

BALASSI BÁLINT ÉS A RENESZÁNSZ KULTÚRA



FIATAL KUTATÓK
BALASSI-KONFERENCIÁJA

BALASSI BÁLINT ÉS A RENESZÁNSZ KULTÚRA

FIATAL KUTATÓK BALASSI-KONFERENCIÁJA

Budapest, 2004. november 8–9.

Szerkesztette: Kiss Farkas Gábor

Budapest
2004

TRADITIO RENOVATA I.

Készült az ELTE BTK Régi Magyar Irodalomtörténeti Tanszékén és
Toldy Ferenc Könyvtárában,
Balassi Bálint születésének 450. évfordulójára,
a Balassi Emlékévben



ISBN 963 463 732 9

A címlapon: Május hónap (*Calendrier et compost des bergiers*,
Troyes, 1531. – gallica.bnf.fr)

Készült az ETO-Print Nyomdaipari Kft.-ben
Felelős vezető: Balogh Mihály

BALASSI ÉS A XVI. SZÁZADI MAGYAR KÖLTÉSZET

Ifjak társasága, éles szablya

Lectori benevolo salutem

Balassi Bálint „Kiben örül, hogy megszabadult az szerelemtől” feliratú versében írja:

*Kell immár énnekem csak jó ló, hamar agár,
Ifjak társasága, éles szablya, jó madár,
Vitézek közt ülven
Kedvem ellen sincsen
Jó borral teli pohár.*

Az ELTE Magyar Irodalomtörténeti Intézetének Régi Magyar Irodalomtörténeti Tanszéke és Toldy Ferenc Könyvtára a 2004. évi Balassi-emlékév keretében 2004. november 4–5-én konferenciát szervezett „Fiatal Irodalomtörténeszek Balassi-konferenciája” címmel, mely megpróbált eleget tenni Balassi Bálint kívánságának, legalábbis az ifjak társaságát illetően. A célkitűzésünk az volt, hogy az irodalomtörténeszek ifjabb nemzedékének teret engedve és megbeszélési lehetőséget nyújtva új módszereket integráljon a Balassi-kutatás, és számos olyan metodikai újítást engedjen szóhoz jutni, amelyek az elmúlt évek irodalomtudományában fontos szerepet kaptak. A konferencia nem titkolt célja volt, hogy a kor irodalmával különböző nyelveken foglalkozó fiatal kutatók az ország különböző egyeteméről megismerjék egymás kutatási témáját, kérdésfeltevéseit, szemléletmódját. Saját egyetemünk tapasztalata mutatja, hogy a magyar szakos epikakutatók nem ismerik az olasz vagy épp latin szakosokat, a francia szonett kutatói a német és angol költészettörténet tanulmányozóit. Az ország számos felsőoktatási intézményéből jelentkeztek oktatók, doktoranduszok és egyetemi hallgatók Balassi költészetéről szóló előadásukkal: az ELTÉ-ről érkezett előadók túlsúlya mellett a Szegedi Tudományegyetem két, a Veszprémi, a Pécsi Tudományegyetem, az MTA Irodalomtudományi Intézete, Pázmány Péter Katolikus Egyetem és a Kolozsvári Babeş-Bolyai Egyetem egy előadóval képviseltette magát. A közel 20 előadó között több külföldön doktori tanulmányokat folytató kutató is szerepelt (Milánó, Heidelberg). A konferenciát szakmailag végig figyelemmel kísérte és támogatta Ács Pál, Bene Sándor, Horváth Iván és Szentmártoni Szabó Géza. Az elhangzott húsz előadás közül Czintos Emese és Tóth Tünde tanulmányai máshol jelennek/jelentek meg.

A konferencia szervezői ezúton is szeretnék megköszönni a Balassi-emlékév Bizottságának és a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériumának a konferencia létrehozásához és a tanulmánykötet megjelentetéséhez nyújtott támogatását.

*Kiss Farkas Gábor
Sárközi Éva*

A HATVANADIK VERS DATÁLÁSA

A Balassa-kódex 60. versének kolofónja a következőképpen hangzik:

„Kurta oktaván a sovány böjtben,
Pozsony városából kimenetemben,
Szerzém ezeket ilyen versekben
Táncnótára egy kised énekben,
Az másfél ezerben
És nyolcvankilencben,
Hogy bécsi virág juta eszemben.”¹

A vers „kurta oktaván a sovány böjtben” sorát a legtöbb Balassi műveit tartalmazó szövegkiadás mint a böjti időszakra eső törvénykezési napokat értelmezi. Eckhardt Sándor például így határozza meg: „A kurta oktavákat, másként „breves octavae”-nak nevezett törvénykezési időszakot Hajnik szerint a Szent György és Szent Mihály napi oktava kiegészítése végett az 1498. II. tc. rendelte el a Vízkereszt és Szent Jakab (május 1.) napjára rövid lefolyású perek elintézésére. Viszont tudomásunk van arról, hogy Balassi Bálint Kókay György ügyvéd által Pozsonyban kikéreti Balassi András rágalmazó iratának másolatát 1589 Laetare vasárnapján, vagyis március 9-én, ami a költemény időjelölésével egyezik (sovány böjtben). Úgy látszik, máskor is voltak kurta oktavák, mert 1590-ben megint április 4. előtt vagyis Laetare körül (április 1.) ültek össze a nádori helytartó és a királyi tanácsosok B. B. távollétében a véglesujvári pert folytató Balassi Ferenc és B. András egyeztetésére, ami B. András makacs ellenállásán meghiusult. (Orsz. Lt. Kancell. Literae privatorum, fasc. 1, no 3). A királyhoz inté-

¹ BALASSI Bálint *Összes verse, Hálózati kritikai kiadás*, szerk. HORVÁTH Iván, TÓTH Tünde, VADAI István, <http://magyar-irodalom.elte.hu/gepesk/bbom>

zett irat fogalmazványában, ahol a bírák igaz részvétellel beszélnek a vitéz ifjúról, aki joggal kérhette az ítélet revízióját, mert bátyja az ő tudta nélkül intézkedett, határozottan említik, hogy „judiciis brevioribus” ülészetek.”² A kifejezést „kisebb perek elintézésére kijelölt törvénykezési napokként” magyarázza az 1979-es *Magyar remekírók* sorozat³ jegyzete is. Kőszeghy Péter és Szentmártoni Szabó Géza Eckhardthoz hasonlóan az 1589 márciusában *Laetare* vasárnapja körül tartott pozsonyi törvénykezési napokra vonatkoztatja a „kurta oktávát”, abból kifolyólag, hogy a sovány böjtöt, ők, mint nagyböjtöt értelmezik.⁴

Azonban elképzelhető egy a szakirodalométól különböző értelmezés is. Varjas Béla vetette fel először, hogy az oktava mint az ünnepet követő nyolcadik nap, vagyis mint az egyházi év ünnepe is értelmezhető. Felmerül a kérdés tehát, ha az oktava az keresztény liturgia része, akkor miért ragaszkodik a szakirodalom annak világi értelmezéséhez. Ha pedig figyelembe vesszük, hogy a vers környezetében, az úgynevezett Júlia-ciklust követően az 59. (*Szerelem istene*), a 62. (*Vitézek karjokkal*), a 63. (*Nyolc ifjú legény*), és a 65. (*Pusztában zsidókat*) vers is a liturgiai évnek megfelelően van datálva, és azok egymást a liturgiai évnek megfelelően követik, akkor miért ne feltételezhetnénk szándékos sorrendiséget a versek között, hiszen már Horváth Iván is felvetette a lehetőséget egy olyan kompozíciós elvnek, amely a nyílt és a zárt (lineáris, narratív, illetve a pontszerű, időtlen) szerkezetpárok váltakozásán alapszik.⁵

Feltételezésünk bizonyításához – vagyis hogy a 60. vers beleilleszkedik a másik négy sorrendjébe, és hogy kolofónja a liturgiai nyolcadik ünnepre nem pedig a törvénykezési napokra utal – két dolog szükséges: egyfelől egybe kell vetni a böjti időszakokat és nyolcad ünnepet, majd a talált egyezéseket le kell csökkenteni az 59., illetve a 62.

² BALASSI Bálint *Összes művei*, kiad. ECKHARDT Sándor, II. Bp., 1955, 245.

³ *Balassi Bálint és a 16. század költői*, szerk. VARJAS Béla, Bp., 1979 I. 935.

⁴ *Gyarmati Balassi Bálint éneke*, szöveg és dallam gond., jegyz. KŐSZEGHY Péter és SZABÓ Géza, Bp., 1986, 294.

⁵ HORVÁTH Iván, *Balassi költészete történeti poétikai megközelítésben*, Akadémiai, Bp, 1982, 79.

vers keltének időpontja közötti periódusra. Ha módszerünk sikeres, és találunk olyan nyolcad ünnepet, amely megfelel az előbb említett feltételeknek, akkor bizonyossá válik, hogy egy a cikluson belüli lírailag nyitott egységről beszélhetünk az 59–66. vers kapcsán.

Az oktáva az adott ünnep után való hétnak ugyanarra a napjára eső, a nyolcas szám szimbolikájával összefüggő, vagyis egy új kezdetet, a megújult teremtetést jelképező feria, bizonyos esetekben pedig az ünnepet követő 8 napos időszak. A bibliai nyolcas szám – ahogyan Emile Mâle írja – „az új élet száma. A hét urán következik, amely az emberi élet és a világ létének kijelölt határát jelzi. A nyolcas szám olyan, mint a zenei oktáv, amivel minden előlről kezdődik. Az új élet, a végső feltámadás, és a keresztségben megelőlegezett feltámadás szimbóluma.”⁶ A nyolcas szám tehát az újjászületés, a megújulás száma.⁷ A nyolcadik napnak, a nyolcadik napon végrehajtott szertartásnak tehát kiemelt szerepe van: a mózesi törvények szerint az áldozati állatnak nyolc naposnak kell lenni (2Móz 22.30), a nyolcadik napon kell áldozatot vinnie a betegségükből megtisztult asszonyoknak és férfiaknak (3Móz 14.23, 15.14, 15.29), a fiúgyermeket a nyolcadik napon kell körülmetélni (1Móz 17.12., 21.4) stb. Valószínűleg innen – ez előbb említett ószövetségi rituáléból – ered a keresztény nyolcadok hagyománya, amelyet már a III. századtól ünnepeltek. Ladocsi Gáspár esztergomi–budapesti segédpüspök szerint ezek eleinte az Úr ünnepeihez kapcsolódtak (húsvét, pünkösd), később, az egyház liturgiájának kibontakozásával azonban kiterjedtek az úgynevezett „nem kiváltságos” vagyis a szentekhez, templomszentelésekhez, egy adott hely védőszentjéhez kötődő ünnepekre is. Az első ilyen hitelesen dokumentált nyolcad-ünneplés például a IV–V. század fordulójáról Szent Ágnesé. A Karoling-kor után pedig olyannyira elburjánzottak a „nem kiváltságos” ünnepekhez kötődő oktávák, hogy az egyház kény-

⁶ Idézi John MacQUEEN, *Numerology, Theory and Outline History of a Literary Mode*, Edinburgh, 1985, 80.

⁷ COOPER, J.C., *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*, London, 1984, 118.

telen volt bizonyos megszorításokat hozni. V. Pius pápa (1556–1572) például megtiltotta, hogy nagybőjtben nyolcadot tartsanak.⁸

Balassi korában tehát jóval ismertebb és gyakoribb volt az októva-ünneplés, mint napjainkban. (Itt kell megemlítenem a II. vatikáni zsinaton hozott rendeleteket, amelyek célja még a 30-as években is igen nagy számban előforduló oktavák visszaszorítása volt. Ezen reformok bevezetése ugyanis magyarázattal szolgálna arra, hogy a mai laikusok számára miért elfogadhatóbb az októva mint törvényhozói nap értelmezése, és hogy miért kevésbé ismert azok egyházi vonatkozása.)

Ahogy már korábban említettem, az 59., a 62., a 63., illetve a 65. vers időrendi sorrendben követi egymást. (Nem szabad megfélemlenünk azonban arról, hogy ez az időrendiség pusztán fikció, a kötetkompozíciót létrehozó koncepció része.) Az 59. verset Balassi az 1589. év Szent Iván havára, vagyis júniusára datálja,

„Mikor Fényes bogár Szent Iván hóban jár a nyárnak közepébe’,
Ajánlván lelkemet akkor egy szép szűznek áldozatul kezébe,
Szerzém ezt versekbe a másfélezerben és nyolcvankilencbe’.”⁹

a 62. keletkezésének dátumául egy a Szent Lőrinc napja (augusztus 10.) utáni időpontot jelöl meg,

„Szent Lőrinc-nap után az ezerötyszázban és nyolcvankilencben,
Remete módjára havasok aljába’ élvén, szerzék versekben
Arról, ki oly, mint hölgy, s kinek neve szép gyöngy a bölcs deáki
nyelvben.”¹⁰

míg a 63. Szent Bertalan napja (augusztus 24.) után, a 65. pedig Szent Mihály napját (szeptember 29.) megelőzően keletkezett a kolofónokban írottak szerint:

⁸ LADOCSE Gáspár, KÖRÖSSY László, *Egy új élet kezdete*, Új Ember Magazin, 2002/4, <http://magazin.ujember.katolikus.hu/Archivum/2002.04/04.html>

⁹ BALASSI Bálint *Összes verse, Hálózati kritikai kiadás*, <http://magyar-irodalom.elte.hu/gepesk/bbom>

¹⁰ Uo.

„A másfélezerben és nyolcvankilencben Szent Bertalan nap után,
Világ határára való bujdosásra keservesen indulván
Édes hazájából, jóakaróitól siralmasan búcsúzván.”¹¹
„Én édes hazámból való kimentemben,
Szent Mihály nap előtt való harmad’ hétben,
A másfélezerben és nyolcvankilencben,
Az ó szerint szerzém ezt ilyen énekben.”¹²

A 60. vers „kurta oktáván a sovány böjtnek” tehát június 2. és augusztus 10. közötti időszakra kell esnie ahhoz, hogy sejtésünk beigazolódjon, miszerint az 59., a 62., a 63. és 65. versek esetében a datálás egyfajta koncepció, és ebbe a koncepcióba beilleszkedik a vizsgált, 60. költemény is. Ha tehát adott a június 2. és augusztus 10. közötti periódus, akkor a keresett oktávás ünnepnek valamikor május 26. és augusztus 3. közé esnie. Ha megvizsgáljuk ebben az intervallumban az egyház által számon tartott főünnepeket, ünnepeket, illetve emléknapokat, arra az eredményre jutunk, hogy főünnepből 2, ünnepből 5, emléknapból pedig 17 van. Természetesen a vizsgálathoz használt forrásnak a II. vatikáni zsinat előtti állapotokat kell tükröznie, amely feltételnek tökéletesen megfelel Radó Polikárp *Az egyházi év*¹³ című munkája és Szentpétery Imrétől *A kronológia kézikönyve*.¹⁴

Az emléknapok számában természetesen elképzelhető némi ingadozás, attól függően, hogy az egyes szentté avatási procedúrák, mikor zárultak le.¹⁵ (Vizsgálatom során egy 1585-ös határt vontam, ami némileg lecsökkentette a Radó által megemlített kötelező emléknapok (*memoria obligatoria*) számát, azonban az úgy nevezett tetszőleges emléknapok (*memoria ad libitum*), amelyek megfeleltek a előbbi kritériumoknak, hozzávetőleg ugyanolyan számban voltak jelen, mint a kritériumnak nem megfelelő kötelező emléknapok). Továbbá nem szabad megfeledezni a változó idő-

¹¹ Uo.

¹² Uo.

¹³ RADÓ Polikárp, *Az egyházi év*, Pannonhalma, 1998.

¹⁴ SZENTPÉTERY Imre, *A kronológia kézikönyve*, Szombathely, 1985.

¹⁵ JÖCKLE, Clemens, *Lexikon der Heiligen*, München, 1994.

pontú pünkösdről és az ahhoz kapcsolódó másik két főünnepről: a Szentháromság vasárnapjáról és az Eukarisztia ünnepéről, vagyis Úrnapjáról, amelyek ugyancsak erre az időszakra esnek. Az így kapott hozzávetőleges 24 dátum mindegyikéhez kapcsolódhatott nyolcad ünnep, kérdés csupán, hogy melyik esett böjti időszakra, illetve melyikhez kapcsolódott böjtölés.

Köszeghy Péter és Szentmártoni Szabó Géza a „sovány böjtöt” mint nagyböjtöt azonosítja, és ezáltal kizárja az összes többi lehetséges böjti időszakot a datálás vizsgálatakor. Szentmártoni Szabó Géza röviden érinti a kérdést a 2004-ben az Iskolakultúrában megjelent „Mint szép ereklyével...” című tanulmányában¹⁶ és a szintén 2004-ben megjelent *Balassi Bálint és a prosopopoeia a XVII–XVIII. század magyar nyelvű költészetében* című írásában.¹⁷ Állítását Esterházy Miklós Nyári Krisztinához írott leveleiből vett részletekkel támasztja alá, ahol többször előfordul a „sovány böjt” kifejezés, és aminek keletkezése 1625. február 10. és március 2. közöttre, vagyis nagyböjt idejére esik. Ezen részletek így hangzanak: 1625. február 10.: „A soványböjthöz, ím valami sovány halakat is küldtem.” Február 24.: „ne hagyjon bánkódnod a soványböjtben.” Március 2.: „aki magát megaláztatván és hamvazvára soványböjtnak adta.” Azonban elképzelhető, hogy a „sovány” szó csupán jelzője a böjtnek, hiszen egyik jelentése szerint „nem bőséges, nem tápláló, szűkös, szegényes, hústalan.”¹⁸ Ezt bizonyítja a „Sovány, mint a péntek”¹⁹ szólásunk, az hogy bizonyos tájnyelvekben a soványétel jelentése böjtös étel, illetve hogy a böjt szó gyakorta előfordul más szavakkal szerkezetben, mint például száraz böjt, fogadott böjt, köteles böjt.

A böjtölés a vallásos közösség életének szerves része volt: a keddi, szerdai és pénteki önmegtartóztatás egyfajta ciklikusságot biztosított; a nagyobb ünnepeket megelőző böjtök (nagyböjt; karácsony, pünkösd

¹⁶ SZENTMÁRTONI SZABÓ Géza, „Mint szép ereklyével...”, *Iskolakultúra*, 2004/2, 49.

¹⁷ SZENTMÁRTONI SZABÓ Géza, *Balassi Bálint és a prosopopoeia a XVII–XVIII. század magyar nyelvű költészetében*, Irodalomtörténet, 2004/2, 179.

¹⁸ *A magyar nyelv értelmező szótára*, kiad. a Magyar Tudományos Akadémia, Nyelvtudományos Intézet, Bp., 1980, V. 1250–1251.

¹⁹ *Új magyar tájszótár*; szerk. HOSSZÚ Ferenc, Bp., 2002, IV. 937.

és Péter-Pál vigíliája stb.) pedig segítették az ünnepre való lelki felkészülést.²⁰ Hasonló szerepet töltött be az évnegyedes kántorböjt (*quatuor temporum*), amely a kereszt felmagasztalását (szeptember 14.), Luca napját (december 13.), *Invocavit*ot (húsvét előtti 6. vasárnap) illetve pünkösdöt követő szerda, péntek és szombat volt.

Mielőtt összevetnénk a böjti időszakokat és az oktáva ünnepeket, még egy kérdést kell tisztáznunk, mégpedig a naptárét. A Julianus-naptárát 1582-ben váltotta fel a Gergely-naptár, amelynek használatát 1588-ban (vagyis 1 évvel a vers kolofónjában szereplő dátum előtt) rendelték el Magyarországon.²¹ Ez és az a tény, hogy a 65. versben Balassi külön kiemelte, hogy az „ó” szerint szerezte költeményét, azt bizonyítja, hogy Balassi ismerte és a többi vers datálásakor használta is az új Gergely-féle naptárát. Ha tehát a Gergely-naptárnak megfelelően egybevetjük a nyolcadokat és böjtöket – legegyszerűbb, ha egy táblázatot készítünk, amelyben feltüntetjük a böjti napokat, az ünnepeket és az ahhoz kapcsolódó oktavákat – 10 olyan időpontot találunk 1589-ben, amikor az oktáva böjti napra esett. Ezek: június 16., 20., július 4., 5., 12., 18., 25., augusztus 1., 2., 9. Az így kapott lehetséges dátumokat, leszűkíthetjük 4-re, ha csak a fontosabb, középkori kultusszal rendelkező szentek (Szent László király, Szent Benedek, Szent Anna illetve Szent Jakab)²² egyházi ünnepléseit tekintjük potenciális dátumként. Azonban ezen megszorítások ellenére is világosan kitűnik, hogy több olyan időpont is létezik, amely megfelel annak a feltételnek, hogy egyszerre böjt nap és nyolcad ünnep.

Abban az esetben tehát, ha ezek a feltételezések (lehetséges időpontok) meggyőznek minket arról, hogy „kurta oktaván a sovány böjtben” sornak elképzelhető egy a szakirodalométól különböző liturgiai értelmezése, akkor a 60. vers nemcsak beilleszkedik az 59., a 62., a 63. és a 65. időrendi sorrendjébe, hanem újabb kérdéseket vet fel a Balassa-kódex szerkezetére vonatkozólag, illetve még összetettebbé teszi azt szemünkben.

²⁰ BARTHA Elek, *Néphit, népi vallásosság = A magyar folklór*; szerk. VOIGT Vilmos, Bp., 1998, 496–467.

²¹ SZENTPÉTERY, i. m., 55.

²² BÁLINT Sándor, *Népünk ünnepei: az egyházi év néprajza*, Bp., 1938.

THE PROBLEM OF THE 60TH POEM

Summary

This essay deals with the colophon of the 60th poem of the ‘Balassa’ codex. There are two possible interpretations (a religious and a secular) of the word „octave” appearing in the colophon; still, this phrase is generally interpreted as referring to a day of the secular year. However, this would interrupt the chronological sequence of the 59th, 62nd, 63rd, and 65th poems that are dated in the order of the feasts of the liturgical year. My essay examines how the poem could possibly fit into this sequence, if the colophon is interpreted according to the liturgical year. The underlying theoretical assumption of my study is that there was a purposeful order in these poems and that, because of the liturgical references in the colophons of the other four poems, the 60th poem should also fit into the given pattern according to the liturgical year.

VERS – DALLAM – SZÓTAGSZÁM

Adalékok Balassi Bálint verstechnikájához

Szentmártoni Szabó Géának,
köszönettel és barátsággal

A címben szereplő szavak közé inkább áthúzott egyenlőségjelet illene írnom. Balassi Bálint nótajelzéssel ellátott versei régóta ösztönzik a kutatókat és a régi muzsika előadóit, hogy e három, alapvetően eltérő dimenzió összefüggéseit értelmezzék. S ha nincs is megfogható, kano-nizálható aranszabály dallam és vers struktúrájának párhuzamaira, fontos tanulság lehet, hogy néha épp az ellentmondás, az eltérő rend-szerek összjátéka teremt érdekes megoldásokat. Az alábbiakban ilyen, többféle formai kódolás nyomait viselő szövegeket fogok elemezni – részint konkrét, adatolható dallamok, részint a versformák tükrében. Néhány ritka eset nyomán tehát bepillantunk a zene és a metrika tárgyalószobájába.

Tanulmányomban azokat a Balassi-verseket vizsgálom, melyek kül-földi (olasz és német) minták nyomán, idegenszerű, ma alig feltárható dallamra születtek. Emiatt a kutatók sokkal inkább dolgozhatnak virtuális, belső hallásunk számára észlelhető dallamokkal, mint konkrét melódiákkal. A talán soha fel nem oldható, Balassi által „nyitva ha-gyott” olasz nótautalások mellett azonban nem szabad figyelmen kívül hagynunk két, többé-kevésbé pontosan azonosított dallamot: Jacob Regnart *Ich hab’ vermeint* kezdetű villanelláját (*Reménségem nincs már nékem; Ó, szent Isten*),¹ illetve a *Giannetta Padovana* néven elter-

¹ Az eredetileg háromszólamú dal diszkantját l. Gyarmati BALASSI Bálint *Énekei*, s. a. r. KÖSZEGHY Péter és SZABÓ Géza, Budapest, 1986, 26, illetve BALASSI Bá-lint *Versei*, s. a. r. KÖSZEGHY Péter és SZENTMÁRTONI SZABÓ Géza, Budapest, 1993, 239.

jedt dallamcsalád képviselőjét, melyet Virágh László adott közre Giorgio Mainerio 1578-as kiadványából, ahol *La Zannetta* címmel szerepel (*Nő az én örömem*).² E két hangjegyes emlék elsőrendű fogódzót jelent a verseknek a zenéhez fűződő viszonyában, bár, mint látni fogjuk, a viszonynak inkább ellentmondásait emelik ki.

Bár e versek pontos datálásához nincs elegendő támpontunk, jellemző, hogy a világiak valamennyien a szerelmi énekek első ciklusában szerepelnek. A társaságukban előforduló metrumok némelyike szintén kísérleti jellegű, az életműben egyedinek vagy archaikusnak számít. A *Nő az én örömemnek* egy Balassi-strófás travesztíája is fennmaradt (*Nő az én gyötrelmem*).

A „gazdátlan”, idegen formát követő Balassi-versekben – melyek talán nem is annyira tartalmuk miatt fontosak – jól kirajzolódik a korabeli magyar költészet, de mindenekelőtt Balassi sor-, ütem- és szótagszám-koncepciója. A mintaként szolgáló forma keretei és a magyar poézis adottságai gyakran egymásnak feszülnek, termékeny vitájuk eredményei pedig Balassi újító törekvéseiről tanúskodnak. Mintha szándékosan provokálnák a magyar költői hagyományt: tud-e reagálni, s ha igen, miként válaszol a nyugati metrikára? Az sem mellékes, hogy ezúttal (még az istenes versekhez is) kifejezetten világi, táncos melódiákat választ a tengernyi nyugat-európai választékból, melyhez elődei inkább csak egyházi népénekek dallamáért fordultak. Tovább árnyalja a képet, ha ezeknek a ritka metrumoknak Rimay Jánosnál szereplő változatait is elemezzük, hiszen ezek már egy konverziós folyamat első állomása után születtek.³ Annyi bizonyos, hogy – miként más, egykorú versformák esetében – a viszonylag könnyen leírható metaszerkezet

² VIRÁGH László, *Balassi Bálint: „Az Gianeta Padovana nótájára”*, Magyar Zene, 1976, 3–11.; SZABÓ István, *Reneszánsz költészetünk és zenénk forrásairól*, Magyar Zene, 1985, 386–405.; Uő, *Újabb adatok a XVI–XVII. századi magyar zene forrásaihoz*, = *Zenetudományi Dolgozatok*, Budapest, 1989, 61–80. A fentieket összegző, kottás közlések: Gyarmati BALASSI Bálint, *i. m.*, 18, illetve BALASSI Bálint, *i. m.*, 238.

³ A Balassi-verseket az 1993-as kiadásból idézem; a Rimay-verseket pedig RIMAY János *Írásai*, s. a. r., gond., utószó ÁCS Pál, Budapest, 1992 (*Régi Magyar Könyvtár, Források* 1) nyomán.

megannyi egyedi, alkalmi megoldást rejt, a strófák rím- és felsor-elrendeződése külön-külön vizsgálándó, mintegy a vezértendenciának számító nagysoros szerkezet árnyékában.⁴

A *Reménségem nincs már nékem* nemcsak német mintája miatt különül el az olaszos verscsoporttól. A korábbi vizsgálatok már kimutatták, hogy Balassi tartalmi szempontból csupán ugródeszkának használta Regnart dalocskáját, melyben a hölgy ifjú kedvesét hátrahagyva egy vénemberhez pártol. Költőnknek le sem kellett fordítania ezt a lírai életrajz számára különösen fontos részletet: a német dal ismerőinek az *ad formam* – *ad notam* játéktér miatt nyilván rögtön összeállt a kép.⁵ Formai asszociációk mögé rejtőzéssel talán más énekeiben is számolhatunk, ám számunkra megfoghatóbb a forrásszöveg metrikai rendszeréhez fűződő viszony. A vers három nagysorból áll: az első két periódus azonos, a folytatás eltérő dallammal kapcsolódott össze (AAB). Regnartnál az első sornak mindkét felét ismételve énekeltek, majd az egész periódus még egyszer elhangzott (AA). A B dallamrészen két, szintén tízszótagnyi verssor osztozott, de ez összesen nyolc ütemet tett ki, időben tehát alig több az A sornál. Regnart így 30 szótagot rendezett el három zenei nagysorban, kisebb-nagyobb ismétlésekkel töltve ki a zenei keretet. A szöveg felsorait betűkkel jelölve: az *abcdef* felépítésű strófa a dallam segítségével *aabbaabbcd* alakot vett föl.

Ich hab' vermeint, ich sei zum besten dran, (:||)
Und künn ihr Lieb' keim
Andern werden gmein,
Jetzt wendt sie sich gen einem alten Mann.

Balassi ezzel szemben – ha valóban erre a dallamra szánta a verset, amiben nincs okunk kételkedni – minden zenei szótaghoz önálló versszótagot rendelt, figyelmen kívül hagyva az ismétléseket. Így összesen

⁴ Írásomban emiatt eltértem a versek megszokott tördelésétől, s az egyedi rímcsoportok szerint osztottam be a felsorokat, mivel a problémák így szemléletesebbek.

⁵ Más Regnart-fordításaiban a formahűség még ennyire sem szempont; ezeket a magyar hagyományban már korábban szereplő metrumban ültette át nyelvünkre.

50 szótag alkotja a strófát, mely a fentihez képest igen jelentős gyarapodás:

Reménségem	<i>a</i>
nincs már nékem	<i>a</i>
ez földön éltemben	<i>a</i>
senki szerelméhez,	<i>b</i>
Mert szerelmem,	<i>a</i>
ki volt nékem,	<i>a</i>
az elfut előlem,	<i>a</i>
semmiben sem kedvez.	<i>b</i>
Medgyek én immár,	<i>c</i>
ha keserves kár	<i>c</i>
engemet ez világból kivégez?	<i>b</i>

Hol a közös pont? A helyzet kulcsa mindenképp a B periódus, ahol a német változatban is rímes félsorok voltak (ezt a tördeléssel is érzékeltettem). Balassi ezt az 5, 5, 10-es beosztást – jegyezzük meg az arányokat! – változatlan formában veszi át, s mintha ehhez a képlethez igazítaná az A periódus rímeit, legalábbis a strófák egy részében:

Ki nem hinné	<i>a</i>
vagy gyűlölné	<i>a</i>
az ő mézzel folyó szerelmes beszédét,	<i>b</i>
Esküvését,	<i>b</i>
látván könyvét	<i>b</i>
és alázatosan formált szép személyét?	<i>b</i>

Rimay János istenes parafrázisában – mellyel ezt a verset és metrumát kiemeli a Balassi-életmű feledésbe merülő, régies darabjainak sorából – a nyitó periódus *aab* rímelése éppígy bizonytalan pontja a formának, de láthatóan ő is erre a beosztásra hajlik:

Reménségem
vagyon nékem
az én gondviselő, kegyes Istenembe...

A kánonteremtő Rimay ezt a versformát a Balassi-strófa rímelésének előfutáraként vagy variánsaként értelmezte, mivel nála egy *aab ccb ddb* alakzat jött létre.⁶ Tegyük hozzá: Balassinál ez inkább alkalmi, rejtett tendencia, hiszen egyetlen olyan strófája sincs, melyben ez maradéktalanul érvényesülne! *Ó, szent Isten* kezdetű énekében épp a másik megoldás mellett teszi le voksát: a 3+1 típusú nyitó nagysorpár következetesen, minden szakaszban megjelenik. A rímelés metaképlete tehát: *aaab cccb ddb*.

Ó, szent Isten,
kit kedvedben,
mint kegyes, kebledben
egyszer már bevettél,
Annak szíve
bátor, kedve
víg, mert nincs félelme,
rakva igaz hittel,
Ördög, ellenség,
sok bú, szégyenség
nem árthat, mert teljes reménységgel.

Ebben a versben föl sem merül a forrásszöveg metrikai követése. A latin eredetinek teljesen más volt a metruma, a nyelvváltás tehát formai átalakulással járt együtt. Balassi *maga választja* istenes énekéhez az eddig csak profán témához használt versformát, s továbbfejleszti azt.⁷ A strófaképlet honosítási folyamata azonban már Rimaynál lezárul, ugyanis későbből nem ismerünk ilyen szerkezetű magyar verset. Hogy nemcsak nálunk próbálkoztak a forma nyelvi átkódolásával, bizonyítják egy XVII. század eleji cseh lanttabulatúra bejegyzései, ahol a Regnart-dalok intavolációi mellett cseh kezdősorok állnak.⁸

⁶ A 3. szakaszban: *aab aab aab*.

⁷ HORVÁTH Iván, *Balassi költészete történeti poétikai megközelítésben*, Budapest, 1982, 138.

⁸ KIRÁLY Péter, *Balassi és Regnart*, Iskolakultúra, 1996/9, 75–82. Itt 76.

Még ide is beszivárog viszont a régi magyar költészet *izo-szabálya*, melyet Horváth Iván kutatásai tártak fel, s ami *a legalább egy szempontból azonos metrikai elemek más szempontú azonosulásának „gravitációs” kényszerét* fejezi ki.⁹ A fenti versben Balassi szinte falnak vetett háttal viaskodik vele, hiszen a 4, 4, 6, 6 szótagú felsorokra szétrímelődő nagysorban az asszimilációs vonzás a két hatost is megkörnyékezheti, miként a *Reménségemben*:

Így engemet
elhíttetett,
hitetvén már vesztett,
mint ártatlan lelket...

Az izo-szabály ezúttal nemigen téríti el költőnk kezét. Rimay viszont – más szótagszámok mellett – megkockáztat egy efféle akusztikai játékot a B periódusban (*aabb*):

Csak azt kívánja,
hogyan szánja-bánja
ki-ki bűnit,
el is hagyja vétkit.

Az ismétlés problémájához visszatérve: Balassi nemcsak a *Reménségemben*, hanem talán másutt is felülbírálta a megidézett dallamok eredeti szövegének ismétlődéseit. Szentmártoni Szabó Géza sejtése nyomán például a *Mint sík mezőn csak egy szál fa* kezdetű vers román nótajelzése mögött sem 2×14-es, 8+6-os egységekre bontható, klasszikus vágáns képletű strófát kell keresnünk, hanem olyasfélét, mely 8 szótagú verssorokhoz 6 szótagú refrént illeszt, a *Tavaszi szél vizet áraszt* mintájára.¹⁰ A román népzeneben ez teljesen általános, metrikai

⁹ HORVÁTH Iván, *Történeti rétegek a XVI. századi magyar metrumkincsben*, ItK, 1989, 193–205, különösen 194–195. és 204–205.

¹⁰ A nótajelzésben idézett verssor maga is csak 8 szótagnyi; mai helyesírással: *Sau mă lasă-n casă fata* ('Vagy beenged házába a leány').

alapjai már a korábbi évszázadokban meglehettek. Márpedig ha Balassi egy ilyen dallamra szerezte a *Mint sík mezőnt*, ugyanúgy ki kellett töltenie a hatos fősorokat „hasznos”, mondhatni primér szöveggel, mint Regnart dalocskájának átköltésekor.¹¹ A végeredmény azonos: a magyar változat egyszerűen *hosszabb* lett – nem időben (hiszen a fenti eljárás nem változtat az elhangzás időtartamán), hanem a szótagok tekintetében. Mintha valami sajátos *verstér* kitágítása lenne Balassi célja, s ebben a metrum és a dallam diktálta szillabikus kereteket fontosabbnak ítélné, mint a modell-szöveg tartalmi hierarchiáját fősorok és ismétlések, illetve teljes értékű sorok és refrén-elemek között.¹² Mindezt összefoglalóan az *ismétlések differenciálatlan kitöltésének* nevezhetjük, háttérében pedig szerepet játszik a magyar költészet ekkoriban már valóban elsődleges (sőt, merev) szótagszám-láló karaktere.

A rímrendszer átalakítása szintén nem mondható kivételes esetnek. A török *ásik*-versekből készült fordítások (*Ez világ sem kell már nékem* és *Minap mulatni mentemben*) ugyan megőrzik a feltételezhető eredeti forma kvantitatív kereteit, vagyis a magyar líra több regiszterében otthonos 4×8-as strófát, költőnk azonban meg sem próbálja felidézni az eredeti rímekeket, melyek valószínűleg *abab cccb dddb* stb. rendben követték egymást. A nyitóstrófa keresztrímes megoldása már önmagában is hierarchia-teremtő lehetett volna, hát még a vezérrím, mely valósággal felfűzi a török énekmondók strófáit (nem ritka, hogy a versszakok 4. sora maga is refrén vagy parafrázis jellegű, bár e két dal ese-

¹¹ CSÖRSZ Rumen István, „Hallám egy ifjúnak minap éneklését”: *Versformák és dallamok Balassi Bálint költészetében*, = *Balassi Bálint és kora*, szerk. KÖSZEGHY Péter, Budapest, 2004, 81–96. – 91–92.

¹² A XVI. századi magyar költészetben a refrén elég ritka jelenség, a teljes sornyi még inkább. Ha azonban Balassi a 12, 12, 13 szótagszámú verseit (pl. a *Borivóknak való!*) Bornemisza Péter *Síralmas énnéköm*, illetve egy ismeretlen szerző *Mindenek meghallják* kezdetű verseinek dallamára írta, mindkét forrásszövegben találkoznia kellett refrénssal – ám ezt éppúgy figyelmen kívül hagyta, mint a török fordításnál. A 3×12-es, egyensúlyi versformában írt *Mennyei seregek* strófavégein viszont megtaláljuk a nem szó szerinti, tematikus refrént, mely az Úr dicséretére hívja a teremtményeket.

tében ez nem valószínű).¹³ Balassi minderre ügyet sem vet, s a bokor-rímes megoldást választja.¹⁴

A kelet-európai szempontok is segíthetnek abban, hogy Balassi versújító törekvéseit valódi dimenziójukban vizsgálhassuk. Míg köl-tonket a szigorúan vett *metrikai referencialitás* hazai úttörőjeként tisz-telhetjük (főként a 13, 13, 6, 6, 7-es, megújított Sztárai-strófa és a bé-csi kurtizánokról írt dalocskája nyomán), addig a *metrumon belüli poétikai referencialitás* terén sokkal egyenetlenebb megoldásokat is el-fogadott.

Egy másik, azonosított nótajelzés már átvezet az olasz eredetű vagy dallamú versek közé. A *Nő az én örömemet* már dallamának Virágh László nevéhez fűződő felfedezése (1976) előtt is többen vizsgálták. Négy nagysorból álló strófái jól példázzák, hogy hányféle szempont érvényesül egyszerre: a korabeli magyar kis- és nagysorok összefüg-gésrendszere éppúgy hatással van rá, mint a forrásul szolgáló dallam metrikai asszociációi. Nehezíti a dolgunkat, hogy – Regnart dalával el-lentétben – a *Giannetta Padovana* kizárólag hangszeres változatokban maradt ránk, s így csupán találgathatunk, miként alkalmaztak olasz vagy bármilyen más nyelvű szöveget erre a táncra. Az ismétlésekkel ismét gond van, bár élő előadásban könnyű áthidalni. A *Giannetta* ma ismert variánsai ugyanis AABCC felépítésűek, vagyis minden nagy-sor megismételve, a lantváltozatokban kidíszítve hangzott el. Balassi négysoros szakaszait – épp a dallam tagolásának szövegre gyakorolt hatásait alapul véve – AABC formában, „kivonatolva” szokás énekel-ni, vagyis a lerövidülő dallamban a nyitósor ismétlése után mindig új zenei motívum kapcsolódik a szöveghez. Az alábbiakban egy dolgot

¹³ Nem véletlen, hogy az egyetlen korabeli magyar vers, mely ezt a rímelést és ref-rénszerkezetet követi, egy török anyanyelvű költő alkotása, s a Palatics-kódexben ma-radt fenn (*Régi Magyar Költők Tára*, XVII. század, 3, *Szerelmi és lakodalmi énekek*, s. a. r. STOLL Béla, 1961, 1. sz.).

¹⁴ Köszönetet mondok SUDÁR Balázsnak a kérdésről folytatott eszmecseréért; Ba-lassi török fordításairól l. „*Török szép versekből...*” *Balassi Bálint költészetének törökös elemei* c. cikkét a 2004. évi sárospataki Balassi- és Gyöngyösi-konferencia ké-szülő tanulmánykötetében.

mindenképp figyelmen kívül kell hagynunk: azt, hogy a verset csak felütésekkel (*Auftakt*) lehet énekelni, tehát a magyartól idegen hangsúlyeltolódással. Annál érdekesebb, hogy ezt a dalt régebben a hangsúlyos kezdésű *gagliarda-képlet* tanújaként értelmezték,¹⁵ s csak a dallam előkerülése után nyert létjogosultságot a felütéses előadás. Lehet, hogy Balassi ezeket ütemkezdetre csoportosította, tehát

meg- | en-ge-dett, fo- | gott ke-zet

helyett

meg-en-ge-dett, | fo-gott ke-zet

alakban. Ugyanilyen fontos az esetleges hemiolák oldó szerepe, hiszen a nyitósorokban nemcsak 2×3/4-es, hanem 2/4+2/4+2/4-es megoldás is elképzelhető. A versben megbúvó, néha felszínre kerülő időmérték is külön figyelmet érdemelne. Mindezt azonban tegyük most félre, s olvassuk úgy, mintha ütemhangsúlyos, de legalábbis szimultán vers volna!¹⁶

Költőnk a *Nő az én örömem* strófáit két nagysorparból formálta (AABB), melyek szótagszáma: 20, 20, 16, 16. Ideális esetben mindkettőt háromeleműnek tekinthetjük, 5, 5, 10-es, illetve 4, 4, 8-as bontásban. Balassi gyakran él belső rímekkel: *aab ccb ddb eeb*. Sajnos olyan szakaszt, mely az összes fenti szempontnak megfelelné, nem találunk.

Már a Regnart-féle villanellánál láttuk, hogy az 5, 5, 10 szótagos egységekre épülő nagysort Balassi milyen könnyedén alkalmazta. Ugyanezt a metrikai kombinációt használja a *Nő az én örömem* első sorpárjainak egy részében:

¹⁵ Pl. SZABOLCSI Bence, *Három régi magyar vers ritmusáról = Vers és dallam: Tanulmányok a magyar irodalom köréből* Budapest, 1972², 101–115. – 103.

¹⁶ Ugyanezekkel a problémákkal a többi, nyugati mintát követő versnél is szembe kell nézni, az itt megvizsgáltakon kívül a *Nincs már hová lennem* kezdetű, az *O, kleines Kind* nótajelzést viselő énekig, valamint az *Az te nagy nevedért* kezdetű könnyörgésig.

Rabságból kivett,
 szolgájává tett,
 szolgálatom nem esik héában...

Ebből az ideális, egyensúlyi állapotból gyakran kizökkentik a különféle zavaró tényezők. Az egyik lehetőség: megmarad ugyan az *xy* rímképlet, de eltolódnak a szótagszámhatárok¹⁷ (a nyugvópont persze itt is az izorímes kapcsolat):

Míg élek,	3
arra figyelmes lések,	7
hogy ne légyek ellene kedvének...	10

Már ebben az idézetben felsejlik a másik megoldás, melyben az izo-szabály közvetlenül kimutatja foga fehérjét. Túl azon, hogy általános vonzást gyakorol minden sortípusra, ha véletlenül két azonos szótag-számú egység követi egymást, szinte mindig hatalma alá hajtja őket:

Nő az én örömem	6
most az én szép szerelmem	7
erre való néztében,	7
Bús kedvem sincsen	5
semmi énnékem,	5
mert ismét bevett nagy szerelmében...	10

Mint az idvösség
 semmi nem egyéb
 az Isten színének látásánál,
 Én boldogságom is csak abban áll,
 ha szerelmét látom igazsággal...

¹⁷ A rövid–hosszú fűlsorok rímjátékára alább, a siciliana elemzésekor láthatunk analógiát.

A háromelemű nagysor koncepciója sem mindig marad sértetlen. A belső rímet feláldozhatja két szimmetrikus, rímes félsorért, máskor az egész tagolt periódusról lemond:

Ezelőtt néki csak rabja voltam,	10
ötet jutalom nélkül szolgáltam...	10

Vallyon s ki élheti énnálamnál nagyobb kedve szerint már világát?
Vagyon-é, inkább ki hasonlítsa én boldogságomhoz állapotját?

A másik tendencia (a fentiekkel néha vegyesen) a *quasi keresztrím* alkalmi megoldása – ez többnyire nem pontos cezúrahatóron áll, ezért csak afféle hangzásbéli asszociációnak tarthatjuk:

Szép Venust azért
már kis fiával jótétéért,
míg élek, mind áldom,
Hogy jóra hozta szerelmesemmel vétkemért gonoszul
fordult dolgom...

Szinte ugyanezeket figyelhetjük meg a másik nagysortípusban. A tagolatlan 16-os viszonylag ritka:

Hogy vétettem, nem szánszándék oka, de tudatlanságom...

A szabályos 4, 4, 8-as, belső rímes struktúra már gyakoribb:

Mert ajakát,
mint jó zsoldját
adja, hogy én megcsókoljam...

A *quasi keresztrím* egy olyan sorban lép elénk, ahol a félsorok aránya is megváltozik:

Megengedett,
 fogott kezét,
 megbékélt
 nagy kegyesen,
 Halálomtól megtérített,
 engem csókolván édesen.

A cezúrapontoktól néha elvándorló, alkalmi rímjáték (nevezzük most rímechnak) ráirányítja a figyelmet Balassi másik formai újítására, az *aprózásra*. Ez a tendencia részben összehangoltan fejlődik a belsőrímes félsorok igényével, de néha ellentmondásba is kerülhet vele. A fent vizsgált dal egyik strófájában egészen szép aprózással találkozunk, ahol a 4, 4, 8-as második négyese „rímelődik szét”:

Mert Ő ékes,
 kegyes,
 kedves,
 mutatja hozzám hív voltát:

Másutt ugyan a felaprózott félsorok ütemei nem szabályosak (először 5+3-ra, majd 3+5-re bontja a nyolcast, mintegy tükörszerűen), de a következő *aab aab* rímszerkezet finoman ellensúlyozza az izosabálytól befolyásolt első két sort, melyet már fentebb bemutatam (*Mint az idvösség...*):

Örökre fordít,	5	<i>a</i>
ha szólít	3	<i>a</i>
magához édes szavával,	8	<i>b</i>
Boldogít,	3	<i>a</i>
ha hozzá szorít,	5	<i>a</i>
ölelve gyöngé karjával.	8	<i>b</i>

A fenti arányok átvezetnek a másik, sokat elemzett énekhez, a *Valaki azt hiszi, hogy nyerjen* kezdetűhöz, melyet Balassi „egy siciliana nó-

tára” szerzett, egy Marullus-vers nyomán. Szabolcsi Bence¹⁸ és Voigt Vilmos¹⁹ nyomán tudjuk, hogy az egykorú sicilianák nem egyeztek meg azzal, amit a barokk időszakban neveztek így. A *strambotto siciliano* névvel jelölt dalokat a XVI. században hangszerkísérettel, recitálva énekelték. Balassi esetleg egy olyan dallamra gondolt, mely ugyan szicíliai eredetű volt, de nem a fenti típusba tartozott? Mindamellet akár így is előadhatták a háládatlan szeretőkről szerzett éneket, s nincs kizárva, hogy csupán magyar változatában erősödött fel a szótagszámlálás.

Ez a forma is négy nagysorból áll: AAA[^]A; 16, 16, 15, 16-os szótag-számokkal. A harmadik sor utolsó metrikai egysége nem 7, hanem 6 szótagos, a negyedik pedig a tizenhatosnak egy más típusú beosztását részesíti előnyben: a 4, 4, 8-ast, mely a *Nő az én örömem* zárósorával egyezik (ritkábban 3, 5, 8-as arányokat találunk, mely a korábbi tizenhatosokat idézi). Az 1–2. sorok eleje az ütemhatárok ingadozása ellenére igen következetesen épül fel, többnyire 6+3 beosztással, belső rímekkel. Ez a licitáló hangnemű rímjáték részben az echós versek bravúrjaiban köszön vissza, részben a százötven évvel fiatalabb Amade Lászlónál (róla is lesz még szó a tanulmány vége felé). A leg-tisztább felépítésű 6. szakaszt idézve:

Mint párduc prédának,	6
kínomnak	3
is kegyetlen örvendez,	7
Háládatlanképpen	6
bűnemben	3
gonoszt fizet s bút szerez,	7

¹⁸ SZABOLCSI Bence, *Balassi Bálint Sicilianája*, = Sz. B., *Vers és dallam: Tanulmányok a magyar irodalom köréből* Budapest, 1972², 94–100.

¹⁹ VOIGT Vilmos, *A „szicíliai” Magyarországon 1584-ben*, = *Világnak kezdetétől fogva: Történeti folklorisztikai tanulmányok*, Budapest, 2000, 163–168. (első közlés: ItK, 1976, 84–87.)

Mosolyog kínomon,	6
mint nagy jón,	3
hogy lelkem epedez,	6
Szerelmében,	4
mint szélvészben,	4
látván, hogy szinte úgy evez.	8

A fenti strófa 4. sora akár a *Nő az én örömemből* is származhatna! Balassi nyilván a kétféle vonzás (az aszimmetrikus, 3+5-ös²⁰ vagy 5+3-as, illetve a szimmetrikus 4+4-es) között ingadozott. A 3+5-ös beosztással a nyitósorok rímechózásiának ellentétét is megalkotja, a hosszú–rövid páros után a rövid–hosszú szavakkal:

Medgyek? már nem tudom,	6
ha látom,	3
hogy én el nem hagyhatom, (...)	7
Hát medgyek?	3
ellene vétsek?	5
Óh, azt sem lehet, mert szánom.	8

Az alábbi 4. sor ismét a *Giannettát* idézi, az aprózás is felbukkan, de ezúttal kissé öncélúan, mivel a 2. fűsorocska így elveszti végímét, mely az előzőhöz kapcsolta volna. A megnyert csata és az elvesztett háború...:

Jókedvvel tűr,	4
<i>szenved,</i>	2
<i>enged,</i>	2
csak juthatna jó kedvében.	8

Egy sikerültebb rímhalmazás ismét csak Amadét juttatja eszünkbe, ezúttal monorímes nagysorban:

²⁰ Az *RPHA* ezt tekinti alapváltozatnak (1458. sz.).

Éljen,
inkább *éljen*,
víg legyen,
valamit mivel vélem,

A vers nyitósorában a sorvégi aprózás a kezdőlemből hiányzó rím-
echót ellensúlyozza:

Valaki azt hiszi, hogy nyerjen
menyeken
és szüzeken...

Hozzá kell tennünk: ebben a versben is akadnak rímtagolás nélküli,
régies nagysorok:

Vagy pengig héában hord vizet rostás edénében,
Avagy hogy verőfént akar fogni bolondul kezében.

Rimay János sicilianája (*Ó, kegyelmes Isten, nézz szépen*) nótajelzés-
ként idézi Balassi versét, a Regnart-parafrazishoz hasonló értékmentő
szándékkal. A forma azonban itt sem egyezik a nagy elődével. Rimay lát-
hatóan a 3. nagysort tekintette hibátlannak, etalonnak, mely egy szótaggal
rövidebb a többinél, de felépítése az 1–2. sorral rokon a rímechó-játék
miatt. Rimay tehát ezekből is 15 szótagú periódusokat formál, 6, 3, 6-os
bontásban (ebben éppúgy az izo-szabály érvényesül, még ha tudatos fo-
lyamat eredményeképp is). Míg a fentiekben megtartja a belső rímeket, a
4. sorok többségét puritán nagysorrrá alakítja, s a rímecskék egy része sem
cezúraponton áll. Egy finom keresztrimes játékra hajlamos Rimay-sza-
kaszt idézve:

Ó, kegyelmes Isten,	6
nézz szépen	3
reám, nyavalyásra,	6

Terjeszd ki fényedet	6
s kezedet,	3
ne bízz és hagyj másra,	6
Ne vesd is éltetemet,	6
kedvemet	3
megszomorodásra,	6
Gerjeszd fel inkább szívemet	8
áldozatul víg áldásra.	8

Balassi énekéhez visszatérve: már Waldapfel József hangot adott gyanújának, mely szerint a siciliana mintáját nem az olasz elitköltészetből, hanem az irodalmi középrétegből, valamely kéziratos vagy nyomtatott daloskönyvből merítette.²¹ Ez a proverbiumokkal és szentenciákkal átszőtt, oktató felhangokkal átítatott verstípus – legalábbis a későbbi, hazai emlékek tükrében – valóban inkább a közköltészet hagyományába illeszkedik, mint az individuállírába. A többes szám első személy használata kifejezetten közösségi, társasági felhangokat kölcsönöz a dalnak, ami Balassi világi verseiből szinte teljesen hiányzik, bár a folytatás itt is eltér, immár Marullust követve. Nem elképzelhetetlen, hogy az ős-siciliana az első két szakaszhoz hasonló szöveget hordozott, s így az *ad notam* – *ad formam* kapcsolat jelét láthatjuk benne.

Szintén a populáris költészettel tart rokonságot a Krusith Ilona akrosztikhonját őrző, *Keserítette sok bú* kezdetű dal, mely a fentihez hasonlóan „olasz nótára” született. A négysoros szakaszokban írt vers metaszerkezete a sicilianára hasonlít: AAA^vA; 15, 15, 13, 15-ös szótag-számokkal. A 3. sor ismét kivételes, fordulópont szerepet játszik; ez a vonás az új stílusú magyar népdalokra emlékeztet. A sorok kételeműek, a tizenötösök többnyire 7+8 vagy 8+7-es, ritkábban 9+6-os beosztással állnak (statisztikai alapon az 1. sorban a 9+6-os, a 2.-ban a 8+7-es, míg a 4.-ben a 7+8-as dominanciájáról beszélhetünk):

²¹ WALDAPFEL József, *Balassi és az olasz irodalom* = W. J., *Irodalmi tanulmányok: Válogatott cikkek, előadások, glosszák*, Budapest, 1957, 104–134, különösen 111–117.

Reám mert hertelenséggel most az szerelem jüve, 8+7
Egy igen szép virág magának engem köteleze... 6+9 (9+6)

Balassi kezét két, kivételes esetben a háromeleműség felé téríti el az ötszótagos kissorok erős hazai hagyománya (nem nehéz mögé odaképzelní a kis Balassi-strófa metrumát):

Keserítette sok bú és bánat az én szívemet... 5+5+5
Ha szerelmemet kínnal fizetni jobbnak gondolod... 5+5+5

A 3. sor leggyakrabban a klerikus-vágáns költészetből ismert 7+6-os képlettel áll:

Én szerelmem, gyilkosom, boldog lészek azzal... 7+6

Balassi ezt az első két szakaszban 7+7-esre bővíti, ami a referenciális versformák hatását tükrözi, főleg a rövid középsorpar után visszatérő nagysorra épülő, AAbbA jellegű strófákét (a néha általam is használt *rondó* elnevezés nem a legszerencsésebb, talán a *reprida* vagy a *da capo-forma* kifejezés jobban fedí a lényegét).²² A két, szimmetrikus fělsor ezúttal nem kap önálló rímet, de erre is van példa más versekben. Így inkább csak alkalmi variánsnak tekinthetjük ezt a megoldást:

Nem tudok már mit tenni, hová fogjam fejemet... 7+7
Egyetlenegy szépségem, mindéltig így kínzasz-e?... 7+7

²² A referenciális versformák tipológiai rendszerét l. CSÖRSZ Rumen István, *Az ungarasca-forma háttéréről = Az Idő rostájában: Tanulmányok Vargyas Lajos 90. születésnapjára*, szerk. ANDRÁSFALFY Bertalan, DOMOKOS Mária, NAGY Ilona, Budapest, 2004, I. 397–414. (401–406.). Balassi referenciális metrumairól l. a szerző cikkét az említett sárospataki konferencia készülő tanulmánykötetében (*Referenciális versformák Balassi költészetében*).

A vers egyik fontos tanulsága tehát, hogy költőnk – ki tudja, milyen mintát követve, magyar nyelven mindenképp az elsők között – 8+7-es alapú, kételelemű nagysorokat használ. Figyelem, a XVI–XVII. század költői döntően a háromelemű, 4+4+7-es beosztást kedvelték!²³ Balassi ezúttal inkább a XVIII. század végi, Csokonai-kortárs diákköltők tizenötösét előlegezi, persze keresztrímek nélkül és cezúra-ingadozással. (Ilyenek is voltak akkoriban, pl. a *Mennyből jött levél*.) A másik: ismernie kellett a 3. nagysorban új elrendezést követő, végső formájukban referenciálisnak mondható versformákat, s ez a fordulópont többnyire hangsúlyt is kap.

A csoport utolsó tagja nem szerelmes vers, hanem istenes ének, Buchanan 27. zsoltárának parafrázisa (*Az én jó Istenem ha gyertyám nékem*), melyet egy közelebbről meg nem jelölt „olasz ének nótájára” írt a költő. Újfent Balassi szuverén formaválasztásának lehetünk tanúi, hiszen az eredeti egészen más versformában született, s talán a magyar iskolákban is énekelték azt a változatát, melyet Olthof adott ki metrikus ódái között.²⁴ Költőnk egy négysoros szakaszt választ a zsoltárhoz, mely AABB szerkezetű, 18, 18, 21, 21-es szótagszámmal. A háromelemű periódusokban következetes belső rímeket találunk – ismét a Balassi-sor *aab* képletét követve. Az első párban többnyire aszimmetrikus, 6+5+7-es beosztást figyelhetünk meg, a második viszont a ki-egyenlített 6+6+9-esre épül.

Az én jó Istenem,	6	<i>a</i>
ha gyertyám nékem	5	<i>a</i>
minden sötétségembe,	7	<i>b</i>
S ha éltemet őrzi	6	<i>c</i>
s fejemet menti,	5	<i>c</i>
hát ki mint ijeszthetne?	7	<i>b</i>

²³ Ezt Balassi is alkalmazta, pl. a *Nincs már hová lennem* és *Szít Zsuzsánna tüzet* kezdetű verseiben.

²⁴ CSOMASZ TÓTH Kálmán, *A humanista metrikus dallamok Magyarországon*, Bp., 1967, 277. (az itt közölt dallam a *Heu quanta numero* kezdősorral áll.)

Hahogy sok ellenség	6	<i>d</i>
reám fegyverkezék,	6	<i>d</i>
tőlök jóvoltából megmente,	9	<i>b</i>
Rám dühödt szájokból	6	<i>e</i>
kivőn ő markokból,	6	<i>e</i>
rajtam mert ingyen könyörüle.	9	<i>d</i>

Az olasz csoport versformái négy nagysorra épülő szerkezetükkel tehát két főirányt jelölnek ki az izometrikus keretektől elvágyódó, de lehetőleg minél szélesebb mederben hömpölygő formáknak: a referencialitás felé húzó AABA (AAA^A) képletet, illetve a középponton új sortípusra váltó AABB struktúrát. Abban is közösek, hogy a nagysor integráló erejét példázzák – hasonlóan a korszak bejáratottabb magyar strófáihoz. Nagysoraikban (néha alkalmi, néha teljes értékű változatokban) ugyanazokat a folyamatokat érhetjük tetten, mint a magyarabb formáknál: a Lucretia-típusú, legfeljebb cezúrapontokkal tagolt töretlen nagysortól a kételemű (vö. felező 12-es, 7+6-os), illetve a háromelemű, belső rímekkel is feldíszított periódusig (*aab* rímei miatt a vágáns 4+4+6-osokkal és Balassi-strófa rokonaival egyaránt párbeszédet folytatnak).

Balassi törekvései könnyen rokoníthatók Amade László megoldásaival; nem véletlen, hogy mindketten hasonló szerepet játszottak a saját koruk magyar irodalmi formarendszerében. Újításaik egyik főcsapásának a referenciális (egész vagy félsorok szótagértékének szakaszvégi visszatérésére épülő, pl. *ungaresca* és *da capo*-elvű) strófák honosítási kísérleteit tarthatjuk. Másik, legalább ilyen fontos játéktérük a nagysorok *belső* felosztása, rimes fél-, negyed- vagy akár nyolcadsorokra bontása. Ebben a vágáns-liturgikus alapokon nyugvó, *xyx* elvű rímhierarchia hatását követhetjük nyomon, ezért ide sorolhatjuk a magát a Balassi-strófát is, rokonaival, a kis Balassi-strófával (5, 5, 6 | 5, 5, 6 | 5, 5, 6) és az *Adj már csendességet* kezdetű ének Közép-Európa szerte ismert 6, 6, 4 | 6, 6, 4-es metrumával együtt. Amade a csengő-bongó, hol öncélú, hol a mondanivalót játékosan átfogalmazó rímbravúrokat főként referenciális versformák nagysoraiban helyezi el, tehát egyszerre próbál megfelelni a kettős feladatnak; ettől persze néha kissé erőltetett sorok születnek. Balassi jóval nehezebb helyzetben van. Az izo-szabálytól átfűtött,

de már kényszeresen szótagszámláló magyar költészet egyszerre szomjazik a strófán és a soron belüli hierarchiára, s Balassin kívül szinte senki nem tesz semmit e vákuum betöltésére. Az a mozdulat, mellyel költőnk kiemeli a korábbi évtizedek formakincséből a referencialitásra alkalmas Sztárai-strófát (13, 13, 19), hogy megalkossa belőle a *Bocsásd meg, Úristen* 13, 13, 6, 6, 7-esét, párhuzamba hozható azzal, amiként a 19-es és 16-os nagysorok régebbi kombinációit megtölti ezzel a késő középkori jellegű, de a hazai igényeknek épp megfelelő mellékszabállyal. Úgy is mondhatnánk: a strófikában elvárható referencialitást részben képviselni tudja ugyan, energiáit mégis inkább a verssoron belüli metrikai és rím-arányok kötik le.

A strukturált versforma követelményének tehát Balassinál – s még a XVII. századi utódok koncepciója szerint is – az olyan strófák feleltek meg, melyekben a soron *belüli* erőviszonyok egyensúlyt (vagy legalább egyensúly-törekvést) tükröznek. A kételemű, felező tizenkettes éppúgy belefér ebbe a tág halmazba, mint a háromelemű Balassi-sor, melyben az archaikus, finalizáló +1-szabály is érvényesül.²⁵ A négy nagysorból álló, olasz dallamra írt versek a fentiek tükrében afféle modellkísérletnek tekinthetők, akár volt énekelt előzményük, akár nem. Rimay például, mint láttuk, még a Regnart-forma Balassinál szabadon kavargó metrikai ötleteiből is épp az xxy elvűt választja ki és szentesíti. Szigeti Csaba tanulmánya,²⁶ mely a Balassi-strófa XVII. századi lebontásának folyamatát tárta fel, meggyőzően bizonyítja, hogy a Balassinál megjelenő, izometrikus strófák felépítésére alkalmas, de mikroszerkezetüket tekintve hierarchizált nagysorok a 4+4+7-es beosztású, a barokk idején újra divatossá váló testvéreikben éltek tovább. A metrikai főszabály ilyenkor – némi egyszerűsítéssel –: az izometrikus (vagy ahhoz közelítő) metaszervezet „ápol s eltakar”, védelmet jelent a heterometria kihívásai ellen, melynek egyelőre csupán egy szinttel lejjebb, a soron belü-

²⁵ VADAI István, +1: *Metrikai határjelölések a régi magyar versben*, ItK, 1991, 351–369.

²⁶ SZIGETI Csaba, *A Balassi-vers strófikájának lerombolása a XVII. században*, ItK, 1989, 256–266.

li, aprózásra, belső rímekre épülő eszköztárral tudunk megfelelni. Ennek a kettős folyamatnak egyik korai kulcspillanata tárul eléink Balassi olaszos verseiben.

Rumen István Csörsz

GEDICHTE – MELODIE – SILBEN.

BEITRÄGE ZUR METRIK VON BÁLINT BALASSI

Zusammenfassung

Zwischen die Wörter im Titel könnte man ein durchgestrichenes Gleichheitszeichen setzen. Es gibt einige Gedichte von Bálint Balassi (1554–1594), die nach ausländischen (italienischen und deutschen) Vorlagen verfasst wurden, nach verschiedenen, heute nicht immer identifizierbaren Melodien. Zu dieser Gruppe gehören: *Reménségem nincs már nékem...* und *Ó, szent Isten...* (nach der Melodie der bekannten Villanella *Ich hab' vermeint* von Jacob Regnart); *Nő az én örömem...* (nach einem italienischen Tanzstück, *Giannetta Padovana*); *Valaki azt hiszi...* (nach einer unbekannten *Siciliana*); *Keseritette sok bú...* und *Az én jó Istenem...* (beide nach italienischen Melodien). Diese Strophen – außer dem auf drei Perioden gebauten deutschen Liedes – bestehen aus vier Großzeilen (AAA[^]A, AABB). Die ungarische Poesie des 16. Jahrhunderts und vor allem die von Bálint Balassi ist vom Zeilen-, Takt- und Silbenzahlkonzept der erwähnten Gedichte signifikant charakterisiert. Die formale Struktur der Vorlagen und die Tradition der ungarischen Metrik (z.B. die sogenannte „Iso“-Regel, nach der die aus einem Aspekt ähnlichen metrischen Segmente auch in weiteren Dimensionen sich ähneln sollen) scheinen einander oft auszuschließen. Als ob die Gedichte von Balassi das Regelsystem der ungarischen Literaturtradition provozierten: die Frage besteht darin, wie sie auf die westeuropäische metrische Tradition reagieren und antworten. Aus dieser ergiebigen „Diskussion“ stammen metrische Experimente und Lösungen, die die Tendenz zur Neuerung in der Metrik von Balassi beweisen.

A BUKÁS ÚJRAÍRÁSAI
(Az *Aenigma* motívumai Balassi Bálint
Maga kezével írt könyvében)

Ha valaki kezébe veszi az elmúlt tíz év szakirodalmi termését összefoglaló Balassi-bibliográfiát¹, megdöbbenve veheti tudomásul, hogy a költő utáni érdeklődés nemhogy nem lankadt az utóbbi időben, de rohamosan megnőtt. Az egyes versek éppúgy, mint az egész *Maga kezével írt könyve* folyamatos filológiai, illetve értelmezési vizsgálódások középpontjai; a kötet, amit magunk előtt látunk, rendre változik. Mi lehet az oka, hogy – úgy tűnik – Balassival az irodalomtörténet nem tud megnyugtatóan megbirkózni, és a „magyar Amphion” könyvével újra és újra képes lázba hozni kutatóit és olvasóit egyaránt? Művészi zsenije mellett minden bizonnyal az a rejtélyesség, amelyet a véletlen (a Balassa-kódexből hiányzó lapokra gondolok itt), illetve a költő saját akarata együttesen hozott létre. Saját akarata is, hiszen *Maga kezével írt könyvének* első verse mindjárt az *Aenigma* címet viseli, jelezve, hogy verseskötete csupa talány, és nyíltan felszólítva olvasóját ezzel az értelmezés kísérleteire. Ennek a felszólításnak próbálok eleget tenni én is dolgozatomban, méghozzá éppen az első versből kiindulva – számolva az *Aenigma* természetéből következően a teljes siker lehetetlenségével. Az *Aenigma* elemzése után, a vers és a kötet viszonyának vizsgálatakor elfogadom Horváth Iván újabb filológiai megállapításait², és a *Maga kezével írt könyve* részének tekintem a Balassa-

¹ Szentmártoni Szabó Géza folyamatosan bővülő bibliográfiájáról van szó, melyet ezúton köszönök meg, hogy rendelkezésemre bocsátott. Nyomtatásban: SZENTMÁRTONI SZABÓ Géza, *Balassi-bibliográfia (1994–2004)*, Hungarologische Beiträge 15, 2004, 85–116.

² HORVÁTH Iván: *Szöveg, Az eszményítő Balassi-kiadások ellen* = H. I., *Magyarok Babelben*, Szeged, 2000, 137–205.

kódexben fellelhető, eddig a kötetből kirekesztett részeket is, ám egy szükséges kitérével újragondolom az ebből levont, a kötet értékszerkezetét módosító következtetéseket (hogy tudniillik Júlia és Isten ellentétes értékeket képviselnének, és hogy a kötet egyértelműen descensdens lenne)³, melynek végén megkísérlem az *Aenigma* motívumaival reprodukálni a *Maga kezével írt könyvének* rejtett történetét.

Az alapvető kérdés, amely az *Aenigma* egyik lehetséges megközelítését adja, az lehet, hogy vajon mennyiben tekinthető a vers az egész kötetre vonatkozóan, melyek azok a vonásai, amelyek valóban kiemelik a kötet verseinek közös tulajdonságait, illetve vannak-e olyan jellemzői a költeménynek, amelyek éppen ellentétesek Balassi *Maga kezével írt könyvének* verseivel. A szokásos értelmezés ugyanis egyből érthetőnek véli a verset, és tökéletesen összeragasztja a kötettel – hatytúdakra, szerelmi bánatra hivatkozva. Az *Aenigmát* ilyenkor belehelyezik az eckhardti rendszerbe⁴ azzal, hogy a szánalomkeltés funkcióját tulajdonítják neki⁵, aenigma voltát (legyen az aenigma homályos allegória, vagy megfejtésre váró talány, ugyanis a kettő között talán nincs tátongó szakadék – végül is a talány is homályos allegória⁶) pedig a hattyúk azonosítási nehézségében keresik, és mint a szerelmi sikertelenséget előrebocsátó költeményt, tökéletes, érthető előszónak tartják⁷. Véleményem szerint viszont az *Aenigma* éppen a kötet horizontjából olvasva igen nehezen értelmezhető, sőt, talán sehogyan sem; ha belehelyezkedünk ugyanis a többi vers udvarlási logikájába feloldhatatlan ellentmondást kódol, és több szempontból is teljesen kilóg a *Maga kezével írt könyvéből*.

³ Ahogy azt HORVÁTH Iván mondta a Mindentudás egyetemén tartott előadásán, illetve ahogy TÓTH Tünde írja: <http://magyar-irodalom.elte.hu/gepesk/bbom/itanulm.htm>.

⁴ ECKHARDT Sándor: *Balassi Bálint irodalmi mintái* = E. S., *Balassi-tanulmányok*, Bp., 1972, 172–253.

⁵ Pl. HORVÁTH Iván, *Balassi költészete történeti poétikai megközelítésben*, Bp., 1982, 91.

⁶ Vö: KÖSZEGHY Péter, *Balassi és a legfőbb hatalom, avagy Balassi teológiája*, Hungarologische Beiträge 15, 2004, 36–38. és VADAI István, *Egy hiányzó hattyú (Balassi Bálint Aenigma című verséről)*, Tiszatáj, 2004, 5–7.

⁷ Pl. SZÉKELY Júlia, *Balassi Bálint énekei és komédiája*, Bp., 2001, 25–27., valamint VADAI István a versről írt remek tanulmányában példák. VADAI, i. m., 4–5.

Az első felmerülő kérdés, hogy a lírai ént azonosíthatjuk-e az egyik hattyúval. Klaniczay felvetése⁸ óta a szakirodalom megegyezik abban, hogy a *Maga kezével írt könyvét* „lírai önéletrajznak” tekinthetjük, vagyis minden költemény „énje” ugyanaz az „én”. Mivel a 34. versben ezt olvashatjuk: „Búmnak, mint hattyúnak, légyen vége vígan”, vagyis a költői én azonosulni akar a hattyú állapotával, joggal feltételezhetjük, hogy ugyanez az azonosítás történik meg az első 33-as ciklus nyitódarabjában is. (Erre a hattyúdál a régiségben is divatos metaforája is ad némi alapot.) Legyen a lírai én tehát az egyik hattyú, ekkor azonban nem kerülhetjük ki azt a problémát, hogy a rejtvényt nem „nekünk”, hanem az „édes szeretőnek” kell megoldania. És ebben az esetben két lehetőség van: 1. „édes szerető” és a hattyú, akit elrabol a (sas)keselyű, egy nő; 2. „édes szerető” és hattyú két külön nő. Az első esetben rögtön ellentmondáshoz jutunk, ugyanis: ha a hattyút elrabolták, akkor elérhetetlen, nem áll kapcsolatban a lírai énnel, aki „elveszetten bolyong a tóban” jelenleg, azonban a vers mégis hozzá szólna, ez pedig logikailag nem lehetséges. De ha mégis megengedjük ezt a paradoxont, mondván, a petrarkista vagy a lovagi költészetben előfordul, hogy távoli kedveshez írnak fiktív levelet versben, akkor is teljesen értelmetlen, amit kapunk: ugyanis mi értelme lenne az elragadott „szeretőnek” mindezt talányban megírni, ami ráadásul az *ő szemszögéből nem is talány, legfeljebb allegória*. Esetleg felvethető, hogy az allegorikus történet mondjuk a lírai én félelme az elvesztéstől, tehát jövő idejű, és így adja tudtára szeretőjének, mennyire fontos neki. Ezt az eshetőséget (legalábbis a kötet logikája, de mondhatjuk: Balassi egész költészete alapján) stilisztikai komponensek zárják ki: egészen pontosan az a rész, ahol gyakorlatilag egy megerőszakolási jelenetet beszél el a „mese”. Azt hiszem, kizárható, hogy akár száanalomkeltés, akár bókolás céljából leírja a költő a szeretett nő szerelmi szaggatását a hölgynek magának, mint jövőkép. (Máshogyan is, de a jelen a fent említett logikai okokból nem lehet a történet ideje.)

⁸ KLANICZAY Tibor, *A szerelem költője* = K. T., *Reneszánsz és barokk*, Bp., 1961, 225.

Hasonló módon áll ellen az értelmezésnek a költemény a másik esetben is, ha ugyanis „édes szerető” és hattyú különböző nők, akkor a vers mint szánalomkeltés lenne értelmezhető, azonban újabb paradoxonokba fut: hiszen van egy „édes szeretője” a lírai ének, akinek ír egy fejtörő-verset arról, hogy ő most egy másik nő elvesztése miatt a saját halálát óhajtja. Azt hiszem, felesleges tovább ecsetelnem, ebben az esetben a vers miért nem képes a szánalomkeltés funkciójának betöltésére. Az *Aenigma* tehát nem engedelmeskedik az eckhardti rendszernek, melyben az imádott kedves meghódítása lenne a cél, és ennek megfelelően nem is osztályozható a rendszer elemeivel (bók, szánalomkeltés, vád.) Az nyitóvers ezenkívül még tartalmaz olyan elemet, amely egyedülálló a kötetben, ez pedig a nőt elrabló férfi motívuma, amely teljesen idegen az udvari költészet és Balassi verseinek világától, és nincsen motivikai párhuzama a kötetben. (Egy másik férfi miatti kudarcnak még van, bár nagyon ritka. Ilyet találunk például a 8. versben: „De elútált, mert mást talált / éntőlem már elvált, hagyván szernyő halált...”, azonban ilyenkor a hölgy választása miatt vall kudarcot a költő, és nem a harmadik fél aktív szerepe miatt, aki soha nem jelenik meg a versben, és soha nem hárít rá a lírai én felelősséget, mint itt, az *Aenigmában*. Olyan módon, mint az első versben, a *Szép magyar komédiában* jelenik meg a harmadik fél motívuma, ám az a műfaji különbség miatt csak méginkább jelzi az *Aenigma* elütését a többi költemény világától). Az első versnek továbbá több olyan vonása van, amely a populáris regiszterhez⁹ közelíti (a két hattyú egyenlősége, a metrum, a stílus – nem véletlen, hogy az egész kötetből szinte csak ennek a versnek két sorához sikerült folklór párhuzamot találni¹⁰ – illetve legalábbis aszszociatív szinten a vers megszólítottjának összevetése másik nővel [er-

⁹ A regiszterek elkülönítését HORVÁTH Ivántól veszem át, és azonos jelentésben használok vele. HORVÁTH, *i. m.*

¹⁰ HORVÁTH, *i. m.*, 224. Sőt lehet, hogy az egész költemény forrásvidéke is a folklór. Figyelemre méltó párhuzamok vannak ugyanis egyes moldvai népballadák és az *Aenigma* között, így pl. maga a madárszimbolika, a madár társtalansága, hogy a lírai én látta a bánatos madarat, és úgy meséli ezt el a műben, valamint a társ elrablása egy nagyobb madár által. (*Balladák könyve*, gyűjt. KALLÓS Zoltán, Bukarest, 1971, 66–71. számú balladák.)

re is alig van példa: pl. a leginkább populáris kötetzáró darab, illetve a *Minap múlatni mentemben...* és persze a Célia ciklus összehasonlításai, amelyek azonban éppen emiatt, vagyis a ciklus stílári elterése miatt elgondolkodtatóak (hogi ti. valódi összehasonlítások-e)]. Mivel a populáris regiszterbe tartozó versek száma nagyon csekély a kötetben, és nem is hozzájuk kötethetőek a nagy szerelmi bánatok, ez is további furcsaság, amennyiben az egész vesgyűjteményt összegző prologusként képzeljük el a nyitóverset. Úgy tűnik, az *Aenigma* vagy nem értelmezhető, vagy csak ha súlyosan megsérti a kötet logikáját mint előszava annak, így képi meg saját talányosságát.

Egy rövid kitérő megjegyzés erejéig meg kell említeni, hogy látható, a költemény kiemelt jellemzői a verset csak mint a kötet előszavát tesszik nehezen érthetővé, önálló költeményként a kifinomult szerelmi költészettől való eltérései, amelyek a hagyományos értelmezéssel olvasva jellemzik az *Aenigmát*, még nem jelentenék azt, hogy az értelmezéssel problémák vannak. Ha azonban kiragadjuk a verset a kötetből, a címben jelzett talányosság nem szólhat a kötet olvasójának, csakis a megszólított „szeretőnek”, akinek a szemszögéből azonban a szokásos értelmezéssel olvasva a verset nem láthatunk semmi talányosat vagy rejtettet, így nem lenne érthető az *Aenigma* cím – ahogyan erre már Vadai István is rámutat tanulmányában. Vagy másképpen kell tehát értelmezni a verset, vagy pedig el kell fogadnunk Vadai István állítását, miszerint „rejtvényként csak a kívülálló olvasó számára működik a szöveg”, mégpedig mert azt az egész „lírai önéletrajzra” vonatkozó jóslatként fogja értelmezni.¹¹ Eddig ennek a jóslatként értelmezésnek a nehézségeit írtam le azzal, hogy a kötet verseihez képest a különböző értelmezési lehetőségek mind azoktól való súlyos eltérésekhez vezetnek, ráadásul úgy, hogy éppen a kötet írja elő az értelmezés kezdőpontját, azaz a lírai én azonosítását az egyik hatyúval a 34. versben.

Az *Aenigma* tehát több tekintetben is kilóg a kötetből, miért érezzük akkor mégis azt, hogy mélyen egylényegű azzal? Talán mert úgy tűnik, több motívuma is kihat, sőt, uralkodik az egész *Maga kezével írt köny-*

¹¹ VADAI, i. m., 14.

vén. Ezek a következőképpen foglalhatóak össze: 1. a hasonmás motívuma, megképzése, amely egyúttal fikcionalizálja az elbeszélteket (hiszen a hasonmás egy másik világban képviseli eredetijét – következésképp nem lehet az eredeti valóságában), 2. az elveszett boldogság fájdalma, 3. a bujdosás mint a kudarc következményének ábrázolása, 4. utalás a halálra, és mindez együtt természetesen a bukás, és a bukottság hangsúlyozását is eredményezi, ami miatt eddig is jó összefoglaló előszónak tartották a költeményt. Valójában ezek a motívumok teszik jó prologussá az *Aenigmát*, és magyarázzák meg kötetnyitó pozícióját. Ezek segítségével kísérelem meg majd feltárni a kötet rejtett, aenigmatikus történetét, elfogadván tehát azt a nézetet, melyet mindhárom új elemzése a költeménynek képvisel, hogy az első vers az egész könyvre érvényes kötetkompozíciós elveket tartalmaz – másképpen mondvá: hogy az *Aenigma* megfejtése maga a kötet.¹²

Most azonban hosszú időre el kell szakadnunk az *Aenigma* motívumaitól, melyekhez még visszatérünk, hogy megnézzük, mennyiben kulcsfontosságúak a kötetben, és megpróbáljuk megérteni általuk az egész versgyűjtemény rejtett történetét. Ehhez azonban tisztázunk kell a *Maga kezével írt könyve* értékszerkezetét, amelynek megítélése az új filológiai elmélet hatására gyökeresen megváltozott. Az ascendens kötetből descendens lett, ha elfogadjuk a kötetfelépítést, de ami legalább ilyen érdekes, több helyen is felüti fejét az a nézet, hogy a Júlia-szerelem negatív értéket képvisel a Nagyciklusban, Júlia „rossz istenség”, aki a valódi, keresztény Isten ellenpontja.¹³ Ha belegondolunk, ezzel a kijelentéssel az a hagyományos értékszemlélet dől romba a Balassi-könyvvel kapcsolatban, amely a neoplatonizmus, vagy a fin’amors eszményére épülő verseket erkölcsi magaslatként kezelte a kompozícióban. Újra kell tehát vizsgálnunk a Juliához, illetve az Istenhez fűződő kapcsolatait a lírai énnel, illetve a kettő átfedéseit. Termé-

¹² KÖSZEGHY, i. m.; PRÁGAI Tamás, *Aenigma és aposztrophé. (Kettős kompozíciós elv Balassi Bálint maga kezével írt könyvében)*, It, 2002, 174–187. és VADAI, i. m.

¹³ TÓTH Tünde, HORVÁTH Iván, i. h. De már az új elmélet előtt is felmerült: pl. PIRNÁT Antal, *Balassi Bálint poétikája*, Bp., 1996, 71.

szetesen, amíg a kötet feltételezett cselekménye nincs feltárva, ebben a témakörben sem lehet mást tenni, csak előzetes vizsgálatokat folytatni, azonban ezek, mint a későbbiekben látni fogjuk, szükségesek.

A „Fragmenta-elmélet”, ami Balassi *Maga kezével írt könyvét* Petrarca *Daloskönyvéhez* közelíti, úgy értelmezi tehát a „lírai önéletrajzot”, hogy a Júlia-szerelem zúzza szét a lírai én egyesülési törekvését a keresztény Istennel, a szerelmi és az isteni szféra – legalábbis Júliával kapcsolatosan – egymás ellen hatnak. Abban a kötet minden értelmezője egyetért, hogy Isten a kötetben természetesen pozitív értéket képvisel, így a Júlia-ciklust ez az elgondolás negatív pólussá teszi. Végül is van erre példa a *Canzoniere*-ben is, méghozzá igen frekvenciált helyen, a költő éppen első és utolsó előtti költeményében mutat némi elhatárolódást saját kötetétől, a 317. szonettben mintha éppen a versgyűjteményében megfogalmazódó szerelmi vágy miatt tartana bűnbánatot.

Hogy megvizsgáljuk, erről van-e szó valóban a *Maga kezével írt könyvében* is, és egyáltalán feltérképezzük annak értékszerkezetét, egy rövid időre ki kell lépnünk a szövegből, hogy aztán ismét visszatérjünk hozzá. Az alapvető kérdésünk tehát az, hogy a kötetben minden szerelem negatív értéket képvisel-e ezek szerint, vagy csak a Júlia-szerelem, mi a szerelmi szféra viszonya az istenivel, illetve milyen viszonyban állnak a különböző típusú szerelmek egymással. Úgy gondolom, hogy bár szövegen kívüli érveket nem lehet bizonyító erejűnek vélni, azt a feltételezést mindenesetre nehezen teszi elfogadhatóvá a *Szép magyar komédia Prológusa*, amely szerint Balassi Bálint verseskötetében a szerelem összes fajtája negatív értéket képviselne. Természetesen a sokat idézett részre gondolok itt elsősorban: „az szerelem azért semmi nem egyéb, hanem egy igen nagy kívánság, mellyel igyekezzünk nemcsak személyét, hanem minden jó kedvét is megnyerni annak, azkinek mindenkifelett szolgálni, engedni s kedveskedni igyekezzünk. Mely indulat az ifjú embernek gyakorta sok jóknak oka, mert ha részeges, elhagyja az észeséget, csak azért hogy az józansággal inkább kedvét lelhetné szerelmének, s tisztességes volta miatt gyűlölségben ne essék nála. Ha gondviseletlen s tunya, ottan tisztán jár, frissen, szépen, s mindenre gondvisel, hogy meg ne jegyezze s gyűlölje az szeretője, ha un-

dok s mocskosan viseli magát. Ha pedig tompa elméjű, ottan elmélkedik, mint járjon s mint szóljon, szép verseket szerezzen, kivel magának szeretőjénél kedvet lellessen. Az félként pedig mi teszi bátorrá, midőn csak egy szemben lételeért vagy egy távol való beszélgetésért is oly veszedelemre, szerencsére ereszti magát, ki életében s tisztességében jár? Ha azért ilyen az jó szerelem, hogy erőseket bátorít, bolondokat eszesít, resteket meggyorsít, részegyet megjózanít, miért alázzuk, szidalmazzuk szegényt? Én bizon nem ugyan! Sőt követem mindholtig, mint jó iskolamesteremet, s engedek néki, nem gondolván semmit az tudatlan községnek szapora szavakkal s rágalmazóknak beszédekkel.” Különböző feltevések vannak arról, hogy Balassi a *Prológust* milyen forrásra támaszkodva írhatta, de a kutatások alapvetően két forrásvidéket jelölnek ki: egyrészt az olasz neoplatonista szerelmi traktátusokat, illetve azok hatására visszavezethető szövegeket, másrészt pedig a lovagi szerelem eszmerendszerének kifejtéseit, gondolok itt elsősorban Andreas Capellanus nagy szerelemtanulmányára.¹⁴ Csak nagyon röviden tekintjük át ennek a két, egymáshoz szorosan kapcsolódó eszmerendszernek az állásfoglalását Isten és szerelem viszonyáról, amely egyben a lényegüket is adja. A neoplatonizmus szerelemfilozófiájáról írt összefoglaló tanulmányában Klaniczay Tibor kifejti, hogy a szerelem elsősorban ebben a rendszerben egy hiányból, egy kívánságból születik („az szerelem azért semmi nem egyéb, hanem egy igen nagy kívánság”), amely hiány (a másik fél hiánya, vagy a „fény” hiánya) erőt képezve „egymáshoz hajt, egymással való egyesülésre indít különböző lényegű, de természeténél fogva egyesülni kívánó létezőket”. A neoplatonista rendszerben ez a definíció eredetileg lélek és Isten egyesülését fogalmazta meg, „ami azonban nem zárja ki, hogy lényegének megközelítése, megragadása, megértése érdekében minduntalan

¹⁴ Az olasz szövegek, illetve traktátusok rokonságához: DI FRANCESCO, Amedeo, *Balassi szerelemfilozófiája = Amor, álom és mámor. A szerelem a régi magyar irodalomban és a szerelem ezredéves hazai kultúrtörténete*, szerk. SZENTMÁRTONI SZABÓ Géza, Bp., 2002, 427–438. Andreas Capellanushoz pedig: HORVÁTH, i. m., 233–234.

ne a földi, emberi, érzéki szerelem képzeit használják fel a gondolkodók, s az ideális, transzcendens, mennyei szerelmet bizonyos fokig ne a testi szerelem analógiájára képzeljék el.”¹⁵ Hasonló a helyzet az udvari szerelem esetében is. A *fin'amors* ugyanis egyfajta hűbéri viszonyt alkalmazott a szerelmesek, illetve az Isten és a hívő kapcsolata egyaránt. A lovag szolgálja a szerelmét, és ezért jutalom illeti meg, ami persze közel sem egyenlő a szerelem testi beteljesülésével. A legnagyobb jutalom maga a szolgálat: általában ezért esedeznek a trubadúrok, mert evvel az Úrnő elfogadja szerelmüket (Ennek jele lehet csók, vagy kéznyújtás például.) Azonban az udvari szerelmen belül is elkülönül még egy felfogás: Bernart de Ventadorn például az előbb ismertetett szerelmi magatartásformát is elutasítja második cansójában: úgy gondolja, nem szerelmes valóban, aki viszontszerelmet vár.¹⁶ Andreas Capellanus *De Amore* című szerelmi törvénykönyvében pedig odáig jut, hogy a viszonzatlan szerelem minden jószág és boldogság kútfeje. Ezt a viszonzatlanságot biztosítja a távolság: „Sosem kell már szerelmi báj, / s öröm – csak tőle, messziről, / hisz nem ragyog több ily sugár / sem itt közel, sem messziről”¹⁷ – írja híres ötödik cansójában Rudel, tehát ez a soha be nem teljesülő, távoli szerelem egy nem látott nő után minden valóságos szerelemnél mélyebb érzéseket és magasabbrendű örömet ébreszt a költőben.¹⁸ Guilhem de Peitieu pedig így énekel: „Van kedvesem, s nem ismerem, / nem láttam, higgyetek nekem, / [...] Nem láttam, s szívem érte ég”.¹⁹ Ennek a távolságképzésnek, viszonzatlanságnak (amit a „rab” motívuma jelez sokszor a versekben), sőt, mint látjuk, a Hölgy ismeretlenségének a hangsúlyozása szintén rejtett teológiai értelemre vezethető vissza. Capellanus írja, hogy a szerelem edzés az isteni szeretetre, hiszen ott sincs a hívőnek

¹⁵ KLANICZAY Tibor, *A neoplatonizmus szépség- és szerelemfilozófiája a reneszánsz irodalomban* = K. T., *Hagyományok ébresztése*, Bp., 1976, 314.

¹⁶ 19–21. sor (vö. HORVÁTH, i. m., 232.)

¹⁷ Ford. Eörsi István.

¹⁸ Hogy jelen esetben a Hölgy soha nem látott, nem bizonyítható szövetszerűen. Azonban az életmű vizsgálatával ezt Szabics Imre valószínűsíti: <http://www.btk.elte.hu/palimpszeszt/pali08/03.htm>.

¹⁹ Ford. Weöres Sándor.

semmilyen visszajelzése Istenről, és ezért lehet a viszonzatlan szerelem jó analógiája a hívő-Isten kapcsolatnak, ezért „minden jószág, és boldogság kútfeje” a szerelmi szenvedés. Ez a logika lehet – legalábbis rejtetten – a „petrarkista paradoxon” jelenségének mozgatórugója is.²⁰ A viszonzatlanságból eredő gyötrelmek spirituális örömként való átélésével Balassinál is találkozhatunk, nem idegen tőle ez a gondolkodásmód, mint láthatjuk az 58. versben is:

8

”Óh, énreám dihüdt, elvesztemre esküdt
igen hamis szerelem!
Miért nem holdultatsz meg annak, kit jártatsz
utánam szerelmesen?
S mire kedvem ellen gyútasz ahhoz engem,
aki megnyerhetetlen?

9

De te törvényidnek, noha csak vesztenek,
kételen kell engednem,
Zsámolyul vetettél, rabjává ejtettél
mert Juliának engem,
Kínját, hiszem csoda, hogy mintha jó volna,
oly örömet viselem.

10

Mint az leppentőcske gyertyaláng közibe
magát akartva üti,
Nem gondolván véle, hogy gyertyaláng heve
meg is égeti, süti,
Szívem is ekképpen Julia szenében
magát örömet fűti.”

²⁰ http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/10_szam/09.htm

A költői kép vallásos konnotációját pedig jól mutatja a 10. vers hasonlító képének szakrális jellege: „Szerelmére, mint egy szent helyre, / elmémet, ím, fordítom, / Mint egy áldozatot, magamot, / abban esmét felgyújtom”, valamint Koncz Attila megfigyelése, miszerint a lepke/pillangó szimbóluma misztikus motívum is, és az „igaz hitet áhító, hívő lélekre utal”.²¹ A másik pólust, azaz a *fin’amors* tagadását sem nehéz megtalálni Balassinál, és feltárni a kötetben elfoglalt helyiértékét. Horváth Iván megfigyelésére támaszkodva ugyanis ezek a versek valóban ellentétes pólusúak a vallási szférával. Ezt meggyőzően a metrum szintjén igazolhatjuk: Balassi tavaszénekeiben (pl. 11., 12.) a téma alapján joggal várhatnánk, hogy táncdal-metrumot alkalmaz a költő, mégsem ez történik, holott ismerte és használta is azt – a populáris regiszterhez tartozó verseinél. A két említett tavaszében azonban említve van Isten, és ez magyarázza, hogy ezeknek más metrumot választott: a populáris regiszterre utaló metrum nem szerepelhet vallásos tartalommal együtt.²² (Pirnát Antal is alacsonyabbrendű modusnak tartja Dante nyomán a táncdal, azaz ballata formát. Itt derül tehát ki, hogy az *Aenigma* populáris regiszterhez köthető motívumai szembenállnak az istenes versekkel is, alacsonyabbrendűvé téve ezzel a verset a kötet nagy részénél – ez megint csak látszik a pirnáti rendszerből is, hiszen az a8, a8, a8 metrumot „humilis” jelzővel illeti.²³) A populáris regiszter verseinek szembenállását a *fin’amors* eszményét tartalmazó költeményekkel már szintén meggyőzően kimutatta a szakirodalom.²⁴ Így tehát azt kapjuk, hogy a *fin’amors* (és így a Júlia-ciklus) ellenpontjai a populáris regiszterhez tartozó versek, és egyben ellenpontjai a vallási szférának is, ám a Fragmenta-elmélet értelmezése alapján Isten és Júlia is ellentétes értékpóluson helyezkednek el. Ez, bár valószínűtlenül hangzik, még mindig lehetséges lehet.

²¹ KONCZ Attila, *Misztikus motívumok Balassi Bálint költészetében = Ámor...*, 421.

²² HORVÁTH, *i. m.*, 278–279.

²³ PIRNÁT, *i. m.*, 21–28.

²⁴ HORVÁTH, *i. m.*, 293.

A kitérő első felében felvázolt értékhálózaton (kétféle *fin'amors*, populáris regiszter) érdemes most már megvizsgálni Balassi szerelmes és istenes verseinek kapcsolatát, először csak általánosan. A Balassiszakirodalomban közhellyé vált mára a két szféra egybemosódása, a kifejezőképesség hasonlósága, egészen pontosan, hogy „Isten is épp olyan elérhetetlen, mint az imádott hölgy, s ha úgy érzi (ti. Balassi – F. A.), hogy Isten elfordult tőle, amiatt éppúgy panaszkodik, mint kedvese kegyetlenségén, s mindkettőhöz megértésért, bocsánatért könyörög. Ez a hasonló alaphelyzet nemcsak az érvelés hasonló menetét, hanem gyakran szinte azonos fogalmazást, a szerelmi énekek frazeológiájának az istenesekbe való átvitelét eredményezi.”²⁵ Ennek lehetnek ékes példái a *Bizonnyal ismerem rajtam most erejét...* és a *Bizonnyal ismerem rajtam nagy haragod...* kezdetű versek. A kezdősorok hasonlóságán túl a költemények ugyanazon nótára íródtak, ráadásul mindkettő rendelkezik akrosztichonnal, így nyilvánvaló rokonság van köztük. Míg azonban az előbbi alkotás szerelmi, az utóbbi istenes tematikájú. A hasonlóságok mellett azonban különbséget is találhatunk, és ez a különbség segít megközelíteni Balassi istenes énekeinek egy jellemző vonását. Figyelemre méltónak érezzük a művekben leírt viszonyok közti eltérést: ugyanis míg a szerelmes versben a Hölgy és a lovag kapcsolatát ismét a rabság metaforája jellemzi („Tulajdona vagyok, szabad ő énvélem, / *Rabja* vagyok; medgyek, ha megöl is engem”), addig az istenesben a következőket olvashatjuk: „Bocsásd meg kötelét inkább ajakimnak, / Kik szüntelen téged felmagasztaljanak, / Hálákat adjanak, / *Jóvoltodért* néked híven *szolgáljanak*”, vagyis itt az előbbivel ellentétben szolgálatról van szó, amelynek nagyon is van jutalma (jóvoltodért)!²⁶ Jellemző vonása ez a *Maga kezével írt könyvében* szereplő istenes költészetnek is, több helyütt is ilyen cserekapcsolatként kezeli hitét a költői én, például a *Segélj meg éngemet...* kezdetű vers

²⁵ KLANICZAY, 1961, 188. Vö. DI FRANCESCO, Amedeo, *Balassi Bálint költészetének manierista vonásai*, ItK, 1976, 13; KOMLOVSZKI Tibor, *A Balassi-vers karaktere*, Bp., 1992, 35; KONCZ, i. m., 408–410. és NEMESKÜRTY István, *Balassi Bálint*, Bp., 1978, 160–161.

²⁶ Kiemelések itt, és az elkövetkezendő példákban is tőlem.

utolsó versszakában is: „Segélj azért engem, kegyelmes Istenem, / Örvény fenekére ne hágyj alámennem; / *Kiért* azmíg élek, kész vagyok hű lennem, / Nagy háladást tennem.” Még plasztikusabb mindez az *Az te nagy nevedért...* kezdetű zsoltárparafrázisban, ahol Balassi a forrásában csak halványan jelenlévő csere motívumát felerősíti:²⁷

„Én életemet, Uram, te támogatom,
Búval borult lelkemet megvigasztalod,
Ellenségimnek az kölcsönt te bővön még megadod;
Igazságoddal az álnok szíveket is megrontod,
S nyilván megbizonyítod,
Hogy segéli az hív embert jobb karod.

Tenéked *akkor* hálát adok örömmel,
Áldozom szívem szerint szép dicsérettel,
Az te felséges nagy nevedet áldván tisztelettel,
Mint teremtetted ember ha járhatok bátor szívvel,
Dicsérlek énekekkel,
Hogy vesztekét láthattam két szememmel.”

Az ilyen jellegű kapcsolat Istennel, amely a lovagi szerelem hűbéri viszonyára, azaz a „szolga” állapotára emlékeztet, logikailag magában rejt egy problémát. Mivel a „szolga” mindig valaminek a fejében tesz valamit, így visszajelzést vár, ha nem kapja meg, elbizonytalanodik – ha szerelmi viszonyról van szó, az udvarlás folytatásának hasznában, ha vallásos kapcsolatról, magában a hitben. Másképpen mondva: ha Isten nem teljesíti a kérést, ezáltal nem adván magáról visszajelzést, a lírai én kételkedni kezd – a felfogás természetéből adódóan – Isten létében. Ez be is következik a kötetben, leginkább a már idézett *Segélj meg engemet...* kezdetű könyörgésben érhető tetten, például a második versszakban: „*Sok nyavalya miatt apadott hitemet / Most többíts meg bennem, segélvén fejemet, / Kit ez világ útál, csúfolván engemet, / Ve-*

²⁷ <http://magyar-irodalom.elte.hu/gepesk/bbom>

szett életemet”, vagy még szemléletesebben a hatodik strófában: „Mint egy nagy bárkádban, vedd bé azért szegént / Jó áldomásodban fogadásod szerént, / *Hogy az kétség miatt el ne hágyjon megént* / Téged, szentséges fént!” De igen szembetűnő a *Mint az szomjú szarvas...* két sorának az eredetitől való eltérése is, félrefordítása is: „Mint Jordán és Hermon, fogyhatatlan hitem, / Légyen erős lelkem!”, vagyis „fogyhatatlan hitért” könyörög, pedig Beza egészen más kontextusban használja a Jordánt és a Hermont, akárcsak a Biblia, ez egyértelműen tudatos félrefordítás.²⁸ Az Istennel szembeni effajta kapcsolattípus eredményezi, hogy a gyűjteményen kívüli *Végtelen irgalmú...* kezdetű versében Ballasi már a sokatmondó (és Bezánál szintén nem szereplő) „fogyhatatlan” jelzőt teszi Isten neve elé, ami nemcsak kétségeit mutatja meg, de jól jelzi a visszajelzés-nélküliség gyötrelmeit a vallásos viszonyban.

Itt szeretnék visszatérni az *Aenigma* motívumaihoz, és a kötethez. A kitérőben felvetődő problémák horizontjából kísérem meg az *Aenigma* segítségével előállítani a *Maga kezével írt könyvének* esetleges rejtett történetét. A rejtett történetet úgy képzelem el, ahogyan Boccaccio a *Dante életében* elmagyarázza: „ugyanabban az előadásban feltárja a szöveget, de a titkos értelmet is, ami a szavak eredeti jelentése mögött rejtőzik”²⁹, illetve olyan analógiák működésével, ahogyan a már elemzett udvari szerelmi modell képes utalni a vallásos érzelmekre is egyidőben.

Mindenekelőtt vessünk egy pillantást az *Aenigma* után a második 33-as sorozat nyitóversére, a *Méznél édesb szép szók...* kezdetű költeményre. A két nyitóvers nyilvánvaló rokonságot mutat egymással, ennek legegyszerűbb jele a kizárólag ebben a két költeményben szereplő hatyú alakja. Azonban ez korántsem meríti ki a fellelhető párhuzamokat – azokhoz érdemes végigmenni a vers „cselekményén”, már csak azért is, mert annak néhány eleme a második 33-as ciklus történetének hipotetikus rekonstrukciójakor segítségünkre lesz. Hiányosan, csak az ezen

²⁸ <http://magyar-irodalom.elte.hu/gepesk/bbom>. A félrefordításra már HORVÁTH Iván felhívja a figyelmet: *i. m.*, 211.

²⁹ Idézi: HORVÁTH, *i. m.*, 104.

szempontokból érdekes részeket tehát röviden parafrázálom a következőkben. A költemény rögtön ismerős motívummal kezdődik: a lírai én elveszett boldogságát siratja, az „elmúlt régi sok jók” emléken kesereg. A harmadik versszakban saját magát okolja a történekeért, és „bűnnek” nevezi, amit elkövetett (Anna elhagyását). A negyedik strófában kiderül, hogy ez a bűn egyben Isten elleni véték is: „Kiért reám szállott Istentől nagy átok” – írja. Az ötödik és hatodik szakasz asszociatív viszonyban áll egymással, a méregtől jut el addig, hogy állapotát a „halálra vált kór” jellemzőihez hasonlítsa, amelynek lényege az orvosságok hatástalansága. Ebből már egyenesen következik az *Aenigmából* ismert eljárás ismét: mivel minden („vigasztalás, jó társ”) hatástalan, marad a bujdosás, és a bujdosásból a halál, illetve legalábbis utalás a halálra. A hetedik strófa bujdosási vágya egyszerre utal vissza és előre. A bujdosás ugyanis vallási toposz a bűntudat kifejezésére, és Balassi használja explicite is Isten előtti bűnösségének leírásakor, például a harmadik harmadik versben: „Az én búsult lelkem én nyavalyás testemben / Té-tova bujdosik, mint madár a szélvészben, / Tőled elijedett, tudván, hogy vétkezett, / akar esni kétségben”, így a bujdosó-motívum visszautal a negyedik versszakra, ahol a bűnt a költői én Isten elleninek is tekinti. Ha azonban megnézzük pontosan a hetedik szakasz megfogalmazását, miszerint: „Bús fejem egyedül csak bujdosni szeret, / Mert pokolnak tetszik ez világi élet”, ez logikailag már előreutalás is a halálra, hiszen ahonnan ezek szerint ki kell bujdosni, az az egész „ez világi élet”. Így a bujdosás éppúgy a halál emlegetésébe torkollik, ahogyan az *Aenigmában* is:

„Ezt ha megnyerhetem, bár meghaljak ottan,
Búmnak, mint hatyúnak, légyen vége vígan;
Más kívánságom ez: idvözüljek osztán.”

Látható tehát, hogy épp itt, a Júlia-ciklus első versének utolsó versszakában milyen erősen köti össze Balassi az isteni és a szerelmi szférát: a szerelmi „megnyerés” pillanatában bekövetkezne a halál, és ezzel együtt az üdvözülés – vagyis a szerelmi beteljesülés éppúgy nem lehet evilági, ahogyan a vallásos üdvözülés sem, és a két beteljesülés nem egymás ellen hat, hanem éppen következnek egymásból!

Hogy a szerelemi beteljesülés Júliával (mert időközben Annából Júlia lett, működésbe lépett az *Aenigma* hasonmás motívuma) nem lehet evilági, és a költőnek a bűne miatt élete végéig kell szenvednie a beteljesüléshez, az megjelenik később is a ciklusban, még ha rejtettebben is – ráadásul Cupido fogalmazza meg ezeket a gondolatokat újra, mint a helyes szerelmi magatartás foglalatát. Például az 55. versben így beszél a költői ének Júlia megszerzéséről:

„Azért ábrázatja lelkedből már soha,
míg élsz, ki nem kophatik,
Földön szerteszerint csak érte vallasz kint,
míg rajtad meg nem esik.
Azért en a tanács, hogy dolgozhoz jól láss,
mert így kedved nem telik.

Szerelem-gyúlasztó szentséges Cupido,
mondd hát, mint leljem kedvét?
Monda: *Mindholtodig* maradj meg ebben így,
amint imádod képét,
Ráfelelek, s meglátd, hogy meg hozzáfogad,
noha tőle most elvét.”³⁰

Cupido is nyíltan megmondja tehát: halálig kell imádnia a költőnek a hölgyet, azonban ha ezt megteszi, be fog teljesülni a szerelem – értelemszerűen nem a földi világban. A szerelemisten már az 52. költeményben is feddi a lírai ént, hogy túl hamar szeretné Júliát megszerezni, és ígéretet tesz:

„Hertelen akarnál ily nagy jóhoz jutni,
Kiért sok kint kell még vallani, fáradni?
Nagy jót könnyen anyám nem szokott osztani.

³⁰ Kiemelések tőlem.

De kérlek, gyümölcsöt vallyon mely fa hozott,
Minekelőtte még meg nem virágozott?
Bolond, nem tudod-é, hogy túrés ád hasznot?

De ne kételkedjél, bizony tiéd leszen,
Noha most így próbál, de ismét bévészen,
Julia tégedet meg bódoggá téssen.”

Cupido tehát a halálíg tartó imádatot, és a kételkedés hiányát – vagyis a beteljesülésben való hitet tekintí feltételnének a szerelemi üdvözülésnek. A költőí én azonban az 58. versben felhagy az udvarlással, és más „szépségek” után néz, mert „látja, hogy Júliát sem ékes beszéddel, sem okfejtéssel nem gyűjthatja fel szerelmére”. Már az előbb idézett 55. vers címében megpróbál elszakadni Júliától, mert „sem ízenetbe, sem levélbe semmi választ nem vehetne” tőle. A halálíg tartó imádatot tehát a vízszonszeretet hiányának, a „válasz” hiányának, vagyis a visszajelzés-nélküliségnek a költőí én számára elfogadhatatlan volta akadályozza meg. Vagyis ugyanaz a probléma jelentkezik itt, a Júlia-ciklusban, mint amit láthattunk már az istenes versek esetében is: a kötet „énje” most sem tud felemelkedni a „rabság” szintjére, reflexiók hiányában Júlia éppúgy „foghatatlanná” válik, mint Isten, és ez a lírai énben kételyeket ébreszt a beteljesülést illetően – ez vezet a bukáshoz ebben az esetben is. (Hiszen a populáris regiszterhez köthető versek által jelzett bukás, mint már említettük, szerelmi és vallási kudarcot jeleznek egyszerre, tehát a lírai én minden szempontból elbukik a kötet végén!) Kőszeghy Péter Balassi teológiájáról írt tanulmányában meggyőzően bizonyítja, hogy a költő vallási gondolkodásában a kegyelemtan fontos szerepet játszott, annak elemei meghatározóak az istenes versekben. A kegyelemteológia Balassira is jellemző felfogását pedig olyan „üzletnek” írja le, „ahol az egyik fél, az ember, a *kétkedés nélküli* hitet és Isten *feltétlen* dicséretét (de nem az érdemet, nem a jócselekedetet) adja cserébe, míg a másik fél, az Isten, a kegyelmet, és a Krisztus vérével megszerzett megváltást.”³¹ Az is-

³¹ KŐSZEGHY, *i. m.*, 58. Kiemelések tőlem. Vö. ECKHARDT, *i. m.*, 154.

tenes versekben azonban láthattuk, hogy a lírai én képtelen megfelelni ennek az alkunak, sem kételkedését nem tudja elfojtani, sem dicsérete nem feltétel nélküli. Ugyanez történik a Cupidóval kötött alku esetében is, a hasonlóságra Kőszeghy Péter is rámutat, mikor a fogadalom teológiai fogalmát elemzve kiemeli: ebben az alkuban „a fogadalom logikája szerint Vénus az atyaisten, Jézus pedig Cupido szerepébe kerül.” És valóban, mint láthattuk, ebben az esetben sem a szerelemisten nem teljesíti ígéretét, hanem a költői én az, aki megszegi a fogadalmat Cupido nyílt útmutatásai ellenére is. Az istenes versek és a Júlia-ciklus problémája ugyanaz tehát, emiatt úgy látjuk, Júlia nem ellenpontja Istennek a kötetben, ellenkezőleg: *a Júlia-szerelem modellezi az Istennel való kapcsolatot*, a 34. vers által összekötött szerelmi beteljesülést és vallásos üdvözülést egyaránt a visszajelzés-nélküliség szülte kétely miatt bukja el a lírai én.

És mintha ez lenne a bukás oka a Célia-ciklusban is. Nem igaz ugyanis a közhelyes megállapítás, hogy a Célia-szerelem minden ok nélkül megy tönkre. Ez a látszat csupán a ciklus kompozíciójának következménye, amely nem a hagyományos kronologikus-epikai szerkesztési elvet követi, hanem a Mihály Eszter által kimutatott szimmetrikus elrendezésre törekszik, így – felcserélvén okot és okozatot – a szerelmi elszakadást előbb olvashatjuk, mint az okot, ami ahhoz vezetett.³² A Célia-ciklus tökéletesen megkomponált vessorozat, a *fin’amors* apotheózisa. A versek a középpontban lévő magányos költemény (5b) köré szimmetrikus párokba rendeződnek, és a verspárok távolsága a középponttól meghatároz bizonyos tartalmi elemeket. A középpontban, az ötödik vers második részében a *fin’amors* uralkodik a hölgy szépségének, és az abból következő szerelmi szenvedésnek a leírásával. Minél távolabb kerülünk ettől a középponttól, annál inkább előtérbe kerülnek a populáris regiszter szerelmi költészetének elemei – így az utolsó költemény már a cím szerint is „latrikánus vers”. Ebben a szimmetrikus szerkezetben a harmadik, beteljesülést leíró költemény párja a nyolcadik vers, „kiben a maga ok nélkül való gyanúságában bankódik”. A hit

³² MIHÁLY Eszter, *A Coelia-ciklus szimmetrikus szerkezete = Amor...*, 439–455.

hiánya tehát ismét előtérbe kerül, ahogyan verset summázó „b” részben olvashatjuk: „Vétettem ellened, kételkedvén benned, lelkem, óh, szép Célia”. A költemény explicite természetesen szerelmi kételkedésről, féltékenységről beszél, a kétely, a feltétlen hit hiánya, mint a beteljesülés elvesztésének oka azonban visszautalni látszik mind a Júlia-ciklus, mind az istenes versek már vázolt problémájára.

Érdemes röviden megvizsgálunk a ciklus „szélén” elhelyezkedő, de még a Céliához, vagy Céliáról írt versek említett populáris regiszterhez köthető jellemzőit. Ilyen jellemző a beteljesült szerelemről való verselés, amely, mint láttuk, a ciklus harmadik költeményében valósul meg. Ennek azonban könnyű kompozíciós szerepet találni, a beteljesülés leírásának funkciója tulajdonképpen az elveszett boldogság siratása motívumának megképzésében van, meg kell jelenítenie a költőnek a múltbéli idillt, hogy elvesztésén kesereghessen, és így az *Aenigma* motívuma a Célia-ciklusban is előkerüljön. A másik ilyen jellemző jóval nehezebben magyarázható, abszurd, a lovagi költészetben, de mindenféle udvarló költészetben blaszfémiaának számít. A ciklusban kétszer is előfordul összevetésére gondolok Júliának és Céliának, amely összehasonlítások megakadályozzák, hogy a Célia-verseket (legalábbis így, a Balassa-kódexben olvasható formájában) valódi udvarló sorozatként fogjuk fel, hiszen a hasonlítás funkciója kivétel nélkül mindig az összes többi nőtől való elkülönítése az imádott hölgynek az udvari költészetben, sohasem az egyenlőségétél.³³ Egyetlen módon tartom elképzelhetőnek ismerve Balassi Bálint szerelmi költészetét ezeknek az

³³ Egyértelmű, hogy ilyen hasonlítás nem szerepelhet egy olyan szerelmes versben, amely valódi udvarlási célokat szolgál, és írója elküldi az imádott hölgynek. Azonban lehet, hogy a Célia-ciklus darabjait a költő nem küldte el senkinek. A lényegen azonban ez nem változtat, hiszen a pusztán irodalmi célokat szolgáló szerelmes versek is az udvarlás imitációi, ami alapján Eckhardt is felállította Balassi szerelmi költészetére vonatkozó rendszerét. Különösen igaz ez jelen esetben, ahol az oda nem illő összehasonlítás egy olyan költeményben történik, ami Céliához szól, azaz jelenlévőként kezeli őt. Ha pl. megnézzük Guilhem de Peitieu lator énekei sem nőhöz, hanem nőről szólnak, ugyanis a nő megszólítása, egy beszédhelyzet imitációja megköveteli a finom udvarlás elemeit. Ezért tulajdonítok jelentést az itteni összehasonlításoknak, ami feloldja ezt az ellentmondást.

összehasonlításoknak az értelmezését: úgy, ha valóban szó szerint vesszük a kettejük közötti egyenlőséget, valóban „egyenlő két rózsának” képzeljük el őket, vagyis: az *Aenigma* hasonmás motívumát működtetve értelmezzük a ciklust – Célia Júlia hasonmása, Júlia egy másik világban. Láttuk ezt az eljárást az *Aenigmában* és a Júlia-ciklusban is, ahol Annából Júlia lett, de hasonló módon jelenik meg a hasonmás a *Szép magyar komédiában* is: a névcserét követően Credulus ott is ámulkodik Angelica és Júlia hasonlóságán, de külön személyeknek kezeli őket. Így tehát úgy tűnik, hogy rejtetten a Célia-ciklus a Júlia-szerelem újrajátszása, tulajdonképpen az akkori kételkedésnek, mint bűnnek a felismerése.

Ha azonban Céliát Júlia hasonmásaként fogjuk fel, a másik világ, amelybe a hasonmás – természeténél fogva – átvezet bennünket, jelen esetben csak a túlvilág lehetne, hiszen láttuk, a 34. vers miként fonja össze a szerelmi beteljesülést a halállal és a lélek túlvilági üdvösségével. Ebben az esetben a költői énnak a Nagyciklus végén meg kellene halnia, az tehát a kérdés, hogy találunk-e olyan rejtett utalásokat a kötetben, amelyek a versek szó szerint vett értelmébe jól illeszkedve konnotálnák a lírai én halálát a Célia-versek előtt. A magam részéről látni vélek efféle rejtett utalásokat. Mindenekelőtt az első 33-as sorozat utáni átvezető szöveg imitál egy kronológiát, az addigi verseket a költő a szöveg szerint ugyanis „gyermeksígétől házasságáig” szerezte, a továbbiakat pedig ezután, vagyis tulajdonképpen egy életút képzetét kelti. Az egész kötet első verse, az *Aenigma*, mint már láttuk, rögtön utal a halálra, még hozzá a következő epikai sémát adva: a lírai én elveszti a szerelmi boldogságát, és ezen való bánatában bujdosni kezd, végül halálát kívánja. Egy kis kiegészítéssel ezt ismétli meg a második 33-as sorozat nyitóverse is: a költői én bűne miatt elveszti a régi idillt, ezért szenved, kihangsúlyozza, hogy semmilyen vigasztalás nem segíthet rajta, emiatt „csak bujdosni szeret”, azonban a bujdosás itteni leírásából, mint már rámutattunk, logikailag következik a lírai én halála, aminek emlegetése meg is történik a vers végén. Ezt szem előtt tartva érdekes megnézni a második 33-as verssorozat „cselekményét”. A költői én ezután udvarlásba kezd, amellyel azonban az 58. versben végleg felhagy, ezzel, mint láttuk, ismét bűnt követ el, és együttal itt bebizo-

nyosodik Júlia végleges elvesztése. Az itt következő nyolc költeményről Szentmártoni Szabó Géza állapítja meg, hogy „a végső búcsúzásig, lépésről lépésre haladva, a *remedia amoris*, a szerelemből való kigyógyulás szándékval írta meg” Balassi Bálint, majd tanulmányában követi a gyógyulás kísérleteit.³⁴ A kötet énje tehát mégis megpróbálkozik „víg kedvre” derülni a vigasztalás (más szépségek vigasztalása), illetve a „jó társ” (vitézek, költőtársak) segítségével, ám ez a 34. vers előrejelzésének megfelelően kudarcba fullad, és úgy, ahogyan ott, bujdosáshoz vezet. Már a költői versengésről írott költeményben megjelenik a készülődés a bujdosásra, méghozzá a „világ határára” készül indulni a beteg szerelmes, a 65. versben pedig már Istent kéri, hogy segítse bujdosásában. A „világ határára” való bujdosásra rímelhet esetleg rejtetten ennek a költeménynek a keltezése, amely Szent Mihályt emlegeti. Már az ókeresztény korban Mihály főanyagalt tartották ugyanis a Paradicsom őrzőjének, úgy gondoltak, ő viszi át a holtak lelkét a Mennysországba. Szentmártoni Szabó Géza pedig tanulmányában meggyőzően kimutatja, hogy a poszt-Júlia versek esetében a kolofonban szereplő szenteket nem találomra emlegeti Balassi, hanem a hozzájuk köthető hagyomány szoros tartalmi összefüggést mutat az adott verssel, tehát a választás tudatos. Így mintha újra arra láthatnánk utalásokat, hogy a bujdosás a halálba vezet. Ez nemcsak a 34. vers logikájának felelne meg: Balassi ugyanis gyakran fordul a halálhoz, mint minden másnál erősebb orvossághoz a szerelmi bánatra. Például a Célia-ciklusban írja:

„Szerelmesétől vált, nem csuda, az halált
 hogya fejére kéri,
Mert bújában halál orvosságot talál,
 fájdalma végét éri,
De az szörnyű válás végtelen kínvallás,
 szívét örökké sérti.”

³⁴ SZENTMÁRTONI SZABÓ Géza, *Balassi búcsúverse és a prosopopeia a XVII–XVIII. század magyar nyelvű költészetében*, It, 2004, 178.

Vagy egyéb gyógymódok hatástalanságával állítja szembe a *Szép magyar komédiában*: „sem az szerelem, sem hosszú idő orvosolhatja meg az én lelkem fájdamát. Orvosolja az halál, ki mindennemő búban s nyavalyában hamar véget szokott érni.”³⁵ Így tehát a remedia amoris egyéb módozatainak sikertelensége után joggal várhatjuk, hogy itt is a halálhoz fordul a lírai én, és valóban erre utaló rejtett jelzések lehetnek a bujdosást emlegető versek idézett kifejezései. Ezt a gyanút erősíti meg a nagyciklus utolsó költeménye is, Balassi híres búcsúverse, pontosabban: annak szerkezeti felépítése. Már Lükő Gábor megfigyelte ugyanis, hogy „a költő úgy búcsúzott el Magyarországtól, mikor 1589-ben Lengyelországba indult, mint aki soha többé nem tér vissza. Halálos ágyukon szoktak így búcsúzkodni a régi magyarok. S aki nem tehetette meg vmi okból, elbúcsúztatta papja vagy a kántor, mikor már a ravatalon feküdt. Ezek a verses, többnyire énekelt búcsúztatók elkerülték a Balassival foglalkozó kutatók figyelmét. Aki megismerkedik velük, könnyen meggyőződhet róla, hogy ezek voltak Balassi mintái, és nem más. Balassi búcsújának felépítése, stílusa és versformája azonos a halottbúcsúztatók sablonos formájával. A halottbúcsúztató versekben maga az eltávozó szólal meg: a pap a kántor az ő szavaival szól a hátramaradottakhoz, mintegy megjelenítve a halottat.”³⁶ Szentmártoni Szabó Géza már említett tanulmányában pedig rengeteg analógiával bizonyítja Lükő Gábor megfigyelését. Úgy tűnik tehát, a búcsúvers szó szerinti jelentésén túl konnotálja a kötet énjének halálát is a Nagyciklus végére, és a két nyitóvers motívumai valóban megjósolják a cselekményt, segítenek felszínre hozni a kötet elrejtett történetét.

Tulajdonképpen magában a Célia-ciklusban is találhatunk olyan elemeket, amik a túlvilágiságra utalhatnak. Ilyen rögtön a *Célia* név, hiszen Balassi a kor költészeti gyakorlatának megfelelően nagy jelentőséget tulajdonított mûzsái nevének, többször névetimológiai megjegyzéseket is tesz, pl. a Judit, az Ilona és a Zsófia nevek esetében, illetve az új számozás, a 10-es szám, a Mihály Eszter által kimutatott szim-

³⁵ Actus IV. Scena IV.

³⁶ Idézi SZENTMÁRTONI SZABÓ, *i. m.*, 193.

metria. Valamint, ha a Célia-verseket a Júlia-szerelem túlvilági folytatásának tekintenénk, érthetővé válna ebből a szempontból is a beteljesülés pillanatnyi megéneklése a Célia-ciklusban, hiszen a Júlia-szerelem beteljesülését már a 34. vers összekötötte a túlvilági üdvözléssel, de érthetővé válnának a lírai én kiszólásai is a harmadik versben, miszerint mégsem örvend, hiszen a Júlia-ciklusban elkövetett bűne miatt, hogy tudniillik Cupido a beteljesülésben való kételkedést megtiltó parancsa ellenére is abbahagyta az udvarlást, ez a túlvilági beteljesülés mégsem jöhet létre, csak afféle „mi lett volna ha” marad – talán nem véletlen, hogy a Célia-ciklusban is a „kételkedés” dönti romba a boldogságot.

A Célia-ciklus rejtett túlvilági volta bizonytalan feltevés csupán, az azonban bizonyosnak látszik, hogy az *Aenigma* hasonmás motívumának köszönhetően egy történet újraírásairól van szó, a középpontban végig Anna-Júlia-Célia áll, a vele meglévő boldogság elvesztése az emészthetetlen kudarc, amelyet újra és újra artikulál a kötet. A múzsák egy kicsit úgy hasonmásai egymásnak, ahogyan Freud a kísérteties esztétikai minőségét elemezve értelmezi a Doppelgänger alakját: egy már meghaladott, de elfogadhatatlan volta miatt elfojtott neurotikus tünetegyüttes visszatérése különböző formákban az adott jelenben újra és újra.³⁷ (A költői én hasonló elbukásai kapcsán pedig megemlíthető lenne egy pszichoanalitikus nézőpontú elemzésben a Freud által a *hasonmással* szoros összefüggésben tárgyalt *ismétlési kényszer* szerepe is.) Az elveszett boldogság hajszolásának, illetve a hasonmások általi folytonos visszatérésnek ugyanahhoz a múzsához a miértjére talán Ebreo szerelemfilozófiájában találhatjuk meg a választ, aki szerint – ahogyan Klaniczay Tibor tanulmányából tudhatjuk – a tökéletlen szerelmet az választja el a tökéletestől, hogy az előbbi a vágy kielégülésével megszűnik, míg utóbbi a beteljesülés által még inkább felerősödik. Ha megnézzük, Balassi a *Maga kezével írt* könyvében Annán,

³⁷ FREUD, Sigmund, *A kísérteties*, ford. BÓKAY Antal és ERŐS Ferenc = Sigmund FREUD *Művei* IX k. (Művészeti írások), szerk. ERŐS Ferenc és ARGEJÓ Éva, 2001, 245–283.

Júlián és Célián kívül minden műzsájához csupán egyetlen verset ír, egyedül hozzá/hozzájuk tér vissza költeményeiben.

A végkifejlett tehát mindig ugyanaz, talán még a műzsák is; ami változik, az a történetek értékelése. Felrajzolódik három bukástörténet, három gondolkodásmóddal. Az első a nyitóversé, ahol a bukás oka egy harmadik személy – ez áll legtávolabb az udvari szerelem eszményétől. A másodikban a hibás végül Júlia, a kegyetlen úrnő. A harmadik pedig az erkölcsi gondolkodás magaslata, és egyben az udvari szerelemé is: a hibás kizárólag a lírai én, és az ő hitetlensége. Látható, hogy a végső bukások ellenére egy általános emelkedés jellemzi tehát a kötetet. Az ilyen, hármas és egyben emelkedő szerkezet rendkívüli gyakori a régiségben, főleg a vallási irodalomban – a prédikációk érvelései, vagy tanításai gyakran követték ezt a struktúrát. Jó példa erre a következő Temesvári Pelbárttól való idézet, amely azért is külön érdekes, mert egy ilyen szerkezetű könyvről beszél, és szerepel benne a bűnről való gondolkodás, illetve a Paradicsom, mint harmadik lépcsőfok: „Mesterem egy háromszorosan beírt könyvet adott nekem, amelyet mindennap olvasok, és csodálatosan megvigasztalódom. Az egyik írás a Fekete, mivel végiggondolom bűneimet, amelyekkel kiérdemeltem a Pokol büntetéseit. A második a Vörös, mert Krisztus szenvedésére és vérére gondolok. A harmadik az Arany, mert az égi paradicsom gyönyörű voltára gondolok, és így töltöm időmet unalom nélkül, vigasztalódva.”³⁸ Az ilyen hármas emelkedésnek tehát lehet egyfajta vallásos konnotációja. Az ascensio pedig nemcsak a bűn megítélésének változásában érhető tetten, de pl. a Balassi-strófa egyre növekvő dominanciájában a kötet vége felé haladva, illetve az egyre bravúrosabb ciklus- és versszerkesztésben. A kötet felépítésének másik különös vonását is

³⁸ *Temesvári Pelbárt válogatott írásai*, szerk. V. KOVÁCS Sándor, Bp., 1982, 357. Temesvári Pelbártnál rengetegszer találkozhatunk ezzel az emelkedő jellegű hármas szerkezettel, pl. Pelbartus de THEMESWAR: *Sermones Pomerii de sanctis II* [Pars aestivalis], Augsburg, 1502, (RMK III: 104), 024, 100 nagyon pregnánsan, de elszórtan szinte mindenhol. Ezúton szeretném megköszönni Bárczi Ildikó szíves segítségét, hogy rendelkezésemre bocsátotta az Érdy-kódex majdani hálózati kritikai kiadásának eddig elkészült adatbázisát.

talán vallásos jelentéssel magyarázhatjuk. Láttuk, hogy az alapvetően kudarcra végződő ciklusok egy másik aspektusból egymáshoz képest emelkedést mutatnak, de megfigyelhető az is, hogy önmagukban sem egy lineáris ereszkedés ívét mutatják. A Célia-ciklus esetében kimutatunk egy piramisszerű, a ciklus belseje felé emelkedő szerkezetet, és hasonló tendencia mutatkozik a másik két ciklusnál is, legalábbis annyiban, hogy a ciklusok közepén az adott műzsához írt udvarló versek kapnak helyet, a végükön pedig a más szépségek miatti bukás leírása található. Ez a szerkesztésmód talán a költői én már elemzett kegyelemteológiai bűnével van összefüggésben, amit Balassi *Bizonnyal es-mérem rajtam nagy haragod...kezdett* versében így ír le:

„Anyámnak méhében bűnben fogantattam,
Kiből noha tőled kimosogattattam,
De gyarlón maradtam
És annak utána visszatantorodtam.”

Ez a versszak magyarázhatja a ciklusok belseje felé történő emelkedést, ami ciklusépítési sajátosságként tovább árnyalja Balassi *Maga kezével írt könyve* értékszerkezetének megítélését.

Attila Földvári

REWRITINGS OF THE FALL – MOTIFS OF THE AENIGMA IN THE POETRY OF BÁLINT BALASSI

Summary

In this paper I intend to approach Bálint Balassi's *Book written by his own hands* from the perspective of the opening poem entitled *Aenigma*. Due to its initial position I consider this poem an overall prologue to the whole series of his poems. Therefore I regard the volume as a

real *enigma* searching for hidden codes which may reveal a second layer of meaning underneath the surface. The motives of *Aenigma* should help to break the code. It is all the more important, since several motives of *Aenigma* influence or even dominate the entire volume. One may summarise these motives as follows: 1. the counterpart motive; 2. the pain over the lost happiness; 3. hiding as a consequence of failure; 4. reference to death. I attempt to expose the enigmatic history of the volume emphasising the presence of the above mentioned features. This history may tint the explicit plot with new elements like the death of the lyric self at the end of the *Great Cycle* or the interpretation of Celia as the counterpart, the celestial *alterego* of Julia in the *Celia Cycle*. I also examine the system of evaluation within the work, namely the question to what extent his love for Julia can be regarded as an allegory of the God – believer relationship or as its antithesis. The outcome of the analysis is that despite its descending conclusion the volume is characterised by a continuous ascent.

WATHAY FERENC „EMBLÉMÁSKÖNYVE”?

Megjegyzések az *Énekeskönyv* emblematikus ábrázolásaihoz

Wathay Ferenc (1568–1612 előtt¹) *Énekeskönyvének* már létezik hasonmás, illetve kritikai kiadása,² a szerzővel kapcsolatban pedig tanulmányok sora látott napvilágot. A kötetkompozícióban szereplő illusztrációk azonban alig keltették fel a kutatók érdeklődését.³ Az *Énekeskönyv* legújabb, internetes kritikai kiadása a szövegeket és a képeket már egyenlő súllyal kezeli.⁴ Az érdeklődés hiányához hozzájárulhatott az is, hogy a székesfehérvári vicekapitány természetesen nem volt tanult művész, épp ezért vízfestékekkel színezett tolrajzai naivan hatnak: mind a perspektívát, mind az anatómiai ismereteket tekintve nem közelítik meg a kor színvonalát. Ahogy Galavics Géza fogalmazott: „dilettáns rajzok” ezek, „Wathay nem volt túl iskolázott, ez verselésén is jól lemérhető, azonban még nagyobb gondot jelentett számára (...) a

¹ Wathay második felesége, Vághy Zsuzsanna 1612. májusában már másnak a hitvese volt: MOL, Döry-lt., 2. cs., 1612. V. 7.

² Kritikai kiadása: WATHAY Ferenc *Énekes Könyve*, kiad. NAGY Lajos, Bp., 1959 (Régi Magyar Költők Tára, XVII/1), 141–242., 538–573.; hasonmás kiadása: WATHAY Ferenc *Énekes Könyve*, 1–2, s. a. r., jegyz. NAGY Lajos, gond. BELIA György, Bp., 1976.

³ ACS Pál az Occasio-embéma és a fülemülés illusztráció forrásvidékét vizsgálta: *Wathay Ferenc: Áldott filemile..., Allegória és invenció* = Á. P., „Az idő ósága”, *Történetiség és történetiszemlélet a régi magyar irodalomban*, Bp., 2001, 214–217.; KNAPP Éva az Occasio-embéma két lehetséges előképét találta meg: *Irodalmi emblematika Magyarországon a XVI–XVIII. században*, Bp., 2003 (Historia Litteraria, 14), 134.; KOPPÁNY Tibor a vági Wathay-udvarház építéstörténetét rekonstruálta az azt ábrázoló tollrajz (7b) kapcsán: *Wathay Ferenc egykori vági kastélya*, MÉ, 1982, 2., 135–139.; KOVÁCS József László röviden foglalkozott Wathay Occasio-embémájával: *Rimay és a XVII. század emblematikájáról*, ItK, 1982, 640.

⁴ WATHAY Ferenc *Énekeskönyve*, Hálózati kritikai kiadás, szerk. GULYÁS Borbála, s. a. r. N. TÓTH Csilla, Bp., ELTE BTK Művészettörténeti Intézet, 2004. (<http://magyar-irodalom.elte.hu/wathay1>)

térábrázolás, s természetesen az alakrajz”.⁵ Illusztrációi azonban ahhoz képest, hogy ilyen tárgyú előtanulmányokkal bizonyosan nem rendelkezett, a maguk módján jól megoldottak, a színhasználat szempontjából pedig igen változatosak.

Érdemes megvizsgálni néhány szöveghelyet, ahol Wathay utalt az *Énekeskönyv* létrehozására. A mű előszavából megtudjuk, szándéka e könyvvel a konstantinápolyi Fekete-toronyban töltött rabság idejének hasznos eltöltése volt. Már itt, a kézirat elején az írással együtt említette az „egyéb képek pepecselését”.⁶ Egyébként a kolofónja szerint 1605 februárjában – az önéletrajzzal egy időben – a kéziratba helyezett előszó dátuma szintén fontos: az illusztrációk nagyobb hányada esetében elkészítésük *terminus ante quem*-jének tekinthető. Másik két szöveghelyen pedig, a címszövegben,⁷ illetve a kötet végén szereplő, prózai önéletrajzában,⁸ bár csupán az írás szó szerepel, ezt a képírássra, azaz a rajzolásra vonatkozó megjegyzésnek tekinthetjük.⁹ Ezt látszik megerősíteni az *Énekeskönyv* élén álló címszöveg „pontól pontra, egy vonyétásig” kifejezése is. Wathay tehát keveset beszélt saját alkotásáról, ez része a kor költői konvenciójának. Ahol azonban mégis utalt rá, ott vagy megemlíti a rajzolást, vagy az írás szót a versek és az illusztrációk elkészítésére egyaránt alkalmazta.

⁵ GALAVICS Géza, *Kössünk kardot az pogány ellen, Török háborúk és képzőművészet*, Bp., 1986, 69.

⁶ „hog’ az en Istenömnek enis ream boczattatot erős probaiat ellene ualo szugoldas nekűll el szenuedhessem, es hittuan gondolatimmal, az en Wramnak haragiatt, inkab fejemre ne ingerliem, Es ez yl irasimmall, egiebe kepeknek pepeczelisiuell, az en sziuemnek banattiatt könnyebeczem, es uele az Idött, (töltuen) mulassam” (*Énekeskönyv* [későbbiekben: *ÉK*], 5a)

⁷ „ENEKES KEŐNW, MELYET EN WATHAY FERENTZ AZ FEKETE TENGHER MELLET, AZ FEKETE TORONYBAN Constantinapolion keőuwl ualo Niomorult Rabsagomban szereuen, Galatha Varasaban czinaltattam, Es punctrull punctra eg’ uonietasig, minden ujonnan magamtul szerzett Enekekuell, magam tulaýdon kezeýuel irtam.” (*ÉK*, 3a)

⁸ „Azmel Toroniban mind azüdwöttűll foguan it tartatuan uagiok, kiben ezekett, teőb Buslakodo banatim kezött irtam, Emlékezetertt es üdő telesertt” (*ÉK*, 131b)

⁹ Erre a szóhasználatra vonatkozóan lásd pl. a következő, írásos dokumentumokat tartalmazó jegyzéket: GARAS Klára, *Magyarországi festészet a XVII. században*, Bp., 1953 (Magyarországi barokk festészet, I), 144–147.

A kötet elkészítésének célja a fenti idézetekben elsősorban valamilyen hasznos tevékenység révén a bűnbocsánat elnyerése, és az emlékezet fenntartása volt, ahogy Wathay önéletrajza végén írta: „melibüill azkÿ Olvassa, megh ertheti az En Istenömmnek, az 1600 Eztendötüill foguan ualo erős Czapasitt es probaitt raitam”.¹⁰ Kérdés, hogy mennyiben feleltethető meg mindez a 16–17. századi, humanista emblematika célkitűzéseinek. Ezekben a művekben a gyönyörködtetés (*delectatio*) mellett elsődleges szempont volt a hasznosság (*utilitas*), a moralizáló, tanító jelleg. Joachim Camerarius nürnbergi emblémaszerző szerint például az emblémák általános morális tartalmak hordozói, egyszerre kell felüdíteniük és tanítaniuk. Zsámboky János műve bevezetőjében szintén az emblémák morális jellegét emelte ki, számára ez a műfaj az erkölcsi oktatás részének tekintendő.¹¹ Wathay *Énekeskönyve* előszavában szintén a közösséghez, „olvasó baráti”-hoz szólt¹²: hosszan tárgyalta azt a jól ismert toposzt, miszerint a megpróbáltatások, szenvedések által a hit megerősödik, az ember közelebb kerülhet a megváltáshoz. Saját rab-sága erre a példa: az egész kötetet azért állította össze, hogy az ő esete tanulságul szolgáljon minden leendő olvasója számára. Tehát a példaadás, a morális célzat itt is megjelent, azonban Wathay nem különböző, általános erkölcsi fogalmakat használt fel és magyarázott az emblémák által, hanem, rendhagyó módon, saját személyét állította a didaktikus célzatú verseskönyv középpontjába. Így, a felhasznált emblémák mellett, az önéletrajz és annak narratív illusztrációi, azaz teljes élettörténete is e moralizáló felfogás részévé vált.

A hazai nyomtatott emblematika kezdetét, Zsámboky János Európaszerte ismert művétől (*Emblemata*, Antverpiae, 1564) eltekintve, az

¹⁰ ÉK, 131b

¹¹ FABINY Tibor, *Rossz ízlés vagy művészi érték? (Megjegyzések az embléma elméletéhez)* = *A reneszánsz szimbolizmus, Ikonográfia–emblematika–Shakespeare*, szerk. FABINY Tibor, PÁL József, SZÓNYI György Endre, Szeged, 1998 (Ikonológia és Műértelmezés, 2), 26., 31.; KNAPP Éva, 2. jegyzetben i.m., 39–41.; KNAPP Éva, TÜSKÉS Gábor, *Emblémaelméletek Magyarországon a XVI–XVII. században* = *Neolatin irodalom Európában és Magyarországon*, szerk. JANKOVITS László, KECSEKEMÉTI Gábor, Pécs, 1996, 181.

¹² ÉK, 4a–5b

1610-es évektől, Lackner Kristóf tevékenységétől számíthatjuk.¹³ Wathay, bár kéziratos művet alkotott, *Énekeskönyvében* törekedett a nyomtatott kiadványokhoz hasonló tipográfiára, dekoratív jellegű képei (főleg iniciáléi) pedig a korabeli fametszetes könyvdíszek hatását mutatják. 1836-ban, amikor az *Énekeskönyv* nyomtatott kiadásának ötlete először merült fel, Jankovich Miklós és a kéziratot felfedező Ponori Thewrewk József 16 illusztrációról litográfiát csináltatott a leendő kiadványhoz.¹⁴ A sorozat egyik darabja,¹⁵ amelynek eredetije ma nem található meg a kéziratban, Wathayt ábrázolja a cellájában, lába mellett törött korsóval. A litográfián emellett az 1604-es évszám és a szerző életkora („AETAT: XXXVI:”) olvasható. A humanista íróportré, pontosabban a szerző (krisztusi) életkorával, és a kiadás dátumával ellátott portréjának elhelyezése a nyomtatvány élére általános gyakorlat volt. Ilyen arcképet találhatunk például Zsámboky János már említett művében, vagy Cesare Ripa ikonográfiai kézikönyvének első illusztrált kiadásában.¹⁶ Ha bebizonyosodik, hogy nem egy 19. századi hamisítványról, hanem egy eredeti ábrázolás másolatáról van szó, akkor ez további adalék lehet ahhoz, hogy Wathay a nyomtatványok mintájára dolgozott: ugyanis a kézirat vízjeleinek tanúsága szerint, a litográfia feltételezett eredetijének a kötet legelején, az 1604-es címszöveget tartalmazó, 3. levél – ma hiányzó – párján kellett elhelyezkednie. A külső képében egy nyomtatványt felidézni kívánó kézírral Wathay célja az lehetett, hogy egyfajta tekintélyt, megbecsülést szerezzen könyvének, azonban – már csak a nagy mennyiségű arany használata okán is – a végeredmény egy sokkal reprezentatívabb, szinte már kódex-szerű munka lett.

¹³ KNAPP Éva, TÜSKÉS Gábor, *Irodalmi emblematika és emblémarecepció Magyarországon 1564–1796*, MKSz, 1995, 149.

¹⁴ Erről részletesebben I. GULYÁS Borbála, *A Wathay-énekeskönyv tervezett kiadásához készített litográfiák* = MIKÓ Árpád szerk., *Jankovich Miklós (1772–1846) gyűjteményei* (Kiállítási katalógus), Bp., Magyar Nemzeti Galéria, 2002, 328–329.

¹⁵ OSzK Kézirattár, Quart. Hung. 259/20.

¹⁶ Johannes SAMBUCUS, *Emblemata*, Antverpiae, Christophorus Plantinus, 1564, 8.; Cesare RIPA, *Iconologia*, Roma, Lepido Fazio, 1603, I. Balassi hasonló portréjáról I. SZENTMÁRTONI SZABÓ Géza, *Balassi Bálint képmása és a Balassa-család ősgalériája* = *Tarnai Andor Emlékkönyv*, szerk. KECSKEMÉTI Gábor, Bp., Universitas, 1996 (*Historia Litteraria*, 2), 255–259.

A művet, az illusztrációk szempontjából, az emeli ki a kor egyéb, kéziratos énekeskönyvei közül, hogy nem csupán lapszéli díszeket és iniciálékat tartalmaz, hanem emellett összesen 26 darab, figurális ábrázolást is találhatunk benne, amelyek adott szövegrészekhez tartoznak. Az *Énekeskönyv* – viszonylag nagy számú – képanyaga különböző típusú ábrázolásokból áll össze: a dekoratív célzatú képeken túl (pl. iniciálék, szalagdíszek), vannak a kéziratban látképek, életkép-szerű jelenetek és emblémának tekinthető illusztrációk. Mindez egy igen heterogén kompozíciót eredményez.

Wathay közel azonos arányban rajzolt narratív jellegű, a saját élet-rajzához, illetve a versek lírai alapszituációjához kapcsolható illusztrációkat (pl. elfogása Fehérvár alatt, 9a) és emblematisztikus ábrázolásokat. Az előbbieket (pl. várak látképei, az önéletrajz eseményeinek képi megfelelői) vannak túlsúlyban a kézirat első részében, míg a kötet második felére az emblematisztikus ábrázolások jellemzők.

Ez utóbbiak egyéni módon követik az emblémák hagyományos, hármas felosztását: egy mottóból, egy képből és egy utána következő, szöveges kifejtésből állnak, amely a legtöbb esetben maga az ének. Az kéziratban található emblémák száma, más gyűjteményekkel összevetve, igen csekély: összesen kilenc, ha a mottóval rendelkező, Utolsó ítélet-ábrázolást (87b) is ide számítjuk, akkor tíz embléma,¹⁷ és két, a narratív és emblematisztikus kép egyesítéséből létrejött ábrázolás található a kéziratban (Wathay kinézve ablakán egy fülemülét és egy nyulat lát, 74b; Wathay a cellájában sír, 83b).

Az emblémák, sorrendben, a következők: oroszlán, róka és holló (10a, a levél eredetileg, vízjele alapján, vagy a címer mellett, vagy az előszó után helyezkedett el a kéziratban¹⁸), kiterjesztett szárnyú sas (9b, III. ének¹⁹), *Occasio*-ábrázolás (71a, XIV. ének²⁰), szarvas (72b,

¹⁷ Kérdés, hogy a XXVII. ének után található ábrázolás (104b, rózsabokor két madárral), emblematisztikus ábrázolásnak, vagy dekoratív célzatú illusztrációnak tekintendő. Vö. Joachim CAMERARIUS, jun., *Symbolorum et emblematum...*, Centuria Tertia, Norimbergae, 1596, No. 75., No. 76.

¹⁸ Mottója nincs.

¹⁹ Mottója nincs.

²⁰ Mottója: „Fronte capillata post haec est oc[c]asio calva”.

XV. ének²¹), medve és oroszlán (80b, XIX. ének²²), Halál-ábrázolás (86a, XXII. ének²³), Utolsó ítélet (87b, XXIII. ének²⁴), csapdába esett szarvas (100a, XXVI. ének²⁵), baromfiudvar (101a, XXVI. ének²⁶), őzet elejtő sas (106b, önéletrajz²⁷). Ha ezekhez hozzávesszük a két, előbb említett, átmeneti ábrázolást (74b, XVI. és XXV. ének²⁸; 83b, XXI. ének²⁹), akkor elmondható, hogy a huszonnyolc éneket tartalmazó kötet felétől, azaz a XIV. énektől kezdve a versekhez emblematisztikus ábrázolások kapcsolódnak, kivéve, ahol csak az üres helye van meg a figurális ábrázolásnak (XXV., XXVII. ének), vagy nem volt hely számára (XVII., XVIII., XX., XXVIII. ének).

Wathay formailag „szabályos” emblémáit vizsgálva, nagyon valószínű, hogy legalább egy emblémásművet látnia kellett ezek megalkotásához. Konkrét átvétel lehet a kiterjesztett szárnyú sas ábrázolása (9b), amely eredetileg a kihajtható, kétleveles Fehérvár-ábrázolás hátoldalán helyezkedett el (ennek a baloldala ma már hiányzik): ifj. Joachim Camerarius *Symbolorum et emblematum...* c. emblémagyűjteménye III. kötetének – szintén az elején – nagyon hasonló embléma található (*I. kép*).³⁰ A sas, a mellette szereplő villámköteggel, illetve olajággal a háborúban és békében is jól kormányzó uralkodót szimbo-

²¹ Mottója: „Tempora labuntur sic nos ibimus ibitis ibunt”.

²² Mottója nincs, csak az üres mondatszalag van meg.

²³ Mottója: „O homo memento quod pulvis est in pulvere reverteris”.

²⁴ Mottója: „Surgite mortui venite ad iudicium.”

²⁵ Mottója nincs: mivel ez a XXVI. éneknek mint „aenigmának” a képi ábrázolása, itt nem is szükséges.

²⁶ Mottója nincs.

²⁷ Mottója: „Sic transit gloria mundi”.

²⁸ Mottója nincs.

²⁹ Mottója: „Psal. CII. Factus sum sicut nocticornax in domicilio.”

³⁰ Joachim CAMERARIUS, jun., *i. m.*, *Centuria Tertia*, Norimbergae, 1596, No. 1. Ifjabb Joachim Camerarius (1534–1598) nürnbergi orvos emblémásművének magyar recepciójára a legismertebb példa Lackner Kristóf soproni polgármester munkássága, aki számos művében vett át tőle részben vagy egészben emblémákat. A bemutató, sasos ábrázolást tette meg *Maiestatis Hungariae Aquila* (Keresztúr, 1618) című allegorikus címermagyarázatának fő elemévé. (Erről részletesebben I. KOVÁCS József László, *Lackner Kristóf és kora (1571–1631)*, Soproni Szemle, 1972, 74., 86–87.)

lizálja. Ugyanebből a gyűjteményből vehette át Wathay a baromfiudvar ábrázolását (2. kép),³¹ amelyet egy rókával is kiegészített: Camerarius-nál a kapirgáló tyúkok a bölcsesség utáni állandó kutatást jelképezik. Wathay az ábrázoláshoz tartozó, XXVI. éneket a kép fölött a „Sapientibus satis” megjegyzéssel látta el. 1605. január–március körül, amikor önéletrajzát és az előszót is elhelyezte a kéziratba, eredetileg evvel a verssel kívánta zárni verseskönyvét. Az önéletrajzhoz tartozó embléma, az őzet elejtő sas (106b) talán szintén Camerarius fent említett kötetének egyik emblémáján alapul, bár elrendezésében a rajz nem hasonlít rá: ott a szarvast elejtő sas az erősebb feletti győzelmet jelképezi,³² azonban Wathay, képen az „Így múlik el a világ dicsősége”-mottóval mintha félreértene, és fordítva értelmezné ezt az emblémát.

Az *Énekeskönyv* további állatábrázolásainál előképeket még nem sikerült találni, ezért ezek esetében az átvétel, és az egyéni emblémaalkotás egyaránt elképzelhető. Saját invenció lehet például Camerarius két, állva küzdő medvét ábrázoló emblémája nyomán³³ az ágaskodó medve és oroszlán, a vitézekhez szóló ének mellett (80b), vagy a szarvas-ábrázolás, amely a 42. zsoltárra sok helyütt utaló, XV. ének mellé került. Bizonyára saját ötlet viszont a kötet utolsó versének szánt, XXVI. ének – Wathay műfaji besorolása szerint „aenigma” – képi megfogalmazása (100a), illetve a már említett, két, átmeneti ábrázolás: a fülemülés illusztráció (74b) és a Wathayt sírva, a cellájában (mottóval) megjelenítő kép (83b). Ezek különlegessége, hogy látszólag csupán életképek: Wathay kinéz cellája ablakán, illetve a börtönben búslakodik, azonban különböző utalások révén az ábrázolások allegorizálódnak.³⁴

³¹ Joachim CAMERARIUS, jun., *i. m.*, *Centuria Tertia*, Norimbergae, 1596, No. 51.

³² Joachim CAMERARIUS, jun., *i. m.*, *Centuria Tertia*, Norimbergae, 1596, No. 10.

³³ Joachim CAMERARIUS, jun., *i. m.*, *Centuria Altera*, Norimbergae, 1595, No. 23. A négykötetes Camerarius-emblémagyűjtemény először 1605-ben jelent meg egyazon kiadásban. Az 1596-os, III. kötetén kívül, amely a madarakat és rovarokat tárgyalja, nem találni a többiben Wathay valamelyik ábrázolásának teljes mértékben megfeleltethető emblémát.

³⁴ Cesare Ripa így írta le a Magányosságot: „Fehérbe öltözött nő, fején remeterigóval. Jobb karja alatt nyulat tartson, bal kezében pedig könyvet, s elhagyott és magányos helyen álljon. (...) Fehér öltözéke a magányba vonult ember szándékát jelzi (...).

Mivel az Alkalom és a Halál allegorikus figurájának az *Énekeskönyvben* megjelenő típusa szinte közhelyszerű volt a kor képzőművészetében és irodalmában, ezért nem állíthatjuk biztosan, hogy e két kép előzménye valamely emblémáskönyvből származott.³⁵ Az Alkalom figurája (71a), keréken álló meztelen nőként, kezében borotvával jelenik meg,³⁶ amelynek kifejtése, a XIV. ének, a szerencsétlen 1602-es évről, Wathay fogságba kerülésének esztendejéről szól. Az *Occasio* a Fortuna-ábrázolások körébe tartozott, már az első emblémáskönyvben, Andreas Alciatus *Emblematájában* (Augsburg, 1531) szerepelt. Cesare Ripa így magyarázta kézikönyvében az ábrázolás attribútumait: „Pheidias, a régiek igen nemes szobrásza meztelen nőnek rajzolta az alkalmat, testén keresztbe vetett lepellel, amely eltakarta szégyenletes részeit, s homlokába hulló hajjal, amely teljesen fedetlenül hagyta tarkóját. Szárnyas lábakkal állt egy keréken, s jobbájában borotvát tartott. Homlokába hulló haja azt adja tudtunkra, hogy az alkalomnak elébe kell menni, s úgy kell várni érkezését, nem pedig mögötte kullogni s akkor megragadni, amikor már hátat fordít; mert sebesen halad szárnyas lábain és a keréken, amelyet örökösen forgat. A borotvát azért tartja kezében, mert készen áll rá, hogy azonnal elmetsszen minden

A remeterigó, mint már elmondtuk, természetétől fogva magányos madár. Ezért mondja a 91. [helyesen Zsolt. 102, 8.] zsoltár: ‘Olyan lettem, mint az elhagyott madár a háztetőn.’ A nyulat azért adjuk hóna alá, mert Piero Valeriano 13. könyve szerint [*Hieroglyphica* 13., *Solitudinarius*], amikor az egyiptomiak magányos embert akartak jegyezni, nyulat festettek a maga vackában. Ez az állat ugyanis egymagában él, s csak nagy ritkán laknak ketten egy odúban. Ha pedig egymás közelében élnek, valamekkora darab föld akkor is elválasztja őket egymástól.” (Cesare RIPA, *Iconologia*, ford., utószó SAJÓ Tamás., Bp., 1997, 541–542.) A másik ábrázolás a mottó által válik allegorikussá: előreutal a következő énekre, a 102. zsoltár parafrázisára, amelyben a zoltár beszélője a nyomorúságból kiált Istenhez.

³⁵ Az *Occasio*-ábrázolás kialakulásáról l. Rudolf WITTKOWER, *Allegory and the Migration of Symbols*, London, 1977, 98–101.; a Halál puttóként való ábrázolásáról l. *Uo.*, 160–162.

³⁶ *Occasiót* ill. Halált ábrázoló emblémák: Arthur HENKEL, Albrecht SCHÖNE *Emblemata, Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Taschenausgabe*, Stuttgart, Weimar, 1996², 1809–1811.; 997–998.

akadályt.”³⁷ A *memento mori*-ábrázolások tipikus példája a másik, allegorikus alakot használó Wathay-embléma. A Halál egy puttó, szokásos kellékekkel, homokórával és koponyával, mottója egy egyszerű, ide il-
lő bibliai szentencia: „porból lettél, porrá leszel”. A hozzá tartozó szö-
veg a 102. (panasz)zsoltár parafrázisa, a XXII. ének.

Láttuk, hogy az emblémák csupán a mű második részében követik fo-
lyamatosan egymást, és számuk az *Énekeskönyvben* nem haladja meg a
narratív jellegű ábrázolások mennyiségét: Wathay kompozícióját tehát
nem tekinthetjük emblémáskönyvnek. A nyomtatott forma utánzása miatt
sem érdemes Wathay kéziratát a hazai, nyomtatott kiadványokból álló
emblémakorpusz részének vélni. Az azonban mindenképpen figyelemre-
méltó, hogy egy alig iskolázott katonaemberben igény mutatkozott arra,
hogy – miután a kötet felénél „elfogytak” az életének eseményeit bemu-
tató képek –, az embléma műfaját is felhasználja könyve képanyagának
kiegészítéséhez, és ráadásul, mindeközben saját emblémákat is létreho-
zott.

Borbála Gulyás

Francis Wathay's „Emblem Book”?

Summary

In 1602 the Hungarian Ferenc (Francis) Wathay was the vice-captain
of Székesfehérvár (Alba Iulia), the coronation city of Hungary. When
the Turks occupied the fortress in August, he was captured and taken

³⁷ Cesare RIPA, *Iconologia* [Roma, 1603], ford., utószó SAJÓ Tamás., Bp., Balassi, 1997, 438–439. KNAPP Éva szerint Wathay ábrázolása közel áll Prinzipio Fabrizio egyik emblémájához (Prinzipio FABRIZIO, *Delle allusioni, imprese et emblemi*, Roma, 1588, Egyetemi Könyvtár Kt., M 267.); konkrét mintája pedig egy nyomdászjelvény le-
hetett, amely Nicolaus Bassaeus frankfurti nyomdász műhelyében került egy szenten-
ciagyűjteménybe (*Proverbiales-Sententiae*, Francofurti ad Moenium, 1589, Egyetemi
Könyvtár Kt., Hf 1725, Coll.1–2.). (KNAPP Éva, 2. jegyzetben *i. m.*, 134.) Itt köszö-
nöm meg Knapp Évának, hogy kutatási eredményeit rendelkezésemre bocsátotta.

to Constantinople. He has spent four years in prison: during this period he has prepared a book with 28 poems and an autobiography. The manuscript, now preserved in the Library of the Hungarian Academy of Sciences, has been illustrated by his own watercolour drawings: initials, flower ornamentals, city landscapes etc. and emblems. My study contains the list of the emblems, their sources, and makes a short survey of the emblematic tradition around 1600 in Hungary.



1. kép ÉK, 9b és Joachim CAMERARIUS, jun., *i. m.*, III., No. 1.



2. kép ÉK, 101ab és Joachim CAMERARIUS, jun., *i. m.*, III., No. 51.

„WER SEHEN WILL
ZWEN LEBENDIGE BRUNNEN ...”
„HA KI AKAR LÁTNÍ KÉT ELEVEN KUTAT ...”

Megjegyzések Balassi
Regnart-feldolgozásának irodalomtörténeti–poétológiai
összefüggéseihez¹

Balassi Bálint 49. számú énekével, amely szintén olvasható a hálózati kritikai kiadásban,² eddig leginkább csak a megemlítés szintjén foglalkozott a kutatás, pl. Csanda Sándor, Eckhardt Sándor, Horváth Iván, Király Péter, Pirnát Antal és Tóth Tünde; alábbi vizsgálódásaim szempontjából kiemelendők az újabb kutatások közül Király Péter tanulmánya, amelyben Balassi és Regnart kapcsolatával foglalkozik, valamint Tóth Tünde munkái, amelyekben az *inventio poetica* vizsgálatakor a 49. énekre vonatkozóan is a „szellemesség” kategóriáját alkalmazza.³

¹ Tanulmányomban messzemenően megtartom az elhangzott konferenciaelőadás szóbeli jellegzetességeit.

² BALASSI Bálint összes verse, hálózati kritikai kiadás (C) 1998, <http://magyar-irodalom.elte.hu/gepesk/bbom/itart.htm> ill. <http://magyar-irodalom.elte.hu/gepesk/bbom/krit/ir0456.htm> (MKIK 49).

³ CSANDA Sándor, *Balassi Bálint költészete és a közép-európai szláv reneszánsz stílus*, Bratislava, 1973; ECKHARDT Sándor, *Balassi-tanulmányok*, szerk. KOMLOVSZKI Tibor, Budapest, 1972 (Irodalomtörténeti Könyvtár, 27); HORVÁTH Iván, *Balassi költészete történeti poétikai megközelítésben*, Budapest, 1982 (Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézete, Reneszánsz-kutató Csoport); KIRÁLY Péter, *Balassi és Regnart* = Iskolakultúra 1996/9, 75–82; PIRNÁT Antal, *Balassi Bálint poétikája*, Budapest, Balassi, 1996 (Humanizmus és reformáció, 24); TÓTH Tünde, *Balassi Bálint és az inventio poetica* = Palimpszeszt 8 (1997. november), <http://www.btk.elte.hu/palimpszeszt/pali08/02.htm>; uő., *Balassi és a neolatin szerelmi költészet. Ph.D.-értekezés. Készült a Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézetében és az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Magyar Irodalomtörténeti Intézete Doktoriskolájának Reneszánszkutatások Posztgraduális Központjában*, Budapest, 1998 (vö. *Balassi és a neolatin szerelmi költészet*, <http://magyar-irodalom.elte.hu/gepesk/bbom/tanulm/de4.htm>; különösen 3. mell.).

Az eltelt idő szükségessé teszi a 49. számú Balassi-vers eddigi megközelítésének–elemzésének–értelmezésének újragondolását mind az újabb forráskutatás, mind pedig az irodalomtudományban időközben bekövetkezett elméleti–módszertani paradigmaváltások szempontjából: az alábbiakban erre tesztek kísérletet.

Hipotézisként abból indulok ki, hogy Balassi nem „csak” fordítónak tekintette önmagát, hanem ‘optimálni’ akarta a ‘hozott anyagot’, tehát a – jelen esetben idegen nyelvű – mintaszövegnél ‘sikerültebb’ költői alkotást akart létrehozni a kor elterjedt irodalmi modellje, az *aemulatio* (‘költői versengés–vetekedés’) értelmében: Balassi személyes költői teljesítménye tehát lényegében a mintaszöveggel való bánásmódként határozható meg.⁴

Ebből következik tudományos módszerem:

- 1) A szövegrelációk alapján vizsgálendő pl. az, hogy a nyelvi transzferen túlmenően fellelhetőek-e olyan poétológiai eljárások, szövegtranszformációs elvek, amelyek a kor elterjedt irodalmi modelljében, az említett humanista imitációs–aemulációs poétikában nyelvi transzfer nélkül léteznek akár *egy nyelven belül* is.
- 2) A következő lépés annak vizsgálata, hogy a megállapított poétológiai eljárások alkalmazása a konkrét esetben együtt jár-e szisztematikus tartalmi–koncepcionális módosításokkal.

A teljes szöveg két síkot tartalmaz, amelyek jele az alábbiakban I. és II.:

I.: a vers ‘külső’ adatai metapoétikai síkként egyfajta *keretet* képeznek: I/A mint *cím* és I/B mint *kolofon*; eszerint:

I/A: a *cím* a következő információkat tartalmazza:

I/A/1: *számozás*;

I/A/2: egy *téma és variációi*-típusú műalkotással van dolgunk: a mű *témája* a szerelmi viszony egyik *pólusa*, vagyis a ‘lírai én’ mint *szerelmes*, ill. a *szerelmi helyzet*; a *variációk* pedig az alaptéma képi beszédben történő megfogalmazásai: erre utal a *hasonlítja* szó poétológiai szakkifejezés alkalmazása;

I/A/3: a szöveg *fordítás német nyelvről*;

I/A/4: *dallam* hozzárendelése;

I/B: a *kolofon* a következő információkat tartalmazza:

I/B/1: *a keletkezés helye*: a költői ihlet ill. tevékenység topikus helye a ‘kies hely’, a *locus amoenus*, amelynek része a csobogó forrás is;

I/B/2: a szerelmi viszony *másik pólusának*, vagyis a szeretett nőnek *Julia-ként* történő megnevezése;

I/B/3: a *fordítás-jelleg megismétlése*;

I/B/4: *a keletkezés időpontja és oka*: a szerelmi érzés ‘fellobanása’;

II.: maga a *vers* a cím (I/A) és a kolofon (I/B) között.

A Bakfark Konzortnak 1980-ban a Hungaroton által kiadott nagylemezén a Balassi-szöveg 1. és 8. strófája és a Regnart-dal 2. strófája hallható Csajbók Laura (szoprán) előadásában a Regnart-féle dallamra énekelve; amint arra Homolya István is utal a lemezborítón, a Balassi-féle eredeti dallamjelzéstől eltérően a konkrét felvétel teljes egészében a regnarti dallam alapján készült.⁵

Tipológiaiilag egy olasz verstípusról van szó, még akkor is, ha a Regnart-szöveg régebbi az általam eddig fellelt olasz nyelvű szövegeknél; nem zárható ki az, hogy valamelyik variánsát Balassi is ismer-te. E versek alaptémája a szerelmes szenvedésének egy speciális demonstrációja a következő alapelvek szerint:

- 1) a szerelmes fiktív ‘lírai én’ végig harmadik személyben beszél fiktív ‘hölgyéről’ egy szövegintern, fiktív publikumhoz;
- 2) a versszöveg katalógusszerűen felsorolja a szerelmi betegség–szenvedés egyes tüneteit, az *enumeratio* elemeit anaforikusan összekapcsolva;
- 3) következetesen alkalmazza a szimmetrikus szingularitás tradicióját: „senki nem szeret úgy, mint én, de senki nem is szen-

⁴ Az alábbiakhoz sok vonatkozásban alapvető (szövegközlések is megegyezően): László JÓNÁCSIK, *Poetik und Liebe: Studien zum liebeslyrischen Paradigmenwechsel, zur Petrarca- und zur Petrarkismus-Rezeption im „Raaber Liederbuch“*. Zugleich ein Beitrag zur Geschichte protestantischer ‘Renaissancelyrik’ in Österreich, Frankfurt am Main [et al.], Lang, 1998 (Mikrokosmos, 48), különösen 11. fejezet (128–147).

⁵ BALASSI Bálint énekei / Songs by Bálint BALASSI: A Hungarian Poet from the 16th Century, BENKŐ Dániel feldolgozásai / Arrangements by Dániel BENKŐ; Bakfark Consort; Hungaroton SLPX 12107, 1980, A old., 5. sz. felvétel.

- ved úgy, mint én” a ‘lírai én’ oldalán – „senki nem olyan szép, mint ő, de senki nem is olyan kegyetlen, mint ő” a másik oldalon;
- 4) mindez legvégül, poénszerűen, arra a topikus, burkolt zsarolásra fut ki, ami a *trobador*-/trouvère-líra ill. *Minnesang* óta konstans: az erotikus visszautasítás kegyetlenség–irgalmatlanság, ami bizonyos erények, jelesül a *misericordia*, *pietas* (végső soron *caritas*) hiányára vall, különösen a demonstrált szenvedés(ek) láttán.

Egy efféle, prototipikusnak tekinthető és igen népszerű, minimálisan variálható, a ‘*Lesure–Sartori*’ által Livio Celiano-nak tulajdonított és többek által is megzenésített olasz szöveg hallható pl. azon az 1998-ban kiadott Naxos-CD-n a Concerto delle Dame di Ferrara előadásában, amely Claudio Monteverdi 1584-ben *Canzonette a tre voci* címmel megjelentetett kötetének anyagát tartalmazza (női *à capella* a későreneszánsz polifónia tradíciójában): ezen alapszöveg-típusra a vonatkozó hungarológiai kutatások ill. azok publikációi eddig nem tértek ki. Ezért, minthogy a prototipikus alapszöveg megzenésítői között Claudio Monteverdi (1567–1643) számít talán a legprominensebb komponistának, az alábbiakban a kottát is közlöm (1. illusztráció); ugyanakkor alapszövegként az eddig fellelt legrégebbi, Orazio Vecchi-féle (ca. 1550–1605) szövegvariánst használom (1. lentebb):⁶

⁶ Kottaközlés a következő kiadás szerint: Claudio MONTEVERDI, *Canzonette a tre voci* (Venezia, Giacomo Vincenzi & Ricciardo Amadino, 1584; *libro primo*) = Claudio MONTEVERDI, *Tutte le opere*, szerk. G[ian]. Francesco MALIPIERO; 10. köt.: *Canzonette e scherzi musicali*, Wien, 1967 (Universal-Edition, 9590), 23. – A ‘*LESURE–SARTORI*’ (Emil VOGEL; Alfred EINSTEIN; François LESURE; Claudio SARTORI, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, Pomezia, Staderini, 1977; 3 köt.) a szöveg szerzőségét Livio Celiano-nak tulajdonítja: vonatkozó adatai (pl. No 457, 1308, 1898, 2796–2802, 2267, 2268) szerint Livio Celiano szövegét többen megzenésítették, ami annak nagy nemzetközi népszerűségére utal (vö. 1. illusztráció). – A szakirodalomban ill. több kézikönyvben is elterjedt felfogással ellentétben Livio Celiano és Angelo Grillo két különböző személy, akiknek azonban voltak közös alkotásaik; vö. pl. Giulia RABONI, *Il madrigalista genovese Livio Celiano e il benedettino Angelo Grillo. In Margine a una recente monografia* = Studi Secenteschi 32, 1991, 137–188. – Claudio MONTEVERDI (1567–1643), *Canzonette (1584)*; Concerto delle Dame di Ferrara; NAXOS 8.553316, 1998 (Early Music / Alte Musik), 21. sz. felvétel.

Chi vuol veder

(Allegretto)

(Andretto)

Chi vuol ve-der un bo-ssu fol-to e apu- to.

Chi vuol ve-der un bo-ssu fol-to e apu- to.

Veni, Vieni, Vieni, il mi- se- ro mio cor- re il spen- so.

Veni, Vieni, Vieni, il mi- se- ro mio cor- re il.

Vo- Vieni, Vieni, Vieni, il mi- se- ro mio cor- re il mi- se-

mi- se- ro mio cor- re. Quan- to sa- ci- le que- sto sa- re- to.

mi- se- ro mio cor- re. Quan- to sa- re- to. Quan- to sa- re- to.

sa- re- to. Quan- to sa- re- to. et ho- ti- ra- to A- mo.

et ho- ti- ra- to A- mo.

et ho- ti- ra- to A- mo.

Gli vuoi veder dan fonsi d'ocquai viva
Venga a veder quest'occhi agni ci dolenti
Un'Amor gli ha fatti due fonsi correnti.

Chi vuol veder com'orde una fornace
Venga a veder ne val ch'in ogni loco
Amor m'ha fatto tutto fumare e fuoco

Ohi voi saper di questo la ragione
 Misi costei, che sua rara beltade
 M'infiamma ogni hora e in lei non c'è pietade.

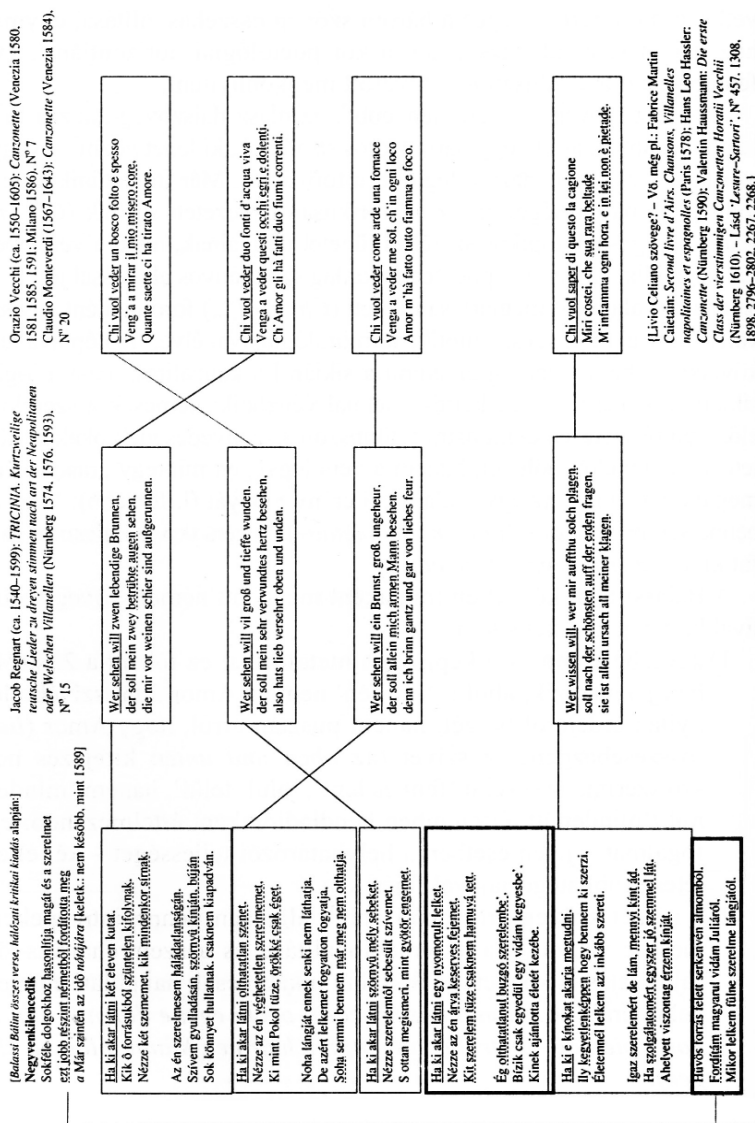
A jelenleg fellelhető empirikus leletek alapján szükségszerűen következő módszertani lépés a három szöveg összehasonlítása, egymáshoz való viszonyuk vizsgálata, a kor poétológiai horizontján is (vö. fentebb): ezt a 2. illusztráció hivatott megkönnyíteni.

Az olasz szöveg a „legtöményebb”: az olasz dalszöveg „hozza ki” a legtöbbet abból, amit négy háromsoros strófából „ki lehet hozni” – vagyis az olasz vers tartalmazza a legtöbb információt. Már itt feltűnik a tartalom és forma egysége, ui. az anaforikusan bevezetett strófák (*Chi vuol veder ...*) egy-egy topikus szerelmi tünetet tárgyalnak, majd a vers poénal végződik, amely egy poénteknikailag szokványos eljárással jön létre: az anafora alapvető megtartása mellett (*Chi vuol ...*) fordulatként egy síkváltás (a strukturalista szemiotika terminológiájával élve: ‘izotópiaváltás’) következik be, mégpedig az empíria síkjáról a kauzalitás, tehát a logika síkjára. Az olasz szöveg kettős poénal végződik: nemcsak a szerelmes előzőleg részletesen demonstrált, többszörös szenvedésének okaként tünteti fel az imádott hölgyet, hanem a vers legvégén mintegy „ráadásként” megállapítja annál az egyik alapvető erény hiányát (l. fentebb): ‘nincsen benne semmi irgalom’ (*in lei non è pietade*). A vers tkp. e kulcsmondatra fut ki: *quod erat demonstrandum*.

A Balassi által közvetlen mintaként megadott német szöveg redukтивabb, mégpedig két síkon:

- 1) kevésbé komplex a képiség, a metaforika: ez főként a 2. strófában jelentkezik, ahol a ‘lírai én’ nem az Amor által szívébe lőtt nyilak erdejéről beszél, hanem pusztán arról, hogy Amor (*lieb*) ‘összesebezgette’ a szívét (az *oben und unten* kifejezés nem szó szerint, azaz mint ‘fent és lent’, ‘alul–felül’, hanem ‘mindenhol’/‘mindenütt’ értelemben hendiadioinként értelmezendő: egy fogalmat – jelen esetben a helyhatározói teljességet – két ellentétes szubkategorójával fejez ki);
- 2) a német szöveg „racionálisabb”: alig van benne introspekció, messze visszafogja az emocionalitást, és a szemrehányás–ön-sajnálattatás is közvetettebb, talán inkább csak hangulati elemekkel operál (vö.: *il mio misero core; occhi egri e dolenti; e in lei non è pietade* – *betrübte augen; mich armen Mann; plagen; klagen*).

2. illusztráció



Ugyanakkor a német szöveg ‘a legszebb nőről’ beszél (*nach der schönsten auff der erden*), míg az olasz szöveg csupán az imádozt hölgy ‘ritka szépségéről’ (*sua rara beltade*): a német szöveg ezáltal következetesebben alkalmazza a szingularitásnak ill. a szuperlatívuszokban történő beszélésnek fentebb említett tradicionális elvét.

Balassi fő poétológiai eszköze szembetűnően az ‘anyag bővítése’ (*dilatatio/ampliatio materiae*)⁷, amely elvnek alkalmazása nagyjából az alábbi pontokban foglalható össze:

- 1) Egy–egy, anaforikusan bevezetett gondolati egységnek általában két–két strófát szentel (kivéve a szív esetét, 5. strófa).
- 2) Túlmegy az egyes szerelmi tünetek pusztá megemlítésén: mélyíti az introspekciót, kommentál, explikál, reflektál, vagyis – köznyelvi kifejezéssel élve – többet „lelkizik”.
- 3) Az olasz szövegben is megtalálható emocionalizálást ill. moralizálást visszahozza a regnarti ‘alapanyagba’ (*háládatlanságán; szörnyű kínján, búján; szörnyű mély sebeket; gyötör engemet; nyomorult lelket; árva keserves fejemet; kegyetlenképpen; mennyi kint ad; érzem kínját*), így Balassi *Julia*-ja erőteljesebben mutatja a *trobador*–/*trouvere*-líra (*belle*) *dame sans merci*, ill. az olasz szerelmi líra *donna crudele* nőtípusának jellegzetességeit.
- 4) A szintén topikus időbeliséget annak ugyancsak topikus szempontjából is bevonja: a jelen idősíkján megállapítja, hogy létezésének minden időpontját kitöltik a szerelmi szenvedés tünetei (*szüntelen kifolynak; mindenkor sírnak; örökké csak éget*), ami által Balassi visszahozza a *sujet*-be az olasz alapszöveg egyik lényeges elemét (*M’infiamma ogni hora*); majd a jövő idősíkján megállapítja helyzetének örök kilátástalanságát, tehát ‘végteleníti’ azt (*olthatatlan szemet; az én véghetetlen szerelmemet; Soha semmi bennem már meg nem olthatja; Ég olthatatlanul buzgó szerelemben*) – mindezek által egyrészt fokozva a ‘lírai én’ helyzetének a mintaszövegben bemutatott negativitását, másrészt azonban demonstrálva e ‘lírai én’ örökké kitaró hűségét.

⁷ Eckhardt Sándor terminológiájával kifejezve: az idegen anyag „kiszélesítése”; l. ECKHARDT 1972, 228–230 és 247sk.

5) Visszahozza a *sujet*-be a szerelmi viszonynak a hűbéresi jogviszony analógiájaként történő ábrázolását: a szerelmi szolgálat egyfajta *servitium*, a szolgálatért jár az ellenszolgáltatás, legalább pl. egy kegyes pillantás formájában (l. pl. 9. str.).⁸ Erre azonban sem a német, sem az olasz szövegvariánsok nem kínálnak alapot – éppen ellenkezőleg: ez ekkor már az olasz reneszánsz líra hatására szintén megújuló, a *Minnesang*, a *Meistersang*, sőt, egyre inkább már a ‘*Gesellschaftslied*’ hagyományaival is fokozatosan szakító, ‘modern’ német nyelvű lírában is kifejezetten anakronizmusnak számít. Balassi tehát mintegy „trubadurizálja” a Regnartszöveget, ami egyrészt kétségtelenül egyfajta anakronizmus, másrészt azonban Balassi versének ‘lírai én’-je – trubadúrszokásoknak megfelelően – így kettős normaszegést vethet szemére ‘hölgyének’: az együttérzés–könyörületesség hiányán túlmenően, mely morális szabályok megsértését az olasz és német szöveg tartalmazza, a hűbéri jogviszony megsértését is. A *trobador*- és *trouvère*-lírában, ill. a *Minnesang*-ban valóban igen gyakori az efféle érvelés, a „mérlegkésztés”, ti. a szolgálatnak és az azért legitím módon járó ellenszolgáltatásnak az összehasonlítása, majd ennek alapján a „negatív szaldó” megállapítása – ahogyan az Balassinál is történik. E „negatív mérleg”, negatív szituáció ugyanakkor pozitívumba fordul, mert egy centrális lovagi–udvari szerelmi erény demonstrálására ad lehetőséget: a feudális jog szerint a hűbéresnek joga volna ilyen esetekben egyoldalúan felmondania a jogviszonyt (*felonia*, *diffidatio*) – azonban az ideális ‘udvari szerelmes’ ilyen nem tesz, hanem kitart negatív helyzetében, ezáltal is demonstrálva ethoszát: a hűséget (*fidelitas*), a türelmes

⁸ A témához alapvető: Rainer WARNING, *Lyrisches Ich und Öffentlichkeit bei den Trobadors = Deutsche Literatur im Mittelalter: Kontakte und Perspektiven*. Hugo Kuhn zum Gedenken, szerk. Christoph CORMEAU, Stuttgart, 1979, 120–159; Rüdiger SCHNELL, *Causa amoris: Liebeskonzeption und Liebesdarstellung in der mittelalterlichen Literatur*, Bern és München, 1985 (Bibliotheca Germanica, 27); uő., *Die ‘höfische Liebe’ als Gegenstand von Psychohistorie, Sozial- und Mentalitätsgeschichte. Eine Standortbestimmung* = *Poetica* 23, 1991, 374–424.

kitartást a nehézségek–fájdalmak közepette (*patientia, perseverantia*), az állhatatosságot (*constantia*), a kicsinyes–primitív haszonelvűségen felülemelkedő, áldozatkész nagyvonalúságot. Hiszen egy ‘úriember’ nem csak ott és akkor szolgál, tesz valamit, ha azért azonnal megkapja a szimmetrikus ellenszolgáltatást – ami őt egyébként jog szerint természetesen megilletné.

- 6) Az alapstruktúráként adott anaforikus *enumeratio*-t Balassi 6–7. strófaként bővíti egy új elemmel, vagyis minden törésvonal, sűrűlódás nélkül beilleszt egy újabb szerelmi tünetet, amely ráadásul logikusan következik a 3–4. strófából: ha ui. a szerelem egy (lát-hatatlan) tűz–lángolás, akkor a hamuszürke haj, ti. a szerelmi bánatba történő beleöszülés, ennek szükségszerű végterméke.⁹ Balassinál tehát kiválóan működik a képi logika. Ez megfelel pl. egy ‘klasszikus’ cinquecentopetrarkista poétológiai eljárásnak, ami mindenekelőtt egy speciális hermeneutikai viszonyt feltételez a kanonizált mintaszöveghez: fel kell ismerni az adott mintaszöveg (Petrarca-szöveg) tulajdonságait–jellegzetességeit, az azok alapjául szolgáló – pl. poétológiai – elveket, majd az *aemulatio* jegyében ezeket felszínre kell hozni, még nyilvánvalóbbá kell tenni és ki kell domborítani, vagyis tökéletesebben kell alkalmazni: Petrarcat a saját költői eszközeivel kell felülmúlni. Tehát Regnarttal vívott költői *aemulatio*-jában Balassi talán itt a ‘legmodernebb’.
- 7) A *permissio* retorikai fogásának a 7. strófában történő alkalmazása (*Bízik csak egyedül egy vidám kegyesbe’ / Kinek ajánlotta életét kezébe*) szintén az olasz szerelmi líra által megörökölt ‘klasszikus’ trubadúr hagyományok közé tartozik: a ‘lírai én’ *Julia* egy személyes felelős döntésére bízta magát az ‘élet–halál kérdésévé’ kiélezett szituációban – vagyis ultimátummá radikalizálja az erotikus zsarolást (vö. fentebb).

⁹ A sorrendcsere talán értelmezhető úgy is, mint a ‘betoldás’–‘bővítés’ előkészítése: a 6–7. strófaként történő ‘betoldás’–‘bővítés’ olvasható úgy is, mint az egyik tematikus–gondolati egységet képező 3–4. strófa és a másik tematikus–gondolati egységet képező 5. strófa szillogisztikus következtetése – mégpedig úgy, hogy a 6–7. strófa gondolatilag az 5. strófa emocionális introspekcijához illeszkedik.

8) A 8. strófában megfogalmazott kuriózus kettős paradoxon, a 'lírai én' meghasonlottsága-szétesettsége szintén konstans a trubadúrlíra óta: „szívem/lelkem éppen azt a személyt szereti még tulajdon életemnél is jobban, aki – legnagyobb ellenségemként – a legtöbbet árt nekem, ami által szívem/lelkem a tulajdon életemet veszélyezteti”.

9) Jelenleg nem tudom eldönteni azt, hogy a metapoétikai jellegű záróstrófa mennyire tekinthető a *tornada* örökségének: ha igen, akkor ez is egyfajta 'trubadurizálás'-ként fogható fel.¹⁰

Balassi szövegét azonban összefüggésbe kell hozni azzal a tradícióval is, melyet a trubadúrlírához képest az ún. 'szicíliai fordulat' jelent a neolatin szerelmi lírában.¹¹ Ez jelen esetben főként két tényezőben mutatkozik meg:

1) A szerelmi líra elveszíti *performance*-jellegét és magasan képzett hivatalnokok írásbeliséghez kötött lírájává lesz: jellemzőjévé válik a szerelmi reflexió egyfajta traktátusjellege, módszertanilag szigorúan szabályozott szervezettsége–megszerkesztettsége, ami formailag is kifejezésre jut.

2) Megfigyelhető egy specifikus hangsúlyeltolódás azáltal, hogy eddigi mellékszereplőkből főszereplők, eddigi főszereplőkből pedig mellékszereplők lesznek: már nem két személy viszonya, annak problematikus jellege áll a szerelmi reflexió középpontjában (az egyes szerelmi tünetek eddig csak mint az alaphelyzet szükség-szerű, ám mellékes velejárói–okozatai–bizonyítékai jelentek meg), hanem pl. az egyes szerelmi szimptómák szinte traktátus-szerű taglalása, mégpedig úgy, hogy a szeretett személy alig jelenik meg a vers horizontján.

¹⁰ Vö. pl. ECKHARDT 1972, 265; PIRNÁT 1996, 33 és 39. – Csak nagyon kevés tudok egyetérteni Pirnát Antal és Szabics Imre azon megállapításaival, amelyek a trubadúrlíra, a *dolce stil nuovo*, Petrarca és a petrarkizmus recepciójára vonatkoznak Balassi költészetében; l. SZABICS Imre, *A trubadúrlíra és Balassi Bálint*, Budapest, 1998.

¹¹ Vö. főként Joachim SCHULZE, *Die sizilianische Wende in der Lyrik* = Poetica 11, 1979, 318–342.

Szövegeink jól tükrözik az óolasz szerelmi líra e két rétegét: a német és az olasz szöveg záróstrófája, ill. a Balassi-vers 8–9. strófája a *donna crudele* nőtípusát tematizálja – ami tkp. trubadúrhagyomány; a megelőző strófák azonban már az óolasz líra specifikumait mutatják: jelesen a traktátusszerű ‘katalogizálást’.

A szövegek adekvát megértéséhez azonban még mélyebbre kell visszanyúlnunk a tradíciók és összefüggések kutatásakor: figyelembe kell vennünk az emberi szívről alkotott középkori–koraújkori anatómiai–fiziológiai felfogásokat. William Harvey ui. csak az 1620-as években fedezte fel a vérkeringést és ismerte fel a szívnek abban betöltött funkcióját; azelőtt az emberi szívnek – túl azon, hogy a lélek, a személyiség, az affektusok „lakhelyének” tartották – más élettani funkciót tulajdonítottak, mint a ‘modern korban’: úgy tartották, hogy a könnyek valamiféle vezetéken keresztül a szívből jutnak a szembe, a sóhajok is a szívből származnak, és a szívben születik a testmeleg is, valamifajta láthatatlan égés következményeként (akkor a szervezetben végbemenő égési, ill. bomlási folyamatokról mit sem tudtak). Mindez már a későközépkorban könnyen kombinálható volt bizonyos alkimista elképzelésekkel, a négy alapelemről (tűz, víz, föld, levegő) vallott tanokkal, amit a koraújkori makrokozmosz–mikrokozmosz felfogások csak felerősítettek. A szerelmi affektus tehát túltengést vált ki, és a szerelmi líra (főként annak olasz ága) egyik legkedveltebb témája volt e kardiális hiperfunkciók hiperbolikus ábrázolása. Ennek azonban funkciója is volt, mégpedig a ‘minőségi bizonyítvány’ bemutatása: minél őszintébben szeret valaki, annál hevesebben lángol a szíve, annál több könnyet hullat (nemegyszer szószerint „tengernyi”), mellkasát pedig szinte szétrobbantják a sóhajok stb.

Mindez szerepel Petrarca *Canzoniere*-jében, ami a későbbi költőgenerációk számára pl. motívumok, toposzok, hiperbolikus metaforajátékok gazdag tárházává vált. E költészeti irányzathoz sorolandók az azt megalapozó Serafino dall’Aquila (1466–1500)¹², Giovan Leonardo

¹² Forrás: SERAFINO (CIMINELLI) DALL’AQUILA, *Die Strambotti des Serafino dall’Aquila. Kritische Ausgabe*, szerk. Barbara BAUER-FORMICONI, München, 1967, 218–219 (No 87).

Primavera (?)¹³ és Christoph von Schallenberg (1561–1597)¹⁴ idézett szövegei; a 3. illusztrációban – időben visszafelé haladva – idézett, egymással egyértelműen rokon verseikben a ‘szenvedő szerelmes’ a rászorulóknak segítségére bocsátja kardiális hiperfunkcióit: kiontott könnyei nagybani vízszükségleteket is képesek kielégíteni, sóhajait szélcsend esetén a hajósok befoghatják vitorláikba, szíve lángjánál pedig melegedhetnek a didergők. Amint itt is láthatjuk, Serafino iskolát teremtetett: ez volt a *lirica cortegiana, petrarchismo cortegiano*, ‘nápolyi–szicíliai iskola’, a későbbi *concettismo* egyik előfutára; a XXX. versével ezen költői irányzathoz csatlakozó Schallenberg megjelölése *In der Sicilianisch waiss* tehát egy poétológiai iskolát–tendenciát is jelenthet (‘szicíliai módra’).¹⁵

Idézett verseink tipológiailag alapvetően két nagy csoportba oszthatók a kommunikáció célcsoportja ill. a beszélői attitűd–gesztus alapján:

- 1) Az egyik célcsoportot képezik a kíváncsiskodók, báméskodók, akik ki vannak éhezve a *miracoli d’amore* motívumköréből vett kuriozitásokra: itt a beszélői gesztus a deixis, ui. a ‘lírai én’ szinte látletszerűen önmagán demonstrálja a szerelmi szenvedés egyes szimptomáit (vö. *chi vuol veder; Wer sehen will; Ha ki akar látni*) – mint egy ‘állatorvosi lovon’.
- 2) A másik célcsoportot képezik a segítségre szorulóknak: itt a beszélői gesztus a felajánkozás, ui. a ‘lírai én’ a szerelem által kiváltott kardiális hiperfunkcióit felajánlja az arra rászorulóknak – mint egy ‘(természetes) nyersanyag- és energiaforrásként’.

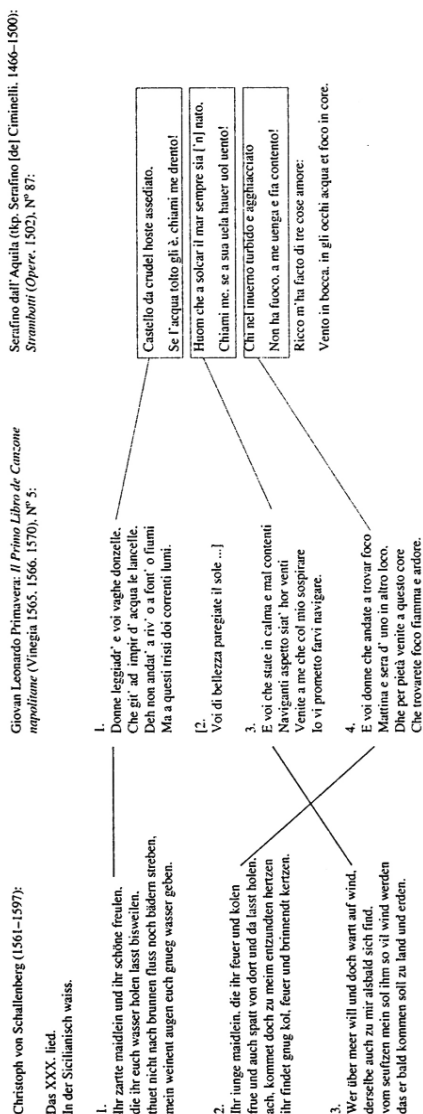
További kimutatható későközépkori hagyomány az egyes szerelmi

¹³ Forrás: Rudolf VELTEN, *Das ältere deutsche Gesellschaftslied unter dem Einfluß der italienischen Musik*, Heidelberg, 1914 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 5), 74–75.

¹⁴ Forrás: Christoph von SCHALLENBERG, *Christoph von Schallenberg. Ein österreichischer Lyriker des XVI. Jahrhunderts*, szerk. Hans HURCH, Tübingen, 1910 (Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart, 253), 136–137.

¹⁵ Az olasz reneszánsz (énekelt) szerelmi líra német nyelvű recepciójához, különösen Christoph von Schallenberg költészetéhez utóbb: Gert HÜBNER, *Christoph von Schallenberg und die deutsche Liebeslyrik am Ende des 16. Jahrhunderts* = *Daphnis* 31, 2002, 127–186.

3. illusztráció



szenvedések katalógusszerű demonstrációja. Erre szolgáljon példaként *Frau Minne* ('Szerelem úrnő') ábrázolása egy 1479 körül keletkezett német fametszetben, ahol az imádott hölgy egyfajta perszonálunióban jelenik meg Vénusz istenasszonnyal, lándzsára-kardra tűzve a szenvedő szerelmes szívét, amely a legkülönbözőbb kínszenvedéseknek van kitéve: minden ábrához egy-egy címke tartozik, amely megnevezi az éppen használatban lévő kínszenvedést, ill. a kínszenvedés módját (4. illusztráció).¹⁶

Mindennek későbbi, technikailag modernizáltabb változatai a szerelmi emblémakönyvek rokon ábrázolásai, ahol a puttóként ábrázolt Amor/Cupido pl. beszabadul egy alkimista műhelybe és ott kegyetlen játékba kezd, aminek a szenvedő szerelmes látja kárát. Szolgáljon erre példaként Otto van Veen (Otho Vaenius; 1556–1629) *AMORVM EMBLEMATA* címmel 1608-ban Antwerpenben kiadott, latin nyelvű mottóval és különböző nyelvű epigrammákkal ellátott emblémákat tartalmazó kiadványának két, támlánkba vágó emblémája: a 49., *VVLNVS ALIT VENIS, ET CAECO CARPITVR IGNE* mottójú emblémában Amor/Cupido szítja a szerelme emésztő szerelem tüzeit (5. illusztráció),¹⁷ a 95., *SVNT LACRYMAE TESTES* mottójú emblémában pedig a kiontott könnyek egy Amor/Cupido által végzett desztillációs eljárás eredményei (6. illusztráció):¹⁸

Az antikvitásból származó igen kedvelt motívum, a *venatio Amoris* természetesen itt is többször előfordul, pl. úgy, hogy a szerelmes szíve Amor/Cupido nyílnak céltáblája, amint ez a 77., *PECTVS MEVM AMORIS SCOPVS* mottójú emblémában is szerepel (7. illusztráció).¹⁹

Vaenius emblémáival egyúttal bezárult a kör, visszakanyarodtunk az olasz dalszöveghez: a Balassi 49. éneke kapcsán vizsgált nemzetközi hagyományösszefüggések különösen Vaenius 108. számú, *TELORVM SILVA PECTVS* mottójú emblémájában mutatkoznak meg – mind a *pictura*-ban képileg ábrázolt és a szövegekben (a latin mottóban és az epigram-

¹⁶ Ernst Wilhelm ESCHMANN, *Das Herz in Kult und Glauben = Das Herz*; 1. köt.: *Das Herz im Umkreis des Glaubens*, Biberach an der Riss, 1965, 9–50, 1. képtábla (a 44. és 45. old. között): 'Meister Casper': *Frau Minne*, 1479 körül keletkezett fametszet (Staatliche Museen Berlin, Kupferstichkabinett).

¹⁷ Forrás: <http://emblems.let.uu.nl/emblems/html/v1608049.html>.

¹⁸ Forrás: <http://emblems.let.uu.nl/emblems/html/v1608095.html>.

¹⁹ Forrás: <http://emblems.let.uu.nl/emblems/html/v1608077.html>.



5. illusztráció



6. illusztráció

mákban) előforduló „nyílerdő”-metaforában, mind pedig az olasz nyelvű szövegek egyértelműen kimutatható rokonságában (8. illusztráció):²⁰

*Miri chi vuol veder selua ingombrata
Questo mio petto, doue Amor mi fiede
Co' mille dardi il cor senza mercede.
Viuyendo muor l'amante per l'amata.*

A 49. számú Balassi-vers irodalomtörténeti–poétológiai vizsgálatának összegzéseként tehát annak komplex, az irodalmi hagyományrétegek és a kortársi irodalmi–költészeti modellek szempontjából heterogén jellege állapítható meg.

László Jónácsik

„WER SEHEN WILL ZWEN LEBENDIGE BRUNNEN ...”
„HA KI AKAR LÁTNI KÉT ELEVEN KUTAT ...”

Bemerkungen zu den literarhistorisch–poetologischen Zusammenhängen von Balassis Regnart-Bearbeitung

Zusammenfassung

Der Regnartsche Liedtext und das 49. Lied von Bálint Balassi sind als Varianten eines italienischen Grundtypus zu betrachten, in dem die topischen Liebessymptome bzw. Liebesqualen des fiktiven ‘lyrischen Ichs’ systematisch, auf eine spezifische Weise demonstriert werden, und zwar mit der Absicht der ebenfalls topischen, impliziten erotischen Erpressung.

Im Umgang mit der Regnartschen Vorlage läßt sich die Erweiterung als oberstes Prinzip feststellen, wobei sowohl mittelalterliche Traditionen, hauptsächlich der Trobadorlyrik, als auch cinquecentotypische Aemulationsverfahren im Balassi-Text nachzuweisen sind.

²⁰ Forrás: <http://emblems.let.uu.nl/emblems/html/v1608108.html>. – A kézirat lezárásának s egyben a tanulmányban feltüntetett hálózati lelőhelyek utolsó megnyitásának időpontja: 2004. december 20.



7. illusztráció



8. illusztráció

A RAGYOGÓ MÁGUS, AVAGY A BALASSIAK AZ UDVARI ÜNNEPÉLYEKEN¹

Balassi életének egyik leggyakrabban emlegetett mozzanata az 1572-ben Rudolf pozsonyi magyar királlyá koronázásakor előadott tánca, amelyről Istvánffy Miklós tudósít a *Magyar Királyság történetének* 25. könyvében: „Balassi Bálint, a nemrég királyi kegybe visszafogadott János fia, 22 évesen olyan táncot járt, amelyet mi magyarok juhásztáncnak tartunk, a külföldiek viszont általában a magyar táncnak, és ezzel ő aratta legnagyobb sikert, minthogy a Császár, a király és más hercegek is gyönyörűséggel szemlélték egy magas emelvénnyről, amint lábát hol összehúzza, hol szétterpesztve, hol a földön térdelve, hol felpattanva táncolt, mintha a Pánokat és a Szatírokat utánozta volna.”² Vajon csak a szokatlan iránt fogékony udvari ízlés kielégítéséről lehetett itt szó, vagy esetleg egy családi hagyomány része volt az ünnepi

¹ Köszönöm Szentmártoni Szabó Gézának a dolgozathoz nyújtott segítségét.

² ISTVÁNFFY Miklós, *Historia Regni Hungariae*, Köln, A. Hieratus, 1622, 531: „inter quos Valentinus Balassius, Joannis nuper in gratiam recepti filius, alterum et vigesimum natus annum, eo genere saltationis, quam nostri opilionibus propriam et peculiarem, vulgus exterorum omnibus aequae Ungaris communem putat, palmam obtinuit, quum Caesar et rex, caeterique principes illum, veluti Panes et Satyros imitantem, modo retractis, modo divaricatis in terram cruribus subsistentem, modo saltuatum se attollentem, sublimi e podio non sine voluptate spectavissent.” Kőszeghy Péter felvette, hogy Balassi I. Miksa 1563. évi koronázásán, kilencéves korában adta volna elő a juhásztáncot. Istvánffy tényleg pontatlan: 22 évesnek mondja az akkor még tizenhétéves Bálintot (talán *duodeviginti-ből* romlott a szöveg *alterum et vigesimum*-má?), de ez ellen vethetjük, hogy 9 éves korában Bálint még aligha nyerte volna el a pálmát, és étkefogóként sem szolgálhatott volna a lakomán. Batthyány Ferenc I. Miksa koronázásának előkészületekor megjegyezte az udvarhoz írott levelében, hogy a magyarok nem szokták elhozni az országgyűlésekre a gyerekeket és a nőket (*Die Krönungen Maximilians II. zum König von Böhmen, Römischen König und König von Ungarn (1562–63) nach der Beschreibung des Hans Habersack*, kiad. Friedrich EDELMAYER, Leopold KAMMERHOFER, Martin C. MANDELMAYER, Walter PRENNER, Karl G. VOCELKA, Bécs, 1990, 58).

fellépés? A kérdés megválaszolásához érdemes körüljárni a korabeli udvari ünnepségek történetét.

1560-ban a bajor herceg látogatásának alkalmával hatalmas ünnepségsorozatot rendeztek Bécsben.³ A fesztiválsorozat legkiemelkedőbb eseménye a lovagi torna volt, mely több fázisban zajlott le. A dunai hajós felvonulást először gyalogos torna, majd lovas játékok követték. Először a karthágói fríg Izabella kiszabadításáért kellett vívni a lovagoknak, aki segélykérő levélben könyörgött a vitézekhez, hogy torolják meg női nemmel szembeni igaztalan vádakat, majd Cupido, azaz a szerelem szabadságáért kellett megküzdeni. Cupidot egy ifjú alakította („Írják gyermekképben...”), aranylánccal volt leláncolva egy többlépcsős piederstálon. Itt is, mint minden lovagi tornán, a nagyszámú bajvívónak-kalandornak (*venturiere*) a néhány kihívóval (*mantenitore*,

³ A tornát Hans von Francolin, a fő szervező írta le (*Thurnier Buch Warhafftiger Ritterlichen Thaten, so in dem Monat Junij des vergangenen LX Jars in vnd ausserhalb der Statt Wienn zu Rosz vnd zu Fuesz, auff Wasser vnd Lannd gehalten worden, mit schönen figuren contrafeet*, Bécs, 1560; App. H. 363). Ebben Balassa Farkasra ld. f. LV^v (Herr Wolff Wallasch Kü: M: Trugsäss), Jánosra f. LXVII^v (Hans Wallasch Kü: M: Trugsäss); Andrásra f. LXXII^v (Der ander war Herr Andre Wallasch jrer Fürst: Durch: Erzthertzog Carls Trugsäss) A műről ld. G. WINKLER, *Das Turnierbuch Hans Francolins*, Wissenschaftliche Mitteilungen aus dem Niederösterreichischen Landesmuseum, 1, 1979, 105–120. Az esemény fontosságát a Francolin-féle leírás nyomdai népszerűsége is bizonyítja: a szöveget 1566-ban sablonos, ismétlődő metszetekkel díszítve kiadták Frankfurtban (*ThurnierBuch. Warhafftige Beschreibung aller kurzweil und Ritterspil...*, Franckfurt am Mayn, im Jar MDLXVI; OSZK Ant. 9156 – Kazinczy Ferenc példánya), majd ugyanezekkel a metszetekkel 1578-ban (*Thurnierbuch / Das ist Warhafftige eigentliche und kurtze Beschreibung / von Anfang / Ursachen / Ursprung und Herkommen / der Thurnier im heyligen Römischen Reich Teutscher Nation...*, Franckfurt am Mayn, S. Feyerabend; OSZK Ant. 1816) Georg Ruxner fiktív, Madarász Henriknek tulajdonított lovagi tornaszabályzatával együtt (eredetileg: *Anfang, Ursprung vnd Herkommen des Thurniers inn Teutscher nation*, 1532), és végül az 1566. évi kiadás metszeteivel átkerült az egész szöveg latin fordításban Franciscus Modius nevezetes lovagitorna-kézikönyvébe, mely az első összefoglaló mű volt a maga nemében (*Pandectae triumphales, sive pomparum, et festorum...tomi duo*, Francofurti ad Moenum, S. Feyerabend, 1586, OSZK Ant. 148), és részben az 1578-as kiadás német szövegein alapul. Némileg eltérően ugyanerről az ünnepről: Prospero BRUTTO, *Le giostre, i trionfi et gli apparati mirabili fatti in Viena alla corte de ... Ferdinando imperatore*, Bologna, 1560. (App. H. 355.)

vezetőjük jelen esetben Giovan Alfonso Castaldo) kellett harcolnia.⁴ Ha a bajvívó nyert, Cupido eggyel lejjebb léphetett a lépcsős piederstálról (melynek tetején egy hóhér állt!) és levehetett egyet Cupido láncaiból. Ha viszont a kihívó győzött, Cupidonak feljebb kellett lépnie, és a bajvívó hölgyének szánt ajándékát is Cupido alakjánál kellett hagynia. Sajnálatos módon Cupidot nem tudták megvédeni a lovagok, és fel is akasztották volna a *mantenitori* kérésére, de a tömeg tiltakozott: „hat auch uber laut geschrien / Nein / nein / man sol in nicht hencken”, és a megzavarodott hóhér tréfával hárította a feladatot: a *hencken* felszólítást *trincken*-nek értve inni kért. Végül a *Frauwenzimmer*-ből érkezett küldöttség kérésére az akasztás elmaradt.⁵ Ezt Mars és Vénusz harca követte nagy csata formájában (*scaramuzzo*, *Scharmützel*), majd a spanyol követ, Luna gróf egy hidat védett a Dunán egy társával, ahol a bajvívóknak, ha vesztek, egy koszorút kellett adniuk a kihívónak. A lovagi tornán több magyar család is részt vett, számuk azonban elenyészett a többi szereplő mellett. Már Apponyi Sándor kiiggyította a magyar lovagokat: Thurzó Elek, Révay Ferenc és János, Keglevics Péter, Pethő János, Gyulay János, Majláth Gábor, egy bizonyos „Dotzy”, és Bakics Pál mellett megemlíti Balassa Farkas részvételét.⁶ Elkerülte azonban figyelmét, hogy Farkas mellett a család másik ága, János (Bálint apja) és András (Bálint unokatestvére) is ott

⁴ A lovagi tornákról összefoglalóan ld. Helen WATANABE-O'KELLY, *Tournaments in Europe*, in *Spectaculum Europaeum, Theatre and Spectacle in Europe*, kiad. uő. és Pierre BÉHAR, Wiesbaden, 1999, 593–639 és főképp Elena POVOLEDO, *Torneo*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, fond. da Silvio D'AMICO, v. IX, Róma, 1962, 991–999. Roy STRONG összefoglaló műve (*Art and power; Renaissance festivals 1450–1650*, Los Angeles, 1984) egyáltalán nem tárgyalja a Habsburgok udvari ünnepeit. A korszak Habsburg-ünnepeinek történetét először Thomas DaCosta KAUFMANN foglalta össze (*Variations on the Imperial Theme in the Age of Maximilian II and Rudolf II*, New York–London, 1978, Diss. Harvard 1977) máig alapvető művében.

⁵ „Wie die Herrn Mantenatores den Cupidinen haben wöllen lassen hencken / doch auff das letzt durch fürbitt der Edlen Frauwen und Jungckfrauwen erledigt worden.”: *Thurnierbuch*, Frankfurt am Main, 1566, f. XXXV^v–XXXVI^r. (OSZK Ant. 9156.) Cupido elfogásáról egy metszet: f. XX^v.

⁶ APPONYI, I, 363.

volt az eseményen a leírás szerint.⁷ Figyelemreméltó, hogy a Balassicsalád milyen jelentős számban képviselteti magát a tornán.

1562-ben I. Miksa cseh királlyá koronázását Prágában újabb figyelemre méltó ünnepek kísérték: erről az eseményről tudtommal nem maradt fenn Francolinéhoz hasonlítható részletes beszámoló, azonban a tornáról röviden megemlékező német nyelvű leírásban is találunk – egyedüli magyarként a sok résztvevő között – két Balassit, Farkast és Andrást, és legalább az egyikük a Frankfurtban tartott római királlyá koronázásra is elkísérte Miksát, mert egy „Walaschj” szerepel az 1562. dec. 1-i tornán azon *venturier*ek közt, kik a sötétedés miatt már nem harcolhattak.⁸ A Balassiak prágai és frankfurti szereplése is igen szoros, és a magyar főnemesség körében szokatlan politikai és kulturális kötődést jelez az udvarhoz: mindkét tornán ők az egyedüli magyar résztvevők.

1563-ban újabb jelentős udvari ünnepélyek kísérték I. Miksa magyar királlyá koronázását.⁹ Jellegzetes, hogy a Listi Jánostól származó latin leírás a koronázást követő játékokat nem is említi,¹⁰ s a korabeli német nyomtatott röpirat részletesebb első fele is a koronázást követő

⁷ Ld. 3. lj. A Balassa-család családfájára ld. SZENTMÁRTONI SZABÓ Géza Balassi-családfáját: *Balassi Bálint és kora*, szerk. KÖSZEGHY Péter, Bp., 2004, 8–9.

⁸ *Die Krönungen...*, 127 (herr Wolf Waläsche és herr Andre Waläsche az 1562. szept. 22-i *freythurnier* bajnívói közt szerepel); Frankfurtban a „wol geputzt”, de sorra nem kerülő vitézek közt: p. 176. Ue. ld. OSZK Fol. Germ. 1445, 83r: ez a leírás azonos a Hans Habersack-féle szerkesztménnyel.

⁹ A királykoronázások ceremóniájára ld. PÁLFFY Géza alapvető munkáját: *Koronázási lakomák a 15–17. századi Magyarországon: Az önálló magyar királyi udvar asztali ceremóniaarendjének kora újkori továbbéléséről és a politikai elit hatalmi reprezentációjáról*, Századok 138, 2004, 1005–1101, itt 1024–1029.

¹⁰ KOVACHICH Martinus Georgius, *Solennia inauguralia serenissimorum ac potentissimorum principum utriusque sexus*, Pest, 1790, 12–21. Vö. KOVACHICH Martinus Georgius, *Vestigia Comitiorum apud Hungaros...*, Buda, 1790, 701. Magyar fordítását ld. *A korona kilenc évszázada*, szerk. KATONA Tamás, Bp., 1979, 176–189. Az eseményről összefoglalóan ld. még ORTVAY Tivadar, *Pozsony város története*, IV/1, Pozsony, 1912, 401–430.

ünnepségek leírásánál szakad félbe.¹¹ Ariosto hősei Astolfo (*Orl. Fur.* XXII, 6) és Ruggiero (X, 72; XLIV, 78) óta ekkor léptek tudtommal első alkalommal magyar földre: Ruggiero, aki az *Eszeveszett Orlando* szerint épp Bradamante keresése helyett járt Magyarországon, ezúttal, szerelme, Bradamante társaságában sorakozott fel a *venturier*ek lovagi álnevei között.¹² Leonard Tilesch körmöcbányai követ német jelentése adja a legrészletesebb beszámolót az ünnepségekről, itt olvassuk, hogy „[a] vár bemeneténél szűznek öltöztetett ifjú áll igen sok apró ezüst láncra verve s a várat övedző s erősnek látszó körfala közelében magas pyramis alatt.”¹³ Az 1560-as bécsi *Thurnier* ismerőinek természetesen rögtön szembeötlik a hasonlóság: a játék lényege itt is Cupido kiszabadítása lehetett, azonban a körmöci beszámoló szerzője, aki a bécsi játékokat szervező Francolinnál kevésbé volt tájékozott az udvari reprezentáció világában, nem teljesen érthette meg a cselekményt. A torna lefolyása is hasonló volt: ha sikerült a vezérszereplők-kihívók (*mantenitori*) egyikét a pályázónak (*venturiere*) legyőznie, bemehetett a várba, és a szűzet fogva tartó láncok egyikét leoldhatta, a harcbírák

¹¹ *Kurtze und Warhafft beschreybung / der Röm. Kön. May. Einzug / sampt der Crönung zu Hungerischem König / den 8. Septembris des 1563. Jars / in der Pfarrkirchen zu Pressburg ergangen. Item / auch mit was Ceremonien Irer Röm. Kön. May. Gemahel gekrönt sey worden.* Gedruckt zu Augsburg bey Mattheo Francken. OSZK App. H. 376. A nyomtatvány az ívek alapján teljesen látszik, azonban két részből áll és a sokkal részletesebb első beszámoló az 59. fejezetnél megszakad, még az őrszó sem egyezik a következő lappal, míg az ott kezdődő *Kurtze und Warhafft Beschreibung* újból előlről, de szűkszavúbban ismerteti az eseményeket.

¹² A lovagok minden bizonnyal ferrarai követek lehettek, hiszen Ruggiero és Bradamante az Este-család ősei Ariosto szerint. Vö. *Die Krönungen...*, 204.

¹³ KRIŽKO Pál, *Az 1563. évi koronázási ünnepély*, Századok 11, 1877, 27–48, itt 46–47. A játék végén egy olasz tűzserész miatt kigyulladt a vár; a szűznek öltözött ifjúnak sikerült elmenekülnie, de sokan meghaltak. A nagyobb bajt csak azért kerülték le, mert Zrínyi Miklós hajdúi kimentették a lőporos hordókat az égő várból. (p. 47.) Ezért az ígért tánc is elmaradt. A körmöcbányai beszámoló Križko átiratában nagyon hasonló az augsburgi nyomtatvány első, befejezetlen felére, valószínűleg közös forrásra mennek vissza. A félreértésekre jellemző, hogy Forgách Ferenc Trója ostromaként fogta fel a vár ostromát, pedig erről egyetlen más forrás sem tudósít: Ghymes Forgách Ferenc *Magyar históriája 1540–1572*, Forgách Simon és Istvánfi Mikós jegyzésekkel együtt, kiad. MAJER Fidél, bev. TOLDY Ferenc, Pest, 1866, 257–258. Tiksich Oláh Miklóshoz írt verses levele (1559): EK, Ms. 46, 94^r.

felírták a nevét, és a következő táncnál az érdeme szerint való párt szerezhette meg. De ha a vezérszereplő nyert, oda kellett adnia gyengéssége büntetéséül szeretője ajándékát, melyet jövedelekor sisakján vagy mellvértjén viselt, és a vár előtt lévő kupolára felakasztani.

Az 1560. évi bécsi és 1562. évi prágai és frankfurti ünnepélyek után nem meglepő, hogy a Balassiak 1563-ban is prominens szerephez jutnak az események szervezésében. A Miksa cseh (majd magyar) király elé küldött követséget Balassi János, Bálint apja vezeti, és a koronázás során feltűnik Farkas, András és Boldizsár (Bálint másik unokatestvére) is a királyi lakoma étkefogói közt,¹⁴ majd András szept. 12-én *venturiere*ként küzd a két *mantenitore*, Juan de Manrique és Giovanni Alfonso Castaldo ellen, aki már Bécsben is irányította ezt a viadalt.¹⁵ Pozsonyban természetesen több magyar lovag is versenybe száll, főképp a gyűrűviadalban, pl. Zrínyi gróf (Miklós?), Báthory Miklós, Török Ferenc és Zrínyi György, azonban egyetlen más család sem szerepel olyan létszámban, mint a Balassiak.¹⁶

Ezután sajnos hosszú ideig nem ismerünk részletes leírást a Habsburg-család ünnepeiről, illetve az udvar figyelmét az 1565. évi kettős, ferrarai és firenzei esküvő szervezése kötötte le,¹⁷ ahová valószínűleg nem utaztak el a Balassák; majd az 1566-os török hadjárat vonta el a forrásokat az ünnepléstől. Az udvari fesztiválok magyarországi nyomait legközelebb az 1569. évi pozsonyi országgyűlésen kereshetjük,

¹⁴ *Die Krönungen...*, 184, 186.

¹⁵ Uo., 203 (herr Anndre Walasch).

¹⁶ Uo., 204. A gyűrűviadalban (*corso all'anello*, *Ringrennen*) két oszlop, gúla, vagy piramis közé kifeszített kötélen lógó gyűrűt, vagy céltáblát kellett lándzsával lóhátról eltalálni. Ld. 2. ill.

¹⁷ Ezek gazdag irodalmából ld. Irène MAMCZARZ, *Une fête équestre à Ferrara*, in *Les fêtes de la Renaissance III*, kiad. Jean JACQUOT, Elie KONIGSON, Párizs, 1975, 349–372; Brigitte GROHS, *Italianische Hochzeiten, Die Vermählung der Erzherzoginnen Barbara und Johanna von Habsburg im Jahre 1565*, Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung 96, 1988, 331–381; M. A. KATRITZKY, *The Florentine entrata of Joanna of Austria and other entrate described in a German diary*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 59, 1996, 148–173; Alessandro MARCIGLIANO, *Chivalric festivals at the Ferrarese court of Alfonso II d'Este*, Frankfurt am Main [et al.], 2003, 50–52.

ahol II. Miksa császár kíséretében *commedia dell'arte* színészek is megjelentek, és talán ekkor került Istvánffy magyar történeti anyaggyűjtésébe (OSZK Fol. lat. 3606) egy *commedia dell'arte* színész, Francesco Tabarino pantomim előadásának vázlata is.¹⁸

A bécsi udvari reprezentáció meghatározó eseménye volt Károly főherceg és Bajorországi Mária 1571 szeptemberi bécsi menyegzője. Amint a szakirodalom már rámutatott, számos olyan újdonság szerepelt ezen az esküvőn, melyeket az 1568-as müncheni, és korábbi itáliai fesztiválokról vettek át.¹⁹ A legfontosabb új elem a lovagi torna részletesen kidolgozott allegorikus cselekménye volt. A méltóságok bécsi *entrée*-jét követően istennők harcát személyesítették meg a lovagok: Iuno erős csapatokkal, három földrésszel (Ázsia, Afrika, Amerika) támad Európára, mert, mint tudjuk, férje, Iuppiter megcsalta vele. Európa egyedül vezető négy országára, Németországra (észak), Spanyolországra (nyugat), Franciaországra (kelet) és Itáliára (dél) támaszkodhat, akik felvonulnak (a Birodalom személyében maga a császár, II. Miksa), és ezt a négyes felosztást más allegorikus négyességekkel is egyeztetik (pl. a négy fém, négy szél, négy kikötő, négy szolgáló), melyek együtt alkotják *die europische Inuention*.²⁰ Európát támogatja

¹⁸ A pozsonyi fellépésről ld. Otto G. SCHINDLER, *Zan Tabarino „Spielmann des Kaisers”, Italienische Komödianten des Cinquecento zwischen den Höfen von Wien und Paris*, *Römische historische Mitteilungen* 43, 2001, 411–544, itt 438–439. Schindler tanulmányának kulcsfigurája, Zan (Zuan, Gianni) Tabarino pozsonyi szerepléséért 20 aranyat kapott. Istvánffy kéziratában, de nem saját kézzel: „Francisci Tabarini Veneti apud Maximilianum II. Imp[erator]em olim facetissimi Scurrae dicteria de uarijs hominum generibus” OSZK Fol. Lat. 3606. (*Apparatus historicus Nicolai Istvánffy*), 63r–64r, amely egyedi dokumentuma ennek a műfajnak. Tabarino 1571-ben hagyta el az udvart (SCHINDLER, *i. m.*, 481–482), tehát a másolat ezután lehet (*olim facetissimi Scurrae*), ha a két személy, Giovanni és Francesco azonos.

¹⁹ Robert LINDELL, *The wedding of Archduke Charles and Maria of Bavaria in 1571*, *Early Music* 18, 1990, 253–69; Karl VÖCELKA, *Habsburgische Hochzeiten 1550–1600. Kulturgeschichtliche Studien zum manieristischen Repräsentationsfest*, Wien, Graz, Köln, 1976, 47–98 és KAUFFMANN, *i. m.*, 33–40.

²⁰ Heinrich WIRRICH, *Ordenliche Beschreibung des...Beylags oder Hochzeit...Carolén Ertzhertzog zu Osterreich...mit...Maria, geborne Hertzogin zu Bayrn*, Bécs, 1571. OSZK Ant. 1271 (Wirrich szövegét többféle változatban terjesztették, Apponyi példánya teljesebb, mint az OSZK Ant. 1821.) N4r.

a hét szabad művészet is (egyikük Don Juan d'Austria), a négy sarkalatos erény, s szirének is, és a Győzelem (*Victori*), valamint Neptunus nagy halaival (ami célzás a már várható lepantói csatára), és Artúr király négy lovaggal. Az ellenfél nevében Diana vonult fel kíséretével. Meglepő, hogy a nagy ünnepségen a méltóságok között egyáltalán nem tűnnek fel magyarok; csak a morvák, a „Mährerische Gesellschaft” tagjai között találunk két nemesurat: Kisvárdai Várday Mihályt (Dobó Krisztina első férjét) és Balassi Andrást, akik szintén szép *invencióval* vonultak fel.²¹ Balassi Bálint és apja ekkor természetesen a nézők között se lehetett ott, hiszen lengyelországi száműzetésbe menekült apjával, s Balassa János csak 1572. június 14-én kapott kegyelmet.²²

1572-ben, ahogy idéztük Istvánffy, a császárral megbékélt Balassi János mellett fia, Bálint is részt vett Rudolf magyar királyi koronázásán. Az eseménynek több korabeli leírása maradt fenn. Ahogy már azt 1563-as koronázás esetében is láttuk, az elsősorban magyarok számára készült latin nyelvű leírás a koronázási ceremóniára koncentrál, s roppant szűkszavúan emlékezik meg a játékokról: csak a gyűrűviadalt, és a gyalogos csata tényét említi, valamint a favár ostromát és lebombolását, mely rendszerint a játékokat zárta.²³ A lovagi tornák lefolyásáról hasonlóan szűkszavúan értesítenek Hans Haberstocknak, a vendégeskedő ifjú bajor hercegek kísérvényének levelei. Haberstock megemlékezik róla, hogy a felvonulás alkalmával, mikor a király és

²¹ WIRRICHH, *i. m.*, Q3v. Várday Mihály címerét is közli Wirrich: T4r. Várday később Rudolf magyar koronázásakor is fontos szerepet játszik: PÁLFFY, *i. m.*, 1031.

²² KŐSZEGHY Péter, *Balassi Bálint élete*, in *Balassi Bálint és kora*, szerk. uő., Bp., 2004, 12–13.

²³ KOVACHICH, *i. m.*, 23–38. „Die saturni mira apparatus elegantia, atque varietate ad annulum curritur. Die Solis a prandio pedestri certamine dimicatur, vesperi autem parato in arce convivio admodum splendide epulatur, eoque finito choreae ducuntur, ac ibidem iis, qui prae caeteris se bene gessissent, digna meritis suis praemia elargiuntur.” (p. 38.) Ld. még KOVACHICH Martinus Georgius, *Vestigia Comitiorum apud Hungaros...*, Buda, 1790, 710 és *Supplementum ad vestigia comitiorum*, Buda, 1801, III, 263–364. A leírásnak számos kéziratot másolata maradt fenn: ld. PÁLFFY Géza, *i. m.*, 1067–1068; IVÁNYI Béla, *A körmendi levéltár memorabilái*, Körmend, 1942, 126.

Ernő főherceg magyarosan, páncélingbe öltözve, 100 huszár kíséretében a császári tribün elé értek, az utolsó felvonuló harcos egy óriástojásban érkezett, amelyet egy sziklának feldíszített kiskocsin húztak. A császár előtt a harcos (venturiere) sasnak öltözve kiugrott tojásból, de Haberstock szerint a mutatvány nem sikerült jól, mert sokan azt hitték, hogy egy csíz (*Zeisig*) ugrott ki egy hatalmas hattyútojásból, nem pedig egy sasfióka. Haberstock azonban később maga sem követhette nagy figyelemmel az eseményeket, mert a lovagi torna kapcsán csak a csapatok kereszt alakú felállásáról és az *in maschera* felvonulásról beszél, a torna allegorikus cselekményéről nem.²⁴

A favár ostromáról részletesen megemlékezik Forgách Ferenc: a Balassiakkal mindig ellenszenvező történetíró leírja, hogy Balassi András és János a favarat Bécsből átszállított markotányoslányok hadával (*lixae et mulieres cohortium germanicarum*) szemben védtek, akik állatok vérével kenték be magukat a harc színlelésére. Forgách szerint az udvar az áruló Balassiak megbélyegzésére fundálta ki ezt a megaláztatást, de valószínű, hogy itt inkább az udvari kultúrát elutasító Forgách értetlenségéről lehetett szó: a két Balassi aligha egyezett volna bele ebbe a jelenetbe, ha azt sértésként élék meg.²⁵ A félreértések és eltérő értelmezések általánosak lehettek a lovagi tornákon és fesztiválokon a nyelvi és kulturális problémák miatt: Vilmos bajor herceg és Lotaringiai Renáta 1568. évi müncheni esküvőjének híres leírója, Mas-

²⁴ Hilda LIETZMANN, *Quellen zur ungarischen Krönung Rudolfs II. im Jahre 1572*, Mitteilungen des österreichischen Staatsarchivs, 42, 1992, 79–80. Haberstock másolta le a császári megbízásra készült német nyelvű beszámolót is, ez azonban nem tartalmaz részleteket a tornáról (a német jelentés kiadása: LIETZMANN, *i. m.*, 84–101). Stefan Gerlach egy év múlva (1573. jún.) Radéczy István püspöknél egy másik sast is látott: „Ennek a püspöknek az udvarában láttam egy hordón álló kitömött sast, amelyet a hordóval együtt egy óramű mozgatott, ez Rudolf magyar királlyá koronázásakor magától jött az uralkodó elé.” UNGNÁD Dávid *Konstantinápolyi utazásai*, kiad. KOVÁCS József László, Bp., 1986, 101.

²⁵ FORGÁCH, *i. m.*, 511–512. A szöveghelyet kommentáló Forgách Simon szerint a rosszindulatú megjegyzésből csak a markotányoslányok ostroma és az igaz, hogy „az fokokról vér csorgott le, hogy már az viadaltul, megvevék [a várat], hamis fejeket rakának fel, és csinált embereket akasztának fel az fokokon.” Szerinte németek voltak a várban. (uo.)

simo Troiano a tornák ismertetésénél közli is, hogy nem mindig értette, mi történik körülötte, a tolmácsok rosszak voltak, emiatt inkább saját maga találta ki, hogy milyen események zajlanak a pályán.²⁶

Négy nyomtatott kiadásban is megjelent azonban a pozsonyi koronázásról az az olasz nyelvű leírás, mely viszonylag részletesen tárgyalja a lovagi torna eseményeit. Szerzőjét Hilda Lietzmann a velencei követtel, Giovanni Michielllel próbálta azonosítani, azonban valószínűleg nem ismerte a az első velencei kiadást,²⁷ melyben a szerző az ajánlásban megnevezi magát: Giovanbattista Leoni, velencei ifjú (és később nem jelentéktelen petrarkista költő)²⁸ az, aki nagybátyjának, Antonio Spinettinek ajánlja művét (fordítását ld. kötetünk végén). Az ezt követő velencei, firenzei és római utánnyomások²⁹ természetesen elhagyják ezt az ajánlást és a szerző nevét.

A beszámoló ugyan nem említi Balassi táncát szeptember 25-én, csütörtökön, de részletesen leírja a lovagi tornát: szombaton a városon kívül gyűrűviadalt rendeztek, Habsburg Károly főherceg vezetésével, akit három vándornak öltözött férfi kísért. Ők Minerva *gymnasium*ából jöttek az istennő vezetésével. Minerva egy kígyónak öltöztetett lovon ült, 8 kengyelfutó kísérte őt régi módi aranyozott páncélban és sisakban, majd mögöttük négy apród lovon jött. Egyikük fehérben, Janusarccal, a Bölcs tanácsot (*Consiglio*) jelképezve, és két fegyveressel,

²⁶ *Dialoghi* di Massimo TROIANO, ne' quali si narrano le cose piu notabili fatte nelle Nozze dello Illustriss. Eccell. Principe Guglielmo VI Conte Palatino del Reno e Duca di Baviera e dell' Illustriss. Eccell. Madama Renata di Loreno, Velence, Bolognino Zaltieri, 1569, 102v–103v. EK Ant. 4859.

²⁷ *Le solennissime feste, et gloriosissimi trionfi fatti nella citta di Possonio per la coronatione del Serenissimo Principe Ridolfo Arciduca d' Austria*, Velence, Christoforo Zanetti, 1572. OSZK Röpl. 286. Vö. LIETZMANN, *i. m.*, 64.

²⁸ Élt kb. 1542–1613, madrigálokot, drámákat, és történeti műveket írt. Később kiadott madrigáljaiban (I–II, Velence, Ciotti, 1594–98) feltűnik néhány a korban közkeletű metafora, pl. *Farfalla amorosája* (I, 41) olyan, mint Balassi leppentőcskéje.

²⁹ Pld.: Velence, Domenico Farri: ÖNB. 49. S. 22.; Firenze, s. n.: OSZK App. H. 453; Róma, Antonio Blado: OSZK App. H. 1836. Fraknoi említ egy firenzei állami levéltárban levő jelentést is (jelzet nélkül), mely Ludovico Antennori és Giambattista Concini firenzei követtől származik: ehhez nem jutottam hozzá. Ld. *Magyar Országgyűlési Emlékek*, szerk. FRAKNÓI Vilmos, V. k. (1564–1572), Bp., 1877, 414.

amelyek a Bátorságot (*Ardire*) és az Érdemet (*Valore*) jelentik. Egy harmadik bíbor ruhában volt, babérkoszorúval a fején, amelyik a *Honort*, a Becsületet jelentette.³⁰ Mikor mindenki bevonult, és a követelek, vendégek körbevették a teret, Minerva felolvasta azt a latin nyelvű írást, mely harcba szólította e négy lovag ellen az összes jelenlevőt. Minerva ezután visszatért a városba. A mező végén két gúla formájú trophaeum állt, tele fegyverekkel. Sorban bevonultak a bajvívók, akik elfogadták a kihívást (*venturieri*), először egy csapat rabszolga, majd egy csapat kalóz, cigány, egy Merkúr Pegazuson ülve, egy Caesar liktorral együtt *all'antica* öltözkében,³¹ Flora Zephirussal, Pomona Vertumnusszal, és négy ókori Paladinus: előttük jött gyalog az Idő és az Öregség, két puttó pedig egy gömböt hozott, melyre a mulandóságra emlékeztető ovidiusi versek voltak vésve.

Még sok más változatos invenciót lehetett látni (*con varie inventioni accommodare con bellissimi habitū*),³² mondja az olasz röplap, de ezek részleteiről nem innen, hanem Stephanus Winandus Pighius *Hercules Prodicus* című latin útiregényéből értesülhetünk.³³ Pighius, mint Károly Frigyes klevei és jülich-i herceg nevelője járta be tanítványával az európai udvarokat, és közös utazásukat leírta a herceg halála után

³⁰ „significato per il consiglio, due armati, che dinotauano l'ardire et il valore, et un' altro con una veste di Porporea et una girlanda di Lauro in capo, inteso per l'Honore”

³¹ A Leoni-féle első kiadást követő későbbi kiadásokban *lictori* helyett *lettori* olvasható.

³² Mint már a korábbi leírásokban is olvashattuk, az udvari fesztiválok kulcsfogalma az *inventio*. Érdemes lenne a *poetica inventio* témakörének kutatásába nem csak a retorikai, hanem a képzőművészeti *inventio* tanulmányozást is bevonni, ld. pl. R. A. SCORZA, *Vincenzo Borghini and Invenzione: The Florentine Apparato of 1565*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 44, 1981, 57–75. Zsámboky is sokszor használja ezt a fogalmat emblémáira.

³³ TARDY Lajos, *Koronázási riport útleírással*, in uő., *Históriai inycncfalatok*, Bp., 1989, 57–67. Tardyval egyidőben talált rá erre a forrásra Robert LINDELL, *Hercules Prodicus and the coronation of Rudolf II as King of Hungary*, in *Mito e realtà del potere nel teatro dall'antichità al rinascimento*, szerk. M. CHIABÒ, F. DOGLIO, Róma, 1988, 335–354. A pozsonyi ünnepség egyik leírása sem szerepel a műfaj teljességre törekvő bibliográfiájában (*Festivals and Ceremonies. A bibliography of works relating to court, civic and religious festivals in Europe, 1500–1800*, szerk. Helen WATANABE-O'KELLY, Anne SIMON, London–New York, 2000.)

megjelent művében, melynek főszereplője a herceg maga: *Hercules Prodicus*. Pighius értő leírásából kiderül, hogy Flóra, Zephirus, Pomona és Vertumnus a négy évszakot szimbolizálta, a herceg és ő maga pedig Castor és Polluxnak öltözött.³⁴ Mint mondja, teljes antik ikonográfiával vonultak fel, és így könnyű volt kitalálni, mit jelképeznek.³⁵ Szerencsére Pighius tényleg alaposan kidolgozta hercege és kísérete öltözkédének díszítését, melyet műve mellékletében húsz oldalnyi leírással, és az emblematisz ábrázolások antik forrásainak megjelölésével részletesen is ismertet, de sajnos a ünnepi esemény többi részének nem szentel figyelmet.³⁶ Így az olasz leírásból kell megtudnunk, hogy a király és Ernő főherceg is megjelent magyar fegyverzetben, a lovagok pedig a nap folyamán több, mint 1500 tallért nyertek.

Vasárnap gyalogos tornára készítették elő ugyanazt a terepet. A síkság szélén egy barlang volt, a tetején Bellona temploma állt, benne pedig egy varázsló (*negromante*) lakott, aki ifjúkorában igen kiváló lovag volt, de öregsége miatt erőtlen lett, vágyai azonban a régiek maradtak. A lovagok, akik sikerre törtek, mind idejöttek; a bejáratnál három démon fogadta őket, a Öröm (*Felicitas*), az Erő (*Fortezza*) és az Okosság (*Prudenza*) képében. Ha egy lovag bement a barlangba, ott vígan fogadták, szónokoltak hozzá, harcban legyőzhette ellenségeit, de sose tudott többé kijönni a barlangból. A barlanggal szemben egy vár állt, Vénusz templomával: egy mágusnő (*maga*) készítette, aki ifjúkorában gyönyörű volt, sok lovagot kényszerített saját szolgálatára, de idősebb korában kénytelen volt varázslathoz folyamodni: rabjai azt hitték, hogy szerelmükkel töltik idejüket, pe-

³⁴ Stephanus Vinandus PIGHIUS, *Hercules Prodicus, seu Principis Iuventutis Vita et Peregrinatio*, Antwerpen, Plantin, 1587, 183–188. ELTE EK Ant. 2919. Őket a Virtus, Honos, Eubulus és Hypsetastes allegorikus alakja kísérte azzal a kommentárral, hogy „jeles férfiak számára nincs biztosabb oltalom, mint lelki egység és együttérés, összetartás és a szeretet követése.”

³⁵ „Accommodatusque est unicuique personae ex sculpturis ac nummis antiquis tam eleganter suis habitus, coloribus, symbolis, et clypeorum emblematis propriis distinctus: ut facile ex his cognosci quaeque potuerit, et totius scaenae historia, et ratio ex parergis ornamentisque suis intelligi. Nihil enim in omni illa suppellectile fere fuerit, quod non tacite quippiam loqueretur, et personae suae conditionem non exprimeret: nihil fere, quod non doceret intuentem.” Uo., 188.

³⁶ Uo., 570–590.

dig valójában a mágusnő volt az. Ekkor váratlanul egy tétova lovag miatt összeveszett a varázsló és a mágusnő, és mindketten harcra eresztették lovagjaikat, száz lovag indult el négy csoportban, köztük a király, Ernő, Károly főherceg, Bajor Vilmos herceg, és mások. A két csapat összecsapott a császár nagy gyönyörűségére, ezután vacsora és tánc következett. Sajnos a beszámoló írója nem részletezi az eseményeket, az allegorikus alakok külsejét, ruháját, szerepüket, pedig felszíni jelentéstartalom mögött bizonyosan húzódott egy összefüggő jelentés. Az *otium* és *negotium*, Vénusz és Bellona összecsapásának lehetünk valószínűleg tanúi, vagy Vénusz és Mars küzdelmének a lovagok lelkéért.³⁷

Ha összehasonlítjuk az 1572-es, szinte drámai és allegorikus cselekményt az egy évtizeddel korábbi, 1560-as és 1563-as ünnepekkel, meglepő dolgot látunk: ez alapvetően különbözik azoktól. I. Ferdinánd és II. Miksa ünnepélyei akár I. Miksa császár udvarában is lejátszódhattak volna: ott egyszerű lovagi tornán mérték össze az ifjak erejüket, a torna drámai cselekménye elhanyagolható, szinte a századeleji *Theuerdank* világa elevenedik meg előttünk.³⁸ Cupido kiszabadítása lovagi tornákon már évszázados múltra tekintett vissza: Ferrarában már 1478-ban ugyanezt a játékot tartotta Ronaldo d'Este, I. Ercole testvére: saját maga hívott ki mindenkit *mantenitore*ként Cupido védelmére, aki egy lépcső tetején állt, és ha nyert a lovag feljebb léphetett, ha veszített lejjebb; a lépcső itt is egy bitófában végződött. 1480-ban megismételték ugyanezt a játékot, de ekkor sajnálatos módon a kihívó győzött, és Cupidot felakasztották volna, ha Ercole herceg nem lép közbe.³⁹ Mint láttuk, ugyanez történt az udvarhölgyek kérésére a bécsi udvarban is 1560-ban. Cupido kiszabadításának játéka gyakori eleme lehetett Ferrarában a tornáknak a későbbiekben is, leírások valószínűleg azért nem maradtak fenn a XV. század után, mert az esemény elvesztette újdonságát.⁴⁰

³⁷ Kaufmann értelmezését, miszerint egyfajta Bölcsességbe beavató szertartás lenne a király számára, nem tartom valószínűnek (*i. m.*, 43.)

³⁸ Ld. Jan-Dirk MÜLLER, *Kaiser Maximilian I., Die deutsche Literatur des Mittelalters, Verfasserlexikon*, 6. köt. Berlin–New York, 1987, 204–236.

³⁹ MARCIGLIANO, *i. m.*, 41–42.

⁴⁰ *uo.*, 42.

Az divatjamúltnak mondható 1560-as és 1563-as játékokkal szemben az 1572. évi pozsonyi torneo részletes allegorikus cselekménnyel rendelkezik, ha értelmezése nem is maradt fenn.⁴¹ Az allegorikus cselekmény összetettsége mindenképp egy új korszak hírnöke: a manierista ízlést szinte személyesen megtestesítő későbbi II. Rudolf császár koronázása emblematikusan jelzi a stíluseltolódást. Honnan származhatott az új ízlés? Tudjuk, Rudolf addig a spanyol udvarban nevelkedett, és bár ott is részt vett tornákon,⁴² az ottani tornák azonban nem híresültek el. Kézzelfoghatóbb kapcsolatnak látszik a lovagi pályához induló felvonulást vezető Habsburg Károly főherceg személye. Az ő tiszteletére 1569-ben szervezett II. Alfonso d’Este, Miksa császár veje, Ferrarában egy nevezetes *representazione*-t, melynek *L’Isola Beata*, a *Boldogok szigete* volt a címe. A témája kapcsolódott a Pietro Bembo *Asolanijának* végén megörökített álmítoszhoz. Itt Bembo, nyilván Platón mítoszinvencióit utánozva egy mitikus szigetről beszél, a boldogok szigetéről, amelynek királynője a valaha volt legszépségesebb, leggyönyörűbb hölgy, de egyúttal a legtisztább, legszeplőtlenebb is. Szűz maradt örökre, de nem bánta, ha udvaroltak neki. Hódolóit maga elé szólította, megérintette varázspálcájával, azok pedig, amint elhagyták a palotát, mély álomba merültek és aludtak, amíg a királynő fel nem keltette őket. Amikor színe elé járultak, mindegyik udvarlójának a homlokára volt írva az álma, amit a királynő el is olvasott. Akinek fák, vadállatok, vadászat, lovak, halak voltak az álmában, elküldte, hogy éljen a vadállatok közt. Akik családjukkal, üzlettel vagy kereskedéssel álmodtak, megtette polgárnak, kereskedőnek, városatyának; de azokat, akik vele álmodtak, udvarában tartotta végtelen gyönyörben élvezve a zenét, a társalgást, az éneklést. Bembo történetének tanulsága tulajdonképpen a szerelem apológiája: bestialításra, állatiasságra vall, ha valaki nem szerelmes.

A *L’Isola beata* azonban tovább alakítja ezt a mítoszt: a sziget ura a Bánat (*Dispiacere*) varázslónője, akit nővére, a Gyönyör (*Piacere*) varázslónője távollétében megfoszt hatalmától néhány elvarázsolt lovag

⁴¹ vö. VOCELKA, *i. m.*, 20.

⁴² KAUFMANN, *i. m.*, 132.

segítségével, akik eredetileg Vénusz biztatására a Borostyán-szigetekre indultak. A Gyönyör testvére kőerődjét gyönyörű palotává változtatja, de a Bánat mágusnője tengeri szörnyeket (naumachia), majd két varázslót (*Furore* és *Confusione*) küld nővére ellen, azonban ez utóbbiak lovagjait is elcsábítja a Gyönyör. Végül hazatér a Bánat, elkeseredett harc kezdődik, aminek csak Vénusz személyes megjelenése vet véget, aki magával viszi elcsábított lovagjait.⁴³

A *L'Isola beata* nagy hatással volt az már említett, Habsburg Károly házasságát kísérő, Európát ünneplő 1571. évi bécsi és grazi ünnepségsorozatra,⁴⁴ de méginkább az 1570. évi, Miksa prágai koronázását követő torna drámai eseményeire: ott a Bánat helyett az ördögök laktak egy hegyen, melyet furcsa madarak vették körül (pl. fácántollakkal díszített, pirosra festett csőrű galambok és hollók), egy sárkány pedig tüzet okádott. A hegyhez eljött Zirfeo, a varázsló, hogy megtisztítsa, és előhívta a hegyből ellenfelét, Afanést, aki hosszú vita után visszavonult ördögeivel. Zirfeo ekkor megérintette varázspálcájával a hegyet, ami kettényílt, és előugrott belőle a kerekasztal három lovagja: tiroli Ferdinánd főherceg, Hohenzollern-Sigmaringen Károly és Andreas Teuffel – ők lettek a lovagi viadal kihívói. Minden bajvívónak ötletes jelmezben kellett megjelennie Miksa császár kiírása szerint (*jeder Venturier soll in Mascara und mit einer inuention zum Rennen erschienen*).⁴⁵ A *venturieri*ek jelmezes felvonulásában (pl. három mór, Sába királynője, Florisella, stb.) három fűriát Giuseppe Arcimboldo vezetett, aki már 1562 óta *Hofconterfetter*, azaz udvari festő volt II. Miksa udvartartásában, és a kutatás ehhez az ünnepélyhez kapcsolja firenzei vázlatai közt fennmaradt néhány rajzát (egy varázsló, egy ördög, és

⁴³ MARCIGLIANO, *i. m.*, 72–78.

⁴⁴ SCHINDLER, *i. m.*, 481.

⁴⁵ Az ünnep leírása Zirfeo varázsló neve alatt jelent meg: *Ordenliche Beschreibung des gewaltigen treffenlichen und herrlichen Thurniers zu Ross und Fuss*, 1570. (ÖNB 44278-B.) „Zirfeo” leírását idézi KAUFMANN, *i. m.*, 32. A kiadvány sajnos csak a *mantenatores* neveit sorolja fel, a bajvívókét nem.

⁴⁶ SCHINDLER, *i. m.*, 444–445 és KAUFMANN, *i. m.*, 54–56. Arcimboldo rajzai: Giuseppe ARCIMBOLDI, *Figurinen: Kostüme und Entwürfe für höfische Feste*, kiad. Andreas BEYER, Frankfurt am Main, 1983, 46–48.

egy sárkány, ld. 2. és 4. ill.).⁴⁶ Az ünnepély művészi előkészítése az 1571. évi bécsi esküvőn is Arcimboldo feladata volt, sőt Lomazzo szerint az egész eseményt ő szervezte.⁴⁷ Emiatt nem zárhatjuk ki közreműködését a pozsonyi koronázáson sem, hiszen az *Abito di Nigromante*ről fennmaradt rajza erre az alkalomra is illett volna,⁴⁸ azonban 1572-ből sajnos hiányzik az udvari kifizetéseket rögzítő *Hofzahlamtsbuch*, mely a rendezvény szervezőire fontos adatokat szolgáltatathatna.⁴⁹

Mint láttuk, a vendég klevei herceg saját humanistájával, Pighiuszal dolgoztatta ki felvonulását: Pighius 1572-től 1574-ig maradt Bécsben,⁵⁰ és szoros barátságot kötött Zsámboky Jánossal, melyről Pighius levélgyűjteménye tanúskodik.⁵¹ Zsámboky szintén ott volt Pozsonyban 1572-ben, szónoklatot is tartott a koronázást követően szeptember 25-én.⁵² Feltételezhető, hogy ő is részt vett az ünnepély szervezésében, sőt talán az allegória írásában is, hiszen 1564-től volt császári udvari történetíró, és az ihlető ferrarai ünnepélyek két fontos irányítójával, Giovan Battista Pignával és Pietro Ligorival is dokumentált kapcsolata.⁵³ Az *Emblematában*, jóllehet majd egy évtizeddel megelőzi Rudolf koronázását, találunk egy Vénusz mágusnőjének be-

⁴⁷ G. P. LOMAZZO, *Scritte sulle arti*, szerk. Roberta Paolo CIARDI, Firenze, 1973, v. I., 362 és LINDELL, *The wedding...*, 258.

⁴⁸ Csak 1570-ben és 1572-ben szerepel Negromante az ünnepeken, emiatt Kaufmann nem zárja ki egyik időpontot sem. *I. m.*, 56.

⁴⁹ SCHINDLER, *i. m.*, 472, 481. Beyer idézett Arcimboldo-kiadásában kétszer is tényként közli Arcimboldo pozsonyi közreműködését, erre azonban tudtommal nincs bizonyíték. (vö. ARCIMBOLDO, *i. m.*, 83, 96.)

⁵⁰ LIETZMANN *i. m.*, 73.

⁵¹ Stephani Vinandi PIGHII *Epistolarium*, kiad. Henry de VOCHT, Louvain, 1959, 309–314, 331, 342–344, 346, 359–360.

⁵² *De corona serenissimi Rudolphi regis Hungariae etc. Joannis Sambuci orationula*, in Antonius BONFINIUS, *Historia Pannonica*, Köln, 1690, 609–611. (RMK III. 3633.)

⁵³ Pignáról ld. később, Ligorioról: David R. COFFIN, *Pirro Ligorio and decoration of the late 16th century at Ferrara*, The Art Bulletin 37, 1955, 167–185 és uő., *Pirro Ligorio on the nobility of arts*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 27, 1964, 195 (Ligorio 1568-tól volt Ferrarában). Zsámboky emblémái közt Ligorionak szóló (Interdum requiescendum, *Emblemata...*, Antwerpen, 1564, 137) és Pignának szóló (Studium et labor vincit, uo., 170) is található.

vonulásához illő ábrázolást is: *Voluptas* (Gyönyör) triumfusát (5. ill.).⁵⁴ Épp Rudolf koronázásának évében, 1572-ben jelent meg Zsámboky másik emblematis jellegű műve, az *Arcus aliquot triumphales* Bécsben, melyben Habsburg Károly és Bajorországi Mária említett, 1571. évi, bécsi esküvőjére kitalált diadalíveit írja le.⁵⁵

Tasso, Battista Guarini és számtalan más neves művész mecénása, II. Alfonso d'Este dinasztikus kapcsolatban állt a Habsburgokkal: feleségül vette I. Ferdinánd császár és magyar király lányát, Borbálát, II. Miksa császár testvérét. Emiatt személyesen is feltűnik I. Ferdinánd bécsi temetésén,⁵⁶ és a török elleni harcokból is kiveszi részét a maga módján: 1566-ban ezer lovassal jelen van a császár győri táborában, mely tétlenül szemléli Zrínyi veszését Szigetváran.⁵⁷ 1572 elején ismét Bécsben találjuk. A kapcsolatot a *L'Isola beata* és az 1571-es bécsi esküvő között már felismerték,⁵⁸ a pozsonyi koronázásnál azonban úgy tűnik, mintha két másik ferrarai lovasjáték hatását is fel lehetne ismerni: az 1565. évi *Il tempio d'Amore* és az 1570. évi *Il mago rilucente* motívumai jelennek meg benne. Az *Il tempio d'Amore*-ban, mely Habsburg Borbála és II. Alfonso d'Este házasságának ünnepelésére született, a Szerелеm templomán rögs út vezet át a *Honore* és a *Virtù* szentélyéhez, az utat azonban elállja hat mágusnő, akik elöl a Szerелеm temploma egy barlang alá rejtőzött (mintha a pozsonyi ünnepség fakult szép-

⁵⁴ uo., 172.

⁵⁵ App. H. 415.

⁵⁶ „Az halott osztán nagy hosszú renddel késértetvén égő szövédnekekkel az Szent István templomában Maximiliántól s az atyjafiaitól és az vejitől Atestin Alphonsustól, ferrarai hercegtől fekete gyászpalástékbán felette igen nagy, felséges méltóságú pompával bevéteték.” ISTVÁNNFFY Miklós *Magyarok dolgairól írt históriája* Tállyai Pál XVII. századi fordításában, kiad. BENITS Péter, Bp., 2003, II, 384. Ld. még Dirk Jacob JANSEN, *The Instruments of Patronage: Jacopo Strada at the court of Maximilian II: a case-study*, in *Kaiser Maximilian II: Kultur und Politik im 16. Jahrhundert*, kiad. Friedrich EDELMAYER, Alfred KOHLER, Bécs, 1992, 196–197.

⁵⁷ „S nem sok idővel azután, hogy Győrre jutának, ferrarai Alphonsus herceg, kinél az császár húga vala férjnél, ezer olasz igen jól felkészített lovasokkal az táborban az császárhoz jöve.” ISTVÁNNFFY, *i. m.*, II, 410.

⁵⁸ SCHINDLER, és Robert LINDELL, *The wedding of Archduke Charles and Maria of Bavaria in 1571*, *Early Music* 18, 1990, 253–69.

ségű varázslónőjét látnánk). Fiatalnak álcázzák magukat, és előbb sziklává varázsolnak hat arra járó lovagot, majd visszaváltoztatják őket, és ők lesznek a *Virtù* és a *Honore* felé induló lovagok csapatai ellen harcoló kihívók (*mantenitori*).⁵⁹ A pozsonyi torna másik fő eleme, a két mágus küzdelme azonban nem itt, hanem az *Isola beatá*ban és az *Il mago rilucente*ben (A ragyogó mágus) jelenik meg. Ez a motívum a Ferrarában élő Tasso 1575-re befejezett, de csak 1580-ban megjelent eposzában, a *Megszabadított Jeruzsálemben* is előkerül. Mint közhírnem, a pogány Armida szerelmi csábításával foglyul ejtette a keresztény sereg nélkülözhetetlen hőst, Rinaldot. A keresésére induló két keresztény harcost az ascaloni mágus segíti utazásában. Az ascaloni mágus itt mintha megfelelné Bellona táborának, Armida pedig Vénuszénak.⁶⁰

Sajnos a pozsonyi allegória értelmét nem mondják el a követi beszámoló, olyan magyarázó füzet pedig, amelyet az itáliai *torneok*hoz szoktak kiadni, nem maradt fenn. Érdemes bemutatni a pozsonyihoz témájában szorosan kapcsolódó *cavalleriát*, a *Ragyogó mágust*, hogy tisztábban lássuk egy ilyen előadás működését. Nem állítom, hogy a pozsonyi ünnepség ugyanilyen kifinomult invenciókkal lett volna megalkotva, de a ferrarai párhuzam mindenképp képet ad arról, hogy milyen mintát követve alakíthatták ki a Rudolf koronázását követő fesztivált a pozsonyi szervezők.

Az *Il mago rilucente* 1570. február 9-én lett bemutatva Ferrarában Urbino hercegének és hercegnőjének házasságára. A *torneo* szerzője vagy Agostino degli Argenti, vagy Giovan Battista Pigna, II. Alfonz titkára lehetett.⁶¹ Az 1560-as években öt torneot adtak elő Ferrarában,

⁵⁹ Az esemény korabeli leírása: *Cavalerie della città di Ferrara*, Ferrara, 1566. Elemzése: MAMCZARZ, *i. m.*, 351–358.

⁶⁰ Itt természetesen csak a korban népszerű motívumok egyezéséről, nem pedig szövegszerű hatásról van szó. Tasso és Giovanni Battista Pigna viszonyáról ld. Arnaldo DI BENEDETTI, *Tasso, minori e minimi a Ferrara*, Torino, 1989, 151–158 és Angelo SOLERTI, *La vita di Torquato Tasso*, Torino–Róma, 1895, v. I., 168–170. Tasso a játékok idején Ferrarában tartózkodott.

⁶¹ M. QUATTRUCCI, *Agostino Argenti*, *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. IV, Róma, 1962, 116–117 és MARCIGLIANO, *i. m.*, 80–83.

ezek közül a *Ragyogó mágus* volt az utolsó.⁶² Az első négyet felváltva tulajdonítják Agostino Argentinak és Giovan Battista Pignának, a ferrarai herceg titkáranak, de minden bizonnyal több szerző közös munkájáról lehetett szó. Pigna személye közismert, legalábbis az Ariosto korszerűségét az eposzsal szemben védelmező *I Romanzi* című értekezése és a Párbajokról (*Il Duello*), valamint a Fejedelemről (*Il Principe*) írt dialógusai miatt, s ezenfelül a *torneo* leírásában személyesen is megjelenik az allegória értelemzőjeként, ezért rá fogok hivatkozni, mint a mű szerzőjére. A *carallevia* leírását tartalmazó füzetet, mely a – mint látni fogjuk – meglehetősen rejtélyes cselekmény magyarázatául is szolgált, valószínűleg már a torna napján kézbe vehették a vendégek.⁶³ A ferrarai tornán a legtöbb esetben a szereplők párbeszéde versben, madrigálformában zajlott: a pozsonyi leírás latin részlete azt sugallja, hogy itt ezt latin versekkel pótolták.

A ferrarai palota udvarán egy 72×72 láb területű mezőt kell elképzelnünk, melyet antik mintára szabott oszlopok és loggiák vesznek körül, feldíszítve a lakodalmon résztvevő családok címereivel. A hercegek és a nézők már a helyükön ültek, mikor az ég elsötétült, és hatalmas dobpergés mellett nyugatról bevonul három szárnyas kígyónak öltöztetett lovon három aranyozott ruhájú mágus, élükön egy „Mago Ministro”-val, akit Orgestronak hívnak. A lovak nyakát aranyalmakoszorú veszi körül, testüket mindenhol pikkelyes kígyóbőr borítja. A keleti oldalról szintén három mágus érkezik, Pegazusnak öltöztetett lovakon, élükön egy Estrepithimo nevű „mago ministro”-val. Mindkét csapatot 8-8 rabszolga kíséri. Mikor észrevették egymást, Orgestro így szólal versben ellenfeléhez: „Kik ezek, akik szárnyas lovakon ülnek, és ily vidáman érkeznek e találkozóra?”. Erre Estrepithimo válaszol: „Orgestro, felismertünk titeket a sárkányokon, és ha titeket a kegyetlen (*spietata*) mágusnő követ, akkor mi a kegyes mágusnő hírvivői va-

⁶² MARCIGLIANO, *i. m.*, 135–138.

⁶³ *Il trattato dell'amore humano di Flaminio Nobili*; con le postille autografe di Torquato Tasso; pubblicato da Pier Desiderio PASOLINI in occasione del terzo centenario dalla morte del poeta, Ferrara, 1895 c. kötethez van fűzve a mű modern kiadása.

gyunk. Ne gondoljátok, hogy ezek az aranyalmák, amivel lovaitok övezve vannak, megvédenek titeket csapatainktól. Csak az arany évszázadból való tölgyfa védhetne meg benneteket (utalás az egyik házasulól fél, a della Rovere család címerére).” A két vezérmágus kölcsönösen egymás szemére veti a gőgöt (*orgoglio*), és a kölcsönös szemrehányásokból kiderül, hogy két mágusnő párharcát előlegezi meg ez a vita, a Gyönyör (*Piacere*) és a Bánat (*Dispiacere*) mágusnőjéét.

Megjelenésüket az készíti elő, hogy „váratlanul, anélkül, hogy bárki számított volna rá, az ég villámlott, és borzalmas földrengés rázta meg a földet, a háztetőkről huszonöt égő anyagból álló felhő hullott alá, melyek anélkül égtek, hogy füstöltek volna, és legurultak egészen a mező közepéig.” Az ég villámlása és a földrengés után két fáklya kezdett el mozogni a tér közepe felől, az egyik egyenesen jobbról, a másik pedig le és fel hullámozva a levegőben balról. Eközben hirtelen feltűnt a tér közepén Verrato, az udvar fő színésze, tükrökbe öltözve, melyek bámulatosan ragyogtak a fáklyák és a tüzek révén, és beszédet tartott versben. Elmondja, hogy a két összeütköző varázslónő apja, aki egyúttal az ő vazallusa is, értesítette őt a készülődő ütközetről, és emiatt megpróbálja a két csatázó felet kibékíteni, de minthogy azok nem engednek, legfőbb mágusként (*supremo mago*) csatába küldi a két oldalt.

Először a Bánat mágusnőjének csapatai vonulnak fel (itt hosszan sorjáznak a ferrarai udvar előkelőinek nevei), akik mögött egy kígyók húzta szekéren feltűnik a Bánat mágusnője. A szekerét öt dárdás ifjú szobra vette körül, de a dárdák toll helyett különféle dolgokban végződtek: az egyik babérágban, a másik két szarvasagancsban, a harmadik két vaddisznóagyarban, a negyedik két virágban, az ötödik két számárfülben. Ezenkívül szatírok és gigászok képei voltak felfestve a szekérré, melyet újabb lovagok követtek.

Ugyanebben az időpontban lépett be a Gyönyör mágusnője is, szintén lovagok kíséretében, szekerét két pegazus húzta, és öt udvarhölgy szobra díszítette a szekeret, akik hastól lefelé kígyóruhába voltak öltöztetve, de a tisztesség miatt mindenhol virágok leplezték őket. A mágusnő székét kis Cupidok tartották, ragyogó zöldbe és aranyba öltöztetve, a szekeret pedig négy mágusa és lovagok követték. A levegő sistergett a tűztől és a dobpergéstől. Ezt követően a Bánat mágusnője erő-

teljes zenét adott elő, a Gyönyöré pedig vidámat. Először a Bánat mágusnője szólalt meg versben: „Én súlyos sértéssel fellázítom a vért, haragra és méregre tüzelem, felvillantom a vasat, a halált és a dicsőséget elegyítem. Te hitvány szívvel vágyra, nevetésre és a puha ágyba csábítod lassacskán a vézna lelkeket.” Erre a Gyönyör mágusnője így válaszolt: „Téged a világ elutasít, általad zavarodik meg minden és romba dől, a megfontolatlan lelkeket halálos veszedelemnek teszed ki. Én szerelemtől vagyok eltelve, általam édes az öröm, a szokás és a vágy, egyre és egyre frissebben.”

A dialógust követően Orgestro és Estrepithimo felszólították csapataikat, hogy egyesével küzdjenek meg, ami meg is történt, előbb a gyalogosok, majd a lovas kísérek ütköztek meg. Minthogy azonban ez az ütközet nem döntötte el az összecsapást, a két mágusnő támadt egymásra, immáron a mágiához fordulva segítségért. A Bánat mágusnője magához hívta szolgáját, Orgestrot és felszólította, hogy szúrja meg egy dárdával a két barlangot az oldalukon (ezek sziklás hegyekben nyílnak), és változtassa őket felfegyverzett elefánttá és megerősített torronnyá. A Gyönyör mágusnője erre Estrepithimot bízta, hogy tegye ugyanezt a saját oldalán található két zöld dombbal. Estrepithimo azonban előbb meghallgatta, hogy zajlik le Orgestro varázslata: „Jöjj elő a Phlegethonból, a véres folyóból, undorító szellem. A szorongó gondolat képzelgésével vess számot erőddel.⁶⁴ Ahogy istennőnk akarja, fordítsd feje tetejére az egyik és a másik hegyet.” Erre a barlang mélyéből hang tört fel: „Mélységes és sötét nyílás, földdel és vízzel kevert, gőzöli és füstöli melegen, amit neked nyújtok, az én pokoli, rettenetes és szomorú szellememből, vérben és lángban fürdetve, ahonnan feltámadok; a munka, amit érzékelek a szellemben, formázza, átalakítja itt alul, átalakítja vad erők élő külsejére az egyik és a másik barlangot is.”⁶⁵ Az átalakulást a vers szerint sem a Nap, sem a Hold,

⁶⁴ „Con l’imaginativa del pensier angoscioso fa le tue forze conte”.

⁶⁵ „Profondo, oscuro gorgo, D’acqua e di terra misto, Vapora e fuma al caldo ch’io ti porgo, Da l’infernal mio spirito orrido e tristo, Tinto in sangue e in ardor, lá donde sorgo. Forma il lavor che ne la mente scorgo, Transforma qui di sotto, Transforma in vive scorze Di fiere forze e l’uno e l’altro grotto.”

sem a természet, sem állati mag nem segítette, magától tört elő a torony „transforma in fiera immensa In torre accensa e l'uno e l'altro grotto.” Fénylő fegyverekben emberek, állatok és hadigépek tűntek elő a márványkövek közül, mindegyik láthatatlanul születve. A szónoklat még nem ért véget, mikor láng tört elő az egyik barlangból, és egy 20 láb hosszú, 10 láb magas elefánt dugta ki a fejét belőle.

Estrepithimo a másik oldalon (a varázslat idézése nélkül) a dombból egy ugyanakkora rinocéroszt varázsolt elő, mely a korabeli természet-tan hiedelme szerint engesztelhetetlen ellensége az elefántnak.⁶⁶ Estrepithimo rinocéroszára válaszul Orgestro újabb varázslathoz folyamodott: „Keljen fel az undorlatos szellem révén, Keljen fel az ellen, ki a mirtuszt imádja, Keljen fel egy felfegyverzett vár, elvarázsolt és vad dal énekére.” Amint kimondta, egy 9 láb magas, tűztől ragyogó erődítmény emelkedett ki az elefánt hátán, antik módra felépítve és díszítve. Tornyának tetején egy ember állott a távoli nyugat (értsd: Amerika) vad népei ruházatának mintájára készült ruhában, jobb kezében fáklya, baljában háromágú szigony. Erre Estrepithimo rinocéroszának a hátán is egy torony épült fel, szintén fegyveresekkel és tüzekkel tele, a fő különbség az volt, hogy tetején egy tollakba öltözött kelet-indiai viseletű harcos állt, aki jobbáiban egy fáklyát, baljában pedig egy mirtuszágat tartott. Erre Orgestro nem tehetett mást, minthogy a másik barlang nyílásából elővarázsolt egy tornyot: ez négyszögletes, és szintén katonákkal volt tele. Estrepithimo természetesen erre válaszul felépíti a saját tornyát. Erre Orgestro újabb, kisebb tornyot teremt a másik torony tetejére, majd erre még egyet, hogy együttesen harminc láb magas legyen a torony. A tornyok mindegyik szintjén egy-egy nőalak állt őrt. Estripithimo hasonló varázslata után kitör a harc a két tábor kö-

⁶⁶ Miskolczi Gáspár még 1691-ben is így írja: „Mert nagy természeti ellenkezés vagon az Elefánt és a Rhinocéros között, úgyhogy egymással meg is harcolnak, s mégpedig viadal közben a Rhinocéros azon igyekszik, hogy az Eléféntnek hasát vagy horpaszát (ágyékát), úgymint leggyengébb részét csaphassa meg, mellyel aztán győzedelmet vészen az Eléféntön, kivel az ő orrán lévő szarvával bátran meg is vív.” *Egy jeles Vad-Kert, avagy az oklatan állatoknak historiája Miskolci Gáspár által*, Budapest, 1983, 91–92.

zött, fergeteges csata kezdődik, mintha az ég maga szakadna a földre, a levegő remeg, a dobok szólnak, a lovak nyerítenek, monstruózus csata kerekedik. Mikor aztán az elefánt és a rinocérosz, meg a két torony közel kerül egymáshoz és összecsapnak, félelmetes és hatalmas földrengés támad, mely a végét jelzi ennek a hadi játéknak. Sötétség lepi el a csatateret, majd hirtelen megvilágosodik minden, és Pigna hercegi titkár előadja a cselekmény értelmét.

Eleddig akár egy álomleírás is lehetett volna a cselekmény, a Pigna által előadott értelmezés viszont morális tanulságot hordozó magyarázatot fűz az eseményekhez: mióta a Bánat és Gyönyör mágusnője elvesztette lakhelyét a Boldogok Szigetén (*l'Isola Beata*),⁶⁷ ha az éjszaka sötétjében vándorolnak, épp olyan időben mikor a lélek zavaros, minthogy az ész nem ragyogja be (*per tempo di notte, proprio delle perturbazioni dell'animo non illuminato dalla ragione*), és találkoznak egy mezőn, szörnyű csata keletkezik. Ez a két mágusnő az appetitív Mágus hatalma alá tartozik (ezt jelképezi a történetben megjelenő apa), aki viszont alá van vetve az intellektus Mágusa hatalmának, aki leszáll az égből és világosságot tesz a sötétségben, a két felet pedig kibékíti. „A haragjukban elkeseredett vagy gyönyörökben elmerült emberek a harag vagy a vágy hatalma alá kerülve nélkülözik az ész fénysugarát, amivel egyébként ezen állapoton kívül rendelkeznek. Minthogy a két mágusnő nem viselné el, hogy az intellektuális mágus beszéljen velük, ezért beszél a minisztereikkel, és ezeket nevezhetjük Lenézésnek, Megvetésnek, Léhaságnak (*Ozio*) és Kéjvágy-nak.” Az első kettő képes a megjavulásra, míg a második kettő tartja magát bizonyos szabályokhoz, emiatt hozzájuk érdemes szólni, szemben a két Mágusnővel. Az Intellektustól kiinduló két fáklya, a hullámos és az egyenesen haladó, a két észjárást jelentik: a spekulatív és a praktikust.

A történet pszichikai allegóriája, bár intuitívnak látszik álomszerű víziói révén, az arisztotelészi lélektan krisztianizált változatának jegyét viseli magán, Arisztotelész *Nikomakhoszi etikájának* hetedik

⁶⁷ Célzás az 1569-es, *L'Isola beata* című ünnepi játékra.

könyvéből származik. Az appetitív mágus lányaként aposztrofált két mágusnő szintúgy Arisztotelésztől, illetve fordítóitól származik: Arisztotelész az *orexis* fogalmát definiálja az élőlények azon két természetes törekvését, hogy gyönyört szerezzenek maguknak és elkerüljék a fájdalmat (*de Anima*, 414 b 2, *Eudémuszi etika*, 1221 b 31). Az *Il Mago rilucenté*ben megjelenő lélektan azonban közvetlenül Aquinói Szent Tamás nyomán jár, ő mondja ki: „meg kell fontolnunk, hogy az emberi cselekvéseknek két indítéka van, az intellektus vagy ráció, és az appetitus, amelyek az első mozgatóerők, amint az a *De anima* harmadik könyvében olvasható. Az intellektusban, vagy rációban megkülönböztetünk spekulatív és praktikusat. A racionális appetitusban pedig megkülönböztetünk kiválasztást (elhatározást) és végrehajtást.” (A Nikomakhoszi etika kommentárja, *Sententia Ethic.*, lib. 1 l. 1 n. 8) A racionális appetitustól meg kell különböztetni az érzéki appetitust (*appetitus sensitivus*), melynek két fő fajtája van: a haragvó appetitus és a vágy appetitusa (*appetitus irascibilis* és *concupiscibilis*). E kettőt az különbözteti meg egymástól, hogy a vágy tárgyát jónak, hasznosnak és gyönyörtelnek érzékeljük-e, vagy mint olyat, amit csak nehézségek árán és akadályok áthidalásával tudunk elérni.⁶⁸ Ezeknek az appetitusoknak a megnyilvánulásait *passio*knak, azaz szenvedélyeknek nevezi az arisztotelészi-tamási lélektan, melyeket Szent Tamás meg is határoz: az *appetitus concupiscibilis* hat szenvedélyt hozhat létre (szeretet és gyűlölet, vágy és iszony, öröm és szomorúság), míg az *appetitus irascibilis* öt szenvedély szülője lehet: remény és kétségbeesés, bátorság, félelem és harag. (Ezek a szenvedélyek Cicero *Tusculanae disputationes*-ának közvetítésével lettek közismertté a középkori latin terminológiában, vö. *Tusc. Disp.* IV, 6–9). A szenvedélyeknek ez a felosztása széles körben ismert volt Szt. Tamás után. Dante is ismeri az elméletet, amint arra utal a *Convivio* egyik fejezetében (IV, cap. XXVI), mikor Aeneas történetét értelmezi e kategóriák segítségével: az *Aeneis* 4–6. énekében ugyan a két *appetitus sensitivus*

⁶⁸ Erről Tamás a *Summa Theologiae* több helyén is beszél: I, qu. lxxxi, art. 5; qu. lxxxii, art. 5; I-II, qu. xxiii, art. 1

lesz úrrá rajta, de diadalmaskodik felettük a *ratio*, tehát az értelem a 7. énekben.⁶⁹

A mágusnők szekerein ábrázolt szobrok alakjában a tamási szenvedélyekhez hasonló figurák jelennek meg az udvari titkár értelmezése szerint, azonban nem teljesen azonosak azokkal: a két babérág a nagy-ravágyást (*ambitio*), a két szarvasagancs a félelmet, a két vaddisznó-agyar a haragot, a két virág a reményt, a két szemérem pedig a tudatlanságot jelképezi.⁷⁰ Tehát a szt. tamási bátorság helyébe az *ambitio*, a kétségbeesés helyébe pedig a tudatlanság lép. A mágusnő trónját gigászok és szatírok képei veszik körül, melyek a gőgösséget és a hamis félelmet jelképezik. A Gyönyör mágusnőjét az őt érzéki gyönyör veszi körül az őt fedetlen keblű asszony képében. A két mágusnőt kísérő zene is megfelelt jellegüknek, mikor beléptek a harcmezőre, az viszont, hogy a fegyverek és a tornyok annyira hasonlítanak egymáshoz, annak köszönhető, hogy „a harag vehemenciája azzal a vággyal társul, hogy sértést okozzon, míg a kéjes vágy tüzes haraggal párosul, hiszen ennek a vágynak az a természete, hogy a képzeletbeli indítja meg a vágyódót, a vágyódó pedig a haragvót; akképpen, hogy mindkét szenvedély, mikor feltámad, az egyik arra érez erős vágyat, hogy haragos legyen, a másik azért őrjöng, hogy erős vágyat érezzen”.

Magának a csatának a magyarázata már sokkal kisebb teret igényel a műben, mint a bevezető felvonulásoké: a legfontosabb különbség,

⁶⁹ A passiók és affektusok irodalmáról összefoglalóan ld. LACZHÁZI Gyula doktori értekezését: *Hősi szenvedélyek a XVI–XVII. századi magyar irodalomban*, Bp., ELTE, kézirat, 2005.

⁷⁰ A jelképek Hórapollón *Hieroglifáiból*, illetve annak XVI. századi enciklopédikus változatából, Pierio Valeriano *Hieroglyphicajából* származnak (első kiadása: Basel, 1556). Ld. pl. a szarvast 7. könyvének *Formido* című alfejezete (*Hieroglyphica*, Lyon, 1602, 67–68), a szemár pedig a 12. könyvben *Ignarus hominumque locorumque* (uo., 115–116). Valeriano műve a korabeli udvari élet egyik legfontosabb allegorikus enciklopédiája volt: Zsámboky is bizonyíthatóan használta tanítványa, Bóna György halálára készült emblémájánál, melyen egy gyerek, egy öreg, egy sólyom, egy hal és egy (vizi)lő látható (*Emblemata...*, Antwerpen, 1564, 228–229). Vö. VALERIANUS, Joannes Pierius, *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium litteris commentarii*, Lugduni, Th. Soubbron, 1594, 285.

hogy a Gyönyör mágusnőjének nem véletlenül hiányoznak a varázsverse: ő titkos, rejtekező mágiával varázsol, szemben a Bánat mágusnőjével, aki „in versi rotti”, azaz tört versekben beszél. A felnövő toronyok egyes szintjein álló női alakok szintén jelképesek, a Gyönyör oldalán az Inger (*Irritazione*), a vágy (*Libidine*) és a feloldódás (*Disso-luzione*) jelenik meg, a másik oldalon a Vadság (*Ferocita*), a Meggon-dolatlanság (*Temerita*) és a kétségbeesés (*Desperazione*) áll velük szemben. Szolgálóik mindkét oldalon nélkülöznek minden értelmet, ezért néztek ki állatiasan, tengeri állatok és ragadozómadarak fejével és karjával.

A befejezés a legkérdésesebb a műben: a legnagyobb probléma az, hogy miért nem győzedelmeskedik a végén az intellektus. A két ér-zéki appetitus összecsapásból úgy tűnik, nem kerülhet ki egyik se győz-tesen, hanem előbb bestiális küzdelem folyik, majd végül, mondhat-juk, a tudat összeomlása következik be. Azáltal, hogy a végső allegó-rikus színtérről távol marad az intellektus mágusa, épp a kor számára talán legtermészetesebb műértelmezési összetevő, a didaxis szorul ki a műből. Pigna titkár értelmezése azonban erre a kérdésre is érdekes vá-laszt ad: „A csata hevében, melyet leginkább ez a négy gépezet szított (a két torony és az elefánt meg a rinocérosz) a színhelynek végül söté-ten kellett maradnia, hogy a vég egyezzen a kezdettel, amikor az érte-lem Mágusa a maga ruhájában megvilágította az egész színházat; és miután a két mágusnő ilyen végletes örültségre vetemedett, mely az állatiasság határát súrolja, ésszerű volt, hogy – minthogy az értelem ereje már nem működött, ezek az állati műveletek a sötétség által le-gyenek elfojtva (quelle operazioni ferine rimanessero soffocate dalle tenebre), anélkül, hogy róluk bármilyen ítélet elhangzana.”

Ezeknek a szavaknak az érdekességét az adja, hogy tagadják a lehe-tőséget arra, hogy az értelem segítségével feloldódjon a két *appetitus* konfliktusa. Nincs meg az a lehetőség, hogy F. Kafkával és József Attilával szólva, az értelem saját hajánál fogva húzza ki magát a sár-ból, és ami még különösebb, transzcendens lehetőség se merül fel, te-hát a mű nem torkollik meditációba vagy istenes, bűntől mentes életre való buzdításba. Ha a mű első, allegorikus részének zárásából indu-lunk ki, arra a következtetésre juthatunk, hogy a fényt, mely már az al-

legória végén felragyog, maga az értelmezés, Pigna titkár beszéde adja meg, tehát az összeomlás, az elfojtás (*soffocate dalle tenebre*) analízise.

Tanulmányomban azt próbáltam bemutatni, hogy Balassi Bálint már Báthory István gyulafehérvári és krakkói udvara előtt is olyan környezetben nevelkedett, melyben közel kerülhetett az olasz udvari kultúrához: a manierizmus korának egyik vezető itáliai udvara, Ferrara pedig szinte házhoz jött. Apja, Balassi János 1544-től majdnem tíz évet töltött ténylegesen étekgóként a bécsi udvarban.⁷¹ Balassi Andrásnak, a mindenütt felbukkanó *venturierenek*, Károly főherceg állandó kísérőjének csavaros (manierista?) észjárását és írásmódját maga a költő Bálint is nehezen értette: „Az szegény Atyámtól is hallottam penig, hogy Kegyelmed azért ír ilyen obscure, miérthogy Isten éles elmével szeretete Kegyelmedet, s azt gondolja Kegyelmed, hogy más embernek is meg kellene azt érteni, az mit Kegyelmed eszében vehet.”⁷² A család a kor minden elérhető udvari fesztiválján képviseltette magát, a magyar főnemesi családok között egyedülállóan. A korabeli Magyarországon általános volt az ellenérzés ezekkel a pénzigényes rendezvényekkel szemben: a legtöbben inkább Forgách Ferencsel együtt iszonyodva nézi az udvari szórakozást, a markotányosok várostromát. Miksa frankfurti koronázásakor (1562) a Verancsics-évkönyv hangsúlyosan említi, hogy a „koronázat nagy sok kazdagsággal volt, nagy kencs ketéssil, ki-nek csak az Úr Isten tudja számát.”⁷³ A Balassi-család azonban minden bizonnyal nem tartozott az udvari kultúrával ellenséges magyar nemesi családok közé.

⁷¹ PÁLFFY, *i.m.*, 1025 (96. l.).

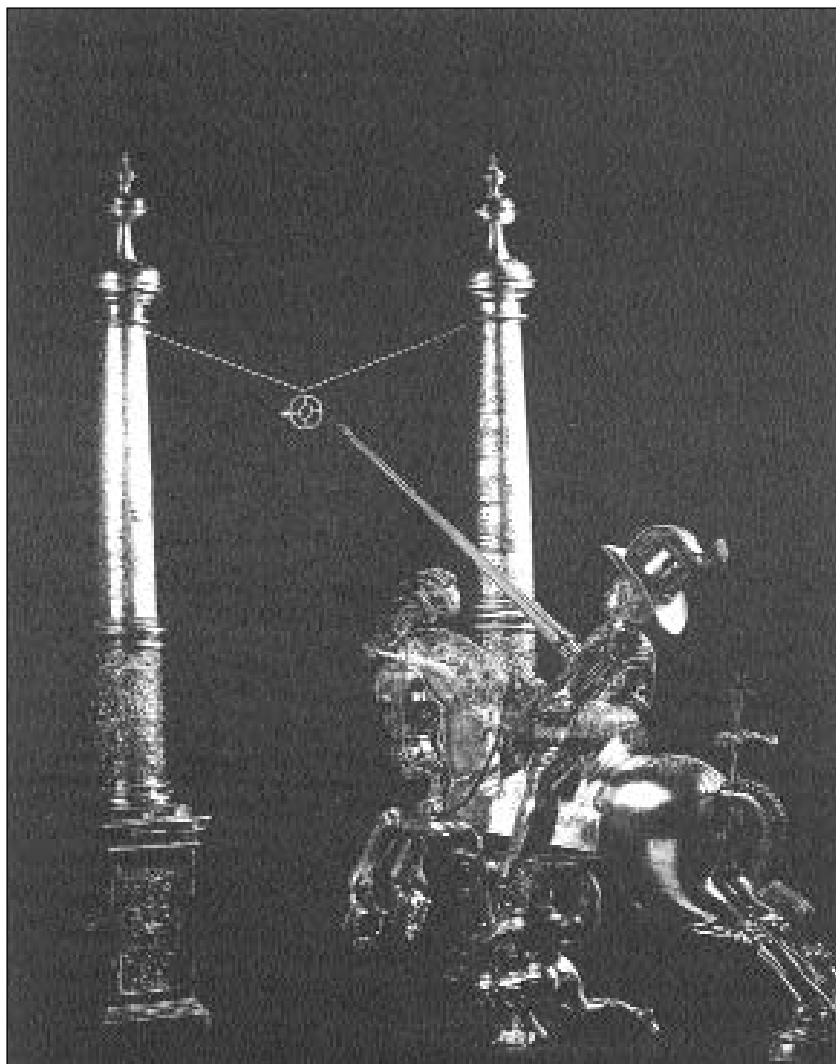
⁷² Balassi Andrásról, Zólyom, 1577. november 22. BALASSI Bálint *Összes művei*, I. k., kiad. ECKHARDT Sándor, Bp., 1951, 317.

⁷³ 1504–1566 *Memoria rerum*, kiad. BESSENYEI József, Bp., 1981, 110. Még a humanista Pighius is sokallotta Justus Lipsiushoz írt levelében az 1572. évi koronázás 4000 talléros költségét. (PIGHIUS, *Epistolarium*, 310–311.)

IL MAGO RILUCENTE, OR THE BALASSI FAMILY
AT COURTLY FESTIVITIES

Summary

The recent results of the research in the field of courtly culture and representation in the Habsburg Empire (K. Vocelka, Th. DaCosta Kaufmann, O. G. Schindler) have changed the way we consider the importance of tournaments and festivities in the Central European region. In the first part of my study I argue that the Balassi family participated in all courtly activities of this period, and their presence is often recorded in contemporary accounts. Thus, the cultural interests of Bálint Balassi, the first Hungarian poet of courtly love, who belonged to the next generation of the family, should not surprise us. I try to add further details to the description of the 1572 coronation festivities of Rudolf II (Rudolf I as King of Hungary), by identifying the author of the Italian account with Giovanbattista de Leoni, by supposing the presence of Johannes Sambucus in the preparation of the decoration, and connecting the sketch of the allegorical play reported in the account of Leoni with the Ferrarese festivities held a few years earlier: I argue that the allegorical plays of Ferrara (*Il Tempio d'Amore* and *Il Mago rilucente*) had major influence on the formation of the *feste* in Pozsony (Pressburg, Bratislava).



1. A corso all'anello
(Heinrich Beust ezüst szobrocskája IV. Keresztély dán királyról, 1598)
 Spectaculum Europaeum, 631.



2. A varázsló ruhája (1570/72?)
Arcimboldo, Figurinen, 46.



3. Orpheus barlangja az
1571-es bécsi játékokon
(Wirrich leírásából)



4. Sárkánynak öltöztetett ló. (Minerva lova?) Arcimboldo, Figurinen, 47.

Voluptatis triumphus.



5. Zsámboky János: *A Gyönyör diadala*. *Emblemata*, 1564, 172.

DIALÓGUS AZ ISTENES VERSBEN

Balassi Bálint „Bizonyal esmérem...” kezdetű istenes költeménye egy olyan kommunikációs helyzetre épül, amely a bűnvalló és Isten dialógusaként jeleníti meg a lírai én megnyilatkozásának belső párbeszédét. A versnyelvben realizálódó belső párbeszéd a *bűnvallást* – annak teológiai értelem- és fogalomrendjét (bűn-megbocsátás teológiáját), illetve elhasznált nyelvezetét kiiktatva – a költői beszédmód személyes nyelvét létrehozó, önmegértő alakzatává avatja. A műalkotás elemzése során az önmegértés három nyelvileg azonosítható fázisára szándékozom rámutatni. Az interpretáció az eredendő bűnösségtől mint előzetes önmegértéstől a bűnvallás nyelvének megértésbeli hozadékan keresztül a saját nyelvét megteremtő, s ezúton önmagát versszerzőként megértő beszédalanyig fog elvezetni minket. Mielőtt azonban rátérnénk a vers szoros olvasására, idézzük fel Augustinus és Órigenész néhány illeszkedő, a bűnvallás beszédhelyzetére és dialogikus felépítésére vonatkozó „kvázi-poétikai” gondolatát.

Szent Ágoston vallomásait olvasva megértjük, hogy a bűnösség létünk szükségszerű és saját épülésünkre váló alkotóeleme. A vallásos tudat szerint a bűnt ugyanis végeredményben sohasem mások ellen, hanem saját magunk ellen követjük el. „A bűnös én voltam egészen, s gonoszságom csak magam ellen osztott meg engemet” – vallja Augustinus.¹ Ha hiszünk az Ágostontól idézett szavaknak, akkor rá kell döbbernünk arra is, hogy a bűn tudata a „tudathasadás” egyik legjellegzetesebb formája: a bűnben a bűn alanya megkettőződik – önmaga ellenségévé válik. A bűntudat tehát az öntudat *par excellence* formája, prototípusa – magunkat önmagunkkal szembeállítva az önmegértés útjára terel minket. Balassi Bálint is felismerte, hogy a bűn végeredményben Isten ajándékainak egyike – a lét olyan szükségszerűsége, amely gondolkodásra, önmegértésre az öntudat kialakítására kész-

¹ Aurelius AUGUSTINUS, *Vallomások*, ford. VÁROSI István, Bp., 1987, 140.

teti az embert. A bűnről mint kihívásról így szól a *Beteg lelkeknek való füves kertecske* fordításában: „mikor valami szerencsétlenség támad reánk, hát azáltal istenről való gondolkodásra kényszerítetünk hogy gondolkodhassunk ezen, mi okáért bocsátotta légyen isten reánk az jelen való nyomorúságot, akkoron jutnak osztán eszünkben, mi módon itt és itt vétkeztünk légyen. Mert hogyha egyébképpen poenitentia nélkül élnénk azzal, hogy meg nem szánnók-bánnók bűneinket, hát szükség, hogy olyankor jöjjön reánk az jó kereszt, ki megesmertesse velünk az bűnt, hogy gondolkodjunk róla, mint lehessünk szabadok azoktól.” (*Az hatodik fű*)²

Órigenész szerint az ima beszédhelyzete már önmagában is jelentésszerű. Az Istennel dialogizáló beszéd olyan kommunikációs struktúrát működtet, amelyben már eleve jelenlevőként van feltételezve a beszélőn kívül a címzett is. Az ima esetében ez a beszédszerkezet eleve feltételezi, hogy Isten aktív befogadóként teljes mivoltában jelen van az imádkozó előtt. Az Isten színe előtt előadott, az Istennel kommunikáló beszéd pedig már önmagában is távol tart minden bűnös cselekedettől. Mindezt így fejti ki Órigenész: „Úgy vélem az imádkozónak feltétlenül javára válik, ha a megfelelő módon imádkozik, de már az is sokféleképpen előnyére szolgál, ha legalább erejéből telhetően törekszik erre. Az első – úgymond – haszon mindenképpen az, hogy ha elménket az imádságra összpontosítjuk, ebben az állapotban Isten előtt állunk, úgy beszélgetünk vele, mintha jelen lenne, s úgy képzeljük el, mintha ránk tekintene és közel lenne hozzánk. [...] ha az imára összpontosítjuk figyelmünket, akkor is meg kell gondolnunk, hogy bizony nem akármit nyerünk az imára való ily gondos felkészüléssel. Tapasztalatból tudják azok, akik állhatatosabbak az imádságban, mily sokszor tart távol ez a bűnöktől és visz a jótettekhez”.³ Balassi is ezt a gondolkodásmódot alkalmazta. Minden egyes istenes verse olyan dialógus-szituációt jelenít meg, amelyben Isten nemcsak valamilyen távollevő

² Balassi Bálint összes művei, szerk. KÖSZEGHY Péter, Bp., 2004.

³ ÓRIGENÉSZ, *Az imádságról* = Ó., *Az imádságról és a vértanúságról*, ford. VANYÓ László, Bp., 1997, (41–163.) 62–63. (Ókeresztény iratok, 14.)

törvénydiktáló hatalomként van jelen, nem pusztán valamilyen verbális klisérendszer passzív és automatikus közlőjeként vesz részt, hanem kimondott szavak nélkül is aktív, alkalmazkodó és egyben beszédalakító nézőpontként, közellevő, figyelmes, gondoskodó, a személyes problémákra nyitott beszédpartnerként áll elő. Isten személyesen van jelen a beszélőben – a belső beszéd párbeszédpartnereként van jelen.

Szent Ágoston vallomásait olvasva megértjük, hogy a bűn mint a jóra való fogékonyság erőtlensége és a jóakarat nemléte, melyet az ember egész életén át saját keresztjeként visel, egy olyan diszpozíció, világhoz való viszonyulásának egy olyan alapképlete, amely folytonosan arra készíti őt, hogy beszéljen – beszéljen önmagáról. A bűnvallás beszédaktusának nyelvében grammatikailag is manifestálódik az a tudathasadás, amely a bűntudatban létrejön, s amely kikerülhetetlen eljárása az önmegértés nyelvi folyamatának. A beszélő a bűnvallásban, saját maga megértésének nyelvi aktusában önnön élettörténetét mondja el. Ebben az önélet-elbeszélésben egyszerre válik beszéde alanyává és tárgyává – egyszerre szubjektuma és objektuma is megnyilatkozásának. A bűntudatban mint tudathasadásban létrejövő öntudat és önmegértés elválaszthatatlan az alany kettéhasadásának ezen nyelvi eljárásától, vagyis a kettős nyelvi funkciót betöltő grammatikai szubjektum-státusztól, amely egy önélet-elbeszélésben szükségszerűen létre kell hogy jöjjön. Balassi az önélet-elbeszélés ezen jelentőségét is megértette. A *Beteg lelkeknek való füves kertecske Tudomány* fejezetének legelejét így fordítja Balassi: „meg kell teneked az te életedet gondolnod, te magadat mint bűnös embert megesmerned.”

Órigenész szerint az ima nemcsak beszédműfaj, hanem egyenesen létmód is. „Az egész élet egyetlen, nagy, összefüggő ima” – vallja Órigenész.⁴ A biblilai „Szüntelenül imádkozatok!” (1Tessz 5.17) kifejezésből, annak elemzése során Órigenész teljes életfilozófiát bont ki: az élet minden pillanatában minden cselekvést imádkozásként kell végrehajtani. Az ember a valóság minden dolgához hozzáfűző cselekvésével az imában megtestesülő, vagyis az Isten felé kifejtett *alázatosság* min-

⁴ ÓRIGENÉSZ, i. m. 70.

tája szerint volna helyes eljárnia. Hogy Balassi így járt volna el minden tetteben – nos, erről nehéz lenne véleményt formálni. De hogy a költészettel szemben alázatosan és a tudatosság magasfokán viselkedett, s majdnem annyira alázatosan és tudatosan, mint Istennel szemben – erről már joggal alkothatunk véleményt versei olvasása során.

Balassi Bálint „Bizonytal esmérem...” kezdetű istenes éneke⁵ a bűnvallás Istennel dialogizáló párbeszéd-szituációjára épít. A nagy zsoltáros és elméleti-teológiai hagyománnyal⁶ rendelkező egyszerre bűnvalló, könyörgő, hálaadó és magasztaló megnyilatkozásmód Balassinál azonban valóban csak az alapokat jelenti – valami olyat, amelyhez hozzá kell fűzni saját alkotótevékenységét is. Isten megszólítása a költeményben visszafordul a szerző megnyilatkozására, s lényegét abban éri el, hogy önmagát szóhoz juttatja. Az Istenhez intézett szó a belső dialógust erősíti fel, s öncélúvá válik. A szó végeredményben nem valakihez szól, hanem saját magát mutatja fel, pusztán azért szól, hogy megszülessen és elhangozzon – s ezzel magát a megnyilatkozót formálja át. Mindez természetesen nem jelenti Isten „feloldódását” és eltűnését a megnyilatkozásban. Éppen ellenkezőleg: a legfőbb Isten-bizonyítékként jelenik meg, hiszen az ezúton belsővé tett, személyes Isten mint a megnyilatkozást, s ezzel új önmegértést kihívó nyelvi létező valóban gondviselő – a beszélőben változásokat indukáló – lényegiségét éri el. Hogyan mutatkozik meg mindez a vers szövegében? Hogyan alakul át az ima költészetté? Miben jelent változást a versben

⁵ A verset Kőszeghy-Szabó Balassi-kiadása alapján dolgoztam fel. Ebben a szövegváltozatban – Varjas Béla kiadásához hasonlóan – szerepel egy plusz versszak („Senki nincsen, Uram...”). A számítógépes kritikai kiadás jegyzetben megemlíti ezt a strófát, de nem közli a főszövegben. A versszak-betoldásos szövegváltozat valószínűleg a BALAS[S]I BÁLINT akrosztichon teljessége miatt lett egyes kiadásokban elfogadva. A filológiai ítékezés – kompetencia hiányában – nem feladatom, ezért inkább figyelembe veszem a betoldott versszakot is.

⁶ A bűnvallás elméleti-teológiai irodalmából Balassihoz talán legközelebb állónak tekinthetjük az általa (18 éves korában) lefordított Bock-féle *Füves kertecskét* és nevelője, Bornemisza Péter munkáját: *Az úr imádságáról* (Egykötetes prédikációs-könyv). Lásd: *Balassi Bálint összes művei, i. m.*, illetve *Heltai Gáspár és Bornemisza Péter művei*, szerk. NEMESKÜRTY István, Bp., 1980, 1170–1194.

megszülető személyiség a bűnt elkövető személyiséghez képest? Másként megfogalmazva a kérdést: milyen út vezet a vers szövegében a bűnösség megnyilatkozást létrehívó diszpozíciójától az akrosztichonban kiírt BALAS[S]I BÁLINT név létrejöttéig?

Balassi tárgyalt költeménye a beszélő helyzetének előzetes megértésétől egy új megértéséig terjed. A vers első sora a bűnösség előzetes ismeretére vonatkozik, utolsó előtti sora pedig egy újfajta önmegértést, a versnyelvi tapasztalat sajátos hozadékát ismeri fel:

Bizonnyal <i>esmérem</i> rajtam nagy haragod,	Tanúságra <i>szerző ez verseket</i> össze,
Felséges Úr Isten, és kemény ostorod,	Kinek neve vagyon az versek fejébe,
Kivel tagaimot,	<i>Magát megesmérte,</i>
Bűneimért nekem igen ostorozod. (1.)	Ajánlja is magát Istennek kezébe. (13.)

Az előzetes megértésből a vers teljes terjedelme vezet az új önmegértés kinyilatkoztatásáig. Ez az út a *diszpozíciótól*⁷ a költői megnyilatkozás sajátos nyelvi megértésmódjáig irányít el minket. Kövessük végig az önmegértés, vagyis a vers valódi cselekményének útját!

Balassi költeményének felét (1–7. versszak) olyan sorok alkotják, amelyek tematikusan a bűnösségről szólnak. Ez a bűnösség azonban nem cselekvő, hanem állapotszerű bűnösség. Egyik legsajátosabb vonása a költeménynek, hogy a beszédmódjában megnyilvánuló bűnvalás egyetlen konkrét bűnt, egyetlen konkrét cselekvést sem tartalmaz. A bűn az első hét versszak során nem cselekvésként, hanem *diszpozícióként* jelenik meg: nem a *bűnözést* mutatja be, hanem a bűnösséget mint eleve adott *helyzetet, hatást, hangulatot* elemzi. A bűnösség mint diszpozíció egy oldalról térbeli jellegzetességekkel rendelkezik. A bűn

⁷ A *diszpozíciót* heideggeri terminusként használom, s felhasználom annak mindhárom jellegzetességét: 1. a diszpozíció a jelenvalóletet *belevettségében* tárja fel, 2. csak a diszpozíció mint hangulat (valamire hangolt lét) tesz lehetővé *valamire való irányulást* (valami megértését), 3. a diszpozíció mint valamire való irányultság a *megértés első lépését* jelenti. Martin HEIDEGGER, *A jelenvaló-lét mint diszpozíció* (29 §) = M. H., *Lét és idő*, ford. VAJDA Mihály, ANGYALOSI Gergely, BACSÓ Béla, KARDOS András, OROSZ István, Bp., 2001², 162–168.

egy olyan dolog, amibe az ember *belelép*: „vitt ördög az bűnben / És az test az törben, / De mégsem gondoltam, hogy így járok *ebben*”. A bűnbe az ember *beleszületik*: „Anyámnak méhében bűnben fogantattam”. A bűnbe az ember *beleesik*: „Mert még az igaz is hétszer ő napjában / *Béesik* az bűnben”. A bűnösség mint diszpozíció másik oldalról a testre nehezedő teherként és egyben koszként mutatkozik meg. A bűn koszként nehezedik a bűnösre: „Anyámnak méhében bűnben fogantattam, / Kiből noha tőled *kimosogattattam*, / De gyarlón maradtam”. A bűn nagy mennyiségben és súlyban rakódik a testre: „Szent Isten, *könnyíts meg*”, „Soksága bűnömnek rettegtem engemet”, „Illik, hogy elfordulj, Uram, bűnemitől, / *Kivel rakva vagyok talpig mind tetétől*”. A bűn és annak büntetése (retribúció), mint általános „világállapot” egy olyan térbeli adottság és olyan teherként, amelybe minden vallásos ember bele van vetve, amelyet mindenkinek elkerülhetetlenül vállalnia kell.⁸ Ez a diszpozíció sajátosan vezérli a hívő világlátását, világhoz való viszonyulását. Mivel térbeli adottságról és teherterhelről van szó, az ember alapvető cselekvő helyzete ebben a világban: a *tántorgás*: „De gyarlón maradtam / És annak utána visszatántorodtam”. A verset létrehívó és egyben tematikus szinten elindító előzetes világ- és önmegértés fókuszában a *tántorgás* áll. A felsorolt metaforák azt sugallják, hogy a *tántorgás* a bűnös állapotban élő ember jellemző cselekvése, attribútuma, illetve arra utalnak, hogy ez esetben a megértés cselekvésben adott nézőpontja alapvetően a *testé* lehet: az én tántorgó

⁸ A *rossz* és a *bűn* ezen szimbolikája – a zsoltáros költészetén túl – Augustinus *eredendő bűn* fogalmára építkezik. Augustinusnál az *eredendő bűn* fogalma azonban nem kötődik az Isten által teremtet világhoz (lásd a Balassi-versben megfogalmazódó térképzetet) – a bűnt az ember hozta a világba. „Ha van bűnbánat, akkor van bűntudat is; ha van bűntudat, akkor van akarat is; ha van a bűnben akarat, akkor nem valamiféle természet kényszerít bennünket”. (*Contra Felicem* 8.) Augustinusnál a *bűn* fogalma az egyes emberi cselekvéshez és az azt létrehívó akarathoz kötődik; az *eredendő bűn* fogalma pedig arra az általános emberi tulajdonságra vonatkozik, amelyet az ember első szabad cselekvésétől kezdve (Ádámtól öröklődve) hordoz magával: az akarat minden egyes bűnben megmutakozó erőtlenségére. Az *akarat erőtlensége* nem a világ tulajdonsága, nem a természet természete, hanem az ember „belső terét” jellemző tulajdonság, az ember belső természete.

testként érti meg magát, s a világot a tántorgás bizonytalan, terhelő te-
reként fogja fel.⁹

A költemény létrehívó, kihívó diszpozíció egybeesik egy nyelvi ak-
tussal: Isten megszólításával. A megszólítás dialógust provokáló alak-
zata a diszpozicionális előzetes megértés mellé azonnal odaállítja egy
másik megértés, a nyelvi megértés formáját is. Miközben a megnyilat-
kozás elővezeti a diszpozicionális megértés tényezőit, nyelvi aktusként
elindítja az új megértés útján a beszélőt.¹⁰ Az új megértésaktus első lé-
pése, hogy míg a beszéd tematikus szinten a test tántorgásával egy
egységes világmegértési nézőpontot jelenít meg, azalatt maga a dialó-
gus nyelvi aktusa megbontja az egységes horizontot. A vers beszélője
azáltal, hogy Istent megszólítva önmagáról, mint testről beszél – ketté-
hasad. Önmagát egyszer – a megnyilatkozás tematikus szintjén – a
beszéd tárgyaként, mint testet demonstrálja, s másodszor – a megnyi-
latkozás nyelvi szintjén – a beszéd alanyaként, mint nyelvi létezőt mu-
tatja fel. A kommunikációs szituációban tehát kettéhasad a beszéd hő-
se: testként és nyelvi alakzatként jelenik meg. Ezzel, a dialógus nyelvi
szerkezete által kikényszerített szükségszerű hasadással a testen ke-
resztül történő világmegértés mellé odaáll a valóság nyelvi megértés-
nek nézőpontja is. A költemény legsúlyosabb tértjévé a test nézőpont-
ján keresztül, illetve a nyelv segítségével elérhető világlátás vitája,
dialógusa válik.

A diszpozíciót párbeszéd-szituációba átfordító megnyilatkozás a
dialógus nyelvi törvényei miatt nézőpontváltáshoz vezet, s kikénysze-
ríti a világ újfajta megértését. Az, hogy a beszélő saját megnyilatkozá-

⁹ Ez a diszpozíció egybeesik azzal a világhoz-viszonyulással, amelyet Órigenész
fejtett ki a *Miatyánk* „Ne vígy minket a kísértésbe!” mondatának elemzése során:
„Nemde kísértés az ember élete a földön?” (Jób 7.1), „Tebenned szabadulok meg a kí-
sértéstől” (Zsolt 17.30). Lásd bővebben: ÓRIGENÉSZ, *i. m.* („Ne vígy minket a kísér-
tésbe!” – XXIX. fejezet) 137–150.

¹⁰ Órigenész szerint már maga a kísértés ténye, a bűn állapota (amely az ima beszéd-
aktusára serkent) magában hordozza az önmegértés lehetőségét: „a kísértés során nyil-
vánvalóvá válik, hogy ezáltal kiderüljön, milyenek is vagyunk, tudtára ébredjünk ön-
nön bűneinknek”, „a kísértések megtörténtének az a célja, hogy megmutatkozzék va-
lódi természetünk”. ÓRIGENÉSZ, *i. m.* 148.

sának alanya és tárgya is egyben, a személyesség új létmódját hozza létre. A kettéhasadt szubjektum egyik létmódja testi, a másik nyelvi. Balassi – a dialógusszituáció lényegét felismerve – a bűntől való megszabadulás lehetőségét abban látja, hogy a testi személyességgel és a vele járó világlátással szemben a nyelvi személyességet helyezi a cselekvés irányításának domináns pozíciójába. A költemény teljes második fele (8–13.) arról szól, hogy milyen más személyesség- és egyben cselekvésforma lehetséges a testin túl.

Míg a vers első felében, a bűnösségről szóló versszakokban a *test* az ember színekdochéja, addig a bűnvallást végrehajtó versszakokban a *szív*, majd az *ajak*, *lélek*, *gondolat* és *nyelv* válik az ember színekdochéjává. Mind az öt alakzathoz egy bizonyos beszédmód kapcsolódik. A szívhez tartozik a siralom nyelve („Csak irgalmasságod biztatja *szívemet*, / Siratván bűnömet, / És *szívből* óhajtom kegyelmességedet”); az ajakhoz a felmagasztalás, a hálaadás és a szolgálat nyelve illeszkedik („Bocsásd meg kötelét inkább *ajakimnak* / Kik szüntelen téged felmagasztaljanak / Hálát adjanak / Jóvoltodért néked híven szolgáljanak”); a lélekhez a dicséret beszédmódja van kapcsolva („Az én *lelkem* is kész mindenkor dicsérni”); a gondolathoz az emlékezés társul („Rólad emlékezni, / Gondolatim rajtad mindenkor tartani”); s végül a nyelvhez az énekszó fűződik („Néked azért *nyelvem* híven énekeljen”). Ez a színekdoché-sor egy sajátos cselekményt állít fel. A megtérés és a megváltás történetét olvashatjuk a beszédmódok egymásutánjának történetében. A megtérés története a beszédmódok változásában manifesztálódik. Figyeljük meg az ezúton felépített cselekményt! A bűnösség állapotához tartozik a bűnvallás nyelve. A bűnvallással együtt létrejön a bűn tudata és a bűn megbánása, amelyet a siralom és a könyörgés nyelve hat át.¹¹ A siralomban megfogalmazódó panasz és bűnbánás a bűn megbocsátásához vezet. A bűn isteni megbocsátásáért cserébe a megváltott hálaadó, felmagasztaló, szolgáló, dicsérő és megemlékező megnyilatkozását adhatja. A megtért ember pedig felma-

¹¹ A könyörgés artikulációjának „Balassi-formájáról” lásd: NÉMETH G. Béla, *A könyörgés artikulációja, a reménység jegyében* („Adj már csendességet...”) = *A régi magyar vers*, szerk. KOMLOVSZKI Tibor, Bp., 1979, 145–159.

gasztalja Istenét és tisztelettel adózik neki, mert az örök kárhozat helyett az örök életet érheti el.¹²

Az utóbbiakban a megértés két szintjéről beszéltünk. A bűnösséget előzetes megértésként, diszpozícióként írtuk le, a bűnvallást pedig a nyelvi megértés folyamataként mutattuk be, amely olyan más jellegű világlátást teremt a diszpozíció tapasztalatához képest, amely egyben fel is tárja a bűnösségből való megtérés útját. A bűnvallás ezen zsoltáros nyelvezete a bibliai és a vallásos ima-hagyományokat eleveníti fel.¹³ Balassi a hagyomány továbbműveléséhez azonban hozzákapcsolja saját alkotótevékenységét is: a bűnösség diszpozíciójához és a bűnvallás nyelvéhez hozzáfűzi saját költői értelemképző nyelvét is. Maga Balassi emeli ki saját hozadékát: bűnvallása nemcsak prózai könyörgés, dicséret, magasztalás, hálaadás stb., hanem vers is.

Tanúságra szerzé ez verseket öszve,
Kinek neve vagon az versek fejébe,
Magát megesmérte,
Ajánlja is magát Istennek kezébe.

¹² A bűnvallásban megidézett beszédmódok egymásutjának folyamatát, amely a bűnbocsátásnak a versben megjelenő teológiai abszurd folyamatát is megjeleníti, így sematizálhatjuk:

<u>Egzisztenciális szint</u>		<u>Beszédmód</u>
bűnösség	→↓	bűnvallás
bűnbánat, bűntudat	→↓	könyörgés, siralom
bűnbocsánat	→↓	hálaadás, dicséret, emlékezés
megtérés	→↓	magasztalás, tisztelet
„örök élet”	→	<i>ének, vers</i>

¹³ Talán elegendő ennek bizonyítására az, ha felhívjuk a figyelmet a vers konkrét idézeteire: „Anyámnak méhében bűnben fogantattam” – Zsolt. 51.7, „Mert még az igaz is hétszer ő napjában / Bécsik az bűnben” – Péld. 24.16, „Bocsásd meg kötetlét inkább ajakimnak, / Kik szüntelen téged felmagasztaljanak” – Zsolt. 51.17.

Az utolsó strófa tanúsága szerint a versnyelvi megnyilatkozáshoz, a saját nyelv létrehozásához fűződik az önmegértés aktusa. A bűnvallás beszéde a bűnösség alóli felmentést és a megtérést segíti elő, a versben előadott bűnvallás új nyelve a megtéréshez kapcsolja a megértést is. Az önmegértés a megtérés aktusát nemcsak Istenhez való visszatérés-ként, hanem az *énnek* önmagához való visszatérését is biztosítja. A versnyelven megfogalmazott bűnvallás az *én* önmagához való megtéréseként mutatkozik meg. A bűnvalláson keresztül a megszólaló Isten oldalán válik örökéletűvé, a versíráson keresztül bűnt valló és ezáltal költővé váló megnyilatkozó evilágon válik örökéletűvé: az akrosztichonban felépített nevet négyszázötven év távolában is jelenvalóvá teszi a megértő olvasás. Hogyan fordítja vissza az Istenhez küldött szót a versnyelvi megnyilatkozás a beszélőhöz? Hogyan válik az Istennel folytatott dialógus a ritmikus nyelvben az énnel önmagával folytatott megértő párbeszédévé?

A versnyelv ritmikus formaszerkezete sajátos módon interpretálja a versben felvetődő témát. A Balassi költészetében hétszer előforduló versforma egy ismeretlen dallamra utal („az Palkó nótájára”).¹⁴ A dallam $a_{12} a_{12} a_6 a_{12}$ strófaszerkezet ír elő a bűnvallás beszédmódja számára. Ez a strófaszerkezet jellegzetes módon összezseng a témával. A versszak két azonos szótagszámú sorral indít. A tizenkét szótagú sor ismétlését megtöri a harmadik sor hat szótagú szerkezete, azért, hogy a negyedik sorban végül ismét visszatérjen a tizenkét hangzó egységből álló struktúra. A strófán belül megtört ritmikus sorozatot egy egységbe foglalja a négyes rímszerkezet. A költemény tematikus szintjén megfogalmazódó történettel összevetve ezt a strófaszerkezetet, sajátos hasonlóságot ismerhetünk fel. A bűnbe folytonosan „visszatántorodó” hős megszakítja ezirányú életmenetét a bűnbánattal és bűnvallásával azért, hogy végül ismét elkövesse bűneit. A történet hősénekeletritmusát pontosan jeleníti meg a strófa ritmusa: a hős bűnt bűn után követ el

¹⁴ A strófaszerkezet jelölése: a betű a sorvégi rímet jelöli, az alsó index száma a szótagszámot jelzi. A versformáról lásd bővebben: HORVÁTH Iván, *Balassi költészete történeti poétikai megközelítésben*, Bp., 2004², 128.

(a_{12} a_{12}), bűnbánatával és bűnvallásával megszakítja életritmusát (a_6), majd újra visszazökken bele (a_{12}). Ezt az élettörténeti ritmust az öszszecsengő négy rím fogja egy szerkezetbe, s ezután következik az újabb ritmusegység, amely ugyanazt a szekvenciát ismétli meg újra. A strófák pusztán formai egymásra következése tehát a bűnbeesés és megtérés folyton ismétlődő eseménysorát idézi fel és jeleníti meg. A tiszta formai visszatérés az egzisztenciális tapasztalat ismétlődését tükrözi. Az élettörténet és a strófaszerkezet egymásba íródo ritmusképlete úgy mutatja meg a beszéd hősének életét, mint amely a születéstől kezdve a halálig egy azonos képletben formalizálható cselekvéssorok egymásutánjából áll. Az élettörténet úgy érthető meg, mint folytonos bűnbeesés és megtérés, majd újra bűnbeesés és megtérés – mindezt különféle cselekedetekkel realizálva.¹⁵ Az életben véletlenül egymásra következő cselekvésekben ezt a történetrendet, ezt az elbeszélhetőséget a vers pusztá formaszervezete hozza létre, teszi lehetővé. A versszakok egymásutánjának teljes élettörté való átalakulását mutatja meg az akrosztichonban olvasható, a versfőkönt át a teljes versterjedelmet átfogó BALAS[S]I BÁLINT név. Ezzel az önálló gondolkodásmóddal, világszemlélettel és szubjektivitással rendelkező megértésmóddal járul hozzá a versforma az élet megértéséhez. A diszpozíció előzetes megértéséhez és a bűnvallás nyelvi megértéséhez, az élet egységes elbeszélhetőségének megértésmódját fűzi hozzá a versnyelv.

A vizsgált költeményt indító dialógusszituációban a megnyilatkozó azért szólal meg, azért szólítja meg az Istent, hogy beszédének bűnvalló üzenetével kijuthasson a bűnösség állapotából. A tematikus szint üzenete azonban valójában nem Istennel kerül dialógusba, hanem a

¹⁵ Bár nem feladatunk, de nem lenne nehéz ráolvasni ezt a ritmusrendet a napjainkig felhalmozott dokumentumok alapján megalkotott Balassi-életrajzra. A köznapokban cselekvő (a fennmaradt levelek és adatok alapján meglehetősen agresszívnek mondható) Balassi és az istenes költőként (a versek szövegszubjektumaként) megjelenő önmegértő Balassi olyan kettős élettapasztalattal rendelkezhetett, amely kettéhasadt szubjektumszerkezetében visszatükrözi a fent bemutatott ritmust. Költészet (sőt, pusztá versforma) és élet egymásra utaltnak mutatkozik Balassi életében: úgy írt, ahogy élt, sőt – még inkább – *úgy élt, ahogy írt!*

versnyelvi szerkezettel azért, hogy a beszélő ezúton a formának megfelelő sajátosságban megfogalmazódó új önmegértéshez jusson. A bűnvallás (üzenet) nyújtotta megértés csak annyiban fontos, amennyiben egy sajátos versformába törve új megértés-lehetőségek számára nyit utat. Ez az új önmegértés az életet ritmusként értelmezi, melyben az egymástól független események elbeszélhető rendbe szerveződnek. A versnyelvi strófaszerkezet narratív rendje által szervezett történetben a bűnbeesés és a bűnvalláson keresztül történő megtérés végeláthatatlan ismétlődéseként értheti meg a beszélő saját életet, s ezzel egyben egy új bűnvalló vers megírásának igényét állítja elő. Az ismétlődő eseménysorok a versszakok egymásutánjának szerkezete révén a BALAS[S]I BÁLINT név akrosztichonban kiíródó egységében válnak egy egységesként érthető élettörténetté. A versnyelv ezen (ön)megértésbeli hozadéka végül nemcsak Isten szemében és a túlvilági élet fényében emeli fel a megnyilatkozót, hanem saját evilági (örök)életét is megszervezi – s úgy szervezi meg, hogy újabb bűnvalló istenes vers írására készítve életművel rendelkező költővé teszi. Így lesz a Balassi Bálint ember neve a „Bizonnyal esmérem...” kezdetű vers akrosztichonján keresztül egy költő identitásának versnyelvi formája.

Gábor Kovács

DIALOGUE IN RELIGIOUS VERSE

Summary

In the poetics of Francesco Patrizi (*Della poetica*, 1586–87) the term *litterariness* consists of the co-operation of two basic processes: the *verse-language* and the *trope* forms poetry from any kind of discourse. The same happens in the poem of Bálint Balassi („Bizonnyal esmérem...” – *I know it for sure*): phonical organization and rhetorical tropes transform penitence and confession into poetry. The discourse of confession – understanding the religious experience of the original

sin as a disposition (pre-understanding) – transposes the subject of this experience into the narrative identity of the narrator who creates his own life-story; the verse-language and the rhetorical organization of the text – creating special, new language, new semantics and new reference – transposes the confessional and narrative self-understanding into a poetic form of understanding and, by the way, produces a new class of subjectivity, which we could call „the subject of the verse-text”. The twofold transposition (pre-understanding → self-understanding, understanding → poetic understanding) establishes a particular connection between the intellectual function of the consciousness of guilt (as a split personality) and verse-language (as an internal dialogue). Bálint Balassi renewed the automatised language of the confession: presented it in a metrical form, in which it had never been articulated before (ad notam „Palkó”), and used surprising tropes (sinecdoches and the acrostic BALASSI BÁLINT), which showed the consciousness of guilt in a new manner. The renewed language, by creating personal sense, offers a new form of self-understanding.

A MÁSOLAT VÁGYA ÉS A VÁGY MÁSOLATA BALASSI BÁLINT CELIA-VERSEIBEN

„Shee that was best, and first originall
Of all fair copies”
(John Donne: *The Anniversaries*)

A Balassi Bálint Celia-verseiben Julia helyét elfoglaló hölgy Juliához igen hasonló, annak mása. Ennek értelmét Klaniczay Tibor így világította meg: „Az eszménnyé alakult Julia rejtőzik tehát a költőt új szerelemre gerjesztő Celia remélt és beteljesült ölelésében. [...] Miután a nő szépség és a szerelem, s ennek legmagasabb, legtökéletesebb inkarnációja: Julia, már a földi boldogság harmóniájának képzetévé, szimbólumává alakult gondolatkörében, a hasonló, sztereotíp fogalmazások, a Juliára való tudatos vagy önkéntelen emlékezések e harmóniakeresés megújuló tendenciái.”¹ A Celia-Julia hasonlóság – ha a Julia-verseket és a Celia-ciklust mint ugyanannak az ének a történetét olvassuk – lélektanilag érthető: a nagy szerelem foglyaként a férfi az eszményített nő mását keresi vagy véli felfedezni Celiában. Itt most nem is a Celia-szerelem pszichológiai vonatkozásaival kívánok foglalkozni, hanem azzal a kérdéssel, milyen poétikai tanulságok vonhatók le a Celia és Julia közötti kapcsolatból. E tekintetben sokat kaphatunk Joel Fineman Shakespeare-elemzéseiből. Azok posztszukturalista végkövetkeztetéseitől eltérően a problematika történeti kontextusát kívánom vázolni.

A Celia-ciklusban nincs a költészetre vonatkozó explicit reflexió. Ezért a Celia-versek poétikai programját vizsgálva a Julia-versekben található reflexiókból kell kiindulni. A legfontosabb a Julia-ciklus 58. versében található, ahol a szerelmes hős így foglalja össze költői programját: „De ám akár medgyen vélem bár szerelem, szabad legyen már

¹ KLANICZAY Tibor, *A szerelem költője* = K. T., *Reneszánsz és barokk*, Bp., 1961, 273.

véle, / Csak hogy ezt engedje kínom érdemébe, hogy amint felmetszette / Juliát szívembe, szinte úgy versemben is tessék meg szép képe”. E poétikai program fontosságára Szilasi László hívta fel a figyelmet, annak lényegét a következőképpen összegezve: „A beszélő kérése [...] arra irányul, hogy saját versei Cupido vésetéhez hasonló eredményességgel és hatékonysággal legyenek képesek felmutatni Julia alakját. Lássuk be: ez a kérés nem kicsiny. Voltaképpen arra irányul, hogy a felhasznált költői nyelv legyen képes az Isten által megteremtett tökéletes (szinekdochikus) lényről Cupido által megalkotott, s a beszélő szívének hústáblaiba felmetszett tökéletes descriptionak ill. inscriptionak hasonlóan tökéletes verbális rekonstrukcióját adni. Nem másra irányul tehát ez a kérés, mint arra a tökéletes (áttetsző) nyelvre, amely egyedül képes lehetővé tenni, hogy az Isten–Cupido–Balassi–olvasó útvonalon veszteségmentes legyen az információ-áramlás.”² A szeretett hölgy szívbe metszett képe mint a szerelem és a szerelmi költészet forrása már a trubadúrlírában is megtalálható.³ A szívbe metszett kép gondolatának a reneszánsz költészetben való elterjedtségében Marsilio Ficino neoplatonikus szerelemfilozófiája játszott igen fontos szerepet.⁴ A szívbe metszett kép eszményi megjelenítését célzó költészeti program a XVI. század szerelmi költészetének egyik jellemző elképzelése. Megtálalhatjuk például a Balassival már többször párhuzamba állított

² SZILASI László, *Julia mosolya (Balassi Bálint szerelmi költészetének tropológiája, mint utóélet és előzmény: néhány figuratív példa [„Bezzeg, nagy bolondság...”, „Már szintén az idő...”, „Eurialus és Lucretia”])*. A 2003. évi szegedi régi magyar költészet konferencián elhangzott előadás. A szerző kérésemre a dolgozat szövegét a konferencia anyagát tartalmazó kötet megjelenése előtt rendelkezésemre bocsátotta: ezt külön köszönöm neki.

³ A mediavisztika Jacopone da Lentinit nevezi meg, mint azt a költőt, aki először emelte versbe a szívbe írt képet. Lásd BERNSEN, Michael, *Die Problematisierung lyrischen Sprechens im Mittelalter. Eine Untersuchung zum Diskurswandel der Liebesdichtung von den Provenzalen bis zu Petrarca*, Tübingen, 2001, 241–248. Bernsen elemzése szerint a szívbe metszett kép Jacopone da Lentini költészetében a szerelmi szenvedély bensővé tételét teszi lehetővé.

⁴ Ficino szerint „a kebelbe vésett arc a gondolkodás révén a szellemben is megjelenik, a szellem által pedig lenyomata a vérben is rögzül”. FICINO, Marsilio, *A szerelemről. Kommentár Platón 'A Lakoma' című művéhez*, Bp., 2001, 113.

Philip Sidney *Astrophil és Stella* című szonettciklusában is, ahol Astrophil azt állítja, célja nem más, mint Stella szívébe írt képének másolása.⁵ Míg a szívbe metszett kép metaforáját már a trubadúrköltészetben megtalálhatjuk, a mimetikus program jellemzően reneszánsz törekvés. Joel Fineman Shakespeare szonettjeiről írt könyvében ezt a poétikai programot mint a vizuális vágy költészetét jellemezte, melyben a költői én („poetic I”) beszélő szemmé („speaking eye”) változik.⁶ Fineman szerint a vizuális vágy poétikája, mely a néző szubjektum és a nézett objektum azonosságán, valamint a nyelv idealitásának tételezésén alapul, a XVI. századi petrarkista szonettek egyik meghatározó jellemzője.⁷ E koncepción Fineman szerint először Shakespeare „sötét hölgy”-szonettjei lépnek túl, melyekben a beszélő szem helyét a nyelv maga foglalja el, a vágy nyelvi természete kerül a középpontba. Ennek megfelelően a költői szubjektum és a vágy új modellje fogalmazódik meg: a vizuális vágy poétikáját a szubjektumnak a szerelem tárgya és önmaga számára való teljes jelenléte jellemzi⁸, a sötét hölgy szonettekben viszont az azonosság helyét a differencia, a jelenlét helyét a verbális én töredezettsége foglalja el. A vizuális vágy és az azonosság paradox volta Fineman szerint implicit módon már a fiatalemberhez írt versekben is megfigyelhető. E paradoxon nem más, mint hogy az epideiktikus költészet, jóllehet programja szerint „Egyet fejez ki, s minden mást kizár” (Shakespeare, 105. szonett), mégis, a (nyelvi) különbséget csak elrejtteni tudja, megszüntetni nem. A „szőke férfi” nárcisztikus öntükrözése és az utódnemzés általi ismétlődés egyaránt az epideiktikus

⁵ Az 1. szonettben a múzsa azt tanácsolja: „»Fool«, said my Muse to me, »look in thy heart and write«; majd a 3. szonettben Astrophil így fogalmazza meg feladatát: „in Stella's face I read / What Love and Beauty be, then all my deed, / But copying is, what in her Nature writes”.

⁶ FINEMAN, Joel, *Shakespeare's Perjured Eye. The invention of poetic subjectivity in the Sonnets*, Los Angeles–London, 1986, 14.

⁷ A szívbe írt kép Shakespeare 24. szonettjében is, melynek első két sora Finemannál a vizuális vágy fő példája (FINEMAN, *I. m.*, 135–137): „Szemem a festőt játszotta, szívem / Lapjára karcolta be arcodat” (SHAKESPEARE *Összes művei*, VII., Bp., 1961, 132. SZABÓ Lőrinc fordítása).

⁸ FINEMAN, *I. m.*, 15.

költészet analógiájának tekinthető, amikor azonban ez az analógia a költészet tárgyává válik, e sajátos megkettőződés megkérdőjelezi az epideiktikus költészet alapját képező azonosságot.⁹ A fiatalemberhez írt szonettek állandó témája a szubjektum és az objektum, az eszmény és a valódi, az eredeti és a másolat közötti különbség.¹⁰ E versek ily módon megkettőzik mind a hagyományos epideiktikus témákat, mind a költői szubjektumot.¹¹ A vizuális vágy paradox voltát feltáró megkettőzések elemzésében Fineman a kiazmust teszi meg a szonettek központi figurájává.

Fineman szerint Shakespeare szonettjeiben a szubjektum, a vágy olyan modellje alakul ki, amely mindmáig meghatározó: ez a vágy nyelvi természete. Az amerikai Shakespeare-kutató posztstrukturalista ihletettséggű elemzése az epideiktikus költészetet mint a jelenlét metafizikáját értelmezték, rámutatva arra, hogy ebben a hagyományban ön-maga dekonstrukciója is benne rejlik. Elemzésével szemben komoly kifogás lehet, hogy a vágy nyelvi feltételezettségének tapasztalata

⁹ FINEMAN, *I. m.*, 215.

¹⁰ Fineman fő célja a „sötét hölgy” szonettek újszerűségének bizonyítása volt, és ennek érdekében ellentétként egy a jelenlét, az azonosság és a vizuális vágy fogalmaival jellemzett modellt alkotott, melyet a reneszánsz szerelmi költészet jellemzőjeként mutatott fel – jöllehet ez a költészet korántsem homogén, a vágy különböző koncepcióit tartalmazza. Vö. DUBROW, Heather, *Echoes of Desire. English Petrarchism and its counterdiscourses*, Ithaca, London, 1995, 252. A szerelmi diskurzusok pluralitását állítja középpontba Klaus Hempfer is, aki szerint a különböző vágykoncepciók egymással nem közvetített egymásmellettiége a petrarkista költészet és a reneszánsz jellemzője. HEMPFER, Klaus W., *Intertextualität, Systemreferenz und Strukturwandel: die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der italienischen und französischen Renaissance-Lyrik (Ariost, Bembo, Du Bellay, Ronsard) = Modelle literarischen Strukturwandels*, kiad. TITZMANN, Michael, Tübingen, 1991; az elméletnek a petrarkizmuson túlmutató kifejtése: HEMPFER, Klaus W., *Zum Verhältnis von Diskurs und Subjekt: von Bembo zu Petrarca = Über die Schwierigkeiten, (s)ich zu sagen. Horizonte literarischer Subjektkonstitution*, kiad. WEHLE, Winfried, Frankfurt am Main, 2001, valamint HEMPFER, Klaus W., *Probleme traditionellen Bestimmungen des Renaissancebegriffs und die epistemologische 'Wende' = Renaissance. Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen. Literatur – Philosophie – bildende Kunst*, Stuttgart, 1993, 9–45.

¹¹ FINEMAN, *I. m.*, 216.

semmiképpen sem tekinthető a reneszánsz költészet újdonságának. Rainer Warning – szintén posztstrukturalista teóriákra építve – megmutatta, az imitáció gyakorlata már kezdettől fogva dekonstruálja az amorteológia alapját képező teljességet, minthogy a vágy csak a nyelvi elkülönöződés játékán keresztül éri el tárgyát.¹² A Shakespeare-sonettek újdonságának ezért legfeljebb az erre való reflexió tekinthető.¹³ Másrészt joggal vethető Fineman szemére elemzésének történetietlen

¹² WARNING, Rainer, *Imitatio und Intertextualität. Zur Geschichte lyrischer Dekonstruktion der Amorteologie = Interpretation. Das Paradigma der europäischen Renaissance-Literatur. Festschrift für Alfred Noyer-Weidner zum 60. Geburtstag*, Wiesbaden, 1983, 288–317. A petrarkizmus Warning szerint heterogén eredetű lírai nyelvek elsajátításának folyamata, a petrarcai monologikus „dolendi voluptas” dialogizálása; a petrarkizmus önazonosságát a szonettforma valamint a ciklus adja. De miként a petrarkizmus párbeszédbe lépteti a petrarcai modellt más modellekkel, a ciklus petrarcai szerkezetét, azaz a lírai énnak a tévelygéstől az igazság felé vezető történetét is dialogizálja. Warning szerint ezt az ideológiai keretet tulajdonképpen már Petrarca „fellazította”, a polilóguson alapuló petrarkista versciklusokban a keret már pusztán formális. A petrarkizmus ilyen felfogása a szubjektum szempontjából azzal a következménnyel jár, hogy „Abban a mértékben, ahogy a petrarkista ciklus a petrarcai történet szubsztátumát a szerialitással helyettesíti, azaz végső soron csak a citált nyelvek nyitott kombinatorikájának kereteként szolgál, a fikcióképző és a fikcionált én között olyan feszültség jelentkezik, amely Petrarcától idegen. Amennyiben az én vágyát szerelmi nyelvek pluralitásában artikulálja, egyik nyelvben sem lehet egészen otthon. Ezáltal a fikcióképző entől éppen az az instancia vonódik meg, amellyel hagyományosan költői ethoszt legitímálta: a megénekelte hölgy mint isteni inspiráció forrása.” WARNING, Rainer, *Petrarkistische Dialogizität am Beispiel Ronsards = Die Pluralität der Welten*, München, 327–358. I. m., 343.

¹³ Fineman ahistorikus elméletének historizálására két fontos kísérlet is történt. Lisa Freinkel Fineman könyve által inspirált, de azt historizálni törekvő Shakespeare-olvasatában Fineman központi trópusát, a khiazmust a katakrézissel helyettesíti. Freinkel szerint Shakespeare szonettjei és reformációnak, különösen Luthernek a figurával szemben elfoglalt pozíciója között szoros kapcsolat van. Test és szellem hagyományos figuratív értelmezését Luther elutasította, és katakrézissel helyettesítette. Shakespeare szonettjeiben Freinkel szerint test és szellem, örök szépség és mulandó test viszonyában érhető tetten a figurativitás problémája. FREINKEL, Lisa, *Reading Shakespeare's Will. The Theology of Figure from Augustine to the Sonnets*, New York, Columbia Univ. Press, 2001. Marshall Grossman arra hívja fel a figyelmet, hogy az epideiktikus költészet hanyatlásával egyidejűleg előtérbe került a narratíva, az én időbeli létesülése a reneszánsz költészetben. Ebből a nézőpontból az *ut pictura poesis* statikusságát a narratíva mozgása váltja fel. GROSSMAN, Marshall, *The Story of All Things. Writing the Self in English Renaissance Narrative Poetry*, Durham, London, 1998, 113.

volta, amelyben a jelenlét metafizikájának dekonstrukciójára irányuló, a nyelv játékát felmutató posztstrukturalista elemzésekkel osztozik.¹⁴ Ugyanakkor részletgazdag és árnyalt megfigyelései révén könyve a Shakespeare-filológiában és a reneszánsz-kutatásban megkerülhetlenné vált. Szempontunkból különösen a megkettőződés iránti érzékenysége mutatkozhat hasznosnak, hiszen a Celia-ciklusban a „szőke férfi”-szonettekhez hasonló struktúra figyelhető meg.

A Fineman által leírt epideiktikus költészet az „ut pictura poesis” elvén alapul. Ezt a nyelvi kifejezés tekintetében a dolog és a szó közötti hasonlóság tételezése alapozza meg: a szavak ugyan önkényesen jelölik a dolgokat, de – mint azt Szimonidesz kijelentése is mutatja, miszerint a festészet néma költészet, a költészet beszélő festészet – az antik hagyományon alapuló felfogás szerint szavak és képzetek megfeleltethetők egymásnak, a szavak vizuális képzeteket hívnak elő, a vizuális képzetek problémátlanul átfordíthatók szavakba.¹⁵ Az érzékelés szempontjából pedig az „ut pictura” költői elv alapja az érzékelt objektum és az ennek megfelelő tudattartalom közötti hasonlóság: az érzékelésre vonatkozó, az ókortól a kora újkorig meghatározó elméletek szerint a tárgy és a tudattartalom között izomorfíák illetve hasonlóságok láncát áll fenn. Ennek alapja az arisztoteliánus érzékelési modell, mely szerint az érzékelt objektum formája a *species sensibilis* közvetítésével beíródik a szembe, majd az életszellemek közvetítésével az intellektusba jut. Mint azt Edward Tayler megmutatta, ez az elképzelés mind az arisztoteliánus, mind a platonikus hagyományban meghatározó volt egészen a XVII. század elejéig. Az érzékelt dologtól az érzékszervig (a szemig) áramló *species sensibilis* ott létrehozza az érzékelt dolog le-

¹⁴ Végkövetkezéseit tekintve Finemanéhoz hasonló megállapításokra jutott például Howard Felperin is, aki szerint a sötét hölgy szonettekben a korábbi szonettek perszuazív törekvését a mimetikus és szupermimetikus retorikai program, majd a metamimetikus program váltja fel. Felperin szerint a metamimetikus projektum háttérében jelölő és jelölt önkényes viszonyának tematizálása áll. FELPERIN, Howard, *Beyond Deconstruction. The Uses and Abuses of Literary Theory*, Oxford, 1985, 147–199.

¹⁵ KOSCHORKE, Albrecht, *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München, 1999, 347–356.

nyomatát, amelyet az életszellemek az objektum érzéki reprezentációjává alakítanak át. Ezek a *sensus communison* keresztül az imagináció tükrén vagy üvegén újra létrehozzák az objektum lenyomatát: ez a lenyomat már elérhető az intellektus számára. Az intellektus (megértés) kétféle tényezőből áll: a passzív, tükörszerű *intellectus possibilis*ből és az aktív *intellectus agens*ből. Az aktív intellektus megvilágítja az objektum érzéki képét és a dolognak a fantáziában vagy a memóriában felismert képének segítségével létrehozza az objektum *species intelligibilis*ét, amely beíródik a passzív intellektusba.¹⁶

A mimetikus költői programot megfogalmazó 58. vers – a kódex bejegyzésének szavaival – „az Juliáról szerzett verseknek a vége”, az ezt követő költeményekben Balassi, illetve a versek szerelmes hőse nem említi Julia nevét.¹⁷ Szilasi László szerint a mimetikus törekvés a szerelem tökéletes jelölőjének megalkotására való kísérletek kudarcra után jelenik meg: „Julia tökéletes szerelem-jelölővé történő átalakítása végül azonban kudarcot vall: a szövegnek nyíltan be kell vallania a szerelem és Julia közötti döntő különbséget. A kompozíció egészének kontextusában Julia figurája sem metonímiaként, sem szoros allegóriaként *nem* lesz „szép képe” a szerelemnek. S ezért van az, hogy az 58. vers (*Ó, nagy kerek...*) – és hát, ne felejtjük, *Ez az Juliáról szerzett énekeknek a vége* – már egyáltalán nem a jelölő szerepében mutatja Juliát: a beszélő annak is örülne, ha alakjának puszta megjelenítésére képes lenne.”¹⁸ Ha elfogadjuk, hogy az 58. versben megfogalmazódó, Julia költői megjelenítésére vonatkozó vágy a korábbi költeményekhez ké-

¹⁶ TAYLER, Edward W., *Donne's Idea of a Woman. Structure and Meaning in 'The Anniversaries'*, New York, Columbia Univ. Press, 1991, 32–33.

¹⁷ Kőszeghy Péter és Szabó Géza jegyzete szerint „Balassi Bálint megtartja a szavát: nem említi Juliát (a nevet) többé versül”; ugyanakkor az „édes ellenség” (64. vers) és a „szerelmes ellenség” (66. vers) megszólítások Juliára utalnak. Gyarmati BALASSI Bálint *Énekei*, kiad. KŐSZEGHY Péter, SZABÓ Géza, Bp., 1986, 295. A versek számozásában itt és a továbbiakban ezt a kiadást követem. Az idézetek is ebből a kiadásból valók.

¹⁸ SZILASI, I. m. Az 58. vers programjának a ciklusban elfoglalt helye szempontjából fontos az is, hogy az ezt megelőző versek jelentős része udvarló célzatú, azaz nem a hölgy megjelenítését, hanem a hölgy meggyőzését célozza.

pest újfajta poétikai programot jelent, még mindig nyitva marad a kérdés, vajon mely versekre érthető ez a program? Vajon a mimetikus megjelenítés vágya csak az 58. versre vonatkozik?¹⁹ Vagy az ezt követőekre is érthető? Úgy gondolom, joggal tehető fel a kérdés, vajon érthető-e a mimetikus váagnak az 58. versben megfogalmazódó programja a Celia-versekre. S ha nem, milyen újfajta költői program érvényesül e versekben?

A Celia-ciklusban a költő-szerető, a szeretett hölgy és a szerelmet megjelenítő vers viszonyában a Julia-versekhez képest egy alapvető dolog mindenképpen megváltozik. A versek szerelmes hősének szívében továbbra is Julia képe, a nő eszménye található – hiszen a Cupido által egyszer felmetszett kép nem törölhető ki a szívből –, a versek által dicsőített hölgy azonban többé nem Julia, hanem Celia.²⁰ A megénekelt hölgy többé nem azonos azzal, akinek a képe a versek szerelmes hősének a szívében található. Celia minden szempontból hasonló Juliához: „Egyenlő két rózsza, kinek mind pirosa, állapátja, színe egy, / Sem egy ágon termett, kit zöld levél fedett, nem hasonlóbb két ért meggy, / Mint ez Juliához, kinek szép voltához gerjedek, mint Aetna-hegy.”²¹ A hasonlóság azonban nem azonosság, Celia külön személy: a versek retorikájában megformálódó alak, amennyiben Celia mimetikus képe, ezért nem lehet a szívben őrzött kép, Julia mása. A Julia-ciklus 58. versében megfogalmazott költői program a Celia-ciklusban ezért nem érvényesülhet.

A Balassi-versek Juliájában a szerelem eszméje ölt testet. Azonban attól a pillanattól kezdve, hogy a versekben megénekelt hölgy nem Julia, a benne testet öltött eszményből csak a szerelem eszméje marad.

¹⁹ Ezt támaszthatná alá, hogy a vers az utolsó strófa kivételével megtalálható a *Szép magyar komédiában* is: ott Sylvanus mondja el.

²⁰ Balassi verseiben a felmetszett kép helye a szív (37, 40. és 58. vers), illetve a lélek (55. vers). Különösen érdekes az 58. vers; itt Cupido betűkkel metszi fel Julia képét: „Noha felmetszette szívem közepette Cupido neki képét / Gyémánt szép bötűkkel maga két kezével, de mégis szép személyét / Nézni elűz engem, noha nyilván érzem, hogy csak vallom gyötrelmét.”

²¹ A Celia-ciklus kilencedik darabjában.

Julia, mint a szerelem eszméje megmarad az emlékezetben, a lélekben, mint felmetszett kép, majd Céliában más formában ölt újra testet. Julia és Celia egyaránt a szerelem eszméjének megtestesítői. Celia személyében Julia „szép képe” tetszik meg, Céliában az 58. vers programjának megfelelően a tökéletes másolatot kapjuk. Jóllehet Celia megjelenése, testi valója hasonló Juliához, csaknem teljesen megegyezik vele, de mégis különbözik tőle. Celia Julia kópiája, az őt mimetikusán megjelenítő vers ennek a kópiának a kópiája. A másolatok problematikáját tovább bonyolítja, hogy Julia maga is a szerelem istennőjének másaként jelenik meg.²² Julia tehát olyan másolat, amelyet ideálisan kell másolni. Celia személyében ez megvalósul, Celia Julia mása. A Celia-versekben Balassi azonban nem csak Celiát, hanem Julia és Celia viszonyát is ábrázolja. Amikor így módon Celia mint Julia mása versben jelenik meg, az ideális másolat megkettőződik. Az epideiktikus szerelmi költészet – mint Fineman megmutatta – szubjektum és objektum azonosságán alapul. A Juliát szerető, a Juliával azonosuló férfi vágya nem azonos a Celiát szeretőével. Az objektum megkettőződése, a kettő között a hasonlóság ellenére is fennálló különbség a szubjektum elkülönöződésével jár, csakúgy, mint ahogy azt Fineman a „szőke férfi” szonettek esetében konstataulta, a vizualitás közvetlenségével szemben az értelemkonstrukció nyelvi természetére mutatva rá.

Az 58. versben a költői vágy a lélekbe írt kép, Julia képe másolatának megteremtésére irányul. Azonban a szívbe írt kép maga is másolat, miként a reneszánsz szerelmi költészetben megformálódó vágystruktúrák általában is az imitáció, a másolat elvén alapulnak. A Celia–Julia viszony ezért az imitáció technikájára is reflektál: Celián úgy tetszik meg Julia képe, ahogy az imitált minta az imitáló költő versén. A szeretett hölgy lélekbe írt képének metaforája nem terelheti el a figyelmet a vágy nyelvi struktúráltságáról. A reneszánsz szerelmi költészet – mi-

²² A 37. versben Cupido Juliát Venus másaként írja le: „Amhol szép Julia, anyám helytartója ez föld kerekiségében, / Szemében nyílamot, horgas kézjámot adtam szemüldékében, / Szenem ajakában, fáklyám orcájában, mézem foly beszédében”; a 42. versben Cupido Venusnak nézi Juliát; a 41. versben viszont Julia mint Diana mása jelenik meg.

ként az érzelmek reprezentálására vonatkozó retorikai elmélet – nem expresszív jellegű: a reprezentált érzelmek struktúráját és a reprezentáció módját a poétikai hagyományban létező értelemkonstrukciók és költői modellek határozzák meg. A kora újkor érzelmekre vonatkozó koncepcióit és expresszív technikáit alapvetően a retorika szabályai határozták meg. A szónok nem saját érzelmeit fejezi ki, a szónoki teljesítmény a hatásra összpontosít, ennek érdekében kelti fel az érzelmeiket. A retorikai hagyomány szerint az érzés nem előzi meg a reprezentációt, sokkal inkább a reprezentációval együtt keletkezik. Az érzelmek felkeltésére a retorika által előírt szabályok követése nyújt lehetőséget. A szónok tehát követi az érzelmek kifejezésére a hagyomány által kínált eszközöket, az ezekben deponált érzelmet viszi át a hallgatóságra. A retorika esetében elmondható, hogy a szubjektum nem pusztán a szabályok, a nyelv használója, hanem maga is a retorikai struktúra által meghatározott. Ez a viszony hasonló a reneszánsz perspektíva szerepéhez: a geometriai konstrukció szerepe nem értelmezhető akként, hogy az a tárgyat az eleve adott szubjektum számára képezi le, hiszen maga a szubjektum is e konstrukció terméke.²³ A vágy eredete nem transzcendentális, a vágy az imitáció technikáin keresztül, mimetikusan keletkezik. A vizuális vágy tökéletességének a Celia-versekben tetten érhető megkérdőjeleződése a vágy nyelvi természetére és másolat voltára is utal.

Posztstrukturalista elméleti keretek között e megfigyelésekből a szubjektum fragmentálódása lenne kimutatható, miként azt Fineman is tette Shakespeare szonettjei esetében. Balassi Bálint költészetével összefüggésben Szőnyi György Endre hangsúlyozta a szubjektum fragmentáltságát. Szőnyi szerint az én széttöredezettiségének oka, hogy Balassi – csakúgy, mint Sidney – képtelen feloldani a petrarkista paradoxont, „a megmaradó megoldási lehetőség: egy drámai feszültségű struktúrában felmutatni a költői én fragmentációját és ellentmondá-

²³ Vö. THORNE, Alison, *Vision and Rhetoric in Shakespeare. Looking through Language*, London, 2000, 109.

sait”.²⁴ A petrarkista költő helyzetének alapvető paradoxona Szőnyi szerint nem más, mint hogy „az értelem és a szenvedély (ratio & *passio*) egymás ellen hat. Az értelem dicséri a szeretett hölgyet és magasra értékeli erényeit, a szenvedély egyszerűen meg akarja kapni. Ám ha megkaphatná, immár nem lenne oka és értelme dicsérni őt, hiszen legfontosabb erénye nem más, mint elérhetetlensége, mely egyben a szerelmes költő önkínzásának katalizátora is.”²⁵ Az értelem szerepének megítélésében Szőnyi minden bizonnyal Philip Sidney szonettciklusából indult ki: az *Astrophel and Stella* X. darabjában valóban olvashatunk arról, hogy az értelem Stella dicséretének szolgálatába áll.²⁶ Balassi Bálint verseiben azonban az értelem mint a szenvedély ellen működő erő jelentkezik.²⁷ A szenvedély azonban nyelvi természetű: szem-

²⁴ SZŐNYI György Endre, *Az énfomálás petrarkista technikái Balassi Bálint és Philip Sidney költészetében*, ItK, 1999, 251–272, itt: 264.

²⁵ SZŐNYI, I. m., 254.

²⁶ *Astrophel and Stella*, X: „But thou wouldst needs fight with both Loue and Sence, / With sword of wit giuing wounds of dispraise, / Till downe-right blowes did foyle thy cunning fence; / For, soone as they strake thee with *Stellas* rayes, / Reason, thou kneeld'st, and offred'st straight to proue, / By reason good, good reason her to loue.”

²⁷ A házasság előtt szerzett Julia-versek végén az értelem diadalmaskodik a szenvedélyen: ezt jelzi a bűnbánat is. A Celia-ciklusban ezzel szemben az értelem nem lesz úrrá a szenvedélyen. Ezzel kapcsolatban érdemes megjegyezni, hogy a XVI. században értelem és szenvedély viszonyára, az értelemnek a szenvedélyek elleni erejére vonatkozóan többféle elmélet létezett. A reneszánsz szenvedélyelméletek egyik jellemző vonása a lélek képességeinek Arisztotelészi felosztásával való elégedetlenség. Melanchton *Loci communes* címmel 1521-ben megjelent művében például a szenvedélyt az a Szent Ágostoni hagyományt követve az akarattal azonosította, megszüntetve ezáltal az appetitus sensibilis affektusai és a racionális lélekrész affekciói közötti különbséget. Ennek következménye az a belátás, hogy az értelem nem győzheti le a szenvedélyt. A kérdés részletes tárgyalását adja: ZUR MÜHLEN, Karl-Heinz, *Melanchtons Auffassung von Affekt in den Loci communes von 1521 = Humanismus und Wittenberger Reformation: Festgabe anlässlich des 500. Geburtstages des Praeceptor Germaniae Philipp Melanchton am 16. Februar 1997*, kiad. BEYER, Michael, WARTENBERG, Günther, Leipzig, 1996, 327–336). Akarat és indulat, racionális és érző lélek merev, Szent Tamástól és Arisztoteléstől örökölt elválasztásának feloldása a skolasztikus szerzők munkáiban is megfigyelhető, például Francesco Suárez Szent Tamás-kommentárjában. Lásd SHUGER, Deborah K., *Sacred rhetoric. The christian grand style in the English Renaissance*, Berkeley, 1988, 134 valamint GARDINER, H. M., METCLAFF, Ruth Clark, BEEBE-CENTER, John G., *Feeling and Emotion. A history of theories*, Westport, Connecticut, 1972 (1937), 111.

ben a nő birtoklására irányuló késztetéssel, a pusztá fizikai ösztönnel a szenvedély csak a nyelv által lehetséges.²⁸

A szenvedély nyelvi természetének felismerése azonban nem tesz szükségessé a posztstrukturalista tételeknek Balassi költészetére való applikálását. A megkettőződés által jelzett probléma történeti megértéséhez közelebb vihet, ha azt mint a jelentésadás kérdését tekintjük. Dante Beatricéjének jelentését a transzcendencia felől kapja, ő a transzcendentális boldogság jelölője: nem azonos azzal, de arra mutat. A szerett lény jelentése a reneszánsz platonikus szerelemkoncepcióiban is transzcendens. Ugyanakkor a XVI. században számos jelét találjuk annak, hogy a jelentés transzcendentális eredete megkérdőjeleződik. A jelentéstulajdonítás elbizonytalanodásának következményeképpen felmerül az a lehetőség, hogy a jelentés nem közvetlenül adott, nincs eleve a dologra helyezve, azt a szubjektum tulajdonítja a dolognak. Ez a fantázia közreműködésével valósul meg. A szerelem sem a szemben, hanem a fantáziában keletkezik. Mint Shakespeare írja a *Szentivánéji álomban*: „Sok tárgyat, ami hitvány, nemtelen, / Naggyá, dicsővé tesz a szerelem; / Nem szeme lát, csak szíve – s ez okon / Festik Cupidót szárnyal, de vakon” (I, 1). Ficino szerelemfilozófiája szerint a szerelmesek „a szeretettjüket szebbnek vélik, mint amilyen”, mert „a szeretettet nem az érzékeik által felfogott pusztá látványában szemlélik, hanem abban a képmásban, amelyet a lélek ideájának hasonlatosságára helyreállítottak”²⁹ A fantázia ugyanakkor meg is zavar-

²⁸ Ha elfogadjuk a vágy nyelvi természetét, akkor problematikus Szőnyi azon megállapítása is, hogy a versírás Sidney és Balassi költészetében egyfajta „biztonsági szelep.” SZŐNYI, *I. m.*, 257. A szubjektum nem uralja a nyelvet, az én bensőségessége nem előzi meg a nyelvet, a versekben nem valamely nyelv előtti vágy fejeződik ki, a vágy a nyelvi megformáltsággal együtt keletkezik. Ez a megfontolás adhatja a versek elégetése gesztusának igazi súlyát is. A 66. versben olvasható panasz szerint a versek a költőnek csak bánatot szereztek. Ez a panasz nem értelmezhető csak a Julia-szerelem végkimenetele felől, éppen azért, mert az egyes versekben többször is nem bánatról, hanem örömről olvasunk, akár a szerelemmel, akár mással kapcsolatban. A versek létezése azonos a szenvedély létevel, a versek megsemmisítése ezért lehet a szerelemtől való megszabadulásra tett kísérlet.

²⁹ FICINO, *I. m.*, 71.

hatja az érzékelést, amennyiben önkényesen vetít formákat, jelentéseket a külvilágra. Ezt a dilemmát nagy erővel fejezi ki a kor magyar költészetében Wathay Ferenc fülemüle-verse. Ebben először a fülemüle allegorikus értelmezését kapjuk, amikor azt a raboskodó férfi mint hazájára, otthonára utaló jelet értelmezi. Ez az értelmezés azonban a vers végén hamisnak bizonyul: a fülemülének tulajdonított jelentés nem eleve adott, a költő által megértett jelentés, hanem a raboskodó férfi elméje által létesített kapcsolat.³⁰ Jóllehet a Celia-versekben nem kérdőjeleződik meg Celia jelentésének eredete, de az epideixis idealitásának az elkülönböződés által való megbomlásában, a Julia és Celia közötti különbségben ez a probléma is benne rejlik. A Celia-ciklus kilencedik versében ezt a bizonytalanságot fejezi ki, hogy a szerelmes Celiát Juliának véli: „Julia szózatját, kerek ábrázatját Cupido úgy mutatja / Celia beszédén, örvendetes képén, hogy mikor szemem látja, / Juliának véli, mikor tekintéli, mert szívemet áltatja.” Hasonlóképpen az érzés szubjektív eredete sejlik fel a Celia-ciklus második versében, ahol a szerelmes férfi így szólítja meg Celiát: „Két szemem világa, életem csillaga, szívem szerelmem, lelkem, / Kinek módján, nevén, szaván, szép termetén jut eszembe énnekem / Régi nagy szerelmem”.

A Celia-ciklusban a mimetikus program elemeinek megkettőződése következtében a szerelem eszméjének és az ezt jelölő testnek a különbsége kerül a középpontba. E különbség arra világít rá, hogy eszme és test kapcsolata nem örök és nem eleve adott. Ugyanez a problematika jelenik meg Balassi *Szép magyar komédiájában* is, ott azonban szerencsés a végkifejlet: a vélt másolatról kiderül, hogy valójában az eredeti. A Celia-versekben az eszmény és megtestesülése közötti differencia nem tűnik el. E különbség feltárulása, az eszmény költészetben való mimetikus megformálásának megkérdőjeleződése lényegileg össze-

³⁰ Lásd a versről Ács Pál részletes elemzését. ÁCS Pál, *Wathay Ferenc: Áldott fülemile...Allegória és invenció*, ItK, 1979, 173–186. Míg Ács Pál elemzésének végkövetkeztetése szerint „Wathay a poétai fantázia lehetetlenné válásáról beszél”, itt a probléma episztemológiai természete tűnik fontosabbnak.

függ a szenvedély spirituális szenvedéllyé való transzformálásának elmaradásával is:³¹ a vágy immár nem mutat önmagán túlra, csak önmagát jelenti, önmagát szüli újra a nyelvben.

Gyula Laczházi

THE DESIRE OF COPY AND THE COPY OF DESIRE IN THE CELIA-POEMS OF BÁLINT BALASSI

Summary

After leaving Julia, the male lover turns to Celia in the poems of Bálint Balassi, who is very similar to his earlier beloved lady. My article analyses these poems to Celia as a poetic program. In the last poem addressed to Julia, Balassi formulates a poetic program that aims at representing the picture of the lady inscribed in his heart in a transparent language. But the subsequent poems written to Celia can not be understood as the realization of this program. Instead of the desired idealistic mimesis and instead of the identity of the picture inscribed in the heart and of the poetic representation of the lady we find reduplications at all levels. The structure of reduplications in the Celia-poems of Balassi is very similar to that described by Joel Fineman in Shakespeare's young man sonnets. Rather than accepting Fineman's ahistoric post-structuralist conclusions about the paradox of visual desire and discovering the modern subject in the structure of reduplications, I argue that these reduplications can be understood historically as manifestations of epistemological changes at the end of the sixteenth century.

³¹ Az a megértésről alkotott koncepció, amely a *species*-elméleten valamint az érzékelt dolog formájának és intelligibilis ideájának egyesülésén alapul, a XVII. század elejére már problematikussá vált. Marshall Grossman John Donne költészetében mutatta ki, hogyan kérdőjeleződik meg a partikuláris jelenségeknek az általános felől való értelmezhetősége: az egyedi és az általános diszkrepanciája következtében az intellektus nem képes értelmezni az érzéki képeket. GROSSMAN, *I. m.*, 154–196.

BALASSI ISTENES ÉNEKEI AZ 1666. ÉVI LŐCSEI KIADÁSBAN

Balassi és Rimay *Istenes énekeinek* 1666-ban nyomtatott lőcsei kiadását több régi magyarországi nyomtatvánnyal együtt a firenzei Biblioteca Nazionale Centrale 18. századi Magliabecchiano-katalógusában találta meg Armando Nuzzo. Tanulmányában¹ megemlíti, hogy azt hitte, a kiadvány elveszett, ugyanis az Arno 1966-os áradása után a firenzei restaurálási raktárban pihent arra várva, hogy csúnyán megrongálódott lapjait átmossák. Amikor Nuzzo felfedezéséről beszámolt, a nyomtatvány igen rossz állapotban volt, így nem volt alkalma azt az OSzK-ban őrzött 1670-es kiadással részletesebben összehasonlítani. Szerencsére azóta elkészültek a könyv restaurálásával, és a firenzei nemzeti könyvtár gáláns ajándékaként immár rendelkezünk a kötet mikrofilmmásolatával.² Az alábbiakban az 1666-os és 1670-es lőcsei kiadás Balassiverseinek összehasonlítását ismertetem, amit e másolat alapján készítettem el.

A könyvecske ma már jó állapotban van, jól olvasható, de sajnos az árvíz óta hiányzik a címlapja. A kiadás évét Nuzzo az *Istenes énekek*kel együtt kiadott folytatólagos ívjelzésű, *Via Jacobea* címet viselő prózai mű címlapja alapján állapította meg, s ezt erősítette az is, hogy az eredeti XVIII. századi Magliabecchi katalóguscédulán, melyet a katasztrófa előtt még ép címlapról készítettek, szintén az 1666-os dátum szerepel. Bár a címlapja hiányzik, ez az úgynevezett rendezett kiadások közül a legkorábbi, s az 1670-es lőcseivel ellentétben tartalmazza azt a három levelet, melyen a három elogium szerepel előszó nélkül,

¹ Armando NUZZO, *Balassi népszerűsítésének kezdetei: a bécsi kiadás*, ItK, 96(1992), 639–645.

² Köszönet illeti Beatrice Töttössy segítéséért, hogy a másolatot megkaptuk.

ahogyan azt az 1671-es kiadásból Dézsi³ visszakövetkeztette. Nuzzo Dézsi leírása alapján hasonlítja össze a két kiadást, s megállapítja, hogy a firenzei példány „helyesebbnek” tűnő szövegképet ad.⁴ Ezzel az előfeltevéssel kezdtem neki a két kiadás összevetésének.

Alapos összehasonlítás után megállapítható, hogy a két kiadás tartalmilag szinte teljesen megegyezik: ugyanabban a sorrendben közli ugyanazokat a verseket, még az ívjelzés és lapszámozás is egyező, annyi eltéréssel, hogy az 1670-es lőcsei többször is ugrik a lapszámozásban. Először 36-ot ad 34 helyett, majd a 37-es egymás után kétszer szerepel. Tipográfiaiailag is szinte megegyezik a két kiadvány. Csak ritkán fordul elő, hogy az 1670-es kiadás sorvégei máshová esnek, mint az 1666-oséi. Az 1670-es, ha nem is minden esetben, de jellemzően feloldja az előző kiadás nazális jeleit, s az *ę* karakter helyett inkább *é*-t használ.

Ennél persze lényegesebbek a két kiadás szövegeltérései. A minket érdeklő Balassi-versek a rendezett kiadások szokásos sorrendjében állnak mindkét kiadványban:

Adj már csendességet
Ó, szegény megromlott (Rimay verse)
Lelkemnek hozzád való
Ó, én kegyelmes Istenem
Bizonyal ismerem rajtam nagy haragod
Ó, én Istenem, im
Ó, szent Isten
Kegyelmes Isten
Áldj meg minket Úristen
Bocsásd meg Úristen
Áldott szép Püinkösdnek

³ DÉZSI Lajos, *Balassa és Rimay Istenes énekeinek bibliographiája*, Bp., 1905, 31–32.

⁴ NUZZO, i. m., 644, másik tanulmányában Uő., *Balassi Bálint Istenes énekeinek első bécsi és lőcsei kiadásáról*, MKsz 108, 1992, 348.

*Vitézek mi lehet
Nincs már hová lennem
Az én jó Istenem
A te nagy nevedért
Mennyei seregek
A Szentháromságnak I.
A Szentháromságnak II.
A Szentháromságnak III.
Segélj meg engemet
Mint a szomjú szarvas
Pusztában zsidókat
Ó, én édes hazám
Végtelen irgalmú*

Amint ismeretes, Klaniczay Tibor a rendezett kiadások e sorrendjéből állította össze a Balassa-kódexből hiányzó istenes énekek kikövetkeztethető sorrendjét, mivel textológiai bizonyítékokkal szolgált arra, hogy az első rendezett kiadás szerkesztője a kódexhez közel álló, nagy tekintéllyel bíró kéziratból (talán a „*Maga kezével írt könyv*”-ből, vagy valamely másolatából) szedette ki Balassi istenes énekeit az *Áldj meg minket Úristentől* az *Ó, én édes hazámig*.⁵ A tanulmány egyértelművé tette, hogy e verseket illetően a rendezett kiadások megbízhatóbb szöveget adnak annak ellenére, hogy későbbiek. Az *Áldj meg minket* előtti versek esetében azonban a rendezetlen kiadások hitelesebbek, a szöveg hagyományban e csoport folyamatos szövegromlásnak van kitéve a korábbi rendezetlen kiadásoktól a rendezettekig.

Tehát, ha a lőcsei 1666-os és 1670-es kiadást akarjuk összevetni, előzetes várásunk az, hogy a korábbi helyesebb szöveget ad, mint ahogyan azt Armando Nuzzo is felteszi.⁶ A Balassi-verseket vizsgálva a két edícióban azonban épp az ellenkező eredményt kaptam. Számsze-

⁵ KLANICZAY Tibor, *Hozzászólás Balassi és Rimay verseinek kritikai kiadásához*, MTA I. OK, XI, 1957, 268–283.

⁶ NUZZO, *Balassi népszerűsítésének...*, 644.

rúen ez annyit tesz, hogy ha a két kiadás szövegváltozatait „rontás”-ként és „javítás”-ként értelmezzük, akkor (leszámítva a hosszú és rövid magánhangzók jelölésének következtelenségéből, illetve egyéb helyesírási sajátosságból származó eltérést, amennyiben nincs (vagy nem lehet) értelmi megkülönböztető funkciója) az 1670-es 26 esetben, míg az 1666-os csak 11 esetben ad helyesebb változatot a másik kiadáshoz képest. A szöveghagyománynak tehát ez esetben a szokásostól eltérő irányát figyelhetjük meg: a későbbi kiadás kijavítja az előd sajtóhibáit (amikről nem tudtunk, így Nuzzo, aki Varjas leírását vette alapul, joggal állíthatta, hogy a firenzei kiadás helyesebbnek tűnik). De ami ennél sokkal lényegesebb: nem csak sajtóhibákat, hanem szótagszámbát, félreértésekből származó torzításokat is javít az 1670-es kiadás.

Az alábbiakban ezeket a javításokat sorolom fel a versek előfordulásának sorrendjében:

	Lőcse, 1666	Lőcse, 1670
<i>Adj már csendességet</i>	életemnek	életemnek (7. vsz.)
<i>Ó, én kegyelmes Istenem</i>	megvetted	megverted (5. vsz.)
<i>Bizonylyal ismerem rajtam</i>		
<i>nagy haragod</i>	kedvet leli	kedvet lelt (cím)
<i>Ó, én Istenem, ím</i>	meg az én	még az én (7. vsz.)
	uram töled	uram előled (7. vsz.)
<i>Ó, szent Isten, kit kedvedben</i>	arbitrio	arbitro (cím)
	lelkemért	lelke mert (3. vsz.)
	(az 1671-es lőcsei kiadás újra elköveti ezt a két hibát)	

Ezt követően többnyire csak sajtóhibákat javít az 1670-es, olyan igazításokat végez a szövegen, amit egy kicsit szemfüles kiadó magától is észrevesz. Erre néhány példa:

	Lőcse, 1666	Lőcse, 1670
<i>Kegyelmes Isten</i>	minként	miként (7. vsz.)
<i>Bocsásd meg Úristen</i>	meg-kegyelmezze	meg-kegyelmeze (14. vsz.)

<i>Áldott szép Pünkösdeknek</i>	In landem	In laudem (cím)
	fürmet	füremet (4. vsz.)
<i>Vitézek mi lehet</i>	Merő	Mező (1. vsz.)
<i>Az én jó Istenem</i>	De zz	De az (6. vsz.)
<i>Mennyei seregek</i>	Ditriret	Ditsiret (12. vsz.)
<i>A Szentháromságnak I.</i>	Nabugodonozott	Nabukodonozott (10. vsz.)
	Dicső [égeddal	Dicső [égeddel (11. vsz.)
<i>A Szentháromságnak III.</i>	getje [ztöje	gerje [ztöje (1. vsz.)
<i>Segélj meg engemet</i>	bankájából	bárkájából (cím)
<i>Pusztában zsidókat</i>	Bútoban	Búmban (5. vsz.)
<i>Végtelen irgalmú</i>	bönöm	bünöm (2. vsz.)
	eyézd el	enyézd el (2. vsz.)
	vétkévet	vétkével (5. vsz.)

Ezek után vegyük szemügyre azokat a helyeket, ahol az 1666-os ad jobb szöveget, azaz az 1670-es kiadás szövegromlásait:

	Lócse, 1666	Lócse, 1670
<i>Adj már csendességet</i>	Tellye [its	Tellyt [its
<i>Ó, én Istenem, im</i>	Emlekezetre	Emlekezetté (13. vsz.)
<i>Kegyelmes Isten</i>	helyheztettem	helyheztetem (3. vsz.)
<i>Nincs már hová lennem</i>	hirrel	hitrel (3. vsz.)
<i>A te nagy nevedért</i>	ally bo [z [zút	illy bo [z [zút (1. vsz.)
<i>Mennyei seregek</i>	Angyalok	Angyalik (2. vsz.)
	háboru	hábaru (7. vsz.)
<i>A Szentháromságnak I.</i>	[zegényre	[zegényre (1. vsz.)
	Erzi	Erti (6. vsz.)
<i>A Szentháromságnak II.</i>	kopiám,	kopiám, vagy éles (7. vsz.)
	Te vagy éles	
<i>Pusztában zsidókat</i>	tsillagot	tsillsgot (2. vsz.)

Figyelemre méltó, hogy a Klaniczay által meghatározott első csoportban (az *Áldj meg minket Úristenig*) egyetlen olyan jelentős eltérés sincs, amelynél a korábbi kiadás hozná a helyes alakot. Jelentős elté-

rés alatt értem a szótagszámhibákat, értelmi torzulásokat, tehát a nyilvánvaló sajtóhibákat NEM sorolom ide. Ilyen szövegromlás található az *A te nagy nevedért* kezdetű versben, ahol nyilván a hosszú *ly*-os írásmód zavarhatta meg a '70-es kiadás szedőjét. Az első Szentháromsághimnuszban található **erzi** – **erti** variáns is könnyen magyarázható betűcserével, ám az értelmi torzulás szintén jelentős. Szótagszámot azonban a későbbi kiadás csak egyetlen egyszer ront: a második Szentháromsághimnuszban. Ez azért is érdekes, mert a szótagszámot az első csoportba tartozó versek esetében az 1666-os kiadás kétszer is elrontja. S míg az 1670-es előbb említett hibája természetes folyamat, akár egy figyelmetlen szedő is elkövethette, addig az 1666-os szótagszámhibái a későbbihez képest kontaminációról vallanak, azaz az 1670-es redaktora valószínűleg más forrást is felhasznált a korábbi lőcsei kiadáson kívül.

Annak a kérdésnek az eldöntéséhez, hogy milyen kiadvány vagy kézirat feküldhetett előtte, jó támpontot nyújtanak a fentiek során elkülönített hibatípusok, és azok a verscsoportok, melyekben az adott hibák fellelhetők. Az összehasonlításból kiderült, hogy az istenes versek első csoportjának szövegét az 1670-es lőcsei kiadás lényegesen helyesebb alakban közli, mint az 1666-os. A második csoportot illetően azonban (Erről mondja azt Klaniczay, hogy a váradi első rendezett kiadás redaktora előtt lévő *Maga kezével írt könyvben*, vagy annak egy másolatában szerepelhettek, s ahogy arra Vadai István rámutat,⁷ ezt Bóta László azon véleménye⁸ sem változtatja meg, hogy a Balassakódex másolói viszont egy rendezetlen kiadásból dolgoztak volna.) már az 1666-os kiadás hozza a jobb változatokat. Lássuk ezt egy összefoglaló táblázatban (a helyes változatokat kerekezett szöveg jelzi):

⁷ VADAI István, *Hozzászólás a „Hozzászólás”-hoz*, kéziratban, elhangzott *A szerelem költői – Konferencia Balassi Bálint születésének ötödfélszázadik, Gyöngyösi István halálának háromszázadik évfordulóján* című konferencián Sárospatakon, 2004. május 27-én.

⁸ BÓTA László, *Balassi istenes verseinek kronológiájához*, ItK, 1954, 426.

<i>Adj már csendességet</i>	Lőcse, 1666	Lőcse, 1670
<i>Lelkemnek hozzád való</i>	<i>életmemek</i>	<i>életmemek</i>
<i>Ó, én kegyelmes Istenem</i>	<i>megvetted</i>	<i>megverted</i>
<i>Bizonnyal ismerem rajtam</i>		
<i>nagy haragod</i>	<i>kedvet leli</i>	<i>kedvet lelt</i>
<i>Ó, én Istenem, im</i>	<i>uram töled</i>	<i>uram előled</i>
<i>Ó, szent Isten, kit kedvedben</i>	<i>lelkemért</i>	<i>lelke mert</i>
<i>A te nagy nevedért</i>	<i>ally bo [z [zút</i>	<i>illy bo [z [zút</i>
<i>A Szentháromságnak II.</i>	<i>Te vagy éles</i>	<i>vagy éles</i>

Ha igaz a feltevésünk, hogy az 1670-es lőcsei kiadás editora külső segítséggel javít, akkor valószínű, hogy egy rendezetlen típusú kiadásból, vagy egy ilyenhez közel álló kéziratból veszi a jó alakokat. Még érdekesebb, hogy a lőcsei ággal szoros kapcsolatban lévő 1669-es kolozsvári kiadás minden esetben az utolsó táblázat bekeretezett alakjait hozza – mindig a helyeset. Nem valószínűtlen tehát, hogy először ez a kolozsvári edíció javítja az 1666-os lőcseit, s a '70-es ezt veszi alapul, majd rontja le. De akkor is megmarad a kérdés: mi alapján történik a javítás? Az összehasonlításnak az *Istenes énekek* többi részére való kiterjesztésével talán pontosabb választ lehet majd rá adni.

THE RELIGIOUS POEMS OF BÁLINT BALASSI IN THE 1660 EDITION OF LŐCSE (LEVOČA)

Summary

My paper compares the edition of *Istenes énekek* (Godly Poems) of Bálint Balassi printed in Lőcse in 1666 with the next edition printed in Lőcse, 1670. These are so called well-ordered editions, i.e. in these Balassi's poems are separated from other poets' works, unlike in the so called 'non-ordered' editions in which some poets' works are issued under Balassi's name. After the textual comparison, the paper states that the later edition provides us a more correct text than the earlier one, and this might be due to the fact, that the editor of the 1670 edition probably used a 'non-ordered' edition in editing the first group of Balassi's poems. This is a further proof, that these poems formed an independent group, and perhaps, had been edited separately before.

AZ EURÓPAI HUMANISTA
ÉS UDVARI KULTÚRA
BALASSI KORÁBAN

THAUMANTIA, JULIA, NEAERA

(Három neolatin szerelmi dedikációs verskötet viszonya
Balassi költészetéhez)

Az úgynevezett elégikus stigma, avagy a „kánon”

Leonyid Batkin a reneszánsz korai szakaszáról szóló művéből való a következő tanulságos példa: Giovanni Pico della Mirandola, a kimagasló bölcselő és költő, beleszeretett egy Medici feleségébe, s a férj orra előtt barátaival és szolgáljaival elrabolta az imádott hölgyet, egyszerűen a nyergébe kapta Monna Margaritát (rossz nyelvek és a logika szabályai szerint is a nő be volt avatva), majd igyekezett menekülni, ám a férj és csapata üldözőbe vette, az arezzói határban pedig útját állták a parasztok is, jókora csetepaté keletkezett, Pico jó néhány társát megölték, Pico fél évig gyógyuló sebeket szerzett. Most nézzük a történetet Marsilio Ficino műremeke, az *Apologia Margarita nimfának a hős Pico által való elrablásáról* alapján: Pico, a *heros ingeniosus*, aki Mercurius és Venus fia, az égi szférába ragadta a földi világ szennyéből Margaritát, Venus és Apolló leányát, ám közbeléptek Mars gonosz démonai, s a nimfát kegyetlenül viaszszolgáltatták a földi világ posványának. Elképesztő, hogy a csőcselék Marsnak tapsol, és egy földi törvényt (a házasságét) többre becsül egy éginél. Pico hősöz tehát nem rabolt, hanem kiszabadított, s nem szegett törvényt, hanem az egyetlen szent törvényt, a szerelem égben fogant törvényét követte Mars földi törvényével szemben.¹

E történet, ha meglehetősen sarkítottan is, de mindenképpen jól példázza fikció és referencialitás, költői és biográf-kontextusfüggő valóságvonatkozások korabeli viszonyát, s példázza a humanista irodalom

¹ Leonyid BATKIN, *Az itáliai reneszánsz*, Budapest, Gondolat, 1986, 213–215.

valóságstilizációit, világértelmezését, az ún. valósággal szemben és arra rávetítve működtetett retorikus-kombinatorikus játékszenvedélyét, s ugyanakkor a humanista és reneszánsz szerelemfelfogásról is sokat elárul, annyit mindenesetre bizonyosan, hogy a szerelemnek szférái vannak (isten és emberi mindenképp), s hogy a szeretőknak hierarchiája van, s hogy Mars és Venus törvényei két világból valók és két világra vonatkoztathatók.

Horváth Iván Balassi-monográfiája után² általánosan megkérdőjelezhetetlenné vált Balassi szerelmi költészetének fikciós alapkaraktere, s innentől kezdve a kontextushangsúlyos kutatások (biográfia, kortörténet) az irodalmi fikcionalitás értékes színezékanyagaiként és adalékjaiként is olvashatók, ugyanakkor tudatosul annak heroizmusa is, mely a fiktív verstörténés referenciális kódjainak feloldásával próbálkozik. Radikálisan fogalmazva: majdhogynem arról van szó, mintha Marsilio Ficino apológiájából kellene visszakövetkeztetni az eredeti történetre, melynek csak homályos körvonalai lennének ismertek, pár megbízható sarokponttal. A nem olyan régen, '90-es évek közepén lezajlott Caelia-vita tanulsága számomra korántsem életrajzi felismerésekkel járt, hanem poétikaiakkal. Nem tudjuk, ki volt Caelia, hogy nem Wesselényi Ferencé Szárkándy Anna, az immár bizonyos, de hogy Dobó Krisztina-e (Szentmártoni Szabó), vagy Zandegger Lucia (Kőszeghy), az fejtegetésünk lényegét nem érinti: az viszont annál inkább, amit Kőszeghy Balassi „anyanyelvének” nevez, vagyis a poliszémia játéktere, illetve az a szellemes korrekciós eljárás, mely kimozdítja a Balassi-szöveget a maga statikusságából, dinamizált kiterjedésnek láttatja, mely kompozíciókat fog át, átvándorol az egyik ciklusból a másikba, ha kell műfajból műfajba (pásztordrámabetét vagy lírai költemény?) miközben módosul, aktualizálódik.³ A filológiai Balassi-regény itt-ott

² HORVÁTH Iván, *Balassi költészete történeti poétikai megközelítésben*, Budapest, 2004. (Az 1982-es kiadás változatlan utánnymása.)

³ KŐSZEGHY Péter, *Ki volt Balassi Caeliája?* = *Klaniczay-émlékkönyv*, Budapest, 1994, 250–255. SZENTMÁRTONI SZABÓ Géza, *Balassi kötetkompozíciójának rejtelmek*, ItK, 103, 1999, 635–646. GÖMÖRI György, *Anna örök, azaz még egyszer Balassi Bálint Céliájáról*, Kortárs 38, 1994/6, 93–98.

megdőlni látszik, sarkalatos elemei módosulnak, nagyjából úgy, ahogy a filológiai Lesbia-regény elemeit is fokozatosan zsírpárnátlanította utókora, a kultuszkatatás felségterületére utalva az egyébként éppoly izgalmas „felesleget”.

Milyen viszonyban volt Balassi a fenti példa bizonyos retorikai eljárásait is kiaknázó, alapvetően fikciós alapkarakterű neolatin szerelmi dedikációs verskötetetekkel?

Balassi Júlia-ciklusa előtt a Balassa-kódexben a következő jegyzet olvasható: „ezek után immár akik következnek, azokat mind kiket házasságába, kiket a feleségítül való elválása után szerzett. Jobb részre a virágénekeket inkább mind Juliárul, mely nevére azért keresztelte a szerelmesét, hogy a régi poétákat ebbe is kövesse. Kik közül Ovidius Corinnának, Joannes Secundus Juliának, Marullus Neaerának nevezte szeretűjét”. Rimay János Balassi-előszavában bővebb listát kínál: „Műve sarkpontjául Juliát tette meg, kinek szépségétől, erkölcsének édességétől és elméjének nagy díszétől megejtve, hozzá a rábeszélés különféle fajtáival szerelme viszonzásáért könyörög, hol kéréseket, hol fenyegetéseket, dicséreteket, hízeltégeket, hol meg példákat szapora és éles elmével mindenütt előhozva, úgy, hogy sem Catullus Lesbiája, sem Tibullus Neaerája, sem Propertius Cinthiája, sem magának Petrarcának Laurája, Scaliger Taumantiája, sem Vezeliusz tiszta lelkű Candidája, sem magának Secundusnak Juliája sem a szerelemnek díszesebb és csinosabb édességeit, sem tüzeesebb lángjait nem szedhették.” Rimay listája az úgynevezett szerelmi dedikációs kötetek folytonosságát hangsúlyozza, ezek sorába illesztve kanonizálja Balassi Júlia-ciklusát is. E kánon alapvetően hárompillérű: az ókori elégikus hagyományra (Catullus, Propertius) és előzményeire, az olasz nyelvű reneszánsz költészetre (bár Petrarca latin műveinek éppúgy konstans eleme Laura), illetve a neolatin költészetre (Scaliger, Béza, Secundus) épül. A két idézett szöveghelyet elégikus stigmának nevezem, mely a szövegtestre íródik, s mintegy kijelöl egy értelmezői, olvasati irányt is. E stigma olykor nem kívülről kerül a szövegtestre, hanem belülről ütközik ki rajta, például Johannes Secundusnál: az elégikus kánon nála is enumeratív jelleggel demonstrálódik, mint Balassinál és Rimaynál, ám maximálisan az an-

tikvitásra korlátozódik (1, 7, Naso: Corinna, Tibullus: Delia–Nemesis, Gallus: Lycoris, Propertius: Cynthia),⁴ a neolatin kötetvariánsokat mellőzi: ez az intergrativitás, mely az antik diskurzushoz való föltétlen csatlakozásra irányul, mégis olykor meg-megtörik, kivált Secundus erőteljes petrarkista koncepciója miatt. Az elégikus kánon stigmája⁵ a szerelmi dedikációs kötetek egyik pregnáns jegye, melynek számos megnyilvánulási módja alakul ki már a quattrocentó idején is: a legtöbbször *enumeratív* jellegű beszédmódkijelölés, olykor önkanonizációs jellegű *szphragisz* (e válfaj prototípusát az antik Theognisz alkotta meg), mely a hitelesség pecsétjét üti rá a versre vagy verskötetre a költő önnön beiktatásával a vers szövegébe vagy a versszöveg előszámláló rendszerébe. Különösen szellemes alakváltozata, amikor a stigma nem költészetesztétikai dimenziókat öltve van jelen, hanem egy-egy téma argumentációjaként (ez az epigrammaköltészetben működik igazán olajozottan). A továbbiakban a Rimay-idézetből kiindulva a szerelmi dedikációs verskötetek néhány kanonizált változatát vizsgáljuk meg.

⁴ „Inque puellarum, quas olim carmine vates / Qualis quae falso Nasoni dicta Corinna est, / Deliaque, et Nemesis, et bene culta comam / Cynthia forma potens, necnon tua, Galle, Lycoris, / Quarum immortalis forma perenne viret.” Clifford ENDRES, *Joannes Secundus. The Latin Love Elegy in the Renaissance*, Connecticut, 1981, 101. Balassi neolatin modelljeiről számos munka született, legutóbb TÓTH Tünde összegző jellegű, a korábbi szakirodalmat (Szilády, Eckhardt stb.) áttekintő táblázatba, repertóriumokba rendszerező értekezése: TÓTH Tünde, *Balassi és a neolatin szerelmi költészet* = Gépeskönyv, Budapest, 1999, <http://magyar-irodalom.elte.hu/gepesk/bbom/tanulm/tunde.htm>. A Rimay-paradigma bizonyos elemeit viszont még tudtommal senki sem vizsgálta, írásom ez irányba próbál lépni.

⁵ Ugyanilyen stigmatikus rendszereket állít fel magának az epigrammaköltészet is pl. Beccadellinél vagy Enea Silvio Piccolomininél, de az epikus kánon is gyakran kiül az epikus mű szövegtestére vagy primer megnevezésekkel, vagy intertextuális játékok keretén belül (pl. Petrarca *Africájában* Ennius, Vergilius, Homérosz különféle megidézése ezt széles skálán láttatja).

„Scaliger Taumantiája”

Scaliger rendkívül impozáns költői életművet hagyott ránk, s ebben a szerteágazó szövegvilágban valóban kimagasló szerep hárul a *Thaumantia* című szerelmi dedikációs kötetre,⁶ melyről Rimay is megemlékezik mintegy beillesztve a klasszikus kánonba. A tudatosan szerkesztett szerelmi dedikációs kötetek címtechnikájára jellemző, hogy az imádott hölgy költött, gyakran antik szokásnak megfelelően azonos metrikájú nevét viselik (pl. E. Silvio Piccolomini kötete a *Cynthia*, Christophoro Landino kötete a *Xandra*, Basinio da Parmáé *Cyris*, Marsiasióé *Angelinetum*) vagy ovidiusi nyomdokokon haladva a szerelem szó vagy annak görög-latin holdudvara kerül előtérbe, pl.: Pontano: *Parthenopaeus sive Amores*, Tito Vespasiano Strozzi: *Eroticon* vagy Angerianus: *Erotopaegnia*.

A Scaliger-mű a quattrocento műfaj- és diszkurzusrevideáló kötetkompozícióinak egyenes ági folytatása. Thaumantia esetében (akinek neve a görög thauma–csodálatra méltó, csodás dolog, ámulat és a manteia–jóslás, jósképesség, sugallat, sejtelem szavak játékos kombinációja) az ihlető-szövegszervező (múzsai) funkció összekapcsolása a szerelmi metamorfózis mítoszkorrekciós változatával sokkal teozofikusabb jellegű, s talán az asztrális misztika felőli olvasatot is megengedné. A rejtőzködés, az elrejtés retorikája azonban már csak bevallott és átlátszó játék, Thaumantia lényegében a dedikációs nyitóversben lelepleződik: latin neve Constantia Rangonia. Scaliger ugyan vét az alapvető humanista szabály ellen, ám épp úgy tudja megtörni a konvenció monotonitását, hogy a szerelemi történetfikciót kibillentí a látzatreferencialitás irányába, s később is hangsúlyozza: „műve *lusus non fictus*, vagyis komoly játék.

„In te abiit, totusque meus tibi militat ardor:

Dum tua ficta aperit nomine verus amor.”

⁶ Én a következő kiadást használtam: Iulii Caesaris SCALIGERI, viri clarissimi *Poemata Omnia*, In Bibliopolio Commeliano, 1621. A *Thaumantia* című kompozíció helye: 209–238.

A szerelmi dedikációs verskötetek kompozíciós alapproblémája az epikus jellegű narráció képzetének felkeltése, melynek révén az olvasó úgy érezheti, hogy egy szerelmi regénybe csöppent bele, mely autobiográfnak tünteti fel magát, ugyanakkor a közvetettség retorikáját alkalmazza. A szerelmi regény, elsősorban a catullusi változatosságesszmény (ezt lehetne mondjuk *varietasparadigmának* nevezni) erőteljes holdudvara okán nem szükségszerűen követ sem időrendi, sem minden vonatkozásban logikus sorrendet, azaz rendszerint szakadozott, és a felvillantás poétikájával él. A narratív kerettörténet és a fő epikai váz sarkalatos pontja a sem élet, sem halál feloldhatóságának kérdése: nevezetesen az, hogy átjárhatóvá válik, válhat-e az idealizált, divinalizált nő (a démonizált nő antik típusa nem mutatkozott sikeresnek a neolatin poézisben) szférája és a földi világ. A nő világa szintúgy konstrukció, topográfia és létszférái a költői képzelet konvencionális toposzokkal operáló szüleményei: vagyis az átjárhatóság lényegileg költészet és referencialitás közt zajlik, teremtett és reális világ feszül egymásnak. Az egymásra kopírozottság olykor verbálisan is kiül a szövegre. A költői paradoxográfia által kirajzolt között-létben az átjárhatóság petrarkista feloldását az *ascensio* reménye jelentheti,⁷ de ennél pragmatikusabb megoldások is léteznek: Secundus az élet-halál közti lebegést Julia férjhezmenetelével oldja fel, hasonlóan pl. Basinio da Parmához, miáltal a nőt áldozatként egy alantasabb világba rántja a kényszer (ezt nevezhetnénk mondjuk *descensiónak*), s ez örök „gyászra” ad okot, s az aranykori képzetek (az idealizált költő–istennő reláció) örökös felidézgetése révén játszik a költői emlékezettel.

Scaliger könyvének egyik fő sajátossága, hogy a korábbi kötetek zömére jellemző *varietasparadigmát*⁸ nem tartja teljes mértékben kötelező érvényűnek, feloldja a játékos, ám epikai színezetet is csak alig-alig nyerő történésben, vagyis ciklusa alapvetően monotematikus szerelmi ciklus egy idealizált, az antik hagyomány gesztusrendszere szerint kó-

⁷ Az *ascensio* paradigmáját Petrarca építi ki. A Daloskönyvről behatóan: Marco SANTAGATA, *Bevezető Petrarca Daloskönyvéhez*, ford. TEKULICS Judit, Helikon. Irodalomtudományi Szemle, 2004/1–2, 37–95.

⁸ A változatosságesszmény költészetesztetikai kíváncsi már Catullus költészetében is. Elméleti kifejtését már az ókorban elvégzi Plinius.

dolt hölgy, Thaumantia körül, a szokásos varietasba gyökerező elidegenítés nem radikalizálódik a puzzle jellegű történetrekonstrukciók létrehozhatóságának játékaiba, sokkal rokonabb természetű történeteket, témákat kapcsol össze és választ szét, miáltal a varietas jelenléte ugyan érzékelhető, ám Scaliger más kötetéhez, ciklusaihoz mérten (pl. *Apiculae*, *Nova epigrammata*, *Farrago* stb.) helyel-közzel elerőtlenedik, de azért az egyes antik szerzők korabeli kiadásaira jellemző argumentumos szerkesztői-kiadói komponálás (melynek során például Tibulus vagy Lygdamus elégiaciklusait epikus-narratív argumentumokkal kapcsolták össze folyamatos „történetekké”, de Balassinál is hasonló metódus érvényesül) még nem működik.⁹

A Thaumantia-versek egyszerre illeszthetők az antik és a neolatin, quattrocentóra jellemző paradigmába. Egy lényeges mozzanatot is szükséges kiemelni: az elégikus tradíció az Anthologia Palatina epigrammakorpuszának fordítástapasztalataival, intertextuális játékaival bővül, illetve hangolódik össze (pl. az *Oculi Thaumantiae* egy pszeudoplatóni epigramma kései leszármazottja), s megőrződik az a műfaji ambivalencia, mely a tibullusi korpuszra jellemző műfaji ambivalenciákat örökítette tovább, vagyis: az elégia és az epigramma karakterjegyei gyakorta olvadnak egybe (pl. Sulpicia-versek), lépnek szimbioziszba. Ez a technika a Balassinál kirajzolódó folyamatokon is látszanak, hiszen verseinek jelentős hányada vezethető vissza diszkurzus- vagy szövegtípus-történetileg pár soros epigrammákra, melyek a hatástörténeti idő folyamán nagyobb lélegzetű elégikus dimenziókat öltöttek.

Thaumantia a(z isten)női kegyetlenség klasszikus vonatkozásait ölti magára a *servitium amoris* beszédmódstruktúráját követve. A szerelmi dedikációs kötetek ókortól potens motívuma a szerelmi szolgálat

⁹ Vö. Waldapfel a Balassinál ismert argumentumfajták minden típusát megleli korábbi szerzőknél. Az ilyen jellegű epikus háttérű ciklussá szerveződésről lásd pl.: WALDAPFEL József, *Basiliscus és salamandra Balassi korának latin költőinél*, EPhK, 1929, 241–243. A tibullusi szöveghatározat argumentumos kiadásához lásd pl.: Naldo PIZZANI, *Il Corpus Tibullianum e le sue aporie fra medioevo e umanesimo* = Scevola MARIOTTI (ed.), *Atti del Convegno Internazionale di studi su Albio Tibullo*, Roma, 1986, 141–166.

tematizálása, mely a *servus amoris* néven emlegetett típusversekben ölt testet. A *servitium amoris* már az antik elégikus hagyományban is erőteljes, s lényege a feltétlen alázat és a keserűedés tűrés, illetőleg paradox módon az ezzel való hódítás. Tibullus a szerelmet magát „*servitiumnak*” nevezi (2, 4, 3), akárcsak Ovidius is (Am., 2, 17, 1).¹⁰

Végeredményben Tibullustól eredeztethető egy markáns rendszer, melyet Rimay szövege is élénk tárt, melyet mind Eckhardt Sándor, mind Horváth Iván felrajzolt, s amit Szőnyi György Endre a „dicséret – vád – szánalomkeltés”-mechanizmusnak nevezett.¹¹ Ez a mechanizmus a szerelmi dedikációs kötetek szinte valamennyi változatában kimutathatónak tűnik, s talán éppen Tibullusra vezethető vissza. Tibullus *servitium dominae-elképzelését* jól illusztrálhatja az alábbi részlet:

„iam faciam quodcumque voles, tuus usque manebo,
nec fugiam notae servitium dominae,
sed Veneris sanctae considam vinctus ad aras:
haec notat iniustos supplicibusque favet.”

(Nyersfordítás: már mindent megteszek, amit csak akarsz, s a tiéd is maradok, ismert őrnóm szolgálata elől nem futok el, de szent Venus oltárához kötözötten (victus vagy vinctus) ülök majd, ő megjegyzi (megbélyegzi) a becsteleneket és felkarolja a könyörgőket.)

Balassi egy hasonló szakasza:

„Tulajdona vagyok, szabad ő énvelem,
Rabja vagyok, medgyek, ha megöl is éngem”. (4)

A nő szolgálata feltétel nélküli, Venus viszont rabságba ejt, a rabot nemcsak a viszonzott szerelem szabadíthatja meg, hanem a transzcen-

¹⁰ Részletes Tibullus-analízis: Robert J. BALL, *Tibullus the Elegist*, Göttingen, 1983.

¹¹ Vö. SZŐNYI György Endre, *Az éinformálás petrarkista technikái Balassi Bálint és Philip Sidney költészetében*, Itk 103, 1999, 251–272.

dens szféra által megnyilatkozó jel, melyre a Venus-oltáránál esdekelő segélykérő költő eleve számít, illetve a kegy reménye is (a szakrális viszonzás a megistenült nőalak kegye folytán realizálódhat).

Marullusnál már az első könyvben határozottan jelenik meg (1, 18), meghalni – mondja – „*tuo servitio magis beatum est*”. Scaliger *Dominae saevitia* című epigrammájában a között-lét univerzumában mondja ki a szerelmi halál édességét, majd egy komparatív epigrammájában (*Comparat manus suas cum dominae manibus*) csúcsosodik ki, melyben szerelmese és saját kezét hasonlítja össze. (Ez a mozzanat *Az erdéli asszony kezéről* c. Balassi-epigrammát is bekapcsolhatja az értelmezői játékba). Thaumantia keze minden létező kinnál vadabb, ugyanakkor örömet hoz, érintése kíváncsú, bár maga a halál, mely rab kebelből (*e captivo pectore*) szolgál szíveket (*serva corda*) hozott elő. A szerelmes, ha látja, elpusztul, ha megérinti a kezét, vagy ha a kéz érinti meg, akkor „nincs már név a halálára és kínjára” (*Nec mors, nec poena iam mea nomen habet*).¹²

Thaumantia a sorsot is legyűri és rabjává teszi (*Thaumantiae vis fato potior*), akárcsak a férfit vagy a komparatív mitológiai küzdőtéren Vénuszt (*Thaumantia Venere pulchrior*). Thaumantia maga az izzó tűz, a fény, minden szava lángoló fáklya (*ardentes faces*), szeme csillag, arca a csillagos ég, jelenléte lényegében fényjelenséggel kísért folytonos theofánia, melynek hódolni kell. Thaumantia maga Vénusz és a nyílázó (vadászó) Ámor. Thaumantia vadászata (*Thaumantiae venatio*) ugyanúgy történik, mint Balassinál Júliáé: a férfit ejti el: „*et pereo splendida praeda Deae*”. Noha a szövegszerveződés alapkaraktere hasonlít Balassi ciklusához, illetőleg egyező kontrukció- és konvenció-minimumokat is ki lehet mutatni, Scaliger közvetett hatása Balassi szövegeire egyelőre kétségesnek látszik.

¹² „Haec manus et manus haec: rigida haec, haec mollior umbra, / Qua levis aestivos temperat aura Notos. / Haec manus, haud manus haec: placida haec, crudentior illa, / Letiferaque omni seavior una cruce. / Haud manus, at mors haec, mon iam manus: impia quando / serva e captivo pectore corda tulit. / Si specto, interii: si tango, aut tangor ab illis, / Nec mors, nec poena iam mea nomen habet.”

„Secundusnak Juliája”

A *servus amoris* verstípusa a három neolatin Balassi-ihlető közül a legpregnansabban Joannes Secundus költészetében érvényesül, kivált elégiáinak *Monobiblosában*, mely a *Iulia* címet viseli. Secundus a recusatio tipikus alakzatával nyitja kötetét, mely a quattrocento legjobb teljesítményeit idézi: Mars helyett inkább Amor énekesé lesz, s a kisköltészet mellett kötelezi el magát szemben a magas témával (Amor parancsára ír Scaliger is). Mindezt persze antik nyomvonalon teszi (Vergilius, B., 6, 3–5, Horatius Car., 4, 15, 1–4), s a narráció is elsősorban az elégikus hagyományra vezethető vissza (Ovidius, Am., 1,1, Tibullus 1, 1), s dramatizált beszédbe elegyedik Amorról (aki később *puer sanctusként* jelenik meg). A harmadik elégiában némi petrarkista beütésekkel robban be a *servitium amoris* téma, mely a szerelmi dedikációs verskötetek klasszikus eljárásának tekinthető: Julia=Amor rabságba veti a költőt, s e rabság paradox örömet jelent, minden akadály és kedvezőtlen körülmény elviselését. A szerelmi szolgálat édestestvére a szerelmi halál, annak verbális vállalása, Secundus a tűz és víz klasszikus ellentétét a hideg–meleg, a sötétség–fény párjaival képezi le, míg például Scaliger verskötetét a fénymotívumok birodalmává alakítja, s a kontrasztivitás helyére a fokozást helyezi.

Az *ascensio* gesztusát Secundus nem veszi át, de költészete számos ponton alkot motivikus hidat Petrarca költeményeivel, beleértve a nagy humanista latin és olasz nyelvű szövegeit is. Ez látszik meg például az 1, 7. elégiában, melyben szerepel Julia elképzelt halála is, s az *ascensio* lehetőségeként merül fel a kultikus sírhely lehetősége. Ez az antik (theokritoszi gyökerű toposz) Petrarca *Galathea* című eclogájában artikulálódik újra, s alighanem innen kerül át Secundus szövegébe.

Amor (gyakran csak Puer néven) Secundus társa lesz, akivel Balassihoz hasonlóan diskurál és vitatkozik, Scaliger Vénuszt is bevonja, sőt, meg is fenyegeti őket (a legbiztosabb ellenségüknek mondja magát). A szerelmi dedikációs kötet terében ambivalensnek tűnhet a metamorfózisok jellege: a komparatív játékok során az imádott nő átveszi Vénusz vagy Ámor funkcióját, a költő a kötet bizonyos pontjain viszont mintha eltekintene az azonosulástól, s a hölgy érdekében konspi-

rál az istenségekkel. Ez a női többarcúság, mely épp e metamorfózisok révén az írás aktusát is meghatározza, az írásban kapcsolja össze a szerelmi és az ihlető funkciót.

A rivális megjelenése a szerelmi dedikációs kötetek egy típusánál, mely a nő férjhezmenetelével oldja meg a kompozíció narratív keret-történetét, elengedhetetlen sajátosság, s a descensiót készíti elő. A rivális rendszerint *barbarus*, *rusticus* és méltatlan, ám gazdag (*dives amator*) vagy hatalommal rendelkező, vagy a hölgyet társadalmilag jogosan, ám a szerelem alkotmánytana szerint mégis jogtalanul bitorló férj: a szerelem ellensége tehát az érdek és a kényszer. A költő vagy a férjet, riválist teszi nevetségessé, megátkozza (Ovidius, Am. 1, 4) vagy pedig Amort (azaz áttételesen, a metamorfózis síkján magát a nőt) hibáztatja. A költeménytípus a *paraclausithyronnal* is rokon, s ilyenkor a vers a nőt őrző személy ellen irányul. A *servitium amoris* Secundus 8. elégiájában nyeri el kettős értelmét: Julia férjhez megy: „*Ergo dies venit, qua se formosa mariti / Dedit in aeternum Julia servitium.*” (Eljött hát a nap, amikor a gyönyörű Júlia férjének adta magát, örök rabságra). A *servitium amoris* korábban megismert toposzát (1, 3) Secundus itt mesteri erővel transzformálja valóságreferenciává, ellentétte teszi, és ugyanakkor a klasszikus narratív keretet is sikeresen tölti ki. A kirekedt költő attitűdje erősödik fel, az istenek azonban (mint pl. az antik Lygdamus kompozíciójában) a költő pártján vannak: megkeserítik az esküvőt: Phoebus felhőket támaszt, Juno esőt hoz, Jupiter mennydörög. Julia *descensiója* bekövetkezett: az égi szféra nem fogadta be, földi rabságra kényszerült.

Scaliger a rivális-toposzt egy retorikai controversiába ágyazottan tematizálja: *Oporteat rivalem odisse, an amare* (Gyűlölni vagy szeretni kell-e a riválist?) – írja egyik epigrammája fölé. Akit Thaumantia szeret, etikus-e nem szeretni?

Az álomelégia, az álomlátás sem hiányzik (ez Balassinál is megvan) méghozzá meglehetősen erotikus természetű (a *lusus* szó egyszerre jelöl költői és egyszerre erotikus játszadozást): a költő Júliát öleli, aki akár Propertius Cynthiája kezdet volt és vég (Propertius: Cynthia prima fuit, Cynthia finis erit – 1, 12, 20, Piccolomininél: *tu mihi principium, tu mihi finis eris* – Ad Cinthiam, 1, 1, 10, Marullusnál: „*Pr-*

mus ardor et ultimus Neaera est” – Ad Avitam, 1, 45, Secundusnél: „*Prima mihi quae fax, quae mihi serus amor*”). A szexuális aktust a sorok megformálása is jelzi, a következő ölelkező szakaszt mindenképp érdemes kiemelni: „*Te teneo, mea Lux, Lux mea, te teneo*”, de a vers erotikus része mindenképpen a versus concatenatus típusát idézi. A költő a szerelmi dedikációs gesztusokat a 11. elégiájában felülírja, immár megfosztja a kötetet Júlia nevétől és a korai lángokat Cupidónak („*Hos tibi, sancte Puer, primos sacravimus ignes*”), a verskezdeményeit magának Venusnak dedikálja („*Has tibi primitias dedico, sancta Venus*”): Júlia emlékétől azonban szinte lehetetlen szabadulni: a servus amoris és a serva conjugii ellentét ismét kicsúcsosodik, s a szerelmi harc motívumai is felerősödnek, s Secundus a költészet újabb definícióját is megfogalmazza: „*spolium mentis*”, azaz az elme, a lélek zsákmánya. Secundus kötete sem maradéktalanul szerelmi regény, csupán egy keretnarráció kitöltése történik meg a szerelmi dedikációs kötetek konstrukcióminimumának szellemében.

Scaliger Thaumantia-ciklusának és Joannes Secundus Julia-ciklusának vizsgálatából is kiderült: a szerelmi dedikációs verskötetek konstrukcióminimuma közhelyszerűen, szinte sértetlenül emelkedik át az ókor óta, s Rimay meglátásai a szerelmi dedikációs beszédmód irodalmi kötetartikulációit tekintve maradéktalanul helyesek, ahogy rokonítási és kanonizációs felismerései is méltán állják meg helyüket mind a mai napig.

„Tibullus (és főként Marullus) Neaerája”

Marullus epigrammakötete a catullusi változatosság-elv szerint szerveződik mind tematikus, mind verstani vonatkozásait tekintve: kisciklusok és tudatosan szétrombolt egységesülő konstrukciók egyaránt felbukkannak.¹³ A költő „*sinceri pignus amoris*”-ként nevezi

¹³ A kiadás, amelyet használtam: Michaelis MARULLI *Carmina*, ed. Alessandro PEROSA, Zürich, 1951.

meg kötetét:¹⁴ s valóban az őszinte szerelem zálogaként és bizonyosságaként, gyermekeként olvasódik. Ha rápillantunk Balassi Júlia-ciklusának nyitódarabjára (ebben lényegében szakirodalmi konszenzus van), ott is előfordul hasonló forrás, mégpedig a titkos keserűség („titkos keservben hull orcámról könyvem”): s épp ennek a titkos szerelemnek a verbális felfedezése, rögzítése és paradox, maszkos kódolása következik a későbbiekben, s az olvasás mechanizmusa innen fogva az enigmafejtés, a titkolvasás mechanizmusait idézhetik.

Az őszinteség természetszerűleg retorikus konstrukciókban ölt testet, s így válik, markáns, poétikai hitelesítő gesztusok révén kiemeltté. A nyitóepigramma Mars és Venus jegyében fogant: s ami igazán figyelemreméltó, anticipációs jellegű vonatkozás, az a később a szerelmi költészetben is érvényesülő militáns metaforaképzés – elsősorban Ovidius nyomán. Itt oldalakon át lehetne idézni Balassit, egy példa (a kedvenc): „Cupido szívemben sok tüzes szikrákkal / szerelmét most újítja / elmémben mint várban vigyázó virrasztó / herdóját ő úgy mondja.” (2)

A marullusi változatosság konstans eleme a Neaera köré szőtt szerelmi érzés, mely nem lép túl a konvencionalitás határain, illetőleg Venus felsőbb égi törvényeinek szembeállítása Mars rideg földi törvényeivel. Marullust a Rímay emlegette Scaliger sem tartotta sokra: „Marullus teljes egészében csiszolatlan, modoros” – vallja *Hypercriticusában*, s pl. amiatt méltatlankodik, mert Neaerát verebecskének, majd galambocskának mondja ugyanabban a sorban. A kötet mindenestre a Catullusi korpusz nyitányát másolja, Catullusnál az ajánlóvers után hendecasyllabusokban írt Lesbia-versek következnek, nála

¹⁴ „Tu modo, diverso gladios dum stringimus orbe, / Hoc tibi sinceri pignus amoris habe.” (1, 1). Angerianus a Catullusi *nugae*-diskurzushoz csatlakozik, ugyanakkor kötetét Marullushoz hasonlóan nevezi pignusnak az 1535-ös kiadásban: „Et maiora meres, nosco, si cernis amorem, / O diva, immensi pignus amoris habes.” (Hieronymi ANGERIANI Neapolitani *Erotopaignion* (...), 1535. A Wilson-féle félkritikai kiadásban: „Et maiora meres, nosco. Si cernis amorem / Ipse meum, magni pignus amoris habes.”. *The Erotopaegnion. A Trifling Book of Love* of Girolamo ANGERIANO, Allan M. WILSON (ed.), Nieuwkoop, 1995, 61. (A kötet megszerzésében nyújtott segítségért köszönet illeti Szentmártoni Szabó Gézát.)

Neaera-versek, a kritizált verébmotívummal („*mi passercule*”). Egyes filológusok véleménye szerint Catullus verskötetének eredeti címe *Passer* lett volna, s ezt Martialis is alátámasztani látszik, aki egy Stella nevű költő Galambjával mérte össze (természetesen obszcén értelemben is) Catullus „verebét”. Neaera, aki lényegileg könyvvé válik, s maga is birtokolja a verskötet szükséges erényeit (*lepor, suavitas*) e ponton akár egy rejtőzködő irodalomtörténeti kód feloldása is lehet. Az élet-halál közt lebegő narrátor azonnal megjelenik, s az üdvözlő vers a túlzás retorikája folytán átsap féktelen bálványozásba, s ez a módszer hívja létre a szerelmi dedikációs kötetek egyik legfontosabb trópusát, a paradoxont. Ez a paradoxográfia lényegileg befolyásolja a szöveg-szerveződést annak legelemibb szintjeitől kezdődően („édest keserűvel, sok mérget kis mézzel / halálnál még jobb, hogy nyeljek”) egészen a cikluskompozíciók fontosabb összetevőig.

A paradoxon furcsamód nemcsak a különösség érzetét fokozza fel, hanem a szabályáthágás legitimációjaként is funkcionál, s lényegileg a lehetetlen esetleges leírását is magában hordozza: a szerelem új szabályrendszert követel és alkot, melyet a költői funkció a hódítás és a szerelmi szolgálat (teljes alárendeltség) paradoxonjaként jelenít meg, ahogy ezt Balassinál is lépten-nyomon tapasztaljuk. Neaera Tibullustól átvett név, pontosabban Lygdamustól, akinek művei a *Corpus Tibullianum* részét képezik (szerelmi verskompozíció a szerelmi verskompozícióban), s Marullus lényegében erre a lygdamusi konstrukcióra építgeti a Neaera-versek kerettörténetét: Lygdamus hat elégiája olyan narratív mag köré szerveződik, mely bizonyos referenciális Balassiolvasatokra is vonatkoztatható (Klaniczay Tibor, Varjas Béla). Lygdamus feleségül óhajtja venni imádott hölgyét, verseiben bízik, hogy meglágyíthatja a nő szívét (3, 1), aki viszont elhagyja, s ezért inkább a halált választja (3, 2), sőt előre meg is komponálja sírfeliratát. Álmodást lát (Apollo jelenik meg), s elmondja: Neaera mást szeret, a női nem amúgy is kegyetlen, s a hűtlenségnek asszony a neve, ám a szerelmi könyörgés és az elégiáírás még segíthet (itt a költő ugyanazokat a rábeszélő-alakzatokat emlegeti, mint Rímá, 3, 4). Lygdamus láz gyötöri, a halál küszöbére kerül (3, 5), végül Bacchus kegyét kéri egy imában, elbúcsúzik az elpártolt Neaerától, gondúzó lakomára buzdít, de

érzi, ez csak színjáték, álvigalom (3, 6). Marullus nem valósít meg ilyen konzekvens epikai vonulatot és keretrendszert, de a lygdamusi rendszer elemeit működteti: az ő Neaerája szintén kegyetlen, ő is a folytonos lázalom élet-halál lebegésében él, elmarasztalja a női nem egységét (pl. *Ad Accium Sincerum*, 1, 25, *Ad Neaeram* 1, 27 – Neaera kísérőistenségeiként allegorizálódnak a Dolor, a Quaerelae, a Lamentatio, a Lacrimae, a Langor, az Amaritudo és az Anxietas), a folytonos emlékezés („*veteris incendia mentis*” 1, 60) az elpártolt nőre egyre tünetszerűbbé válik, Neaerát már-már a feleségeként emlegeti (*coniunx*-nak mondja pl.: 2, 32), mindenkoron kész a szerelmi szolgálatra és halálra, a harmadik könyvben megjelenik a megszemélyesített irigység (Livor), s Neaera a 3, 24 versben kilép a kötetből (s vele a költői játszadozás is, a lusus, a s „*blanditiaequae leves*”, a nő kötettel való azonosulásának toposza itt is tetten érhető), s már csak egyetlen vers szól közvetlenül hozzá, és jó néhány utalás erejéig tér vissza a negyedik könyvben (4, 2). Fontos viszont az álomfóhász (4, 21) és a Balassi által is felhasznált *De perfidia puellari* (4, 24) pozicionálása, illetőleg az *Ad puellam etruscam*, (4, 27), melyben a főhős Neaera után nem tud elképzelni igaz szerelmet, az utolsó verses levél (4, 34) már Neaera haláláról beszél („*post Neerae funera et tristes rogos*”).¹⁵ Kompozicionális szempontból fontosnak ítélem a mitológiai epigrammák és példázatok szerepét, melyek rendszerint a Neaera-versek környezetében szerepelnek, s gyakorta szerelmi történeteket mondanak el, melyek allegorikus módon reflektálnak az emberi szférára. Balassi is így járt el Rimay szerint: „*példákat szapora és éles elmével mindenütt előhozva*”. Amor kínjai révén kapcsolódhat ugyanis össze a leginkább az isteni (venusi) és a földi (marsi) világ, a költő például férfi-Niobéként sír (1, 60), a kínezést Prometheuszként viseli (2, 4) stb. Ez a Marullustól eredeztethető prometheuszi kép átkerül Balassihoz is, pl.:

¹⁵ Vö. még: D. N. LEVIN, *Reflections of the Epic Tradition in the Elegies of Tibullus*, ANRW, 1983, 2000–2127. W. WIMMEL, *Zur Rolle magischer Themen in Tibulls Elegie*, WJA NF 13, 1987, 231–248.

„Én szívemet is ágy, mikor énhozzám víg,
ő nevelten-neveli,
De viszont, mint kánya, az ő kegyetlen kínja
rágja, szaggatja, eszi,
Én állapotomot, mint egy kárhozatot,
oly keservessé teszi.” (50.)

A komparatív költemény (melynek Balassit megelőző mintaadó mestere itt Angerianus volt), mítoszkorrekcióval zárul: „Kegyes a Szerelem, s Julia kegyetlen”.

Izzó szerelmes versek a x a-struktúrájának közömbös elemét epigrammatikus tömörséggel Pasiphaë mítosza tölti ki, vagy a Daphné és Apolló története játékosan kapcsolódik a negyedik könyv nyitóversének babérmotívumhoz („*bone Laure*”, 4, 1), s így a fenti sémához kapcsolódva közrefognak egy Neaera-verset. Ezt a kétszintes játékot a metamorfózisokkal sokféleképp olvashatjuk: az elérhetetlenség mítoszaként is értelmezhető Daphné-történet babérmotívuma Petrarca allegorikus kódjait is felidézi és a költői babérkoszorút is megidézi. (Gondoljunk a szófejtésekre, laurus: Laura-babér, aura-ihletadó szellő, aurum-arany stb.).

A mitológiai erőszak-történetek (megerőszakolás-mesék) és átváltozás-mesék a képzelet obszcénabb természetű vágyait regulázzák meg konszolidált keretek közé szorítva, s megőrizve ezáltal a Neaera-versek testiség iránt kevésbé fogékony szerelmi terének makulátlanágát, illetőleg az isteni és az emberi világ átjárhatóságát is példázzák a szerelem kapcsán.

Marullus Neaera-verseinek alapvetően két típusa van: a megszólító *ad-típus* és a leíró *de-típus*, s e típusok ritmikus váltakoztatása adja meg a kötet ritmusát. Ez a célzatos nézőpont-váltogatás erőteljesen dramatizálja a kompozíciót. A *de-típus* erőteljesebben hajlik a narrativitásra (Balassinál ez a döntő forma, az *ad-típus* tiszta formában nem is létezik nála, ilyen lenne pl. a *Hogy Juliára találja, így köszöne néki*, ám a záró versszak magyar konvenciója máris a *de-narratívát* erősíti fel), mígnem ha az *ad-típusokat* összeolvassuk, elsősorban az ismétlés, a mágikus újramondás lírai effektusaiban gazdagok. A kötet 3. verse egy *de-típusú* költemény, mely Balassi *Hogy nyerte el Júlia a Cupido*

nyilait, iját s hol viseli... című művének egyik forrása Angerianus *De Caelia et Cupidine* című epigrammája mellett.

Az epigrammában Neaera metamorfózisa zajlik le, a szerelmi dedikációs kötetek szokásos módján: ez immár a második típusú átváltozás: a Múzsza-Neaera ezúttal Amor-Neaerává változik. Neaera hatalmasabbnak bizonyul Amorénál (ez esik meg Juliával is), s az őt épp megsebezni készülő isten (mely a viszonszerelem lehetősége révén azonnal fel is számolná a poézist életben tartó paradoxográfiát), megretten a nő sugárzó szépségétől, s fegyvereit veszítve menekül. Angerianus kétsorosában: „*Vidit Amor dominam, stupuit, cecidere sagittae. / Armavit sese Caelia, fugit Amor.*” (Úrnőm látta Amor, bámult s elszórta nyilát mind. / Caelia fegyvert ölt, mígnem Amor menekül!) Balassi fordítóként lép fel, majd fokozatosan felülírja a költeményt, a történetet újraaktiválja, ám további mozzanatokkal is bővíti: Júlia felismeri fegyvereit önnön szemében és szemöldökében, s Venusként uralja a szerelem territóriumát paradox kínokat mérve a versben megképződött énré. Egy másik témavariánsban Julia legyőzi Amort, amellel hogy alteregója is egyben. A négy marullusi versszak után újabb konvenciók következnek, melyek végső soron az Anthologia Palatina epigrammáira vezethetők vissza (érdekes módon kivált a pederasztikus költészetre, mely az imádott fiút szívesen azonosítja, méri össze Erósszal, pl.: Aszklépiadész 12/75, 77, Meleagrosz 12/76, 78, szívesen beszél Erósz édes kinyájáról, melynek közvetítője a kedves szeme, Ism., 12, 99, Meleagrosz, 12/109 vagy a lépre csalt Erószról, Meleagrosz, 12, 113). Balassi e verse továbbgörgeti a történetet, s ha e téren közvetlen példáit aligha tudjuk felfejteni, az nyilvánvaló, hogy a metamorfózis is paradox jelleget kap, Júlia át is változik és nem is: inkább csak felismeri, tudatosítja amori képességeit. A költemény egyszerre komparációs jellegű és egyszerre mítoszkorrekciós. A szem mint szerelemgerjesztő hely, mint Amor lakása ősi toposz (egy példa az ókori Alci-miustól: „Tündér szem, csupa csáb, ezernyi bűbáj, / s még százannyi beszédes, égi szépség! / Benne trónol a vágy, a csintalan flört, / s ott ül legközepe az élvezet már!”), melyet mérhetetlen gyakorisággal alkalmaznak újra a neolatin poéták, s nyomukban Balassi Bálint is sokszorosan. A szerelmi dedikációs verskötetek paradoxográfiái természeté-

nek egyik központi motívumáról van szó (Marullusnál is minduntalan felbukkan, pl. 1,13), s rendre a vízzel kerül ellentétbe (Jacobus Eyn-
dius *Hydropyriconja* erre a legmarkánsabb példa), s e két őselem így
számos allegorikus tartalommal is felruházható (tűz: szerelem, Amor,
testi vágyak, érzéki túlfűtöttség, víz: könnyek, szerelmi szenvedés és
szolgálat, vezeklés – a paradox módon mindkettő a szemmel függ össz-
sze). Ez a tűz–víz motívum a 49. költeményben jön elő Balassinál a
maga teljes komplexitásában:

„Ha ki akar látni két eleven kutat,
Kik ő forrásokból szüntelen kifolynak,
Nézze két szememet, kik mindenkor sírnak”

Később:

„Ha ki akar látni egy nyomorult leleket,
Nézze az én árva keserves fejemet,
Kit szerelem tüze csaknem hamuvá tett.

Ég olthatatlanul buzgó szerelemben”

A Rimay-idézetben a „rábeszélés” különféle fajtáinak emlegetései
közt találjuk a *laust* és az *insinuat*io retorikai alakzatát, vagyis a dicsé-
retet és a hízelgést, melyek egyszerre tüntetik fel a költőt a hódító és
az áldozat szerepében, s melyek szintén paradox módon kerülnek
szembe a további Rimay által sorolt retorikai alakzatokkal, a könyör-
géssel és a fenyegetéssel.

A *servitium* témához tartozik még egy típusú kontraszt: Marullus a ha-
za sanyarú sorsát nevezi *servitium*nak egyik hosszadalmas, könyörgő elé-
giájában (2, 32), melyben autobiográf tragédiák sorozatának feltárásával
próbálja megindítani szerelmét: „*vix bene adhuc fueram matris rude
semen in alvo / cum grave servitium patria victa subit*”. (Alig voltam még
nyers mag anyám hasában, amikor legyőzött hazám nehéz rabságnak ve-
tette alá magát.) A haza rabsága és a szerelmi rabság kontrasztja nyilván-
való táptalaja lehet akár egy heroikus Balassi-értelmezésnek is.

**THAUMANTIA, JULIA, NEAERA (THREE NEOLATIN
DEDICATORY LOVE CYCLES COMPARED TO THE
POETRY OF BÁLINT BALASSI)**

Summary

My study focuses on the relationship of three Neolatin dedicatory books of verse (J. C. Scaliger: *Taumantia*, Marullus: *Carmina*, Joannes Secundus: *Julia* - the choice is based on the contemporary canon of János Rimay) to the poetry of Bálint Balassi. After a survey of the paradoxographical system of such dedicatory volumes, I try to show that Balassi's Julia-cycle is arranged according to the ideology of the Tibullian *servitium amoris* and it follows a narratological structure, which I call descending. The conventional love poetry of these three Neolatin poets is raised to a higher level by the epic frame of the volumes. The body of these Neolatin texts is often stigmatised by the elegiac tradition primarily or intertextually. The canonical list of János Rimay, describing the tradition which Bálint Balassi was following, enumerates various rhetorical notions from *laus* to *insinuatio*, thus, it provides us a typology for understanding the speechacts of such dedicatory books of verse.

HASONLÓSÁG VAGY KÜLÖNBÖZŐSÉG: A RÉGI CSEH SZERELMI LÍRA¹

Szinte valamennyi kelet-közép-európai nemzet irodalomtörténeti kutatásaival kapcsolatban elhangzik az a kritika, hogy miközben vizsgálódásuk egyik fő területét saját irodalmuk (nyugat-európai) mintáinak felkutatása és annak egy, a mintákhoz képest meghatározott megkésettiségi skálán való elhelyezése képezi, viszonylag kevés figyelmet szentelnek egymás, a többi „hasznos cipőben járó” nemzet irodalmának megismerésére. Ennek természetesen leginkább nyelvi akadályai vannak, pedig a szomszédos népek irodalmának behatóbb ismerete már csak azért is tanulságos lenne, hogy néhány, a saját irodalmi termésünk elmaradottságáról vagy éppen egyedülállóságáról kialakult tudományos mítoszt relativizálni tudjunk.

Ezt az esetleges hiányt pótolandó – mintegy kedvcsinálóként – előadásomban szeretnék rövid, átfogó képet adni a cseh szerelmi líra kezdetéről és egyben párhuzamot vonni a cseh és magyar költészeti hagyomány között. Míg a környező népek közül a szlovák vagy román népnyelvű szerelmi költészet bizonyítottan a magyar irodalom hatására vagy legalábbis a vele való kölcsönhatásban alakult ki, és a magyar irodalomtörténészek körében is ismert, távolabbi szomszédaink nemzeti nyelvű irodalmának kezdetéről viszonylag kevesebbet tudunk.

¹ A tanulmányban elemzett cseh verseknek – néhány vers kivételével (pl.: in: *A cseh irodalom kistükre*, vál. DOBOSSY László, Bp., Európa, 1990; HANKÓ B. Ludmilla, HEÉ Veronika, *A cseh irodalom története a kezdetektől napjainkig*, Bp., Magyar Eszperantó Szövetség, 2003) – mind ez idáig magyar fordításuk nem készült. A hivatkozott versek és szemléltetésül még néhány további vers magyar fordítása az 2. mellékletben olvasható, a tanulmányban az eredeti címük/kezdősoruk, majd zárójelben magyar fordításuk megadásával hivatkozom rájuk. A műfordításokat a Jan Lehar szerkesztette 1990-es szövegkiadást alapul véve, F. Kováts Piroška és a saját nyersfordításaim alapján F. Kováts Piroška készítette, egy, a teljes régi cseh szerelmi lírát bemutató antológia megjelentetése tervben van.

A középkori Csehországban, bár természetesen több körülmény – a prágai egyetem megalapítása, IV. Károly uralkodása – szerencsésebb társadalmi-politikai hátteret jelentett, mégis nagyjából hasonló feltételek között alakulhatott ki az anyanyelvű szerelmi líra, mint Magyarországon, és bár Csehországban a török hódítás számlájára nem írható feltételezett irodalmi művek sokaságának pusztulása, annyi hasonlóság mégis fennáll, hogy a huszita háborúk ott is megszakították a világi, kiváltképp a szerelmi költészet kibontakozását.

A legkorábbi cseh nyelvű szerelmi dalok között nem találunk elszórt töredékeket, amelyek évtizedekkel megelőznék az irodalomtörténetileg nagyobb biztonsággal értékelhető lírai termést; egy fél évszázadnyi időszakból, a XIV. század végéről és a XV. század első feléből szerelmes versek nagyobb csoportja őrződött meg, kb. 30 vers (pontos adatot azért nehéz megadni, mivel néhány vers műfaji besorolása, mások önálló versként való kezelése vitatott) és mintegy 60, a versek modern kiadásának sajtó alá rendezője, Jan Lehár által „gnómának” nevezett rövid, 2-4 soros strófa (egy részük valóban szentenciaszerű, sok azonban közöttük a vándorstrófa vagy töredék, melyekre a műfajmegjelölés kevésbé illik). Jelentős részük (a versek több mint fele, a „gnómák” 80%-a) egy bibliofil, ágoston-rendi szerzetes és tanár, Oldřich Kříž z Telče többéves másoló tevékenységének köszönhető.² 29 kézirat maradt fenn, amelyet részben vagy teljes egészében ő másolt. Tartalmuk rendkívül változatos; a főleg latin, de részben cseh nyelvű vallási, filozófiai, grammatikai, jogi, történeti tárgyú munkák, fordítások, orvosi tanácsok, vallásos és didaktikus költemények mellett két kéziratban, a dél-csehországi Třeboň levéltárában őrzött A7, illetve A4-es jelzetűben, melyek szintén vegyes tartalmúak, három egységes tömbben találhatóak szerelmi versek. A többi más, egyházi, illetve német nyelvű versgyűjteményekben és egyéb, főleg egyházi tárgyú kézirat előzéklapján maradt ránk. Több változatban csak három vers őrződött meg, de közülük az egyik mindig megtalálható a két třeboňi kézirat valamelyikében.

² Életéről, munkásságáról bővebben lásd Jaroslav KADLEC, *Oldřich Kříž z Telče*, *Listy filologické* 79, 1956, 91–102, 234–238.

Három teljességre törekvő szövegkiadásuk ismert,³ valamennyi az adott kor színvonalán modernizált átírásban és helyesírással, tematikus csoportosításban közli a verseket, így a komolyabb filológiai vizsgáldásra kevésbé alkalmasak, pl. a versek eredeti sorrendje a szövegkiadások alapján megállapíthatatlan.⁴

A třeboňi kéziratokban található versek lejegyzésének időpontját pontosan ismerjük, mivel másolójuk munkája befejeztével feltüntette az évszámot, ezek 1457–1463 között keletkeztek, de a cseh irodalomtörténet főleg nyelvtörténeti, helyesírási adatokra hivatkozva a XIV. század végére datálja őket (saját feljegyzéséből ismert a tény, hogy Oldřich másolt és vásárolt könyveket, tehát lejegyezhetett jóval korábbi verseket is). A többi kézirat keletkezési ideje csak hozzávetőlegesen határozható meg, de mindegyikük a XV. század első felében keletkezett.

Valamennyi fennmaradt vers anonim, még csak következtetni sem lehet szerzőjükre, mivel nem is maradt fenn a korból semmilyen adat cseh nyelven verselő költőről, csak cseh dallamszerzőről. Szerzőre vonatkozó esetleges utalást egyetlen ének esetében találunk: a tartalmilag és formailag is legigényesebb dal, az egyetlen, amely három változatban is fennmaradt, *Závišova píseň* (Záviš éneke) címmel hagyományozódott. A XV. század elejéről két Záviš nevű személy is adatolható, különösen egyikük esik komolyan latba: a mesternek szólított Záviš ze Zap, aki 1381-ben lett a szabad művészetek mestere a prágai egyetemen, 1400–1401-ben Itáliában, Páduában szerzett jogi, majd teológiai doktorátust, több korabeli világi és liturgikus vers dallamának szerzője volt; másikuk egy, a maga is zeneszerző Jan z Jenštejna püspök köréhez tartozó, a roudnicei kolostorban ténykedő ágoston-rendi szerze-

³ Jülius FEIFALIK, *Altčechische Leiche, Lieder und Sprüche des 14. und 15. Jahrhunderts*, Wien, 1862 (Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Klasse der k. Akademie der Wissenschaften 39); *Staročeská lyrika* [Régi cseh költészet], ed. Jan VILIKOVSKÝ, Praha, 1940; *Česká středověká lyrika* [Cseh középkori költészet], ed. Jan LEHÁR, Praha, Vyšehrad, 1990.

⁴ A régi cseh líra szövegkiadási kérdéseiről bővebben lásd Milan KOPECKÝ, *Problémy studia a vydávání staročeské světské lyriky* [A régi cseh világi líra tanulmányozásának és kiadásának problémái], Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity D 28, 1981, 81–97.

tes Závíš. A huszitizmus előtti cseh dallamok történetét feldolgozó Zdeněk Nejedlý⁵ az előbbi mellett érvel, de még ha az ének dallamát az említett mester szerezte is, nincs rá bizonyíték, hogy a szöveg szerzője is ő lenne, és a třeboňi kézirat bejegyzése nem csak nótajelzés-e. Dallamokat a třeboňi kézirat nem jegyzett fel, az a három ének,⁶ amely dallammal együtt hagyományozódott, más kéziratokból ismert.

A versek műfaját tekintve igen változatos paletta tárul elénk: lovagi-udvari, óvatosabban fogalmazva ilyen motívumokat tartalmazó a versek nagyobb része (valamivel több mint a fele), ezen belül és e mellett találhatunk köztük női dalt, popularizáló dialógust, hajnaléneket, epikus románc jellegű dalt, verses levelet, burkoltan és kevésbé burkoltan obszcén dalokat, többé-kevésbé a vágáns regiszterhez sorolhatókat, félig latin, félig cseh makaróniverset, asszonycsúfolót, egy, részletében a *Cambridge-i Daloskönyv* 23. énekét idéző madárkatalógust, valamint két olyan verset is, amely egyaránt sorolható az egyházi és a szerelmi dalok közé.

A legproblematisabb az a kérdés, mennyiben tekinthetők e versek lovagi-udvarinak. A hagyományos értelemben vett udvari műfajok (canso, sirventes stb.) közül egyet sem találunk köztük. Formailag kiemelkedik a már említett, bonyolult, következetesen végigvitt szerkezetű *Závíš éneke*, mely műfaját tekintve leich. Négy vers háromszótagú strófaból épül fel, ezek között azonban egyértelműen nem udvari jellegűek is találhatók, így egy „bonyolultabb formai szerkezet – udvari regiszter” megfeleltetés sem állja meg esetükben a helyét. A versek elsőpró többsége meglehetősen egyszerű, négy soros, többnyire 7-8 szótagos kereszt- vagy párosrímes strófaból áll. Az *ab*- és *aa*-nyitás aránya megközelítőleg 1/3 : 2/3. Két vers tartalmaz refrént. Egy részük szabálytalan verssorokból áll.⁷

⁵ Závíš ze Zapról bővebben lásd Zdeněk NEJEDLÝ, *Dějiny husitského zpěvu* [A huszita dal története] 1. *Dějiny předhusitského zpěvu v Čechách* [A huszitizmus előtti dal története Csehországban], Praha, 1954–1956.

⁶ *Otep mirry* (A kedvesem mirhaköteg), 1410 körül; *Dřevo se listem odievá* (Levélbe öltözik a fa), XV. sz.; *Závíšova píseň* (Závíš éneke), XV. sz. – müncheni változat.

⁷ A versek pontos műfaji és formai adataihoz lásd a 3. melléklet táblázatát.

Így a lovagi-udvari koncepció részleges meglétét egyedül néhány tipikus tartalmi motívum igazolhatja, melyek közül megtalálhatóak a következők: a szeretett hölgy mint úr (hímnemben!), a hölgy felmagasztalása, a viszonzatlan szerelem, a távoli szerelem, a szerelmi szolgálat, a hölgyét megéneklő lovag mint rab és szolga, a szerelmi panasza, egyes tipikus alakok állandó kifejezéssel való megnevezése (pl. *stráž* = wahtaer, „őr”; *klevetník* = merkaere, „irigyek”). E tartalmi motívumok azonban többnyire szervesen elemként épülnek be az egyes versekbe, alkalmazásuk nem következetes, keveredik a kölcsönös szerelem és hűség koncepciójával (előfordul, hogy egy versen belül néhány strofa különbséggel esik szó a kölcsönös hűségről és az odaadó, viszonzást nem remélő szolgálatról – lásd a *Poznal jsem sličné stvorení* Ismerek egy zsenge szüzet című verset), a megszólított nemcsak az úrnő, hanem *panny a pannie* (= kegyesek és szüzek). A csoporton belül szinte nem találunk olyan verset, amelyben valamilyen oda nem illő elem meg ne „zavarná” a kívánt udvari koncepciót. Még a *Závišova píseň* (Záviš éneke) lírai éneke is *ja, smutný žák*-ként (= én, bús diák) aposztrofálja magát. Tehát tagadhatatlan, hogy az udvari szerelem koncepciója egyfajta szubsztrátumként megjelenik a versekben, mégis csak némi fenntartással lehet őket a lovagi-udvari költészethez sorolni, inkább annak hanyatló, udvari és nem udvari elemeket keveredve felmutató, a „széténeklés” fázisában lévő korszakára emlékeztetnek.

A cseh irodalomtörténet számára is az egyik legégetőbb probléma a versek eredetének, irodalmi mintájának felkutatása volt. A XIX. században Július Feifalik pusztán azt véve alapul, hogy a cseh kultúra mindig is a német kultúra befolyása alatt állt, a kései minnesang hatását sejtette a versek mögött. (S néhány vargabetű után, a mai, modern cseh irodalomtörténet is ehhez a megállapításhoz tér vissza, ám már szövegszerű bizonyítékok birtokában.) Jan Vilikovský Hennig Brinkmann téziseire⁸ támaszkodva, saját szakterületéhez híven, a latin diák-

⁸ Hennig BRINKMANN, *Geschichte der lateinischen Liebesdichtung im Mittelalter*, Halle, 1925; uő., *Entstehungsgeschichte des Minnesangs*, Halle, 1926.

költészetből próbálja eredeztetni őket.⁹ A témában a legimpozánsabb elmélet azonban Václav Černýtól származik, aki teljes monográfiát szentel a kérdésnek. *Staročeská milostná lyrika* [Régi cseh szerelmi költészet] című könyvét 1948-ban adják ki,¹⁰ de a vázolt nyugat-európai párhuzamok miatt rögtön bezúzzák, és másodszor csak a rendszerváltás után jelenik meg. A romanista és középkorász Černý érdemei vitathatatlanok a trubadúr költészet csehországi megismertetésében és sok, a régi cseh irodalom értelmezését megkönnyítő elemzésében, elmélete azonban több sebből vérzik. Hogy mégis érdemes felidézni, annak oka, hogy egyrészt még érvei cáfolata után is több, a középkorral foglalkozó műben visszaköszön (valószínűleg Černý kései rehabilitációja és könyvének újrakiadása miatt), másrészt tanulságos példája az egyes adatok figyelmen kívül hagyásával kreált elméleteknek, illetve a hipotézis alapján megalkotott elmélettel igazolt hipotézis „klasszikus” módszerének.

Elméletének megalkotásánál Černý egyik rejtett motivációja a német befolyás lehető legkisebbre való csökkentése volt, elfogultsága – a cseh értelmiség a német kultúrával szembeni gyakori kisebbségi komplexusán és ellenérzésén túl – némiképp érthető, hisz könyvét a második világháború alatt írta. Elmélete szerint a korai cseh szerelmi líra három forrásból táplálkozik, melyek szerint három rétege különíthető el: a preudvari (popularizáló) réteg a májusünnep szertartási és táncdalaiból hagyományozódott népdalból származtatható, melyben Alfred Jeanroy téziseit applikálva a népdalelmélet meglehetősen önkényes és mechanikus alkalmazása köszön vissza; a lovagi-udvari a korai osztrák-bajor minnesang közvetítésével magából a provanszál lírából; a harmadik, a *Závišova píseň* (Záviš éneke) által reprezentált réteg pedig az olasz *dolce stil nuovo* hatását mutatja.

⁹ Jan VILIKOVSKÝ, *Latinská poezie žakovská v Čechách* [Latin nyelvű diákköltészet Csehországban], Bratislava, 1932 (Sborník filizofické fakulty Univerzity Komenského v Bratislavě 8).

¹⁰ Václav ČERNÝ, *Staročeská milostná lyrika* [Régi cseh szerelmi költészet], Praha, 1999².

Érvei a következők: a cseh szerelmi líra mindenképp a korai trubadúrlíra hatását kell, hogy mutassa, mivel gazdagon tartalmaz archaikus, popularizáló műveket – ennek bizonyítékeként a *Šla dva tovariše* (Mentek ketten társak) című – véleménye szerint – albát hozza fel, mely szerinte a hajnalének archaikusabb változata, s melyben még az őz tipikus figurája nem szerepel. A Provence és Csehország közötti áthidalhatatlannak tűnő távolság leküzdésére pedig a szintén archaikusabb jellegű osztrák minnesangot hívja segítségül: 1250 és 1278 között, II. Přemysl uralkodása alatt az osztrák tartományok cseh fennhatóság alá kerülnek, ez az időszak volna a történelmi kapocs, amikor is a kulturális csere megtörténhetett. Még ha a közvetlen osztrák–provan-szál kapcsolat problematikus volta fölött átsiklunk is, Černý elgondolása több okból cáfolható: igaz ugyan, hogy miután Heinrich von Morungen híres *Wächterlied*jétől kezdve a Wächter tipikus figurájává lesz az albának, az őz alakját nem szerepeltető darabok azonban szintén tovább élnek. Ugyanakkor egy másik cseh hajnalének – *Přečkaje všie zlé stráže* (Minden sanda őrt kijátszva) – szerepelteti az őrt, és semmi okunk feltételezni, hogy később keletkezett volna, mint az előző. A döntő érv azonban, hogy a *Šla dva tovariše* (Mentek ketten társak) nem alba,¹¹ hanem egy meglehetősen lator tartalmú dalocska egy bordélyházban tett látogatásról, amire a szerelmi szimbolika (zelená tráva = zöld pázsit, vö. akár a „Szántottam gyöpöt” kezdetű magyar népdallal) utal (érdekes a párhuzam Balassi *Hatvanadik* énekével: „Egy társommal midőn én ballagnék”).

Az itáliai hatás elmélete összefügg a már tárgyalt Závíš ze Zap alakjával, akit mivel 1400 körül Itáliában tanult, közvetlenül érhatték a *dolce stil nuovo* hatásai, amelyet néhány motívikai egyezés (pl. a hölgy tekintete/szeme, mellyel az őt szerető férfi szívébe lő) hivatott alátámasztani. Bár az állítást önmagában kétségesse teszi a tény, hogy Závíš ze Zap szerzősége nem bizonyított, illetve hogy az említett motívum

¹¹ A vers részletes elemzését lásd Jan LEHÁR, *K problematice staročeské písně Šla dva tovariše* [A *Šla dva tovariše* (Mentek ketten társak) című régi cseh ének problematikájához], *Česká literatura* 30, 1982, 407–422.

túlságosan elterjedt – a minnesang körében is – ahhoz, hogy bármiféle közvetlen hatást igazoljon, e tézis cáfolhatatlan bizonyítékát Leopold Zatočil adta, aki germanistaként aprólékos és alapos gyűjtőmunkát végzett a minnesängerek műveiben, hogy szövegparhuzamokat találjon a *Závišova píseň*hez (Záviš éneke).¹² A számos egyedi parhuzam mellett így bukkant Frauenlob egy versére (*Ah wie blüet der anger miner ougen* – Lied 4.), amelyben ugyan némiképp más sorrendben, de a *Závišova píseň*ben (Záviš éneke) szereplő valamennyi, nem túl elterjedt állathasonlat (főnix, oroszlán, sas, hattyú) szerepel, valamint még egy szövegszerű egyezés: „kaem uz ir süezen munde ein wort gevlozen daz taete mich von todes banden komen wider” – „Ještě by mě od smrti vykúpila, by se mnů jedinké slovice promluvíla” (ha egyetlen szót is szólna, megmentene a haláltól). Hozzászámítva, hogy Frauenlob hatását a dallamoknál is kimutathatjuk, kétségtelenül a *Závišova píseň* (Záviš éneke) közvetlen mintájául szolgálhatott.

A kései minnesang hatásának másik szövegszerű bizonyítéka,¹³ egy, a tárgyalt verseknél kicsit későbbi, a XV. század második felében keletkezett, Pogyebad György fiának, Hyneknek a műveit tartalmazó neubergi kéziratban, didaktikus, szatirikus versek, vallási értekezések és lovagi történetek mellett található két szerelmes vers: *Májový sen* (Májusi álom) és *Verše o milovníku* (Verssorok a szeretőről). A két vers műfaját tekintve szerelmi allegória, illetve Minnerede, amelynek mintáját az 1471-ben másolt, Prágában őrzött *Liederbuch der Clara Hätzlerin* I, 5 és I, 6-os énekeiben találjuk meg, mely énekeskönyvre és a hasonló énekeskönyvek anyagára jellemző, hogy a minnesang hagyományát épp a *zersingen*, a széténeklés, a folyamatos popularizálódás stádiumában rögzítik, a majdani népdalok egy lehetséges forrását alkotva.

¹² Leopold ZATOČIL, *Závišova píseň ve světle minnesangu a její předloha* [Závišova píseň (Záviš éneke) a minnesang fényében és az ének irodalmi mintája], *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity* 2, 1953, 110–126.

¹³ Zdeňka TICHÁ, *Dvě kapitoly o básnickém díle Hynka z Poděbrad* [Két fejezet Hynek Poděbrad költészetéről], *Rozpravy ČSAV* 1964, 6–29.

Az irodalmi minták mellett a másik legtöbbet vitatott kérdés – nem csak a cseh irodalomban – e korai művek és a korabeli folklór kölcsönhatása.¹⁴ A Pierre Bec-i regiszterfogalom a cseh irodalomtörténetben nem honosodott meg, ezért a régi irodalom tárgyalásakor a legújabb időkg is népdalról, folklóralkotásokról esik szó. A középkorban a folklór meglétét általában adottnak veszik, bár jelentős az egyes szerzők közt az eltérés abban, ki mit tekint annak, vagy egyáltalán állítja-e biztosan valamely alkotásról, hogy az a folklórhoz tartozik.

Itt kanyarodnék röviden vissza Václav Černý elméletéhez, aki a cseh szerelmi líra archaikus voltának további bizonyítékát látta a preudvari réteghez tartozó állítólagos folklóralkotásokban. A *Stratila jsem milého* (Elhagyott a kedvesem) kezdetű dalt, amely a csalódott lány és kedvese párbeszéde, pusztán a refrén megléte miatt tartja május-, illetve táncdalnak, amit a későbbi irodalomtudomány természetesen cáfol. A táncdal másik eklatáns példáját a *V Strachotině hájku* (Strachotin ligete) című versben látja, amelyben felfedezni véli a vídám, szerelemre éhes, táncoló lányok és asszonyok köréből kiűzetett öreg és féltékeny férj motívumát. A vers szövegösszefüggése a cseh anyanyelvűek számára is nehezen rekonstruálható, de a szöveg figyelmes olvasásakor látható, hogy ez a kívánt eredmény érdekében történt önkényes belemagyarázás, konkrét szövegbeli utalás nélkül. A vers strófaszerkezete, az említett bonyolultabb háromosztatú strófa pedig szintén a folklóreredet ellen szól. Az újabb felfogás szerint mindkét

¹⁴ A fogalom maga problematikus, és kérdések sorát veti fel: beszélhetünk-e ebben a korban egyáltalán folklórról, s ha igen, mi tartozik ide; ha létezett, lehetséges-e, hogy írásban rögzítettek bármilyen folklóralkotást; elválasztható-e egymástól a (feltételezetten) lejegyzett folklóralkotás, a folklór hatását mutató műalkotás, illetve a folklorizálódott műalkotás; a számos motívikai egyezés, amit a XVIII. század végétől gyűjtött folklóralkotások és a régi szerelmi költészet termékei között felfedezhetünk, vajon egy közös korábbi folklórréteg hatását mutatja mind a két rétegben, vagy a régi, de nem folklóralkotások folklorizálódásának eredménye – de mindez messzire vezetne, különösen, ha számításba vesszük a népi, népies, népdal, populáris stb. fogalmak időben és nyelvenként változó értelmezéseit is, ezért céloim pillanatnyilag csak a cseh irodalomtörténet a kérdéshez való viszonyulásának ismertetése, illetve néhány érdekes „folklórgyanús” példa felhozatala.

szöveg a szerelmi költészet nem udvari, popularizáló rétegéhez tartozik, és nincs köze a folklórhoz.¹⁵

Még egy érdekes forrást kell megemlíteni, amelynek „folklórgyanús” mivolta nem pusztán egyszerű formájának, nyelvezetének és metaforikájának köszönhető, hanem a kontextusnak is, amelyben hagyományozódott. A két töredékesen fennmaradt húsvéti játék, a *Mas-tičkář* (Kenőcsáros) és a *Hra Veselé Magdalény* (A vidám Magdolna játéka) betétdalairól van szó, mindkettő a felső-ausztriai Schlägl, csehül Drkolná kolostorában felfedezett kéziratból maradt ránk. Elméletileg felmerül a lehetőség, hogy szerzőjük betétdalként egy önálló (nép?)dalt használt fel. Az első darabban Rubín, a kenőcsáros szolgálja énekel egy meglehetősen obszcén dalocskát az épp bemutatandó kenőcs előnyeit ecsetelve; Rubín dala illeszkedik az adott jelenethez, ezért nincs okunk feltételezni, hogy különálló ének betoldása lenne. Más a helyzet a Magdolna-játéknál. Mária Magdolna a pokolban énekel az ördögök között, mikor szeretőt, diákot, lovagot keres táncpartnerül. A két rövid dalocska önálló kis egységet képez, nem függ a szövegkörnyezettől, s esetükben valóban elképzelhető, hogy a rossz életű Magdolnát éppen az egyébként kárhoztatott szerelmi dalok egyikével jellemzik. A kontrasztra szükség van, a megtért Magdolna Mártával már latinul énekel bűnei megbocsáttatásáról. A Magdolna-játék német nyelvterületen elterjedt volt (valószínűleg e játék és a némileg rokon innsbrucki Magdolna-játék előzménye is egy német-latin darab).¹⁶ Magdolna alakjának állandó jellemzői a tükör, a koszorú, az ének, a tánc, a játékszer. Több német változatban Magdolna önállóan is ismert betétdalt énekel. Természetesen éppúgy nem zárható ki, hogy a dalocskát a játék szerzője a dráma számára írta, ekkor viszont elgondolkodtató a tudatos regiszterválasztás vagy popularizálás e korai példája.

¹⁵ A régi cseh költészet és folklór kérdéséhez lásd Jan LEHÁR, *Folklórní vrstva staročeské milostné lyriky?* [A régi cseh költészet folklórreége?], *Slavia* 52, 1983, 355–361.

¹⁶ Cornelia Elizabeth Catharina Maria van den WILDENBERG-DE KROON, *Das Weltleben und die Bekehrung der Maria Magdalena im deutschen religiösen Drama und in der bildenden Kunst des Mittelalters*, Amsterdam, 1979.

Összegzésképp, visszautalva az előadásom címében feltett kérdésre a következő választ kaphatjuk: a két irodalom közti fő különbség maga Balassi. A cseh irodalomban még csak megközelítő formátumú költő-egénység sincsen, Balassi akár tudatos, akár tudattalan irodalomszervező tevékenysége, irodalomformáló alakja rányomja bélyegét a magyar irodalom további alakulására. A Balassi előtti, csak rekonstruálható irodalmi hagyomány azonban – legalábbis a popularizáló rétegét tekintve – a cseh irodalomhoz nagyon is hasonlóknak tűnik, s csak újabb adalékkal szolgál e regiszter nyelveken és korokon átívelő jellegére.

A tárgyalt időszak után a cseh szerelmi líra gyors hanyatlásnak indul, a következő évszázadból nem is maradt ránk szerelmi tárgyú dal (a műfaj visszaszorulása a huszita háborúknak is következménye), később is csak kéziratos énekeskönyvekben él tovább. Hogy a legkorábbi cseh szerelmi lírát és a Balassi előtti magyar szerelmi líra töredékeit a köztük lévő kb. százötven év ellenére összevethetjük, támogathatja még egy viszonylag új felfedezés. A cseh szerelmi líra egyetlen XVI. századi forrása az 1961-ben egy 1550-ben nyomtatott, latin nyelvű, vallási tárgyú könyv kötetáblájában felfedezett 12 szerelmi vers töredéke.¹⁷ A töredék tipográfiája és a nyelvtörténeti adatok alapján a nyomtatvány kora az 1540-es évekre tehető, a versek maguk sem lehetnek sokkal korábbiak, mivel egyikükben a törököt emlegetik. Felfedezőjük, Milan Kopecký a következőképpen jellemzi őket: „Egyediségük a bennük alkalmazott képek és fordulatok három rétegének keveredéséből fakad – a középkori, a reneszánsz és a népi rétegéből. Első látásra szembetűnik, hogy az első réteg hangsúlyosabb az utóbbi kettőnél (ford. – F. Zs.).”¹⁸ A reneszánsz réteg egyébként kimerül az antik mitológiai alakok szerepeltetésében, így lényeges minőségi különbség a két dalcsoport – a tárgyalt XIV. század végi – XV. század eleji és a Balassival egyidejű között – nem mutatható ki.

¹⁷ Milan KOPECKÝ, *Milostné básně ze 16. století a jiné nálezy v brněnské univerzitní knihovně* [XVI. századi szerelmes versek és egyéb felfedezések a brünni egyetemi könyvtárban], *Listy filologické* 84, 1961, 277–295.

¹⁸ i. m. 288.

S végül egy záró feltevés: A közvetlen Balassi fellépése után fennmaradt, XVII. század eleji énekeskönyvek a szubsztrátumjellegű udvari formulák alkalmazásában, keveredésében nagyon is emlékeztetnek a cseh szerelmi versekre. Balassi abszolút meghatározó szerepe megkérdőjelezhetetlen, mégis felvetődhet a kérdés: ha ilyen gyorsan és tökéletesen lezajlott a Balassi által meghonosított udvari elemek asszimilálása, nem lehetséges-e, hogy a Balassi előtt meglévő és alapjában véve popularizáló jellegű szerelmi költészet kevert és nem szerves formában ugyan, és kisebb mértékben, mint a tárgyalt cseh versek, de már tartalmazott ilyen szubsztrátumjellegű lovagi-udvari elemeket, ami később megkönnyítette Balassi verseinek „széténeklését”?

Zsuzsanna Földes

ÄHNLICHKEIT ODER VERSCHIEDENHEIT: DIE ALTTSCHECHISCHE LIEBEDICHTUNG

Zusammenfassung

Literaturhistorikern in Ostmitteleuropa wird oft vorgeworfen, dass während sie sich auf die westeuropäischen Vorlagen und literarischen Muster ihrer Nationalliteraturen konzentrieren, lassen sie die Literaturgeschichten anderer osteuropäischen Nationen außer Acht. In meiner Studie versuche ich deshalb einen Überblick über die Anfänge der tschechischen Liebesdichtung und ihre Interpretation zu geben sowie eine Parallele zwischen der tschechischen und ungarischen Literatur zu ziehen. Die Studie ist mit den ungarischen Erstübersetzungen dieser Schicht alttschechischer Liebeslieder ergänzt.

Die ältesten tschechischen Liebeslieder stammen aus der ersten Hälfte des 15. Jh.s, die meisten sind in den Handschriften Třeboň A 4 und 7 überliefert worden. Sie weisen eine große Vielfalt an Gattungen auf. Formal ragt das sog. *Závišova píseň* (Lied von Záviš), ein Leich

heraus, die anderen Lieder verfügen über eine einfache Strophen- und Reimstruktur. Obwohl die Gedichte einige inhaltliche Motive der höfischen Dichtung aufweisen, können sie nur teilweise dem höfischen Register zugeordnet werden, sie stehen eher der späteren, zersungenen Phase des Minnesangs nahe. Nachdem das literarische Vorbild von *Závišova píseň* in einem Frauenlobs Lieder von Leopold Zatočil gefunden und Václav Černýs imposante, aber in mehreren Behauptungen verfehlte Theorie von Jan Lehár korrigiert wurde, ist die Frage nach dem Ursprung alttschechischer Dichtung beruhigend geklärt: die alttschechische Liebeslieder sind unter dem Einfluss des späten Minnesangs entstanden. Die Ähnlichkeit der tschechischen Lieder und der späteren ungarischen Werken des popularisierenden Registers sowie die schnelle Popularisierung von Balassis Gedichten werfen die Frage auf: hat es vielleicht bereits vor Balassis Auftreten in Ungarn eine lyrische Tradition gegeben, die spurenweise höfische und nicht höfische Motive gemischt enthalten hat?

PETRARKIZMUS ÉS KOMÉDIA

Luigi Groto komédiái

Az itáliai irodalom talán legmeghatározóbb problémája az egységes irodalmi nyelv kérdése volt, mely Dantétól kezdődően végigvonul egészen az Ottocento irodalmáig. Dante *De Vulgari Eloquentia* című értekezése (1302–1305) veti fel először ennek gondolatát. Műve, mely a „*volgare*” irodalmi használatának szabályait gyűjtötte össze, eredetileg egy stílus enciklopédia lett volna. Bár befejezetlen maradt, az olasz irodalomtörténet és irodalomkritika első műveként tartják számon¹. Dante a *De Vulgari Eloquentia* első könyvében fektette le a „*volgare illustre*”, vagyis a művelt irodalmi nyelv filozófiai és irodalmi alapjait. Kétféle nyelvet különböztetett meg. Az első a „*locutio prima*”, melyet mindenki születésétől fogva tanul, a második a „*gramatica*”, vagy „*locutio secundaria*”, mely meghatározott szabályok szerint épül fel, különböző területeken is megérthető, és mivel idő felett álló, abszolút, változatlan marad². Ez a „*locutio secundaria*” lenne a „*volgare illustre*”, mely nem létezik egyetlen dialektusban sem, hanem azok mindegyikéből nő ki. És bár Italiában sehol sem beszélük, mégis jelen van a kiváló költők műveiben³.

¹ Cesare SEGRE, Clelia MARTIGNONI, *Testi nella storia, La letteratura italiana dalle origini al Novecento*, Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori, 2000, 513.

² „*Hic moti sunt inventores gramatice facultatis: que quidem gramatica nichil aliud est quam quedam inalterabilis locutionis ydemptitas diversibus temporibus atque locis. Hec cum de comuni consensu multarum gentium fuerit regulata, nulli singulari arbitrio videtur obnoxia, et per consequens nec variabilis esse potest. Adinvenierunt ergo illam ne, propter variationem sermonis arbitrio singularium fluitantis, vel nullo modo vel saltim imperfecte antiquorum actingeremus auctoritates et gesta, sive illorum quos a nobis locorum diversitas facit esse diversos.*” DANTE, *De Vulgari Eloquentia*, I, IX, 11, *Uo.*, 518.

³ *Uo.*, 515.

Valamiképpen ezt a Dante által felvetett gondolatot tette át a gyakorlatba Petrarca. Vulgáris nyelvű költészetében (a *Daloskönyv*ben⁴, és a *Trionfiban*) a középkori retorika, a klasszikus irodalom, a szicíliai iskola, és a dolce stil nuovo toposzainak ötvözésével egységes nyelvet és stílust teremtett. Az általa elindított humanista mozgalom kezdte el a klasszikus latin restaurálását, és főleg ennek hatására egyre több embert foglalkoztatott a nyelvkérdés.

Az 1300-as évek harmadik meghatározó alakja Giovanni Boccaccio, aki az általa használt „*volgare*” szerkezetét közelítette a latinhoz.

A Quattrocento újabb eredményeket hozott az egységes irodalmi nyelv terén. Megpróbálta átvinni a gyakorlatba mindazt, amit Petrarcától tanult. A történelmi és politikai változások hatására egyre gyakrabban merült fel a „*volgare illustre*” kérdése. Leonardo Bruni egy Pier Paolo Vergeriőnak címzett dialógusában méltatta Dante, Petrarca és Boccaccio nyelvét⁵. 1435-ben kelt Biondo Flavio Leonardo Bruninak írt azon levele, melyben néhány illusztris személy dialogusáról számol be egy pápai bebocsájtásra várván⁶. A vita fő kérdése az antik Rómában beszélt nyelv volt. A dialógusban két álláspont szólal meg. Az egyik szerint Rómában egyetlen nyelv létezett, a latin, mely különböző, változatai léteztek a használatától függően. A másik álláspontot támogatók viszont úgy tartották, hogy létezett a latin, mely az írás, a művelt társalgás nyelve, és egy másik nyelv, a nép nyelve, mely használt a korabeli „*volgare*”-ra⁷. A Quattrocentót foglalkoztatta, hogy van-e létjogosultsága a „*volgare*”-nak, mint egységes irodalmi nyelvnek, mely képes teljesen átvenni a latin nyelv szerepét. Ezzel párhuzamosan a Trecento triászának vulgáris nyelvű művei egyre nagyobb elismerést nyertek. A problémára egy 1477-ben kelt episztola ad választ,

⁴ A *Canzoniere* (Daloskönyv) elnevezés először az 1561-es bolognai kiadásban található (*Canzoniere et Triumpho*, Bologna, 1561). A szakirodalom inkább a Petrarca által ajánlott címhez közelebb álló elnevezést használja, vagyis a *Rerum Vulgarium Fragmenta* (RVF).

⁵ *Dialoghi ad Petrum Paulum Histum*, (1401), Vittorio ROSSI, *Il Quattrocento*, ed. Rossella BESSI, Padova, Milano, 1992, 166.

⁶ *Uo.*, 169.

⁷ *Uo.*, 169.

mely egy versgyűjtemény előtt állt. A versgyűjtemény az úgynevezett *Raccolta Aragonesa*, melyet Aragóniai Frigyes kérésére állított össze Lorenzo de' Medici. A bevezető levél (melyet bár Lorenzo de' Medici jegyez, Angelo Poliziano írta⁸), összegzi a században oly sokat idézett kérdést. Összefoglalja az egész addigi itáliai irodalom történetét, az irodalom fejlődésének folyamatában elemzi a felsorolt költőket. Külön kiemeli, hogy a vulgáris nyelven író költők, „a toszkán nyelv kietlen mezejét elkezdtek művelni, úgy, hogy a századok során virágokkal, füvekkel lett beborítva” (*Erano similmente in questo fortunoso naufragio molti venerabili poeti, li quali primi il deserto campo della toscana lingua cominciarono a coltivare in guisa tale, che in questi nostri secoli tutta di fioretti e d'erba è rivestita*)⁹ Ezzel a versgyűjteménnyel, melyben Dante, Guinizelli, Guittone, Cavalcanti, Cino da Pistoia, a Trecento és Quattrocento kisebb költői, Giacomo da Lentini és maga Lorenzo de' Medici művei kaptak helyet, bizonyítja, hogy a „*volgare*” megérett, alkalmas arra, hogy a műveltség, az irodalom nyelve legyen, és hogy modellként szolgáljon az elkövetkezőknek.

1501-ben jelent meg Pietro Bembo gondozásában, és Aldo Manuzio kiadásában Petrarca *Daloskönyve*, *Cose Volgari di M. Francesco Petrarca* címen, zsebkönyv formában, mely nagyon hamar közkedvet olvasmány, és követendő példa lett¹⁰. A század második harmadától kezdve mind több versgyűjtemény látott napvilágot, amelyekbe a növekvő igény és az egyre nagyobb számban születő művek miatt válogatás nélkül kerültek be a versek.¹¹ Az irodalmi termelés ilyenarányú fellendülése és a kaotikus irodalmi próbálkozások szükségsszerűvé tették a rendszerezést, és a szabályok meghatározását.

1525-ben jelent meg Pietro Bembo *Prose della volgar Lingua* című írása. Kiindulópontnak Petrarca vulgáris nyelvű költészetét (*Rerum*

⁸ *Allo Illustrissimo Signore Federico d'Aragona figlio del re di Napoli*, Lorenzo DE' MEDICI, *Il magnifico, Opere*, ed. Attilio SIMONE, Bari, 1939, I, 3-8

⁹ *Uo.*, 5.

¹⁰ *Trattatisti del Cinquecento*, ed. Mario POZZI, Milano-Napoli, 1978, I, 9.

¹¹ Amadeo QUONDAM, *Il naso di Laura: Lingua e poesia lirica nella tradizione del classicismo*, Ferrara, 1991, 136.

Vulgarium Fragmenta, Triumpho) tekintette. Szándéka az volt, hogy megteremtsen egy a beszélt nyelvtől teljesen különböző, időtől és helytől független, nyelv feletti nyelvet. Petrarca által megteremtett nyelvből kivett minden olyan elemet, melyet a Quattrocento kísérletezőkedve aggatott rá, mely helyhez, vagy időhöz kötötte (dialektális elemek). Ez a megtisztított nyelv, lett az alapja a műveltség, egy magasabb szintű kultúra nyelvének, elválasztva ezáltal a beszélt és az írott nyelvet, mely a Boccacciótól átvett latinos szerkezeteknek köszönhetően még jobban eltávolodott a hétköznapi nyelvtől¹². Ahogy a XV. századi humanisták restaurálták a klasszikus latint, Bembo is ugyanúgy próbálta megalapozni a vulgáris nyelvet, mely sokban hasonlított Dante „*lingua secundaria*”-ról szóló elképzeléséhez. A XVI. század második felére a dialektusok egyre jobban előtérbe kerültek, míg a latin fokozatosan visszaszorult, így pont az a bilingvizmus került válságba, aminek megalkotásán és elterjesztésén Bembo fáradozott. A Velencei Köztársaságnak, illetve Venetónak sajátos szerep jutott a Bembo által megteremtett petrarkizmus, és az erre választ adó antipetrarkizmus elterjesztésében. Az antipetrarkizmus visszanyúlt Petrarca költészetéhez, és ezen túl új helyzetekkel, témákkal, képekkel gazdagította azt. Ezen elemek közül a legfontosabb a dialektális formák, vagy maga a dialektus visszaemelése az irodalmi nyelvbe.

A nyelvkérdés nemcsak a lírában és a prózában talált talajra. A Cinquecento első felétől egyre több népnyelvű dráma született. A drámai műfajok közül a komédia volt a legalkalmasabb arra, hogy „gyakorlópályája” lehessen a nyelvi kísérleteknek. Így érthető, hogy ezen a területen is egyre jobban előtérbe kerültek a dialektális elemek, melyek azon túl, hogy hozzájárultak a szereplők árnyaltabb jellemzéséhez, sokszor nyíltan hirdették a szerzők álláspontját. Amíg a század első felében a komédia terén is különböző próbálkozások történtek, (elég Ruzante, Machiavelli, vagy Ariosto komédiáira gondolnunk), a század

¹² *Storia della cultura veneta*, ed. Gianfranco FOLENA, Girolamo ARNALDI, Vicenza, III/II *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, 34. A továbbiakban SCV.

második felére ez a kép is megszilárdult. Ennek automatikus következménye volt, hogy a lírához hasonlóan a komédiáírás is nagyipari szinteket öltött. Bár ebben az időszakban korszakalkotó mű nem nagyon született, ettől függetlenül mégis érdemes megvizsgálni, hogy hogyan is épültek be a petrarkizmus és antipetrarkizmus elemei a Cinquecento második felének komédiáiba.

Ebben a meglehetősen kaotikus helyzetben különleges szerep jutott Luigi Grotónak (1541–1585). Sok más tevékenysége mellett levelezésben állt a kor legkiemelkedőbb alakjaival, írt szónoklatokat, verseket¹³, tragédiát, komédiát, pásztordramát, és egy *sacra rappresentazione*-t is. Művészetét meghatározta, hogy születése után néhány nappal megvakult. Ahogy látni fogjuk, komédiái (*La Emilia*, *Il Tesoro*, *L'Alteria*), melyeket klasszikus mintára írt,¹⁴ tele vannak idéze-

¹³ Gabriele GATTI, „*Alcune cosette a stampa*”, *Il Canzoniere di Luigi Groto Cieco d'Adria*, Rivista di Letteratura Italiana, 13, 1995, III, 376-412.

¹⁴ Megjelenés sorrendjében az első a *La Emilia (La Emilia comedia nova di Luigi Groto Cieco di Hadria*, Recitata in Hadria il primo di Marzo. MDLXXIX... In Venetia. Presso Francesco Ziletti, 1579), mely Plautus *Epidicus*ának mintájára íródott. Polipo, aki egy konstantinápolyi gazdag kereskedő fia, mikor visszatér a háborúból ki akarja váltani szerelmét aki egy kerítő portékaként érkezik a városba. Sajnos nincs elég pénze, és csak tovább bonyolítja a helyzetet, hogy Polipo előző szerelme, Flavia kiváltásához a pénzt a ravasz szolga, Christoforo, a fiú apjától, Polidorótól csalta ki. A szerelmes szövevényeknek persze itt még nincs végük Neofilo, Polipo legjobb barátja is beleszeret Polipo aktuális szerelmébe. Ráadásul megérkezik Polidoro fiatalkori szerelme is, akitől Polidorónak egy lánya, Emilia született. A hosszú bonyodalmak után kiderül, hogy Polipo szerelme nem más, mint saját testvére. A komédia Polipo és Flavia, Neofilo és Emilia, esküvőjével ér véget. A második komédia, az *Il Tesoro (Il Tesoro comedia nova di Luigi Groto Cieco d'Hadria*.... In Venetia Appresso Fabio et Agostin Zopini Fratelli, MDLXXXIII). Ginofilo arra tér vissza a háborúból, hogy szerelmét Liciniát feleségül adták az öreg, ám gazdag Zelotipóhoz. A mindenre kész, furfangos szolga, Cornacchia segítségével Ginofilo újra közel kerül Liciniához. Elhítetik az öreg férjjel, hogy a háza alatt nagy kincs lehet eltemetve, és amíg az öreg várja a csodát, addig Ginofilo barátjával, aki mellesleg Zelotipo lányába szerelmes, belopóznak a lányok szobájába. Természetesen ez után csak a házasság felbontásával, és a szerelmesek esküvőjével érhet véget a komédia. A harmadik a *La Alteria (La Alteria Comedia nova di Luigi Groto Cieco d'Hadria*, ... in Venetia MDLXXXVII, Appresso Fabio et Agostino Zoppini Fratelli). Androfilo bár már eléggé koros, de mégis beleszeret a fiatal Alteriába. Segítséget remél Volpinótól, a szolgától, és Eugéniától a kerítőnőtől. Alteria eközben az öreg Androfilo fiatal rokonába, Isidoróba szerelmes, reményte-

tekkel, Petrarcára vagy éppen a petrarkizmusra való utalásokkal. Szerkezetük megegyezik a XVI. századi komédia hagyományos szerkezetével, mely egymás utáni burjánzó jelenetsorból áll. Ez a fajta hedonizmus a művek nyelvi szintjére is kiterjedt¹⁵, természetesen felsorakoztatva a nyelvi vívmányok egész tárházát, a petrarkizmus és antipetrarkizmus legkedveltebb elemeit. A leggyakrabban előforduló toposzok, melyek a petrarcai hagyományból erednek: a szerelem, a szerelem fenomenológiája, a szeretett hölgy leírása, szépségének méltatása, az idő múlása és a halál. Természetesen ennél jóval több téma fordul elő, de most csak a legfontosabbakat szeretném elemezni.

A komédia mozgatórugója a szerelem, mely különböző formában jelenik meg. Leginkább Ámor nyilai által ütött seb, melyek elől menekülni kell (*fuggir gli amorosi colpi*)¹⁶, Vénusz bosszúja az ifjú gőgjéért (*Tu punir la mia molta superbia; / ... hai ordito con Venere / Tua madre, che dal suo regno gratissimo / Di Cipri à tempo uscir faccia una vergine, / Che m'accenda, e mi empiagli...*)¹⁷, mindent legyőző erő (*ogni uomo sia da questo incendio vinto*)¹⁸, vagy a szívet elpusztító tűz (*mio amato / Il qual abbrucciami... il cor con vivo incendio*)¹⁹, mely lehet forró láng (*ardentissima fiamma*)²⁰, lángragyúlt vágy (*desiderio infiammato*)²¹, és mely elől nem lehet enyhülést találni (*refrigerio alcun non trovo al fuoco*)²². Ez az emésztő tűz Petraracánál is előfor-

lenül. Olimpia, az öreg elhanyagolt felesége is belekerül az ármánykodásba, és a fiatal lánynak tettet magát, hogy végre a saját férjével lehessen. A folyamatos átöltözésekből hatalmas félreértések, és szerepcserék születnek, melyek a fiatalok boldog nászával érnek véget.

¹⁵ SCV III/II, 314.

¹⁶ *Alteria*/I.1, 11v. Ez a toposz a század végére Ámor bármilyen más eszköze által okozott sebbé vált. Különösen nagy hangsúlyt kapott, hogy a lelki szenvedés minél kegyetlenebb fizikai szenvedésben nyilvánuljon meg. Groto komédiáiban erre is találunk példát. „*hai preso da tuo padre acho un gravissimo/ Martel di quei, con cui batte, per battere/ Il cor mio...*” *Emilia*/IV.1, 52v

¹⁷ *Emilia*/IV.1, 52v

¹⁸ *Alteria*/I.1 12v

¹⁹ *Alteria*/II.1, 21v

²⁰ *Aleria*/I.1, 11v

²¹ *Alteria*/I.1 11v

²² *Alteria*/II.6, 28r

duló kép²³. A tűz motívumában rejlő lehetőségeknek egy nagyon érdekes példáját találhatjuk Groto utolsó komédiájában az *Alteriában*. A szerelmes nevével való játék kap itt teret, mely hatalmas leleménnyel használja a szerelem gyötrelmének képe (a tűz), és a gyötrelmek okozójának neve (*Bruccioli*, vagyis fáklya) közötti azonosságot. A szerelmes Alteria így fakad ki: „Menyire különbözik a szépségétől, kellemes megjelenésétől az a kő szív... az a név Brucioli, is milyen nagyon ráillik, az én szerelmemre, aki élő lánggal emészti szívem... és ő valóban az a lobogó fáklya, amely megéget, legyen bármennyire is óvatos...” (*Quant'è dissimile / Da la beltà, da la dolce presentia / Quel cor di pietra, ...quel cognome Brucioli / O quanto ben conviensi, quanto è proprio / a l'esser del mio amato, il qual abbruciami... dicendo abbruciole / Il cor con vivo incendio... che questi è ben quella face ardentissima/ Chi mi abbrucia, quantunque i' sia tenera...*²⁴)

A Petrarca által mefogalmazott szerelemnek létezett egy neoplatonista értelmezése is. Ezen értelmezés alapja Marsilio Ficino *El libro dell'Amore* (1476 körül) című értekezése, mely Platón *Lakomájához* készült kommentárként. Ficino Platón-értelmezése szerint a szerelem az embert (a férfit!) a tökéletesség felé emeli, mely felemelkedés az Erosból indul, hogy elérje az Égi Szerelmet, a Legfőbb Jót, Istent²⁵. Petrarca költészetében ez a szerelem a nő tekintetével kezdődik, és ez nyitja meg az utat az üdvözüléshez. Groto komédiáiban a hölgy tekintetének toposza teljes mértékben hiányzik, jöllehet, a Cinquecento második felében nagyon kedvelt kép volt. A toposz hiányának magyarázata lehet Groto vaksága. Ettől függetlenül mégis találunk néhány nagyon finom utalást az üdvőtörténetre. Az *Emilia* egyik főhőse, Neofilo, aki mellesleg a hősszerelmes legjobb barátja, így elmélkedik a nőkről, illetve a nők jelenlétéről a férfi otthonában „Nem otthon az az otthon, ahol asszonyok vannak, hanem kellemes kert, ahol az élet fája áll, és a vidámság minden folyója ered.” (*Non è casa la casa ove son femine, / Ma un bel*

²³ „con refrigerio in mezzo al foco vissi”, RVF CCCX. 2

²⁴ *Alteria*/II.1, 21v–22r

²⁵ SEGRE, MARTIGNONI, *i.m.*, 1066–1067.

*giardin di spasso, dov'è l'arbore/ De la vita, onde tutti i fiumi sorgono/ De l'allegrezza*²⁶). Egyfelől a földi paradicsom képe tárul elénk, amely a megtisztulás utolsó állomása, és ahol Dante találkozik Beatricével²⁷, másfelől az az idilli világ, mely a pásztordrámák helyszíne lesz.

A szerelem toposzai közé sorolhatjuk a szerelem fenomenológiájának toposzait, vagyis mindazt, amit a szerelem a szerelmes lelkiállapotára gyakorol. A szenvedő szerelmes eltitkolja gyötrelmeit (*nascondere i suoi tormenti*²⁸), hallgatnia kell, miközben emészt a tűz (*son costretto a tacermi, e così tacito / Consumarmi in quel foco*²⁹), kivonul a világból, szótlanul, sóhajtozva, szomorúan járkál (*et egli tacito, guata pensa sospira e si rimarica*³⁰). Volpino, az *Alteria* mindent elrendező szolgálja is ugyanezért rója meg gazdáját: „Látom, hogy sóvárogva járkálsz sokféle dologról ábrándozol, hol szomorúan, forrón panaszkodva, hol csendben, sóhajokkal emészttve magadat.” (*Vi veggio andar tutto sospeso, varie / Cose fantasticando, hor con ramarichi... lamentarvi rovente, hor con silenzio / In taciti sospiri ir consumandovi*³¹), és kicsit később, ugyanebben a komédiában megint találunk valakit, aki magányosan sír az erdőben (*te che solitaria / Dei pianger per le selve*³²). Az elvonulás, a magány motívumát Petrarca emelte be az irodalomba, mely a *Solo et pensoso*...³³ kezdetű szonett hatására érthetően válik a szerelemtől való szenvedés metaforájává. Maga Groto is az *Emilia* ajánlásában arról panaszkodik, hogy „megfosztván a szeretett dolog szeretetétől, melankolikusan” él, „úgy, ahogy az éjszakai ég nap nélkül...” (*io spogliato... dell'amor della cosa amata, vivo malinconico, si come il cielo la notte senza sole*...)³⁴. A szerelem hatásai között gyakran előfordul a nyugtalanság, a szélsőséges érzelmek kö-

²⁶ *Emilia*/ IV.1, 53r

²⁷ DANTE, *Isteni színjáték, Purgatorium*, XXVIII, XXX.

²⁸ *Alteria*/I.1 11v

²⁹ *Emilia*/IV.1, 52v

³⁰ *Alteria*/II.1, 21r

³¹ *Alteria*/I.1, 10v

³² *Emilia*/V.5, 71v

³³ *RVF XXXV*

³⁴ *Emilia*, Ajánlás, 4rv

zötti vergődés, szenvedés. Polipo miközben várja a szerelmét, így panaszkodik: „ágyban fekszel és nem alszol, vársz, és senki sem jön, a halálnál is kínzóbb fájdalom (*Lo star al letto, e non dormir: lo attendere, / E non venir... / E doglia da morir molto più soffere*)³⁵. Természetesen ezek a gyötrelmek sem csak a szerelemtől való szenvedések képeiben fordulnak elő. Ugyanezekkel a toposzokkal írja le Volpino is, hogyan reagált a fiatal Alteria, amikor megkapja az öreg Androfilo levelét. „Hol nevetésben tört ki, hol szép szeméből néhány csepp könny hullt puha orcájára (*Hor s'accendea nel riso, hor qualche lacrima / Le cadea da begl'occhi per le tenere / Guance.*)³⁶. Ebből persze egy szó sem igaz, mert a lányhoz soha nem jutott el az öreg szerelmes levele, de Volpino tökéletesen tudja, hogy ilyenkor „hogyan illik viselkedni”. Polidoro is hol nevet, hol sír (*hor ride, hor piange*), mikor megtudja, hogy újabb pénzüsszegtől kell megválnia³⁷. Az ellentétes érzések ilyen antitézisekben való megfogalmazása Petrarca egyik leggyakrabban előforduló eszköze volt,³⁸ és éppen ez lesz az egyik olyan elem, melyet Bembo nem talál megfelelőnek az emelkedett stílus egységes hangvételéhez. Az antipetrarkisták számára viszont éppen az antitézist tette lehetővé, hogy egészen az abszurdig fokozódó képekkel³⁹ hatalmas technikai bravúrral fejezzék ki a verseikben uralkodó feszültséget. Visszatérve a szerelem okozta tünetekre, azok meglehetősen meghökkentő, és semmiképpen nem szokványos paródiáját, mikor Volpino az agyfűrt szolgál elmondja, hogyan sikerült megtévesztenie gazdája feleségét, egy szerelmi légyott erejéig (Androfilónak, az öreg szerelmesnek, a fiatal Alteriával lett volna találkozója, de a lány helyett az elhanyagolt feleség, Olivia megy el a titkos találkahelyre, természetesen fiatal

³⁵ *Emilia*/V.1, 64v

³⁶ *Alteria*/II.7, 29v

³⁷ *Emilia*/IV.1, 52rv

³⁸ Elég gondolni a *R/VF CXXXIV.* szonettjére is, mely elemei többször visszatérnek a *Daloskönyvben* („*Pace non trovo...*”)

³⁹ vö. Luigi Groto „*Or m'allegro, or m'attristo, or rido, or gemo*” kezdetű szonettjével (*Antologia della poesia italiana*, ed. Cesare SEGRE, Carlo OSSOLA, Torino, 1998, II, *Quattrocento- Settecento*, 717.), mely Petrarca CXXIX. szonettjének modelljére íródott („*e come Amor l'envita / or ride, or piange, or teme, or s'assicura*”)

lánynak tette magát. Androfilo nem tud megjelenni, így őt Volpino, a szolgál helyettesíti). Így miközben Volpino sóhajtozott, és hallgatott, „ahogy a nagy szerelemtől, és nagy örömtől hangjukat veszítik a szerelmesek (*come per grand'amor, per grande letitia / Perder la voce questi amanti sogliono*),⁴⁰ Olivia a becsapóból becsapottá válik.

Groto a komédiájában jelenlévő szerelmeseket kiemeli a petrarca-i hagyományból. A szerelmesek az antipetrarkizmus kánonjának megfelelően találkoznak is. Ezek a találkozások sokszor bizonytalanságot keltenek a vágyakozó szívében, és ezáltal újabb szenvedések forrásai válnak. Neofilo, aki beleszeret legjobb barátja szerelmébe, így panaszkodik: „Mikor vele vagyok vagy el kell neki mondanom fájdalmamat, vagy hallgatnom kell. Ha hallgatok, felemészt, megfojt a csönd. (*stando con lei forza, ch'io le publichi/ la mia pena, ò la taccia. Se sto tacito / Mi disfarà, mi affogherà il silenzio*)⁴¹). Az összes erre található példában az egyetlen boldogsággal, és bizonyossággal teli csönd tulajdonképpen az elobb már idézett Olivia-Volpino jelenet, mely paródiája a beteljesülést megelőző szenvedésnek.

Megtaláljuk a csönd ellentétét, a mindenáron való beszédet, kitarulkozást is egy semmiképpen nem szokványos motívumban. Az *Emilia* Prológja árulja el, hogy a komédia szerzője azért ír mindenfélét, hogy „megnyerje jóakarátát Drága hölgyének, mert az a szegény ember fülig szerelmes... és azért fabrikál szonetteket, és minden más művet, hogy elnyerje szerelmét annak az ifjú hölgynek [*L'altra cagione per acquistare la gratia / De la sua cara Diva. Perché 'l povero / Huomo (donne mie care) é cotto, e fracido / D'una di voi, e fa sonetti e stantie... e fà ogni opera / Per guadagnar l'amor di questa giovane*]⁴².

A petrarca-i hagyomány következő, számunkra fontos toposza a hölgy szépségének méltatása. A szonettekben élő női ideál megfelel a középkori *descriptio* szabályainak⁴³. Az arany haj (*capei d'or*)⁴⁴, a fehér kéz

⁴⁰ *Emilia*/IV.3, 52v

⁴¹ *Emilia*/IV.1, 75rv

⁴² *Emilia*, Prologo, 2rv

⁴³ Ernst Robert CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, ed. Roberto ANTONELLI, Scardicci, Firenze, 1992, 413.

⁴⁴ „*O da la testa bionda*”, *Thesoro*/I.4, 13r; „*capei vostri aurei*”, *Thesoro*/II.1, 9r

(*bianca mano*)⁴⁵, az angyalian fehér arc (*faccia angelica*)⁴⁶ a leggyakoribb toposzok. Ginofilo, a *Thesoro* hőszerelemese drágakőnek, angyali ábrázatnak, drága kincsnek, tündöklő napnak (*O gemma preciosa, o faccia angelica, / O mio caro thesoro, o sol mio splendido*)⁴⁷ nevezi kedvesét. A hölgy tekintete, ahogy már fentebb említettük, nem került bele a komédiák világába. Természetesen ezen képek sem menekülhettek meg a szolgák világán keresztül történő sajátos értelmezés elől. Az *Emiliában* Christoforo és egy másik szolga, miközben várják Flaviát, aki a színpalak mögött készülődik, részletes leírást adnak a nők szépségéről, és szépítkezési szokásaikról. A részletes leírason túl tulajdonképpen folyamatosan a Petrarca által szentesített nőideál trónfosztása történik. A két szolgáló kommentárjain keresztül lehetünk tanúi annak, hogyan szépítkeznek a nők, jobban mondva, hogy milyen kínszenvedések árán jutnak el a tökéletes szépségig. Szókitővel kenik a hajukat, és egy egész napon át állják a nap tűző sugarait, mindenféle festékekkel teszik orcájukat szép pirossá, az arcuk többi részét meg fehérré, kezüket pedig erős szappanokkal, és mindenféle porokkal fehéritik [*E gli è vero à la fe. Che queste femine / Massimamente poi quelle di Italia / Mettono in adornarsi tanto studio, / che non si può dir più... Solo à i capei (lasciam, che li biondeggiano) / con la spugnetta in man tutti bagnandoli / Di bionda hor dolce, hor forte. E che perseverino/ Sotto un sole di state un dì lunghissimo*”, „... Ma parliamo del volto. Quanto indugiano / A darli il bianco, e il rosso, con un mondo di/ Empiastri... E infugarsi le man con tante forti di / Sapon, paste di cervi, et altre polveri]⁴⁸. Az arany és ezüst sem csak az imádott hölgy szépségének leírásánál szerepelnek. A nemesfémek visszanyerik hétköznapi értelmüket, és újra a szeretett nő, vagy bármi más megváltásának eszközévé válnak. Christoforo az *Emilia* agyafúrt szolgálója így méltatja a pénzt: „Igen nagy értéke az aranynak, hogy egy ráspolyhoz, egy kala-

⁴⁵ *Emilia*/I.8, 18v

⁴⁶ *Thesoro*/III.1, 48v

⁴⁷ *Thesoro*/III.1, 48v

⁴⁸ *Emilia*/I. 8, 16v–19r

pácshoz, a tűzhöz hasonló” (*O gran virtù di quest’oro che subito / A una lima, à un martello, à un fuoco simile*)⁴⁹, mely természetesen minden leányt megszabadít bármiféle kötöttségétől. Az arany ilyen módon való említésén túl számunkra ez a kép egy eddig még nem vizsgált retorikai alakzat a „*versus rapportati*” miatt is fontos, mely nemcsak Petrarcanál fordul elő, hanem Groto, Domenico Venier, és más Cinquecento-végi venetói költők műveiben is eléggé gyakori. A manierizmus, korabarokk egyik kedvelt figurájává vált, hiszen lehetővé tette a halmozást, fokozást, és bonyolult nyelvtani szerkezetek használatát⁵⁰. Ugyanez a monológ még egy meglepetést tartogat számunkra. Christoforo végig az aranyról beszél. (*O che bell’occhio ti fan, come rallegrono il cor, dis-cacciano l’humor malinconico. Fan caldo il verno, à mezo il tempi temprano, / E fan fresco le state...*)⁵¹ A monológ így ér véget: „*Son questi gli strali d’or co’ quali fingono, / Che Amor fà innamorar. Queste son l’auree*”⁵². „*L’auree*”, mely azonnal felidézi Petrarca Laurájának nevét. Itt gyakorlatilag Laura (*L’auree*) megsokszorozódva maga a pénz lesz, vagyis a komédia mozzgórugója, mely ugyancsak Christoforo monológja szerint Vénusból kerítőnőt csinált, hogy Párizstól megkapja a legszebbnek járó aranyalmát⁵³. Egy már fentebb említett jelenetben is találunk példát a névvel való játékra⁵⁴.

Kicsit térjünk vissza Petrarca Laurájára, akire egy egészen más kontextusban is utalás történik. Az *Emilia* egyik jelenetében Flaviának, a kurtizánnak hazudnia kell, hogy Christoforo segítségével pénzt csaljannak ki az öreg Polidoróból. A lány majdnem belesül, de aztán ügyesen kivágja magát. Christoforo így dicséri meg: „*Oh benedetta sia... quella linguetta*”⁵⁵, Ez a felütés automatikusan előhívja Petrarca *Benedetto*

⁴⁹ *Emilia*/I.6, 14v

⁵⁰ Domenico Venier: *Non punse, arse o legó stral, fiamma, o laccio*, in *Antologia della poesia italiana*, SEGRE, OSSOLA, 712, RVF. CXXXIII, 9–11

⁵¹ *Emilia*/I.6, 14v.

⁵² Arany nyíl, melyről mindenki azt hiszi, hogy ezzel gyűjt szerelemre Ámor. Ez az arany (péNZ!) *Emilia*/I.6, 15r

⁵³ „*Questo è l’auro / Pomo che, fè Vener Roffiana à Paride*” *Emilia*/I, 15r

⁵⁴ Id. 24 n.

⁵⁵ *Emilia*/II.2, 24v

sia 'l giorno, e 'l mese e l'anno... kezdetű szonettjét. mely Laura és Petrarca találkozásának napját írja le.⁵⁶ Laura képe itt összemosódik a hazugsággal.

A szeretett személy jellemzésének kötelező része a kegyetlensége, közönyössége, és az emiatt való panaszkodás, melyre idáig is több példát láthattunk. A kegyetlen szerető módjára lesz kőszívű a kurtizán is, amikor kellő fizetség hiányában elutasít egy szívességet⁵⁷.

A hölgy leírásának legérdekesebb képét abban a jelenetben találjuk, amikor Christoforo elmeséli, hogy Ciprusról egy nagy hajó érkezett tele katonákkal, menekülőkkel, rabszolgákkal. Az egész város kivonul az utcára, hogy lássa az érkezőket, persze a sok kurtizánt is, akik teljes pompában (*Tutte le cortigiane escono in habito/ De Reine*) várják szeretőjüket. Köztük van Polidoro elhagyott szerelme, Flavia is, aki „Császárnői ruhában jött a kikötő felé, és egy hatalmas számú szolgáló követte, magasan tartván uszályát...” (*veniva in habito/ D'Imperatrice verso il porto. E un numero grande di serve la seguiva tenendola la coda alzata... Havea pendentì, à gli orecchi, che vagliono/ Un mondo. Al collo havea perle grossissime / Vezzi, e cathene...*)⁵⁸. Várja kedvesét, hiszen még nem tudja, hogy Polidoro már titokban megérkezett. És ez a belépés is ismerős, hiszen Petrarca számára is császárnői díszben, tisztességükről híres nőktől követve jelenik meg Laura.⁵⁹ Mind részleteiben, mind egészében láthatjuk az imádott hölgy kanonizált leírását. Míg a szerelmesek szintjén megtaláljuk a petrarkizmus elemeit, melyek megfelelnek a lovagi kultúra udvarlási szabályainak, és kifejezőmódjának, addig a komédia többi szintjén, bármi a paródia tárgyává válhat.

⁵⁶ *Benedetto sia 'l giorno e 'l mese, e l'anno*, RVF LXI.

⁵⁷ „Com'è possibile il mai, che insieme alberghino / Bellezza e crudeltà” Emilia/I, 16v. Ruzanténál is szinte szó szerint találjuk meg ezt a képet: „Oh Cancher! Com'è possibile quest, che / Belezza e crudeltà staghì insemi?”, Angelo BEOLCO, IL RUZANTE, *I Dialoghi, La Seconda Oratione, i Prologhi alla moschetta*, ed. Giorgio PADOAN, Padova, 1981, I.4.6.

⁵⁸ Emilia/II.6 35rv

⁵⁹ „Passo qui cose gloriose e magne / ch'io vidi e dir non oso: a la mia donna/ vengo et a l'altre sue minor compagne ./ Ell'avea in dosso, il di, candida gonna...”, *Triumphus Pudicitiae*, 115–126.

Az utolsó toposz, az idő múlása, és az emiatt érzett nyugtalanság. Az *Emilia* Prológja pont az idő múlásával kezdi mondandóját. Megrója a közönséget, mert az azt gondolja, hogy a komédia szerzője képes visszafordítani az időt, visszahozni azt, ami elmúlt. Ha minderre képes lenne, minden idősebb férfi és nő könyörögne neki, és bármit megadnának, hogy újra fiatalok lehessenek. Most pedig könnyeket hullatnak, hogy akkor nem élveztek ki az életet (*Una più goffa pensare di cacciarvene / C'habbia l'Auttore un nuovo privilegio / Di far, che à dietro i mesi, e gli anni tornino /.../ Che s'egli avesse questo privilegio / E gli huomini, e le donne che passassero / Le quattro, ò cinque croci, il pregherebbono /...Perch'ei facesse lor tornar quei dodici, / O quindi ci anni, quando già fiorivano / Massimamente quelle, che non seppero / conoscere, e goder l'età lor florida; / E c'hor pentite à caldi occhi si lagnano*)⁶⁰. Az idézett részletet érdemes összevetni Lorenzo de' Medici *Daloskönyvének* néhány sorával (*mi veggio avere al tutto / perduti l'età mia florida e verde / senza altri fiori o frutto / Che 'l tempo più che un tratto non si perde*)⁶¹. A komédia világa mindig kiforgatja az időt, és a valóságot. Bárkiből lehet bármi. Ezért lesz az *Alteria* kulcsponjtja a már többször említett Volpino és Olivia szerelmi légyottját elmesélő jelenet. Mindenki szeretné visszaforgatni az időt, és mindenkit becsap az egyetlen szereplő, aki a jelenben él, Volpino, a szolga. Az idő közben múlik (*Come se 'n volano / Questi anni sordi*)⁶². Az idő visszafordíthatatlan rohanása és az emiatti nyomasztó tehetetlenség érzése Petrarcanál is gyakran megjelenik.⁶³ Ez a Quattrocento-végi karneváli hangulatban a fiatalság minden pillanatának kiélvezésébe megy át, míg a Cinquecento végére a haláltól való nyomasztó félelemmé válik⁶⁴. Az idő a szeretett hölgy arcán is nyomokat hagy, mely Petrarcatól kezdődően az „*amata incanutita*” motivumában vált részévé az

⁶⁰ *Emilia*/ Prologo, 2rv.

⁶¹ *Amor tu vuoi di me far tante pruove*, Lorenzo DE' MEDICI, 190–191, 28–32, i. m., 8.

⁶² *Emilia*/II.2, 23v–24r

⁶³ *La vita fugge, e non si resta una hora*, RVF. CCLXXII.

⁶⁴ Edoardo TADDEO, *Il manierismo letterario e i lirici veneziani del tardo Cinquecento*, Roma, 1974, 67, 88, 148–152.

idő múlását jelző toposzoknak⁶⁵. A komédia fiatal hajadonjai az idő múlásával viszont megpenészednek, összeaszalódnak, megposhadnak. Ahogy az *Emilia* kerítője mondja: „A bor és az olaj, minél öregebbek, annál finamabbak. A nők ahogy egy kicsit elkezdenek ráncosodni, nem lehet őket elviselni, olyan ízüek lesznek, mint a penész, mint a poshadt víz, mint a rohadás (*Il vino e l'olio/ Quanto invecchiano più, tanto più acquistano/ di bontà. Le donzelle, come increspano/ Un poco, nessuno le puo: cominciano/ Saper di muffa, di rancio, di succido*)⁶⁶. Nem az elmúlás, hanem az enyészet, a pusztulás kap hangsúlyt. Az idő múlása ezen túl a halált is jelentette, mely a komédia világában legtöbbször a szerelem gyötremeitől való megszabadulást hozta magával⁶⁷.

Az eddig vizsgált toposzok szempontjából külön figyelmet érdemelnek a komédiákban előforduló dialektális elemek. A csak dialektust beszélő szereplők viszonylag ritkán fordulnak elő, és ha megjelennek, akkor is csak néhány mondat erejéig. Annál gyakoribbak viszont a Ruzante komédiáiból vett idézetek⁶⁸. Az *Emilia* már többször említett Prológusa is Ruzante figurájának szinte emblematikus mondatával zárja „*Venga il cancro a quanti sete, e à le vostre comedie.*” Ruzante alakjának egyik jellemzője lett az „eszem, tehát vagyok” (*manduco ergo sum*) filozófiája. Többször úgy győződik meg arról, hogy még él, hogy éhes, és eszik. Az *Emilia* ezekkel a szavakkal lép színre Polipo szolgája, aki a Ciprusról, a törökök elől menekül. „Hazaértem hát. Nem fognak többet megsüketíteni a dobok, a robbanások, a tüzerek, a kürtök...” „És ha nem én va-

⁶⁵ SEGRE-MARTIGNONI, 599, és *RVF* XII, *Se la mia vita d'aspro tormento...*

Ch'i' veggia per vertà degli ultimi anni,/ donna, de' be' vostr'occhi il lume spento,/ e i cape' d'oro fin farsi d'argento,/ et lassar le ghirlande e verdi panni, e 'l viso scolorir...”

⁶⁶ *Emilia*/I.3, 5v

⁶⁷ „*la morte mi sia salute e grazia*”, *Alteria*/I.1, 9r „*patisco, che ho patito hoggi, lo imperio / Tuo perderai, ò Amore in me, che vivere / Non potrò molto in sì gran violentia*”, *Emilia*/IV.1, 52v

⁶⁸ Angelo Beolco (1502–1542), akit az általa megteremtett figura után Ruzanténak neveztek. 1520-ban játszott először Velencében. Alvise Cornaro udvarában volt intéző, és amolyan rendezvényszervező. Komédiáinak sokszor főszereplője, Ruzante eleinte az akadémikusok és antiakadémikusok közötti vita eszköze volt, később vált önálló szereplővé, a vidéki parasztság nehéz helyzetének megjelnetítőjeként. (Roberto ALONGE, *Ruzante, e il teatro del suo tempo, Storia del teatro moderno e contemporaneo*, ed. Roberto ALONGE, Guido DAVICO BONINO, Torino, 2000, I, 32–43.

gyok én, hanem csak a szellemem, aki a világban kóvályog, és ha Tropiót megölték a csatatéren? ...lehetséges? Eh, én vagyok én. Érzem, hogy éhes vagyok (*O son pur giunto à casa. Nonmi rompono / Già più la testa i tamburi, gli scoppii, / Le artiglierie, le trombette... Hor s'io non fossi desso, ma il mio spirito, / Che andasse errando per lo mondo, e Tropio / Fosse stato ammazzato in campo?... ò sognassi? è possibile? / Eh son 'io. Sento pur ch'io ho fame*)⁶⁹. Ruzante is több komédiában a háborúból hazatérően ugyan ezekkel a szavakkal lép be a színre, és minden alkalommal meg kell győződnie arról, hogy él-e még⁷⁰. Ruzante jelenléte meghatározó Groto komédiáiban, hiszen ő volt az, aki műveit pavanóban írta, hirdetve a *volgare* abszolút elsőbbségét egy egységes, de az élettől, és a hétköznapi valóságtól távoli irodalmi nyelv helyett. Ennek ad visszhangot Groto is az *Alteria* második felvonásában. Volpino hangosan olvassa az öreg Androfilo szerelmeslevelét, amit a fiatal Alteriának írt, és véleménye természetesen nem pozitív. (*Mo che diavolo / Di costruzioni imperfetti, mo che iperbolì / Goffè, che sensi ladri*⁷¹).

A Cinquecento elején az irodalmi nyelv problémája a komédia nyelvének megteremtésére is kiterjedt⁷². Bár a század második felére a műfaj megszilárdult, egységes álláspont magában a nyelvkérdésben ezen a téren sem létezett. Ahogy Luigi Groto művein keresztül is láthattuk, a komédia a század folyamán gyakorlatilag a különböző nyelvi kísérletezések terepévé vált. Alaphelyzeteiben sokban megegyezett a Petrarca által megterm-

⁶⁹ *Emilia*/II. 25r

⁷⁰ „Ci sono infine arrivato a queste Venezie!... Non sentirò certo più questi rumori di tamburini,... né (vi) sono trombe...” „Ma se io non fossi io? E che fossi stato ammazzato in guerra? No, canchero! Gli spiriti non mangiano. Sono io, e sono proprio vivo.” Angelo BEOLCO, *I Dialoghi, La seconda Oratione, I prologhi alla moschetta*, ed. Giorgio PADOAN, Padova, 1981, *Palamento de Ruzante, Qual era stato in campo, cum Menato e la Gnua*, 104, 106. Másik példa erra: „Credo, in fede mia, che sono morto. ... Voglio pur verificare se ero andato in svenimento. ... Voglio pur toglier fuori il pane, chè vedrò se mangerò. Potta di san Ariano, mangio proprio.” Üö. *La Pastoral, La prima Oratione, Una lettera giocosa*, Padova, 1978, 62, 64.

⁷¹ *Alteria*/II.6, 28r

⁷² Machiavelli a *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua*-ban (1514) vetette fel, hogy a jó komédia megalkotásához szüksége van a műfaj céljainak megfelelő kifejezőmódra. Ettore BONORA, *Retorica e invenzione, studi sulla letteratura italiana del Rinascimento, La teoria del teatro negli scrittori del Cinquecento*, Milano, 1970, 147.

tett irodalmi modell alaphelyzeteivel, melyek az udvari kultúra szabályainak megfelelő viselkedésmintává váltak. Ez vegytiszta formában a szerelmesek szintjén jelenik meg. Az emésztő vágy, a vágy beteljesülésének elérhetetlensége, a szépség méltatása, ahogy a fentebbiekben is láthatuk, más szereplők szintjén is előkerülnek. A petrarcai modell csak a szerelmesek világán belül marad érvényes, a komédia összes többi szintjén az antipetrarkizmus kap terepet, mely csak formájában, tartalom nélkül viszi tovább a petrarkizmust. A forma kiüresedése lehetőséget adott egy második nyelvi szint megteremtésére, mely a petrarkizmus hívószavainak együtteséből saját maga paródiáját teremti meg, és bravúrosan kombinálja a már meglévő elemeket.

Bár ahogy a Cinquecento második felében született legtöbb komédia, Groto művei sem kerültek be az irodalomtörténetbe, mégis alapos elemzésükkel részletes képet kaphatunk a kor nyelvi tendenciáiról, arról, amit az irodalmi hagyomány megőrzött, és amivel újított. Legvégül nem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy ugyan ezt az átmenetet, stiláris rétegződéseket találjuk a század végére megszilárdult műfaj, a pásztordráma nyelvezetében is.

Réka Rózsa

PETRARCHISMO E COMMEDIA – LE COMMEDIE DI LUIGI GROTO

Riassunto

Le commedie e drammi pastorali di Luigi Groto (1541–1585) furono considerati fra i più popolari scritti drammatici del Veneto tardorinascimentale. Groto, nelle sue opere ha incorporato non soltanto gli elementi della tradizione pertarchesca, ma anche i risultati dello sviluppo del petrarchismo, arricchendo tali elementi di interpretazioni date dal mondo comico. Tramite le sue opere possiamo vedere l'arricchimento della commedia veneta tardo-rinascimentale da un modo di esprimersi estrinseco del genere della commedia, cioè i topoi petrarcheschi come divennero elementi di stesura dei siti, personaggi e delle situazioni comici.

BALASSI MINT KULTÚRHÉROSZ

Adalékok az *aab* metrikai modul történetéhez

A régi magyar metrumkincs jellegéről – Horváth Iván azt írja *A vers* című könyve egyik tanulmányában, hogy „a 16. század tehát nemcsak a magyar reneszánsz költészet megszületésének korszaka, hanem egyúttal az első olyan korszak is, amelyből egyáltalán ismerünk, s immár szép számmal, magyar verseket. A verstörténész számára ez a reneszánsz, a középkor és az őstörténet.”¹

Vajon igaz-e teljes egészében az utóbbi megállapítás? Kétségtelen, az 1500 előtti magyar versek csekély száma megengedi, hogy úgy tekintsünk a 16. századra, mint a létező magyar költői hagyomány kezdeteire. De vajon igaz-e, hogy a XVI. századi magyar költészet irodalmunk archaikus rétegét is tartalmazza? Valóban megtaláljuk a magyar vers őstörténetét a fennmaradt anyagban, vagy éppenséggel ez az anyag teszi lehetetlenné, hogy helytálló sejtéseket fogalmazzunk meg a korábbi költészet jellegéről?

A kérdés eldönthetetlen, de érdemes körüljárni. A magam részéről a 16. századi magyar költészet archaizmusát annak énekelt jellegében látom. *A Régi Magyar Vers Repertórium*a szerint az 1600 előtti versek közül csupán 316 szövegvers, 1126 viszont énekelt (79 bizonytalan). Az európai nemzeti irodalmakban általános fejlődési iránynak látszik az énekverstől a szövegvers felé tartó fejlődés, és például a nagy román nyelvek irodalmaiban teljesen átfordult az arány a magyarhoz képest a 16. századra: becsléseim szerint a francia és a provanszál költészetben 1250 és 1350 között lehetett a magyar 16. századihoz hasonló az arány. Lehetséges, hogy a 16. századi magyar énekek régi formákat tartottak fenn és használtak újra, de nem szükséges, és adatok hiányá-

¹ HORVÁTH Iván, *Példa ezerötyszáz vers egy elemzésére: történeti rétegek a 16. századi magyar metrumkincsben* = H. I., *A vers*, Bp., 1991, 152.

ban nem tudhatjuk, hogy milyen fejlődési pályát járt be a magyar nyelvű költészet a középkor folyamán. A francia, provanszál és más neolatín költészetekben is van stílusfejlődés és metrikai változás a 14–16. században. Az elsődleges elem a szövegvers felé tendálás. A második, formai, a kötött formák előtérbe kerülése. Elterjednek teljesen kötött formák, és olyanok is, ahol nem a strófaszerkezet van meghatározva, van lehetőség a játékokra bizonyos keretek között, de a strófaszám szabott (*ballade*, *ritornelle*, *chanson royale*), illetve olyan strofikus szövegversek, melyek több elemükben hasonlítanak a magyar anyagra.

A középkori és 16. századi magyar költészetet más népnyelvű költészetekkel újra és újra összevetve legalább néhány sejtést, illetve kételetyt megfogalmazhatunk annak jellegével és gyökereivel kapcsolatban. Horváth Iván, Zemplényi Ferenc és mások után ez a tanulmány is erre tesz kísérletet.

Az RPHA és a Naetebus-féle metrikai repertórium anyagának összevetése – Tanulmányom Balassi kapcsán, az ő korszakos jelentőségét újra megmutatva egy olyan költészeti korpusssal hasonlítja össze a régi magyar vers anyagát, amely az eddigi összehasonlításokból kimaradt, noha számos szempontból érdekes analógiákat kínál. Az eddigi párhuzamok elsősorban a trubadúrok István Frank és a trouvère-ek Ulrich Mölk és Friedrich Wolfzettel által készített repertóriumain alapultak². A párhuzamba állított anyagok költői szempontból amilyen tágasak és bőségesek (a kor poétikái szerint több tucatnyi műfajjal, ezres nagyságrendű verskorpusssal), ugyanannyira szűkek is: gyakorlatilag egy *műfajcsoport* van bennük, elsősorban világi, azokon belül pedig nagyobb részt szerelmes dalok, kizárólag énekelt versek. Az összevetés a régi magyar verssel ezért nyújtott olyan kevés eredményt.

Az összevetést immár a középkori francia és a régi magyar versre korlátozom. A francia középkorban vannak nem-strofikus versek is

² Ulrich MÖLK, Friedrich WOLFZETTEL, *Répertoire métrique de la poésie française médiévale des origines à 1350*, München, 1972, István FRANK, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Párizs, 1966. Horváth Iván (*Balassi költészete történeti-poétikai megközelítésben*) a szicíliai költői iskolát is megemlítette, mint az összehasonlításban teljesen használhatatlan metrikai korpuszt.

nagy számban, párrímeseik ill. asszonáncos *laisse*-ekbe rendezett. Van-
nak más hosszú, általában epikus-didaktikus jellegű művekben hasz-
nált formák, ilyen például a *strophes couées* (aab bbc ccd dde...).
Ezekből magyarul csupán *párrímesei művek* (kevés) vannak, *hetero-
strofikusak* (nagyon kevés). Az ófrancia strofikus költészetnek há-
rom része van: a dalok, másképpen *chansons* (melyek definíciójuk sze-
rint homogonikusak – azaz az egymást követő versszakokban a hímrí-
mek csak hímrímeikkel, a nőrímei csak nőrímeikkel állhatnak azonos
metrikai pozícióban, tehát egy *a* rím mindig hímrím, avagy mindig nő-
rím –; a szabály alól a *trouvère*-eknél alig 6%-nyi kivétel van az éne-
kelt versekben); léteznek többszólamú versek, a *motets*, és végül azok
a heterogonikus, azaz nem homogonikus, de azonos rímképletű vers-
szakokba rendezett versek, melyek repertóriumát Gotthold Naetebus
készítette el a 19. század végén³. Ezeket a filológiai hagyomány mint
nem énekelt szövegverseket, másképpen nemlírai strofikus verseket
emlegeti.

Érdekes módon a régi magyar vers elsősorban a *Naetebus-féle
anyaghoz* hasonlít. Jóval inkább, mint a lírai korpuszokat tartalmazó
repertóriumokra. Két olyan versszakfajta elemzésén keresztül muta-
tom be a hasonlóságokat a két repertórium között, melyek a leggyako-
ribbak mindkét korpuszban. A hasonló rímképleteknek elsősorban a
műfaji megoszlását vizsgálom: milyen műfajokhoz társulhattak az
azonos szerkezetek?

Az első példa: a négysoros izorímesei vers, aaaa

1. A négyes bokorrímesei a Naetebusban:⁴

Horváth Iván *A vers* című könyvében (184. o.) hiányolja az ófrancia
lírából a 4×8-as izoritmikus verset. Nos izoritmikus és izorímesei ebben

³ Gotthold NAETEBUS, *Die nichtlyrischen Strophenformen des Altfranzösischen. Ein Verzeichnis*, Lipcse, 1891. Naetebus az 1400 előtti ófrancia verseket vette figye-
lembe.

⁴ Naetebus teljes anyagában ezek az arányok még inkább a vallásos dalok túlsúlyát
mutatják: 340 versből 168 vallásos, 19 exemplum (együtt 55%), 99 moralizáló, 27 poli-
tikai, 20 szatirikus (együtt 42,9%), 32 szerelmi-udvari, 10 udvari regényes narratív, 4
geszta-tematikájú (együtt 13,5%) és 10 más kategóriába sorolható dalt találunk közöttük.

a formában a Naetebusban 8 db akad, de a franciában gyakoribb 12-es szótagszámú sorokkal 112 (33%-a az egész Naetebus-anyagnak)! Csupán izoritmikus, de párrímes 12 van 8-asokkal, 3 12-esekkel. Ezek a Naetebus-korpuszban meglehetősen nagy számok.

Összesen 130 négy soros izometrikus a Naetebus-repertórium 340 verséből (és még 6 db, négyesnél hosszabb izorímes, *aaaaa...*, ezeket a műfaji megoszlásban zárójelbe tettem)⁵

Műfajok szerinti megoszlásuk:

- vallásos (4) 53
- moralizáló (1) 18
- politikai-történelmi 14
- gyászvers 1
- alkalmi versek, bevezetések 2
- szatirikus és gúnyvers 7
- regényes, regényrészlet 5
- geszta-témájú (1) 2
- szerelmi-udvari 9
- exemplum 13
- egyéb 5
- drámarészlet 1

Ebből vallásos, exemplum és gyászvers: 67 (51,53%)

Politikai, történelmi, moralizáló, kortárs, szatirikus 41 (31,53%)

Regényes, szerelmi és geszta csupán 16 vers (12,3 %).

Egyéb és drámarészlet: 6 vers (4,61%).

Az elemzés tanulságai szerint statisztikailag az izorímes négyes, és egyáltalán az izorímes strófaszervezet a Naetebus-anyagban *többnyire vallásos versekhez* társul. Többségükben *nem narratív, nem históriaszerű versekhez*. A szerelmi-lovagi témakör kifejezetten ritka ebben a formában.

A Mölk-Wolfzettel-féle lírai trouvère-repertóriumban csupán 30 olyan izostrofikus dal van, melyek izorímesek. Ezek közül négyesekben 12 íródott. Ebből 6 vallásos dal, illetve 7 izometrikus, tehát több

⁵ A műfajok szerinti felosztásban van némi bizonytalanság, néhány mű esetében változhat a besorolás, de az arányok nemigen. A felosztás csupán a művek tematikájára van tekintettel.

mint 50%. Ez pontosan ugyanarra utal, mint a Naetebus tanulsága: a francia metrumkincsben ennek a formának elsődleges a vallásos-moralizáló szerepe. Lássuk az arányt a régi magyar versekben.

2. Összesen 566 példát találunk erre a versfajtára az RPHA-ban. (Az RPHA-ban a műfajkritériumok között lehet átfedés, egy vers tartozhat több műfajba is.)⁶ Ebből 450 vers vallásos (79,5%). Vallásos és nem-történelem 397. Ezek közül alkalmi vers 40, dogmatikai 24, liturgikus vagy paraliturgikus 49, bibliai 180, egyéb a maradék. 123 világi bokorrímes vers van (27,3%). Közülük történelem 76, nem-történelem 47, ebből morális-politikai 27, erotikus 18. A 18 erotikus bokorrímes vers mind Balassié. Tehát, a vallásos versek dominálnak, azok között pedig a lírai jellegűek, nem a történelem. Főként zsoltárfordításokról, bibliai parafrázisokról van szó. Viszont a kisebbségben lévő világi versek között a történelem dominálnak. A többi morális-politikai vers, ami gyakorlatilag a vallásos rokonság része, és van 18 kivétel, ami Balassié.

Ebből leszűrhetjük, hogy a régi magyar költészetben az izorímes négyes stófákat vagy vallásos lírai művekben használták, ami feltehetően latin eredetükre utal, vagy világi történelemekben, ami a metrumnak egy másik, talán a vallásos művektől független felhasználását, tradícióját mutatja. Balassi ignorálja, vagy éppen elveti ezt a hagyományt, és csupán ő készíti ebben a stófafajtában szerelmes verseket. (*Nota bene* azok sem mind izometrikusak. De az is igaz, hogy vannak nem négyesekben, hanem többsoros stófákban írt izorímes régi magyar szerelmes versek is.)

Az összevetés tanulsága, hogy szemben több lírakutató, így Horváth Iván állításával is, igenis van az ófrancia költészetben analógiája a régi magyar verselésnek. Nem állítom azt, hogy ez a versforma közös eredetéről (esetleg a közös európai latin metrumkincs utánzását feltételezve) mondana bármi biztosat, csupán azt, hogy a lírai műfajok belső logikája, az imitáción alapuló versszerzési gyakorlat bizonyos preferenciákat határoz meg minden költői hagyományban.

⁶ Lássuk, mi a helyzet a RPHA alapján a teljes régi magyar verskorpuszban: 1578 vers van a *Répertoire*-ban. Ezek közül vallásos vers 1033 = 65,43% (450 aaaa = 43,5%), világi történelem: 102 (6,48%) (76 aaaa = 74,5%), világi nem-történelem: 443 = 28%, (47 aaaa = 10,6%).

Egyéb egyezések a magyar anyag és Naetebus-é között – Sok az azonos rímképlet, jóval több egyezést találunk, mint az udvari líra formáival. Három típust lehet megkülönböztetni Natebusnál: aaaa, ababab, aabaab. (Az utóbbi, a Balassi-strófa alapját jelentő metrikai modul itt a leggyakoribb a francia költészetben. Hasonló jellegű versekben szerepel a holland költészetben is, Jacob van Maerlantnál). Emellett

- hasonló a tematika, összevethető arányokban
- gyakoriak a strófakezdő ismétlések
- gyakori *aa*-nyitás
- jellemző az akrosztikon, vannak ábécés versek. Szinte csak itt az ófrancia anyagon belül. Ez mindazonáltal mindkét korpuszban jelezheti a latin mintákhoz való igazodást.

A két lényeges eltérés az énekeltség a magyar verseknél, illetve a heterometrikusság nagyobb aránya a francia versekben. Vajon hasonló eredetről is van szó, általában a magyar és a „nemlírai francia” költészet esetében? Talán. Annyit mindenesetre feltételezhetünk, hogy a latin nyelvű vallásos vers szerepe meghatározó volt mindkét formakincs létrejöttében, hiszen a vallásos tematika szükségszerűen a latin himnuszok és más lírai példák ismeretét is megkívánta. A két repertóriumban a hasonló metrikai anyag hasonló (döntő többségében vallásos-moralizáló) tematikával jelenik meg. Ergo:

Hipotézis: *az izo-szabály a középkori európai vallásos versek egyik fontos csoportjának általános szabálya. Egyben együtt jár az egymást követő versszakok rímeinek szinte teljes szabályozatlanságával, változatosságával.*

Hipotézis 2 : *A fennmaradt XVI. századi magyar versek formakincse tematikájuk miatt olyan, amilyen.*

Balassi szerepe a magyar verselés megújításában – Ha már találtunk egy olyan költői hagyományt, melynek formakincse sokban hasonlít a régi magyar költészetéhez, érdemes más, mindkettőben előforduló strófaképleteket is összevetni felhasználásuk szempontjából. A következőkben az *aab* metrikai modullal építkező strófafajták szerepét hasonlítom össze. A legfontosabb ezek közül nálunk a Balassi-strófa, míg a Naetebus-korpuszban az Hélinand-strófa. Nem tudjuk, hogy voltak-e Balassinak magyar előzményei, példaképei az udvari költészet létreho-

zásában. Nem nagyon maradt fenn 1500 előtti magyar *világi* líra. Magyar *szerelmi vagy udvari* líra még 1550 előttről sem nagyon van. De ha lenne, de ha volt,

Hipotézis: *akkor sem biztos, hogy metrikailag olyan kellett volna, hogy legyen, mint a ránk maradt 16. századi verskorpusz, amely jó-részt a műfaji megkötésekkel együtt járó formai korlátok miatt olyan, amilyen.*

Miért fordult Balassi az *aab-modul*hoz, egy új strófafajtát megte-remtve, az arisztokratikus udvari költészet írásához használva azt fel, és szinte kizárólag csak ahhoz? Vajon ebben is volt idegen előképe? Erre a kérdésre keresünk választ a továbbiakban.

Az aab metrikai modul – A metrikai modul definícióját Paolo Canettieritől kölcsönzöm: tudtommal ő vetette fel először, hogy a kételemű (*frons* és *cauda*), canzone-típusú versekben további tagolásokat végezzen, és a fronsban vagy ritkábban a caudában ismétlődő elemeket is külön vizsgálja a formaimitáció és a metrikai hagyomány szempontjából.⁷ Horváth Iván több párhuzamot is hozott ennek használatára az európai költészetből. Az első trubadúr Guilhem de Peitieu, illetve az olasz barokk költő Chiabrera is használták. Találunk példákat az új típusú szekvenciában is, meglehetősen sokat. De olyan összetettebb szerkezeteket, mint a Balassi-strófa, vagy pontosan olyat nem talált.

A Naetebus-féle anyagban az izorímes szerkezetek melletti másik nagy verscsoport is ilyen. Ezek az ún. Hélinand-strófában íródtak és rokonaik (a képlet *aabaabbbabba*, általában 8-okkal). Itt az izoritmikus, azonos szótagszámú versek dominálnak, szemben a Balassi-strófával. 64 vers íródott pusztán nyolcasokban. A két versszak-típus rokona a Maerlant-strófa, a XIV. századi holland költészet találmánya, melynek képlete *aabaabaabaabb*. Mindkét versforma elsősorban moralizáló, vallásos, néha szatirikus és nagy ritkán udvari-szerelmes versekhez járult. Az Hélinand-strófát a következő műfajokban használták a Naetebus szerint (64 vers):

⁷ Paolo CANETTIERI, *Descortz es dictatz mot divers. Ricerche su un genere lirico romanzo del XIII secolo*, Bagatto, 1995.

vallásos 24
moralizáló 21
politikai-történelmi 4
gyászvers 6
szatirikus 1
szerelmi 7
egyéb 1

Arányaiban:

Vallásos és gyászvers 30 (46,875%)

Politikai, moralizáló és szatirikus 26 (40,6%)

Szerelmes 7 (10,9%)

Gyakorlatilag nincs eltérés az arányok tekintetében az izorímes szerkezetekhez képest, *ha a szerelmi-udvari regiszter jelentőségét vizsgáljuk* a forma használatában. Csupán a moralizáló és a vallásos regiszterek arányában van némi különbség (de itt a legnehezebb a határ kijelölése). A legtöbb Hélinand-strófában készült vers a belső műfajmegjelölés alapján, akkor is, ha változatos tartalmúak, *complainte*: magyarán *planctus*, siratóvers, sirám. Talán ez volt a forma eredete, legalábbis a forma első művei mind vallásos moralizáló típusúak, *vanitas*-versek, *memento mori*k. A Maerlant-strófa jellegében hasonló, ráadásul heterometrikus, ezért közel áll a Balassi-strófához, illetve heterogonikus, ami az Hélinand-vesszakkal rokonítja. Jacob van Maerlant ugyanolyan iskolateremtő, mint Hélinand de Froidmont vagy Balassi. De nála is elsősorban vallásos, kisebb részt moralizáló versekhez járul a versszak, többnek még a latin (tartalmi) forrása is ismert. Tehát az analógiaként szolgáló mindkét strófaforma negatív eredménnyel szolgál, mert eredetileg is moralizáló, vallásos formaként születtek meg. Épp ezért a bokorímeikkel szembeállított Balassi-strófa párhuzama minden lírai jellegű forma, tehát a teljes trubadúr- vagy trouvère-líra.

Balassi jelentőségét a metrumkincs megújítása szempontjából már sokféleképpen méltatták. Én arra helyezném a hangsúlyt, hogy egyrészt egy, a magyar költészetben hagyományosan a vallásos regiszterhez kötődő metrumfajta, a bokorímet felhasználta a saját szerelmi költészetéhez, illetve, hogy megteremtette a Balassi-strófát, mely szerintem elsősorban erre az új tematikára szolgált. Persze nem tudhatjuk,

hogy ha elkészül a vallásos versek gyűjteménye, akkor azokban mekkora lett volna a Balassi-strófa aránya, de a fennmaradt 23 vallásos verséből a kettő nagyon kevés. A disszertációmban az ófrancia és provanszál vallásos verseket vizsgáltam. Kerestem azokat a formai jellemzőket, melyek összefügghetnek a tartalommal. Nem voltak csak kizárólagosan a vallásos versekre jellemző metrumok, rímképletek, de voltak tendenciák, fontosabb és kevésbé fontos formák. Ugyanilyen jellegű megállapításokat lehet tenni a magyar metrumkincsre vonatkozóan is, és lehet azt a műfajok tematikája szempontjából vizsgálni.

A daloskönyvek korszakában az imitáció és a kontrafaktúra visszanyomozhatóvá teszi egy-egy forma használatát, és kötődését valamilyen tartalomhoz. Az azonos formában (dallamra) íródott versek intertextuális kapcsolatai gyakran jól meghatározhatóak, és ennek a módszernek az alapján tűnik úgy, hogy Balassi tematikus újítása összefüggött formai kísérletével is. Ha ő más, részben modernebb is ennél a költészetfelfogásnál, azért még az őt utánzóknak esetében a magyar költészet működésmódja ilyen maradt.

S noha sikerült idegen formai párhuzamokat találnunk a Balassi-strófához, azok belső tartalma többségében ugyanúgy vallásos, klerikus jellegű, mint a régi magyar költészet szinte egésze, ezért a vizsgálat annyiban negatív eredménnyel zárul, hogy nem találtunk tematikus és formai mintát a Balassi-strófához. Ezért is tarthatjuk Balassit igazi újítónak.

Végezetül – Az összevetés alapjául szolgáló Naetebus-féle korpusz is túl régi, túl ősi a XVI. századi metrumkincs analógiáinak feltárásához. De mégis jobb alap, mint a trubadúrok vagy trouvère-ek verseinek repertórium. Nemcsak a tematikai hasonlóságok miatt, hanem mert a középkori verselés fejlődésének egyik útját illusztrálja. Nem a zárt formakét, hanem a *chanson de geste*-ek meghatározatlan hosszúságú *laisse*-eit, a párrímes szövegek relatív művésziatlenségét felváltó strofikus költészet hagyományát. Ez jórészt narratív, de nem csak, és nem feltétlenül. A szövegvers irányába tartó fejlődést is leképezi, bemutatja. A régi magyar vers Balassi előtti hagyományához is hasonlítható. De Balassi, amikor élete végén, ha igaz, az egy Balassi-strófából álló kötött formát létrehozta, illetve ab-nyitású verssel kísérletezik, már túllép ezen. Talán meg kell próbálni a

XIV. századnál későbbi költészeti korpuszokkal is összevetni a magyar költészetet, és olyanokkal is, melyek tematikailag is közel állnak hozzá, legyenek akár népnyelvűek akár latinok. Így talán további analógiákat is feltárhathunk. Mindenesetre a Naetebus-féle korpusz vizsgálata legalábbis megerősíthet minket abban, hogy érdemes az ilyen jellegű vizsgálódást folytatni, a régi magyar verselésnek vannak népnyelvű európai párhuzamai.

Ahogy Zemplényi Ferenc, én sem hiszek a „nyom nélkül és teljesen elsüllyedt irodalmi katedrálisokban”.⁸ De azt sem hiszem, hogy végleg el kell vetnünk, hogy létezhetett valamiféle udvari irodalom a középkori Magyarországon, vagy legalábbis annak recepciója. Talán nem magyar nyelven, ami nem lenne meglepő, hiszen Itália és Észak-Hispánia főúri udvaraiban is egy időben a provanszál volt az irodalmi nyelv, vagy Velencében például franciául írt krónikát Martin da Canale, és Brunetto Latini is a franciát választotta enciklopédiája nyelveként. Az egyes tematikák gyakran kötődtek egy bizonyos irodalmi nyelvhez: a *chanson de geste*-ek tematikája is elsősorban franciául létezhetett. És még egy példa: egy a mienknél a középkorban sokkal csinosabb nemzetnek, a gallegónak csupán négy, gyakorlatilag két forrásra visszavezethető kódex őrzi gazdag és egyedi költészeti hagyományát. Az arthúriánus regényekből is csupán két prózatöredék maradt fenn ezen a területen: egyetlen gallegó Trisztán-töredék és portugálul egyetlen Merlin, ami nagyon kevés, és fennmaradásuk írható a véletlen számlájára is.⁹ Lehet, hogy ilyen műveket olvastak (kommentáltak – imitáltak?) nálunk is, esetleg nem magyarul, hanem franciául, latinul, németül, avagy valamelyik délszláv nyelven. Adjunk még esélyt a kutatásnak. Azt ellenben, ha nem is elsőként, és biztosan nem utolsóként, nyugodt szívvel kijelenthetjük, hogy Balassi korszakos jelentősége nem valamilyen elveszett hagyomány felújításában áll, hanem a reneszánsz magyar nyelvű udvari líra megteremtésében.

⁸ ZEMPLÉNYI Ferenc, *Az európai udvari kultúra és a magyar irodalom*, Bp., 1998, 45.

⁹ *Livro de Tristan e Livro de Merlin. Estudio, edición, notas e glosario*, Santiago de Compostela, 2001.

BÁLINT BALASSI, UN HÉROS FONDATEUR DE LA POÉSIE HONGROISE

Contribution à l'histoire du module métrique *aab*

Résumé

Dans cette étude j'ai tenté de dessiner avec des contours plus fins que nos prédécesseurs les traits de caractère de la poésie hongroise du 16^e siècle. J'ai comparé les particularités métriques de deux corpus poétiques: les poèmes hongrois antérieurs à 1600, recensés dans le *Répertoire de la Poésie Hongroise Ancienne*, ont été contrastés avec les *poèmes strophiques non-lyriques* (cette expression renvoie dans le jargon des romanistes aux poèmes rédigés en strophes hétérogoniques) de la poésie française antérieure à 1400, inclus dans le répertoire de Gotthold Naetebus. J'ai choisi deux formules de rimes très fréquentes dans les deux corpus : le quatrain monorime et les formules qui contiennent le module *aab*. La première comparaison a présenté une très grande affinité des deux corpus : la structure la plus fréquente s'est jointe à des sujets très semblables (essentiellement moraux et religieux) dans les deux littératures, et nous avons constaté l'importance mineure des sujets amoureux, chevaleresques, ou courtois. J'en ai conclu que dans la littérature hongroise il peut y avoir un rapport entre le caractère moralisant de la majorité des poèmes conservés et leur uniformité métrique. En revanche, l'examen de l'autre élément a apporté un résultat différent: tandis que la strophe d'Hélinand (8aabaabbbabba), si fréquente dans la poésie française, a été utilisée également avec les mêmes thèmes moraux, la strophe Balassi (6aa7b6cc7b6dd7b) a été, en revanche, probablement inventé par le grand poète pour l'utiliser dans ses poèmes d'amour, en contraste volontaire avec la tradition poétique hongroise de son époque. Ainsi le corpus recueilli par Naetebus nous présente d'un côté qu'il y a, malgré toutes les divergences, des parallélismes entre la poésie française et hongroise des débuts, mais d'autre côté l'usage du module *aab* chez Balassi paraît toujours novateur, et ses origines étrangères, supposées par certains, ne sont pas trouvées par cet examen.

CRISTOFORO CASTELLETTI: *L'AMARILLI*

Megjegyzések az 1580-as kiadás ajánlásához

„Ezt az Eklogát, Nagyságos Asszonyom, véleményem szerint, úgy koncepciójában, mint stílusában, minden más máig láthatótól különbözőnek alkottam. Mert azok vagy mind súlyosak, mint Torquato Tasso Mester gyönyörűséges és tudós Amintája, vagy mind nevetségesek, mint a sienai Rozi Akadémia tagjainak néhány darabja, amelyek mind parasztok tréfáira és fecsegésére épülnek. De én az enyémet súlyosnak és nevetségesnek egyszerre próbáltam alkotni, mintegy a Komédia módjára: azért, hogy Színpadra állítva nagyobb gyönyört okozzon a hallgatóknak.”¹

Cristoforo Castelletti írja ezeket a szavakat első ma ismert művének, az ekkor „Egloga Pastorale”, „pásztori ekloga” alcímmel ellátott *L'Amarilline* az ajánlásában.² 1580 júniusában vagyunk, Tasso „erdei mesé”-jének³ megjelenése és Guarini *Pastor Fidó*jának megírása előtt, mégis, Castelletti már megszólalásának első pillanatában szükségét érzi, hogy elhatárolja magát egy elméletileg egyelőre nem létező műfaj képviselőitől. Megfelelő definíció hiányában e virtuális műfaj két irányát jelöli meg a „súlyos”, illetve a „nevetséges” – retorikából kölcsönzött – jelzőivel, és hogy az olvasók jobban értsék, neveket is kapcsol e megjelölt irányokhoz. Dicséri Tassót (akinek a tekintélyére már csak azért is szüksége van, minthogy a dedikációt kísérő versek sorát

¹ „COMPOSI, Illustriss.[ima] Signora, questa Egloga diversa di concetto, et di stile; al mio parere; da tutte l'altre, che infino ad hoggi si veggono. Percioche quelle, ò sono tutte gravi; come l'Aminta bellissima, et dottissima di M.[esser] Torquato Tasso: ò tutte ridicolose; come alcune de gli Academici Rozi di Siena, le quali sono tutte fondate ne gli scherzi, et ciance de' contadini. Ma la mia ho cercato fare grave, et ridicolosa insieme quasi in guisa di Comedia: acciò volendosi rappresentare nella Scena porgesse maggior diletto à gli ascoltanti.” A Castelletti-idézeteket itt és a továbbiakban a saját nyersfordításomban közlöm (Sz. E.).

² Ascoli, 1580, A2r. Az ajánlás az *I Torti amorosi* című komédiájához hasonlóan Clelia Farneséhez, Alessandro Farnese bíboros természetes leányához szól.

³ Az 1573-ban bemutatott *Aminta* „favola boscareccia” alcímmel 1580 decemberében jelent meg.

maga Tasso indítja),⁴ de a horatiusi gyönyörködtetés elvét sem téveszti szem elől, amelyet a Congrega dei Rozzi népi farce-gyakorlatának a bevonásával kíván megvalósítani. A „mintegy a Komédia módjára” történő stílusvegyítés pedig olyan jól sikerül, hogy mindjárt a következő évben komédiaírássra adja a fejét.⁵

A pásztordrámaival debütált komédiaszerző története ismerős lehet a század elejéről, Ruzzante (Angelo Beolco) élettörténetéből, hogy azonban a különbségeket is érzékeljük, tanulságos lehet kettejük között Giralaldi Cinzio eltérő karrierje. Giovan Battista Giralaldi Cinzio számos, Seneca stílusában írott tragédia után fordult az új műfajhoz, csalhatatlan alapokra, Euripidészre és a szatírdramára hivatkozva. *Egle* című műve előtt egy évvel fejezte be az újkori eposz, a komédia és a tragédia műfaji kérdéseivel foglalkozó traktátusát,⁶ 1554-ben pedig – önigazolásul – lefektette az új drámai műfaj elméleti alapjait (*Lettera ovvero discorso sopra il comporre le satire atte alla scena*). Ha az *Egle* nem is, Giralaldi Cinzio elméleti hozzáállása számos követőre talált a század második felében.

Az *Amarilli* első kiadásának ajánlása 1580. június 15-én azonban a műfaj kanonizáció előtti pillanatait örökíti meg; Agostino Beccari népszerű, 1554-ben Ferrarában bemutatott *Sacrifici*ójának klasszifikáló kiadásai, az *Aminta* és a *Pastor Fido*, Giason de Nores, Guarini és Ingegneri a pasztorál műfaját tárgyaló értekezései még nem láttak napvilágot. Ebben a kontextusban kell tehát értelmeznünk, miért tartja fontosnak Castelletti műve kategorizálását már az ajánlás első mondatában, miért veszi újból és újból elő opus primumát, hogy saját és drámaíró kollégái praxisában szokatlan módon többször is teljesen átdolgozza, miközben maga már más műfajjal foglalkozik, és végül, hogy miből adódik a zavar, amellyel az *Amarillit* az első kiadásban „Egloga pastorale”-ként, a későbbiekben pedig a cím mögé vetett tétova „passtorale” jelzővel aposztrofálja.

⁴ A3r; *Con si dolce armonia...* Tasso és Castelletti kapcsolatához ld.: Maria CICALA, *Crisroforo Castelletti, Torquato Tasso e Antonio Ongaro: ipotesi di indagine* = uő., *Lettura intertestuale del Castelletti lirico*, Nápoly, 1994, 85–116.

⁵ *I Torti amorosi*, 1581.

⁶ *Discorsi intorno al comporre dei romanzi, delle commedie e delle tragedie*, 1544.

Az ajánlásban használt terminológia kiforrottságában is árulkodó. Castelletti két ekloga-típust különít el, az első jelzője („grave”) egyértelműen terminus technicus, és a stílusok hármass felosztásában a „fentebb stíl”-re utal, a másodiké („ridicolosa”) ez esetben nem tekinthető annak, de az általános nyelvhasználatban a komédiára (azon belül is talán a rögtönzött komédiára)⁷ vonatkozik, mint ez a következő mondatból expliciten kiderül. Így az első csoport óhatatlanul a tragédia műfajával kerül aszociatív kapcsolatba, jöllehet az azonosítás a „jó végű” *Aminta* példája miatt lehetetlen. Castelletti azon kijelentése tehát, hogy e kétféle „eklogá”-t kívánja ötvözni, tulajdonképpen nem áll távol a Giralaldi Cinzio-i „satira” meghatározásától, amelynek beszédmódja „se nem túlságosan alázatos, se nem túlságosan súlyos”, és „középutat tart a komédia és a tragédia között”.⁸ Ugyanakkor a komédia terminus hangsúlyozása Guarini 1592-es traktátusát⁹ látszik előrevetíteni, a *Pastor Fido* szerzője ugyanis Beccariról, akit a pásztorjáték („favola pastorale”) első modern képviselőjének tekint, a következőképpen nyilatkozik: „ő... sok pásztori beszédet drámai mese formájába öntve... komédiát hozott létre, kivéve hogy a bevezetett személyek pásztorok, ezért pásztorjátéknak nevezte.”¹⁰

Ha nem tudnánk is az ajánlásból, hogy Castelletti ismerte az *Amin-tát*, első benyomásunk az *Amarilliról* kétségkívül ez lenne. Apollo a tassói Prológ Amorjához hasonlóan pásztorruhában jelenik meg, és mindketten reflektálnak az általuk létrehozott színpadi helyzetre. Tassónál: „Ki hinné el, hogy emberi alakban / egy isten rejlik itt e viseletben? / Pásztornak néznek. Ámde nem akármilyen / vadon-isten csak, bár-

⁷ Vö. „commedie ridicolose” a 17. században Rómában. Gabriella E. ROMANI, *Le tre „Amarilli” di Cristoforo Castelletti*, Annali dell’Istituto di Filologia Moderna dell’Università di Roma, 1979, 115–143 [115].

⁸ „Né troppo umile né troppo grave”, „un certo convenevole mezzo tra la commedia e la tragedia”. Emilio BIGI idézi Giralaldi *Lettera...* c. értekezéséből, *Il dramma pastorale del Cinquecento = Il teatro classico italiano nel ‘500, Atti del convegno 9–12 febbraio 1969 della Accademia Nazionale dei Lincei*, Róma, 1971, 101–120 [109].

⁹ *Il Verato secondo ovvero replica dell’Attizzato Accademico ferrarese in difesa del Pastor fido contra la seconda scrittura di Messer Giasone de Noreis intitolata Apologia*.

¹⁰ „Il quale... regolando molti pastorali ragionamenti, sotto una forma di drammatica favola... ne fe’ nascere una commedia, se non in quanto le persone introdotte sono pastori; e per questo la chiamò favola pastorale.” BIGI idézi, *i. m.*, 101.

miféle szerzet, / hanem az egyik legnagyobb magasság, / kitől a véres kard hull Mars kezéből / gyakorta, s Neptun ejti a hatalmas / hármasszingtony, a földnek rendítőjét, / s Jupiter vesz örök villámokat. / Ilyen külsővel, ilyen öltözetben / nehezen ismeri fel a kilétem / Venus anya, a fiát, engem, Ámort”.¹¹ Castellettinél: „Arcomba szegezitek tekinteteket kikerekedett szemekkel, talán csodálkozást keltenek szívetekben szavaim? Talán lehetetlennek tűnik számotokra, hogy pásztori öltözék alatt ilyen ritka és méltó erény rejtőzhet? Ne ruhámra tekintsetek, mert ez a lepel szent és égi istenséget takar.”¹²

A két istenségnek, mint a fentiekből is látható, a két szerzőnél egészen más a funkciója. Tasso Amorja önálló karakter, hiú és felfuvalkodott, míg Castelletti Apollójának ábrázolása a maga arisztokratizmusában – amelylyel a továbbiakban sem nevezi néven magát, csupán körülírással, tetteire, származására és attribútumaira hivatkozva teszi egyértelművé kilétét – sokkal kevésbé személyes. Amor nem fordul közvetlenül a nézőkhöz („Ki hinné...”), Apollo ellenben a többes szám második személyű névmások és igealakok használatával közvetít szerző és közönsége között. E közönség Castelletti számára rendkívül fontos, minden prologjában, tehát prózában írt komédiáinál is különös gondot fordít nőközönségére, talán a boccacciói hagyományt követve. Az *Amarilli*hoz, illetve a *Torti amorosi*hoz írt előljáró beszédekben a szerelmi költészet közhelyeivel operál,¹³ a *Furbo* és a *Stravaganze d'amore* prologjaiban mintegy összekacsint hölgyhall-

¹¹ „Chi crederia che sotto umane forme / e sotto queste pastorali spoglie / fosse nascosto un dio? Non mica un dio / selvaggio, o de la plebe degli dei, / ma tra' grandi e celesti il più potente, / che fa spesso cader di mano a Marte / la sanguinosa spada, ed a Nettuno / scotitor de la terra il gran tridente, / ed i folgori eterni al sommo Giove. / In questo aspetto, certo, e in questi panni / non riconoscerà sì di leggiero / Venere madre me suo figlio, Amore.” Torquato TASSO, *Aminta – Szerelmes versek*, ford. TUSNÁDY László, Bp., 2002, 54–55.

¹² „Voi affissate gli occhi nel mio volto, / Inarcando le ciglia vi fan forse / Maraviglia nel cor le mie parole? / Vi par forse impossibile, che possa / Sotto pastoral veste esser' ascosa / Virtù sì rara, e di sì degno [„eccelso” a 3. kiadásban] pregio? / Non mirate al [„il” a 2. és 3. kiadásban] vestir; che questo manto / Ricuopre Deità sacra, e Celeste.”

¹³ Ti. a nők szemének fényei csillagok, amelyek elhomályosítják a nap, illetve az *Amarilli* esetében Apollo napisten fényét.

gatóival.¹⁴ Míg Tassónál Amor mozgatja (ha nem is a „napot és minden csillagot”, mint Danténál és Busenello librettójában, de legalábbis) a cselekmény szálait, Apollo nem avatkozik bele az eseményekbe, csupán szemléli azokat („rimira”). Az emberek elől gubózik be („sotto mentite larve”), nem egy másik istenség elől, mint Amor, aki Venust akarja becsapni. Közvetítő szerepe a költő és a mű vonatkozásában is érvényesül: „Valaki, aki a Tiberis partján született és életkora április és május között van, az erény és énekem barátja mindenkor, többször kért engem összetett kezekkel, hogy legalább egy cseppet ihasson a nedűből, amely a tiszta forrásból folyik, melyet a nemes Pegazus fakasztott ki lábával, és hogy adjam neki kölcsön édes lantomat.”¹⁵ Castelletti Apollója azonban jóval kevésbé demokratikus, mint Tasso Amorja, aki úgy tesz csodát, hogy „egyenlő lesz a bölcsek büszke lantja / a pór dudával.”¹⁶ Az *Amorilliben*: „A kérés hiábavaló volt, talán észrevéve, hogy lantom túl előkelő ajándék és nem az ő kezébe való, durva dudát kért tőlem ajándékba. Végül hagytam magam, de nem azt adtam, amellyel a vakmerő Marsziaszt győztem le, hanem saját kezűleg készítettem egyet vékony nádból.”¹⁷

A különbség sokatmondó: ahogyan Tasso a „rustiche sampogné”-t, vagyis a népi pásztordudákat a tudós citerákhoz („dotte cetre”) emeli, és így válik Castelletti szemében stílusa „gravé”-vá, súlyossá és emelkedetté, úgy Castelletti is tudatos költői törekvéseiről vall, amikor a „rustiché”-hoz jelentésében hasonló, de egyértelműen pejoratív „roza” jelzővel kíséri a „sampogne” nyersebb („zampogna”) alakját. Maga is

¹⁴ „Il sapete ben voi, donne [*Furbo*] / bellissime e gentilissime signore... [*Stravaganze*]”

¹⁵ „Un, che del Tebro in sù la riva nacque, / Et di sua etade è fra l’Aprile, e ‘l Maggio, / Di virtù sempre, e del mio canto amico; / Più volte mi pregò con le man giunte: / Ch’io gli lasciassi ber sol’ una stilla / Di quel licor, che spande il puro fonte [a 3. kiadásban nem szerepel ez a sor, összevonja] / Che ‘l Pegaso leggier col piede aperse; / E li prestassi la mia dolce lira.”

¹⁶ „Suprema gloria e gran miracol mio: / render simili a le più dotte cetre / le rustiche sampogne”, *i. m.*, 58–59.

¹⁷ „‘l pregar era indarno: accorto forse, / Che la mia lira era tropp’ alto dono, / Et era suono non da le sue mani; / Una roza zampogna in don mi chiese. / Mi rendei vinto al fin; ne già li diedi / Quella, con cui l’audace Marsia vinsi: / Ma la fei di mia man con sottil canne.”

felvállalja azt a jelzőt, amelyet az ajánlásban hivatkozott másik irodalmi előzmény, a Rozzi-akadémia tagjai felvállaltak.

Carrara elévülhetetlen monográfiájából¹⁸ tudjuk, hogy a Rozzi-akadémia gyakorlatában a pasztorálkomédiák metrikai képletét az ottavával kombinált tercínák adták.¹⁹ Castelletti az *Amarilli* – Tasso monometrikus pásztordrámájával szemben polimetrikus – verssorai közt az első kiadásban tercínát is alkalmaz. Az életének szinte minden ismert motívumával Rómához köthető szerző²⁰ valószínűleg a pápai udvarból ismerte a X. Leó óta népszerű sienai társulatot.²¹

Castelletti az *Amarilli* első kiadásától fogva tudatosan keveri a stilisztikai rétegeket, és az idézett ajánlásban megfogalmazott „grave e ridicolosa insieme” a prológban további kifejtést nyer: „És nem azért [ti. kezdett énekelni a költő, mondja Apollo], hogy feldíszítse az eszméket, hanem hogy a könnyek közé röpké mosolyt csaljon, durva parasztok balgaságait és tréfáit illessze a fájdalmas hangok közé.”²²

Ezek a „balgaságok” és „tréfák” azonban az első kiadásban nem bizonyulnak olyan rövideknek, mint ahogy Castelletti ígéri: (a Prológ Apollóját és Echót leszámítva) a 10 szereplőből 4 parasztféle („villano”), és a jelenetek majdnem felében (28-ból 13-ban) meg is jelennek. A népies-szókimondó, helyenként obszcén, toszkán dialektussal kevert stílusréteget Castelletti az első kiadásban szívesen ki is emeli a szavak kétértelműségének hangsúlyozásával, ütköztetve a poétikus (petrarkista), aulikus réteggel.²³ A második, 1582-es velencei kiadáson azonban Castelletti mélyreható változásokat eszközölt, amint azt az ajánlást jegyző Tornieri írja: „számtalan helyen megváltoztatta, és mi-

¹⁸ *La poesia pastorale*, Milánó, 1909.

¹⁹ Gabriella E. ROMANI, *i.m.*, 120.

²⁰ Életrajzához ld. az egyetlen modern kiadású Castelletti-darabhoz írt előszót: *Stravaganze d'amore*, kiad. Pasquale STOPPELLI, Firenze, 1981.

²¹ Vö. Gabriella E. ROMANI, *i.m.*, 126.

²² „Et non per abbellir' i suoi concetti; / Ma per mescer fra 'l pianto un breve riso / Di rustici Villan sciochezze, e scherzi / Inserir' ancho fra' dogliosi accenti.”

²³ Az I. felvonás 2. jelenetében Cavicchio kecskepásztor pl. csak szó szerint képes értelmezni Credulo Amarillire vonatkozó kérdését: „Paraszt, láttad az én szép Napomat?” („Villano havresti visto il mio bel Sole?”)

után az előzőhöz képest jócskán módosította, a kezembe adta”.²⁴ A legszembeötlőbb különbség a terjedelem csökkenése, jóformán nincs olyan verssor, amelyhez Castelletti ne nyúlt volna hozzá: szavakat, kifejezéseket, szótagszámot, szórendeket változtatott meg, elsősorban a nyerseségek kiküszöbölésére. Ennél is nagyobb léptékű, a szerkezetet alapvetően befolyásoló módosításokat hajtott végre a harmadik kiadásban: itt nem csupán nyelviileg irtotta a vaskos népies réteget pásztortjátékából, hanem a szereplők számát is drasztikusan csökkentette, mindössze egyet hagyva a 4 paraszti figurából. Tornieri joggal írhatta az 1587-es kiadás dedikációjában: „...nekilátott a revíziónak, és annyi helyen változtatta meg, nyirbálta és növesztette, hogy a korábbiól más, mint a címe, nem maradt meg. Oly módon, hogy a reszelgetések helyett, azt lehet mondani, hogy mintegy kohóban formálta újjá művét”.²⁶ A reszelékek azonban nem mentek veszendőbe, a rusztikus hangból időközben három komédia született, köztük az egyik első, római dialektust őrző dráma, a *Stravaganze d’amore*.²⁷ A pásztordráma és a komédia műfaja különvált, de az elméleti tisztázottság iránti igény megmaradt, Castelletti a *Torti amorosi* prológjában ugyanúgy szükségét érezte a horatiusi fordulatoknak: „Nem kétséges ahhoz, hogy menedéket találjunk a halál karjai elől, tisztességes vagy hasznos vagy gyönyörködtető segítségre van szükségünk”.²⁸

Ugyanennél a mondatnál a magyar költő, Balassi Bálint, akinek *Komédia*-beli „szóló”-ja eddig a pontig a legnagyobb természetességgel

²⁴ „...la mutò in infiniti luoghi; et dopo haverla fatta assai diversa dalla prima, me la lasciò nelle mani”, A2r.

²⁵ Az ajánlás mindkét alkalommal Lothario Contihoz szól, a második érdekessége, hogy Tornieri ezúttal a címzett apját, Torquatót Petrarca *Spirto gentil* című canzonéja nyomán „Itália reménye, hős lovag”-jának aposztrofálja (“Il Cavalier, ch’ Italia tutta honora”, Weöres Sándor fordítása).

²⁶ „...si pose a rivederla, et in tanti luoghi la mutò, la scemò, e l’accrebbe, che della prima altro che ’l nome non vi lasciò. Di maniera, che in vece di limarla, si può dire, che la tornasse à riporre nella fucina, et à rifarla di nuovo.” A2rv.

²⁷ Perna szolgáló nyelvről részletesen Francesco A. UGOLINI ír *Per la storia del dialetto di Roma. La „vecchia romanesca” ne Le Stravaganze d’amore di Cristoforo Castelletti* (Perugia, 1982) című könyvében.

²⁸ „Non ha dubbio, che per ripararci dall’armi della morte più che si può, ne fa bisogno d’alcun soccorso honesto, ò utile, ò dilettevole.”

idézte a *Torti amorosi* prológját,²⁹ megtorpan, az ő poétikájában ebben a pillanatban nem az irodalomelméleti hagyomány, hanem a műfaj meghonosítása a tét.

Még akkor is, ha ez nem egészen az a műfaj, aminek ő, magabiztosan, nevezi.

Eszter Szegedi

CRISTOFORO CASTELLETTI: *L'AMARILLI* Alcune osservazioni sulla dedica della prima redazione

Riassunto

Cristoforo Castelletti è stato commediografo ed ecclesiastico, vissuto soprattutto a Roma nella seconda metà del Cinquecento. La sua importanza in Ungheria è dovuta al suo dramma pastorale, *L'Amarilli*, redatta tre volte dall'autore e tradotta in ungherese da Bálint Balassi con il titolo *Szép magyar komédia*. Eszter Szegedi nella sua relazione parte dalla dedica della prima redazione (Ascoli, 1580) de *L'Amarilli* e cerca di mettere in evidenza le tracce di una controversia relativa al genere pastorale che è stata artico lata in modo esplicito solamente anni più tardi, tuttavia già percettibile nel 1580. La relatrice menziona alcuni predecessori (Giraldi Cinzio, Agostino Beccari) e, seguendo un accenno della dedica, passa ad esaminare in maniera più dettagliata il prologo dell'*Aminta* e quello de *L'Amarilli*. Trovate nuove tracce di una poetica castellettiana, tratta a grandi linee la formazione della seconda e della terza redazione de *L'Amarilli*. Constata infine la nascita di un nuovo genere (quello del dramma pastorale distinto nell'opera de Castelletti assai vistosamente dalla commedia) e l'esigenza che muove irresistibilmente la letteratura italiana tardo-cinquecentesca alla teorizzazione dei generi.

²⁹ Vö. Amedeo DI FRANCESCO, *Megjegyzés a Szép magyar komédia prológusáról*, Iskolakultúra, 1996, 68–70.

STEFANO GUAZZO:
„EGY CASALEI NEMES HÖLGYPORTRÉJÁRÓL”

Előadásomat szeretném Amedeo Quondam professzor több helyen is kifejtett gondolataival kezdeni, amelyek felidézése és szem előtt tartása igen hasznos lehet minden, reneszánsz kultúrával foglalkozó kutató számára. Általában elmondható, hogy az újkori etika kialakulását tanulmányozó XX. századi filozófiatörténetek, szélesebb értelemben a történettudomány, meglehetősen mostoha módon bánt a reneszánsz Itália kultúrájának egyik legjellemzőbb alkotásaival, az úgynevezett „jóneveltség kézikönyveivel”. Igen jelentős kivétel Paul Oskar Kristeller,¹ valamint Giovanni Macchia,² aki antológiájában (1988) először hoz idézetet az általunk vizsgált író, Stefano Guazzo³ civilizált társal-

¹ Paul Oskar KRISTELLER, *Renaissance Thought and the Arts. Collected Essays*, Princeton, 1990.

² Giovanni MACCHIA, *I moralisti classici da Machiavelli a La Bruyère*, Milano, 1988.

³ Stefano Guazzo 1530-ban született Casale Monferratóban. Paviában folytatott jogi tanulmányokat valószínűleg Andrea Alciatónál. Ezután Lodovico Gonzaga, a későbbi Nevers herceg szolgálatába lép és elkíséri őt Franciaországba, ahol hét évet tölt. Majd visszatér Mantovába és Margherita Paleologa titkára lesz. A herceg édesanyjának halála után nem tér vissza Lodovico Gonzaga szolgálatába, ahol helyét fivére, Guglielmo Guazzo foglalja el. Guglielmo, a „Lovag” (il Cavaliere) néven a *Civil conversazione* egyik főszereplője lesz. Stefano, Guglielmo Gonzaga mantovai herceg szolgálatában tevékenykedik tovább. Eközben egyik alapítója lesz a casalei Accademia degli Illustratinak. 1567-68 telén írja meg a *Civil conversazionét*, amelynek rögtön nagy sikere lesz. (Első kiadás: 1574, Brescia). 1579-ben kibővített és átdolgozott formában újra kiadja. 1586-ban megjelenik egy másik, igen fontos műve, a *Dialoghi piacevoli*, amelyet Lodovico Gonzagának ajánl. Tagja lesz a mantovai Accademia degli Invaghiti-nek is. 1590-ben kiadja összegyűjtött leveleit *Lettere* címmel, ezúttal Vincenzo Gonzaganak ajánlva, aki 1587-től Mantova új hercege. Guazzo ekkorra már kora ismert személyisége lett, és nagyon sok befolyásos barát, támogatóra tett szert. Egyikük, Annibale Magnocavalli casalei orvos-filozófus, Guglielmo Guazzo mellett a *Civil conversazione* másik főszereplője. A szerző élete utolsó éveit 1589-től Paviában tölti, ahol a városi nemesek életét éli, és ahol 1593. december 6-án hal meg.

gásról szóló művéből, s megemlíti, hogy mint író, Guazzót a morálfilozófia sem hagyhatja figyelmen kívül, hiszen a főművét, a *La civil conversazionét* (*A civilizált társalgásról*, 1574, 1579) például Montaigne eredetiben olvasta.⁴ A szigorúan vett filozófiai irodalom kereteibe ezek a viselkedésirodalomhoz tartozó művek több okból sem fértek bele (talán mert nem irodalomról, és nem filozófiáról van szó?), hiszen művelői nem hivatásos filozófusok voltak, hanem humanisták, később udvari emberek, vagy úgynevezett népszerűsítők⁵, akik korántsem egy szűk réteghez, „szakmai elithez” kívántak szólni, hanem a lehető legszélesebb közönséghez próbáltak meg eljutni. A legismertebb, és egész Európában leghatásosabb művek ebben a témakörben Baldassare Castiglione *Il Cortegiano* (*Udvari Ember*) dialógusa, Giovanni della Casa *Galateója*, és Stefano Guazzo *La civil conversazione* (*A civilizált társalgásról*), valamint *Dialoghi piacevoli* (*Kellemes dialógusok*) című művei, de végtelen számú példát idézhetnénk. A civilizált, udvarias viselkedést, mint életformát felvázoló művek többnyire dialógus, vagy levél formában születtek, a dialógus, mint műfaj korabeli elméletéről, ennek tudatos választásáról, valamint a *conversatio* ezzel egybecsengő etikai-retorikai alapjairól az utóbbi évtizedekben igen érdekes kutatások folynak⁶. A dialógusforma olyan irodalmi fikció, amely egy valóságos társalgás, vita utánzata. Társadalmi és irodalmi játék ez, amely a viselkedés-irodalom képviselői számára a leghatásosabb eszköz volt arra, hogy megformáljanak, s a valósághoz hasonló körülmények között be is mutassanak egy általuk alkotott viselkedési

⁴ Giovanni MACCHIA, *i. m.*, 101.

⁵ VÍGH Éva, *Az udvari élet művészete Itáliában*, Budapest, 2004, *Előszó*, 13. Ugyanitt ld.: Amedeo QUONDAM idézett gondolatait, valamint: *Magna et minima moralia. Qualche ricognizione intorno all'etica del classicismo*, Filologia e critica, 25, Fascicolo I–II, 2000, 179–221.

⁶ Csupán néhány példa erre: *Le dialogue au temps de la Renaissance*, szerk. Marie Thérèse JONES-DAVIES, Paris, 1984. Raffele GIRARDI, *La società del dialogo. Retorica e ideologia nella letteratura conviviale del Cinquecento*, Bari, 1989. Annick PATERNOSTER, *APTUM. Retorica ed ermeneutica nel dialogo rinascimentale del primo Cinquecento*, Roma, 1998. Virginia COX, *The renaissance dialogue. Literary dialogue in its social and political contexts, From Castiglione to Galileo*, Cambridge, 1992. Valamint a tanulmányomban idézett további kritikai művek.

modellt, vagy ideális személyt. A dialógus segítségével világos, mindenki számára érthető és élvezhető módon szabályokat adtak, követendő példát mutattak olvasóiknak, ezeket a dialógusokat nevezi Carla Forno normaadó, normatív dialógusoknak⁷: ezekben kialakították a tökéletes udvari embert (Baldassare Castiglione: *Il Libro del Cortegiano*), a tökéletes családapát és családayát (Torquato Tasso: *Il padre di famiglia*, *Dialoghi*, Leon Battista Alberti: *I libri della famiglia*), a tökéletes titkárt (Battista Guarini: *Del Segretario*), a civilizált úriembert és társasági hölgyet (Guazzo: *La civil conversazione*, Alessandro Piccolomini: *Institutione morale dell'uomo nato nobile, in città libera*, Galeazzo Flavio Capella Milanese: *Della eccellenza et dignità delle donne*) stb. A dialógusforma arra szolgált tehát, hogy a szerzők egy „társadalmi koncepciót jelenítsenek meg”, tegyenek láthatóvá, vagyis, koruk szokásairól minél teljesebb képet fessenek⁸. Az elsősorban latin nyelvű filozófiai értekezésirodalom (*magna moralia*) mellett, Quondam kifejezésével élve *minima moralia* ez, hiszen az ehhez a kategóriához tartozó írások népnyelven, dialógusformában születtek, közvetlen, „kellemes” stílust használnak, példák, szentenciák, bölcs mondások szórakoztató alkalmazásával fűszerezve. Ebben az irodalomban foglalnak el kiemelkedő helyet Stefano Guazzo *La civil conversazione*, valamint *Dialoghi piacevoli* című művei, amelyek igen nagy európai népszerűségnek örvendtek, s számos szempontból egymást kiegészítő, csak együtt értelmezhető alkotásoknak tekintendők. A *Civil conversazione* első változata 1574-ben jelent meg, majd ezt egy kibővített és átdolgozott kiadás követte 1579-ben, s csupán 1631-ig 44 olasz kiadás látott napvilágot, nem számolva a fordításokat latin, angol, francia és német nyelvre. A *Civil conversazione* Magyarországon is ismert volt: megtalálható volt főurak és prédikátorok, városi polgárok és egyházi kollégiumok könyvtárában, a XVI–XVIII. század folyamán, legalább

⁷ V.ö.: CARLA FORNO, C. *Il „libro animato”. Teoria e scrittura del dialogo nel Cinquecento*, Torino, 1992, 14.

⁸ „il dialogo visualizza una concezione sociale...” in VALERIO VIANELLO, V.: *Il „giardino” delle parole. Itinerari di scrittura e modelli letterari nel dialogo cinquecentesco*, Róma, 1993, 21.

16 példányban⁹. Mint arról Guazzo maga vall egyik levelében, valószínű, hogy e mű rendkívül pozitív fogadtatásával magyarázható az, hogy a „kellemes dialógusok” is rögtön sikert aratnak az olvasók körében: 1586 után kiadják őket 1587-ben, 1590-ben, 1604-ben, 1610-ben és 1611-ben is¹⁰. A *Civil conversazione* sikere páratlan, de a dialógusokat is lefordítják több európai nyelvre, elsőként mindjárt spanyolra és németre. További népszerűség és hírnév reményében adja tehát nyomdába Guazzo e művét, melynek egyes darabjai a későbbiek során önálló életre kelnek, s a gyűjteményen kívül is többször kiadják őket. A legsikeresebb, s egyben egyik önállóan is legismertebb a *Dell'onore delle donne* (A nők tisztességéről) címet viseli.

Előadásomban megkísérlem bemutatni elsősorban a *Civil conversazione*-ban megformált tökéletes társasági hölgyet, hiszen a szerző, aki igen sikeresen alkotta meg a civilizált társalgás elméletét, mindig különös figyelmet szentelt a női életforma felvázolásának is. Valami okból azonban a kutatók eddig nem foglalkoztak elég mélyrehatóan műveinek ezen aspektusával.

A *Civil conversazione* dialógusainak szereplőit, körülményeit csupán vázaltszerűen említem, s rögtön egy idézettel foglalom össze a mű alap gondolatát: „a viták és bonyodalmak, melyek oly gyakran előfordulnak az emberek között, nem másból származnak, minthogy az emberek nem tudnak egymással a megfelelő módon társalogni...”¹¹. A té-

⁹ A *Civil conversazione* magyarországi előfordulásáról ld.: *Adattár XVI–XVIII. századi szellemi mozgalmaink történetéhez* 13/1: Magyarországi magánkönyvtárak I. 1533–1657, szerk. KESERŰ Bálint, Budapest–Szeged, 1986, 75, 168. *Adattár...* 13/2: Magyarországi magánkönyvtárak II. 1588–1721, Szeged, 1992, 51., 112., 136., 315. *Adattár...* 15: Kassa város olvasmányai 1562–1731, Szeged, 1990, 51. *Adattár...* 17/2: Magyarországi jezsuita könyvtárak II. Nagyszombat 1632–1690, Szeged, 1997, 66. *Adattár...* 18/1: Nyugat-Magyarország olvasmányműveltsége I. Sopron 1535–1721, Szeged, 1994, 57., 190., 228., 280, 310. *Adattár...* 18/2: Nyugat-Magyarországi könyvtárak II. Kőszeg, Ruszt, Kismarton, Fraknó, 1535–1740, Szeged, 1996, 77. és 187.

¹⁰ A kiadásokról is ld.: Giorgio PATRIZI, *I „Dialoghi piacevoli” di Stefano Guazzo*, in *Stefano Guazzo e Casale tra Cinque e Seicento*, szerk. Daniela FERRARI, Róma, 1997, 273–287.

¹¹ Stefano GUAZZO, *La civil conversazione*, szerk: Amedeo QUONDAM, Ferrara, 1993, 3. A továbbiakban a CC. rövidítést használom. A műből vett idézetek fordítása e tanulmány szerzőjének munkája.

ma tehát az emberek közötti kifinomult társalgás, amely bár csaknem minden morálfilozófiai, illetve viselkedésirodalmi alkotás központi kérdése, most először szerepel a XVI. századi olasz irodalomban egy mű címeként, hangsúlyozva azt aényt, hogy a szerző írásában nem egy meghatározott származású, vagy „foglalkozású” ember, férfi vagy nő ideálját fogalmazza meg, hanem egy mindenki számára érvényes életformát, amelyet Rotterdami Erasmus tanítása nyomán (*De civilitate morum puerilium* 1530) szeretne felvázolni.

Stefano Guazzo, a szerző, Casaléba hazatérve otthon találja fivérét, Guglielmo Guazzo lovagot, aki udvari szolgálatát szakítja meg kényszerűségből, betegen, melankóliában szenvedve. Stefano megsajnálja siralmas állapotban lévő testvérét, felkeresi a „kiváló orvost és filozófust”, Annibale Magnocavallit, s kéri, gyógyítsa meg fivérét. Az orvos-filozófus és a Lovag között négy napon át folyó beszélgetéseken Stefano közvetlenül nem volt jelen, hanem azokat később fivére mesélte el neki. Ezeket pedig ő, az író olyan hasznosnak találta, hogy fivére elutazása után az elhangzottakat összegyűjtötte s e könyvben adta közre. A négy napnak megfelelően a mű négy könyvből áll, amelyek közül az első három könyv Annibale és a Lovag közvetlen beszélgetéseit tartalmazza. A Lovag mindenáron a magányba szeretne menekülni, Annibale pedig igyekszik őt meggyőzni arról, hogy ettől betegsége csak még rosszabbra fordulna. Amire neki és minden embernek szüksége van testi-lelki egészsége megőrzésére, az nem más, mint az emberek társasága, a felszabadult társasági élet, a *conversazione civile*. A Lovag sokáig nem érti, hogy mi is ez az „életforma”, hiszen ő ezt még nem ismeri. Azért, hogy a Lovagnak semmi kétsége ne maradjon arról, hogy pontosan mit is jelent ez a fogalom, a három estén át folyó elméleti beszélgetések után Annibale be akarja mutatni az elmondottakat a gyakorlatban is. Ezért a negyedik nap elmeséli egy vendégség eseményeit, amely Casaléban hat nemes úr és négy nemes hölgy részvételével, Caterina Sacca dal Ponte úrnő házában zajlott le. Az ott folyó társalgás és játék során a vendégek a gyakorlatban bemutatták, hogy mit is jelent a *conversazione civile*, vagyis hogyan kell viselkedni az emberek társaságában ahhoz, hogy a társaság minden tagja jól érezze magát és az együtt töltött idő mindenki épülésére szolgáljon.

A Guazzo művében megemlített két nagy előd, s egyben példakép, Baldassare Castiglione és Giovanni della Casa. A *Cortegianóval* valóban számos közös pont mutatható ki: a formai és szerkezeti hasonlóságok mellett sok közös témát tárgyal a két szerző, mint például a nemes-ség vagy a nyelv kérdése, a szellemes mondások használata (*facezie*), a kedvesség (*affabilità*), a mesterkélttség kerülése (*affettazione*), a „fegyverek és az irodalom” viszonya (*armi e lettere*), a nők megítélése, s ugyancsak mindkét műben jelen van a szerelem természetéről szóló elmélkedés. Utalást találunk azonban az udvarokban folyó életre is, ám erről Guazzo részletesen nem beszél, hiszen mint írja, a nagy előd, Castiglione már megtette ezt, s ezzel halhatatlanságot szerzett magának. Sőt: Annibale nagyon rossz véleménnyel van az udvari szolgálatról, s emlékezteti a Lovagot, hogy ez okozta betegségét is¹². A mű szimbolikus tere immár nem az udvar, hanem a város, hiszen a dialógusok és a vacsora eseményei magánemberek házában játszódnak. Vespasiano Gonzaga herceg kivételével a szereplők nem különösebben ismertek vagy különleges személyiségek, hanem Guazzo ismeretségi köréhez tartozó, hétköznapi emberek.

Miután Annibale és a Lovag a *Civil conversazione* első könyvében megállapodnak a magánnal szemben a *conversatio* elsőbbségéről, a második könyv szimbolikus vitáit a társalgás különböző formáinak

¹² „Való igaz, hogy a kényszerűség, hogy más szájával együnk, más nyelvvel beszéljünk s más lábával járjunk, valamint az, hogy sem testünk, sem lelkünk nem pihenhet soha, az önmagunkról való lemondás urunk szolgálatában, egyszóval mindazok a kellemetlenségek és veszélyek, melyekről ön is ír egyik levelében, s melyeknek nagy részét ön saját személyében is kénytelen volt elszenvedni, oly keserű orvossággal töltik meg e kelyhet, hogy annak szaga, sőt, még a gondolata is a természet ellen való „CC, 250. Valamint: „minden egyes emberre, aki szolgálataiért kegyes jutalomban részesült, több olyan is jut, akik keservesen megbánták, hogy tehetségüket s életüket fedelmek szolgálatára pazarolták, s semmi más nem maradt nekik, mint a hiábavaló megbánással teli, keserű öregség, s kevesen vannak olyanok, akiket nem emészt el a sok fáradtság vagy a bánat. Nekem ez az *arany lánc* soha nem tetszett, s mindenfajta szolgálatot mindig is csalfának és nyomorúságosnak tartottam”. CC, 250. Guazzo az udvarról szólván ismert toposszal él: az aranybéklyóról, az arany láncokról lásd pl. Andrea ALCIATO: *Emblemata* 87. (IN *AULICOS*), Párizs, 1534; Cesare RIPA, *Iconologia*: ford. SAJÓ Tamás, Budapest, 1997, 129–132. (UDVAR: CORTE)

szentelik. Társalgás és társas élet végtelen sokféle különböző ember között zajlik, ennek retorikai és poétikai tükörképe a dialógusokban megnyilvánuló *varietas* kritériuma. Miután a beszélgető felek megjelölték a témát, mindketten szerepeket vesznek fel, hogy a vita elkezdődhessen, amelyben a nők megítélése, társadalmi helye és szerepe igen nagy hangsúlyt kap. A Lovag a nőgyűlölő szerepében tetszeleg, kijelentvén, hogy a nők között, illetve a nőkkel folytatott társalgás „hiábavaló, haszontalan, veszélyes, sőt káros”, mivel eltávolítják a férfit Istentől, mivel a legjobb nő is csak rossz lehet, és hogy jobb egy férfi bűnössége, mint a nő jósága¹³. Ezzel szemben Annibale a *Dialoghi piacevoli*-ban is megtartott nőtisztelő alakját ölti magára. Annibale bibliai példákkal alátámasztott válaszában kijelenti, ezek az érvek mind csupán a férfiak gyengeségéről és álhatatlanságáról tanúskodnak, akik könnyen engednek bűnös gondolataiknak és vágyaiknak. A közismerten filozófusi erény, a lelki nyugalom lenne az, amely a férfiakat leginkább hozzásegítené a nőkkel folytatott helyes és üdvös társalgáshoz, vagyis középuton maradni az érzéketlen szobor és a szoknyavadász között. Amire a beszélgetők utalnak, nem más, mint a női csábítás, amellyel bűnös útra vezethetné a férfit. Ezt egy szójátékkal fejezik ki: *donna-danno*. Annibale válaszában Pietro Bembo nevét hívja segítségül, s alkotja meg a maga szójátékát a fiatal nők jótékony hatásáról a férfiemberre: *giovane-giovare*¹⁴. Amikor a Lovag a nőkkel, természetesen kurtizánokkal folytatott testi kapcsolatról is beszélni kezd, Annibale leállítja, nem erről kell e helyen vitázniuk. A beszélgetések az anekdoták, közmondások és a hagyományok felelevenítése után nem sülyedhetnek a közönségességig, s nem beszélhetnek kurtizánokról, még a „tisztességes kurtizánokról” sem, hiszen ez nem lehet része a civilizált társalgásnak. Tovább kell haladniuk a szerző, illetve Annibale által kijelölt úton, vagyis annak bizonyításában, hogy a valóban tisztességes, azaz erényes nőkkel folytatott társalgás ugyanúgy elengedhetetlenül szükséges része az életnek, mint azt általánosságban véve már kimutatták. Visszatérve a klasszicizmus kanonizált hagyo-

¹³ CC, 163.

¹⁴ CC, 164.

mányához, a filozófus Annibale Platón és Ficino nyomán feleleveníti a kettős-Vénusz elméletet, s az Ellenreformáció erősen érezhető ideológiájának megfelelően kemény szavakkal ítéli el a „földi, bolond és vadállati szerelmet”¹⁵. Az „égi szerelemből” azonban olyan erények származnak az emberre, mint a kedvesség, tapintatosság, illendőség, türelem, nagylelkűség. Annibale nyíltan kimondja, ezáltal válik képesé az ember a társas életben, a lakomákon, ünnepségeken való részvételre, hiszen az „égi szerelem” a rusztikus embert is civilizálttá változtatja! Az égi szerelem a földi élet „tökéletes díszé”, s egyrészt beleolvad a minden egyes embert összekötő jóindulat fogalmába, másrészt viszont ezen belül mégis különleges marad, hiszen a férfiak pontosan a nők jóindulatának és kegyének elnyerése érdekében hajtanak végre mindenféle tiszteletreméltó cselekedetet, ügyelnek beszédükben a szellemességre, s viselkedésük legapróbb részleteiben (mint például az öltözködés) az illendőségre¹⁶. Társas események, a lakomák, nők részvétele nélkül ízetlenek és hidegek lennének, állítja Annibale, előre vetítve a negyedik könyvben leírt vidám vendégség szellemességét és kellemes hangulatát. Ez a társas életet fenntartó és megtartó „égi szerelem” azonban férfiak és nők között kölcsönös, és ezt nevezik a beszélgető felek tisztességesnek¹⁷.

A tisztességes nőkben háromféle szépség egyesül: a testi (arányosság, elegancia), a lelki (erények) és a hang szépsége, amelyet Guazzo a követezőkben határoz meg: „édes stílusban és ékesszólással beszélni”¹⁸. Esztétikai, etikai és retorikai követelmények egyesítését látjuk a nők viselkedésében ugyanúgy, mint a *conversatio* általános teóriájában. A tökéleteség a hármasságban lakozik, amely Guazzo művében számos formában nyilvánul meg. A tisztességes nőkkel való nemes társalgástól nyerhet a férfiember bölcsességet, elmességet, idézi Annibale Boccaccio egyik novellájának hőstét, valamint a hölgyek miatt mélyed el a költészet művésztének tanulmányozásában is, utal szerzőnk a petrarkista költészet rendki-

¹⁵ CC, 166.

¹⁶ CC, 166.

¹⁷ CC, 167.

¹⁸ CC, 168.

vüli népszerűségére a társas életben, mely a negyedik könyv vendégségében szintén központi szerepet kap. A lovag „nyelvével és tetteiben” a nők kegyét keresi¹⁹, Guazzo lelkes patriótaként állítja olvasói elé a casalei hölgyeket, akik „a társalgásban csodálatot és tetszést keltenek”²⁰. Annibale ezután Castiglione nyomán „szavakkal megformálja” egy tökéletes „casalei hölgy” arcképét, aki Castiglione hősével ellentétben a szerző szerint létezik, ám nem nevezi őt meg: figyelemreméltó tény, hogy tökéletes társasági embert, férfit, a szerző nem alkot, nem nevez meg, csupán tökéletes társalgásról beszél, amelyben mindig több ember vesz részt, hiszen a tökéletesség, mint mondja, nem lakozhat egyetlen emberben, csupán társaságban. A felidézett hölgy azonban az előzőekben felsorolt erényeket mind egyesíti magában: harmonikus testi szépségeért, erényeiért és kedves és őszinte szavaiért alázatosan és diszkréten fogadja a társaság hódolatát, ebből származik tisztessége (*onore*), amelyet Annibale egy kedves szójátékkal a társasági hölgyet körüllegő kellemes illathoz, parfümhöz (*suave odore*) hasonlít, amely másokat meghódít, ám aki viseli, úgy tűnik, nem is érzi illatát²¹. A casalei hölgy tökéletesen ismeri és megvalósítja a társalgás retorikai alapszabályait: „olyan kedvesen beszél, hogy úgy tűnik, beszédével hallgat, hallgatásával ellenben beszél, s a csend segítségével harmóniát teremt”²². Nyugodt szívvel meghallgatja mások beszédét, éles elméjének segítségével kedves tiszteletet mutat partnerei iránt, beszédében elrejtja a pompát és a hiú rábeszélést, könnyed stílusával nem ragaszkodik a maga igazához, úgy tesz, mintha nem lenne biztos abban, amit mond. Ez azonban csupán a castiglionei fesztelenség (*sprezzatura*) megvalósítása, s nem színlelés, hiszen a hölgy „mindazonáltal felfedi különleges elméje őszinteségét”.²³ Külsejének szépsége elsősorban vidám tekintetének kedves mosolyának köszönhető, amelyek „szélsőséges és végtelen boldogságról tanúskodnának, ha nem mérsékelné őket a homlok és a szemöldök komolysága, s kétségek között hagy bennünket, mely tulaj-

¹⁹ CC, 168.

²⁰ CC, 169.

²¹ CC, 170.

²² CC, 171.

²³ CC, 171.

donság is nagyobb benne, a fenségesség vagy a kellemesség”.²⁴ A hölgy a társaság minden tagjával a lehető legigazságosabban bánik, azaz minden-
kivel érdemei és rangja szerint, „ez hölgy a legdicséretesebb szokása, leg-
főbb erénye”.²⁵ Ő lehetne minden hölgy számára a példakép ahhoz, hogy
a társalgásban népszerűek és boldogok legyenek. Azért is lehet mindenki
számára példakép, hiszen az „irigy Fortuna” nem engedte meg neki, hogy
erényeihez méltóan hercegnő lehessen, így hát tökéletességét nem társa-
dalmi rangjának köszönheti, hiszen ha bármelyik casalei hölgy hallaná le-
írását, mindenki magára ismerne benne. Annibale ismét csendet paran-
csol, megtiltja a Lovagnak, hogy a hölgy nevét kimondják, bár úgy tűnik,
mindketten ismerik.²⁶ Rögtön más témára térnek, a szabadidő kellemes és
helyes eltöltésére, amelyre a legjobb példa ismét egy vendégség, olyan,
mint az a bizonyos casalei, amelyen „igen érdemdús hölgyek” vettek
részt. E lakomán, melyen a házigazda úrhölgyön kívül részt vett a szerző
felesége is, a castiglionei példa nyomán játék kezdődik, melyben a részt-
vevők „megformálják a magányos élet, majd a társas élet képét”²⁷, vagyis
újra előkerülnek az előző dialógusok témái ezúttal vidám nevetések köze-
pette, s Boccaccio hőseihez hasonlóan egy királynő irányítása alatt.

A *Dialoghi piacevoli* sem csupán az olvasók szórakoztatására, gyö-
nyörködtetésére szánt olvasmány, mely szándékot a cím is tükrözi, ha-
nem tanító, nevelő szándékú mű is, s amelyben Guazzo a dialógusokat
olvasó hölgyeknek külön figyelmet szentel. Mindjárt az alcímben ezt
olvashatjuk: „Amelyek nyájas tanításából fáradság nélkül erkölcsi és
szellemi gyümölcsöket gyűjthetnek nemcsak a férfiak, hanem a höl-
gyek is.”²⁸ A Lodovico Gonzagának, Nevers hercegének szóló ajánlás-
ban Guazzo összefoglalja tapasztalatait olvasókról, írókról, könyvek-
ről. Leírja, hogy megkísérelte összegyűjteni azokat a poétikai, reto-
rikai elemeket, melyekkel elérhető, hogy a könyvek elérjék legfőbb

²⁴ CC, 171.

²⁵ Uo.

²⁶ CC, 171–172.

²⁷ CC, 269.

²⁸ E tanulmányhoz a következő kiadást használom fel: *Dialoghi piacevoli* del Sig. Stefano GUAZZO, Venezia, appresso Gio. Antonio, e Iacomo de Franceschi, 1604. A következőkben e műre a DP rövidítést használom.

céljukat, vagyis minél többen elolvassák őket. Azt látja azonban, hogy sok könyvnek ez nem sikerül, s szomorú sors vár rájuk: „tönkremenek a könyvtárak boltjában mint azok a szüzek, akik vagy szegénységből, vagy testi hiányosságból vagy más szerencsétlenségből kifolyólag férj nélkül öregszenek meg atyjuk házában”.²⁹

Guazzo e művében 12 dialógust ad közre, melyek témái a *La civil conversazione* olvasói előtt már nem ismeretlenek, s egyben a kor legnagyobb érdeklődésre számot tartó kérdései közé tartoznak.³⁰ Bizonyos témákat újra elővesz az író, hogy most nagyobb részletességgel és filozófiai igényességgel tárgyalja meg azokat, nagy gondot fordítva azonban a stílus szórakoztató jellegének megőrzésére. A különféle témák a kultúra két központjához, az akadémiákhoz és az udvarhoz köthetők. A dialógusok sorrendje szerint haladva, a fejedelmi udvarból, az *institutio principis* műfajától, a városi bírák hivatalán keresztül eljutunk az akadémiák világába, az ott folyó irodalmi, filozófiai vitákhoz, s egyre tágitva a kört, végül a minden embert érintő halál témáig.

Guazzo ebben a művében is hű marad azon elvéhez, melyet a már a *Civil conversazione*-ben is alkalmazott, miszerint nem a hagyományos etikai kritériumok alapján beszél erényekről és bűnökről, hanem társadalmi vonatkozásuk szempontjából. Itt azonban nem a civilizált ember általános jellemvonásairól van szó, hanem inkább meghatározott feladatköröz, státuszhoz, nemhez kötődő „erényekről”, illetve „bűnökről”. Az általános tisztességről szóló kilencedik dialógus után a nők tisztességéről szóló, tizedik dialógus az előzőhöz való szoros kötődését, szinte a kettő elválaszthatatlanságát az a tény is jelzi, hogy a beszélgetőpartnerek ugyanazok, Nemours hercege és Annibale, az akadémikus. Ha mégis különbséget kell tenni férfiak és nők tisztelete és tisztessége között, az azért van, mert ahogyan Guazzo mondja, a nők még

²⁹ DP, Dedic.

³⁰ *Della Prudenza e dottrina del Rè, Del Principe della Valacchia maggiore, Del Giudice, Della elettione de' Magistrati, Delle Imprese, Del Paragone dell'Arme e delle Lettere, Del Paragone della Poesia Latina, e della Toscana, Della Voce Fedeltà, Dell'Honor universale, Dell'Honor delle Donne, Del conoscere di se stesso, s'ègual Della Morte* címmel.

nagyobb tiszteletet érdemelhetnek ki természetesen erényeik alapján.³¹ Ezért tehát sok humorral, szórakoztató példával a két szereplő ismét felsorakoztatja immár a legfontosabb női erényeket és bűnöket, melyek közül egyértelműen kiemelkedik a tisztaság és a hűség erénye, s az ezekkel ellentétes bűnök, a tisztátalanság és a hűtlenség. Guazzo tanítása tehát minden korban számos tanulsággal szolgálhat férfiaknak és nőknek egyaránt.

Judit Tekulics

STEFANO GUAZZO – IL RITRATTO DI UNA GENTIL DONNA DI CASALE

Riassunto

Nel mio contributo intendevo analizzare il curiosissimo ritratto che Stefano Guazzo dipinge nella sua *Civil conversazione* di una donna casalese ignota. La particolare attenzione che nelle sue opere in generale Guazzo presta alle donne, a mio avviso, non è stata ancora abbastanza profondamente analizzata dalla critica. Merita un speciale accento anche il fatto che mentre l'autore si guarda molto dal dare un „ritratto concreto” del perfetto uomo civile, nel senso che non nomina e non allude neanche ad un uomo eccellente vivente, che potrebbe servire da modello per tutti, lo fa invece con una donna casalese, che gli interlocutori, Annibale Magnocavalli e il Cavalier Guglielmo Guazzo, sicuramente conoscono, ma di cui non pronunciano il nome. Nel presente studio cercavo di delineare le qualità principali (etiche, estetiche e retoriche) che Guazzo richiedeva alla sua donna di società ideale. Nell'ultima parte del mio contributo, invece, faccio alcuni riferimenti al ruolo delle donne delineato nei *Dialoghi piacevoli* dello stesso autore.

³¹ DP: *Dell honore delle donne*, 439.

BESZÉDES NŐK ÉS NÉMA LEVENTÉK Észrevételek Bandello novelláinak nőképéhez

Ahhoz, hogy Matteo Maria Bandellónak (1485–1561), az itáliai virágzó és későreneszánsz novellairódalom egyik legmeghatározóbb alakjának a nőkről vallott sokszínű és néha ellentmondásosságba hajló nézeteit megismerjük, fontos tisztában lenni azzal, hogy életét udvaronc-mivoltának és dominikánus szerzetesi esküjének kettőssége határozta meg. Papi pályája ellenére élte a humanisták világi életét, s utazásai során számos fejedelmi udvarban megfordult. Diplomáciai és egyházi teendői mellett folyamatosan írta verseit (*Rime*) és egyéb, humanista indíttatású latin, valamint vulgáris olasz nyelvű műveit (*Ragionamenti*, *Canti XI*, *Le tre Parche*). Mégsem ezek miatt lett népszerű, hanem novellagyűjteménye révén, amely megjelenése után néhány évvel már francia, később pedig más európai nyelveken is olvasható volt. A novella műfajához való vonzódás már 1508-ban megmutatkozik nála, amikor Petrarca mintájára, aki Boccaccio egyik novelláját (X/10) latinra fordította, Bandello is megpróbálkozik Boccaccio (X/8) latin fordításával (*Titi Romani Egisippique Atheniensis amicorum Historia in latinum versa*). A fordítás azonban másra is felhívja a figyelmet: Bandello ekkor talán még nem bízik saját novelláirói kvalitásaiban, s Boccacciót túlságosan is nagyra tartja magához képest, hogy önállót merjen alkotni és azt publikálja. Így a 20-as éveitől folyamatosan írt novelláit csak franciaországi nyugodt tartózkodása alatt kezdi el rendezgetni 1545-től, és az első 186 művét három kötetben 1554-ben adatja ki Lucában (*La prima*, *La seconda* e *La terza parte de le novelle*). A gyűjtemény utolsó, 28 novellát tartalmazó kötete már posztumusz kiadás, 1573-ban Lyonban jelent meg¹.

¹ Különféle magyarázatok születtek arra, hogy miért várt ennyit Bandello a novellák közlésével. Az egyik – a Bandello-kritikát leginkább felbolygató és megosztó magyarázat, amely még most is vitára ad okot – Letterio Di Francia nevéhez fűződik.

Amikor Bandello rászánja magát a művek megjelentetésére, valamint megírja a novellák elé a sajátos keretként szolgáló ajánlóleveleit és hangsúlyozza a történetek elrendezésének esetlegességét², akkor nemcsak Boccaccióval verseng, hanem Navarrai Margittal is. E versengés során megpróbál elődeihez képest valami újszerűt létrehozni, ami formailag a szokatlan szerkesztésben és a köznapi egyszerű lom-

(DI FRANCIA, Letterio, *Alla scoperta del vero Bandello*, Giornale storico della letteratura italiana, LXXVIII, 1921, 290–324; LXXX, 1922, 1–94; LXXXI, 1923, 1–67; ill. uő., *Il Bandello e la critica. Otto anni dopo*, ibidem, XCIII, 1929, 106–117.) Kimutatta, hogy Bandello egyik legjelentősebb újítása, a novellák elé írt ajánlólevelek ötlete – amivel elszakad a novellákat összefogó kerettörténet boccacciói hagyományától – csak kései hozzátoldás, mely azt a célt szolgálta, hogy Bandello el tudja rejteni azt a szemtelenül nagy mértékű plagizálást, amelyhez a novellák írásakor folyamodott. Az ajánlólevélben ugyanis mindig valaki más szájába adja az elbeszélendő történetet, amelyet úgy talál, mint igazi és megtörtént esetet, holott azokat korábban már mások is leírták. Ezzel a megoldással Bandello átértékeli saját szerepét: a fikció szerint ő csak egyszerű tanúja az eseményeknek, amikor a novellákat elmeséli, s tanúként a feladata a leírtak hű rögzítésében kimerül. Ezzel egyrészt felmenti magát a plágium vádjá alól, másrészt pedig a novellákat a lehető legváltozatosabb környezetbe helyezve megerősíti a történetek igaz voltának illúzióját. Hogy Bandello a novellák megírása után jóval később csatolta az ajánlóleveleket az írásaihoz – ezt bizonyítja az a számos tárgyi tévedés, amelyet a novellák és az ajánlások megírása között eltelt hosszú idő miatt a levelek rejtenek. (Pl. olyan embert említ meg egy–egy társas összefüggés résztevéőjeként, aki akkor már évek óta halott volt.) Bár Di Franciának igaza van az ajánlások kései keletkezésével kapcsolatban, nehéz azt feltételezni, hogy Bandello ne lett volna tisztában azzal, hogy olvasói könnyedén felismerhetik az általa felhasznált antik, középkori és kortárs forrásokat. Ennek tudatában egyenesen provokációnak tűnhet az a megnyilatkozása, amikor igaz történetnek nevezi az általa leírtakat. A megíráshoz képest késedelmes közlés további oka az lehetett (MAESTRI, Delmo, *Introduzione, Bandello: La prima parte de le novelle*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 1992.) hogy a humanista értékrend szerint a műfajok hierarchiájában a novella alacsonyabb rendűnek számított, éppen ezért egy humanista írónak más, nemesebbnek tartott műfajokban kellett jeleskednie. Ezen a szemléletén a boccacciói hagyományon túl csak az változtatott, amikor Bandello tudomást szerzett Navarrai Margit, I. Ferenc francia király feleségének novellaírói tevékenységéről, aki főleg 1542 és 1546 között dolgozott a Dekameron mintájára készült Heptameronján, melynek darabjai még nyomdai megjelenésük előtt kéziratban forogtak. Valószínű, hogy Navarrai Margit példája vette rá arra, hogy ő is rendezgetni kezdje és kiadja novelláit, és megszabaduljon a novella negatív megítélésének gondolatától; bár az első kötetet megelőző olvasói ajánlásban Ippolita Sforzát említi meg, mint aki az írásra biztatta.

² „... ahogy a kezem ügyébe kerültek, egybegyűjtöttem, majd három részre osztottam őket...”, BANDELLO Matteo, *La prima parte de le novelle*, Alessandria, 1992, 1.

bard nyelvben ölt testet, tartalmilag pedig a legváltozatosabb tematikát felvonultató és legheterogénebb nézeteket mindenféle rendszer nélkül egyesítő ajánlólevelekben és novellákban nyilvánul meg. Így Bandello papi és világi pályájának kettőssége mellett ez adhat magyarázatot arra, hogyan találkozhatunk a legkülönbözőbb, akár egymásnak teljesen ellentmondó felfogásokkal például a nők megítélésében.

Az olvasóhoz mindez vagy az ajánlások, vagy pedig a novellák szűrőjén juthat el. Míg az előbbieken leginkább az udvari élet nemesaszszonyairól eshet szó, addig az utóbbiakban számtalan nőtípussal lehet találkozni, akik legfőbb közös jellemzője hús-vér mivoltuk. Az átlagos bandellói nő szerepköre az otthoni létben és az ehhez kapcsolódó tevékenységekben merül ki, s életét a házastársi kapcsolat határozza meg. Ez az a szilárd pont, amelynek a novella vagy az érzelmes előzményét (hogyan jutnak el a főszereplők a házasságig), vagy a házasságtörésbe torkolló következményét taglalja. Így azt lehet állítani, hogy a házasság a novellagyűjteményt leginkább uraló eszmény, melyről az írói vélekedés igen gyakori és sokrétű.

Bandello a házasság szentségét komolyan veszi, és humor mögé rejtett szerzetesi szigorral ítéli el annak megszegését mind a férfi, mind a nő részéről: „Fölöttébb nagy tévedésben vannak mindazon férfiak, kik lefitymálván törvényes feleségük szerelmét, mások hitvesére vetik szemüket; [...] De bizony nem csekélyebb azon asszonyok botorsága sem, akik ha észreveszik, hogy férjük házon kívül pocskolja el azt, aminek otthon a helye, máris azon vannak minden leleményükkel, hogy olyan sisakdísz biggyessenek ökelme kobakjára, mit inkább agancsnek nézne az ember. Egy szó, mint száz: igencsak feddésre méltó minden férj, ki a házastársi hűséget megszegi, de ugyanígy súlyos büntetést érdemel az asszony is, ha megátalkodott módon ily rút foltot ejt hites urának becsületén”³.

Jól hangzik az egyforma büntetés elve, de ez csak elv marad, mert a novellákban leírt gyakorlat azt mutatja, hogy a napvilágra került házas-

3 I/19. novella ajánlása, ibidem 172. Ford. BARNÁ Imre. A novella magyar változatát ld.: Matteo BANDELLO, *A pajzán griffmadár*, Bp., 1983, I. kötet, 93.

ságtöréseknél a nőt, illetve annak szeretőjét büntetik. A házastársi hűséghez való ragaszkodás mindenki kötelessége, mégis különbség van férfi és nő között: „...ha valamely asszony a fejébe veszi, hogy megcsalja a férjét, hát tűzön-vízen keresztülviszi tervét, hiába lesi őt őkegyelme Árgusnál is több szemmel; történjék bármi, az asszony kerekedik felül. [...] a férjek legyenek jók feleségükhöz, s ne adjanak nekik alkalmat a rosszra, kiváltképp pedig ne féltékenykedjenek ok nélkül, mert bizony bárki, ha jól odafigyel, könnyen megbizonyosodhatik afelől, hogy a legtöbb asszonynak, ki férjét az Aranyszarv-öbölbe küldte, alapos oka volt rá, hogy így cselekedjék. [...] Megcsalni persze nem szabad férjét az asszonynak, ha mégannyi igazságtalanságban vagy on is része.”⁴

Hiába ír viszont Bandello így, amikor közvetlenül az ajánlás után álló novellában (I/5) már elnézőbb a hűtlenséggel szemben, és azt az akarat ellenére köttetett kényszerházasságok egyenes következményének tartja. Nem lehet csodálkozni azon, hogy ha egy életrevaló, fiatal lányt egy öreg, féltékeny természetű és a nőt kizárólagosan birtokolni akaró férfihoz adnak, akkor a nő előbb-utóbb elégedetlenkedni kezd saját sorsával, és utána cselekedni is fog, hogy ez a helyzet megváltozzon. Így tesz Bindoccia is, aki sok tűrés után döntő lépésre szánja el magát, és ravaszul túljárva férje eszén megszerzi azt, amit hitvese nem tud neki nyújtani: „Az Úristen sem kívánhatja, hogy örömtelen fiatalságban fonnyadjak el! Én is húsból és vérből vagyok, mint a többi nő! És hogyan Angravalle ekkora böjtire akart fogni, nem kellett volna eleinte úgy hozzáédesgetnie amaz étkekhez, melyeket akkor oly gyakran tálalt föl, ha egyszer később mind megvonta tőlem.”⁵

Bindoccia kicsit később kifejti a házasság kölcsönös megbecsülésén alapuló eszményét is: „Mert nem azért mennek a nők feleségül a férfiakhoz, hogy nagyobb rabságba kerüljenek még a cselédekénél és a rabszolgáknál is, hanem hogy férjük társai legyenek, becsüljék őt, és a tisztességes dolgokban engedelmeskedjenek neki. Ha pedig olykor a férjnek valami netán nem tetszik a nő viselkedésében, figyelmeztesse

⁴ I/5. novella ajánlása, ibidem 50–51. Ford. KOTZIÁN Tamás, ibidem I. kötet, 32.

⁵ I/5. novella, ibidem 54. Magyarul ibidem I. kötet, 36.

őt szeretettel, mikor együtt van vele az ágyban, de ne vádaskodjon és csapon lármát, mielőtt a bajról megbizonyosodna.”⁶

A nők részéről elkövetett házasságtörések oka azonban nemcsak a férjekkel való elégedetlenség lehet. Ilyen gondolatokat ébreszthet bennük a vulgáris nyelven írt, szerelmi témájú művek olvasása és hallgatása is, ezért Bandello pontosan maga ellen beszél, amikor a hölgyeknek inkább tanító jellegű, erkölcsileg építő művek forgatását ajánlja. Ez a nézete ellent mond a novellák többségének szellemével, valamint saját kommentárjaival is, amikor bizonyos esetekben jogosnak véli a házasságtörést, vagy amikor a durvaság és faragatlanság megnyilvánulásának tartja, ha egy nő visszautasít egy szerelmére méltó férfit (I/3; III/17). Viszont szervesen kapcsolódik az ellenreformáció során újult erőre kapott törekvéshez, mely a nők kulturális és társas életben való részvételét korlátozná, valamint vallásos és erkölcsi nevelésükre nagyobb hangsúlyt fektetne. Bandello szerint az udvarban jólétben élő hölgyek unatkoznak, és gyakran a tétlenségük veszi rá őket tisztességtelen kalandjaikra; ezzel ellentétben a szegény sorban élő, munkával foglalatосkodó asszonyoknak eszébe sem jut a szerelemmel foglalkozni: „Úgy látom, jó urak, hogy itt mindenki ámul és bámul, amiért ama királyi és főrangú hölgyek, kikről említés esett, kitárt kebellet fogadták a szerelem lángjait, pedig ugyancsak magas méltóság jutott nekik. Mintha bizony ők nem húsból és vérből volnának, miként a köznép asszonyai, mintha bennük nem támadhatnának buja vágyak éppúgy, mint a többi fehérnépben! Gondolják csak jól meg kegyelmetek, s belátják, hogy nincsen ebben semmi bámulatra méltó, hiszen mentől jobban el van kényeztetve egy asszony, mentől finomabb étkeken él, mentől inkább átadja magát a henyélésnek, a léhaságnak, nyafkaságnak – amúgy meg puha piheágyban aluszik, reggeltől estig dal, muzsika, tánc mulattatja, állandóan a szerelemtől csacsog, és csupa fül, ha valaki más is a szerelemtől beszél – annál hamarabb és sokkalta könnyebben gabalyodik belé a szerelembe, semmint az alacsony sorbéliek, kiknek a háztartáson kell járjon az eszük, s azon, miként lehet tisztas

⁶ I/5. novella, ibidem 62–63. Magyarul ibidem I. kötet, 49.

szegénységben élni, és olyan gyermekeket szülni, kik becsülettel megállhatják majd a helyüket. Ha nem henyélhet, bizony hiába ostromolják ám az asszonyt a szerelem nyilai, egyetlen szikra sem lobban föl kebelében; nem úgy, ha e nyilak elkényeztetett, finom, előkelő hölgyet érnek, ki léhaságban és semmittevésben nevelkedett: az ilyen asszonyt könnyű lépre csalni, lángot lobbantani szívében.”⁷

S hogy mi az eszköz, amivel legkönnyebb ezt a lángot táplálni? Arra az előző idézet is utal: a szóval való bánás művészete. A beszéd tehát kétélű fegyver, egyrészt humanista érték, az emberi tapasztalatokon keresztül szerzett ítéletek hordozója, alantasabb formájában azonban a bűnbevivés eszköze. Az előbbire ritkán lehet példát találni a bandellói nők körében, s ők is leginkább az ajánlólevelekben feltűnő, széles látókörű, nagy műveltségű, irodalomértő, mecénási tevékenységet folytató asszonyok, mint Cecilia Gallerani, Camilla Scarampa, Isabella d’Este vagy Ippolita Sforza e Bentivoglio⁸. Őket és irodalmi munkásságukat elismerően dicséri, s ezzel tudomásul veszi az ún. női irodalom egyre gyakoribb megnyilvánulásait. A történetek között pedig a skóciai Margitról szóló, anekdotaszerű novella az egyik kivételes eset (I/46), ahol a női beszéd mint értékhordozó eszköz jelenik meg. A novella meghatározó része Margit beszédéből áll, amint kioktatja értetlen udvarhölgyeit, hogy Alain Chartier-ben nem a rút, öreg és visszataszító férfit kell látni, akit ő mégis megcsókolt, hanem a költőt, akinek száját nagyszerű költemények hagyták el, s éppen ezért ő csókkal jutalmazta e nagyságot. Ez a fajta Margitnál megnyilvánuló bölcsesség és az ezt kísérő retorikai emelkedettség viszont nem jellemző a gyűjteményben szereplő hölgyek többségére. Olyannyira igaz ez, hogy a Bandello által szerepel-

⁷ II/56. novella, BANDELLO, Matteo, *La seconda parte de le novelle*, Alessandria, 1993, 512. Ford. ROMHÁNYI Ágnes, ibidem II. kötet, 160.

⁸ Az I/1. novella ajánlásában például említést tesz arról az összejövetről, amelynek során felolvassák Cecilia Gallerani és Camilla Scarampa egy-egy költeményét, majd a társaság tagjai beszélgetni kezdenek a poézisról. A vita kapcsán Ippolita Sforza olyan választékosan, rendezetten és világosan fejezi ki magát, hogy a petrarkista költő, Niccolo Amanio dicsérőleg megjegyzi: számára Ippolita szavai azt a benyomást keltik, mintha nem is egy nő, hanem a kor egyik legműveltebb és legékezősebb férfijának szájából hangzottak volna el. Ibidem 4.

tetett narrátorok között, több mint kétszáz férfi, de csak öt nő van. Bandello így ebben a vonatkozásban is eltér a *Dekamerontól*, ahol hét a három arányban női dominancia érvényesül a narrátorok körében.

A magasztos értékek kifejezésén túl azonban a beszéd más, sokkal gyakorlatiasabb célt is szolgálhat: meggyőző erejénél fogva gyakran a szerelem fellobbantásának, s így bizonyos esetekben a házasságtörő viszony kialakításának eszköze. Ennek egyik legreprezentatívabb példája Ugo és Parisina története (I/44). A novellában Ugo egyáltalán nem szólal meg, a férjezett Parisina viszont jól megkomponált beszédével rábírja a férfit – aki egyébként a mostohafia –, hogy szerelmi viszonyt folytasson vele. Ez a házasságtörés a lecsupaszított történetváz, ez alapján ítéli el az író indirekt módon Parisinát azzal, hogy beszédes volta és Ugo hallgatása által kizárólag az előbbi felelősségeként állapítja meg a végzetes tragédiába torkolló eseménysorozat elindítását. Érdemes azonban a valós eseményeken alapuló történetet a részleteiben is megismerni ahhoz, hogy a korábban bemutatott, a reneszánsz házasságeszményt hirdető bandellói vélemények teljes tagadását fedzhessük fel a szereplők írói kezelésében.

A szerző Baldassare Castiglionénak címzett ajánlásában bemutatja a novella valószínűleg fiktív keletkezési körülményeit: Bianca d’Este milánói látogatása során több nemesi udvarban is megfordult, s az egyik, az ő tiszteletére szervezett összejöveten a vidám társaság⁹ a meleg elől egy hűvös terembe menekül, ahol novellameséléssel mulatják az időt. Az ötletgazda Camilla Scarampa, akit Bandello elismerően kora Szapphójának nevez.¹⁰ Az utolsó történetet maga a díszvendég, Bianca D’Este meséli el egyik őséről, így ez a novella egyike azon keveseknek, ahol női narrátor van¹¹.

⁹ Bandello erre a boccacciói „lieta brigata” kifejezést használja. I/44. novella ajánlása, ibidem 406.

¹⁰ Ibidem 406.

¹¹ Több érv is alátámasztja, hogy valójában nem Bianca D’Este elmesélése alapján ismerte meg Bandello ezt a történetet. Nehéz például elképzelni, hogy egy ilyen tragikus eseményről pont III. Niccolò d’Este egyik leszármazottja számoljon be. Ha pedig meg is teszi, akkor – mivel jól ismeri családját – biztosan nem követ el olyan súlyos tárgyi tévedéseket, mint a csak a „történetet lejegyző” Bandello. Ugo például nem tör-

Miután Ferrara urának, III. Niccolò d'Estének hön szeretett első felesége meghal, fájdalma enyhítéseként egyik szerelmi viszonyból a másikkba esik, melynek eredményeként egy hadseregnyi (több mint háromszáz) fattyú gyermeke születik. A röpke viszonyokat megunván egy idő után újbóli házasságra szánja el magát¹², s feleségül veszi a mindössze tizenöt esztendő, szépséges Parisinát, a Malatesta nemesi család egyik lányát. Csakhogy a házasság ellenére sem hagy fel korábbi életével, ami joggal váltja ki az ifjú ara nemtetszését. Parisina nem hajlandó sokáig eltúrní ezt a szerepet, s szemet vet férje első házasságából származó fiára, Ugóra. Eleinte csak gondolataiban játszik el a szerelem lehetőségével, később viszont tényleg beleszeret a fiúba. Ezt kezdetben rejtegeti, majd jelekkel próbálja meg Ugo tudomására hozni érzéseit. Ugo nem ért ezekből a jelekből, meg sem fordul a fejében semmilyen hasonló gondolat, hiszen Parisinát mostohaanyjaként tiszteli.

Az események leírásakor Bandello egy-egy elejtett értékítéletével fedi fel saját álláspontját, melyben a körülmények figyelembe vétele nélkül csakis Parisinát hibáztatja. A *gyalázatos* szó és ennek különféle formái szinte állandó jelzői Parisina vágyainak, cselekedeteinek és szavainak, míg a nyíltan házasságtörő Niccolò d'Esté különlegesen egyedülinek és nagyszerűnek, hatalmasnak bélyegzi, s rosszsallás nélkül jegyzi meg róla, hogy ahány nőt meglátott, annyit akart magáénak¹³.

Parisinát sokáig a szégyenérzete nem hagyja megszólalni Ugo előtt, s valahányszor beszélni próbál, szégyenkezése ezt mindig megakadályozza.

vényes fia Niccolò d'Estének, mivel a kor feljegyzései egyértelműen arról tanúskodnak, hogy a ferrarai márki első felesége meddő volt. Ráadásul házasságuk is boldogtalan volt, lévén az asszony meglehetősen csúnya, a férj pedig már akkor is folyamtosan megcsalta hitvesét. Erről a témáról bővebben ld. GODI, Carlo, *Bandello. Narratori e dedicatari della prima parte delle Novelle*, Róma, 1996, 242–247 (Europa delle corti, 65).

¹² Valójában a márki első feleségének halála után azonnal elkezdte a tárgyalásokat a Malatesta családdal, Parisinával köttetendő házasságuk ügyében. 1418-ban házasodtak össze, s Parisina három gyermeket szült neki.

¹³ Persze csak a fiktív narrátor szavain keresztül: „...il marchese Niccolò terzo da Este mio avo paterno, fu, dico, *singolarissimo e magnificientissimo* signore [...] era il più feminil uomo che a quei tempi si ritrovasse, che quante donne vedeva tante ne voleva” ibidem 407, 408.

Idővel azonban megszabadul ettől, s miután „lelke készen állt befogadni *tisztességtelen* lángokat is”¹⁴, magához hivatja gyanútlan mostohafiát és könnyeitől csukladozva beszélni kezd. Parisina az egyetlen szereplő, aki a novellában megszólal, s beszéde a mű jelentős részét – körülbelül egyharmadát – teszi ki. Először férje hűtlenkedő magatartásáról szól, s ennek nyomatékosságaként megismétli a narrátor korábbi kijelentését, hogy a márki minden általa megpillantott nőt a magáénak akar. Ezt követően Niccolò d’Este politikai bűneit részletezi, s csak ezután tereli magára a szót. Szerelmi vallomását úgy vezeti be, hogy azt az általános vélekedést szeretné megcáfolni, miszerint a mostohaanyák nem szeretik mostohafiukat: „...maga viszont biztos lehet abban, hogy jobban szeretem saját magamnál is”¹⁵. Érzései jogosságát indokolja is, hiszen szerinte korban Ugóval sokkal inkább összeillenek, mint jelenlegi férjével. Vallomása közben átöleli Ugo nyakát, csókolgatni kezdi, s közben szájalmat és együttérzést kér tőle. Ugót annyira meglepik ezek a szavak, hogy sem válaszolni nem tud, sem pedig otthagyni Parisinát: „sokkal inkább egy márványszoborhoz mintsem egy élő emberhez hasonlított”¹⁶. Ugo mozdulatlanságára és szótlanlanságára a narrátor még egyszer felhívja a figyelmet, s közben elejti azt a megjegyzést, hogy ha Phaedra hasonlóan szép és bájos lett volna, amikor szerelmet vallott Hippolitosnak, akkor biztosan meg tudta volna őt hódítani. „Az *édes szavak* erotikus csókokkal és ezer másfajta *tisztességtelen* játszadozással...”¹⁷ párosítva „elvakították a *szerencsétlen* fiatalembert”, aki felocsúdva első meglepetéséből képtelen visszautasítani Parisinát.

Innentől felgyorsulnak az események, a két szerelmes két éven át felhőtlen boldogságban él, míg az egyik szolga gyanút nem fog és meg nem lesi őket. Lyukat vág a szerelmi légyottok színhelyéül szolgáló szoba falába, s az „*iszonyatos gyalázatot*”¹⁸ látva szól a márkinak. A férj megbizonyosodva felesége hűtlenségéről és kedvenc fia árulásá-

¹⁴ Ibidem 409.

¹⁵ Ibidem 410.

¹⁶ Ibidem 411.

¹⁷ Ibidem 411.

¹⁸ Ibidem 412.

ról, mindkettőt elfogatja, a kastély egy-egy tornyába záratja, s halálra ítéli őket. Mindkettőjükhöz papot küldet; a fia meg is bánja bűneit, apja bocsánatát kéri és három napon át csak imádkozik, a szerzetesekkel beszélget és készül a „megérdemelt”¹⁹ halálra. Parisina azonban csak egyre Ugót szölongatja és csak azért könyörög, hogy őt ne végezzék ki, hiszen ő nem felelős a dolgok illetén alakulásáért. A bűnbánatnak a legkisebb jelét sem mutatja, büszkén vállalja tettét, és gyónni sem hajlandó. A márki döntése pedig végleges: mindkettőjüket lefejezteti ugyanabban az órában, a holttesteket szépen felöltözteti és kiállítja a kastély udvarába, hogy bárki szabadon megnézhesse.

A narratori értéktételek alapján Ugo hallgatása és bűnbánó magatartása erkölcsi tartásról tanúskodik, míg Parisina szavainak és viselkedésének együttese bűnbe visz. Hogy a hallgatás mekkora visszatartó erővel bír, arra példa több bandellói novella is, amelyekben a féltékeny férj siketnéma szolgálólányt fogad fel felesége mellé, hogy az asszony férjén kívül senki mással ne tudjon kommunikálni, s így esélye se legyen a házasságtörésre. Bár a beszéd-bűn és a hallgatás-erény párosításának legnyilvánvalóbb példája Ugo és Parisina története, hasonló tendenciát mutat a magyarul *Néma leventeként* ismert novella is (III/17.)²⁰. Az ebben szereplő Zilia asszonyról megtudjuk, hogy élete több bűnnel is társul: nem él társadalmi rangjának megfelelően („érdes és már-már póri”²¹), nem akar újrarahasodni, mert kapzsisága ezt nem engedi, s visszautasít egy, a szerelmére méltó férfit. Ráadásul egy ésszerűtlen fogadalmat is kér tőle: azt, hogy hűségének bizonyosságul három éven át ne szóljon senkihez. Filiberto betartja fogadalmát, és némasága ellenére képes magát megértetni környezetével, sőt vitézi cselekedeteivel még a király bizalmába is férkőzik. Zilián újból kapzsisága uralkodik el, amikor hírt hall Filibertóról, s arról az összegről, amit a király annak ajánl fel, aki meggyógyítja a férfit. Megkeresi hát Filibertót, s a jutalom reményében megpróbálja őt

¹⁹ Ibidem 412.

²⁰ Bandello csak számmal és egy rövid tartalmi összefoglalóval jelölte novelláit, a magyar fordítók azonban címet is adtak nekik. Ezt a történetet Heltai Jenő is feldolgozta, s ebben a formában nyilván többen ismerik Magyarországon.

²¹ III/17. novella, BANDELLO Matteo, *La terza parte de le novelle*, Alessandria, 1995, 85. Ford. ROMHÁNYI Ágnes, ibidem II. kötet, 193.

szóra bírni, persze hiába. A férfi némasági fogadalmát ekkor már nem a hölgy iránt érzett szerelme, hanem az adott szó megtartásának fontossága miatt nem szegi meg. A hallgatás értékéhez itt az állhatatosság erénye is társul, s a nemi szerepek alapján a korábbiakat figyelembe véve a beszéd-bűn párosítást a nő, a hallgatás-erény párt pedig a férfi fogalmával lehet kiegészíteni.

Ágnes Judit Veres

DONNE LOQUACI E GIOVANOTTI MUTI
Appunti sul discorso femminile nel *Nouveliere*
del Bandello

Riassunto

In questa relazione mi sono limitata a fare alcune considerazioni che riguardano le figure femminili del *Nouveliere* cinquecentesco di Matteo Bandello. Il suo modo di rappresentazione è determinato dal contrasto tra la sua vita religiosa - era un frate domenicano - e quella mondana e cortigiana. Una volta esalta la concezione del matrimonio basata sull'amore e sulla volontà libera della scelta, permettendo l'adulterio nei matrimoni fatti contro voglia, e sottolinea spesso che anche le donne sono di carne ed ossa. L'altra volta, però, non è disposto a perdonare le colpe adulterine e disapprova la lettura di opere amorose in volgare che suscitano nelle donne pensieri meno onesti. Con la stessa logica - salvo alcune eccezioni - lui giudica il tipo non elevato del discorso femminile come uno strumento capace di sedurre gli uomini e di coinvolgerli in situazioni sconvenienti. L'esempio più rilevante di questa convinzione bandelliana è la novella di Ugo e Parisina (I/44), nella quale il protagonista, Ugo, tace sempre mentre Parisina riesce a viziare il giovanotto con le sue parole. Il Bandello con quest'atteggiamento di scrittore dà un bell'esempio della sua opinione che attribuisce la colpa alla donna e al suo parlare e dichiara l'innocenza dell'uomo tacente riconoscendolo moralmente impeccabile.

SZÉPSÉGMÍTOSZ, TÁRSADALMI NEM ÉS INDIVIDUALITÁS A CINQUECENTO NŐKÉPÉBEN

„*Mik a nők?*” – teszi fel a kérdést 1402-ben az olasz származású francia korafeminista szerző, Christine de Pisan, aki 1404-ben a *Nők városa* (Livre de la cité de dames) címmel ír allegorikus értékű, pamoptikum-szerű művet a nők történelmi és egyéb érdemeiről (amelyet többek között Boccaccio *De mulieribus claris*-át gondolja tovább), és másutt is sokat foglalkozik a nőnevelés, a női egyenjogúság kérdéseivel. De nem Pisan az egyetlen, aki a nőiség és a női lét kérdését próbálja körüljárni korának filozófiai vitájához, a querelle des femmes disputáihoz kapcsolódva, a Rózsa-regény nőképe ürügyén. Az ő olasz párja lehet Moderata Fonte, aki szintén az 1400-as években választja témául a női méltóságot az *Il merito delle donne* női szecesszió-fantáziájában.

Természetesen már a korábbi századok filozófiai hagyományában is több neves szerzőnél felbukkan a *Mi a nő?* kérdés, Tertullianusnál (Kr. u. 200 körül) például éppen így: „*Quid est mulier?*”, amelyre azután hibák egész lajstromát vonultatja föl válaszként: a barátság elensége, szükséges rossz, a pokol kapuja, a rossz természete, csapás a házra. De Euripidésznél (Médea, Élektra, Iphigénia és Alkésztisz „lélekelemzőjénél”) is azt olvassuk, hogy „*a nők dicsérete oly módon, mely méltóságuknak megfelel, a bölcs, művelt férfi dolga*”. Aquinói Szt. Tamás a nőt tökéletlen férfinak (*mas occasionatus*) tartja, ezt látjuk korábban Arisztotelésznél is, aki a férfit gondolkodó lénynek, a nőt pedig a „természet hibájának” tartja. Dante Alighieri pedig 1303 és 1305 között írt *De vulgari eloquentiájában* szükségesnek tartja hangsúlyozni, hogy a bibliai Genézis történetét kizárólag úgy értelmezhetjük, hogy ott a férfi, Ádám és semmiképp sem a nő bírta először a nyelvi képességet (*forma locutionis*), egyfajta univerzális

grammatikát.¹ Ez az örökké nyitott kérdés az itáliai reneszánsz elmélet-írói számára is komoly fejtörést okozott. Torquato Tasso nők védelmében írott stanzájában például a következő választ találjuk: „*Mi a nő? Halandó istennő; angyal, aki, egészséget hoz a földre; orvosság a bajainkra; a béke minden háborúra; Argos szemeivel egy édes lélek...*”²

A továbbiakban tárgyalandó traktátusokból egyértelműen érezhető, hogy a Cinquecento szerzőinek meglehetősen határozott elképzelésük is volt a női nemről, amennyiben igyekeztek élesen körülhatárolni nő-ideáljukban egy bizonyos lényeget meghatározó középpontot (szépség, szűziesség stb.), amelyhez képest elképzelést és elvárásokat alkotnak a nő betölthető szubjektumpozícióival kapcsolatban, vagyis, hogy szűz, jegyes, feleség vagy özvegy szerepben tudták elképzelni. Szembetűnő hasonlóság e szereplehetőségek között, hogy egytől egyik mindegyik a nő férfival kialakított viszonyának egy-egy sajátos nemét takarja, annak biológiai és nem a társadalmi nemére építve.

A reneszánsz nőideál megformálódása legfőképpen Baldesar Castiglione nagy hatású műve, az *Il Cortegiano* (Az udvari ember, 1528) érdeme. Minden további elméleti munka hozzá képest, a benne megfogalmazott elvek továbbgondolásaként, avagy cáfolataként született, ami a közvélemény élénk formálásával tovább finomította a *donna di palazzo* alakját. A párbeszédekből felépülő *Il Cortegiano* szereplői a közép-itáliai Urbinoban tartózkodnak, amelyet Castiglione olyan ideális helynek ír le, aminél jobbat várospolgár és alkotó szellemi ember nem is kívánhatna. Urbino tehát az ideális város, az elképzelhető legmegfelelőbb kulturális és politikai környezet a tökéletes, művelt udvari nemes (cortegiano) emberideáljának kineveléséhez és életviteléhez. A könyv párbeszédeinek helyszínéül választott urbinói palota is több egyszerű fizikai térnél, hiszen nem más, mint az ideális udvar (*corte*), a hatalom szimbóluma. Ez a hatalom azonban jellegében sokkal inkább kulturális természetű, mint politikai, aminek legkiválóbb bizo-

¹ Lásd erről ECO, Umberto, *A tökéletes nyelv keresése*, Budapest, 1998, 52–56.

² TASSO, Torquato, *Discorso della virtù femminile e donnesca*, szerk. DOGLIO, M. L., Palermo, 1997, 11.

nyitka Federico da Montefeltro herceg gazdag könyvtára, tele ritka görög, latin és héber művekkel. A kitűnő könyvek sokasága, az írott szó a tudás értékének megjelenítője, a korban a világról megszerezhető ismeretek tárháza, kincsestára.

Hogyan kerül mindebbe a reneszánsz nő? Legelőször is a hatalom egyik birtokosaként. Az *Il Cortegiano* négy este alatt négy különböző témában lefolytatott dialógusai ugyanis mindig egy-egy kedélyesen elköltött vacsora után, Elisabetta Gonzaga hercegnő szalonszobáiban bontakoznak ki. A hercegnő hatalma azonban pusztán formális, amennyiben nem terjed ki a *logoszra*, nincs szerepe a párbeszédek, a normákkal kapcsolatos vélemények megformálásában. Elisabetta jelentőségteljes hallgatása, a női hatalom szavának elfojtása tükrözi a korszellemhez illő patriarchális hatalomelmélet lényegét: az aktivitás mindig a férfié, a nőhöz csak egy el nem ismert passzív hatalom tartozik (például potenciális anyasága révén). Elisabetta, a nő, szellemi téren tehát passzivitásban marad, nem beszél, nem érvel, nem alkot párbeszédet senkivel, csak figyel, megért és együttérez. Noha származása szerint és a ház úrnőjeként szimbolikus hatalma lehetne, nem él vele, a társalgás vezetését is átadja másnak (egy másik, hatalommal nem bíró nőnek, Emilia Pionak): „*vi faccio mia locotenente e vi do tutta la mia autorità*” (átadom Önnek a társalgás vezetését és teljes hatalmammat).³ A szövegszerzőség hatalmának (*autorità*), a szóvivőség (*locotenente*) átadásának szimbolikus gesztusa sokatmondó képbe sűríti Castiglione nőről alkotott képzetét, miszerint a véleményformálás jogáról, a kor normáit vitató párbeszédekbe való beleszólás esélyéről lemondani egyértelmű és természetes női sajátosság. A szöveg adományozó ceremóniát kerít a logosz birtoklása köré, ahol az adományozó fél, a kor elvárásainak megfelelő kötelességtudó, ideális nő még a másik nő figyelmét is felhívja arra, hogy az ő tisztje sem a szó megtartása, birtoklása lesz: „*Le viene così affidata l'autorità di conferire la parola ad omini degni di somma laude ed al cui giudizio in ogni cosa prestar si potea indubitata fede*” Önre száll tehát a szó átadásának joga az erre

³ CASTIGLIONE, B., *Il libro del Cortegiano*, szerk. PRETI, G., Torino, 1960, 25.

méltó, legdicsőbb férfiaknak, akiknek véleményéhez semmiféle kérdésben nem fér kétség⁴ – mondja a hercegnő Emiliának.

Castiglione elmélete szerint tehát a tökéletes nő passzív, hallgat, nem hoz létre diszkurzusokat, de csendjének jelenléte, kommunikációban betöltött szerepe mégis fontos, amennyiben a nő teremti meg a (férfi)beszéd körülményeit: „*attivare, stimolare, regolare e concludere la creazione*” (aktiválni, ösztönözni, elrendezni és beteljesíteni a teremtetést), ez a nő feladata, funkciója a reneszánsz udvarban, fogalmaz találóan Maria Zancan.⁵ Az udvarban élő nemes hölgyek úgy veszik körül a kiváló cortegianokat, mint fényes holdudvar a Holdat – csillognak, de fényük a férfitől ered. A nő aktivitása ebben a helyzetben rejtett, belső marad és egy sajátos nyelvre korlátozódik, a testére. Castiglione udvarában a nők a testükkel, gesztusaikkal kommunikálnak akkor, amikor a férfiak szavakkal érvelnek: „*Allora una gran parte di quelle donne si levarono in piedi e ridendo tutte corsero verso il signor Gasparo, come per dargli delle busse*” Akkor a nők egy nagyobb csoportja lábra pattant és nevetve mindannyian Gasparo úr felé szaladtak, mintha el akarnák náspángolni.⁶ E valóságábrázolás kettős természete nyilvánvaló: az egyik oldalon a férfi áll, a logosz, a rend, a másikon pedig a nő, a test, a káosz. E kettősséget teszi még hangsúlyosabbá, hogy a diszkurzus-jelenetek szereplői kör alakban ülnek, amely mint geometriai forma a tökéletességet, teljességet szimbolizálja, ahogyan a nő és a férfi jellemző tulajdonságaival kiegészíti egymást, harmóniát alkot a diszharmóniából. E kör közepén, a férfi és női pólus metszéspontjában (mintha csak egy jin-jang jelképet látnánk magunk előtt) ül Elisabetta hercegnő, aki mintegy ötvözi magában a női és férfi lényeket: a passzív, reprezentatív, nemes szépséget és a hatalmat, a nyelvet és tudás hatalmát.

⁴ CASTIGLIONE, i. m. I, I, 17.

⁵ ZANCAN, M., *La donna e il cerchio nel „Cortegiano” di B. Castiglione. Le funzioni del femminile nell’immagine di corte* = Z. M., *Nel cerchio della Luna*, Venezia, 1983, 13–56.

⁶ CASTIGLIONE, i. m. II. XCVI. 238.

Castiglione elsősorban a férfiről akar írni, ezt erősíti meg, amikor könyve elején az alkotás motivációit tárgyalja: legfőbb szerzői szándéka, hogy egy olyan udvari ember tulajdonságait írja le, aki méltó arra, hogy a tökéletes, semmiféle dologban hiányt nem szenvedő Udvari Embernek nevezzük („*meriti chiamarsi perfetto cortegiano, tanto che cosa alcuna non gli manchi*”⁷). Az egyik ilyen „dolog” (*cosa*) pedig maga az arisztokrata nő (*donna di palazzo*), akinek figurája azért kerül a történetbe, hogy az ideális cortegiano alakjából semmi ne hiányozzon: „*non po aver ornamento o splendore in sè, nè allegria senza donne, nè cortegiano alcuno essere aggraziato*”⁸, vagyis a férfiember nem bírhatja a szépséget és pompát, sem a boldogságot egymagában, nők nélkül, s ugyanígy az udvari ember léte sem lehet teljes és kellemes nélkülük. Természetesen a jólnevelt cortegiano minden tiszteletet megad a nők ilyen irányú szolgálataiért cserébe, s csodálja szépségét, nemes méltóságát.

A mű második könyvében éppen e téma vetődik fel, amikor arról folyik a vita, hogy miként illik viselkednie a cortegianonak hölgyek jelenlétében. Két álláspont ütközik itt: Pallavicino úr a nők elszenvedett sérelmeik miatti ellenséges viselkedését („*gran torto nemico delle donne*”⁹) emeli ki, amiért egyáltalán nem érdemelnek finom bánásmódot. Ezzel szemben a nők védelmében érvel Giuliano il Magnifico, aki a nők tisztességének (*onore*) sokak által megbecsült védelmezőjeként volt ismert: „*al cortegiano si convien aver grandissima riverenzia alle donne*”¹⁰ – fogalmazza meg elvét, miszerint az udvari embertől elvárható az a lovagiasság, hogy megkülönböztetett tisztelettel viseltessen a nők iránt. Főként azért, mert a tökéletes udvari, nemesi lét totalitását csak akkor élheti meg, ha annak a nő is része. A kölcsönösség elve mindenképpen megfogalmazódik, ami nem kis előrelépés a társadalmi nemi szerepek modernebb megítélése felé. Magnifico másik fontos megállapítása, hogy az udvari nemes hölgy azért lehet tökéletes, mert a

⁷ i. m. I, I, 15–16.

⁸ i. m. III, III, 248–249.

⁹ i. m. II, XCV, 237.

¹⁰ i. m. II, XCVIII, 239.

férfi akarata formálta olyanná, akár a mitológiai Pygmalion a lányszobrot, amelybe azután beleszeretett.¹¹ A *donna di palazzo* tehát a maga tökéletességében nem más, mint a férfi teremtménye, teremtett nő.

Castiglione szempontunkból legfontosabb felismerését Giuliano és Gasparo vitájába foglalja: Gasparo szerint minden nő, mint tökéletlen lény vágya, hogy férfi legyen. Giuliano riposztja pedig az, hogy ez nem igaz, a nők nem a „tökéletes férfit” akarnak hasonlítani, hanem pusztán szabadságukért és önérvényesítésükért küzdenek. Castiglione eszerint tisztán látja a nő igazi vágyait, csak ő művében a férfi vágyának megfelelő nőt akarta megformálni.

Platóni ihletettséget, illetve a korban jellemzően neoplatonista hatást tükröz, hogy Castiglione e nőideál legfontosabb tulajdonságaként a báj (grazia) hangsúlyozza mint „az isteni jóság kiáramlását”. Plótinosz hasonlata nyomán úgy képzei, hogy a szépség napsugárként árad szét minden teremtett létezőn. Castiglione elméletében a női báj olyasvalami, ami bizonyos fokon összeköthető a művészettel, hiszen megfelelő ízléssel és eleganciával mesterségesen is elérhető. Az így kimunkált szépségnek azonban természettől valónak kell tűnnie, el kell rejtetni a hozzá vezető fáradságot és tanulást, miáltal az emberi alkotás rokonná és szinte összetéveszthetővé válik az isteni teremtéssel. A *donna di palazzo* szépségének érzéki megvalósulását műalkotásként kell elképzelnünk, amely a művészi ábrázolás reneszánsz felfogásának megfelelően a mértékre, a színek, formák, vonalak megfelelő arányaira épül. Eszerint tehát a szépség, az isteni fény csak akkor látszik az anyagban, a létezőben, esetünkben a nőben, ha rendre és formai harmóniára talál, Castiglione szavaival élve, ha létrejön „*a fények, árnyékok és a rendezett távolságok és vonalhatárok segítségével a különböző színek kellemes összhangja*”.

Összegzésképpen hangsúlyozni kell, hogy a castiglionei *cortegiana* alakjában körvonalazódott a reneszánsz udvari nemes hölgy, a *donna di palazzo* ideálfigurája, a szépséges, kulturált, erényes nő, aki a legelőkelőbb társadalmi réteg, az udvari nemesség tagjaként megtehetette – s az

¹¹ *i. m.* III, IV, 250.

elvárásoknak megfelelően, azokat a maga javára fordítva ki is használta lehetőségét –, hogy a korabeli elitkultúra művelt, értő befogadó közönségének soraiba lépjen.¹² Ezen nőideálnak a megjelenése azért is nagyon fontos, mert részben ehhez alkalmazkodva, de leginkább ezt felülmúlva, a szépségmítoszt felülírva fogalmazta meg önmagát az öntudatra ébredő alkotó reneszánsz nő.

A firenzei *platonismo minore* iskolájához tartozó Agnolo Firenzuola neoplatonista jegyeket mutató, 1534 körül írt *Celsojának* filozófiájában részben továbbviszi, részben pedig finomítja és általánosítja az *Il Cortegiano* nőképét. Ahogy a könyv proémiumában olvashatjuk, Firenzuola alteregojaként Celso lesz az, aki a nők mellett vagy ellen érvel. Privát dialógusaiban Celso a nők természetszerű szolgai sorsának elfogadtatása mellett szól. A korban elfogadott nézet volt (főként az antik görög pedagógia hagyományai nyomán), hogy nevelni kell a leánygyermeket, irányítani kell őket a tökéletesedés felé, mint bárki mást. A hiba tehát nem is ebben volna, hanem a nevelés mikéntjében. A legfőbb érték ugyanis, amit Celso ki akar emelni ezáltal, az a női szépség maga, illetve annak védelme és kordában tartása, végső célként pedig a férfi gyönyörködtetése. Nem véletlen, ha Celso a *comandare* (irányítani) szükségességét hangsúlyozza a nőkkel kapcsolatban, nem pedig az *educare* (nevelni) szót.

A neoplatonista beállítódást igazolja az is, hogy Celso számára a *bellezza femminile* (női szépség) a tökéletesség attribútumaként jelenik meg, megközelítve az abszolút ideát. Ilyen értelemben Firenzuola lesz az első olyan reneszánsz traktátusíró, aki valóban felteszi magának a „Mi a Nő?” kérdést, s mindjárt egyenlővé teszi azt egy másik nehezen leírható idea, a Szépség mibenlétének problémájával, valamiképpen úgy elképzelve a Nőt, mint a platóni értelemben vett alkotó, teremtető szimbolikus isteni, démiurgoszi lenyomatát, vagyis egy eszmei jellegű idea tökéletlen anyagi megvalósulását.

¹² CHEMELLO, A., *Donna di palazzo, moglie, cortigiana: ruoli e funzioni sociali della donna in alcuni trattati del Cinquecento* = *La corte e il „Cortegiano”*, szerk. OSSOLA, C., Roma, 1980, 113–133.

Ezért érthető, hogy a *Celso* női szépséget tematizáló dialógjainak szimbolikus helyszíne éppen egy hegytetőn lévő kert lesz. E kert mint hely és mint organikus egység egyszerre jelképezhet káoszt és rendet, szabadságot és nyugalmat, a ciprus és az örökzöld babér konnotációjaként pedig isteni törvényt (*divinità*) az élet örök körforgását jelző halál és halhatatlanság szimbólumaival. De a természet, a kert összefügg a termékenységgel is, s metafora lehet a nő anyaságára, szépségének teremtményére.

Vajon Firenzuola szerint mi lesz az, ami ezt az őserőt kordában tudja tartani, ami a természetadta női szépségből nőideált varázsol? A reneszánsz humanizmus kulcsfogalmai adják meg a választ: a „*virtù, nobiltà, bellezza*” (erény, nemesség, szépség) hármassága lesz a tökéletesség záloga. Celso is az erény nemességéről (*nobiltà di virtù*) beszél mint a szépség legteljesebb kifejeződési formájáról. De egy neoplatonista számára az erény még többet is jelent: vérségi származásból, születésből eredő nemességet és jó várospolgárságot. A nemesség pedig a külső és belső jó tulajdonságokban mutatkozik meg: például szellemi gazdagságban, polgári értékekben és fizikai szépségben. Ez a nemesség határozza meg a viselkedési szabályokat a társadalomban, a nő számára is, például a család és a házasság intézményének megfelelő, korhű működését tekintve, s ennek tükrében képzelik el a nőt tipikus státuszaiban, eszerint lehet kifogástalan szűz, jegyes, feleség vagy özvegy.

A *Celso* dialógusai javarészt tehát hasonló szereplehetőségeket kínálnak a nőknek, mint Castiglione. Egy apró különbséget abban lelhetünk, hogy a *Celso* nőalakjai nem némák, maguk is aktív résztvevői a párbeszédnek, érvelnek egyik, vagy másik nőtársuk szépségével kapcsolatban. Gyakorlatias megjegyzéseik lényegét azonban csak Celso tudja eszmei szintre emelni, ő értelmezi a párbeszéd tanulságait.

Könyve bevezetője szerint Firenzuola tisztában van azzal, hogy fejtegetései sértőek is lehetnek a nők szempontjából, ezért a következőt fogalmazza meg: „*dicono ch'io ho detto male di voi, ma io uso di dire che chi con atti, con parole, con pensieri usa di fare una minima offesa a una minima donna, ch'egli non è uomo.*”¹³ Vagyis: „Azt mondják

¹³ FIRENZUOLA, Agnolo, *Celso. Dialogo delle bellezze delle donne* = *Opere*, Firenze, Sansoni, 1958, 525.

(ti. a nők), hogy megbántottam őket, pedig én azt vallom, hogy aki cselekedetekkel, szavakkal, gondolatokkal akár a legkisebb mértékben is megsért bármely nőt, az nem igazi férfi.” A *Celso* fontos mérőföldkő lesz a nő reneszánsz szépségmítoszának kialakításában, ami a férfi szemében elsősorban műszaként megjelenő, a platói szerelem tárgyát képező, teremtető szépségében isteni eszmét közvetítő nőről szól.

A szép női test reneszánsz ideáljának jelrendszeréről mint a férfi felé áradó szépség képzetéről, a reneszánsz szépségnorma tipikus jegyeiről, vagyis a reneszánsz Szépség ideájának ikonikus reprezentációjáról kevesen tudtak annyit, mint Leonardo da Vinci. A *festészetéről* az 1500-as évek elején írott kézikönyvében több helyütt kitér a festészet és a költészet nembéli hasonlóságára: az eszmék kifejezésére való törekvés alapvető fontosságára. Leonardo szépségfelfogása nagyban hatott korának szépségről szóló traktátusaira, de elmélete önmagában is rendkívül figyelemreméltó.

Heller Ágnes írja, hogy a reneszánsz művészet alapköve a mérték és a szépségeszmény volt.¹⁴ A világ nemcsak, sőt, főleg nem metafizikai titkaira nyitott, a való világ felé forduló, a létezőket mozgató fizikai törvényeket (lásd pl. Leonardo tanulmányrajzait, mechanikai terveit és kísérleteit, anatómiai kutatásait) és eszméket megismerni vágyó reneszánsz ember emberismeretének és önismeretének fejlődése magával hozza az egyéniséggé válást, az individuum érvényesülésének számos lehetőségét. E körülmények között kezdik szárnyaikat bontogatni a reneszánsz költőnők, s ekkor körvonalazódik a tökéletes reneszánsz Szépség eszménye is, amellyel kapcsolatban Leonardo hangsúlyozza az egyéniség, egyediség kifejeződésének fontosságát is: „*Különböző személyek arcának szépsége lehet egyformán tökéletes, de sohasem egyforma: sőt annyiféle, ahány emberhez tartozik.*” „*Nem szabad éles kontúrú izmokat festeni, a könnyed fények észrevétlenül menjenek át tetszetős és kedves árnyékokba, ebből születik a báj és a formák szépsége.*” „*Nem dicsérhetjük azt a figurát, amely nem fejezi ki magatar-*

¹⁴ HELLER Ágnes, *A reneszánsz ember*, Budapest, 1998, 143.

tásával a lehető legjobban a lélek szenvedélyét.”¹⁵ A fentiek ismeretében talán nem meglepő, miért van az, hogy a szépségeszmény különálló központi szerepe csak az itáliai reneszánsz belső fejlődését jellemezte, hasonló funkciót sehol másutt nem töltött be. A szépségről szóló traktátusokat olvasva láthatjuk, hogy ez különösen a Quattrocento (15. század) végétől a Cinquecento (16. század) közepéig volt így.

Leonardo (és általában a reneszánsz férfi) szépségeszményének tökéletesen megfelel Piero di Cosimo *Simonetta Vespuccit* ábrázoló allegorikus képe (2. ábra), amely összefoglalja a kor szépségfelfogásának mindkét végétét: a szépség egyrészt mint erényes elérhetetlenség, távolságtartó hűvösség, másrészt mint démonikusság, feltárulkozó, bűnös testiség mutatkozik meg. Giorgio Vasari úgy említi ezt az aktot, mint „nyaka körül kígyót viselő csinos Kleopátra mellképet”. A legújabb divat szerint felékesített, tökéletes frizurával, ám méltóságteljesen és természetesen viselt meztelenséggel, válláról leomló sálban pózoló ifjú hölgy finom hattyúnyaka köré tekeredő kígyó az ígésző, bűnös kleopátrai szépségre utal, illetve a mérgeskígyó a királynő öngyilkosságára emlékeztet. Különös, hogy a festő éppen így örököltette meg modelljét, Simonettát. Hihetőbb az az anekdota, miszerint e kép csak utólag került a Vespucci család tulajdonába, amelynek tagjai a kép alján futó frízbe írátták becses ősük nevét, így adózván tisztelettel a független, öntudatos nőrokon emléke előtt.

Tiziano *Urbinoi Vénusza* (3. ábra) mintha ezt a Simonetta-Kleopátra képet gondolná tovább. Noha Piero di Cosimo szépségábrázolása sem mondható éppen prűdnek, Tiziano egyenesen egy kurtizánt fest, egy testéből élő, testét jelként felmutató nőt.¹⁶ A festő profán Vénuszában a modern szerelemistennőt ábrázolja, egy vonzó, a reneszánsz szépségideálnak maradéktalanul megfelelő, arányos testű, aranyhajú hölgy

¹⁵ Leonardo DA VINCI, *A festészetéről*, Budapest, 1967, 92., 132., 149.

¹⁶ Tiziano *Urbinoi Vénuszát* az elemzők általában a reneszánsz kurtizán tipikus ábrázolásának tekintik. Az efféle akt szerepe állítólag az volt, hogy állandó figyelmeztetőül szolgáljon az arisztokrata, sőt egyházi férfiak erotikus kalandjaira, illetve a nőket a korabeli szexuális hierarchiában ért igazságtalanságokra. A festmény sokáig a már korábban említett urbinói herceg nyári rezidenciáján függött.

személyében, akinek nemes bája, erotikus kisugárzása, kacéran hívogató tekintete, álszemérmesen ölére, a gyönyör forrására ejtett csuklója megigézi és szinte a budoár lepedőjére vonzza nemcsak a kíváncsi tekintetet, hanem magát a szemlélőt is. A kép szemlélője ez esetben nem más, mint leskelődő, a női titkok *voyeurje*. A függöny drapériája előtt vakítóan fehérnek tűnő, szinte világító női test zavarbaejtő őszinteséggel sugározza a plótinuszi szépség eszméjét. Beléptünk a reneszánsz nő intim terébe, ahol magányában teste kendőzetlen puritánsággal, Erósz ajándékaként tárulkozik fel, a szégyen legkisebb jele nélkül. A ruhátlan női test megejtő szépségét méginkább hangsúlyozza a szomszédos szobában a hölgy ruháival serteptető öltöztetőnők epizódjelenete. Tiziano e képből a női szépség érzéki töltetét, Erószhoz való ontológiai kapcsolódását mutatja meg. Vénusz, az isteni kurtizán titokzatos, hívogató tekintete, mértékarányos, formás alakja az esztétikum fő forrása. A lélek szenvedélye úgy tükröződik e felfűtött hangulatú képen, ahogy azt Leonardo megálmodta, rámutatva a létben az ösztöneinkkel kialakítandó harmónia fontosságára.

De miért is oly fontosak ezek a kihívóan szép, arányos női testek? Erwin Panofsky fogalmazza meg erről a következő találó, a reneszánsz szépségideált kiváló tömörséggel jellemző gondolatot: „Az emberi arányok elméletét egyrészt a művészi alkotás előfeltételének tekintették, másrészt a mikrokozmosz és a makrokozmosz eleve elrendelt harmóniájának kifejeződését látták benne.”¹⁷

Andrea Piccolomini traktátusa két távoli rokonságban álló úrihölgy, Raffaella és Margarita magánbeszélgetését hallgatja ki, akik az emberi nem eredendő bűnösségéről, s ezzel szemben a bűnök elkövetése nélkül megélt női lét lehetőségeiről elmélkednek, vagyis arról, hogy mint lehet javítani az eleve tökéletlen embereken, s hogyan kell a tökéletesség látszatát kelteni. Korántsem arról az idealizált életformáról van itt szó, amelyről Castiglione írt, hanem az életnek csak egy bizonyos szeletéről, nevezetesen a szerelmi élet tökéletesítéséről. Raffaella és Margarita dialógusa azért is érdekes, mert egyikük egy férjes asszony, a

¹⁷ PANOFSKY, E., *Az emberi arányok stílustörténete*, Budapest, 1976, 44.

másik pedig egy özvegy tapasztalatait meséli. Végső tanulságként azt vonják le, hogy a szerelemben is az a legfontosabb, mint ami az életben általában, hogy meg tudjuk különböztetni a jót a rossztól, s ennek fényében éljünk szabad akaratunkkal. A cél természetesen itt is a társadalmi lét egyensúlyának megteremtése lesz a viselkedésben, az érzélemvilágban és az öltözködésben is megmutatkozó egyensúly, ízlés (*garbo*) által.¹⁸

A büntelen élet és a tökéletesedés kihívásain túl azonban van még egy tényező, ami megnehezíti e cél elérését: az alacsonyabb és magasabb társadalmi rétegek közti esélykülönbségek. Raffaella ugyanis egy elszegényedett nemesi család sarja, aki napi kenyérgondokkal küzd, Margarita viszont Siena legelőkelőbb nemességének köreiből való. A két hölgy tehát más pozícióból beszél, s fogalmazza meg véleményét a nők mindennapi életének valóságáról, tipikus szereplőiről és problémáiról. E pozíciókülönbség azért nagyon lényeges, mert eltávolítja a Piccolomini által tárgyalt nőt az udvari nőideáltól, s kevésbé mesterkélt polgári környezetbe helyezi. Ahogy később látni fogjuk, ez a több társadalmi réteg nőtagjai felé nyitó, haladó szellemű gesztus Capellára is jellemző lesz. Piccolomini másik nagy érdeme, hogy különbséget tesz az egyes női individuumok között, s nem mossa őket egybe egyetlen, megfoghatatlan, a valós női léttől meglehetősen távol álló nőideál képzetében.

Sperone Speroni traktátusának főszereplője, az eszményi Beatrice Obizza élethivatása, mi több, hitvallása, hogy ideális feleség legyen.¹⁹ A feleségek feladatát kötelességtudóan, férfigolikát követve maga határozza meg: „*servitù di colui, cui servo fece la sua natura, a giogo lieve e soave molto*” szolgálni a férfit, akinek szolgálata jelenti a női

¹⁸ PICCOLOMINI, A., *Dialogo de la bella creanza de le donne de lo Stordito Intronato* = szerk. DI BENEDETTO, A., *Prose di Giovanni della Casa e altri trattatisti cinquecenteschi del comportamento*, Torino, 1970, 451.

¹⁹ E dolgoznak ugyan nem célja minden egyes nőikkel kapcsolatos szöveg elemzése, de megjegyzendő, hogy a az idézett mű kapcsolható egy olyan gondolati háttérhez is, amely a családdal összefüggésben tárgyalja a nőiséget, mint például L. B. Alberti.

természet lényegét, olyan mint egy könnyű, édes játék.²⁰ Beatrice a passzív, társában elvesző nő típusa, aki boldogságát és léte értelmét leli alárendeltségében, a férfinak való kiszolgáltatottságában. Méltóságát azzal nyeri el, hogy boldoggá tudja tenni a férfit. A férfinak ugyanakkor becsülnie kell ezt az önfeláldozó magatartást, s nem nője elnyomójának, hanem szerető férjének kell lennie: „*se l’marito è marito e non tiranno della sua donna*”.²¹ Mindebből jól látható, hogy Speroni hősnője sokkal közelebb áll Castiglione Elisabetta hercegnőjéhez, mint a Firenzuola ábrázolta női karakterekhez. A nők méltóságáról szóló értekezés egy este leforgása alatt történik Beatrice házában, Daniele Barbaro úr társaságában. Barbaro pusztán a beszélgetések hallgatójaként van jelen, nem szól, viszont utólag ő meséli el a történeteket Michele Barozzi kérésére, aki Speroni kortársa, filozófus volt, s mellesleg reménytelenül szerelmes a nemes Beatricébe. E két férfiú között Beatrice legfontosabb erényeként kerül szóba, hogy még a saját életénél is jobban szereti férjét, s követi őt mindenben. Minden cselekedete a férfi akarátának tükré, ami tökéletes elégedettséggel tölti el. Vajon miért adja föl saját egyéniségét, s miért érzi, hogy ez helyénvaló? Beatrice művelt nő, de bölcsessége Speroni szerint elsősorban abban áll, hogy felismeri a női lét lényegét, ami nem más, mint a kifogástalan feleséggé, a férfi társává válás képessége. Beatrice egyetértően idéz számos filozófust, akik dicsőően írnak arról a férfit feltétel nélkül szolgáló nő-típusról, amilyenné maga is válni szeretne, de ugyanakkor ismeri a kortárs irodalmat és traktátusokat is, amelyekben szintén igazolva látja elméletét. Könnyen beláthatjuk, hogy Beatrice figurájának funkciója nem más, mint a férfiak által kialakított nőideállal szemben támasztott elvárások legitimálása. A nőre szabott normákkal és sorssal való elégedettség hiánya itt nyilvánvalóan egy állegitimációs eljárás mögé rejtőzik, s Beatrice szavai valójában nem tükrözik a korabeli nők véleményét a problémával kapcsolatban. Speroni műve egyértelműen a nő alárendelt

²⁰ SPERONI, Sperone, *Della dignità delle donne* = szerk. POZZI, M., *Trattatisti del Cinquecento*, Milano-Napoli, 1978, 566.

²¹ CAPELLA, G. F., *Della eccellenza e dignità delle donne*, szerk. DOGLIO, M. L., Roma, 1988, 575.

pozíciójának megszilárdításáért íródik, amiről a következő megállapítás is tanúskodik: „*Certo cosa imperfetta è la donna, massimamente se lei all'uomo paragoniamo*”, azaz a nő egyfajta tökéletlen dolog, legalábbis, ha a férfihoz hasonlítjuk.²² Speroni az isteni teremtés hibájára is utal, a társadalmi nemi szerepek megítélésében kapcsolódva a már említett filozófiai hagyományhoz. Nem meglepő hát, hogy későbbi, kurtizánok ellen írott szónoklatában (*Orazione contro le cortigiane*, 1596) tovább erősödik a nőellenes hangvétel, s a nő már nemcsak tökéletlen lényként, hanem egyenesen ördögi teremtményként, a férfit bűnre csábító szimbolikus Éva-figuraként (*peccatrice*) jelenik meg.

Galeazzo Flavio Capella művének újdonsága abban áll, hogy megpróbál egyfajta hiányt betölteni a nők ismeretében, s kijavítani más (főleg ókori és középkori) gondolkodók téveszméit arról, mi befolyásolja igazán a női lelket. A nők alábecslését és alárendeltségét megalapozó elméletek cáfolataként hangsúlyozza, hogy a nő a szerelem által uralja a férfit, egyfajta speciális, ösztönökre és erényekre alapozott hatalma van felette.²³ Traktátusa proémiumában kifejti, hogy szerelmes párokhoz kíván szólni, kiváló hölgyekhez és dícséretreméltó urakhoz, méghozzá azzal a végső célzattal, hogy a nő kiválóságát megismerve és megértve nagyobb örömet jelentsen a férfi számára a nőt szolgálni. Könyve a nők alaposabb önismeretét is szeretné előmozdítani, ezért az ajánlásban mindennek előtt a szerelmes hölgyeket említi, akik e mű segítségével megismerhetik önmagukat, a nők nemességét. Olyan gesztussal találkozunk itt, ami ritka a maga korában: a szerző egyenesen a női olvasók táborának szánja könyvét, méghozzá nemcsak az arisztokrata *donna di palazzonak*, hanem minden, de ezek között is főleg a középosztálybeli nőnek (ezzel haladja meg Castiglione vívmányait), emellett pedig a teljes publikumnak, férfiak és nők ezreinek nyújt át egy kézikönyvecskét egymás megismeréséhez és elfogadásához.

A nők pozitívabb megítélésével kapcsolatban sokatmondó gesztus, hogy Capella legrészletesebben a lelki erények fontosságát tárgyalja.

²² SPERONI, *i. m.* 583.

²³ Capella itt a „dominatrice” szót használja, ami uralkodó nőt, női hatalmat jelöl. CAPELLA, *i. m.* 67.

Másrészről pedig azt vallja, hogy minden erény, ami a női lélek és test nemességét formálja, az otthonhoz, a családhoz köthető. Ezért is ír párokról, nem pedig önmagáért való, elvont ideálként elgondolt férfiról és nőről. Nyilvánvalóan úgy gondolta, hogy a női lélek rejtelmeit a társas lét tárhatja föl leginkább, de azt is megemlíti, hogy a megfelelő társas kapcsolat kialakításához és megőrzéséhez az erényeken túl szerencse is kell. A véletlen, illetve a férfi és női lélek elfojtott, rejtett tartalmai döntő befolyással lehetnek az egyén életére. Capella kézikönyvecskéjére is azért volt szükség, mert a nők nem rendelkeztek önismerettel, nem ismerték saját lelküket és testüket, de a férfiak sem ismerték őket.

Az idézett traktátusokból kibontakozó disputa ezzel persze nem ért véget, hanem továbbgyűrűzött a 16. századi Európában, amelynek legjobb példája egy Wittenbergből kiinduló vita Valens Acidalius 1595-ben kiadott, a nők emberi mivoltát kétségbe vonó *Disputatio*ja kapcsán, mely vitában talán Gediccus felelete, *Defensio*jának nőpárti érvelése a legrepresentatívabb.²⁴

De vajon hogyan reagált a korabeli nő a fenti traktátusokban foglalt fejtegetésekre? A 16. század második felére kibontakozó női diskurzus egyik jellegzetes vonulata a költészet: két legfontosabb példám a castiglionei nőképpel vitázó Vittoria Colonna néhány szövege, illetve Tullia D'Aragona, a kurtizán költőnő neoplatonista hagyományhoz kapcsolódó szerelem-fenomenológiai dialógusa. Colonna és D'Aragona alábbiakban elemzett szövegeiből látni fogjuk, hogy sokszor milyen objektíven képesek szemlélni saját társadalmi helyzetüket, nemi szerepüket, milyen kritikus szemmel tudják nézni a velük szemben megfogalmazott elvárásokat, s végül, hogy milyen az a nőkép, ahogyan ők látják, érzékelik saját létüket és vágyaikat.

Ezt az öntudatos, művelt, intellektuálisan aktív nőt ábrázolja Andrea del Sarto *Nő Petrarchinóval* (1. ábra) című festményén. A bájos, ironikus mosolyú, titokzatos hölgy megjelenése Mona Lisa bölcs hűvösségére emlékeztet. Csakhogy ő könyvet tart a kezében, s nem imaköny-

²⁴ Egy 18. század végi, ismeretlen szerzőjű magyar nyomtatvány hasonló problémát jár körül *Meg-Mutatás, hogy az asszonyi személyek nem emberek* címmel, amelyre Anyos Pál felel az *Egy kis asszonynak levele a kedveséhez* című írásában.

vet, ahogy az más korábbi képeken látható, hanem a kor egyik legnagyobb becsben tartott verseskötetét, Petrarca Daloskönyvét, szerelmes szonetteket. A nő tehát olvasni kezd, birtokolja a logosz közvetítette tudást, méghozzá a kor petrarkizmusáét²⁵. Érdekesség lehet maga a két szonett is, amelyekre a képen ábrázolt hölgy ujjai mutatnak, vajon miért éppen ezeket olvassa? A petrarcai *Canzoniere* CLIII. és CLIV. szonettjei közül az elsőben, az *Ite, caldi sospiri, al freddo core* kezdetűben a Laura iránt érzett boldogtalan, elutasított petrarcai szerelem imáját olvassuk, a másodikban, a *Le stelle, il cielo et gli elementi a prova* kezdetűben pedig a nő mint a napfény és a természet legszebb tükre jelenítődik meg, fenséges teremtmény. akinek bája és erénye, ezekből fakadó szépsége szinte ábrázolhatatlan.

Mindezek után a kor egyik legelismertebb költőnőjének, Vittoria Colonnának az életrajzát olvasva meglepő adatra bukkanunk: Vittoria nem volt szép. A „*beltade*” (szépség, báj) nélkül kellett érvényesülnie.²⁶ Mégis sok rajongója akadt, aki nagyra becsülte intellektuális képességeit. Amikor pedig megszólták, amiért nem volt képes gyermeket szülni férjének, csak ennyit válaszolt: „*Nem vagyok olyan terméketlen, mint amilyennek gondolnak, hiszen ő (ti. a férj) is az én fejemből pattant elő.*” Vittoria utal ezzel arra, hogy rideg hadvezér férjéből mint vált házasságuk ideje alatt finom, kedves, művelt ember. Szimbolikus értékű, ahogy Vittoria megfordítja a mítoszt, Jupiter ezúttal nő, s az ő fejéből pattan ki Minerva, a férfi.

Colonna egy másik alkalommal úgy harcol nőtársaiért, hogy levelet intéz Castiglionéhoz, felhívva a népszerű szerző figyelmét arra, hogy muszáj lesz számot vetnie azzal a ténnyel, miszerint a korban rendkívüli intellektuális aktivitás kezdi jellemezni a nőket. Hangsúlyozza, hogy a nőknek már kevés a nekik szánt *donna di palazzo* szerepköre, többet akarnak: aktívan részt venni az uralkodó kulturális diskurzusban.

²⁵ A kor számos ábrázolásában feltűnik a petrarcai *Daloskönyv*.

²⁶ Colonna nemesi család leszármazottja volt, felmenői rokonságban álltak az urbinói hercegekkel. Később Pescara ögrófiának felesége lett. Előnyös társadalmi helyzete tehát még inkább segítette érvényesülését. Népszerűségét mi sem bizonyítja jobban, mint hogy költeményeinek gyűjteményes kiadása, a *Rime* 1538-ban történt első kiadása után, két évtized leforgása alatt tizennégy újranyomást ért meg.

Vittoria komoly kritikával illeti kora patriarchális rendjét, amit kiváloán szemléltet férjéhez írott episztolája. Soraiban a hagyományos, férfiközpontú, vagyis a férfi örömeire, vágyaira, céljaira, elégedettségére koncentráló hagyományos női sorssal, szereplehetőségekkel való szembesülés és ironikusan festett elégedetlenség érződik, felállítva a férfiak által a nő számára kiszabott normarendszer kritikáját, szembe-sítvén azt a női létben tükröződő vágy, a testi és szellemi teljesség el-érésének törekvésével.

[...] *e la sorella il frate*
La sposa il sposo vuol, la madre il figlio.
Seguir si deve il sposo e dentro e fora
E s'egli pate affanno, ella patisca
Se lieto, lieta e se vi more, mora.
A quel ch'arrisca l'un, l'altra s'arrisca
Eguali in vita, eguali siano in morte
E ciò che avviene a lui, a lei sortisca.

Tu vivi lieto, e non havi voglia alcuna:
Che pensando di fama il nuovo acquisto,
Non curi farmi del tuo amor digiuna.
Ma, col volto disdegnoso e tristo,
Servo il tuo letto abbandonato e solo,
Tenendo co' la speme il cuore misto,
*E col vostro gioir tempo il mio duolo.*²⁷

²⁷ „és a lánytestvér a fiútestvért / mátká vőlegényét, az anya fiát akarja / a nő köves-se jegyesét kívül és belül / ha a férfi bánattól szenved, nője is szenvedjen / ha örül, a nő is örüljön, és ha meghal, nője haljon vele / amire az egyik vállalkozik, vállalkozzon arra a másik is / egyenlőek az életben, egyenlőek a halálban / s ami a férfival történik, az a nő sorsa is. Te boldogan élsz, nem akarsz egyebet / mint új győzelemmel szerzett hírnévre gondolni / nem törödsz azzal, hogy bár szűkösen is, de szerelmet adj nekem / Mégis megvető és szomorú arccal / szolgálom elhanyagolt, magányos ágyadat / ve-gyes érzelmekkel teli szívemben a reménnyel / és örömmel erősítem fájdalmamat.”
Carteggio di Vittoria Colonna, szerk. MULLER, G.– FERRERO, E., Torino, 1889.

E szonettben retorikai szinten jól megfigyelhető a női tudat kettősége: egyrésztől kötelezik az uralkodó patriarchális normarendszer elvárásai, jól tudja a nőre vonatkozó szabályokat a nő férfi felé tanúsítandó önfeláldozó odaadásáról, a társadalom által a nőnek szánt szerepekről (hogyan kövesse a lánytestvér a fiútestvér példamutatását és lássa meg benne a férfi dominancia szükségességét, hogyan áldozza fel magát a feltétlen szeretet útmutatását követve az anya fiáért, a mátká vőlegényéért). De ismeri saját vágyait és elvárásait is, amelyeknek férje a szöveg tanúsága szerint igen kevésbé felelt meg. A férfit a hatalom és dicsőség iránti vágy fűti leginkább, számára Vittoria a feleség szerepkörében csupán a férfi vágyteljesítés örömét szolgáló női test. A nő pedig boldogtalan ettől, mert sokkal többet várna attól, akit szeret, s aki állítólag szereti őt. Colonna rejtett ironiával teszi fel a kérdést, vajon miféle egyenlőség az, ami a nőt a férfihez idomítja mindenféle kölcsönösség és az egyéniség megbecsülése nélkül. Ezt diktálja a reneszánsz társadalmi normarendszer: a nő mindig a féfíhez képest létezik és őt követi, vágyait és karrierjét szolgálja. Ez a szonett tipikus példa arra a problémára (ami jóval később Freud „Mit akar a Nő?” – *Was will das Weib?* kérdése kapcsán is felmerül), hogy különbség tételezhető a női vágyteljesítés férfi által megformált képzelete és aközött a rendkívül összetett és rejtélyes érzelmvilág között, ami a nőben valójában lakik. E világ rejtett tartalmait megismerni és megérteni pedig csak igen kevés férfinak sikerülhet (láttuk, erről próbált beszélni traktátusában Capella is).

A reneszánsz nő általánosan jellemző öntudatra ébredését jelezheti, hogy ugyanebben az időben a francia Navarrai Margit egészen hasonló problémáról ír Boccaccio Decameronjára emlékeztető *Heptameronja* házasságról szóló részleteiben. „A házasságnak nem kell magába zárnia az öröm és érdeklődés egynémely tárgyát. Nem is tökéletes állapot, hanem olyasvalami, amit bölcsen kell kezelni, mint bármely normális és becses dolgot. A nőnek megvan a szabadsága arra, hogy megtagadja magát a férfitől mind lelkében, mind testében. A nőnek tehát van választási lehetősége, nem birtoklott tárgya sem férjének, sem szeretőjének, nem egy olyan férfinak, aki elhagyja őt, miután testét kihasználta. Éppen azáltal a választás által, hogy a nő nem adja oda ma-

gát, győzött a személyiség státusza (*lo stato di persona*), az emberi lényként való létezése (*l'essere umano*).” Navarrai Margit a *Heptameront* először 1558-ban jelentette meg *Storia degli amanti fortunati* (Szerencsés szeretők története) címmel, amelyben a maga korában különös dologgal járul hozzá a szent és a profán szerelemfelfogáshoz: a becsületes, tisztességes szerelem (*amore onesto*) a nő sajátja lesz, nem pedig a férfié.²⁸ Visszatérve Colonna költészetére (amelyben szintén megtalálhatóak a női individuális függetlenség eszméjének nyomai) jó példát láthatunk arra, miként hoznak tartalmi szinten újdonságot a lírai világába a reneszánsz költők, s emellett hogyan maradnak meg szövegeik mégis a férfiak által alakított művészeti diskurzus formai kereti között. Colonna szonettjei ugyanis kivétel nélkül a tradicionális petrarcái szonettformában íródtak, megállapíthatjuk, hogy szigorú pontossággal követte korának petrarkista normáit, miközben egy sajátosan női diskurzust képviselt.

Érdemes megemlíteni, hogy Colonna vallásos költeményeket is írt, amelyekkel a petrarkizmus vallásos ágának megteremtőjévé vált. Élete utolsó éveiben, férje halála után kolostorba vonult. Ekkor, negyvenes évei végén ismerkedett meg személyesen az akkor már hatvanas éveiben járó Michelangeloval. Szenvedélyes barátságukról számos korabeli anekdotában olvashatunk.²⁹ Ennek a kapcsolatnak állít emléket Michelangelo számos szonettje, közöttük talán a legismertebb *Non ha l'ottimo artista alcun concetto* (XV.) kezdetű is, amelyben a szobrászathoz hasonlítja a plátói szerelmet: a szeretett nő teste olyan, mint a márvány, amely mindig magában rejt és szinte sugalmazza a művésznek a belőle formálandó szobor alakját. A nő teste érzelmeket és szenvedélyt rejt, amelyek egy napon kifejezésre juthatnak egy csodás szobor módjára formálódó szerelemben. Michelangelohoz írott válaszlevelei alapján bizton állíthatjuk, hogy Colonna volt a reneszánsz női platonizmus központi alakja is, emellett pedig talán az egyetlen olyan költő, aki szövegeiben igazán tudatosan képviselni tudta az öntudatra ébredő

²⁸ Az eredeti francia Heptameront olaszul idézi SERVADIO, Gaia, *La donna nel Rinascimento*, Milano, 1986, 250.

²⁹ Vö. CONDIVI, Ascanio, *Michelangelo élete*, Budapest, 1926, 101–102.

reneszánsz nő generációs tapasztalatát, s felfedezte a női költészet értékeit. Colonna úttörő szerepének bizonyítékát láthatjuk az alábbi episztolában is, amelyet a szintén híres nápolyi költőnőhöz, Laura Terracinához írt:

*Per esser donna anch'io, donna gentile,
s'io leggo i vostri versi
così leggiadri e tersi,
spiegati in vive carte e 'n puro inchiostro
con che indorate il ferreo secol nostro,
tanto stupore io piglio...*³⁰

A reneszánsz nő másik reprezentatív típusa Tullia d'Aragona, aki egyike volt azoknak a közkedvelt és köztiszteletnek örvendő kurtizánoknak, akik között ott volt még Raffaello múzsája Impéria is, valamint Fiammetta, Nanna és Veronica Franco. A reneszánsz kurtizánjai (főleg a velenceiek és rómaiak) művelt, finom ízlésű, gazdag hölgyek voltak, akik értettek a művészetekhez, zenéltek, verseltek. E nagybecsű kurtizánok tehát többek voltak egyszerű prostituáltaknál, egyéniségük közel állt a Castiglione által leírt donna di palazzo ideáljához. A legjobb bizonyíték arra, hogy a reneszánsz kurtizánok mennyire közel álltak a castiglionei cortegianához az, hogy a mai olasz nyelvben használatos *cortigiana* (kurtizán) szó eredeti jelentése nem más, mint *donna di corte*, vagyis udvari nemes hölgy. Kurtizánnak lenni tulajdonképpen egyet jelentett a független, testével szabadon rendelkező, művelt és főként szép nő fényűző életének kialakításával oly színvonalon, hogy az a legkényesebb ízlésű nemes urak vágyait is kielégítse. Egy igazán közmegbecsülésnek örvendő kurtizán életformája éppen ezért igen költséges volt. Carpaccio festménye a *Két kurtizánról* pontosan ábrázolja ezt az életformát: a két csinos hölgy körül látható több

³⁰ „Mint hogy én is nő vagyok, nemes hölgy / ha az Ön sorait olvasom / amelyek oly könnyedek és csiszoltak / s amelyeket élénk szavakkal, tiszta tintával írt / dicsőítvén vas századunkat / hatalmas csodálatot érzek.” Idézi CROCE, B., *Storie e leggende napoletane*, Milano, 1999, 276.

életüket jellemző attribútum: paradicsommadarak, törpe, bársonyok, ékszerek, elegáns szalonszoba. A méltán híres kurtizánok (ahogy a kor számos hivatalos iratában emlegetik őket) a reneszánszban hozzátartoztak Itália fényűző, híres városainak, Velencének, vagy Rómának a legfőbb nevezetességeihez.

A reneszánsz kurtizánoktól, mint láttuk, nem állt messze a kultúra, az irodalom sem, hiszen elvárás volt velük szemben, hogy beletanuljanak a művészetekbe. Egy-két kreatív, alkotni tudó és akaró tehetség akadt köztük is. Ilyen volt Tullia d'Aragona, aki fő műve, a *Dialogo dell'infinità dell'amore* (Dialogus a szerelem végtelenségéről, 1547) szerelemfilozófiájával kapcsolódik a reneszánsz irodalmi hagyományhoz, ahhoz a szerelemeszményhez, amit Marsilio Ficino *De Amore*-ja képvisel. Amiben újat hoz Tullia, az nem más, mint a filozófusként racionálisan érvelő nőalak beemelése a dialógusszövegbe. Ez a nő pedig saját maga, a szép és okos kurtizán, aki szalonjában Benedetto Varchival és a kor más jeles gondolkodóival vitázik arról, hányféleképpen lehet szeretni, milyen a testi és milyen az intellektuális szerelem, milyen az ideális férfi a nő számára, s létezik-e szerelem határok, korlátok nélkül. Végre születik egy olyan teoretikus célzatú mű, ami a nő vágyát és érzéki örömét, jouissance-át helyezi a középpontba. A reneszánsz kurtizán írása ilyen értelemben a női test és vágy kifejezése, a szabadság egyfajta formája.

A reneszánsz női diskurzus újabb jellegzetes ága a női önarcképfestészet, a női szelf mélyrétegeinek kutatására, annak tükrözésére talán legalkalmasabb műfaj. Ez jelenti a fő lépést az udvari szépségesszménytől a nőiség esszenciája, a női psziché igazsága felé. A humanista portré női szépsége általában véve is maga a szubjektivitás, gondolkunk csak Donatello, Verrocchio, Botticelli, Holbein vagy Dürer nőalakjaira. Sofonisba Anguissola önarcképén a castiglionei szépségideálhoz hűen hangszer mellett ábrázolja önmagát, jellegzetes tükröpozícióban (4. ábra). E technikának köszönhetően a festőnő mintha kívülről, egy harmadik szem segítségével, Másikként látná önmagát. A kép elődje témájában és ábrázolásmódjában is tizenhárom évvel korábbi, Caterina van Hemessen flandriai festőnő hangszeres önarcképe. Őt követte stílusában Lavinia Fontana, bolognai festőnő, akinek a leg-

főbb patrónusai és megrendelői az eddigiekben említettekhez hasonló, tudatos, nemes hölgyek voltak. Noha festett rengeteg női portrét és vallásos tárgyú képeket is, legsikerültebb művei kétségtelenül önarcképei. Ha megfigyeljük az első képet (5. ábra), azon ő is a Castiglione által leírt nemesi nőideál szerint láttatja önmagát: a szép, elegáns, finom úrihölgyet, amint spinétjénél ülve zenél, míg komornája a háta mögött kottáját böngészve érdeklődéssel hallgatja a muzsikát. Lavinia tükörbe néz (ezt hangsúlyozza a képháttér latin felirata is), öntudatosan kitekint a képből, s ajkán ugyanaz az ironikus mosoly jelenik meg, amely a Gioconda vagy az Urbinói Vénusz arcán. A képen ezen felül elhelyez egy tárgyat, ami igazán tükrözi személyiségét: festőállványát az ablakhoz állítva. A másik képen (6. ábra) pedig már dolgozószobájában ülve látjuk, amint könyvei közt éppen antik szobrok tanulmányrajzait készíti.

Amit Anguissola és Fontana elkezdi, azt teljesíti ki már a 17. században barokk képein Artemisia Gentileschi, aki többé nem tükörpozícióban, passzivitásban ábrázolja önmagát, hanem akció, festés közben (7. ábra). Ő az, aki tovább viszi a reneszánsz nőábrázolás Caravaggio, Botticelli és Donatello által igen kedvelt témáját, a kaszt-ráló, hatalommal bíró nőét, Juditét, s több változatban megfesti Judit és Holofernész bibliai történetét. A bolognai Elisabetta Sirani (aki még női művészeti iskolát is nyit) szintén megfesti Juditot, de készít képet Portiáról is, Brutus feleségéről, akit férfi hősökhez hasonló győzelmi pózban ábrázol.

A fenti néhány példából is kitűnik, hogyan fejlődik a reneszánsz női ikonográfia, hogyan válik egyre autonómabbá, individuálisabbá az önarcképeken ábrázolt nőiség. A reneszánsz nemcsak az európai modernizmus kezdete volt, de a női önábrázolás, a női elvet is működtető medialitás, nyelv, az *écriture féminine* bölcsője is.

SZÉPSÉGMITOSZ, TÁRSADALMI NEM ÉS INDIVIDUALITÁS A CINQUECENTO NŐKÉPÉBEN

Summary

In the Italian Renaissance the treatises of Castiglione, Piccolomini, Speroni, Firenzuola, Capella defined the subject position of women, of the feminine, suggesting that the woman could never be defined by herself but only in relation to a man. This, through the beauty myth, forms the image of the noble, well educated, but essentially passive woman (the „*donna di palazzo*”) who, from the point of view of art, can never be creative self, but only a semiotic object. The gradually arising self-conscious women (like Vittoria Colonna, Tullia D’Aragona, Lavinia Fontana) reacted to this tradition and opposed the reality of female existence to the image created by men in the „*querelle des femmes*”, in the gendered debate over the function of sexes. The Renaissance is the first period of cultural history when the female desire to become visible and to be defined became markedly emphasized. The woman-poets and painters of the period were led by this desire to change the old conventional image, enter in the literary canon, overwrite the beauty myth and create their own artistic language, forms and their acceptance. My paper discusses the iconic imprints of these radical changes, illustrated with some interpretations of female portraits and self-portraits.



1. ábra



2. ábra



3. ábra



4. ábra



5. ábra



6. ábra



7. ábra

MELLÉKLET

1. melléklet

Giovambattista de Leoni

Fényességes ünnepek és dicsőséges diadalmenetek Pozsony városában, Ausztria főhercege, a fenséges Rudolf herceg koronázásának alkalmából, aki Öfelségének, a császárnak, Magyarország megkoronázott királyának a fia. Velence, Christoforo Zanetti, 1572.

A nagyságos és kiváló Antonio Spinetti úrnak, mélyen tisztelt nagybátyámnak és patrónusomnak

Nem lehettem elégedett azzal, ahogy mostanáig teljesítettem kötelességem, hiszen csak leveleket küldtem Kegyelmednek. Mindeddig vártam a megfelelő alkalmat, hogy a lehető legjobban kimutathassam lelkem hűség és rokonszenvét. Most nem kis elégedettséggel mutatom be azokat az ünnepeket, melyeket Magyarország új királyának koronázása alkalmából rendeztek. Mivel méltónak találtam arra, hogy Ön elolvassa, azt akartam, hogy Kegyelmed részesüljön belőle, és hogy (ha Ön is úgy látja jónak) örömet okozzon rokonainak és barátainak ezzel; én pedig ezáltal részben törleszthessem hatalmas lekötöttségemet, mellyel Önnek tartozom. Ezért határoztam el nyomban, hogy művem Kegyelmednek ajándékozzam, Kegyelmednek ajánlva. És hogy jobban szolgáljon Kegyelmed, valamint közös rokonaink, barátaink számára, az Ön mélységesen tisztelt neve alatt akartam kinyomtatni. Minthogy ez többé már nem az én művem, hanem csakis az Öné, kérem karolja fel, és védje úgy, mint sajátját. Kérem, ne feledkezzen meg arról sem, aki azt Kegyelmednek adta, és aki már rég az Ön szolgálatára szentelte életét. Zárva soraim, ajánlom még egyszer kis munkám, és kegyes kezeit csókolom.

Pozsony, 1572. október 1.

Kegyelmed unokaöccse és szolgálja:
Giovambattista de Leoni

Szeptember 20-án, szombaton érkezett a városba Öfelsége a Császár, és a Császárné, kisebb gyermekeikkel, Mátyás és Miksa hercegekkel. A Dunán jöttek le hajóval, és ott várta őket a magyar lovasság. Öfelsége azt kívánta,

hogy a bevonulás fényes legyen, ezért megálltak a fogatokkal, míg a lovasság visszamenetelt a városba, s mivel időközben leszállt az éjszaka, fáklyavivő apródok közt érkeztek meg, és egyenesen a várba mentek, ahol szállásuk volt.

Vasárnap dél körül a fent említett fenséges hercegek és Esztergom méltóságos érseke, Magyarország püspökeivel, és velük az egész lovasság elindult, hogy találkozzon a fenséges Rudolf herceggel, aki Hainburgból érkezett testvérével, a fenséges Ernő herceggel és sok más herceggel együtt. A menet a várostól körülbelül egy mérföldre állt meg, ahová négy óraker érkezett Őfelsége, akit mély hódolattal fogadtak a magyar urak; az érsek gyönyörű latin beszédet tartott, melyben biztosította a herceget hűségükről és engedelmességükről az egész királyság nevében. Őfelsége azonnal válaszolt, megbecsülésre és csodálatra méltó szerénységgel. Utána elindultak a város felé; a körülbelül háromezer tagot számláló lovassággal az élen, mely 42 rendkívül gazdagon öltözött és felfegyverzett csapatra oszlott. Mellvértet vagy páncélinget, és a sisak első részén nagyon sűrű fehér pávatollforgót viseltek. Pajzsukon, mely egész bal oldalukat befedte, vagy két-három ugyanolyan tollforgó díszelgett legfelül, vagy két sas-szárny közepén. Nyeregre akasztva lándzsát, török szablyát, tört és bárdot vagy vasbuzogányt hordtak. Szinte mindegyikük viselt medve-, vagy tigribőrt a vállán átvetve és a lova nyakán. A lovak nagy részének arany felszerelése volt, gyöngyökkel és más drágakövekkel kirakott fejdísz, melyet pávatollforgók rendkívüli elrendezésével és különböző drága díszekkel ékesítettek. A csapatok eltérő számú katonából álltak, aszerint, hogy gazdagabb, vagy kevésbé gazdag püspökök és bárók vezették őket, de pompa, kellem és vitézség dolgában nem lehetett különbséget tenni köztük, hiszen mindannyiuk megjelenése fenséges és csodálatos látványt nyújtott. A magyarokat Bajorország kiváló hercegeinek, a fenséges Károly főhercegnek, Őfelségének a császárnak, és egyéb méltóságos uraknak az udvarai követtek, mind szerfelett szépséges lovagok, nagy értékű arany nyakláncokkal, fényűző öltözékben. Utánuk jött Miksa herceg, mellette bal kéz felől Cleves hercege, Ernő és Mátyás hercegek; jobbról pedig Ferdinánd bajor herceg, és maga Rudolf herceg két oldalán Károly főherceggel és Bajor Vilmos herceggel. Őket az érsek követte a főpapokkal, majd Őfelsége ijászór-sége, amely tulajdonképpen puskával felfegyverzett lovasokból állt. Ebben a rendben léptek a városba és érkeztek meg szállásukra, mely magának az érseknek volt a palotája. A tüzéség háromszor díszlövéssel üdvözölte a felvonulást; először mikor a távolban megpillantották a közelgő menetet, másodszer mikor átkeltek a fahídon, melyet erre az alkalomra építettek, és legvégül, mikor az ötezer embert számláló német gyalogság felsorakozott a kapu előtt, ahol látványos üdvözléssel várta őket a város ötszáz vitéze.

Csütörtökön a Nagytemplomban az érsek megkoronázta a fenséges Rudolf herceget. Az egész templom brokáttal és bársonnyal volt feldíszítve; a kórus közepén, a főoltárral szemben állították föl a királyi trónt. Jobb kéz felől, a kórus elején ült a Császár és a Császárné, Károly főherceg, Vilmos bajor herceg, Ernő herceg, Ferdinánd bajor herceg, mellette a fiatalabb hercegek, és Cleves hercege, ebben a sorrendben, ahogy itt felsoroltuk. Károly főherceggel szemben, bal kéz felől helyezkedett el Dolfino főtisztelendő úr, a Szentatya követé, Spanyolország két követé, és a velencei küldött. A templomba először a Császárt vitték be – köszvénye miatt egy hordszéken – a császári kamara udvaroncai (*Gentilhuomini della Camera*). Vele együtt érkezett a Császárné egész udvarával; diszes ruhájú hírnökeivel, a marsallal, aki hüvelyéből kivonva tartotta kardját, és a fent említett követekkel. Őket a fenséges Rudolf herceg követte, az összes fent megnevezett hercegekkel, valamint Magyarország és Csehország nemeseivel együtt. Amíg az érkezők helyet foglaltak a kóruson, a magyar küldöttek közül egyet a sekrestyébe küldtek, ahonnan fehér ingbe öltözve lépett ki, Szent István magyar király palástjában, fedetlen fővel. Vele jött tíz magyar főúr fényűző öltözékben, mindegyikük egy-egy zászlót tartott a kezében, melyek a királyság tíz tartományát jelképezték: Magyarországot, Dalmáciát, Horvátországot, Szlavóniát, Rácországot, Szerbiát, Galiciát, Bulgáriát, Boszniát és Ladomériát. Mindegyik ország címere rá volt festve a zászlókra. Őket még öt magyar főúr követte. Az első aranyba foglalt ereklyét vitt kis kerek tartóban, mely a békét szimbolizálja; a második tört karmazsinpiros tokban, ezüst díszítéssel; a harmadik a jogart, a negyedik az arany országalmát, és az ötödik a Koronát; melyek szintén Szent István királyéi voltak. Fenséges Rudolf oldalán vonult a királyság Marsallja kivont karddal.¹ Ebben a sorrendben indultak el a főoltár felé és félúton találkoztak Eger és Zágráb püspökével, akik néhány rövid szót szölkak, és az érsek elé vezették a főherceget. Az érsek ülve fogadta, és mikor Rudolf letérdelt, megáldotta és felkente a szokott szertartás szerint. Ezután következett a Nagymise, és az énekelt szentlecke. Az érsek felkötötte Rudolf oldalára a kardot, kihúzta a hüvelyéből, és háromszor felemeltette vele, majd odaadta annak a főúrnak, aki odavitte azt. Aztán az érsek háromszor hangosan megkérdezte a körülötte álló magyaroktól, hogy akarják-e, hogy Rudolfot királyukká koronázza. Mindhárom alkalommal azt kiáltották, „*akaronch*”, ami azt jelenti, hogy akarjuk. Miután ez megtörtént, az érsek megeskette a szokásos esküvel, megkoronázta, átnyújtotta neki a kardot, és elkísérte a püspökökhöz, akik az egész ünnepség alatt segédkeztek. Elmondott hangosan néhány beszé-

¹ Báthory Miklós, kinevezett nádor-helyettes.

det, elkísérte a királyi trónig, elénekelte a *Te Deumot*, majd helyet foglalt a király jobbán lévő székekben. A kápolnából elénekelték az egész zsoltárt gyönyörű hangon, fuvolakisérettel. Ezután az érsek felkelt a királyi trón mellől, és ő maga celebrálta az egész misét. Az offertórium alatt a király az érsek előtt letérdelve megcsókolta a kehelytányért, odaadott néhány érmét, és visszatért a helyére. Ezzel befejeződött a mise, a főpapok levették palástjaikat. Rudolf, a szokás szerint koronával a fején, Szent István öltözkéiben, teljes fényében, ahogy a sekrestyéből érkezett, a hercegek társaságában lépett ki a szabadba, a vörös posztóba burkolt deszkaemelvénnyre. Arany és ezüst pénzeket szórt az emberek közé, melyeken az állt: *Rudolphus Archidux Austriae Coronatus est Rex in Hungaria*.² Ezután elment a Szent Ferenc templomba, ahol szép számú lovag gyűlt össze, és innen lovagolt arra a városon kívüli két helyre, ahol letette az esküket, melyeket az ország törvényei megkívántak tőle. Annak ellenére, hogy még mindig esett az eső, a Császár és a Császárné a városkapunál elbocsátották az említett követeket, akik azelőtt hivatalosan gratuláltak Őfelségének (ám akik egész szertartás alatt nem tudták elrejtani a fenséges Rudolf méltóságteljes magatartása, szerénysége és nagylelkűsége iránt érzett csodálatukat), és visszatértek a várba.

Az ezt követő szombaton gyűrűs viadalt tartottak³ (*si corse all'anello*) a városon kívül; egy gyönyörű síkságon volt a csata (*steccato*), melyben a védő (*mantenitore*) Károly főherceg és három nemesember, akik körgalléros ruhában (*pelegrino*) léptek ki egy *Minervae Gymnasium*-nak keresztelt épületből, mely a korlát egyik végén volt. Minerva vezette őket egy kígyónak öltöztetett lovon, utána az említett védők; nyolc páncélos, antik módra öltözött, aranyozott tarajos sisakot viselő apróddal. Őket négy lovas követte: egyikük fehér Janus-arcú ruhában a Tanácsot (*Consiglio*) jelképezte, másik kettő a Bátorságot (*Ardire*) és az Érdemet (*Valore*). A negyedik bíbor öltözkéiben és babérkoszorúval a fején a Becsületet (*Honore*) mintázta meg. Körbejárták a teret és a szokásos módon tiszteletüket fejezték ki a Császárnak és a Császárnénak, akik a fent megnevezett követek társaságában a brokátokkal és karmazsin bársonyokkal teljesen beborított épület jobb oldalán felállított tribünön ültek. Majd Minerva felolvasta ezt az írást:

Cum ex longinquis regionibus venissent ad me quatuor isti nobilissimi adolescentes, et aliquibus scientijs velle operam dare dixissent, antequam dogma aliquod aggredierentur, eos ad hodiernam litem contra quoscunque substinendam decrevi consituere, qui hanc provinciam suscipere, et pro viribus tueri libentissi-

² Rudolf ausztriai főherceget magyar királlyá koronázták.

³ Ringelrennen, gyűrűre lovaglás: a két gúla vagy obeliszk között felfüggesztett gyűrű lovon vágatva alulról kellett lándzsával eltalálni.

*mo, et alacri animo polliciti sunt. Eos propterea corám vobis omnibusque astantibus conduco, et ad hos ludos conficiendos his comitantibus propono.*⁴

Ezután elhagyta a mezőt és visszatért a palotájába. A korlát másik végén két emelvény volt, mindkettőn gúlába rakott fegyverek, amelyek a gyűrű kötelét tartották. A felvonulás során először egy rabszolgának öltözött csapat (*quadriglia*) tűnt fel, utána egy kalóznak (*Biscaini*),⁵ majd egy cigánynak öltözött csapat, egy Merkúr pegazusi lován, egy császár, antik módon felöltöztetett liktorjaival, Flora és Zefír, Pomona Vertumnusszal, négy ókori vitéz az Idővel és az Öregséggel, akik gyalog mentek előttük. És két fiúcska, akik egy gömböt vittek, mely alá ez volt írva: *Tempus edax rerum, tuque inuidiosa uetustas / Omnia destruitis.*⁶

És sok másféle ötletes jelmez, gyönyörűen kivitelezve. Megjelent a Király és Ernő herceg udvaruk magyar módra felfegyverzett és öltözött előkelőivel, ötszáz magyar lovas kíséretében. Estefelé futást rendeztek, a nézők nagy megelégedésére, ahol a védők messze kiválóbbnak bizonyultak, és ezzel több, mint ezerötszáz tallért nyertek a sok kihívótól.

Ugyanazon a síkságon a korlát mellett elő volt készítve egy másik tér a gyalogos vitézi tornához, amelyet vasárnap rendeztek meg. Ez azzal az eseménnyel kezdődött, hogy a terület egyik oldalán egy nagyon meredek barlangot építettek egy templommal a tetején, melyet Bellonának szenteltek. A barlangban a történet szerint egy Varázsló (*Negromante*) lakott, aki fiatalkorában rendkívül sokra tartott, és nagyérdemű vitéz volt, de öregkorára elerőtlenedett, ám ennek ellenére továbbra is hajtotta a vágy, hogy erejét bizonyítsa. Elterjedt a hír, hogy bármely vitéz, aki győzni vágyott akármilyen veszélyes vállalkozásban, és eljött erre a helyre hódolni az Istennőnek, könnyedén elérte mindazt, amit kívánt. De az ajtót három démon őrizte, az Öröm (*Felicitá*), az Erő (*Fortezza*) és az Okosság (*Prudenza*) képében: ez utóbbi mindig, amint feltűnni látott egy lovagot, megjelent előtte, és a barlangba vezette. Ott társaival együtt vidám ölelésekkel fogadták, és csinos beszédekert mondtak, hogy harcoljon, és diadalmaskodjon az ellenségei felett; ám a vitéz soha többé nem léphetett ki onnan. És ily módon, ezekkel a varázslatokkal a

⁴ „Messzi földről érkezett hozzám ez a négy kiváló ifjú, és azt mondták, hogy a tudományok elsajátítására jöttek: én azonban úgy határoztam, hogy mielőtt nekifognának a tanulásnak, álljanak ki a mai küzdelemben bárki ellen. Ők megígérték, hogy ezt a tartományt az erejükhöz mérten nagy szívvel és serényen megvédik. Ezért elétek, és minden jelenlevő elé vezetem őket, és javasolom, hogy a kíséretükkel vigyük véghez ezt az ünnepi játékot.”

⁵ Baszkföld (*Biscaia*) mint a kitűnő tengerészek és a törvényen kívüliség hazája volt ismert a korban, ezért talán jogos a szót kalóznak fordítani.

⁶ „Jaj, te idő, mindent felfalsz, s te irigy kor, öregség / mindent szétronrtok.” (Devecseri Gábor ford.) *Ov. Met.* 15, 234–235.

Varázsló teljesen ki tudta elégíteni a vágyát; hatalmában tartott sok kiváló lovagot, és folyton különféle alkalmakkor gyakorlatoztatta őket.

Szemben a barlanggal volt egy gyönyörű kastély, amelyben Vénusz templomát lehetett látni, amelyet egy Mágusnő épített és tartott fenn, aki ifjúkorában csodálatosan szép volt, és számtalan lovag vágyakozott utána. Megöregedve már azzal sem lehetett elégedett, hogy minden más nőnél jobban sóvárogta rá; ezért ő is hasonló varázslathoz folyamodott, mellyel sok vitézt kényszerített vágyai szolgálatára. Mert amint megjelentek a lovagok, találkoztak egy démonnal, aki a lenti ajtót őrizte egy Grácia alakjában, és bevezette őket, majd a beszédek után úgy tűnt nekik, mintha saját hölgyükkel mulatnának, amely azonban mindig a Mágusnő volt.

Utána láttak előtűnni ugyanonnan más lovagokat is, akik vagy a kastélyhoz, vagy a barlanghoz mentek; ám egyikükkel megesett, hogy a trombiták és a tamburin hangjára a barlanghoz kezdett közeledni; de a kastély felől hangzó muzsika jobban vonzotta, és otthagya az Okosságot, aki vezette, mégis a kastély kapujához sietett. Ott azonban újból meggondolta magát, és visszatért a barlanghoz. Ezen olyannyira megsértődött a Mágusnő, hogy iszonyú haragjával fenyegetően jött elő, és különféle ráolvasásokkal próbált támadni; ám ezek egyáltalán nem hatottak, hiszen a Varázsló, aki hasonlóan dühödten és hatalmas erővel védte magát, ugyanazzal a varázserővel rendelkezett. A Mágusnő hirtelen elhatározásból visszatért a kastélyba, ahol lemondott az összes lovagjáról, csak azért, hogy ellenfelét is megfossza a sajátjaitól; szabadon engedte mindannyiukat, miután feltűzelte őket a csatára. Ugyanígy tett a Varázsló is; és egymás után jelentek meg, és sorakoztak fel, egyik vagy másik vezér (*padri-no*) oldalán, egy-egy csatamester (*mastro di campo*) vezetésével a mezőn kijelölt részekre; a tér négy sarkába; kettő a kastély, kettő a barlang előtt. Egymás felé átlósan tökéletes rendben közelítettek; és az összecsapás után, mely három lándzsa-, és hat tördfészből állt, a vezérek visszavezették őket a helyükre a közepeken lévő kapun belépve, ahonnan a démonok már eltűntek.

A vitézek százan voltak, négy csapatra osztva, melyeknek a vezetői: a Király, Ernő herceg, Károly főherceg és Bajor Vilmos voltak. Ez a küzdelem gyönyörűsége volt; mind rendezettségében, mind értékében és kecsességében. Amely minden lovagon látszott, különösen a felvonulásban (*folla*), amelyet a hasonló lovagi tornák végén szoktak csinálni, amikor összesereglik mindenki. Ezt a felvonulást nagy gonddal kettéválasztották a vezérek (*padrino*) és a csatamesterek, és az tette az egészet nagyon szépségessé, hogy a végén megküzdött Mátyás herceg egy lengyel herceg fiával, és a testvére, Miksa herceg a spanyol követ fiával. Ők általános vélemény szerint jobban küzdöttek a lándzsával, és kecs-

sebben forgatták a tört, mint a többi lovag. Érettebbnek és tapasztaltabbnak tűntek a koruknál; és ezt nagy örömmel és elégedettséggel vette tudomásul a Császár és Császárné Őfelsége, akik az ünnep minden eseményén jelen voltak, és a bírakkal szemközti tribünön foglaltak helyet.

Este az összes említett herceg a kastélyban vacsorázott Őfelségével, abban a sorrendben, ahogy a koronázás alatt templomban ültek, kivéve, hogy a Király a Császárnő után ült, megelőzve a főherceget, és kettejükön kívül mindenki fedetlen fővel volt. A vacsora után tánc következett, és táncolt minden lovag, aki harcolt aznap, kibékülve erre az alkalomra, azt akarván, hogy miképpen egy nő volt az ok, amely harcra csábította őket, most egy nő legyen az összebékítőjük is. Miután barátok lettek, a bírák szétosztották köztük a díjakat, melyek nagy részét a Király csapata nyerte el.

Szerdán egy erre az alkalomra készült favárat ostromoltak lovassággal és gyalogsággal, mely szép számmal és rendben vonult fel. Mindenekfelett igen látványos volt az egész felvonulás; először egy város látszott négy, tüzéséggel és sok katonával ellátott bástyával. Az egyik oldalon körülbelül kétezer magyar lovas állt, ami fenséges látványt nyújtott. A másik oldalon a német és cseh lovasság hatalmas csapata állt, és körülbelül ötezer gyalogos, a legszigorúbb csatarendben. A tüzéség erős sáncok mögé telepítve, négy ütegre osztva, mind-egyik igény szerint ellátva őrséggel, pányvával, és körbe palánkkal, és minden mással, ami szükséges egy jól felszerelt táborhoz. Ezenfelül szekerekkel és rengeteg lóval, akik békésen nézelődtek. Ezúttal nyílt mezőn csaptak össze a lovasok; a magyarok azokkal a magyarokkal, akik kitörtek a vár egy részéből, a németek pedig a németekkel. Hasonlóképpen gyalogos harc is folyt, és azalatt a négy óra alatt, amíg a csata tartott, több mint négyszázszor sütötték el az ágyúkat, a puskalövéseket nem számolva. Végül bevették a várost, nagy részét üdv-
rivalgások kíséretében a földdel tették egyenlővé. Ezen az ünnepen csak a követek voltak jelen, a Császárné enyhe rosszullete miatt nem tudott eljönni.

Ezek voltak az ünnepok, felvonulások, amelyeket a koronázás alkalmából rendeztek; és amelyek Istennek hála mind békésen zajlottak, bármiféle kár nélkül, mindenki meglegedésére. És ami a leglényegesebb, a fenséges Rudolf király mind megjelenésével, mind cselekedeteivel tanújelét adta hihetetlen értékének, melyet fenségének és finom viselkedésének keveredése eredményez. Látványa mindenkinben mély tiszteletet ébresztett, és a vágyat, hogy mindig így lássák Őt; erősnek, hatalmasnak, telve szent gondolatokkal, bájjal és szívéllyességgel ékesítve, tiszteletreméltó helyzetben.

Draskóczy Eszter fordítása

Cseh későközépkori populáris költészet

Poznal jsem sličné stvorenie
(Ismerek egy zsenge szüzet)

Ismerek egy zsenge szüzet,
nincs a világon nála szebb,
bűn nem szeplőzi erkölcsét,
csupa kellem és nemesség.

kedvezvén buzgó hívének.
Mert nincs nálam hűségesebb,
ki vagyok érdemem szerint
kívüle nem látván senkit.

Szavam nem hizelkedő szó:
jósa ágyalhoz méltó.
Ha meglátom szép személyét,
akárha mennyben lakoznék.

Őt szolgálom leghívebben,
bár lehetnék közelében,
ki viselője színemnek,
forrása pezsgő kedvemnek.

Bizton tudom, kétségtelen:
jól megfér két szív egy testben,
ha virul köztük szerelem,
ha vannak szép egyességben.

Mit is mondhatnék egyebet:
hálát adok Istenemnek,
hogy őt elmémbe vehettem,
lánggal lángol érte szívem,

És azt is bátran kimondom:
bizodalma ne apadjon
hölgynek, szűznek, ki hűséges,
nem csalfa az, ki rabja lett.

míg el nem választ a halál,
más szűz, más hölgy hiába vár.
Szépségéhez nincs fogható,
igaz szerelemre méltó.

Immár bírom hölgyem szavát,
kívüle nem szolgállok mást,
tán, mit mond, vissza nem vonja,
bár károm cserélné jóra

Kék színt viselt, úgy láttam meg
szerelmes szép úrnőmet,
ott legott prédája lettem
kegyét vívó szerelemben.

Ha hozzád szólítasz, Uram,
add, hogy tőle elbúcsúzzam,
kinek vagyok sírig társa,
rabul szegődött szolgálja.

Dřevo se listem odievá

(Levélbe öltözik a fa)

Levélbe öltözik a fa,
Szól a fülemüle dala.
Május, neked panaszodom,
Szívem lankasztja fájdalom.
Választottam, szép kedvesem,
Gyötri, fűrészezi szívem.
Bár fűrészed sajgat, éget,
tied leszek, bárhol legyek.
Szívem, csodálkozom rajtad,
Hogy magadra már mit sem adsz.
Víg kedved, örömed elhagy
Nevesincs kegyesed miatt.

Megnevezném, de nem merem,
megvetnének érte engem
gúnyolódván: Mért szolgálod?
Szerelmeddel mért hivalkodsz?
Ki csapong a szerelemben,
Bojtorján az az útszélen,

ha kit megkap, ha kit megfog,
mindenkinek csak bajt okoz.
Legyek bárki, legyen gondom,
enyém a legszebb kisasszony,
ki lehet, nem sejti senki,
csak a szívem ismerheti.

Segíti a hit a hitet:
ott hol ketten hűségeselek,
Hölgyem hozzám, s én hölgyemhez,
harmadik sosem tudja meg.
Kik szívesen hetvenkednek,
mindent menten kifecsegnék.
Ej! Hamis a természete,
ki ismeri, ne szívelje.
S mert titeket, szüzek, hölgyek,
ez a lovag szájára vesz,
mondjátok: – Zavar, ha itt ül,
Lökjük ki őt magunk közül!

Přečkaje všie zlé strážie

(Minden sanda őrt kijátszva)

Minden sanda őrt kijátszva,
megyek úrnőm látására,
egy életem, egy halálom,
a tölgyesen át lóháton.

A madarak ébredtek,
fölbredvén zengedeztek,
zengedezvén messze szálltak,
engem, bánatost itt hagytak.

Addig szóltak, énekeltek,
fölkeltették szép úrnőmet.
Hogy álmából fölocsúdott,
hozzám szép szavakkal így szólt:

– Hű lovagom, föl kell kelnünk,
ránk virrad a nap, siessünk.
Meglásd, mindjárt hajnalodik,
minden őrzőm talpra szökik.

– Úrnőm, kettőnk elválása,
irigyeink vigassága!
Hűségünkben tartsunk hát ki,
ne állhasson közénk senki!

Závišova píseň
(Záviš éneke)

Már minden öröm elhagyott,
már minden vigaszom oda,
szívemen heves vér buzog,
szép kívánságom az oka.
Reám vetvén pillantását,
tekintete szíven talált,
emésztő láng tüze éget.
Életemet vágy apasztja,
mindezt szépsége okozza:
izzó szerelemre gerjeszt.
Szívem sajog,
heves vérem elepeszt,
hallgass meg,
kedvesem, küldj vigaszt
könyörülésedből.
Már mindenhog
sírba visz hamarosan
a vágyam,
irgalmat nem nyervén haragvó
úrnőmtől.
Őt óhajtásom, ha forog elmémben,
csak hogy el nem éget,
bágyadok, alig élek,
érte, ifjú létemre virágomban
elpusztulok.
Keserű keservem, hogy élvén
vígságban,
kegyesemnek szívét máshoz hajolni
láttam.
Ó, én árva, vétlen sóhajtozva
szomorúan járok!
Már nem éneklek,
hangom bennrekedt,
sirassatok, szüzek, és ti, nemes
hölgyek,

hogy szerelmem miatt gyászos
véget érek.
Immár megvirradt,
égre kelt a nap,
úrnőmé szívemben minden hódolat,
bús elmémnek nagy kint hozhat,
ha, kit vágyom, nem könyörül.

Bár megszánna egy szép kegyes,
hogy lelkemet ne veszesse,
szolgálnék híven kedvének
alázkodó szerelemben.
Miként ama fönixmadár
tüzet szít, hogy elhamvadván
lángjai közt megifjuljon,
az én vágyott virágom is
szívemben heves lángot szít:
éjjel-nappal őt áhítom.
Ifjú lévén
szívem, bár senyveszti,
nem meri
gonosz ártóm miatt kinjárt
megvallani.
Keserűség
árnyékolja elmémet,
elveszek,
ha te, legszebb választottam, így
hagysz szenvedni.
Van, kit hite éltet, engem tűz
emészt,
kívántam hölgyemért
olthatatlan lánggal ég,
rögzött bánatomra örömet sehonnan
nem veszek.
Ó bizonytató sors, a bú letaglóz,

kit te hálódba vonsz, az holtáig
 bánatos.
 Sóvárgottam, szíved béklyóm,
 minden gondolatom tied!
 Vágyam perzselő,
 nem kevesbedő,
 sirass sívó szellő, sirass minden élő,
 karbunkulus, zafir és összes
 drágakő,
 illatos virág,
 s te, kerek világ,
 sirass lilium, sirass rózsaaág,
 az én kegyesem, ím, halálra szánt,
 ha örüli elvesztemet.

Csodás szokása a sasnak:
 fiait napnak fordítja,
 tűzétől hogy ne tartsanak,
 hogy hevét mind bátran állja.
 Ha melyiknek szeme verdes,
 annak anyja nem kegyelmez:
 kitaszítja a fészekből.
 Ilyen szívtelen sas az is,
 kiért szívem óhajtozik,
 ő is megfoszt életemtől.
 Én kegyesem,
 én örömem, én vigaszom,

megvallom,
 elepedek fényességes szépségedért!
 Szegény szívem,
 szüntelenül gyötrődik,
 vergődik,
 mint a sasfióka, alítván végzetét.
 A vad oroslán, ha kölykeit félti,
 hangját nem kíméli,
 halálukat elüzi,
 végzetem rettegven csak én nem
 hallathatom szavam.
 Miként a hattyú halála óráján,
 zokogok én, bús diák is haldokolván
 áhított úrnőmért, ha a szíve meg
 nem esik rajtam.
 Ó jaj, napsugár,
 elhervasztottál!
 Szerelmed töréből tán még
 kiválthatnál,
 ha hozzám bár egyszer szíves szóval
 szólnál.
 Kertem rózsája,
 szép virágszála,
 szívemet s magamat vetvén
 rabságodba,
 lelkemet ajánlom Uram irgalmába,
 ha halálomat kívánod.

Stratila □ jsem milého
 (Elhagyott a kedvesem)

– Elhagyott a kedvesem,
 szívemben az egyetlen.
 Virágom, minden jódát kívánom!

– Elhagyott a kedvesed,
 találász helyette szebbet!
 Virágom, minden jódát kívánom!

– Ha ennek így kell lenni,
 nem másítja meg senki.
 Virágom, minden jódát kívánom!

– Virul a fehér rózsza,

 Virágom, minden jódát kívánom!

– Szedjük le a virágát,
hívem több, mint a világ!
Virágom, minden jódat kívánom!

– Ha rossz híredet keltik,
szívem elfacsarodik.
Virágom, minden jódat kívánom!

– Mindenható Istenem,
ez ellen nincs mit tennem.
Virágom, minden jódat kívánom!

Lovag, hazug a szavad,
mást ígértél anyámnak!
Virágom, minden jódat kívánom!

– Isten áldjon, szép szüzem,
csak te vagy a szívemben!
Virágom, minden jódat kívánom!

Kudy sem já chodila
(Amerre én elmentem)

Amerre én elmentem,
Zöld volt a fű köröttem,
fátylam félrelebbentettem,
hívem keresvén kerestem.

Byla ti sem v sádku
(Kertemben sétáltam)

Kertemben sétáltam
zöld ligetet jártam,
bokrétát kötöttem,
lovagomnak szántam.
Szerelmedért, szép vitézem,
hogy légy a kedves vendégem.

Vigadni van kedvem
most és mindétiglen,
selyem szálát fonni
neked, kegyelt hívem.
Szerelmedért, szép vitézem,
hogy légy a kedves vendégem.

Šla dva tovariše
(Mentek ketten társak)

Mentek ketten társak
keresvén egy helyet:
jó szóval fogadtak
ott minden vendéget.

– Nem teheted, lovag,
el kell tőlem menned.
– Fakul már a csillag,
el kell mennem tőled.

Jó szóval fogadva
fektették párnára,
kit felvetett ágyba,
kit társa karjába.

El kell válnom tőled
bánatba borultan.
– Áldjon meg az Isten,
nemes lovag uram!

Évődtek, játszódtak
piros napkeletig:
– Szép rózsás orcádat
csókolnám mindétig.

Visszatérsz-e hozzám
szép zöld pázsitomra?
– Visszatérek hozzád
fertályóra múlva.

V Strachotině hájku
(Strachotin ligete)

Strachotin ligete,
vígágunknak telje,
hétszám zengett benne
madarak éneke.
Melyik dalolt szebben,
tizenöt évesen?
A kakukk, a zsezse.
Baglyocska, pintyőke,
lappantyú, gerlice,
mind vigadt kedvére.

Hát még a pacsirta
legszebben az fújta
szép égi szózáttal.

Rigóval játszódván
szólt a fülemüle,
társának látásán
csácsogott epedve.
Tengelic, ökörszem
örvendett egyképpen
a kedves szajkóval.

Immár elköltöztek
tőlünk a madarak,
vándorútra keltek
télnek hava miatt.
Időm hogy múlassam,
ha nincs kismadaram,
ha csak tar fát látok?
Szamáron a csuszka:
láss csudát, fiúcska,
mondd meg, mi az ott!

Futott a lányasszony
szánván veszteségét,
nem lelte a bagoly

karikagyűrűjét.
Lovagja hogy látta,
üres a tányérja,
tett bele húst lében.
Egy kis fülemüle
a csízt megfőjbézte
erdő sűrűjében.

Ha ki kegyesének
víg kedvét megvonja,
hölgyek, ne legyetek
jó szívvel iránta.
S mert miatta veszve
úrnője öröme,
kitelt becsülete.

Nem méltó mátkája
dicsérő szavára,
bárki fia lenne.

Elmentünk a táncba
magunkat mulatni,
láttunk egy szüzeckét
szépen mosolyogni.
Megtisztelne talán,
bókot hajtva mondván:
Ez az én kedvesem.
Hát ti mit álltok itt?
Nosza, gyertek ti is,
egy se késlekedjen.

Gnómák

3

Tudok egy tölgyerdőt,
közepén rózsafa,
gyenge ágacskáján
három piros rózsa.
Rózsafa virágát
koszorúba fonta.

21

Szívem ura, kincsem, te vagy,
szeress engem, hű szolgádat,
nem árthat gonosz vetélytárs,
te őrzöd szívemnek kulcsát.

27

Lenne enyém, ami nem az,
odaadnám érte, mi az,
de olyasmit, ami nem az,
nem adhatok azért, mi az.

31

Bizony mondom, ugyan fáj az,
ha husánggal fejbe vágna!
De annál is jobban fájhat,
ha hölgyed nem téged választ.

32

Segíts meg, édes Istenem,
hitemet el ne temessem.
És ha bárki kettőnk hűségét
megrontja,
én Uram, Teremtőm, ne könyörülj
rajta!

38

Szerelem láthatás nélkül,
Sötét éjjel hajnal nélkül,
És láthatás szavak nélkül,
Fekete föld vetés nélkül.

57

Elapadhat tenger vize,
veszhet holló feketéje,
hogysem ravasz lelkű asszony
furfangjaival fölhagyjon.

63

Hallottam egy szegény özvegy
panaszolkodását,
hogy hústalan böjtön senyved,
így hányta panaszát:

– Földem ugar, bevetetlen,
nincs, ki megművelje,
hogy szép káposztát teremjen,
bölcs gyámolom lenne.

F. Kováts Pirooska fordítása

3. melléklet

A táblázatban felkövérrrel vannak szedve azok a versek, amelyek fordítása az 1. mellékletben olvasható. Az „udvari” műfajmegjelölés természetesen a tárgyalt fennmaradásokkal együtt értendő.

cím (fordítás)	kelet- kezés	forrás	műfaj	strófák	rímképlet	megjegyzés
<i>Slóvec M</i> (Az M betű)	XV. sz.	Praha UK XX B 9	egyházi / szerelmi, udvari	5	8a4b/8a4b/8c8c 4d8e8e4d (refrén)	ukroszicloni: S(M)ARGARETA
<i>Otep mirry</i> (A kedvesem mirhaktóg)	1410	Vyšší Brod H 42	egyházi / szerelmi	6	8a8a4b4b8b	<i>Énekek éneke</i> hatása
<i>Ach, toľ som smutný i prachý</i> (Ó, én árva, koldussá tett)	XIV. sz. II. fele (?)	Sandoměř, Szt. Jakab- templom (elveszett)	udvari	5	8a4a4b8c8c4b	
<i>Tajná žalost</i> (Titkos bánat)	XIV. sz. vége	Praha UK XVII F 9 (Vyšehradí daloskönyv, előzőklap)	udvari	6	8a8b8a8b	
<i>Ach, srdčko</i> (Ó jaj, szívem)	1362 után	Vendôme, Bibliothèque municipale 169 (elveszett)	udvari	6	7a8b7a8b	
<i>Ach, toľ téžku žalost mám</i> (Ó jaj, nehéz bánatom)	XIV. sz. vége	Praha Kapit. O 48	udvari	3	7a8a4a7a/ 7b8b4b7y/ 7c7c7d7d	
<i>Noči mild</i> (Kedves éjlel)	XIV. sz. vége	Třeboň A 7	udvari, albu?	3	8a8a8b8b	
<i>Již tak vmyšlený květ</i> (Kertem csodás virágszála)	XIV. sz. vége	Třeboň A 7	udvari	7	7a7b7a7b (nem pontos)	
<i>Již veselá vřadám</i> (Feladom vígságom)	XIV. sz. vége	Třeboň A 4	udvari	8	12a12a12b12b (nem pontos)	

<i>Pozná jsem slíčné stvoreníe</i> (Ismerek egy zsenge szüzet)	kb. 1451	Olomouc Kapit. 300 / Treboň A 7	udvari	11	8a8a8b8b	
<i>Slunce síkvice</i> (Felültött a nap sugára)	XIV. sz. vége	Treboň A 7	udvari	6	8a8a8b8b	
<i>Andělíka rozkuchaní</i> (Angyalokam gyönyörtűs)	XIV. sz. vége	Praha UK XVII F 9 (Vyšehrad daloskönyv, előéklap)	udvari	1	szahál ytalán verssorok (a)	
<i>Děťvo sě listem odvěvá</i> (Levéltbe öltözik a fa)	XV. sz.	Bécs 4558	udvari	3	7a7a7b7b/ 7c7c7d7d/ 7e7e7f7f	
<i>Láska s věrú i se věř rtošit</i> (Hűséges és minden érénnyel teljes szerelmet)	XIV. sz. vége	Treboň A 7	udvari, szerelmi levél	20	8a8a8b8b (nem pontos)	
<i>Ráčtež posluhachi</i> (Kegyeskedjetez meghallgati)	XIV. sz. vége	Treboň A 7	udvari	27	6a5b6a5b	
<i>Předobře rozumien tomu</i> (Ilgencsak ismerem)	1410 után	Vyšší Brod H 42	udvari	6	8a8b8a8b	
<i>Tvorče milý</i> (Kedves Teremtő)	1410 után	Vyšší Brod H 42	udvari	6	8x8a8x8a	
<i>Přečkaje vše zlé stráže</i> (Minden sánda őrt kijátszva)	XIV. sz. vége	Treboň A 7	udvari, alba	5	8a8a8b8b	
<i>Milý janyí dni</i> (Sugaras nap)	XIV. sz. vége / kb. 1451	Treboň A 7 / Olomouc Kapit. 300	udvari, alba	9/8	10a10a8b8b 8c10c	
<i>Pieseň o Štemberkovi</i> (Štemberkről való ének)	XIV. sz. vége	Treboň A 7	epikus, román?		11a11a11a (nem pontos)	

<i>Barvy všecny</i> (Minden színt)	XIV. sz. vége	Třeboň A 4	udvari, szinkatalógus		8a8a8a8a (nem pontos)	
<i>Závřova píseň</i> (Závis éneke)	XIV. sz. vége / kb. 1451 / XV. sz.	Třeboň A 4 / Olomouc Kapit. 300 / München Bayerische Staatsbibliothek Ms. lat. 8348 (töredék)	udvari; leich		8a8a8a8a8c8c8 d8e8e8d4f7g3g 12h4f7i3i12h11 j6j7i15k11i13i1 6k5m5m12m1 2m5n5n11n10n 8o	előzmény: Frauenlob <i>Ali, wie blüt der anger miner ougen</i>
<i>Detrimintum pacior</i>	XIV. sz. vége	Praha UK XVII F 9 (Vyšehrad daloskönyv, előzőklap)	vágás, makaróni vers (latin/cseh)	7	7a6b7a6b	
<i>Sratilar' jsem mlého</i> (Elhagyott a kedvesem)	XIV. sz. vége	Třeboň A 7	popularizáló, dialógus	11	7a7a7b (refrén) (nem pontos)	
<i>Kudy sem já chodila</i> (Amerre én elmentem)	XIV. sz. II. fele	Drkolná 79. Cpl. [453.a.] 86.	popularizáló, női dal	1	7a7a7a8a	a <i>Hra veselé Magdalény</i> (A vidám Magdolna játéka) töredékes drámai játék betétdala
<i>Byla ti sem v sádka</i> (Kertemben sétáltam)	XIV. sz. II. fele	Drkolná 79. Cpl. [453.a.] 86.	popularizáló, női dal	2	szabálytalan; 6a5a6x4a/ 9c7c (refrén) 6d5x7d5x/ 9c7c (refrén)	lásd előző ének
<i>Mily žaku</i> (Kedves diák)	XIV. sz. vége	Třeboň A 7	vágás?	5 egység	páros rímek (refrén)	Virgo, Clericus és Férfi beszélgetése
<i>Naše sestra Jana</i> (Húgunkat, Johannát)	XIV. sz. II. fele	Praha UK XIV G 45	vágás?, dialógus	12	6a6a6a6a (1x: 6a6a6b6b)	

<i>Sla dva tovarše</i> (Meniek ketten társak)	XIV. sz. vége	Třeboň A 7	popularizáló, látor	6	4 soros, 6 szótárgas strófák, szabálytalan rímek	
<i>Siraka na sirace přeletela řeku</i> (Átrepült a folyón szarkánén a szarka)	XIV. sz. II. fele	Dřkolná 79. Cpl. 1453. a. j 86.	popularizáló, látor	I	11a11a8b11b	a <i>Mastrčkář</i> (Kenőcsárus) töredékes drámai játék betétdala
<i>A ta pamna siráčička</i> (Szarkuszöcskének)	XV. sz. eleje	Praha Arch. Kapit. 390 (levél hátoldalán)	popularizáló	2+	7x6a7x6a7x6a	töredékes
<i>V Strachotně hájku</i> (Strachotin ligete)	XIV. sz. vége	Třeboň A 7	popularizáló, madár- katalógus	6	8x5a8x5a/ 7b7b6x/ 6c6c6x (nem pontos)	zavaros értelmű

A TANULMÁNYOK SZERZŐI

Ádám Edina az ELTE magyar–amerikanisztika szakos hallgatója.

Csehy Zoltán (Pozsony, 1973) a Comenius Egyetem adjunktusa, a Kalligram című folyóirat főszerkesztője. Tanulmánykötete: *A szöveg hermaphrodituszi teste* (Kalligram, 2002). Több műfordítása is napvilágot látott.

Csörsz Rumen István (Budapest, 1964) az ELTE magyar szakán végzett 1997-ben, 1997–2000 között a doktori képzés hallgatója volt ugyanott, a *Magyar és európai felvilágosodás* programban. PhD-disszertációját 2004-ben védte meg *Az ungaresca-forma zenei és irodalmi háttere* címmel. 2001 óta az MTA Irodalomtudományi Intézetének XVIII. századi Osztályán dolgozik (fiatal kutatói ösztöndíjjal, ezt követően az Intézet munkatársaként). Kutatási területei: a XVIII–XIX. századi magyar közköltészet, az régi énekelt költészet metrikai rendszere és a közép-európai dallampárhuzamok.

Draskóczy Eszter (Szeged, 1985) másodéves magyar–olasz szakos hallgató az ELTÉ-n.

Földes Zsuzsanna (Rév-Komárom, 1971) az ELTÉ-n szerzett magyar–német szakos tanári diplomát, 2002-től az ELTE Irodalomtudományi Doktoriskola reneszánsz programján hallgató. Kutatási területe a populáris szerelmi líra (főleg magyar, német, cseh és szlovák nyelvű), valamint a regiszterelméletek és a popularizálódás. Óraadó az ELTE TFK német szakán.

Földvári Attila 1983-ban született, jelenleg az ELTE magyar szakán harmadéves hallgató.

Gulyás Borbála 1978-ban született Budapesten. Pécsett, a JPTE magyar-művészettudomány szakán szerzett diplomát, jelenleg az ELTE Irodalomtudományi Doktoriskola másodéves hallgatója. Fő kutatási területe Wathay Ferenc *Énekeskönyve*.

Jónácsik László (Budapest, 1964) Budapesten (ELTE), Bécsben majd Münchenben végzett egyetemi tanulmányai után Münchenben szerzett doktori fokozatot 1996-ban a „Győri dalkézirat”-ról írott értekezésével, amely

könyvként is megjelent. Jelenleg ‘régebbi’ német irodalmat tanít a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Karának Germanisztikai Intézetében.

Kiss Farkas Gábor (Pécs, 1975) az ELTE magyar–latin szakán szerzett diplomát, majd a CEU Medieval Studies szakán MA fokozatot. Jelenleg az ELTE Régi Magyar Irodalomtörténeti Tanszék tanársegéde, doktori disszertációjának témája a *Szigeti Veszedelem* epikus imitációi.

Kovács Gábor (1980) az ELTE BTK Általános Irodalomtudományi Doktoriskola PhD hallgatója, a Veszprémi Egyetem megbízott előadója. Többek között Balassiról, Rimayról, Vörösmartyról és Arany Jánosról jelentek meg írásai az Irodalomtörténeti Közleményekben, az Irodalomtörténetben és az Irodalomismeretben.

Laczházi Gyula (Budapest, 1973), magyar–német szakon végzett az ELTE Bölcsészettudományi Karán, majd ugyanott az Irodalomtudományi Doktoriskola hallgatója. Doktori disszertációjának témája a szenvedélyek korai elmélete és irodalmi ábrázolásuk. Tanulmányai az Irodalomismeretben és az Irodalomtörténetben jelentek meg.

Parádi Andrea (Salgótarján, 1974) 1993-tól a szegedi JGyTF magyar–angol szakos hallgatója, bölcse és tanári diplomát az ELTE BTK-n szerzett magyar szakon 2003-ban. Ettől az évtől az ELTE Irodalomtudományi Doktoriskolájának ösztöndíjas hallgatója. Kutatási területe Árgirus széphistóriájának és Balassi szövegeinek szövegkritikája, valamint a hálózati kritikai kiadások tervezése és megvalósítása.

Rózsa Réka (1974) a Pázmány Péter Katolikus Egyetemen szerzett magyar–olasz szakos diplomát, majd az ELTE Olasz Tanszékén folytatott doktori tanulmányokat. Jelenleg a milánói Università Cattolica del Sacro Cuore PhD hallgatója.

Seláf Levente az ELTE magyar–francia szakán végzett, PhD-fokozatot 2004-ben szerzett Budapesten és a Sorbonne-on az ófrancia és provanszál vallásos költészetéről írott értekezésével.

Szegedi Eszter (1973) ELTE BTK Romanisztika-PhD, olasz szakos egyetemi diploma (1998), magyar, ógörög, zenetudományi szakos tanulmányok, Torquato Tasso fiataalkori poétikájának kiadása, a 2. és 3. értekezés fordítása (*Értekezések a költészet művészetéről és különösképpen a hőskölteményről*, Budapest, 1997)

Tekulics Judit 1999 óta a Szegedi Tudományegyetem Olasz Tanszékének oktatója, egyetemi tanársegéde. Kutatási területe az olasz reneszánsz irodalom- és kultúrtörténete, a XVI. század olasz és spanyol viselkedés-irodalma. PhD disszertációját „*A dialógus művészete és a társalgás temploma*”. *A dialógus XVI. századi olasz elméletei és gyakorlata Stefano Guazzo műveiben* címmel nyújtotta be 2004 novemberében a Szegedi Tudományegyetem Irodalomtudományi PhD-program keretében.

Veres Ágnes Judit (Szeged, 1975) magyar–olasz-kommunikáció szakon szerzett diplomát a SZTE-n. 2001 és 2004 között az SZTE Irodalomtudományi Doktoriskolájának volt PhD-hallgatója. 1999 óta a SZTE Ságvári Endre Gyakorló Gimnáziumában tanít magyar nyelvet és irodalmat és olasz nyelvet.

Zsák Judit (Budapest, 1976) magyar–olasz-művelődésszervezés szakon végzett a PTE-n, illetve a SZTE-n informatikus könyvtárosként. Jelenleg másodéves doktori hallgató a PTE Elméleti pszichoanalízis doktoriskolájában és egyetemi tanársegéd a PTE Könyvtártudományi Tanszékén.

TARTALOMJEGYZÉK

Balassi Bálint és a XVI. századi magyar költészet

ÁDÁM Edina: A <i>Hatvanadik vers</i> datálása	5
CSÖRSZ Rumen István: Vers – dallam – szótagszám. Adalékok Balassi Bálint verstechnikájához	13
FÖLDVÁRI Attila: A bukás újrairásai (Az <i>Aenigma</i> motívumai Balassi Bálint <i>Maga kezével írt könyvében</i>)	34
GULYÁS Borbála: Wathay Ferenc „Emblémáskönyve”? Megjegyzések az énekeskönyv emblematisz ábrázolásaihoz	60
JÓNÁCSIK László: „Wer sehen will zwen lebendige Brunnen ...” – „Ha ki akar látni két eleven kutat ...” Megjegyzések Balassi Regnart-feldolgozásának irodalomtörténeti-poétológiai összefüggéseihez	70
KISS Farkas Gábor: A Ragyogó Mágus, avagy a Balassák az udvari ünnepélyeken	89
KOVÁCS Gábor: Dialógus az istenes versben	120
LACZHÁZI Gyula: A másolat vágya és a vágy másolata Balassi Bálint Celia-verseiben	133
PARÁDI Andrea: Balassi istenes énekei az 1666. évi lőcsei kiadásban	147

Európai humanista és udvari kultúra Balassi idejében

CSEHY Zoltán: Thaumantia, Julia, Neaera (Három neolatin szerelmi dedikációs verskötet viszonya Balassi költészetéhez)	157
FÖLDES Zsuzsanna: Hasonlóság vagy különbözőség: a régi cseh szerelmi dal	176
RÓZSA Réka: Petrarkizmus és komédia. Luigi Groto komédiái	189
SELÁF Levente: Balassi mint kultúrhérosz. Adalékok az <i>aab</i> metrikai modul történetéhez	206
SZEGEDI Eszter: Cristoforo Castelletti: L’Amarilli. Megjegyzések az 1580-as kiadás ajánlásához	217
TEKULICS Judit: Stefano Guazzo: „Egy casalei nemes hölgy arcképe”	225
	295

VERES Ágnes Judit: Beszédese nők és néma leventék – Észrevételek Bandello novelláinak nőképéhez	237
ZSÁK Judit: Szépségmítosz, társadalmi nem és individualitás a Cin- quecento nőképében	248

Mellékletek

Giovanbattista de LEONI: Fényességes ünnepek és dicsőséges diadal- menetek Pozsony városában ... (<i>Draskóczy Eszter fordítása</i>)	273
Cseh későközépkori populáris költészet – mutatvány egy készülő for- dításkötetből (<i>F. Kováts Piroska fordítása</i>)	280
Cseh későközépkori populáris költészet – áttekintő táblázat (összeáll. <i>Földes Zsuzsanna</i>)	288
A tanulmányok szerzői	292