<sup>48</sup> Uaz.számíálhatja.

<sup>49</sup> Uaz.

<sup>50</sup> Uaz.

vezetes próbán az vár alatt a török keménykedésével másképpen nehéz leszen vala bírni, [...] egy golyóbis éri véletlenül Nagyságodat...”<sup>51</sup>

„Ilyen és több ezekhez hasonló fejír és piros, avagy örvendetes, dücsőséges és keserves rózsákat virágozván azért eleitül fogva az Nagyságod élete csipkebokra is, nem cselekedtem ok nélkül, ha én is azok mellé az én Rózsakoszorúmot, azmely is szomorúságnak és örömnnek rózsáibul köttetett, Nagyságodnak nyújtom egyért: hogy amikor azon Rózsakoszorúnak rózsáját levelenként forgatván, azoknak titkait jól az szívére veszi, ha az maga feljebb említett kedves és keserves rózsáinak vagy kényeztetésébül (minthogy az jó ízű falat is csemert okoz néha) vagy kesergetésébül (azmely annál hamarabb nemzhet nyavalyás változást) esett valamely külső vagy belső sérelmet érezne magában Nagyságod, azon Rózsakoszorú[rú]ban foglaltatott rózsákban keresse annak orvosságát, azmelyeknek ereje többet is fog használni akarmely apotékában készítettett másféle rózsáknak és egyéb virágoknak orvosságánál; mint-hogy azok az szenvedést is az getsemáni kertben kezdő, és azután is elsőben kertész képében megjelenő Orvosok Orvosának, és az ő édesanyjának (aki is Salus infirmorum Betegek egészsége) kertébül és gyógyítóműhelyébül valók.”<sup>52</sup>

A Rózsakoszorú ajánlása (1690) Koháry Istvánnak, annak a királypárti, katolikus vallású nemesnek szól, akit az a Thököly börtönzött be, kinek a Zrínyi Ilonával kötött házasságát Gyöngyösi korábban hódoló – s nyilván a beszéllyel példát fölkinálól, s a haza megmentéséért tette sarkalló – versben ünnepli. A rózsakoszorú, amellyel Gyöngyösi díjazza, kettő színű rózsából fonott, melyeknek tulajdonságai (színe, virágzása, csipkebokorsága, tüskével és csalánnal való ellentétessége) külön-külön éppúgy jelentések, mint az alkotórészei nélkül fölmutatott virág vagy a belőlük létrejövő – a fokozás eredményeként megmutatkozó – koszorú.

A verstest – az ajánlás s a kötéskészület után – tizenöt részből áll: s bár ez a terjedelmesebb, a teljes szöveg 84 rózsahivatkozása közül – a fejezetcímeket (15) kivéve – csupán kilenc nyílt (3. 300; I. 4. 341; I. 5. 371; II 1. 429; II 3. 498 – 502; II 4. 559; II 5. 595 – 601; II 1. 653) és csak néhány rejtett rózsá-utalást tartalmaz. A vers szerkezetét a részcímek kristályosan áttetszővé tették: *RÓZSAKOSZORÚ*, azmely az *Testté lett Ige JÉZUS KRISZTUSNAK*, és az ő édes Anyjának, az szeplőtelen szűz *MÁRIÁNAK* öt rendbéli kiváltképpen való örömenek, keserűségének és dücsőségének fejír és piros Rózsáibul köttetett;

*Első rész: ÖRÖMNEK RÓZSÁI*

*ELSŐ RÓZSA* Az Jézus fogantatásának Titka;

*MÁSODIK RÓZSA* A Boldogságos Szűznek Örsébet Asszony látogatására menetelének Titka;

*HARMADIK RÓZSA* Az JÉZUS születésének Titka;

<sup>51</sup> Uaz.

<sup>52</sup> Uaz.

*NEGYESEDIK RÓZSA Az JÉZUSnak az Templomban bemutatásának Titka;  
ÖTÖDIK RÓZSA Az JÉZUSNAK az Doktorok között az Templomban feltalálásának Titka;*

*Második rész: KESERŰSÉGNEK RÓZSAI*

*ELSŐ RÓZSA Az JÉZUS vérrel izzadásának Titka;*

*MÁSODIK RÓZSA Az JÉZUS ostromztatásának Titka;*

*HARMADIK RÓZSA Az JÉZUS tövissel koronáztatásának Titka;*

*NEGYESEDIK RÓZSA Az JÉZUS keresztének maga vállán a Calváriára vitelének Titka;*

*ÖTÖDIK RÓZSA Az JÉZUS felfeszítettetésének Titka;*

*Harmadik rész: DÜCSŐSÉGNEK RÓZSAI*

*ELSŐ RÓZSA Az JÉZUS feltámadásának Titka;*

*MÁSODIK RÓZSA Az JÉZUS mennyben menetelének Titka;*

*HARMADIK RÓZSA Az Szent Lélek eljövetelének Titka;*

*NEGYESEDIK RÓZSA Az Boldogságos Szűz mennyben-vitelének Titka;*

*ÖTÖDIK RÓZSA Az Boldogságos Szűz mennyben megkoronázásának Titka.*

A kezdet Mária öröme, keserősége és dicsősége, a második rész Jézus keserősége, a harmadik pedig Jézus dicsősége rózsáinak ígér értelmezést. A minta az elmondandó 50, 100, 150 *miatyánkok* és *üdvözlégyek* megolvasására szolgáló rosarium, amelyet Szent Domonkosnak tulajdonítanak, s csupán a 15. században kapcsolták hozzá a Jézus és Mária életének (eleinte ötven) titkain való elmélkedéseket. Más hagyomány szerint élt a 13. században egy ötven *üdvözléggel* gyakorta imádkozó cisztercita szerzetes, akinek az volt a látomása, hogy ahány imát elmondott, annyi rózsza jelent meg, míg végül koszorú övezte a Szent Szűz fejét.

A rosarium tizedei (decasjai) egy *miatyánkból*, tíz *üdvözlégyből* és egy dicsőítésből állnak, s mindegyik decas a megváltástörténet egy-egy titka fölötti magánelmélkedés tárgyául szolgál. Az öt örömdetes, az öt fájdalmas és az öt dicsőséges titok együttese alkotja Gyöngyösi tizenöt rózsáját, azaz munkája második egysége – az általa *Rózsakoszorú*nak nevezett rész – alapszerkezetét.

A fájdalmas Szűz 15. században elkezdődő ünneplése nyomán a 17. században a Szeplőtelen Fogantatás napja is ünneppé vált. A rózsakoszorú – amely ünnepi viaselet, s amelyben a kegytárgyak is részesednek – imakoszorú-értelme a 15. század végén kialakuló rózsafüzér-társulatok ájtatosságával megerősödött. A liturgikus év tagozódása szerint alakul, hogy mely időszakban mely rózsafüzés végezhető, de akad egy másik – utóbb, a 19. században, szintén pápailag meghatározott, ám területenként eltérően szabályozott – gyakorlat, amely a hét napjaihoz kötődik.<sup>53</sup>

<sup>53</sup> Vö: BARNA G. (1996) 287–290

16. századi kódexeinkben, a *Czech-* (1513 körül) és a *Gömör-kódex*ben (1516 körül) a rózsafüzér egységeiként említett az örvendetes, a fájdalmas és a dicsőséges, s a nekik megfelelő szín, a fehér, a veres (piros) és az arany (sárga). Gyöngyösinél ez a hármas színszimbolika kettős marad: a piros és a fehér nem egészül ki a sárgával, de mindkettő a vallási színtanba illeszkedik, ámbár megtartják tágabb értelmüket is. Gyöngyösi érvrendszere alapján megteheti ezt, miként egyéb pontokon is bőven utal profánabb rózsáértelmekre.

A szerző az ajánlólevélben munkája egyik indokaként azt hangsúlyozza, „*hogytélben az rózsá is újság*”<sup>54</sup>, s nemcsak Szent Erzsébet legendájának csodája, de az üvegházi természetessel foglalatostkodó Albertus Magnus, vagy az arról egykor már számot adó idősebb Plinius nyomában halad.

Gyöngyösi a rózsafüzér háromszor öt titka szerint tagolja *A rózsakoszorút*. Az öröm rózsáiként Jézus fogantatása, Mária Erzsébetnél tett látogatása, Jézus születése, Jézus templomban bemutatása, a gyermek Jézus megtalálása a templomban; a keserűség rózsáiként Jézus vérizzadása, megostoroztatása, tövissel koronáztatása, kereszttivite, illetve megfeszítettése; a dicsőség rózsáiként pedig Jézus feltámadása, Jézus mennybe menetele, a Szentlélek eljövetele, Mária mennybevittele és Mária megkoronázása titkát fűzte koszorúvá. Ezt a tizenöt alkalmat/okot jeleníti meg az allegorikus rózsáival.

A Mária és Jézus titkai fölött való, rózsafüzér segítségével végezhető elmélkedés rózsatoposzokat erősítő hatása mellett számot kell vetni a motívum gazdagodásának további lehetőséget kínáló, az irodalomban a 16. század elejétől jelentősen gyarapodó országfelajánlással. A *Patrona Hungariae*-toposz ugyan korábbi, de a jezsuiták működésükkel ismét szívesen tekintettek úgy Máriára mint az ország oltalmazójára, s nyomukban a katolikus szerzők az országszakadás, a nemzetromlás egyik okát a Máriától való elfordulásban látják.<sup>55</sup> A lutheránusok Mária-ellenessége, a törökök jelenléte, a gyűlölködések és a hitetlenségek okán, a rekatolizáció ellenlépéseként az oltalmazó Istenanyához fordulnak, s ebben a szellemben tevékenykednek azok a császári család oldalán álló főúri családok is, amelyek közül Gyöngyösi patrónusai kikerülnek. A Gyöngyösi mű toldalékának tekinthető az a szöveg, amely egy énekgyűjteményben található<sup>56</sup>

## A RÓZSAJELKÉPEK A RÓZSAKOSZORÚBAN

A rózsakoszorú kötéséhez készületben – *Az RÓZSAKOSZORÚ- kötéshez való készület, azmelyben foglaltatnak rövideden az koszorú rózsáiban lévő dolgok is* – 28 alkalommal bukkan elő a rózsá, s mindegyikük az antik, illetve keresztény – rene-

<sup>54</sup> *Rózsakoszorú*. Azon MÉLTÓSÁGOS GRÓF Úrhoz ajánló levél...

<sup>55</sup> TÜSKÉS G. – KNAPP. (2000) 584–594

<sup>56</sup> RMKT XVII/7, 81. sz, s amely maga is Szent Istvántól eredezteteti az ország Máriának ajánlását.

szánszon átszűrődött – értelmezést követi. Hol a pogány istenek, hol Mária és Jézus attribútumai, s a kapcsolat szoros: mondhatni vérségi, hiszen Venus szedertől megmárt lábából, Adonis testéből, a Szűz méhéből, illetve Krisztus sebéből származnak. A sebek vértől pirosak, az anyaméh fehér rózsát – magát az örömszerző gyermeket – teremtet.

Az előkészület versfejezete mint a virághasználat okainak feltárása, nem csak a származási körülmények, a teremtésben résztvevő alakok, de a rózsza értelmezési lehetőségeinek is egymásnak megfeleltethető katalógusa. Gyöngyösinél is találkozhatunk hasonló enciklopédikus felsorakoztatással, akkor a kert növényeit, a vadászat állatait, a madarakat vagy éppen betéttörténeteket helyezett ugyanily módszerességgel egymás mellé, de gyakorta található ilyesmi más forrásokban is. Herceg Eszterházy Pál 1690-ben kiadott *Az egész világon lévő tsudálatos boldogságos Szűz képeinek rövideden föl tet eredeti: Mellyet, sok tanuságokból öszve szerzett, és az ájtatos hivek lölki üdvösségére ki bocsátott...*, illetve a 1696-ban az általa megjelentetett *Mennyei Korona* is hasonló tudósi munka, mellékesen általuk a Mária-környezetben megjeleníthető, katolikus értelem számára példaadó rózsák listázása is elvégezhető.

A barokk műveltségsmény megkövetelte módon, az antikvitas alakjainak bemutatásakor Venus szigetén találjuk az első rózsát – költői példázat részeként. A vers narrátor költője a vers ajánlójának életpályáját követve talált lehetőséget az isteni vérből születő virág és a – szerelemben gazdag – életszakasz egybefonására.

35. *Onnét Ciprus szigetében,  
Venusnak lakóhelyében  
Sétáltál mulatozni:  
Szemlélted nagy csudálattal,  
Ott mely sokféle illattal  
Szoktak annak áldozni.*

36. *És te is önnön magának  
Szederin marta lábának  
Vérén nőtt rosát szedtél,  
Azzal mentél eleiben,  
Ünneplő tiszteletiben  
Néki úgy kedveskedtél.*

A párhuzamok megvonását követően a narrátor felszólítja a címzettjét, hagyja el Helikont, Ciprust, Déloszt – ifjú elme bolondozása mindaz, hasznavehetetlen idő az ott tartózkodás –, az ott szedett virágok hasznavehetetlenek, nem illeszthetők abba a koszorúba, amelynek kötése a feladata:



52. *Azmely zöldellő ágokat,  
Rosát s egyéb virágokat  
Elébb ott szedegettél,  
És az Múzsáknak, Phoebusnak,  
Dianának és Venusnak  
S Bacchusnak is szenteltél:*

53. *Hánd ki már most mind kezedből,  
Ne kívánj tovább ezekből  
Koszorúkat mívelni;  
Menned más helyre kelletik,  
Ott virág is más szedetik,  
Mást is kell ott tisztelni.*

Az utasítás után – Gyöngyösi bravúros szerkesztésére példa ez – indokolja a célváltást, s a korábban írtak megismétlésével bizonyítja a korrekciót. Szűz Mária és Krisztus élete eseményeinek megismerése a cél, ebben válják járatosná a megszólított, s „*régi tudatlanságát*” felejtve lelje föl *elméjének [...] boldogságát*”. Gyöngyösi nem mulasztja el a bibliai történet újramondását sem. A testi élet lelki életté átalakítására, a Názáreti és anyja szenvedéstörténetének tárgyalására utóbb ismét sort kerít, de immár nem az általa kalauzolt hős előzetes felkészítése, hanem – önhivatkozással – már a tanítása zajlik. Ezért indokolt, hogy a 171. strófa szinte azonos a 51.-el:

171. *Nem küldelek Parnassusban,  
Nem Delosban, nem Cyprusban,  
Azhol is immár jártál:  
De ott az virágszedésben  
És az koszorúkötésben  
Nem sok hasznot találtál.*

172. *Hanem Nazaretben menned  
Kelletik, és onnét vened  
Utadat megént erre:  
Virágokat keresgetve,  
Azhol találsz, szedegetve  
Mégy által valamerre.*

173. *Hogy elvégezett utadból  
Helyre érkezvén, azokból  
Rosakoszorút köthess:  
S azzal az Isten Anyjának,*

*Mennynek, Földnek Asszonyának  
Örömmel kedveskedhess.*

*174. Mert ha elébb laurust szedtél,  
Koszorút abbúl kötöttél  
Apollo homlokának,  
Venusnak pedig rosákkal  
Kedveztél, s gyöngyvirágokkal  
Az Delos Asszonyának,*

*175. Aznélkül itten sem lehetsz,  
Mert kedvetlenséget tehetsz  
Menvén hozzá üresen:  
Minthogy néz ő is érdemre,  
Abbúl indul kegyelemre,  
És úgy fogad kedvesen.*

*176. De nem Adonis testéből,  
Vagy Venus lába véréből  
Eredett virágokat,  
Nem is Daphnéből változott,  
És Apollónak áldozott  
Laurust, vagy más ágokat.*

*177. Hanem az Égben nőtteket,  
Az Földre onnét gyötteket,  
Örökké virágzókat  
Kelletik immár keresned,  
És azokért félrevetned  
Az hamar változókat.*

*178. Tudod, van szép virágoskert  
Nazaretben, azhol nem vert  
Gyökeret semmi borján:  
Másképpen is nincs ebben gaz,  
Azmi ott van, mind tiszta az,  
Nem terem ott bojtörján.*

A virág marad a régi. Továbbra is a rózsát szükséges leszedni, s abból koszorút fonni, de az már nem Venusé, Adonisé. Föltáruulhat így a rózsza mélyebb értelme is, hiszen ez a virág a mennynek a követe, ott teremtdődött, s onnan érkezik a földre.

Mária virágoskertként – hortus conclususként, illetve az anyaszentegyházként – fogadta magába élete értelmét, a fehér rózsát, magát Krisztust. Ennek a virágnak a megértése és megismerése (leszedése) a feladat.

180. *Itt az Szűz tiszta méhének,  
Szűzen terhben esésének  
Szedd elsőben rosáját:  
Ez igazán ritka virág,  
Álmélkodhatja e' világ  
Tenyészete csudáját.*

Jézus a virággal vált azonosíthatóvá, de emellett megjelent az orvosságos fűvel (187), Szentlélek veteményével (189), kertésszel (190), rózsanevelővel (192) való egybevetetősége is. Jézus lesz „Mária Méhének, / Szent Lélek Veteményének / Kinyílt rózsája”<sup>57</sup> – amely feltétlenül illik a készítendő koszorúba. Mária „kedves rózsza”<sup>58</sup> fia iránti szeretete az emberekre ugyancsak kiterjed, s azokból szintén mód van szakajtani.

A gyermek Jézust kezében tartó, a pap áldását váró Mária évszakoktól függetlenül mindenkor virágzó, alázatos bokor. Alakja – fokozásként – virágok gyűjtőhelyévé vált, bokorra terebélyesedett:

197. *Ez amaz szép Rózsabokor,  
Mely mindenkor sűrő, s gyakor  
Az sok nyíló Rózsákkal:  
Teljesek, valahol jár s kél,  
Akár nyár légyen, akár tél,  
Minden helyek azokkal.*

198. *Itt is virágzik sokképpen,  
Az többi közt ragyog szépen  
Alázatosságának  
Rózsája, melynek szépsége  
Lehet egyik ékessége  
Koszorúd kávájának.*

Az utolsó fehér rózsza pedig – Mária öröme – Jeruzsálemben szedhető.

<sup>57</sup>A rózsakoszorú. Az RÓZSAKOSZORÚ-kötéshez való készület, azmelyben foglaltatnak rövideden az koszorú rózsáiban lévő dolgok is. 189.

<sup>58</sup>A rózsakoszorú. Az RÓZSAKOSZORÚ-kötéshez való készület, azmelyben foglaltatnak rövideden az koszorú rózsáiban lévő dolgok is. 192.

199. *Jerusalembe ballagj már,  
 Azhol is egy szép Rózsa vár  
 Az Templom közepében:  
 Az gyermek Jézus ott ülven  
 Az doktorok közt, örülven  
 Szent Anyja ott leltében.*

A vér és a szenvedés piros rózsáit Krisztus élettörténete fölötti elmélkedés ígéri – állítja, közmegegyezés alapján, Gyöngyösi. A megtalált fehér rózsákhoz az az öt szál piros is odaköthető, amelyeket a „*Getszemáni kertben*”<sup>59</sup>, „*Pilatus udvarában*”<sup>60</sup>, „*koronázása*”<sup>61</sup> helyszínén, a keresztfelvételekor<sup>62</sup> találunk, majd pedig a végső szálát a „*Calvarian [...]* / *Azhol keresztre szögezik*”<sup>63</sup>

Krisztus „*teste vérrel virágzása*”, a „*csurgó vér*”, a „*vérrel izzadó hév*” eredményezték ezeket a rózsákat, azok minden szála „*Nőtt vére tengerébül*”, „*vérán szaporodán*”. A léptek vérrel megtelt nyomai is rózsáknak látszanak.

210. *Azkinek szentséges, drága  
 Vérének piros virága  
 Elborította éppen:  
 Szabad abbúl is elvenned,  
 És az több Rózsákhoz tenned,  
 Oda is illik szépen.*

A mennybe feljutó, Isten közelségébe kerülő Rózsa-Krisztus piros szirmai fehérre válnak, olyaná, amilyenek Máriánál, másik szülőjénél is találjuk. Ezek közül kell ismét öt szálát elvenni ahhoz, hogy elkezdődjék a koszorúkötés – az ismeretszerzés után a tudás szerinti kiteljesítés.

214. *Mely az skárlátszint letette,  
 Kivel elébb jelentette  
 Az vérrel forró sok ként:  
 Nyílik fejér levelekkel,  
 Békességet hoz ezekkel  
 Most már nekünk fejenként.*

<sup>59</sup> *A rózsakoszorú.* Az RÓZSAKOSZORÚ-kötéshez való készület, amelyben foglaltatnak röviden az koszorú rózsáiban lévő dolgok is. 203.

<sup>60</sup> *A rózsakoszorú.* Az RÓZSAKOSZORÚ-kötéshez való készület, amelyben foglaltatnak röviden az koszorú rózsáiban lévő dolgok is. 206.

<sup>61</sup> *A rózsakoszorú.* Az RÓZSAKOSZORÚ-kötéshez való készület, amelyben foglaltatnak röviden az koszorú rózsáiban lévő dolgok is. 207.

<sup>62</sup> *A rózsakoszorú.* Az RÓZSAKOSZORÚ-kötéshez való készület, amelyben foglaltatnak röviden az koszorú rózsáiban lévő dolgok is. 208.

<sup>63</sup> *A rózsakoszorú.* Az RÓZSAKOSZORÚ-kötéshez való készület, amelyben foglaltatnak röviden az koszorú rózsáiban lévő dolgok is. 209–210.

Ezek a szíromként ábrázolt mártírsebek a „*Napnál fényesebbek*”, de, mint a 214. strófa igazolja, mégsem sárgák – bár a dicsőség virágjairól származnak.

217. *Hol az régi véres Sebek  
Most az Napnál fényesebbek  
Megdücsöültségekben:  
Ilyen szép Rózsákká lettek,  
Miolta átalvitettek  
Az mennyei kertekben.*

Ezzel szemben az a rózsza piros, amely Pünkösdkor – a Szent Lélek leszállásakor – a Földön megjelenik (218–219.). A Múzsák áhítatát is kiváltják a föltámadás virágai, s az antik, illetve a keresztény alakok és jelképek így fűződnek össze. A pünkösdi rózsza a lélek tüzével telik meg: ebben a pontban nyilvánvaló az az antikvitástól átvett elképzelés, mely szerint a vér és az emberi lélek egymással szoros kapcsolatban áll, miként az isteni szellem és a tűz; továbbá fölsejlik a reneszánsz neoplatonizmus, s az aszerint alakuló szépségtan átalakuló öröksége is.

221. *Azok a Mennyei Tüzek,  
Kik itt látszonak, mert ezek  
Lobogó pirossága  
Nemcsak szemet gyönyörködtet,  
De szívet is örvendeztet,  
Sok annak orvossága.*

A rózsák termőhelyei, egymást követve, megtaláltatnak, s Gyöngyösi minden egyes szálának a jelentését el is mondja. Azonban a rá jellemző, ismétléses technika újabb alakzatát alkotja meg akkor, amikor összefoglalja a koszorúvirágok származását, s ezzel előre jelezte *A rózsakoszorú* tizenöt fejezetét, azaz a koszorúkötés tizenöt lépését.

233. *Jártam már most utatokon,  
Rózsákat szedtem azokon,  
S koszorúban kötöttem:  
Hogy azt néked bémutassam,  
Szent kezeidhez juttassam,  
Ímé, elődben gyöttem.*

234. *Van tizenöt Rózsa benne,  
Reméltem, hogy elég lenne  
Az ahhoz mostanában:*



*Az abban foglalt dolgoknak,  
És azokbéli titkoknak  
Elődben adásában.*

235. *Az öte örvendezését,  
Öte pedig kesergését  
Jelengeti szívednek  
Dicsőséges azok öte,  
Kit lelkem jeléül köte  
Mennyei örömednek.*
236. *Örömed volt, hogy köszöntött  
Gábrriel, és azzal öntött  
Nagy vígságot szívedben.  
Örsébethez is örülve  
Mentél: ő is majd repülve  
Vigadván ottlétedben.*
237. *Örömedre volt szülésed,  
Avatkozásra menésed,  
S adta az is kedvedet,  
Midőn sokáig kerested,  
Az doktorok közt fellelted  
Végtére Gyermekedet.*
238. *Keserves vérrel izzadni,  
Az hóhéroknak akadni  
Kezekben Szent Fiadnak:  
Keserves ostromozása,  
Tövissel koronázása  
Mennyei Királyodnak.*
239. *Keserves az sebes testnek  
Gerendáját az keresztnek  
Calvariára vinni:  
Keserves ott utoljára,  
Az világnak csudájára  
Életét is letenni.*

240. *Dicsőséges felkelése  
Holtából, s megjelenése  
Vigasságos orcával:  
Égben mente dücsőséges,  
Hol fogadta az fölséges  
Atya fényes pompával.*
241. *Dücsőséges Szentléleknek  
Örömére az híveknek  
Égből lejövedele,  
Úgy dücsőséges az Égben,  
Örökkévaló fölségben  
Lölkednek is vitele.*
242. *Az hova tested is végre  
Jut hasonló dücsőségre,  
Meg is koronáztatik:  
Angyalok Királynésága,  
Mennynek s Földnek Asszonyysága  
Te kezekben adatik.*
243. *Szedtem kertekből ezeknek  
Az Rózsákat, azmelyeknek  
Fogd immár koszorúját:  
Azt tőlem kedvesen vévén,  
S azáltal csendessé tévén  
Lelkemnek háborúját.*

A narrátor kiléte továbbra is kétségtelen: maga a versíró. De ki az, akihez szól? Az lenne, akinek az ajánlás íródott? Vagy önmagát szólítja az alkotó, s maga Gyöngyösi az, akihez a vers beszélője intézi a szavakat – Gyöngyösi, aki katolikus voltát is értelmezi, és indokolja a rendkívüli mértékben felduzzasztott, különös poétai gondossággal összecsiszolt, egymást tükröző felületek paneljeiből megszerkesztett – mintegy szellemi – életrajzban? Lehet, hogy az Olvasó az, bárki is legyen, akit e különös fejlődésregényben magával ragad az író – hogy aztán egyedül hagyja, és felkészítse már az Első, a Második és a Harmadik rész – a mű további fejezeteinek – önálló bejárására és megértésére? Miért a bevezető eljárás a legterjedelmesebb (249 strófa), miközben az Első rész jóval rövidebb (147), a Második (234) és a Harmadik (232) mérete pedig közel azonos?

S miért van, hogy az elkövetkező, a rózsák száma szerint alakuló részekben a rózsajelképek száma váratlanul kevésnek mutatkozik? A vers hagyományos corpusában kilencszer jelentkeztek a korábban oly nagy jelentőségűnek mutatkozó virágok: háromszor az Első (300; 341; 371), ötször a Második (429; 499; 501; 559; 601), s egyszer az utolsó részben (653).

A női arc (I. III 300., I. IV 341) és a gyermek/férfi arc (II I. 429; II III 429) leírása a szokásos rózsatoposszal történik. A rózsza az arc színét jeleníti meg, s az arcot megcsókoló – értelemszerűen rózsaszedő – sírásával az arc rózsái mosdatja (II IV 559.).

Az eszköztár új felhasználását akkor mutatja meg Gyöngyösi, amikor Krisztus szenvedő – mégis szerelmetes – arcát elkínzottsága ellenére is jelentőségteljesen ábrázolja:

499. *Az rózsákat felülmúló,  
Az klárisokat megdúló  
Orcádnak ékességét  
Ily ocsmányságok borítják,  
Melyek méltán szaporítják  
Szíved keserűségét.*

501. *Kláríst nemzett szép ajakad,  
Gyöngyvirágot termett nyakad,  
Orcádon rózsák nőttek;  
De azok most rút torháknak,  
Vérrel egyvelölt taknyoknak  
Kénos helyei löttek.*

S amikor nyilvánvalóan Krisztusról és a rózsáról együtt esik szó, de egyik sincs megnevezve (megtette azt a vér, a patikaszer és a tövis):

595. *Orvos patikám szent véred,  
Mellyel lelkem mihelt éred,  
Azontul megvigaszik;  
Tövised kedves virágom,  
Addig van hasznos világom,  
Meddig az meg nem aszik.*

Végül akkor, amikor a mennyei rangra utaló – rózsaként illatozó – sebhelyek, amelyekből már elpárolgott a fájdalom, az elért és megszerzett dicsőséget ígérlik:

653. *Mint az rózsák, virágoznak  
Az sebhelyek, s illatoznak  
Mennyei balsamommal:  
Most már gyönyörűségesek,  
Dücsöültek, s nem teljesek,  
Mint elébb, fájdalommal.*

*A rózsakoszorú* egyszerre ad alkalmat a hivatkozható rózsajelkép valamennyi reneszánsz és katolikus hagyományának fenntartására, s ez a verstest sajátos ketősségében is feltűnik. Míg a mű két részéből az epilógusnak tekintendő *A Rózsakoszorú-kötéshez való készület* Gyöngyösi önálló, világias elképzeléseket követő munkája, addig *A Rózsakoszorú* német eredetű, forrásához erősen kötődő, a császári család lelki életének alakításában szerephez jutó vers magyarítása. S amíg a bevezetésben a szerző saját műveltségképe szerint használja a rózsajelképeket, a tizenöt rózsza átköltése egy már meglévő, katolikus szellemiségű munka átirata.

A minta egy először 1635-ben (majd 1672-ben is) kiadott, E. S. monogramú, latinul író szerzőtől származik. E. S. a *Hymni quindecim devotissimi. Super quindecim mysteria sacratissimi Rosarii* himnuszciklusát Eleonóra Habsburg császárné, III. Ferdinánd felesége számára, elmélkedése tárgyául szerezte. Gyöngyösi, a korszak fordítói gyakorlata szerint, szabadon kezeli forrását, s azon kívül, hogy megtartja a strófák funkcióját, a Krisztushoz vezető szellemi út kinyilvánítását, nincs tekintettel a versszakok számára, s bár nem egy eredeti versszakról eltekintett, általában bőbeszédűbbnek mutatkozik az eredeténél. Parafrázisa a hozzá illesztett előbeszéd-del együtt így válhat a korszak rózsajelképeinek enciklopédiájává.

A világias és a vallásos rózsajelképek együttesében az európai és kárpát-medencei hagyomány valamennyi rétege föltűnik, s hogy formailag egységes módon, annak az az oka, hogy a szerző megtartja a középkori *Stabat mater dolorosa* mintájára készült munkában az eredetiben fölkinált poétikai eszközöket. Maga is annak rím-képletét s dallamát utánozza.<sup>64</sup>

A Gyöngyösi fordítása és kiegészítése révén létrejövő versmű korábbi munkáihoz képest érthető módon kevésbé volt kedvelt a protestáns magyar olvasók között. *A rózsakoszorú* a rekatolizációban érdekelt Habsburg-udvar és az annak igényeit kiszolgáló főnemesség világképét közvetíti, s minden tekintetben a reprezentáció szerepét tölti be. A korszak – Európa déli és nyugati térfeléről induló – Mária-kultuszának erősödéséhez illeszkedik, s éppen akkor, amikor Esterházy Pál is elkészíti, s Nagyszombaton megjelenteti terjedelmes listáját a Mária-szobrokról és kegyhelyekről (köztük néhány magyarországról); s akkor, amikor a barokk ikonográfia elemei között egyre előkelőbb szerephez jut a Mária-szimbolika (pl. a győri jezsuita kollégium freskóin).

<sup>64</sup> TRENCSENYI-WALDAPFEL I. (1932) 32.

Ahhoz, hogy Gyöngyösi és pályatársai művészetét megértsük, s bennük ne a képet tudálékosan halmozó, a jelentéses kettős képekkel zsonglörködő, lassú történetmondó, a szerkezetet kényszeresen túlhangsúlyozó, a költészettől – ma – idegennek látszó reprezentációs szolgálatot vállaló alkotókat lássunk, meg kell találnunk e munkák azon értékeit is, amelyeket saját koruk adományoz nekik. Ha a rózsás költői képek semmi fölforgató újdonságot nem illesztenek az évszázadokkal korábban kialakult jellegzetességeikhez, nyilvánvalóan azért nem, mert nem azok megmunkálásával, átformálásával foglalatostkodtak – nem e trópusok álltak az érdeklődés előterében, hanem azok az eszmék, amelyek a trópusok mögött húzódnak, s amelyeknek a jelképek csupán a felszíni formát adják. Mert meglehet, hogy a költői képvilágot, amely eredetét tekintve Gyöngyösinél szegényes, más oldalról mégis gazdagnak kell látnunk: abban a természetességben bizonyosan, amellyel a kifejezés pontossága érdekében nem hajlandó a burjánzó hasonlatokról lemondani. Képes beszédet vállal: nem a költői képek elsődleges tartalmával fejezi ki magát, csak arról hajlandó szólni, ami a képek képviselte allegóriák nyelvén hangozhat el. A pompa tehát látszólagos, és ezért akár üresnek is tűnhet. A fantázia semmiképpen nem a rózsák megjelenítésében, a rózsatulajdonságok rafinált idézésében jelentkezik, hanem a mitológiai és moralizáló referenciaanyaguk felhasználásában.

Az a nyelvi megjelenítés mód, amelybe a rózsák beágyazódnak, a rózsákat másodlagosnak tartja. Fontosabb az, amiről a rózsák referálnak, így szimbólumaik egyre-másra parafrázissá, emblémává, parabolává alakulnak. Ha megjelenik egy rózsza, a funkciója az idézés, közvetlenül utal Máriára, Venusra, húsvétra, pünkösdre; vagy személyük révén egy még elvontabb etikai jelentés – pl. a szépség, a paradicsom – megközelítő kimondására vállalkozik. Ezen rejtett, illetve félig rejtett emblematikus elemekhez hasonló szerep jut a paneleknek is, ilyen az arc szokásszerű jellemzése, a rózsza színének venusi teremtetéstörténete vagy a kertkatalógus. Ezek a narratív blokkok képszerű jelenetek, mozgalmasságukat nem a cselekmény bonyolódása, hanem a részletek villódzása ígéri. Összetett, látványos, színpadias és talmi kellékek tömegének együttese szolgálja a szimbolikusan értelmezhető szövegfelületeket, amelyek, ha felépültek, ismét játékba vonhatók, hivatkozhatók, de át is alakíthatók; így váltak eszközökké az árnyaltabb összevetések számára. A rózsát fölhasználó harmadik emblematikus forma – amelyet Gyöngyösi is használ – a tárgyak megjelenítésében jut szerephez, amikor egy ékszer vagy éppen egy lószerszám idézi meg a virágot.

A 'rózsza' legtöbbször képként funkcionál. Felmutatható, s így idézésre használható. A 'rózsza' – Gyöngyösinél, de a legtöbb barokk szerzőnél is – önmagában emblematikus értékű szó, mely képfelidéző szerepben működik, azaz verbális megjelenésű, de a használata vizuálisan is érzékelhető dolognak feleltethető meg; ezen túlmenően pedig tanító jellegű. A 'rózsza' ilyen megidéző jellege a középkori





1. ábra. Esterházy-címer

és reneszánsz szimbolikus gondolkodás öröksége, s a tanító és magyarázó irodalom – a saját jelentésnélküliség határáig is elmerészkedő – egészen csupasz egysége. Minden értelemben, képként és szóként egyaránt meditációs tárgy, amely hatását a benne foglalt szimbolikus érték alapján fejt ki.

A 'rózsa' szó a hatását úgy érhetette el, ha az olvasó számára az irodalmon kívül előszeretettel használt picturából és texturából szerveződött, a képzőművészet és az irodalom közös felületén képződött emblémát is bevonta az értelmezésébe. A prédikáció műfaja számára is szükséges érvelési módban a kép tartalma szövegmagyarázat által jött létre, így lehet az, hogy ugyanaz a 'rózsa' mást jelent egy antik és mást egy keresztény alak mellett, s megint mást egy szakrális és egy profán helyzetben. A jelzésszerű kép és az elvont, moralizáló tartalom irodalmi megjelenése ez. Gyöngyösi rózsatrópusait emblémáknak tekinthetjük tehát – azzal a megszorítással, hogy amíg a valódi picturával rendelkező, az ábrázoló művészettel közelebbi kapcsolatot mutató emblémák esetében a kép foglalta magába a szöveget, itt a kép az egy-két tulajdonsággal (tüskével, színnel stb.) felruházott 'rózsa' szó lesz.

Gyöngyösi Istvánnak a kései meditatív-vallásos emblematistákkal rokonítható emblematikus gondolkodásra való hajlama *A rózsakoszorú* szerkesztésében mutatkozik meg leginkább. A Mária-kultusz terjesztését szolgáló jezsuita törekvést elfogadva, a tizenöt rész mindegyikét egy-egy tablónak látjuk, amelyet, mutatópálcával a kezében, a szerző pontról pontra követ végig, és értelmük alapján magyarázza, hogy szisztematikus érvelésével meggyőzze az olvasót a tizenöt Rózsa igazságáról. Gyöngyösi térítő munkája nemcsak tárgyában vallásos, de az illusztrációs módszerben, a szelekcióval és az összehasonlítással, a periodikusan visszatérő (külső és belső) idézetekkel is a katekizmus bevált technikáját használta. Az ábrázoló/leíró

növényi, illetve állati szimbólumok kiválasztása és egyidejűsített felsorakoztatása sem mond ellent annak, hogy a mű minden ízében a magasabb értelem öntőmintája alapján készül – egyazon szellemi jelentés szolgálatában áll.

## ÖSSZEFOGLALÁS

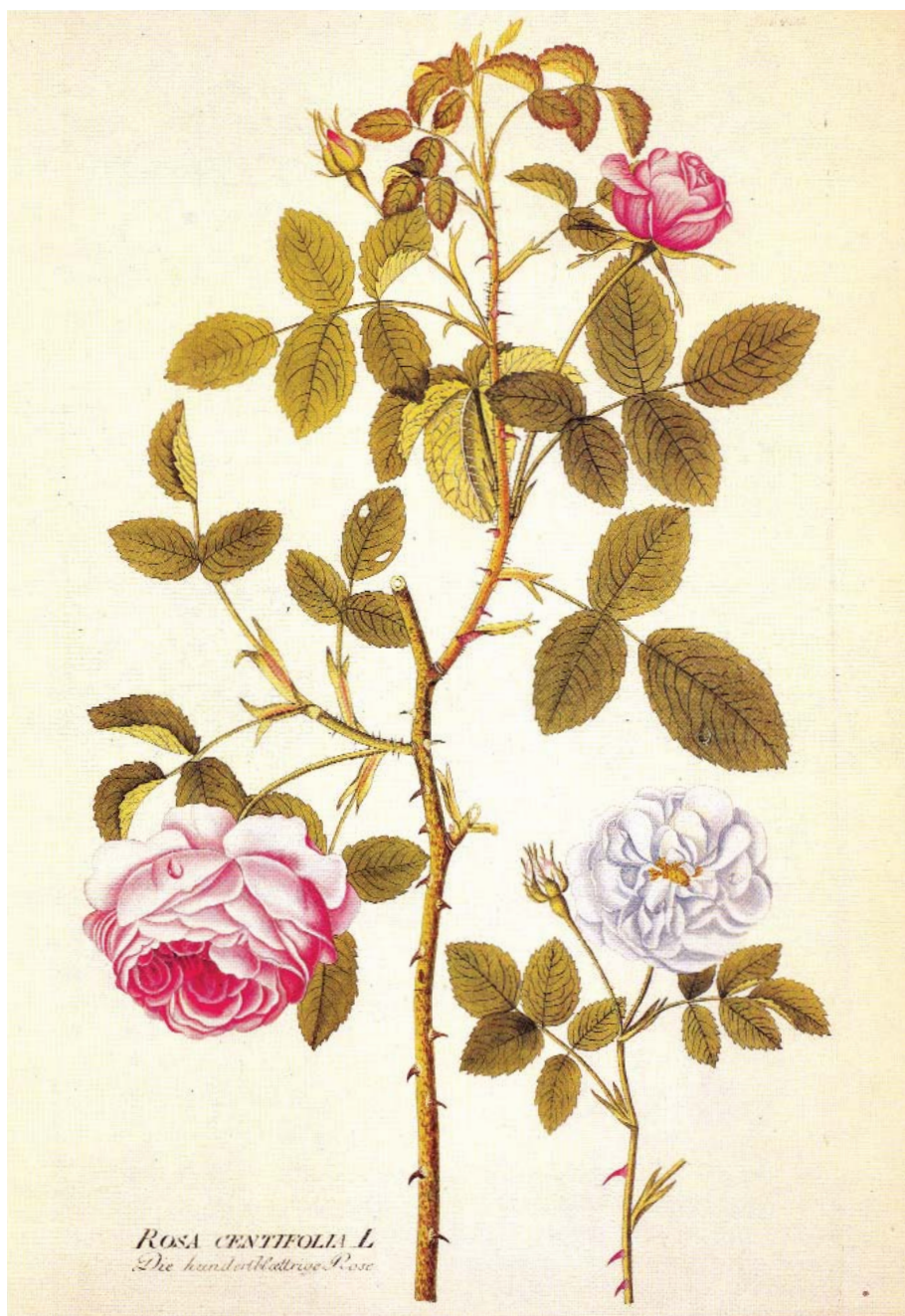
A középkori és a reneszánsz eredetű rózsametaforák egybeforrtak, s a középkorban még legfőképpen a Máriához, Évához, illetve Krisztushoz tartozó virágokkal a manierizmusban már egy másik, az antikvitás-hagyomány elemei is feljegyezhetőkké váltak: mind a pogány isteni alakok, mind a földi, szépséggel megajándékozott személyek lelki és testi tulajdonságait jellemzik. A források rózsás képei nem mutathattak széles varianciát, ugyanis nem a rózsza változatos botanikai tulajdonságait villantják fel, sem nem a szerző metaforaképző leleményességén alapulnak, kiforrásuk az egyezményes költői eszköztár tudós sablonjaival történnek.

A több értelemben használt rózsza-allegóriák intellektuális metaforák (*conchetto*) és leginkább illusztratív jellegű emblémák voltak. A rózsza alapjelentése a paradicsomi, mennyországi értelem alapján alakulhatott ki. Gyöngyösi István *A rózsakoszorújának Bevezetése*, amely a rózsza antik és keresztény fejlődésmenetének rendszerezett felidézése, s egyben a vers címzettje életpályájának allegóriák segítségével történő áttekintése, valamint az olvasó számára a rózsza-értelmek bemutatása, arra mutat rá, hogy a rózsának egyetlen igaz jelentése létezik, melyet Krisztus és Mária égi környezetében lehet megtanulni. Ugyanerre a paradicsomi értelemre világítottak rá Pápai Borsát Ferenc *Metamorphosis*ának virágai is: a rózsza valódi – azaz allegorikus – értelme csakis a mennyországban ismerhető meg; a föld és szellemvilág közti szférában a testrész jelzője, a földi világban a mező virága, de az égi rózsának mindez csupán a földidézője, illetve az emlékeztetője lehet.



*Henri-Louis Duhamel Du Monceau: Traité des arbres et arbustes qui se cultivent en France... (1755), II, Párizs, H. L. Guérin & L. F. De Latour*





Joseph Jacob von Plenck Icones plantarum medicinalium...  
(1788-1803) Rosa centifolia

## LIPPAY JÁNOS *POSONI KERT* (1664) C. KERTÉSZETI MUNKÁJÁNAK RÓZSÁI

*Vad Rósát három, vagy hat nappal a' hold tölte előtt, a' ki el-ülteti, és azt három esztendeig, egymás után cselekeszi, tellyes, és szép piross, jó szagú rósája lészen, harmad esztendőre.*<sup>1</sup>

Lippay[i] János (1606–1666) műve, amelyből az idézet származik az 1601–1711 között megjelent mintegy 300 Kárpát-medencei ismert naptárak egyike. Az 1661-ben napvilágra kerülő, a teljes évre szóló mezőgazdasági munkát felsoroló *Calendárium*ában a magyar kertészet atyjának is nevezett jezsuita szerzetes, Lippay a herbarista irodalomban gyakran megjelenő, tapasztalaton nyugvó álláspontot ismétel, mely szerint a vadrózsa átültetve teljes virágúvá válik. Az a nézőpont, amely szerint a sublunaris világ eseményei a Csillagvilágtól függetlenek, s a mezőgazdasági tevékenységek sikere a holdállással összefügg, a középkori keresztény organikus világkép eredménye, miként az a megjelenő számmisztika is. Lippay a rózsatermesztés kapcsán nem csak egyetlen agronómiai eljárást említ, hanem képviseli az azt átható antropológiát és univerzumképet is.

Az európai hagyományban a rózsának kiemelt szerep jut: azon kevés növény egyike, amely az első pillanattól kezdve, s mind a négy kulturális hasadást túlélve mindvégig civilizációs élőlényként jelen marad. Változó mértékű jelenlétéhez hozzájárul, hogy szerep jut számára az élőlények civilizációba kerülése valamennyi – azaz mind a három – módjában, úgy az élelmezésben, mint – még inkább – a higiéniai-medicinai eljárásokban továbbá a vallásos-kultikus használatban. A 17. században a rózsahasználat legfőbb fenntartója az antik eredetű s a középkori és reneszánsz által átformált humoralpatológiai szemlélet fennmaradása. A nedvkór-tan hatja át az orvosi szemléletet, az abból leváló fiziognómiát, valamint a sztoikus karakterű etikát, dacára annak, hogy az orvoslásban a középkori fiziológia átalakul, s megjelenik egy modern, az idegélettanra hivatkozó tudás, amelyet a Kárpát-medence orvosai is képviselnek.

Lippay János néhány évvel utóbb kiadott, összegző művében, *A posoni kertben* annak ellenére, hogy az kertészeti szakmunka, mindhárom lehetséges rózsahasználat megidéződik. A rózsa konzerva, liktárium, víz, ízt és illatszert szolgáltató anyagok alkotója, komplex gyógyszer, higiéniai szer kedvelt adaléka, s a paradicsom metaforikájával kapcsolatos jelképalakzatok része. A szöveg azonban, nyilvánvalóan, leginkább olyan utasításokat foglal magába, amely a rózsahasználat agronómiai-kertészeti szerepéhez tartozik.

<sup>1</sup> LIPPAY JÁNOS: *Calendarium*, 1661. 67.



A jezsuita Lippay János öccse a 26 éven át esztergomi érsek Györgynek. György nevéhez fűződik a 16. század második felében létesített pozsonyi érseki kert továbbfejlesztése.

A *Posoni kert* 1664–67 között jelenteti meg, ezek közül az első kötet: a *Virágos kert* foglalkozik legtöbbit a rózsákkal és azok termesztésével. A kertészeti kötet az orvos Peter Laurenberg *Apparatus plantarius et horticultura*, valamint az itáliai szerzetes, Giovanni Ferrari *Flora, seu de fiorum cultura* című, közkedvelt kertészeti műveire támaszkodik. Az egyikből a kortárs német, a másikkól a kortárs mediterrán agronómiai hagyományt eredeztetjük.

Lippay János a *Posoni kert Virágos kertjének* könyvét (1664) megelőző *Ajánló levél*ben azt írja, hogy csupán az kerülheti el a feddést,

*ki az egeket, mennyei Kerteknek; és a kerteket, földi egeknek nevezi.*<sup>2</sup>

Az ég, a mennyei paradicsom mintája egyben indoka a földi, s a voltaképpen az isteni környezet másolatául készült kertnek. A paradicsom és az evilági kert szerkezete, növényzete egymásra vonatkoztatható, pl. az egek virágai a csillagok, s a kerti virágok csillag alakúak. Mindez régi, még csak nem is keresztény fejlemény. Galla Placidia mauzóleumának mennyezetmozaikja az olyan első, kiteljesedett ikonográfájú keresztény ábrázolások egyike, ahol az emberi kert és az isteni menny, végső soron a mikrokozmosz és a makrokozmosz egymáshoz illesztése (egymással magyarázhatósága) megtörtént.

J. Delumeau paradicsomtörténetét olvasva követhető, hogy a földi kertek képei nyomán miként formálódott meg az éden, illetve a paradicsom, majd a kertkultúrát nélkülöző középkor végére a *Biblia* alapján a keleti és a nyugati egyházatyák által kibontott paradicsom-kép. Az *Énekek éneke* nyomán felvázolódó ideáltípusos kert, a Máriához kötött hortus conclusus-elképzelés ugyancsak hat a kialakuló keresztény kertekre. (Delumeau, J, 1997, Cunningham, A, 1997. 39–40.) A keresztény kert számos jelképből összeálló metaforamintázat, a népesség túlvilágképzetének, s ennek a földre vonatkozó utasításainak összegzője. A kert a középkori gondolkodás egyik sajátosságát viseli magán: allegória, s egyben testileg létező dolog.

Lippay János *Ajánló levele* szerint, amelyben a földi kert létrehozását indokolva a kert hasznait is elősorolja, a kert terményei táplálékul, illetve gyógyszerül szolgálnak, nem elhanyagolható ugyanakkor a vallási szerep sem. A hármassal indokolódó kertben, ismerve a kertépítés reneszánsz alakulatait, érthetően szerepelnek a rózsák. A Jerikóban ültetett rózsára (Cant. 2., Eccl. 24.) hivatkozó szerző tekintélyes szövegagyományra utalt: a rózsa a mennyekbe jutó krisztusi vitézekre, azaz a véráldozatot hozott mártírokra vonatkozik. A mennyei rózsa – ebben a formájában – máris példát mutat, a sok lehetséges ok közül kijelöli a kerti plánta hasz-

<sup>2</sup> LIPPAY JÁNOS: *Posoni kert. Ajánló levél*. a2

nálatait. Eszerint a rózsa koszorú- és egyben erénynövény, s ennyiben a rózsa a keresztény erkölcsbotanika nézőpontjából megnevezett plánta.

*A kegyes olvasóhoz* című – második – könyvbevezetőben újabb indokkal erősödik tovább a kerti növények vallási-kultikus használata:

*Az Érzékenységeket semmi inkább nem indítja és gerjeszti, mint ami leggyakrabban előttök [mármint a filozófusok szeme előtt] forog.*<sup>3</sup>

A kijelentés azt a tanulási eljárást idézi meg, amely során az olvasó a megnézett, elmormogott mondatok tartalmán a mély értelem fölfedése érdekében elemlekedik. A jezsuita szerzők által olyannyira szorgalmazott virágnyelv kialakítása és használata során is hasonló történik: a növények szemlélése révén mély hitelvekig jut el az emígyen olvasó, s a helyes látás révén, meditáció segítségével a helyes erkölcsre lel személyes példát a meditáló.

## LIPPAY RÓZSAVÁLTOZATAI

A *Posoni kert* első könyve, a *Virágos kert* nem önálló fejezetben, hanem *Az Virágzó Fákru*l részében mutatja be a rózsákat. A klárisfa, a spanyol bodzaként említett orgona (*Syringa*), a labdarózsa (*Sambucus Rosea*), a vad pomagránát (*Balaustria*) s a teljes barack, cseresznye és meggy tárgyalása után bőséges adatokkal következik, rövid indoklással, a rózsák bemutatása.

*...hogya a rózsának dücsőséges szépségét sok ékesszókkal magasztaljam, és annak tulajdonságát cifrán leábrázoljam, nem szükséges. Eléggé fölékesítette az, aki öt virágok Királynéjának nevezte.*<sup>4</sup>

A rózsák között 15-öt különböztet meg Lippay: ugyan ezek botanikai azonosítása többnyire – saját, botanikai karakterű illusztrációi híján – lehetetlen, de a könyvszerző által értékelt tulajdonságaik szerint érdemes a változatokat áttekinteni. A sor élén a 'nemes' rózsa áll – amelyről azt tartja megjegyzésre érdemesnek, hogy *színe néki különb-különb féle*. Az említési sorban második a *közönséges*. Ennek a színe olyan, mint a barackvirágnak, illetve a testnek, s igencsak jó illatúnak állította. Említi az ennél kevésbé pirosabb, de teljesebb, szirmosabb: emiatt ezt *százlevelűnek* hívott rózsát. Majd a *hollandiai rózsa* következik. Amelyet ugyancsak százlevelűnek – azaz sokszirmúnak – neveznek, s ámbár az előzőnél pirosabb, de illatát tekintve gyöngébb annál. A negyedik rózsaféle szirma piros-fehér, *tarkabarka*. Az ötödik

<sup>3</sup> LIPPAY JÁNOS *Posoni kert. Az kegyes olvasóhoz*. b1

<sup>4</sup> LIPPAY JÁNOS: *Posoni kert. Első könyv. Virágos kert. XIV rész. Az virágzó fákrul. CXLVII*

a *milésiai*, amely ugyan nem sokszirmú, de vörös, s emiatt ecetrózsaként használható. A kertész továbbá megkülönbözteti a pünkösdi rózsácskának is mondott *cinnamomea*-t, azaz fahéjrózsát, az *olaszországi rózsaként* ismert hónapos rózsát, a parasztrózsát, amely ugyancsak ecetbe való, a vörös közepű *fehér rózsát*, a soklevelű, hollandként ismert *tejszínű rózsát*, s a sokvirágú és szagtalan *fehértózsát*, majd a nagyvirágú *sárga, tellyes rózsát*, az *együgyű sárga rózsát* s tizenötödikként a *narancsszínű*, a szírom belső oldalán vörösebb, a külső oldalán sárgább rózsát.

Mit tudhatunk ezekről a kertépítő tulajdonosok számára ajánlott virággal díszelő növényekről? Túl azon, hogy a termesztési körülményeket – a talaj-, az időjárásigényt, a plántálást, a metszést és a változatonként különböző, a hold állapotától függő időben történő nyesést, gondozást – éppúgy megismerhettük, mint az átteleltetés vagy éppen a szaporítás praktikáit? Miféle rózsaismeret folytatója Lippay János?

A Lippay János által 1664-ben említett egynémely rózsza képi azonosítását a fél-száz évvel korábban, 1613-ban megjelent *florigenium* segítségével végeztük el.

## EGY KORTÁRS MŰ: A *HORTUS EYSTETTENSIS* RÓZSÁI

Johann Konrad von Gemmingen püspök (1595–1612) eichstädti palotáját mintegy holdnyi kiterjedésű, több, elhatárolható kert veszi körül. A reneszánsz kertelvárások szerint reprezentációs céllal megépült kert mindenekelőtt gyógy- és dísznövényeket, de fűszereket és zöldségeket is tartalmaz.

Miután ifjabb Joachim Camerarius (1534–1598) halála miatt a feladatot ellátni nem tudja, a kerttulajdonos főpap-hercegtől Basilius Besler (1561–1629) nürnbergi gyógyszerész kapja azt a megbízást, hogy végezze el a kert növényeinek pontos leírását és hű ábrázolását, s a gazdag növényanyagot könyvként is jelenítse meg. A palota díszkertje hamarosan ismertté válik a világ különböző tájairól származó növényei és pompás kivitelezése miatt. Az összeállított mű azonban csak a megrendelő halála után, 1613-ban jelenik meg, *Konrad Bauer* nyomtatja ki, talán 300 példányban, amelyek többsége színezetlen ábrákat tartalmaz. Máig a színes ábrákat tartalmazók közül csupán tíz példány marad fenn. A műnek több újranyomása, illetve kiadása is ismert.

Besler szoros kapcsolatban áll az Altdorfban létrehozott, első német botanikus kertet, a *Hortus Medicus*t alapító – az idősebb Camerarius baráti köréhez tartozó – Ludwig Jungermann-nal (1572–1653), s közös munkájuk is ismeretes.

A *Hortus Eystettensis* florilégium szerkezete gyakorlati alapú, ezért közel esik az agronómiai karakterű iratokhoz: a tavasztól kezdve, az évszakok rendjében teszi közzé a virágzó és terméshozó növényeket, egy-egy táblán általában 3-5 rajzzal, s a táblákat kiegészítő latin nyelvű ismertetőkkel. Besler szikár magyarázataiban többször hivatkozik növénytudós elődeire, így ismereteinek forrásaként Joachim

Camerarius, Rembert Dodoens, Matthias de L'Obel, Gaspard Bauhin, Charles de L'Ecluse (Clusius), Otto Brunfels, Leonhart Fuchs és mások munkáit tekinthetjük. A leíró jegyzetek minimális támpontot kínálnak a bemutatott növények eredetéről, kertészeti fenntartásáról, botanikai sajátosságairól.

Bár Besler, miként előszavában jelzi, az illusztrációk kivitelezésére rajzolókat foglalkoztat, csupán a 367 nagy alakú tábla némelyikén található meg az illusztrátor monogramja, amelyek egy része azonosíthatatlannak is bizonyul. Besler aláírása sehol sem szerepel. A majd' 1100 növényt bemutató ábra 660 botanikai fajt és mintegy 400 kertészeti változatot mutat be: ezek azonosítása 19. századi botanikusok által megtörtént. Widmann (1806), Max Britzelmayr (1885) és Schwertschläger (1890) megállapításai, ha némely ponton el is térnek egymástól, a legtöbb növény esetében biztonsággal átvehetők, s különösen az európai fajokról és változatokról jól tájékoztatnak.

Besler florilégiumában 580 európai faj – köztük 150 mediterrán – az azonosított, s 63 ázsiai, 9 afrikai és 23 amerikai. Az alapfajok közül kiválaszthatóak azok, amelyeket gyógyászati (250-400), táplálkozási (180) céllal felhasználnak, de kevésbé megnyugtató a 250 nemesített, leginkább díszítésre termelt növény másodlagos szerepének a tisztázása. A rózsák is ezek közé tartoznak: némelyiknél, a korabeli nevük szerint, kétségtelen, hogy a medicinális hasznuk által tartották fenn őket, másoknál ez kideríthetetlen.

A florilegium 6 táblán mutatja be a reprezentációs célokat szolgáló reneszánsz szerkezetű, de nem a reneszánsz sajátosságoknak megfelelő fajösszetételű kert rózsáit. A 94. táblán két *Oxalis*-fajjal együtt jelenítenek meg egy fehér rózsát, így összesen huszonegy eltérő tulajdonságú rózsaegyed kerül képi bemutatásra. Mivel a *Hortus Eystettensis*ből több, régtől ismert hétköznapi kerti növény – borostyán, angyalgyökér, málna – is hiányzik, nem zárható ki, hogy a munkában nem szerepel akár az Európában, akár csak a város környezetében ismerhető rózsák némelyike, sőt az sem, hogy magában a kertben is nevelkedik még egyéb rózsaváltozat.

Az egymást követő hat táblának csak az első darabján, a 94.-en tűnik fel egy M, V és H betűkből összefonódó, feloldást nem nyert monogram. A 95-99. táblákat Besler munkáinak tekintik, ám bár vannak olyanok, akik az M-et ('mihi') Besler szerzőségére utalónak állítják.

## BESLER RÓZSÁI

Besler munkája már azon nagyra tartott szakkiadványok közé tartozik, amelyek botanikailag oly precizitással mutatják be a növényeket, hogy azokat – habituális hiányosságaik ellenére is – utólag nagy pontossággal meg lehet határozni. Besler természetesen a korabeli nevezéktant követve címkézi meg az illusztrációkat – ebből arra is következtetni lehet, mely herbáriumok segítségével végezte el az azonosítás munkáját. A 94. ábra rózsáját kivéve valamennyi ábra egyetlen virágos hajtást



1. ábra. Besler:  
Hortus  
Eystentettis  
94. tábla:  
Rosa Damascena  
flore pleno

mutat be. A kivétel, a *Rosa Damascena flora pleno* törzse és gyökérzete sem tekint-  
hető kidolgozottnak, botanikailag pontosnak, különösen nem, ha például a hagy-  
más, gyöktörzsűs növények habitusrajzaival vetjük össze. A hajtások valamennyije  
bimbózó, illetve virágzó állapotban ábrázolja a növényeket, a szirombontottakat  
mindenkor szemből, a bimbózóakat, illetve elvirágzottakat pedig rendszerint pro-  
filból: a csészelevelek sajátosságai csupán rajtuk nyilvánulnak meg. A levélfonák  
nem minden esetben kerül bemutatásra. A kézzel végzett színezés természetszerű,  
a levélzet, a tüske, a szirmlevelek színe egyedenként más, vélhetően a valóságos  
minta jegyeit magán viselő. Besler nomenklatúrája szerint az alábbi rózsák kerül-  
nek a kötetébe:

94. tábla: *Rosa damascena flore pleno*

95. tábla: I. *Rosa centifolia rubra*, II. *Rosa praevenestina variegata*, III. *Rosa provincialis*  
*flore in carto pleno*, IIII. *Rosa lutea maxima flore plena*

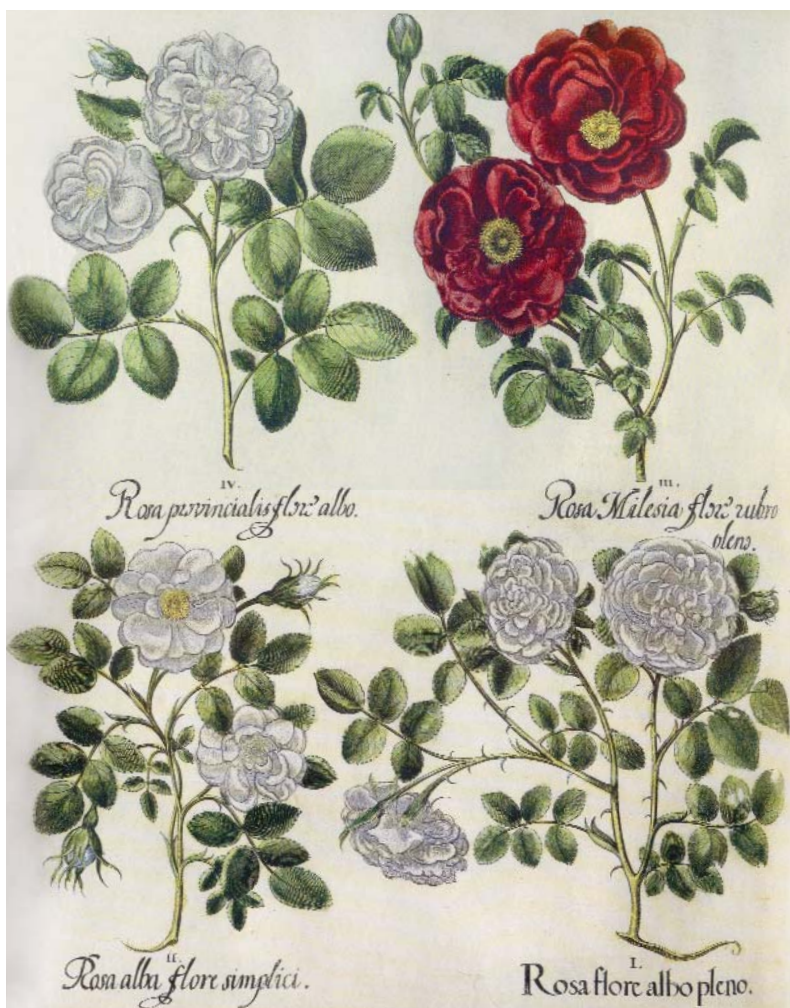


96. tábla: I. *Rosa flore albo pleno*, II. *Rosa alba flore simplici*, III. *Rosa Milesia flori rubro pleno*, IV. *Rosa provincialis flori albo*  
 97. tábla: I. *Rosa ex rubro nigricans flore pleno*, II. *Rosa lactea Camerarii*, III. *Rosa Rubicunda Saccharina dicta*, IIII. *Rosa Damascena flori simplici*  
 98. tábla: I. *Rosa lutea flore simplici*, II. *Rosa cinnamomea*, III. *Rosa rubra praecox flori simplici*, IV. *Rosa praecox spinosa flori albo*  
 99. tábla: I. *Rosa sylvestris odorata incarnato flore*, II. *Rosa Sylvestris flore rubro*, III. *Rosa Milesia rubra flore siml.*, IV. *Rosa Eglentaria*

A florilégiumban hat fehér (94/I; 96/I; 96/II; 96/IV; 97/II; 97/IIII), hat vörös (95/I 95/II; 95/III; 96/III, 97/I; 97/III.), egy sárga (95/I.) kerti rózsaváltozat és nyolc vadrózsafaj (98/I; 98/II; 98/III; 98/IV; 99/I; 99/II, 99/III; 99/IV.) szerepel. Mind a tavaszi virágok közé került besorolásra. Besler a 94/I. fehér rózsát úgy jellemzi, hogy az virágzáskor erős, kellemes pézsma illatú. Némelyek ebből arra a következtetésre jutnak, hogy ezért az a *Rosa moschata* lehet. Ezt kizárja, hogy a faj nyár végétől virágzik, továbbá, hogy elterjesztéséről 1650 után szokás beszélni, így a *Hortus Ey-*



2. ábra. Besler:  
 Hortus Eystentettis  
 95. tábla:  
 I. *Rosa centifolia rubra*, II. *Rosa prænestina variegata*,  
 III. *Rosa provincialis flore in carto pleno*,  
 IIII. *Rosa lutea maxima flore plena*



3. ábra. Besler: Hortus Eystentettis  
 96. tábla: I. Rosa flore albo pleno, II. Rosa alba flore simplici, III. Rosa Miliesia flori rubro pleno, IV. Rosa provincialis flori albo

*settensis* elkészítésekor nagy valószínűség szerint még ismeretlen lehet. Besler — illetve a kétséges azonosságú M. V. H. — inkább egy tavasz végével virító *Rosa x alba* L. ‘*Semiplena*’-t, a szintén pézsmailattal rendelkező damaszkuszi rózsát illusztrált. A 96. tábla három fehér rózsájából kettőt (I. és II. a szerző a *Rosa x alba* L. szimpla és duplaszirmú változatának gondol. A IV számú fehér rózsáról, amelyről szintén följegyezi illatos voltát, azt állítja, hogy *Rosa provincialis*. Ez utóbbi, ha *R. gallica* L.-változat, valóban lehet, ha ritkán is fordul elő, fehér sziromszínű, de az már kizárja a helyes névadást, hogy az ábra szerint az nem rendelkezik tüskével. A 97/II. rózsza a botanikusok szerint leginkább *Rosa x alba* ‘*Incarната*’ — olyan, ami-





4. ábra. Besler: Hortus Eystentettis

97. tábla: I. Rosa ex rubro nigricans flore pleno, II. Rosa lactea Camerarii, III. Rosa Rubicunda Saccharina dicta, IV. Rosa Damascena flori simplici

lyet Botticelli *Primavera* festményén találhatunk. Voltak, akik ezt *Rosa chinensis* JAQ.-ként határozták meg, talán, mert kétszer virágzónak jellemzi Besler. Ennek ellentmond az, hogy a *R. chinensis* a 18. század elejével tűnik föl az európai kertekben.

A 97. tábla III. illusztrációját Besler damaszkuszi rózsaként határozza meg, ám bár a levélzete alapján a *R. gallica* közé kellene sorolni. A 95. tábla három vörös rózsáját – a korabeli Európa kertészetében legerjedtebb rózsákat – Besler százelevű vagy káposztarózsaként, Provins-rózsaként, illetve ecetrózsaként (patikárius rózsaként) sorolja egymás mellé. A 95/I. centifolia helyesen felismert sajátossá-



5. ábra. Besler: Hortus Eystentettis

98. tábla: I. Rosa lutea flore simplici, II. Rosa cinnamomea, III. Rosa rubra praecox flori simplici, IV. Rosa praecox spinosa flori albo

gai által azonosítható: a párta csésze formájú, a külső szirmok egymást fedik, a belsők ráncosak, s a rövid bimbókon túlnyúlnak a csészelevelek. A 95/II. variegatája virágának kevesebb a szirma s nagyobbak is, így az nem lehet centifolia, hanem a *Rosa gallica* L. 'Versicolor'-ja, a korabeli, kedvelt Provins-rózsza. A 95/III. mint





6. ábra. Besler: Hortus Eystentettis

99. tábla: I. Rosa sylvestris odorata incarnato flore, II. Rosa Sylvestris flore rubro,  
III. Rosa Milesia rubra flore simpl., IV. Rosa Eglenteria

*Rosa provincialis* szerepel. E *Rosa gallica* L. 'Officinalis' az ugyancsak nagy, rózsaszín virágú Provins-rózsa, az, amelyet a hagyomány szerint IV. Thibaud (1201–1253), Champagne grófja 1240-ben hozott Szentföldről Franciaországba. Szintén *Rosa gallica* hibridjeinek mutatkozik a 97/I. frankfurti rózsája, a 97/III. édesrózsája, a 96/III. és a 99/III. *Rosa milesia*. Besler két sárga rózsája két különböző fajhoz tar-



tozik. A 95/III. nagyvirágú, kétszer virágzó sárga rózsáját *Rosa hemispherica* J. HERRMANN-ként értelmezik, amely, bár 1762-ben írták le először, már a 16. században is népszerű és ismert lehet. A 98/I. *Rose luteja* a *Rosa foetida* J. HERRMANN: ez az az Anatóliától Himalájáig elterjedt vad faj, amelyet Clusius kap Konstantinápolyból, s osztrák rózsaként lesz ismerős. Szintén sárgás szirmúként ábrázolt, ámbár leginkább krémszínű szirmokkal rendelkezik a *Rosa praecox spinosaként* bemutatásra kerülő, a 98/IV. képen szereplő *R. spinosissima* L. Vad faj a *Rosa rubra*nak nevezett *R. pendulina* L. (98/III), a kevés tüskéjű, s latin nevét megtartó fahéjrózsa (*R. cinnamomea* L.) és a 99. tábla I és IV képen bemutatásra kerülő *R. eglanteria* L. és a 99/ II és III amelyek a *R. canina* L. változatai. Besler rózsái alapján megállapítható, hogy a 17. század eleji kertészetben a rózsák hibridjei és vad fajtái közös növénycsoportként szerepelnek. Az illatos, feltűnőbb, egyszer vagy kétszer virágzó kertészeti változatok között ott található a *R. x alba 'Incarnata'*, a *R. x alba* L. '*Semiplena*', a *R. gallica* L. '*Versicolor*', a *R. gallica* L. '*Officinalis*', és egyéb *R. centifolia*- és *R. gallica*-hibridek, s a törököktől származó *R. hemispherica* J. HERRMANN. A vadfajok pedig a következőek voltak: az európai elterjedésű *R. spinosissima* L., a *R. pendulina* L., a *R. cinnamomea* L., a *R. eglanteria* L., továbbá az Ázsiából származó, kertekbe bekerült *R. foetida* J. HERRMANN.

## LIPPAY JÁNOS RÓZSÁI

Lippay bár semmi bizonyítéka nincs, hogy ismerhetné a besleri művet, az európai rózsahagyományt pontosan ismeri, s a kortárs nevezéktant használja. Lippay több mint egy tucat rózsája között van egy, amely névazonossága révén kétségen kívül Plinius rózsái között már szerepel. Plinius írja le először a *milesiai* rózsát, s akként, hogy az legfeljebb 12 lángszínű szirmmal pompázik.

A Plinius említette rózsaféle közül még kettő, az említettnél ugyan rejtettebben, de megtalálható Lippay rózsalistájában. A *százzsirmú*, azaz százlevelű – *centifolia* – rózsza neve Hérodotoszig, illetve Theophrasztoszig nyúlik vissza, de Plinius az, aki a szirmok számára utaló elnevezést átörökíti. (A római enciklopédikus szerzőnél e virágok – egyetlenegy kivéve – a rózsaszín és a piros különböző változataiban pompáznak. Plinius csupán egy fehér rózsáról tud – a sok tüskés, jelentéktelen szirmú alabandicait –, sárga virágút pedig egyet sem.)

A másik az, amit *olaszországi rózsának* nevez Lippay, s úgy ismertet, hogy 'minden hólnapban virágzik' s télen, mert érzékeny „*növény, edényben köll tartani és pincébe vinni*”, nem lehet más, mint a pliniusi *praenestiai* rózsza.

Amúgy Lippay János korában a százzsirmú rózsát *Rosa centifolia*ként ismerik, a *praenestiai*t Clusius – de előtte és a nyomán majd mások is – *R. damascenaként* jegyzi fel, a *milesiai*t pedig *R. gallicának* mondták. Ez utóbbi bársonyvörös rózsza az ókor és középkor konyharózsája, emiatt cukor-, illetve ecetrózsa is lehet a neve,

máshol bársonyrózsa, patikáriusok rózsája, officinalis, sok helyen pedig – ismert tenyészhelye miatt – rose de Provins-ként szerepel. Magyarul – Rapaics Raymund szerint – ez a kerti rózsza, illetve egyszerűen: a rózsza.

A névazonosság azonban nem jelenti azt, hogy botanikai értelemben azonos eredetűek az antik és a tizenhetedik századi rózsák. Ami egyedül bizonyos, az annyi, hogy a megjegyzett tulajdonságaik révén egyformáknak tartják azokat.

De a tizenhatodik-tizenhetedik századi, lassan megformálódó botanika tükrében mi az, ami még tudható a Lippay- említette egyéb rózsákról? Lippay János két földrajzi térséget nevez meg, amely a kortárs rózsaismeret értelmében a rózsák származását tekintve fontos. Hollandiaiként hozza szóba a cinóbervörös, kevésbé erős illatú százlevelű, alacsony növésű rózsát, illetve a sok szirmú, tejszínű rózsát. S ugyan a vörös nem erős illatú, de a fehér még annyira sem. Az olaszoktól pedig a hónaposat származtatja, azaz a minden hónapban nyíló rózsát, amely barackszínű, illetve rózsaszínű, s ugyancsak jó illatú.

A közönséges rózsza, amely oly hasonlatos a százszirmúsága miatt a hollandiai rózsához, feltehetőleg azonos azzal, amelyet *R. provincialis*nak mond az európai minták nyomán 1569-ben megjelent növénykatalógusában John Gerrald. Ez az a *R. centifolia*, amely káposztarózsaként terjed el 1580 környékén Hollandiából, s a parfümök alapanyagát szolgáltatta.

Clusius a Lippay által olasz eredetűnek emlegetett hónapos rózsát *R. damasce*-naként különíti el, a 16. századtól amúgy másik neve is ismertté válik a növénynek: *R. omnium calendarum*. A milesiai – azaz Provins-rózsa – a *R. gallica* rokonságának a tagja.

Az emlegetett rózsáknál, ami a kerti jelenlétüket illetve, valamivel kisebb jelentőségűek a botanikai irodalomban kevésbé szereplő következő rózsák.

Clusius pannoniai flóramunkájában található három új, addig említetlen rózsza egyike Lippaynál is jelen van. A fahéjszínű kérge miatt emlékezetes pünkösdi rózsza az, amelyet a jezsuita kertész említ. Ez az a *R. cinnamomea*, amelyről Clusius írja:

*Hogy az első honnan hozták Bécsbe, kétséges, de egyesek véleménye szerint tihorli származású, mások szerint Franciaországból küldték teljes piros virágú Mochate néven. Most már minden császári kertben ültetik, és a hercegek, előkelő hölgyek és általában mindazok kertjeiben látható, akik gyönyörűségüket lelik a növények tanulmányozásában.*<sup>4</sup>

A pünkösdi rózsácskát 1597-ben John Gerard említi *Herball*-jában, s véleményét követi John Parkinson is. 1600 előtt *R. majalisként* ismerik és kultiválják.

A Lippay felsorolta piros-fehér tarkabarka – sorban az ötödik – rózsza, úgy tűnik,

<sup>5</sup> RAPAICS R. (1932) 65.

az a *R. gallica*-származék, amelyet 1583-ban említeneek először, s virágszíne miatt *R. Mundi*-nak neveznek. Kétséges azonban mindez, ha azt az egykori, közel kortárs botanikai mű rózsaillesztációját nézzük, amelyet Beslernek tulajdonítunk. Abban *R. damescena* – azaz praestina rózsza – megnevezéssel együtt látható, s akár egymással megfeleltethetőnek is találhatjuk e rózsza képét és nevét. Az 1551-től ismert, John Parkinson által 1629-ben *R. versicolor*-ként (York és Lancaster rózsája-ként) elősorolt rózsza, amelyet Besler elnevezése követ, az ábrázolatban nem azonos, nem is hasonló a besleri műben ábrázolttal.

A négy, Lippay által említett fehér rózsza, miként néhány piros, illetve rózsaszín rózsza, a Lippay-szövegek nyomán nem tűnik identifikálhatónak, még akkor sem, ha nem a kertészeti, hanem az inkább botanikainak mondott művek rózsaleírásaival vetjük egybe azokat.

A sárga rózsák valamennyije kis-ázsiai, s az arabok, illetve törökök által jelentek meg Európában, éppen a reneszánsz legvégén. 1561-ben írja le az első sárga virágú rózsát Gesner. Clusius pedig az első teljes virágú sárga rózsáról ad hírt: 1573-ban arról tudósít, hogy a török eredetű növény a császári kertben kivirágzott. Angliában amúgy 1695-ben jelenik meg először a sárga virágú rózsza, s mintegy száz év kell ahhoz, hogy a Konstantinápolyból elhozott növényt kontinens-szerte meghonosítsák.

A mai ismeretek szerint a százlevelűek közé tartozott hollandiai rózsza biztonsággal azonosítható: ez az a *R. centifolia*, amelyet káposztarózsának, Provence-rózsának neveznek, és a 16. század környékén keletkezett, s terjedt el. Az olaszrózsza a *R. damascena* egyik változata.

A Provins-rózsza *R. gallica*-változat. A többi rózsaszín és piros rózsáról csak annyi sejthető, hogy – a mai álláspont szerint – vagy *R. gallica*-, vagy *R. centifolia*-, esetleg *R. alba*-változat.

A fehérek pedig *R. albák*. Ezek – kivéve a százlevelűt – akár antik eredetűek is lehetnének.

A *R. foetida*, amelyet – nyilván bécsi leírója, Clusius említése miatt – osztrák sárga rózsának mondanak, mások pedig bűdös rózsaként ismernek, nem az egyedüli ismert ilyen rózsza, mellette elterjedt a kénrózsza (*R. hemisphaerica*) is. Harkness szerint a bűdös rózsza már a 12. században megjelent Észak-Afrikában és a mór területeken, a kétszínű szíromváltozatát pedig Európában nem csak osztrák rózsaként, hanem kapucinusok rózsájaként is ismert.

## RÓZSAKERTÉSZETI PRAKTIKÁK

Miként a műben szerephez jutó rózsametaforika, illetve a kertészeti rózsaváltozatok, úgy a rózsza kertművészetével kapcsolatos eljárások is többnyire az antik és a reneszánsz forrásokhoz kötődnek. Idősebb Plinius természettörténete (*Naturalis*

*Historia*) és Pietro de' Crescenzi *Liber ruralium commodorum* s a reneszánszban hivatkozott, illetve szerzett egyéb kertészeti munkái azok, amelyek egyre-másra megidézettek: egészükben vagy részleteikben. Számos rózsakertészeti eljárás, illetve rózsával kapcsolatos étellemezési, gyógyászati, praktikus mindennapi használati javaslat ezen auktorok műveiből táplálkozik, Lippay a kertészeti irodalom révén jutott hozzájuk.

Pliniustól ismert például a rózsza korai virágoztatásának ideje: a rózsza tövét naponta akár többször meleg vízzel kell locsolni, így a télidő múltával a növény a természetes virágzási idő előtt borul lombba, s hajt virágot.<sup>6</sup> A reneszánsz kertészetet művével megalapozó Pietro Crescenzi javaslata az, hogy a kertet, ha épített fallal nem, akkor áthatolhatatlan sövénnel kell körbevenni, például vadrózsából neveltetel.<sup>7</sup> Másrészt az is általa vált Itália-szerte, majd francia, német és angol területen ismertté, hogy a lugasra kúszó növények között a rózsáknak is helyet kell adni. Erről – a rózsák lugasozásáról – az antik és középkori szerzők nem szóltak, annak idején, igazolják ezt a freskóképek, a rózsát az árnyékvető lugasokon csupán lemetszve, illatosítás miatt helyezték oldalra.

Lippay több helyen is beszél arról művében, hogy miként illő fákra, illetve megfelelően épített szerkezetekre folytatni a rózsát<sup>8</sup>, s a növényt kellően trágyázott talajba kell ültetni. Mi több: a rózsza, mivel az ága gyöngye, nem alkalmas a kert közepi virágmezőben nevelésre, hiszen lécekkal van föltámasztva. Ezért a fal mellé, illetve a kert szélére ültetessék.<sup>9</sup>

A rózsaultetés normáiból következtetni lehet a rózsza némely habituális vonására, s ezáltal a lehetséges rózsafajokra. A rózsák között, amelyek többnyire kötött talajon, tápanyagban gazdag földben, tűző napon fejlődnek kedvezően, némelykor más környezeti, illetve ökológiai igényűek is vannak. Lippay sövénynövényként egy újabb, a kertben neveltek között nem említett rózsát nevezett meg, a vadon élő rózsát. Máshol azt javasolja, hogy miként a *calendarium*ban található, a vad rózsára oltsanak szemet, így az teljes rózsává tehető.<sup>10</sup>

Másrészt a fák ágai közé, illetve a lugasra rózsát futtat fel, azt, amelyet *halavány színű, teljes fehér* rózsának nevez: a kúszó jellegből és a fehér virágsziromszínből arra lehet következtetni, hogy az ekkor már kultivált *R. arvensis* lehet az.

De miféle okok miatt kedvelt ennyire a rózsza? Ezen okok egykor nyilván hozzájárultak, hogy a virág szimbólumok alapjává válik, illetve más, civilizációs szerephez jut. A rózsakertészetben ugyan megneveződött-e a használatra utaló indíték?

A rózsanövény szervei között a virága a legkedveltebb. Az illat, a szín, a méret miatt. Ezekkel kapcsolatos szinte minden fondorlat. A rózsát bimbóban tartják az-

<sup>6</sup> LIPPAY JÁNOS: *Posoni kert*. 1. 16. CLXIX

<sup>7</sup> LIPPAY JÁNOS: *Posoni kert*. 1. 3. XXX

<sup>8</sup> LIPPAY JÁNOS: *Posoni kert*. 1. 2. XXIV és 1. 4. XXXIL

<sup>9</sup> LIPPAY JÁNOS: *Posoni kert*. 1. 3. XLII

<sup>10</sup> LIPPAY JÁNOS: *Posoni kert*. 1. 16. 4. CLXXVIII

zal, hogy söprűt töltenek rá, zöld árpába temetik, kettémetszett nádszálba kötik, nád-  
ba bújtatottan földbe vermelik, s amikor szükségük van rá, verőfényre teszik, vízbe  
állítják. A virágzás idejének meghosszabbítására sokféle eljárás szolgált, mivel a ró-  
zsa nagyra értékelt dísz, kedvelt ajándék.<sup>11</sup>

Amúgy a rózsavirág színe is megváltoztatható bármely, virágoknál szokatlan szín-  
re: feketére, zöldre és kékre. Szárított éger-, ruta- és búzavirágporban szokás ilyen-  
kor nevelkedni a növénynek, illetve megfelelő színű öntözővízzel javallt azokat  
locsolni.<sup>12</sup> De a megfestésen túl ismertek az elszíntelenítés módjai is: a vörös rózsát  
kénkö füstjével fehérré alakítják.<sup>13</sup> Ha azonban rózsá- és jázminhajtásokat össze-  
forrasztanak, azon az amúgy fehér és vörös virág helyett kék fog teremni.<sup>14</sup> Hasonló  
eredményre jutnak az Európa-szerte ismert javaslat szerint azok, akik két külön-  
böző színű virágot hozó rózsá rügyeiből csinálnak egyet, s azt hajtják ki.<sup>15</sup> A vi-  
ragszín megváltoztatására – Theophrasztosz nyomán – azt is alkalmasnak ítéli  
Lippay, hogy a növényt hanyagolják el: s azok harmadév után, gondozatlanul elhal-  
ványulnak.<sup>16</sup>

Az illat módosításához a növény termőhelyének szagát pézsmával, ámbrával ér-  
demes megváltoztatni, az majd a növényre is átszarmazik. Biztosabb azonban, ha  
a magvakat csíráztatásuk előtt jó szagú vízben megáztatják. A kevésbé szagos *hol-  
landiai rózsá* szagossá tétele úgy történhet, hogy jó illatú teljes rózsára oltották, il-  
letve annak gyökerét jó szagú rózsá gyökerével koszorúban összefonják, s együtt  
elültetik. Másrészt ama – az arabok által minden növényre kiterjeszthető – theoph-  
rasztoszi eljárás is fennmaradt, hogy amennyiben a rózsá mellé, eléggé közel, fok-  
hagymát ültetnek, kedvesebb szaga lesz a rózsának.<sup>17</sup>

A rózsákról természetesen nem csak a virágoskertet bemutató könyvben érteke-  
zik az írott kertészeti hagyományból bőséggel merítő Lippay János, hanem a *Gyö-  
mölcsösőről* szóló munkájában is: ennek oka az, hogy a rózsát, fás növény lévén,  
a fákhoz hasonlatosan gondozzák. Így aztán a rózsá- említések száma különösen ma-  
gas a műben, annak ellenére, hogy a virágoskertet taglaló könyvben bizonyosan  
a legrészletesebben taglalt, s több civilizációs használatból indokolt dísznövénycso-  
port. Sajátos, hogy túl azon, hogy a 17. században ismert rózsák legjellemzőbbjei  
megjelenítődnek, a rózsakertészet ugyancsak hagyományosnak és a pogány antik-  
vitásig visszanyúlónak látható. Talán azért, mert a rózsá az európai kultúra térfelein  
állandóan, vagy időszakonként jelenlévő élőlény.

<sup>11</sup> LIPPAY JÁNOS: *Posoni kert.* 1. 16. CLXXI

<sup>12</sup> LIPPAY JÁNOS: *Posoni kert.* 1. 16. 2. CLXXII

<sup>13</sup> LIPPAY JÁNOS: *Posoni kert.* 1. 16. CLXXIV

<sup>14</sup> LIPPAY JÁNOS: *Posoni kert.* 1. 16. XLXXIV.

<sup>15</sup> LIPPAY JÁNOS: *Posoni kert.* 1. 16. CLXXVI

<sup>16</sup> LIPPAY JÁNOS: *Posoni kert.* 1. 16. CLXXVI

<sup>17</sup> LIPPAY JÁNOS: *Posoni kert.* 1. 16. 3. CLXXVII



## ÖSSZEFOGLALÁS

A *Posoni kert*ben szereplő rózsák a leírás alapján többé-kevésbé képileg is azonosíthatóak a korabeli kertkultúrában nevelt rózsákkal. Mindez arra utal, hogy a rózsakertészetben nem helyi, hanem Európa-szerte ismert változatokat kultiváltak.

A rózsza használata mélyen indoklódik: táplálkozási, medicinai és szakrális oka van annak, amiért nevelik. Az indokok között, mint reneszánszban kialakult mentális jegy, esztétikai ok is fölsejlik.

Amikor a rózsát erény- s egyben koszorúnövénynek látjuk, akkor ebben az érzetben a reneszánsz kereszténység pogány antikvitáshoz való kapcsolata is tetten érhető. A rózsza a rómaiaknál – utalt arra Cato, Varro s annyi másokon túl Plinius is – koszorúnövény, de annak tekintette Plinius legfőbb forrása, s az orvosi irodalom legtöbb auktora által hivatkozott, a botanika atyjának nevezett, amúgy az arisztotelészi természetbölcseleti gondolatokat folytató Theophrasztosz is. Pliniusra azonban közvetlenebb módon is utal a *Posoni kert* – illetve a *Posoni kert* forrásaként szereplő több mű – szerzője, s ennek példáit a rózsák kapcsán is megmutathatjuk. A műben megidézett (illetve meg nem nevezett, de azonosítható) reneszánsz botanikusok is ugyancsak ezekre a rózsahasználatokra és rózsát említő szerzőkre hivatkoztak.



*Pierre Redouté 1820. Rosa canina borboniana*

# A ROKOKÓ

A korszak tudományos vélekedése és a köznapi elképzelés távol esik egymástól. Hiába, hogy az *Enciklopédia* káprázatnak állítja az emberi kétneműséget, a legtöbb ember a hermafroditizmust valóságnak éli meg. Ugyan a jelenség magyarázatául több szakszerű és naiv elképzelés is kering, a legismertebb az, hogy az ember gyerekkorában kettős természetű, s a neme csak kamaszkora végével fixálódik.

1790 környékén Jean-Jacques Lequeu (1757–1826) francia festő képet készített Jupiter fiáról, a hermafrodita Agdisztiszról. Az ábrázolaton az alak nőies koponyájú, arca feminin, teste zsírpárnáktól gömbölyded, de az állát göndör szakáll keretezi, s nőiesen domború hasa alatt férfiúi ágyék látható. Az istenfiú egyik kezében egy rózsát, a másikban lángoló nyilat tart. A rózsza ebben az esetben magába foglalja mindazt, amit a rokokó a feminitás körén belül ért: a nő a szerelem, illetve a termékenység egységére, az égő nyíl pedig az agresszív férfiasságra utal. Túl azon, hogy a megidézett alak a passzív virág és az aktív tűz értelmének egybevetését szorgalmazza, a két jel az ellentétes nemi elvek egyetlen alakban történő összebékítésének lehetőségét veti föl.

A kétneműség és a nemnélküliség akár egyetlen töről is származtatható. A gyerekkort a keresztények hagyományosan nemnélkülűnek tudják. A barokk és a barokk kötöttségtől eloldozódó rokokó festményeken angyalok tömege keretezi a jelenetek többségét. E kicsi, szárnyas



1. ábra: Jean-Jacques Lequeu: Agdisztisz. Bibliothéque nationale de France.



2. ábra. Jean-Honoré Fragonard:  
Kis kíváncsiak (1780 k., Louvre,  
Párizs)

alakok a hívő számára a születésük után elhalt gyermekek paradicsomi környezetbe került ártatlan lelkei. Nyilván e különös angyalkultusz megoldást kínál a rettentően magas gyermekhalandóság lelki feldolgozására, utólagosan pedig, a teljes társadalom szintjén magyarázza a gyermek érték nélküliségét és a szülői gondoskodás hiányát, de nem lehet nem észrevenni, hogy a rokokóban ezek az aprócska, pufók, fehér bőrű, pozsgás arcú, rózsákat dobáló, virággirlandokat lengető figurák mennyire hasonlatosak Aphrodite/Venus fiához, Amorhoz. S mindegyikük tekinthető a szerelem eredmé-

nyének – és persze leginkább szenvedélyes-égő testi cselekvések felidézőinek. Az angyalkák létezésének oka testi, szegyeteljes – akár nemzésükre, akár megszakadt földi jelenlétükre gondolt a kép szemlélője –, amiként az íját megfeszítő, nyilat a szívbe fűrő Amor kíméletlensége sem eredményez mást, mint ellentmondásokkal teli szerelmet. A rózsák pedig bizonyságul kerülnek az égi magasságból alálebegő figurákhoz: annak bizonyítékai, hogy szerelemben fogantak, s ha keserves és rövid életút végén is, de fenséges környezetbe kerültek. E rózsák a földi magatartás eredményeként jelentkeznek a paradicsomi látképeken, s jelentésük a halandók számára: felértékelik a korábbi cselekedetet.

Kétértelműek a gyerekek, a gyerekből kiformált amorettók és Ámorok: földi bűnre emlékeztetnek, s egyben az abból szublimálható erényre is. S ezen cselekedetek szexuális eredőit és következményeit, nyíltan vagy rejtetten, de hangsúlyozzák. Mitológiai és pszichológiai kettős magyarázatuk új kifejezési és ábrázolási lehetőségek sokaságára nyújt lehetőséget. A rokokó pajzán, sikamlós jelenetei a gyermek, a nemileg éretlen fiatal, a nő, az érzések lángjában égő szeretők és a rózsza kapcsolatának sokféle megnyilvánulására adnak módot.

A háttérben meghúzódó gyerekekről, ébredő kíváncsiságukról, valamint éledező szexuális fantáziájukról számol be Jean-Honoré Fragonard (1732–1806) egyik festménye. A néző elől elfüggönyözött alkóvba két éretlen, de már bimbózó keblű lány-

ka leskelődik. A keleties selyemfüggönyön átsejlő erotikus eseménynek részesei a fiatalok: egyikük mohóan nyúl bele egy rózsákkal teli kosárba, hogy kacér lendülettel hajítson egy szál virágot a kikémlelt rejtekhelyre.

A két fiatal leányka akár angyalának vagy egymáshoz ártatlan módon ragaszkodó két Amornak is tekinthető, akik éppen azt lesik, eredményhez vezetett-e szerelemkeltő cselekedetük. Emellett az az értelmezés is felkínálkozik, hogy a kép háttérében enyelgők tettének eredményei e kukkolók, akik így éppen a saját múltjukba tekintenek vissza.

Az operák és a pásztori motívumkincseket felhasználó képzőművészeti s irodalmi művek sajátos természetképet terjesztenek: a rokokó kertben minden ellentét elsimul, harmónia uralkodik az élőlények között. Ebben a mesterségesen létrehozott utópikus valóságban a természet menedéket ígér a gáláns kalandokban megfáradt, érzékeiben elcsigázott embernek. A társaságtól elforduló, szerelmi szenvedély helyett a magányt vállaló ember épített s kertészeti eljárásokkal létrehozható, szimbólumokkal zsúfolt térbe lép be, amely számára védeltséget, de mindenekelőtt megtisztulást ígér. E kertek némelyike a pásztori egyszerűség és természetközelség megidézését szolgálja: a tettezősebbek, mint a bayreuthi őrgrof, filozófiai és teológiai elmélkedéseire cellát, Pompadour asszony és XV. Lajos pedig nagy parkjuk egyik pontján remetelakokat épít. Itt vélik megvalósíthatónak a természettel való szimbiózisukat, elmélkedésüket és egyúttal társasági életüket. Ezekben az idilli parkokban, árkádiai helyszíneken, remetelakokban a természet egyszerűségét, szépségét és ártatlanságát rózsatövek tömege is kínálja: „*A kis versailles-i parkban a sárkányos kapu melletti hathektáros területen [...] Pompadour asszony egészen egyszerű kis házat építtetett perzsaszőnyegekkel, festett táblákkal, rózsabokrokból álló kerttel, amely zöld növényekből alkotott templomban fehér márvány Adoniszzt zárt magába...*”<sup>1</sup> A rózsabokrok immár a korábbi parkok pompáját nem közvetítik, hanem az egyszerű, vidéki stílus jegyeivé válnak, s a természetesség és az istenközelség eszményeire utalnak.

Az ünnep lesz az, amely a 18. század elejével a francia művészetekben a rózsának újabb árnyalatot kínál. A versailles-i udvar mellett megjelennek a független tettezősek udvartartásai, s ez egyben XIV. Lajos és környezete művészeti, életvitelbeli ízlése egyeduralkodásának a végét jelenti. A pompázatos díszletek között lezajló leddér szórakozások, a könnyed színházi előadások, a merev viselkedési szabályoktól egyre mentesebb, világias ünnepek, a kacérkodásra, flörtölésre és enyelgésre változtatott lehetőségeket kínáló, színpadias környezetet igénylő vendéglátások s ennek következményei megmutatkoznak abban a művészetben is, amely a maga normáit egyelőre az antik mintákon alapuló klasszicizmusban találja meg.

A kulturális korszakváltás során a francia piktúrában az akadémikus klasszicizmust leváltja a fête galante, s legnépszerűbb alkotói, Watteau, Boucher és Fragonard, az új divat kifejezői, meghatározói és a teátrális jelenetek érzékeny megfestői.

<sup>1</sup> E. és J. DE GONCOURT (é. n.) *Madame de Pompadour*. Ein Lebensbild. Berlin. 95.



A rajzban, színkezelésben egyaránt járatos festők a díszítőművészettől sem idegenkednek (Watteau például a Raffaello által népszerűvé tett groteszket fejlesztí tovább virágos dekorációiban), kárpitok előállításában működnek közre, vagy, mint Boucher, színházi díszleteket, porcelánfigurák terveit, Mollier műveinek illusztrációit készíti. E sokirányú munka széles társadalmi kör számára teszi őket s az általuk képviselt életérzést ismertté, jelképeik értelmét pedig mindenki számára azonos jelentésűvé.

Antoine Watteau (1684–1721) számára a festészet a legtökéletesebb művészet, s ehhez magától értetődő módon kapcsolódik a legnagyobb festészeti téma: a szerelem is. Színgazdag természeti környezetbe – leginkább valamilyen módon humanizált tájakba, illetve antropomorf jegyeket viselő kertekbe – helyezi néhány emberi alakos jeleneteit. Nagyvilági megjelenésű alakjai színpadiasan viselkednek. A férfi és a nő viszonyának pajkos, nem egyszer játékosan talányos helyzetei, a fondorlatos csábítás választékosan rejtélyes pillanatai érdeklik, s az operai díszleteknek ható környezet és a ruházat is mindig az elbűvölő helyzetet modellálják. A rózsák, a természet bájos és hars, erotikus tartalmat kifejező jegyei mind a portréin, mind a látképekbe helyezett intim jelenetein feltűnnek. *A szerető nyugtalansága* (1720 k., Musée Chantilly) padon ülő asszonyalakjának öléből, a szemérmesen felhajtott köténszél alól kibomlott szirmú, testszínű rózsák csokra villan elő, a *Közömbös* (1717, Louvre, Párizs) tánclépésben pózoló férfiújának kalapját hatalmas, halovány rózsza díszíti – összhangban a rózsaszín köpennyel s a cipő és a ruhaujj hasonló színű díszével –, s hogy a kép címével mégis ellentétes az alak szándéka, sejteti a kitárulkozó mozdulat, a megfeszülő test, a ruharáncok izgatott vibrálása: ez az alak a szerelmes örökkévalóság irányába lebben, s ugyanakkor el is bújtatja az elől a kép címe.

Amíg Watteau vallásos témájú vagy történelmi képein – a hagyománnyal ellentétben – nemigen szerepelnek a képtémákat illusztráló, a jelképiséget fölerősítő rózsák, a fête galante műfajú festményein, ezeken a káprázatos tájakba helyezett, a lombok közé zárt, gyengédségre vágó alakok körül gyakorta ott találjuk az árulkodó rózsákat. De egyik sem a táj vagy a kert szerves, természeti része – hanem jelképek. S képi, foltszerű motívumok, ahol a botanikai hűség cseppet sem fontos.

Az 1717-ben készült *Indulás Cythere szigetére* (Louvre, Párizs) festményen az erdő fáinak sötétjében álló antik női szobor talapzatát indázza szorosan körül a virágzása teljében lévő rózsahajtás. De ugyanolyan rózsákkal volt földészítve az a hajó is, amely az öböl csendes vizén ringatózik. A festmény két olvasatot is megenged: vagy e díszes hajón érkeznek a szerelmespárok Aphrodité szigetére, vagy a szenvedélytől vezéreltetve azzal indulnak a szerelem birodalmába. A vágy különböző változatait megmutató párosokat, bármely irányba is olvasva értelmezzük a történetüket, mind a kiindulási, mind pedig az érzézési pontjukon kinyílt kelyhű, sötétvörös mélyű rózsák füzére fogadja.



3. ábra. *Hol a melankólia, hol a szerelem rokokó ábrázolásának tekintik Watteau: Indulás Cythere szigetére festményét (1717, Louvre, Párizs)*

A *Falusi szórakozások* (1718, Wallace Collection, London) kies ligetben szórakozó társaságokat mutat be. Az előtér bájos, ücsörgő, előkelő nőalakjai mély dekolázsukba tűzik éppen a kosárból számukra felajánlott rózsahalomból a nekik megtetszőt. A följük emelkedő posztamensen köszöborszerűen ülő asszony – természetes, csupasz női alak, aki azáltal, hogy egyik lábát maga alá húzta, erotikus hatású – azonban semmi kétséget nem hagy afelől, hogy ezek a rózsák az álomszerű jelenet valódi tartalmára utalnak: frivol szerelmi helyzetet sejtetnek. A rózsá Watteau-nál az emberi élet ünnepének, az időnkívülség megtapasztalása lehetőségének, a szerelem művészetének jelölője.

François Boucher (1703–1770) XV. Lajos élvezet udvari életének kedvelt és sikeres alkotója, élete végén az Akadémia igazgatója. Történelmi tárgyú képeit, pásztorjeleneteit, tájképeit éppúgy csodálják, mint arcképeit vagy vallásos tárgyú munkáit – ezeken másodlagos kellékeknek, koszorúk, csokrok motívumvilága gazdagítójának, hatásos tónusú virágoknak mutatkoztak a rózsák.<sup>2</sup> Befolyását növeli, hogy pártfogója a király kegyeltje, Madame Pompadour: a márkinőt Boucher többször megfesti, többek között a pompa rózsáival elborított ruhában. A befolyásos

<sup>2</sup> *Rinaldo és Armida* (1734, Louvre, Párizs): koszorú; *Megszakított álom* (1750. Metropolitan Museum of Art, New York); *Kínai tánc* (1748, Musée des Beaux-Arts Besançon, gobelinterv); *A kacér pásztor* (1738 körül. Hôtel de Soubise, Párizs) csokrétá.



4. ábra: Boucher: Pompadour márkínő. 1756. Alte Pinakothek, München





5. ábra. Boucher: Szőke háremhölgy. 1752, Alte Pinakothek, München.

hölgy lába előtt, a padlóra ejtve mi mások hevernének, mint rózsák. A közismert festmények, amelyek javát a Párizsi Szalonon állítja ki, nem csupán számos megrendelést jelentenek a festő számára, hanem azokat a viselkedési, öltözködési stb. szokásokat is népszerűsítik, amelyeket ábrázolnak.

Boucher érzéki képeinek finom vagy vaskos erotikus tartalmát jelképek tömegével fokozza. A gyönyörű, lemeztelenedő női testek, az örömmel festett aktok – akár mitológiai jellegű környezetben, Venus istenő mellett, Dianaként, Omphaléként, Gráciaként, akár pikáns allegorikus alakokként –, törékeny, leginkább finoman kihívó pózokban, mind-mind az érzékiség és a testi gyönyör festőjévé teszik. Talán a *Szőke háremhölgy* (1743, Alte Pinakothek, München) az a festménye, amely a pornográfia – legalábbis a saját korszaka tűréshatára által kijelölt – határáig jut el. Amíg a szerelem a rokokó érzéki ábrázolásain játékos, önfeledt, de mindig szenvedélyesen komoly, itt most frivolan pimasz és hatásvadász: olyan pózban fekszik s nyújtózik kéjesen a fiatal hölgy, amelyben élvezettel háborít föl s leginkább provokálja és fölingereli a nézőt. A szégyenkezés nélkül – Diderot szerint a 'természetnek leginkább megfelelő', a 'legkényelmesebb pózban' – a hasán fekvő, behajtott lábait mélyen széttáró – egzotikus, de az életben inkább feslettnek nevezhető – nőszemély ugyan eltakarta szeméremtestét azzal, ahogyan maga alá gyűrte a szinte kéjesen hullámzó, piros és fehér leplet, de hogy kincset rejt el, s hogy ez miféle virágzása tel-

jében lévő kincs, sejteti a festő. Amilyen kihívó a kissé púpozott fenék, ugyanolyan szentelen hatású az ágy előtt heverő, a néző felé fordított, széttárt szirmú, vulvaként mélyülő, sötétvörös közepű rózsza.

Jean-Honoré Fragonard Grasse városában, abban az illatszergyártásáról ismert délnyugat-franciaországi településen született, amelyben szülei illatszer-kereskedelemmel foglalkoztak – kétségtelen, hogy gyerekkorában megismeri a festői tájat, a virágültetvényeket s az illóolaj-termelés fogásait, és szembesül azzal a hagyománnyal, amely az illatszerkultúrát fönntartja, s annak értelmet tulajdonít. Fragonard kárpitkartonok és természet utáni képek készítésével alakítja ki önálló stílusát: sikamlós szerelmi jelenetek, hatásos tájképek, arcképek, a Louvre és a Belevue palota dekoratív díszítményei, valamint Madame Dubarry részére készít pásztorjelenetek (Lourenciennes) teszik népszerűvé. Alkotásaiban egyszerre mutatkozik meg a rokokó kellemkedő művészete és a neoklasszicizmus kímérsége.

Fragonard átvitt jelentésű alakjai mellett jeleneteiben az érzéki örömök virágai között gyakorta szerephez jutnak a kor divatos rózsái is. A Boucher gobelinkartonjai nyomán 21 éves korában festett *Psziché megmutatja nővéreinek Ámor ajándékait* (National Gallery, London) tárgya magyarázatot ad arra, hogy a dús redőjű kelmék közül márványfehéren kivilágló Psziché lába mellett miért található öt kinyílt, vörös rózsaszál a hatalmas tában (e rózsák ugyanúgy finoman ellenpontoszták a kép bal oldalán fölhalmozott kincseket, miként a Psziché mögött lebegő kis Ámor kezében tartott fakó rózsakoszorút s a fentről aláhulló halovány virágokból álló esőt is). A *Játék a tűzzel* (1761–65 k., Louvre, Párizs) képen a meztelenül alvó lányt három Ámor-figura lesi meg. Az Ámorok égő gyertyákkal világítják meg a rózsakoszorúval övezett fejű szépség ágyékát és bal mellét, s ez összefüggést hangsúlyoz a testrészek és a rózsaszín virágok között. Szerelmi tragédiát mutat be a *Coreseus feláldozza magát Callierho megmentéséért* (1763–1765, Louvre, Párizs): a történelmi jelenet középpontja az ájult, fiatal és pompás, rózsaszín rózsakoszorús leány és a leányt föláldozni nem képes, törét maga ellen fordító visszautasított szerelmes, Coreseus. Az ifjú, aki korábban, megsértett szerelmében Bacchus isten segítségét kéri, hogy vegye el addig minden athéni esztét, amíg föl nem áldozzák Callierhót, mégis inkább magát sebzi halálra, s a szerelme győz a gyűlöletén. A félmeztelen, alélt leány aprólékosan megfestett virágkoszorúja ugyanúgy jelöli a női virágzást, az emberhalált, az elvakult szenvedély istenét s a férfias hősiességet, de a sok, egyszerre megmutatkozó jelképlehetőség miatt egyértelműségéről lemond, s választékossága ellenére is üres jelképpé, teátrális jelenet díszítményévé változik.

Fragonard 1767-ben készül el talán leginkább szédítően erotikus munkájával. Saint Julien báró megrendelésére megfesti a báró szeretőjét, olyan módon, „...amint hintázik, a hintát pedig a püspök hozza mozgásba. Engem úgy tessék elhelyezni – kéri a báró –, hogy láthassam ennek a szépséges teremtménynek a lábát, sőt még többet is.” A *Hinta* (1767, Wallace Collection, London) kétértelmű történetének két férfialak között hintázó, a zöldes-buja parkból rózsaszín és fehér virágszínekben ki-





6. ábra. Jean-Honoré Fragonard: Hinta, (1767, Wallace Collection, London)

világító, kacéran kellemkedő leány a főhőse. A züllött jelenet rózsaözhónének magyarázatául nem csak a szárnyas Ámor-szobor szolgál (akihez a ledér hölgy éppen a papucsát rúgja), de egy virágba borult bokor is. A hintán fölemelkedő lány szétterült alsószoknyái alá, a széttáruló, fehér harisnyába bújtatott lábak közének részébe egy férfi – gomblyukában ugyanolyan árnyalatú, kinyílt rózsával, amilyen a hölgy ruhájának selyméné – leskelődik. Ez a férfiú – ki más is lehetne, mint a képet megrendelő báró – pompája teljében virágzó, szélesen elterpedt rózsabokor közepében hever, s ugyanúgy sóvárog és ujjong, mint nem egyszer látható az korábban a „Zsuzsanna és a vénék” tematikájú alkotásokon. A rózsza a testiség, a női nemi szerv, a szerető és a gyönyör virága – s az örvénylő, zöld, természeti közeg miatt immár allúziós lehetősége a reneszánsz „Mária a rózsalugasban” típusú ábrázolásoknak is.

A *Hintához* hasonlóan frivol helyzetet tárgyaló választó mű *A retesz* (1784 k., Louvre, Párizs), s e kép némely motívuma ugyancsak a kereszténység ismert allegóriájának az átértelmezését, illetve jelentésbővítését kínálta föl. Egy hálósoba ajtaját éppen bereteszelő, vágytól feszülő testű, fiatal férfit és a szerelmi odaadástól



7. ábra. Jean-Honoré Fragonard: Pursuing a dove  
(1784 előtt, Louvre, Párizs)

elomló, gyönyörökre vágó nőt mutat be a történelmi festészet hagyományai szerint készült alkotás. A szerelmi együttlét végkifejletéről az arany fénnel megvilágított, az ágy lábánál álló asztalkára helyezett alma, az elfektetett váza és az elzárt ajtó előtt, a padlón heverő, még friss és hervadatlan rózsacsokor tanúskodik. (A festmény fő jelenetének olvasása jobbról balra – az ajtótól az ágyig – történik. Ha ez az irány a három jelkép – rózsza, alma, a női méh értelmű váza – olvasását is meghatározza, akkor a rózsza időszak-kijelölő tulajdonsága hangsúlyos.)

Az allegorikus hajlam megnyilvánulása a *Kis kíváncsiak* (Louvre, Párizs), s az 1780 körül készült munka másik címe – *Rózsát dobáló fiatal leányok* – tovább egyértelműsíti a kép tárgyát. A kép előterében elhelyezett kosárból rózsákat emel ki s dobál a kép nézőjének irányába két leány. A lányokat eltakarja a résnyire megnyíló függöny, belőlük csak egy arcdarab látható, de hogy mi lenne a kétséget nem hagyó szenvedélyes szándék, ami okán virágot hajigálnak, nem marad rejtve, a bal oldali lány egyik mezítelen keble is kivillan a függönyszárny alól.

A velencei rokokó mestere, Giovanni Battista Tiepolo (1696–1770) ugyan rendkívül sok, az egyház számára fontos képet és díszítményt fest, de uralkodói megrendeléseket kap antik és mitologikus témák ábrázolásaira is. A *Szeplőtelen fogantatás* (1767 k., Prado, Madrid) című kései munkáján a földgömbön álló Máriához értelemszerűen tartozik egy rózsaszál. E virág – a pálmával, az angyalka kezében tartott liliommal – az alsó, földi világ körébe tartozik. A *Zefir és Flóra diadala* (1731–32 k., Ca'Rezzonico, Velence) könnyed és boldog helyzetéhez szükségképpen kapcsolódik a rózsza: Zefir emeli fel a virágokból font mennyasszonyi koszorút. Kevés portréinak egyike, az orosz cárnő számára készített *Nő papagájjal* (1760–1761, Ashmolean Museum, Oxford) alakja kurtizán: hogy a fedetlen keblű szépség kiléte felől ne legyen kétség, a feslettség jelképét, a papagájt adja a kezébe. A hajba tűzött virágok közötti kihívó rózsza értelme sem lehet más, mint a madaré. Tiepolo rózsái nagyvonalúan festettek: a forma, a szín, a folt mintha fontosabb lenne a festőnek – noha a jelképről, a hagyományoktól vezérelten, nem kíván lemondani –, mint maga a növény.

A rózsza tiltott zónákra figyelmeztet. Az élvezetek tárgya láthatatlan marad, de a néző szunnyadó érzékei felébrednek, s ugyanolyan leskelődökké válnak, mint az értékelést elősegítő amorettak/gyermek. A tilalomszegés az esemény, s ez éppen olyan érzelmileg fölszított, mint egy barokk társasági jelenet, csak éppen erotikus tartalma miatt élveteg és rejtegetett. S ami még új benne – s ezt is hűséggel szolgálják a rózsák –, az a pillanatnyiség. A meglepetés, a váratlanul fakadó öröm a mulandóság megtapasztalásával jár együtt, az életnek szüksége mutatkozott a pillanat keltette érzésekre. A szexusról a barokkban helytelenített volt a beszéd – s a 17–18. században, amikor szó eshetett róla, hipokritaként éppen csak mellékesnek, rövid idejűnek és véletlennek tűntették fel. De éppen azok a szerzők, akiket moralistaként ismerünk, mint Diderot, Voltaire, Montesquieu azok közé tartoztak, akik erotikus szerzőként is számba vehetőek, bizonyítják: e frivol, gyorsan elillanó szerelmi élményeket koruk egyik jellemző vonásaként értékelték.



# IRODALOM

- A gyulafehérvári humanista költészet antológiája. „Költők virágoskertje”* vál. TÓTH ISTVÁN (2001) Accordia Kiadó. Budapest.
- BARCELONA, A.: *A Művészet története. A barokk*. Corvina. 1987.
- ACZÉL GÉZA szerk. (1984): *Képversek*. Kozmosz Kiadó. Budapest.
- ADLER, J. – ERNST, U. (1987): *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*. Herzog August Bibliothek. Wolfenbütter.
- AGGHÁZY MÁRIA (1959): *A barokk szobrászat Magyarországon*. I-III. Budapest.
- ALSTED, JOHANN HEINRICH: *Cursus philosophici Encyclopaedia*, Herborn, 1630.
- AUBOYER, J. – BAYON, B. – BERTI, B. és mások (1987): *Historia del Arte*. 7.
- BÁN IMRE (1976): Balassi Bálint platonizmusa. In: BÀN IMRE: *Eszmék és stílusok*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- BARDOLY ISTVÁN szerk. (1990): *Barokk és rokokó. Az európai iparművészet stíluskorszakai*. Szöveg kötet és képkötet. Iparművészeti Múzeum. Budapest.
- BARNA GÁBOR (1990): *Búcsújáró és kegyhelyek Magyarországon*. Panoráma. Budapest.
- BARNA GÁBOR (1996): *Az élő lelki rózsafüzér ájtatossága és társulata a XIX–XX századi nép vallássosságban*. Néprajzi Dolgozatok 57. JATE Néprajzi Tanszék. Szeged. 287–299.
- Baroque and Rococo*. Art and Culture. Vernon Hyde miror. Laurence King Publishing. London. 1999.
- BESLER BASILIUS: *Hortus Eystettensis*. 1613.
- BATTISTINI, M. – IMPELLUSO, L. – ZUFFI, S. (1999): *La naturaleza muerta*. Electa. Milano
- BAYÓN, D. (1970): *Caravaggio és a „caravaggizmus”* in: *Histoiria del Arte*. Tomo 7. Salvat Editores, S. Berlin, 1895.
- BIRKE VERONIKA (1998): *Die Kupferplatten des „Hortus Eystettensis“ in der Albertina*, Wien. In: *Sam melblatt des Historischen Vereins Eichstätt*. Band 91, 1998, 9.
- BITSKEY ISTVÁN (1998): *A magyar művelődés a kora újkorban*. In: KÓSA L. szerk. (1998).
- BLACKWELL, E.: *A curious herbal: containing five hundred cuts, of the most useful plants, which are now used in the practice of physick engraved on folio copper plates, after drawings taken from the life*. London, 1737–1739.
- BLUNT, WILFRID (1955): *The art of botanical illustration*. Collins, London.
- BLUNT, WILFRID and WILLIAM T. STEARN (1994). *The Art of Botanical Illustration*. Woodbridge, Suffolk: Antique Collectors' Club in association with the Royal Botanic Gardens, Kew.
- BORNEMISZA ANNA szakácskönyve 1680-ból. Közzéteszi: LAKÓ ELEMÉR. Kriterion Könyvkiadó. Bukarest, 1983.
- BRIDSON, Gavin D. R and JAMES J. WHITE. *Plant, Animal and Anatomical Illustration in Art and Science: a Bibliographical Guide from the Sixteenth Century to the Present Day*. Winchester: St Paul's Bibliographies in association with Hunt Institute for Botanical Documentation; Detroit: Omnigraphics, 1990.
- BUNYARD, E. A. (1929): *The Rose in Art* 39–47.
- BURTON, R. R. – WERGER, J. (1972): *Roses*. The Scarecrow Press. Metuchen, N. J.
- BUTTLAR, ADRIA VON (1999): *Az angolkert*. Balassi, Budapest.
- CAMERARIUS, JOACHIM: *Symbolorum et emblematum ex re herbaria desumtorum centuria una collecta*. Frankfurt am Main: Johannes Ammonius, 1654.



- CAVALLO, G. – CHARTIER, R. szerk. (1997): *Histoire de la lecture dans le monde occidental*. Editions Laterza et Editions du Seuil. Magyarul: *Az olvasás kultúrtörténete a nyugati világban*. Balassi Kiadó. Budapest, 2000.
- CESARE RIPA: *Iconologia*. Balassi Kiadó. Budapest, 1997.
- CICERO, M. TULLIUS: *A szónok* = M. T. C., *Válogatott művei*, ford. KÁRPÁTHY Csilla, Bp., 1974, 181–258.
- CICERO, MARCUS TULLIUS: *Disputationes Tusculanae*, kiad. Gignon, Olof, München, Zürich, 1992.
- CHADWICK, O. (1998): *A reformáció*. Osiris Kiadó. Budapest.
- CHAPMAN, GEORGE – WESENCRAFT, ANNE – MCCOMBIE, FRANK – TWEDDLE, MARILYN (szerk.) (1996): *William Turner: A New Herball Vols 1 and 2: Parts I. II. and III.* Cambridge University Press
- COOK, R. (1974): *The Tree of Life. Image for the Cosmos*. Thames and Hudson Ltd – Avon Books.
- CUNNINGHAM, A. (1997): *The culture of gardens*. In: JARDINE, N. – SECORD, J. A. – SPARY, E. C. *Cultures of natural history*. Universites Press, Cambridge. 38–56.
- DANIEL BURGER (2000): *Der Blick auf den Hortus Eystettensis. Die „Große Altane“ auf der Willibaldsburg als Kunstkammer des Eichstätti Bischofs Johann Conrad von Gemmingen*. In: *Forschungen zu Burgen und Schlössern* 5. München und Berlin 2000, 187–198.
- DE ANGELIS, SIMONE (2000): *Zur Galen-Rezeption in der Renaissance mit Blick auf die Anthropologie von Juan Luis Vives = Tradita et inventa*, kiad. Baumbach, Manfred, Heidelberg.
- DELUMEAU, JEAN (1997): *A reneszánsz*. Osiris. Budapest.
- DEPRUN, JEAN (1999): *Descartes et les tempéraments: rupture et continuité = Caractères et passions au XVIIIe siècle*, kiad. Collinet, Jean-Pierre, Dijon, 1999.
- DESCARTES, RENÉ: *A lélek szenvedélyei*, ford. Dékány András, Szeged, 1994.
- ECKHARDT SÁNDOR (1972): *Balassi Bálint és Petrarca*. In: ECKHARDT SÁNDOR (1972): *Balassi tanulmányok*. Akadémia Kiadó, Budapest 253–266.
- ECKHARDT SÁNDOR (1972): *Balassi tanulmányok*. Sajtó alá rendezte és szerkesztette: KOMLOVSZKI TIBOR. Akadémia Kiadó, Budapest.
- ECO, U. (1998): *A tökéletes nyelv keresése. Európa születése*. Atlantisz Könyvkiadó. Budapest.
- Emblemata Nobilitatis*. Album Amicorum designed by Theodore de Bry. Francofurti ad M. 1593.
- ESTERHÁZY PÁL: *Az Egész Világon Lévo csudálatos Boldogságos Szűz kepeinek röviden föl tet eredeti*. Nagyszombat, 1690.
- ESZTERHÁZY JÁNOS, GR.: *Az Eszterházy család és oldalágainak leírása*. Esterházy Miklós kiadása, Budapest. 1901. In: GYÖNGYÖSI ISTVÁN: *Thököly Imre és Zrínyi Ilona házassága*. Régi Magyar Könyvtár. Források 11. Balassi Kiadó, 2000. 74.
- FABINY TIBOR – PÁL JÓZSEF – SZÖNYI GY. ENDRE (1998): *A reneszánsz szimbolizmus*. Ikonológia és Műértelmezés 2.
- FABINY TIBOR (1998): *Rossz ízlés vagy művészi érték?* In: FABINY T. – PÁL J. – SZÖNYI GY. E. (1998), 21–31.
- FATSAR KRISTÓF (2008): *Magyarországi barokk kertművészet*. Helikon, Budapest.
- FELVINCZI György, *Az Anglia országban lévő salernitana scholának jó egészségről való megtartásának módjáról írott könyve* = RMKT XVII. század.
- FRENCH, ROGER: *William Harvey's natural philosophy*, Cambridge, 1994.
- Főúri ősgalériák, családi arcképek. A Magyar Történelmi Képcsarnokból. A Magyar Nemzeti Múzeum, az Iparművészeti Múzeum és a Magyar Nemzeti Galéria Kiállítása. magyar Nemzeti Galéria, 1988. március-augusztus. Katalógus.*
- FÜLEP FERENC – HARASZTINÉ TAKÁCS MARIANNA és mások (1985): *Les Musées de Budapest*. Corvina. Budapest.
- GALAVICS GÉZA (1986): *„kössünk kardot a pogány ellen”*. Török háborúk és képzőművészet. Budapest.
- GALAVICS GÉZA (1999): *Magyarországi angolkertek*. Balassi, Budapest.
- GARAS KLÁRA (1953): *Magyarországi festészet a XVII. században*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- GARAS KLÁRA (1953): *A magyarországi festészet a XVIII. században*. Budapest.
- GÉCZI JÁNOS (2001): *A reneszánsz rózsái*. In: *Természet – kép*. Krónika Nova Kiadó. Bp. 60–151.
- GÉCZI JÁNOS – STIRLING JÁNOS szerk. (1999): *Régi magyar kertek*. Vár Ucca Tizenhét negyedévkönyv. VII. évfolyam. 1999/3.

- GÉCZI JÁNOS (2000): *Természet – kép*. Krónika Nova. Budapest.
- GÉCZI JÁNOS (2004): *Shakespeare rózsái*. Iskolakultúra, 6. 70–86.
- GÉCZI JÁNOS (2006): *A kereszténység rózsái*. Műhely, 3. 57–64.
- GÉCZI JÁNOS (2006): *A rózsza az antik görög hagyományban I. Mediterrán Világ*, 75–130.
- GÉCZI JÁNOS (2003): *Rózsahagyományok. Művelődéstörténeti tanulmányok*. Iskolakultúra Könyvek 17. Pécs.
- GYÖNGYÖSI ISTVÁN: *A rózsakoszorú*. Régi Magyar Könyvtár. Források 12. Balassi Kiadó, 2002.
- GYÖNGYÖSI ISTVÁN: *Márssal társolkodó Murányi Vénus*. Régi Magyar Könyvtár. Források 8. Balassi Kiadó, 1998.
- GYÖNGYÖSI ISTVÁN: *Palinódia (Kesergő Nimfa)*. Régi Magyar Könyvtár. Források 11. Balassi Kiadó, 2000.
- GYÖNGYÖSI ISTVÁN: *Porából megéledett Főnix avagy kemény János emlékezete*. Régi Magyar Könyvtár. Források 10. Balassi Kiadó, 1999.
- GYÖNGYÖSI ISTVÁN: *Thököly Imre és Zrínyi Ilona házassága*. Régi Magyar Könyvtár. Források 11. Balassi Kiadó, 2000.
- HARKNESS, PETER (2003): *The Rose*. Firefly Books, London.
- HEARN, KAREN, ed. (1995): *Dynasties: Painting in Tudor and Jacobean England 1530–1630*. Rizzoli, New York.
- HEIDE, A. VON DER – NOLLEN, B (1986): *Blumenpoesie*. DuMont Buchverlag. Köln.
- HENKEL, A. – SCHÖNE, A. (1967): *Emblemata*. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII Jahr hunderts. J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart.
- Herbarum vivae eicones*. (2011). In: *Encyclopædia Britannica*.
- HIGGINS, D. (1987): *Pattern Poetry*. Guide to an Unknown Literature, New York.
- HOBEG, M. (1973): *Die Gesangbuchillustration des 16. Jahrhunderts*. VALENTIN KOERNER: Baden-Baden.
- HOLL BÉLA szerk. (1992): *Piaristák Magyarországon 1642–1992*. Magyar Piarista tartományfőnökség, Budapest.
- HOLMES, CATRINE (2002): *Világszép kertek*. Magyar Könyvklub, Budapest.
- HUTCHINSON, J. M. – PLAX, J. A. – ROWORTH, W. W. (1999): *Baroque and Rococo. Art and Culture*. Vernon Hyde Minor. Laurence King Publishing an imprint of Calmann and King Ltd. London.
- ILLÉS PÁL ATTILA szerk. (1999): *Felekezetek és identitás Közép-Európában az újkorban*. Pázmány Péter Katolikus Egyetem BTK, Budapest – Piliscsaba.
- JANKOVICS JÓZSEF (2002): *Gyöngyösi cristianus*. In: GYÖNGYÖSI ISTVÁN: *A rózsakoszorú*. Régi Magyar Könyvtár. Források 12. Balassi Kiadó, 2002. 255–269.
- JORDÁNSZKY ELEK: *Magyar Országban's az ahoz tartozó Részekben lévő bódogságos Szűz Mária kegyelem 'Képeinek rövid leírása*. Poson. 1836.
- Katalog zum Hortus Eistettensis*. Augsburg 1885 (Faksimile-Ausgabe: Kölbl, München 1964).
- KAUFMAN, T. DAC. (1995) *Court, Closter and City. The Art and Culuture of Central Europe*. 1450 – 1800. Weidenfeld and Nicolson. London.
- KELÉNYI GYÖRGY (1985): *A barokk művészete*. Corvina Kiadó, Budapest.
- KILIÁN ISTVÁN (1980): *A régi magyar képvers*. Új Írás. XX. évfolyam. 1980 november. 30–34.
- KILIÁN ISTVÁN (1996): Cím nélkül. Magyar Műhely, 35. évf. 100. szám. 1996. szeptember 20. oldal-szám nélkül
- KILIÁN ISTVÁN (1998): *A régi magyar képvers*. Felsőmagyarország Kiadó – Magyar Műhely Kiadó. Miskolc – Budapest.
- KINNEY, ARTHUR F. (1983): *Nicholas Hilliard's "Art of Limning"*, Northeastern University Press.
- KISDÉGINÉ KIRIMI IRÉN (1977): *Csendéletek a Magyar Nemzeti Galériában*. Corvina Kiadó. Budapest.
- KLANICZAY GÁBOR (2000): *Az uralkodók szentsége a középkorba*. Balassi Kiadó. Budapest.
- KLANICZAY TIBOR (2001): *Stílus, nemzet és civilizáció*. Balassi Kiadó. Budapest.
- KOMÁROMY ANDRÁS: *Adalékok Beniczky Péter életéhez*, TT, 1888, 435–449.
- KOMLOVSZKI TIBOR vál. (1990): *Magyar költők. 17. század. – A kuruc kor költészete*. Szépirodalmi Könyvkiadó. Budapest.
- KÓSA LÁSZLÓ szerk. (1998): *Magyar művelődéstörténet*. Osiris Kiadó. Budapest.

- KOSÁRY DOMOKOS (1980): *Művelődés a XVIII. századi Magyarországon*. Akadémiai Kiadó. Budapest.
- KOVÁCS I. GÁBOR (1989): *Kis magyar kalendáriumtörténet*. Akadémia Kiadó. Budapest.
- KOVÁCS SÁNDOR IVÁN szerk. (1998): *Szöveggyűjtemény a régi magyar irodalomból. I. rész. Késő-renaisszánsz manierizmus és kora-barokk*. Osiris Kiadó. Budapest.
- KUBINYI ANDRÁS (1999): *Főpapok, egyházi intézmények és vallásosság a középkori Magyarországon*. Magyar Egyháztörténeti Enciklopédia Munkaközösség. Budapest.
- KURT, K. (1984): *A gyógyszerek története*. Gondolat Kiadó. Budapest.
- LACK, H. WALTER: *Garten of Eden* (2008) Köln, Taschen.
- Les années romantiques. La peinture française de 1815–1850*. (1995) Musée des Beaux-Arts de Nantes, Galeries nationales du Grand Palais, Palazzo Gotico, Plaisance.
- LINDLEY, J. (1979): *Rosarium Monographia or A Botanical History of Roses*. EARL. M. COLEMAN. Stanfordville, New York.
- LIPPAI JÁNOS: *Posoni kert*. Nagyszombat, 1664.
- KOMLOVSZKI TIBOR vál.: (1990): *Magyar költők. 17. század*. Szépirodalmi Könyvkiadó. Budapest.
- MANDER, KAREL VAN (1984): *Hírneves németalföldi és német festők élete. 1604*. Helikon Kiadó. Budapest.
- MARCARD, MICAELA VON (1994): *Rokoko oder das experiment am lebenden herzen galante ideale und lebenskrisen*. Rowohlt Taschenbuch, Reimbek bei Hamburg.
- MARTÍNEZ, R. szerk. (2000): *A barokk elterjedése Európában*. A művészet története. Magyar Könyvklub. Budapest.
- MEDICUS: *Hadrianus Iunius Emlemata, ad D. Arnoldum Cobelium*. Aenigmata ad D. Arnoldum Rosenberghum. Georg Olms Verlag, Hildesheim-Zürich-New York. 1987.
- Medicusai és borbélyi mesterség*. Régi magyar ember- és állatorvosló könyvek Radvánszky Béla gyűjtéséből. MTA Irodalomtudományi Intézete. Budapest, 1989.
- MEHL, DIETER (1998): *Emblémák az angol reneszánsz drámában*. In: *A reneszánsz szimbolizmus. Ikonográfia, emblematika, Shakespeare*. Ikonológia és Műértelmezés 2. JATEPress, Szeged, 1998. 117–134
- MELICH JÁNOS (1912): *Calepinus latin-magyar szótára 1568-ból*. MTA, Budapest.
- MELIUS PÉTER: *Herbárium. Az fáknek, füveknek nevekről, természetekről és hasznairól*. Kolozsvár, 1578. Kiadása: Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1979.
- MÉSZÁROS ISTVÁN – NÉMETH ANDRÁS – PUKÁNSZKY BÉLA (1999): *Bevezetés a pedagógia és az iskolázatás történetébe*. Osiris Kiadó. Budapest.
- MÉSZÁROS ISTVÁN (1984): *A humanizmus és a reformáció-ellenreformáció nevelésügye a 18–16. században*. Tankönyvkiadó. Bukarest.
- MÉSZÁROS ISTVÁN (1981): *Az iskolaügy története Magyarországon 996–1777 között*. Budapest.
- MILANO, ERNESTO (1994): *In foliis folia*. Modena, Il Bulino.
- MOREAU-MILTGEN, V.: *Introduction. Fleurs de peintres*. Musée des Beaux-Arts de Tours.
- NAGY PÉTER (1995): *Az irodalom új műfajai*. ELTE BTK Magyar Irodalomtörténeti Intézete – Magyar Műhely, Budapest.
- NOLLEN, B. – HEIDE, A. VON: *Blumenpoesie*. DuMont Buchverlag. Köln.
- PÁL JÓZSEF szerk. (1986): *Az ikonológia elmélete*. JATEPress. Szeged.
- PÁPAI PÁRIZ FERENC: *Pax animae = Uő., Békességet magamnak, másoknak*, kiad. NAGY GÉZA, Bukarest, 1977.
- PAPP GÉZA (1970): *A XVII. század énekelt dallamai*. Budapest.
- PASSE, CRISPIJN VAN DE: 1593 or 4 – 1667. *Hortus floridus*. Arnhemii: J. Iansonium, 1614.
- PATERSON, ALLEN (2007): *A History of the Fragrant Rose*. William Cloves Ltd, Beccles, Suffolk.
- PÉCSÉLI KIRÁLY IMRE: *Isagoges rhetoricae*, Herborn, 1614, 154. Hasonló meghatározást olvashatunk Vossiusnál is: „Nam in Physiis agendum est de affectibus, quia accidunt certae corporis naturalis speciei, puta animali: in Ethicis de iis tractatur, quia virtutis opus est, moderari affectus: in Rhetoricis denique de iis domit, quia oratoris est ciere affectus in auditoribus.“ VOSSIUS, Johann Georg, *Commentariorum rhetoricorum libri VI*, Lugduni Batavorum, 1643.
- PETRARCA, FRANCESCO Daloskönyve (1988), Kriterion Kiadó, Bukarest.
- PHILLIPS, ROGER – RIX, MARTIN (1988): *Roses*. Macmillan, London.

- PIRNÁT ANTAL (1996): *Balassi Bálint poétikája*. Balassi Kiadó. Budapest.
- PORTA, JOANNES BAPTISTA: *Magia naturalis*. Leyden, Leffen, 1651.
- PRÁGAI TAMÁS (2001): „Elmémben, mint várban...” – *Vágy és tudás Balassinál és a XVI. századi angol költészetben*. Kortárs 45. évf. 2001. 2–3. 100–116.
- PRATER, A. – BAUER, H. (1997): *Paintung of the Baroque*. Benedikt Taschen Verlag. Köln.
- RAPAICS RAYMUND (1932): *A magyarság virágai*. Királyi Magyar Természettudományi Társulat, Budapest.
- RAVEN, CHARLES E. (1947): *English naturalists from Neckam to Ray: a study of the making of the modern world*. Cambridge.
- REDOUTÉ, P.-J. (1980): *Die Rosen*. Harenberg. Dortmund.
- RIX, M. (1981): *The Art of the Botanik*. Lutterworth Press, Guildford and London.
- ROHÁLY JÁNOS (2001): *Az Énekek éneke allegorikus értelmezése és régi magyar fordításai*. Pécsi Tudományegyetem. BTK. Diplomadolgozat. (kéziratban).
- S. SÁRDI MARIANN – TÓTH LÁSZLÓ vál. (1997): *Magyar költőnők antológiája*. Enciklopédia Kiadó. Budapest.
- SAJÓ TAMÁS (1997): *Egy elfelejtett nyelv*. In: CESARE RIPA (1997): *Iconologia*. Balassi Kiadó. Budapest.
- SAMBUCUS J.: *Emblemata*, Christophe Plantin, Antwerpen. 1564.
- SAUNDERS, GILL. *Picturing Plants: An Analytical History of Botanical Illustration*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- SCALIGER (1561): *Julii Caesaris Scaligeri viri clarissimi Poetices libri septem*. Apud Antonium Vicentium. (Lyon).
- SCHADE, W. (1983): *A Cranach festőcsalád*. Corvina Kiadó. Budapest.
- SCHNEIDER, N. (1994): *Still Life*. Benedikt Taschen. Köln.
- SENECA, LUCIUS ANNAEUS: *A haragról*, ford. KOVÁCS MIHÁLY, kiad. DÖRÖMBÓZI JÁNOS, Pécs, 1992.
- SOLTÉSZ ZOLTÁNNÉ (1961): *A magyarországi könyvdíszítés a XVI. században*. Budapest.
- SPIKE, J. T. (1984): *Raroque Portraiture in Italy: Works From North American Collections*. The John and Mable Ringling Museum of Art – Wadsworth Atheneum. Sarasota. Florida.
- STOCK, K. L. (1984): *Rose Books*. Published by the Author.
- SZABICS IMRE (1998): *A trubadúrlíra és Balassi Bálint*. Balassi Kiadó. Budapest.
- SZABÓ JÚLIA (2000): *A mitikus és a történeti táj*. Balassi, Budapest.
- SZENCI MOLNÁR ALBERT (1612): *Analecta aenigmatica a clarissimo viro Domino Alberto Molnaro Ungaro comportata, authoique nuper admodum benevolentia ergo transmissa... cubus dicatus Johanni Heidfeldio suo*. (Hernborn).
- SZENT TAMÁS, AQUINOI: *Summa theologiae*, THOMAS VON AQUIN, *Summa theologiae*, X, Heidelberg, Graz, Wien, Köln, 1955, 465–629.
- SZILÁRDFY ZOLTÁN – TÜSKÉS GÁBOR – KNAPP ÉVA (1987): *Barokk kori kisgrafikai ábrázolások magyarországi búcsújáróhelyekről*. Egyetemi Könyvtár, Budapest.
- SZILÁRDFY ZOLTÁN (1979): *Kegyképtípusok a pestisjárványok történetében*. Orvostörténeti Közlemények. Suppl. Budapest. 220.
- SZILÁRDFY ZOLTÁN (1984): *Barokk szentképek Magyarországon*. Corvina Kiadó, Budapest.
- SZILÁRDFY ZOLTÁN (1997): *A magánáhitat szentképei II*. Néprajzi Tanszék, Szeged.
- TAURINUS ISTVÁN: *Paraszti háború*. Magyar Helikon. Budapest 1972. Fordította: GERÉB ISTVÁN
- TOMAN, R. – BORNGSSER, B. et all (1997): *Die Kunst des Barock*. Könemann. Köln.
- TOMBOR ISTVÁN (1968) *Magyarországi festett famennyezetek*. Akadémiai Kiadó. Budapest.
- TRENCSENYI-WALDAPFEL IMRE (1932): *A rózsakoszorú forrása*. In: Gyöngyösi-dolgozatok. (1932) Budapest.
- TRIADÓ TUR, JOAN RAMON – SUBIRANA REBUL – ROSA MARÍA (2000): *Itáliai és spanyol barokk*. A művészet története. Magyar Könyvklub. Budapest.
- TÜSKÉS GÁBOR (1997): *A XVII. századi elbeszélő egyházi irodalom európai kapcsolatai*. Budapest.
- TÜSKÉS GÁBOR (1993): *Búcsújárás a barokk kori Magyarországon a mirákulumirodalom tükrében*. Akadémia. Budapest.

- TÜSKÉS GÁBOR – KNAPP ÉVA (2000): *Magyarország – Mária országa. Egy történelmi toposz a 16–18. századi egyházi irodalomban*. Irodalomtörténeti Közlemények 2000/5–6. 573–602.
- VIVES, Juan Luis (1974): *De anima et vita*, kiad. Sancieriano, Mario, Padova.
- VOIT PÁL (1970): *A barokk Magyarországon*. Corvina – Helikon Kiadó, Budapest.
- VOIGT VILMOS: *A szerelem kertjében. Szempontok lírai népdalszövegeink kialakulásának és alkotás módjának vizsgálatához*, Ethnografia, 1969, 235–275; 1970, 28–54; 1980, 235–272; 1981, 513–532.
- VOIT PÁL (1943): *Régi magyar otthonok*. Budapest.
- WEÖRES SÁNDOR vál. (1977): *Három veréb hat szemmel. Antológia a magyar költészet rejtett értékeiből és furesaságaiból*. Szépirodalmi könyvkiadó. Budapest.
- WERGER, J. – BURTON, R. E. (1972): *Roses*. The Scarecrow Press. Metuchen, N. J.
- WETTENGL, E. ed. (1998): *Maria Sybilla Merian. Artist and Naturalist 1647–1717*.



# NÉVMUTATÓ



# TÁRGYMUTATÓ

A reneszánsz közepén és az azt közvetlenül követő időszakban a különféle kulturális terekben élő, többféle mentalitású európai népesség nem azonos módon viszonyult a rózsákhoz és a rózsákhoz bőséges változatossággal kötődő jelképekhez. Amíg az élettudományok (az orvosláshoz kötődő gyógyszerészet és a lassan kialakuló botanika) a növényt tudományos vizsgálatok tárgyául választotta és a középkori hagyományok nyomán a köznapok praxisaiban is megtartotta, a főúri tájkertészet számára a növény idegen maradt. S amíg különböző fajait a nyugati katolikus világ barokk művészete jelkép-gazdag forrásként sokféle módon, sokféle jelentéssel ábrázolta, a protestantizmus nem mutatott a rózsajelképek iránt érdeklődést.

ISBN 978 963 693

0000 Ft