

Amedeo Di Francesco

ÁTÍRÁS ÉS ÚJRAÍRÁS: OLASZ MŰVEK A RENESZÁNSZ ÉS BAROKK KORI MAGYAR IRODALOMBAN

*Transcribing and Rewriting Italian texts and Hungarian literature in the
age of Renaissance and Baroque*

A szerző feleleveníti az olasz és magyar irodalmi kapcsolatok legjelentősebb momentumait a reneszánsz és a barokk korában. Céljainak megvalósításához az „újraírás” fogalmát használja, amely közelebb hoz bennünket a kezdetek három kimagaslóan fontos mozzanatának megértéséhez. Ezek: Boccaccio jelenléte a magyar verses elbeszélésben, C. Castelletti *Amarilli* című művének Balassi Bálint általi átdolgozása 1589 körül, végül Tasso és Marino utánzása Zrínyi Miklós *Szigeti veszedelem* (1646) c. művében. Ezek alapján elmondhatjuk, hogy a XV. és XVI. századi magyar irodalomban kimutathatók az olasz modellek és a hazai hagyományok közötti erős kölcsönhatásnak a jelei, valamint Magyarország tudatos jelenléte a szélesebb körű európai civilizáció irodalmában.

Kulcsszavak: A magyar–olasz kulturális kapcsolatok története, magyar irodalom a XVI–XVII. században, verses elbeszélés, utánzás

A régi magyar irodalmat nagymértékben meghatározta a más európai kultúrákkal való érintkezés és kölcsönhatás. A szerzők – különösen a XVI–XVII. században, amikor a mégoly jelentős latin nyelvű irodalom ellenére is határozott elmozdulás történt a magyar nyelven írt művek kulturális presztízse elismertetésének irányába – gyakran merítettek nyugat-európai forrásokból, és olyan műfajokkal, modellekkel gazdagították a magyar irodalmi műveltséget, amelyek megfelelőek voltak arra, hogy irodalmi formában tükrözzék vissza a korabeli magyar társadalom problémáit, aggodalmait és ízlését. A Nyugat főleg a témák és a tartalom szempontjából jelentett mintát: a költői formák és az irodalmi művek létmódjait illetően a magyar irodalom mindvégig erős autonómiát őrzött meg. A nyugat-európai és klasszikus művek újraírt változatainak legnagyobb része ugyanis az úgynevezett énekvers költészeti technikáját követte, egy olyan verstípust, amelyet hangszeres kíséret melletti előadásra szántak, és amely a formuláris stílust alkalmazta. Ez a megállapítás leginkább a változatos elbeszélő irodalomra érvényes ugyan, de érdemes megemlíteni azt is, hogy az

„új” irodalmi műfajok recepciója további és különböző típusú újraírási módokat hozott magával, a pásztorjáték átgondolt és összetett „magyarításától” kezdve egészen a vallásos-elbeszélő költemény imitációjáig, mely a szóhasználat és a világszemlélet tekintetében hű maradt a forrásműhöz, ugyanakkor bonyolult és összetett mozaikszerű elrendezésében eredetiséget mutatott fel.

Ez a bevezetés szükséges volt ahhoz, hogy kijelöljük a XVI–XVII. századi olasz–magyar irodalmi kölcsönhatás határait, és röviden ismertessük módozatait, továbbá hogy egy olyan új megközelítést kínáljunk, amely talán lehetővé teszi a nem kevés olasz szöveg magyar „fordításának” értőbb olvasását. Ezért választottuk e tanulmányban a hagyományos „hatás” és „befogadás” fogalmak helyett az újraírást, amely hozzájárulhat egy másfajta, mélyebb megértéshez a reneszánsz és barokk kori olasz–magyar kulturális interakció három fontos epizódját illetően, azaz teljesebbé teheti eddigi tudásunkat Boccaccio XVI. századi magyar irodalmi jelenlétéről, Balassi Bálint 1589 körül készített *Amarilli* (eredetileg Cristoforo Castelletti-mű) átdolgozásáról, és végül Zrínyi Miklós *Szigeti veszedelem* (1646) című művének Tasso- és Marino-imitációiról.

*

A Boccaccio-novellák befogadása a reneszánsz magyar irodalomba nyilvánvalóan az egyik legtermékenyebb témát jelenti az összehasonlító irodalomtudomány számára, hiszen az olasz–magyar irodalmi kapcsolatok történetének egyik legfontosabb fejezetéről van szó. A magyarországi Boccaccio-recepció ugyanakkor annak is bizonyítéka, hogy a magyar szellemi élet és a jelentősebb európai irodalmi áramlatok közötti kölcsönhatás, az eszmék és az ideálok párbeszéde nem szűnt meg abban a században sem, amely az ország számára felekezeti szakadást, török megszállást és az egységes állam megszűnését hozta magával.

A téma – éppen fontossága miatt – egyáltalán nem új, hanem gazdag kutatási hagyományra tekint vissza. Az eddigi szakirodalmi munkák érdeme főleg abban áll, hogy tisztázták a források eredetét, továbbá bizonyították Petrarca és Beroaldus jelentős irodalmi közvetítő szerepét. Véleményem szerint kisebb figyelmet szenteltek azonban annak, hogy a Boccacciót magyarra átültető szerzők milyen mondanivalót kívántak közvetíteni a magyar publikum számára. Egy olyan üzenetről van szó, amely jól illeszkedett a XVI. századi Magyarország sajátos társadalmi és kulturális viszonyaihoz, és amely széles körű elfogadásra talált a reneszánsz magyar udvarok kulturális életében.

Más helyütt volt már módom alaposan elemezni azt a kapcsolatot, amely az olasz és a magyar szövegek között áll fenn, és számos példával bizonyítottam ezen összefüggések meglétét, illetve szemléltettem az egyes művek jelentőségét a stilsztika szempontjából. Jelen tanulmányban csupán arra szorítkozom, hogy

felhívjam a figyelmet azokra a kulturális feltételekre, amelyek lehetővé tették néhány sajátos tematikai motívum tudatos recepcióját, továbbá azokat a Boccaccio-novellákból átvett tartalmi elemeket kívánom bemutatni, amelyeket a magyar fordítók saját mondanivalójukkal összhangban lévőként érzékeltek.

A magyar fordítók a már említett énekvers kompozíciós technikáját alkalmazták, szándékuk azonban nem csak a középkorból örökölt irodalmi hagyomány felelevenítése és megőrzése volt. Választásukat az a kényszer is indokolta, hogy egy olyan közönséghez kellett utat találniuk, melynek tagjai közül nem mindenki volt részese annak a folyamatnak, amely elkerülhetetlenül haladt a szóbeliségtől az írásbeliség felé. A protestáns prédikátoroknak, az énekmondóknak, a pedagógusoknak és a humanistáknak műveikben a legmegfelelőbb poétikai formát kellett választaniuk ahhoz, hogy egy csekély számú olvasni tudókból és nagyszámú olvasni nem tudókból álló udvari társadalom képes legyen befogadni őket. Ez a sajátos jellemzőkkel bíró udvari társadalom és ez a különleges irodalmi szemléletmód együttesen teremtette meg a feltételeket Boccaccio három novellájának esetlegesnek nevezhető recepciójához. Ez az irodalmi műveltség ugyanis nemcsak hogy nem volt még azon a szinten, hogy irodalomelméletet tudjon létrehozni, de arra sem volt képes, hogy a már Nyugaton meghonosodott irodalmi műfajoknak megtervezett és tudatos recepciót biztosítson. Így a novellisztika iránt is csupán alkalmi, szórványos érdeklődés mutatkozott, amely gyakran olyan komoly és moralizáló művek iránt nyilvánult meg, amelyekből példákat lehetett meríteni a szerelmi történetekhez vagy erkölcsi tanításhoz.

Miként ismeretes, a szóban forgó szövegek – melyek Magyarországon, ahogyan szinte Európa minden más részén is humanista feldolgozások közvetítésével jelentek meg – a következők: az Istvánfi Pál által Petrarca latin művének mintájára, 1539-ben írt *Historia regis Volter*, Enyedi György *Historia elegantissima Gismundae regis Tancredi filiae* (1574) című munkája és Szegedi Veres Gáspár *Szép rövid história két nemes ifjakkal igaz barátságokról* címmel írt műve: az utóbbi kettő a Philippus Beroaldus-féle latin fordítás alapján készült. Ha megfigyeljük, hogy mindhárom magyar szöveg eredetije a Dekameron IV. és X. napjának novellája, tehát vagy híres, de szerencsétlen kimenetelű szerelmekről és halálról szólnak, vagy az emberi erényeket magasztalják, akkor azonnal világossá válik, milyen okok játszottak szerepet a magyar fordítók választásában. Azonban ezek a motivációk az erkölcs és az egyéni és közösségi magatartás síkján is indoklásra találnak, ha figyelembe vesszük azt a fordítói szándékot, miszerint magyar nyelven és magyar hallgatóság számára kívántak a Szerencse, a Szerelem és a Leleményesség fogalmainak pozitív értelmezést adni, ahogyan Boccaccio tette a novelláiban, hiszen ezek „az ember nemességének próbakövei, amelyeket azonban minden egyes alkalommal legyőz és meghalad az Erény, amely a tisztán ösztönös érzelmeket és természeti adományokat megnevesíti”.

A magyar Griselda rejtett érényeinek magasztalása gyakorlatilag azt a ki nem mondott célt szolgálta, hogy szórakoztatva tanítson; Gismunda tragikus szerelmének újraértelmezése alkalmat kínált arra, hogy nem magyar történetekből olyan motívumokat és olyan problémákat vegyenek át, amelyek megfelelhettek a XVI. századi Magyarország társadalmi és kulturális valóságának; Titus és Gisippus novellájának újrafeldolgozása mély etikai gondolatokat közvetített egy olyan udvari közönségnek, amelynek közvetlen tapasztalata volt a magyar feudális világ ellentmondásairól. Ez a sajátos jellegű verses narratíva, azaz az úgynevezett széphistóriák, amelyekben Boccaccio újraírása is megvalósult, egy ellentmondásos helyzetben, a szórakoztató irodalom és a gyakorlati igények között születtek meg és formálódtak, közülük az utóbbiak szorosan kötődtek az adott történelmi pillanat társadalmi, erkölcsi és vallási problémáihoz. Szinte azt lehet mondani, hogy ezek az újraírt szövegek, amelyek e sajátos körülmények között jöttek létre, és az udvari szórakoztató elbeszélői hagyomány formuláris stílusában íródtak, éppen a kor problémáinak hangot adó tartalmuk révén képesek voltak valamit átmenteni, megőrizni a világi, udvari élet múltékonyságából.

A mohácsi vereség utáni társadalmi változásokat, egy új arisztokrata réteg születését és a magyar reneszánsz udvari kultúrát kiválóan bemutatták már Klaniczay Tibor és Varjas Béla tanulmányai, ezért nem hiszem, hogy jelen tanulmánytól elvárható, hogy ezen a téren bármi újat mondjon. E munka keretei azonban megfelelőnek látszanak arra, hogy az Enyedi és Szegedi Veres szövegekben található moralizáló kitérőket legalább részlegesen úgy olvassuk újra, mint az „igazi nemesség”-ről folytatott vitában való részvételt, mint humanista elmélkedést kultúra és politikai hatalom kapcsolatáról.

A XVI. századi magyar értelmiség e művek révén egy olyan disputába bocsátkozott bele, amely már a XV. századi olasz értekezés-irodalmat is érdekelte. A kiválasztott narratív szövegeket „magyarosították”, ugyanis azok ideálisnak bizonyultak az udvari közönség kellemes szórakoztatására, ugyanakkor arra is, hogy normatív jellegű megjegyzéseket tegyenek az udvar, sőt az új udvarok vitatott világával kapcsolatban. Úgy tűnik, hogy ebben a kontextusban egy kör mentén elválaszthatatlanul összekapcsolódnak a gazdagság és a szegénység, a nemesség és a kultúra, a nemesség és az erény közötti ellentétet középpontba állító témák. A valóság újraélhetővé válik az irodalmi fikció szűrőjén keresztül, amelyet azok a novellák és regények teremtenek meg, amelyek a kivételes tettek példaértékéről, lehetetlen szerelmek miatti szenvedésről szólnak, és olyan szereplők lelki folyamatai körül szövődnek, akik inkább a korabeli magyar udvari embert juttatják az ember eszébe, mintsem a Baldesar Castiglione *Cortegiano*jában felvázolt nemesember és nemesasszony elvont, idealizált képét. Ezek a moralizáló kitérők ugyanis nem arra szolgálnak, hogy megteremtsek a tökéletes magyar udvari ember mintáját, hanem inkább arra, hogy az ideális udvar etikai modelljét körvonalazzák. A boccacciói novellák „komor tárgya”

már igyekezett meghatározni az igaz nemesség fogalmát, de a magyar változatok hosszas kitérői egy másfajta határozott szándékot jeleznek: szinte traktátus szintjére akarják emelni az e fogalomhoz tartozó humanista tanítást.

Boccaccio moralizáló novelláit az olasz és a magyar humanisták éppen azért írták újra, mert a bennük elmondott történetek, még ha részben udvari regények vagy népszerű középkori szövegek példáiból eredtek is, nem süllyedtek a meseszerű irrealitásba, hanem egy probléma kontextusát adták, amelyben szabad teret kapott a humanista retorika, mely a szerelem természetéről és a nemességről kívánt elmélkedni. Valószínűleg Magyarországon éppen ezért használták szívesebben a humanisták által már latinra fordított szövegeket, és nem folyamodtak közvetlenül Boccaccio még túlságosan sematikus olasz nyelven, szűkszavúan megírt munkáihoz. Közismert az is, hogy Castiglione is szívesen használta ezt a leginkább exemplumokon alapuló, narráción túli funkciót, mert lehetőséget nyújt az udvari disputára, különösen akkor, amikor boldogtalan szerelmek tragikus sorsát mutatják be a példaként mesélt történetek, amelyek kapcsolata Boccaccio művével igen nyilvánvaló. Más szóval, a magyar irodalmi műveltségben, amely nem ismerte a *Cortegiano* fordítását, a verses novellák – tehát ezek a boccacciói újraírások is – valószínűleg a viselkedésről szóló értekezés-irodalmat helyettesítették. A gazdag praeceptum-irodalom közvetítése nem könyvek, dialógus formában megírt szövegek révén, hanem az udvarban elhangzó, szóbeli, költői előadások által történt.

*

A XVI. századi magyar irodalom egyre inkább elfogadható értelmezése szükségképpen összefonódik Balassi Bálint (1554–1594) költői életművének kívánatos és szükséges európai kontextusba helyezésével. A gazdag és kiváló kutatási hagyományokkal büszkélkedő Balassi-filológia érdemként kell elismerni, hogy nem kevés problémát oldott meg a források, a kommentár és a szöveg keletkezésének kérdését illetően, és az imént említett kutatási feladat megoldásának irányba is fontos lépéseket tett. Kiemelkedő fontossággal bír a szövegkritikai kiadásának szentelt figyelem, amelynek köszönhetően egyre megbízhatóbb kiadások láttak napvilágot. Ezek nem korlátozódtak csupán a lírai alkotásaira, hanem jogosan, a *Szép magyar komédia* (1588), azaz Cristoforo Castelletti (1560?–1596) művének, az *Amarilli* magyar változatának pontosabb és alaposabb újraolvasását is célul tűzték ki. Azonban a szöveg nagyobb megbízhatóságának elérésére tett törekvések nem mindig jártak együtt a magyar irodalomtörténet egyik legfontosabb fejezetének globális és organikus szemléletével. Ami a Balassi-költészet kétségtelenül meglévő európai kapcsolatainak feltárását illeti, úgy gondolom, hogy a szakirodalomnak el lehetett, el kellett volna mélyíttenie a kutatást a Balassi-életmű és a késő reneszánsz, petrarkista

stilisztika és retorika közötti határok és érintkezések vizsgálata felé. Nagyobb hajlandóságot lehetett, kellett volna mutatnia a manierizmus tanulmányozása irányába, hiszen a manierista vonások erőteljesen jelen vannak nem csak a szerelmi és pásztorköltészetének költői megoldásaiban, hanem és főleg a jóval keserűbb és nyugtalanabb hangvételű istenes verseiben is. Végül vizsgálni lehetett volna még – talán jobban is, mint ahogyan én magam tettem több alkalommal – az *Amarilli* Balassi-féle újraírásának okait és módjait. Természetesen hozzátartozik az igazsághoz az is, hogy nem hiányoznak azok a komoly és megalapozott megállapítások sem, amelyek fontos eredményeket mutattak fel, emellett azonban voltak olyan értelmezési kísérletek is, amelyek csak részben elfogadható megoldásokat kínáltak.

A jegyző és színműíró Cristoforo Castelletti személyéről és tevékenységéről végre pontosabb és megbízhatóbb adataink vannak. A mi szempontunkból különös jelentősége a színházi kísérletezéseiről mondottaknak van, ezek egy folyamatos irodalmi fejlődés folyamatát jelzik, amelyben a komédiaírás és a stíluscsiszolás együtt van bennük jelen, és mindez végül az *Amarilli* három szövegváltozatához vezetett el. E fejlődési tendencia eredményei azonban ellentmondásosak, mert míg a komédián belül a cselekmény és a nyelvi sokféleség kap hangsúlyt, a pásztortjáték három szövegváltozata a vegyes műfaj meghaladására irányuló határozott szándék meglétét bizonyítja, ami szükségképp a komikumnak szentelt rész patetikus javára való csökkentésével jár. Nem tudjuk, hogy Balassi tudott-e a három szövegváltozatról, ismerte-e őket, számunkra azonban a fontos az, hogy kijelenthetjük: a szöveg, amelyet használt – a harmadik változat –, nem általános vagy esetleges választások eredményeként született meg, hanem az irodalmi ízlés fejlődéséhez alkalmazkodva. Ezek az indokolt és megfontolt poétikai preferenciák indították először Castellettit, majd rögtön azután Balassit arra, hogy az eredeti szövegnek mellőzze azokat az elemeit, amelyek már nem feleltek meg a jól érzékelhető szellemi és irodalmi fejlődés új igényeinek és magának a pásztortjáték fogalmának.

Balassi egy olyan pásztortjáték szövegét írja újra magyarul, amely már nem illeszkedik Castelletti által az 1580-as első kiadás ajánlásában felvázolt elméleti sémákba. A magyar költő tudatosan választja a „vegyes műfajt”, de újraírásában a „komoly” hangnem nagymértékben felülmúlja a „nevetségest”. De ennél többről van szó, mert míg Castelletti módosításai a végleges szövegben a sikamlósság és kétértelműség állandó háttérbe szorítását, a népies elemek csökkentését és a petrarkizmus hangsúlyozását jelentették, a Balassi-újraírás további cenzúrákat eszközöl, azzal a céllal, hogy erősen lecsökkentse egyes részek obszcenitását, amelyekből túlzottnak tartott érzékiség eredhetett volna. Mindez fontos annak megerősítéséhez – ha esetleg ezek után még szükség lenne rá –, hogy a neoplatonizmus – amely ugyan már virágkorán túljutott, erőtlen, és amelyet egy késői petrarkizmus és/vagy egy mesterkélt manierizmus közvetít –,

mégis bizonyosan az a kulturális összetevő, amely a legfontosabb alkotóeleme az *Amarilli* magyar újraírásának. Ebből a szempontból számos példa kereshető a szövegváltozatot jellemző nyelvi és a retorikai formákban. Itt azonban csak egyetlen ismétlődő alliterációs játékra hívom fel a figyelmet, amely még nyilvánvalóbb jeleget ölt azon részek amplifikációjában, melyek erősen meghatározzák a dráma „érzelmi” vonulatát, mint például a monológok és az első felvonás néhány párbeszéde. Említésre méltó még az adynaton alkalmazása, amely a magyarban folyamatosan egy leszűkített stilisztikai hatást hoz létre Castelletti retorikai elrendezéséhez és diskurzusaihoz képest. Három esetben, azaz a II. felvonás 2. és 4. jelenetében és a III. felvonás 1. jelenetében a lehetetlen topozsának mennyiségi csökkentését az elbeszélés általános ökonómiájában ellensúlyozza a Balassi által kedvelt motívumok beillesztése: a tökéletes szerelemtől kezdve a „gonosz gyanú”-ig, melyet átszőnek a nő idealizálására vonatkozó állandó utalások. Természetesen sztereotípiákról van szó, amelyek csak részben tükrözik vissza Balassi eszme- és érzelmvilágának egészét, mégis segítenek abban, hogy megértsük azokat a kulturális és irodalmi vonatkozásokat, amelyek a Balassi komédiájának Prológusában megfogalmazott irodalmi program alapját adják.

Természetesen nehéz eldönteni, hogy a szóban forgó Prológus a magyar költő saját műve-e, vagy egy már létező szöveg fordítása vagy átdolgozása. Számos érv hozható fel egyik és másik feltételezés mellett is. A Magyarország történelmére és kultúrájára vonatkozó megjegyzések lehetnek egy előző szövegbe helyezett betoldások is, ugyanakkor a számos retorikai és tartalmi hasonlóság nagymértékben valószínűsíti a fordítás hipotézisét. De egy pontos forrás megléte nélkül is, annak azonosítására várva is rekonstruálhatjuk a Prológus szöveg-szerveződési viszonyait és ideológiai apparátusát, amelyben az olasz irodalomra vonatkozó számos utalás jól szemlélteti, hogy Balassi alapos tudással rendelkezett a tárgyalt témát illetően, és hogy műve normatív fontossággal bír, lévén, hogy kitölti a magyar értekezési irodalomban tátongó űrt. Még ha közhelyekről, retorikai alakzatokról és a reneszánsz irodalomban már ismert motívumokról is van szó, Balassi művének jelentősége mégis megmarad, mivel olyan fogalmak kapnak benne helyet, melyek mindegyike valamilyen módon arra az igényre vezethető vissza, hogy Magyarországon is meghonosodjanak olyan reflektív és normatív természetű írások, amelyek módosítják és modernizálják magának az irodalmi tapasztalatnak a jelentését.

A Prológusból kirajzolódik egy főképp a nyelv kérdésre és a szerelem filozófiájára alapozott irodalmi program. Az előbbi nem azokat a nyelvészeti vitákat jelenti, amelyek a XVI. század eleji olasz irodalom számos művét jellemezték, és amelyek főleg az imitációval és a vulgáris olasz nyelv irodalmi értékével foglalkoztak. A magyar egy teljesen más irodalmi kontextus, amelyet a magyarországi és erdélyi udvarok közönsége előtt széles körben még nem ismert irodalmi

műfajok és költészeti témák átvételének és magyarításának szándéka jellemzett. Mindazonáltal jelentős hasonlóságok fedezhetők fel Balassi irodalmi programja és Baldesar Castiglione *Cortegianója*, illetve Pietro Bembo *Prose della volgar lingua* című művének egyes részei között. Valószínűleg reminiszcenciákról, emlékeztetésekről és fokozatosan felgyülemlett irodalmi hordalékról van szó. Mindenesetre fontos hangsúlyozni Balassi humanista kötődését egy olyan eszmevilág tervéhez, amelynek alapja a klasszicitás felelevenítése, mégpedig a magyar irodalom megújulásának szolgálatában. De akkor hogyan magyarázható az a tény, hogy egy ennyire idealizáló szemlélet egy újraírt „nevetséges” komédia újraírt Prológusában kap helyet, holott a legnagyobb újdonság az lenne, ha nevetetni tudna a szolgák és parasztok nyelvi regiszterének kétértelműségét kihasználva? Vagy Balassi műve nem „nevetséges” komédia, és a kétértelműség nem cél, hanem eszköz, sőt csak az egyik eszköz, és nem is a legfontosabb arra, hogy bemutassa az emberi érzelmek világát és a szerelem másfajta fenomenológiáját, amely nemcsak és nem is annyira egy „érzelmes pásztorjátékhoz” kötődik, hanem inkább egy igazi szerelemfilozófia összefoglalását adja? Mi ez utóbbi feltételezés felé hajlunk, és meg vagyunk győződve arról, hogy a Balassi-szövegben is “az eredmény egy fennkölt szónoklat, amelyet egy erőteljes lírai ihlet hat át, és amelyben a reneszánsz szellemiség egyik legmagasabb és legmagasztosabb ideálja nyer kifejezést: a szerelem és a szépség vallása”. Persze ez a megállapítás a *Cortegiano* kapcsán hangzott el, tehát egy más kontextusban és más szándékkal: mégis éppen a kulturális és történelmi helyzet különbözősége miatt kell hangsúlyozni a magyar költő innovatív szándékát, aki – más költői és elméleti vitákra megfelelő alkalom híján – megragadja azt a lehetőséget, melyet egy pásztorjáték újraírása kínál, hogy egy irodalmi megújulás, sőt az irodalmi tapasztalat egy újfajta szemléletének szószólója legyen. Az olasz és a magyar mű összevetéséből a szakirodalomban eddig született megállapításokon túl, véleményem szerint, az újraírt szöveg legnagyobb újdonsága éppen a Prológus átdolgozásában rejlik, sőt, az *Amarilli* Prológusának egy tudatos irodalomelmélettel és szerelemfilozófiai elmélkedéssel való helyettesítésében.

Az *Amarilli* újraírása gyakorlatilag alkalmat teremt Balassi számára ahhoz, hogy jobban definiálja saját szerelemfelfogását. Már Klaniczay is nagyszerűen összevetette Balassi téziseit a XVI. századi szerelemről írt számos értekezéssel, leginkább Judah Leon Abravanel munkájával. Véleményem szerint minden további ez irányú kutatásnak szükségképpen ezekből az eredményekből kell kiindulnia, és figyelembe kell vennie a Klaniczay munkáiban felvázolt ösztönző kutatási szempontokat. Gondolok itt a kettős szerelemfelfogásra, amely a reneszánsz és Balassi költészetének is sajátja, továbbá a mikrokozmosz és a makrokozmosz közötti összhangra, amely Balassi művében is jelen van. Mindezek főleg a Judah Leon Abravanel értekezése kapcsán kerültek hangsúlyozásra: de engedjessék meg nekem, hogy hozzátegyem, Balassi tézisei más olvasmányok-

ból is eredhettek, mivel számos hasonlóság, reminiscencia, nyelvi és terminológiai egybeesés fedezhető fel a magyar Prológus egyes részei és számos más olasz eredetű szöveg között.

A Balassi tézisei számára alapul szolgáló irodalmi adatok egyfajta mozaikját rekonstruálhatjuk így. Világos azonban, hogy itt nincs mód arra, hogy közvetlen kapcsolat meglétét bizonyítsuk a magyar szöveg és az olasz szerzők között, még ha mégoly nyilvánvaló is a hasonlóság Bembo *Prose della volgar lingua e gli Asolani* című írásával és Castiglione *Cortegianójával* vagy számos más szerelemről írt XVI. századi traktátussal. E tanulmány keretei azt sem teszik lehetővé, hogy számos példát hozzunk e megállapítás alátámasztására, ezért annak hangsúlyozására szorítkozunk, hogy egyetlen Balassi-költészetre irányuló kritikai vizsgálat sem kerülheti ki a magyar költő gondolkodásmódja és az olasz traktátus-irodalom közötti szoros összefüggések elemzését.

Bármennyire is epizódszerűek és általánosak, a nyelvi és költészeti mimézis különböző momentumai jelzik a Balassi-féle *Komédia* jelentőségét a XVI. század végi irodalmi gyakorlat megújítása szempontjából. A szakirodalomnak egyre nagyobb figyelmet kellene szentelnie annak az összetett irodalom-felfogásnak, amelyet Balassi azon különböző irodalmi irányzatok merész és bonyolult szintézisében kísérelt megteremteni, amelyek különböző formában, de hozzájárultak a humanizmus eszményeinek elterjedéséhez. A petrarkizmus és a platonizmus recepciója, a szerelemfogalom értekezés-irodalma, a pásztorjáték új műfajának alkalmazása a Castelletti-féle változatban, mind lehetővé tették Balassi számára, hogy méltóságot és megbecsültséget adjon a köznapi magyar nyelvnek, amelyet mindaddig szinte kizárólag mindennapi, gyakorlati célokra használtak.

Túlzott leegyszerűsítésnek látszik tehát az *Amarilli* magyar újraírásának újdonságát kizárólag abban látni, hogy többnyire nyelvi kétértelműségekre alapozva, közönséges kedélyességet sugároz. Balassi *Komédiája* nem egyszerűen egy kedélyes kis történet, hanem egy morális tér kiterjesztésének „narrációja”, amely azonban nincs benne az eredetiben, és amelynek meglétét a magyar változatban személyes okok és az magyarítja, hogy a szerzőnek különböző befogadói rétegek igényeit kellett kielégítenie, melyet változatos nyelvi, költői és morális regiszterek használatával ért el.

Még ha a kiválasztott műfaj meg is engedte a klasszikus szabályok (petrarkista és neoplatonista) betartását, ugyanakkor áthágását is, mindazonáltal a manierista vonás marad az uralkodó a Balassi-szövegben, amely meghatározza és sajátos jelleget ad az amplificationnak. Egy olyan gondolkodásmódról, olyan felfogásról van itt szó, mely visszaköveteli az irracionális helyként és pillanatként tételezett – és mint ilyen antiracionális – érzelem fontosságát ott, ahol az értelem a klasszicizmussal, a racionalitással azonosul.

*

Tasso, Marino és Ariosto jelentős hatása Zrínyi Miklós *Szigeti veszedelmé*-re (1646) egymástól nagyon eltérő megállapításokhoz vezethet az olasz művek magyar újraírásának módozatait illetően. A téma kapcsán született terjedelmes szakirodalom mindaddig imitációról és mintákról beszélt, melyek érvényes és megfelelő fogalmak, nemkülönben hozzájárultak a magyar eposz egyes részeinek interpretációjára vonatkozó kérdés tisztázásához, továbbá annak a komplex összefüggésrendszernek a mélyreható és pontos elemzéséhez, mely a magyar mű és a forrásszövegek között fennáll. Mindazonáltal még mindig hiányzik a kulcsszó, amely lehetővé tenné Zrínyi írói gyakorlatának valódi megismerését és megértését. Talán nem járunk messze az igazságtól, ha ezt a hiányt éppen a magyar költő és az olasz minták közötti kapcsolat komplexitásának tulajdonítjuk. Azt akarom mondani tehát, hogy a *Szigeti veszedelem* nemcsak bizonyos költői helyek tudós imitációjának eredménye, és nem elegendő a magyar eposz eredetiségét csak a saját szerzésű részekben hangsúlyozni. Eredetisége abban és főleg abban keresendő, hogy képes volt az imitáció határait az újraírásig, a plágiumig, sőt azt merném mondani, hogy egy kizárólag más művekből össze-kompilált írásig kitágítani.

Már volt módom arra, hogy bemutassam azt az intarziás szerkesztésmódot, amely az olasz mintákból kölcsönzött helyek elrendezésében figyelhető meg. Ne tűnjön túlzásnak ez a megállapítás, Zrínyi költői gyakorlata ugyanis egy mozaikszerű szerkezet létrehozására irányul, amelyben nemcsak tassói és nemcsak olasz szövegeket helyez egymás mellé. Az eredmény egy egyedülálló hősi eposz, amelynek alapvető jellegét a következő három elem adja: 1. az irodalmi műfaj; 2. az etikai-propagandisztikus irányultság; 3. az imitáció és/vagy újraírás különböző formái.

Az első aspektus tekintetében Zrínyi egy merész stilisztikai-irodalmi munka szerzője, amellyel a magyar epikus énekhagyományt és a klasszikus, nyugati hősi eposz kánonjait kívánta összeegyeztetni. Zrínyi ugyanis újra a históriás énekhez mint olyan stilisztikai formához fordul, amely a legalkalmasabb egy elszigetelt, de jelentős haditett epikai dimenziójának hangsúlyozására. De a magyar epikai hagyomány mellett – melyet műve szempontjából nem véletlenül tart nem megfelelőnek, mivel túlságosan kötődik az elbeszélés leíró szándékához – Zrínyiben a klasszikus és olasz szerzők művei nyomán kiformalódik annak igénye is, hogy a török elleni csata hősiepizódját a retorikai-poétikai eszköztár következetes használatával kiterjessze az epikai dimenzióra, ezzel az archaikus históriás ének modern hősi eposszá való átalakítását valósítja meg.

Az eredmény rendkívüli, eredeti és mindenképpen érdekes. Zrínyi nem használja a tassói nyolcsoros strófákat, sem a vergiliusi hexametert, hanem megőrzi a XVI. századi és középkori énekmondók négy soros, asszonáncos versszakait és tizenketteseit. Az eredmény jelentős, mert a hagyományos formuláris stílus nem szűkíti le az epikus dimenziót, ellenben lehetővé tesz egyfajta nagyobb el-

beszélői hatást, amely frissességet és fűrgeséget kölcsönöz a kanonikus epikus szemlélet grandiózusságának. Nem kevés olyan sor van, amely ebben a különleges egységben felejthetetlen költői képek kifejezője lesz, sorok, melyek az olvasó számára szuggesztív és főleg intuitív módon világítanak rá eseményekre. A magyar eposz gyakran inkább az intuitív, mint a meditatív magasköltészetnek ad helyet, amely tudatosan építkezik a narratív eljárások és a párbeszédék gyors, jól megválasztott váltakozásából.

Az eredeti stilisztikai felépítmény egy etikai-propagandisztikus üzenet szolgálatában áll, amely nem csupán a XVII. századi Magyarország sajátos történelmi-kulturális helyzetének kifejeződése, hanem inkább, és azt mondanám főleg, a közép-európai barokk érzékenység megnyilvánulásának egyik kiváló formája. A viselkedésmódok és az erkölcs problémái, a virtus és a szerencse motívumai, a szerelem és a halál mint témák, az eposzban kiformalódó erkölcsi kódex meglétére utalnak. Zrínyiben érezhető annak az embernek a feszültsége, aki szembe akar szállni a „feje tetejére állt világgal” a stílus és a retorika szintjén is. Így a magyar eposzban az új emberi példakép egyfajta romantikus pragmatizmust ölt, egy olyan emberét, akinek az örökké változó világ ellen, az emberi tapasztalat elenyészete ellen kell küzdenie.

Zrínyi hősi eposza tehát egy új értékrendszer szolgálatára szerveződő etikai koncepció irodalmi kifejeződése, amelyben radikális ellentmondások és állandó konfliktusok találkoznak. Megpróbálja valamilyen módon összebékíteni a reneszánsz individualizmus érveit és a tömegkultúra új igényeit, egy olyan társadalom közötti ellentmondásokat, amely az egyre jobban eluralkodó pesszimizmus és egy általános válságérzet egyre érzékelhetőbb jelenléte miatt születő nyugtalanság nyomán folyamatosan változásban van. Ebben a kontextusban Zrínyi újra előveszi és meghaladja a (nemcsak magyar) neosztoicista álláspontokat, és lehetséges megoldásokat kínál, azzal, hogy felhívja a figyelmet az egyén és a nemzet felelősségére, azzal, hogy ellentmondást nem tűrő módon szólít fel az egyéni és közösségi döntések autonómiájának tiszteletben tartására, azzal, hogy előre kialakít – a költészet terén is – egy tudatos organikuságot, amely azután az ideológiai, katonai és politikai szféra irányítójává válik majd. Tehát különösen merész az a kísérlet, hogy a Zrínyi-féle eposzban megpróbáljuk elválasztani egymástól azokat a költői motivációkat, melyek az egyéni bünt igyekeznek hangsúlyossá tenni, attól a szándéktól, amely a nemzeti megosztottság szélesebb kontextusában működik. Az egyéni és a nemzeti válság közül hol az egyik, hol a másik kerekedik felül, ugyanakkor az individuális etika dimenziója könnyen váltakozik egy nemzeti újjászületés tervével. Nem szabad figyelmen kívül hagyni azt, hogy az eposz szerkezetét hasonló koncepció határozta meg: Zrínyi nemcsak néhány példaértékű tettet végrehajtó ember egyéni heroizmusának megéneklője, és a tömegjelenetek az eposzban nemcsak egyszerű keretként szolgálnak, nemcsak koreografált költői képsorok. A hős emberi

magánya és erkölcsi egyedülállósága az eposzban a magyar nemzet történelmi helyzetének egzisztenciális tragikusságát szimbolizálja és példázza.

Ez az értékrendszer és ez az etikai felfogás határozza meg az eposz szerkezetét és különleges kapcsolatát az olasz mintákkal. A *Megszabadított Jeruzsálem* egyes részeinek magyar újraírása a *Miles Christianus* megújított ideáljának szolgálatában áll, akinek áldozata a magyarság erkölcsi és nemzeti megújulását hozza magával. Zrínyi katolikus, eposza nem távolodik el a felekezeti ortodoxiától, ugyanakkor éleslátó politikus is, azaz nem érzéketlen Magyarország erkölcsi és nemzeti, politikai és vallási újraegyesülésének igényével szemben. A tassói helyek újraírásához így nemritkán egy következetesen biblikus, erősen protestáns eredetű terminológia kapcsolódik, mintha csak indirekt módon akarná kifejezésre juttatni a vallási konfliktusok meghaladásának szükségességét, keresve a különböző szándékok magasabb szintű egybehangzásának lehetőségét. A tassói modell kétségbevonhatatlan jelenléte csak mennyiségileg haladja meg a sejthető és nem kevésbé fontos kapcsolatot, mely a művet Ariosto és Marino költői és stilisztikai gyakorlatához fűzi. Zrínyi ugyanis a „konjunktúra” költője is, és figyelmes keresője az „alkalomnak”. Ez indokolja érdeklődését az ariostói énekek kezdő strófáiban bőségesen található, reflektív és szentenciózus természetű megjegyzések iránt, vagy „a mozgásban lévő világ” képei iránt, melyeket tudatosan szemezgetett ki Marino hatalmas életművéből.

Zrínyinél az újraírás technikái egy tudatos imitációs eljárás köré fonódnak, amely egyesíti magában az olasz mintákat és a tipikusan magyar irodalmi hagyományt. Így az eposzban Ariosto jelenléte lehetőséget ad az emberi létről való elmélkedésre (a szerencse motívuma); Tasso jelenléte nyomán Zrínyi egy olyan szemlélet képviselőjévé válik, mely az isteni gondviselést az emberi gyakorlattal kívánja egyesíteni; míg Marino jelenléte erőteljesen hozzájárul az esendőség és az átalakulás fájdalmas tudatának kifejezéséhez. Zrínyi újraírása tehát szelektív, de okos és figyelmes válogatás eredménye, sokszínű és megalapozott, és mindenképpen a legmegfelelőbb arra, hogy összetett és olykor bonyolult, barokk, azaz modern módon hangsúlyozza a magyar irodalmi műveltség tudatos részvételét a XVII. századi európai kultúrára jellemző kölcsönhatásban, amelyben eszmék és ideálok találkoznak és hatnak egymásra.

Transcribing and Rewriting Italian texts and Hungarian literature in the age of Renaissance and Baroque

The author recalls the more significant moments in the literary relations between Italy and Hungary in the period of the Renaissance and the Baroque. He uses for this purpose the notion of “rewriting” which allows a better understanding of the three highly important initiative episodes: that is, the presence of Boccaccio in Hungarian verse narrative, the re-elaboration of C. Castelletti’s *Amarilli* by B. Balassi about 1589, and finally the imitation of Tasso and Marino in the composition of *The Peril of Sziget* (1646) by M. Zrínyi. In the sixteenth and seventeenth centuries Hungarian literature therefore shows tangible signs of strong interaction between Italian models and local traditions, and Hungary’s conscious participation in the wider European literary civilization.

keywords: history of cultural relations between Hungary and Italy, Hungarian literature in the XVI–XVII centuries, verse narrative, imitation