

ZRÍNYI MIKLÓS
ÉS A MAGYARORSZÁGI
BAROKK KÖLTÉSZET

ZRÍNYI MIKLÓS ÉS A MAGYARORSZÁGI BAROKK KÖLTÉSZET

*Tudományos konferencia
Eger, 2020. szeptember 3–5.*

Szerkesztette:
Bene Sándor és Pintér Márta Zsuzsanna



Eger, 2021

Szakmai lektor:

Dr. Jankovics József CSc
tudományos főmunkatárs

Dr. Hausner Gábor PhD
tudományos főmunkatárs

ISBN 978-963-496-197-0

A borítón (Ismeretlen magyarországi festő), Zrínyi Miklós apoteózisa (16. sz. vége)
Szépművészeti Múzeum, Régi Magyar Gyűjtemény, ltsz. 75.3. M
© Szépművészeti Múzeum 2021

© A szerkesztők és a szerzők 2021

A kiadásért felelős
az Eszterházy Károly Egyetem rektora
Megjelent az EKE Líceum Kiadó gondozásában
Kiadóvezető: Nagy Andor
Felelős szerkesztő: Domonkosi Ágnes
Nyomdai előkészítés, borító: Csombó Bence
Megjelent: 2021-ben

Nyomta és kötötte: Alföldi Nyomda Zrt., Debrecen
Felelős vezető: György Géza vezérigazgató.

Bene Sándor

Szirének, főnixek, könnyek

*Zrínyi Miklós költészete a kortárs poétika összefüggésében**

Válasz és kérdés (A módszerről)

Ha meg akarunk érteni valamely megnyilatkozást, amit nem közvetlenül nekünk szántak, akkor mindenekelőtt a kérdést kell megkeresni, amire válaszolni akart. Tágabb értelemben: azt a beszédhelyzetet kell minél alaposabban megismerni, amelyben értelmes megnyilatkozásként elhangzott. Ekkor derül ki nemcsak az, hogy mit jelentenek a szavak, hanem az is, hogy mi volt a beszélő szándéka a kimondásukkal. Zrínyi Miklós *Syrena*-kötete: poétikai megnyilatkozás. Mi lehet a kérdés, amire válaszol? Az eddigi vallatók viszonylag ritkán kérdeztek rá az egész kötet jelentésére; inkább kiragadták egy részét (az eposzt), és olyan kérdéseket tettek fel, amelyekre a kötet nem, vagy csak részben kívánt válaszolni. Hogyan kell jól szeretni a hazát? Milyen felekezeti dogmatika keretei között gondolta el Zrínyi az *Athleta Christiként* bemutatott dédapja („atyja”) mártíriumát?¹ Az „alapeszmet” firtató kérdések mindenhol inkább jöttek, mint arról a terepről, amelyen a *Syrena* mint kötetegész, mint teljes kompozíció meg kívánta mutatni magát: a költészet felől.

Módszertani kiindulópontom ezért igyekszik a lehető legegyszerűbb lenni: ha a *Syrena* poétikai megnyilatkozás, akkor először is azt a poétikai kérdést keresem,

* Itt köszönöm meg Csehy Zoltánnak és Szkárosi Endrének, hogy a megjelenés alatt levő monográfiámhoz (ld. 29. l.) készített műfordításaik előzetes közléséhez a jelen kötet számára hozzájárultak. Tanulmányom a Károli Gáspár Református Egyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar „Sztocizmus és a modernség hagyománya a magyar irodalomban” című kutatócsoporti projektjének (20683 B 800) támogatásával készült.

¹ Ld. mindenekelőtt az eposz „alapeszmejére” vonatkozó vitát: ARANY János, „Zrínyi és Tasso”, in ARANY János, *Prózai művek 1: Eredeti szépprózai művek, szépprózai fordítások, kisebb cikkek, tanulmányok, iskolai jegyzetek (1841–1860)*, kiad. KERESZTURY Mária, Arany János Összes művei 10, 330–439 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1962), 430; RIEDL Frigyes, *A magyar irodalom története a XVII. században* (Budapest: Csoma Kálmán, 1907), 271; BEÖTHY Zsolt, „A Zrínyiász magyarázatához”, *Irodalomtörténet* 2 (1913): 208–216, 209; NÉGYESY László, „Gróf Zrínyi Miklós”, in GRÓF ZRÍNYI Miklós, *Művei*, vol. 1, *Költői művek*, kiad. NÉGYESY László, A Kisfaludy-Társaság nemzeti könyvtára, 14/1, 5–84 (Budapest: Franklin Társulat, 1914), 42; KLANICZAY Tibor, *Zrínyi Miklós* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1964), 97–111.

amire válaszolni kívánt. A kötet lírát és epikát vegyítő szokatlan műfaji kombinációban, allúziók sokaságával felszerelt, átgondolt szerkezeti rendben, a fikciós szinteket tudatosan strukturált történetné rendezve fogalmazza meg a választ. Ha így van, akkor a „kérdés”, pontosabban az a poétikai beszédhelyzet is igen összetett kell, hogy legyen, amelynek összefüggésében a szerző, Zrínyi Miklós intenciói jelentést nyerne. A „poétikai” terminuson itt egyfelől a költői tevékenység, a mesterség önreflexióját, teoretikus előfeltevéseit értem, másfelől viszont, tágabb felfogásban, azt a „nyelvet” (imitációs eljárásokat, közkeletű toposzokat, témákat, az utalásnyelv elokúciós rendjét), amelyen korszerű, közérdeklődésre számot tartó verset írni lehetett.

A poétikaelméleti mező felmérésére a reflektáltság fokának vizsgálatára csak e dolgozat végén térek vissza. Ahol a kérdés vizsgálatát elkezdeném, az a tágabb jelentésű poétika terepe. A téma megközelíthető a narratológia szintjén (milyen történetet mesél el a *Syrena*?). A szerelmi vágytól a szerelmi tragédiáig, a bűnbánatig, majd a mártírium felvállalásáig és a költészettől való búcsúig: egy lélek példázatos történetét kapjuk, aki a szenvedélyektől való megszabadulás helyett azok helyes célra irányításának exemplumát kínálja az olvasók számára. Orpheusz (a szerelemre fókuszáló *érzelmi én* hordozója) a szerelmi tragédia után a pokolban marad – helyette pedig színre lép maga a költő, „Groff Zrini Miklos”, aki a korábban csupán epizódként (a szerelemtől való szabadulás kísérleteként) elmesélt várvédelem főhősével, saját „atyjával” azonosul. Gondoljunk a kötet kettős zárlatára: a Feszület-himnuszban ugyanannak az imának a változatát mondja el, amit a dédapa az eposz második énekében a meghajló feszület Krisztusának; a *Peroratió*ban pedig pontosan azt az áldozatot ígéri és vállalja, amit a dédapa az eposz végén oly megragadó erővel mutatott be. Célja is egybeeshet a dicső őisével: a maga érdeme, a maga megváltása helyett a haza szabadításáért áldozni az életet. Milyen párhuzamok találhatók egy ilyen, az epikát a lírai elbeszélés szolgálatába állító kötetkomponáláshoz a korban? Ezt a kérdést célszerű lesz a kötetben kínált narráció kiemelt elemeire fókuszálva közelíteni, olyanokra, amelyek a kor költői gyakorlatában indikátorként szolgálhatnak Zrínyi poétikájának kontextusba állítására, helyének közelebbi meghatározására az övéhez közel álló kísérletek között.

Három elemre szorítkozom: a könnyekre, a szirénekre és a főnixekre. Az első tulajdonképpen nem csupán motívum, hanem a megnyilatkozás egész modalitását meghatározó keret. A *Syrena* költője lényegében végigsírja a kötetet, az idilliumoktól a *sdegno*, a megvető harag könnyeinek „örvényes habjáig” (*Arianna*), az Eurüdiké feletti gyászig és zokogásig, Orpheusz pokoljárásáig, majd pedig a Feszület előtt, a szenvedő Krisztus láttán érzett bűnbánat könnyáradásáig. Az utóbbi elejéről idézem a kötet egészét egybeölelő, az idillekre, az Ariannára és az Orpheusz-versekre egyszerre utaló invokációt:

Sírtál már eleget lám Ariannáért,
 Fogyattad könyvedet csak egy Violáért,
 Csak meg nem változtál, mint Biblis, semmiért,
 Édes Musám, füért és rothandó eszközért.

Hidd ki most magadbul könyvedet nagy okért,
 Árrassz cataractát szemedbül méltóért;
 Azért, ki körösztfán függött büneidért,
 Az ki Istened volt, megholt váltságodért.²

Zrínyi ezzel a *Syrenát* a korban bevett mintához, a *lacrymae*, olaszul a *lagrime* költői beszédmódjához közelíti. A több műfajt átfogó könny-poétika újabb divatjának gyökerei ugyanoda nyúlnak vissza, ahova Zrínyi a hőseposzi mintáért fordult. Az 1580-as és 90-es években robbannak be az irodalmi piacra a könnyes epika nagy alkotásai; Luigi Tansillo (*Szent Péter könnyei*) és Erasmo Valvasone (*Mária Magdolna sírása*) művei a vallásos epikában hoznak áttörést; a „könnyek költészetének” Trident utáni mintáit azonban lényegében Tasso teremti meg, az affektív líra középkori tradícióinak megújult toposzkészletét az ő vallásos korpusza (*Rime sacre, Il monte Oliveto, Le Lagrime della Beata Vergine, Le lagrime di Christo*) dolgozza ki példaadó érvénnyel. A Tasso nyomán járó, az ő motívumait szétíró korpuszból azok a művek lesznek érdekesek számunkra a keresett poétikai beszédhelyzet beméréséhez, amelyek valamilyen módon narratív szerkezetbe rendeződnek, személyes lélektörténetté válnak, melyben a vallásos tematika, a bűnbánat sírása egyfajta beérkezési pont. Sokan rámutattak már: ez az érzelmekkel gazdálkodó vallásos költészet, mint „az Ego színháza”, a modernitás előképe, a modern lírai személyesség egyik forrása lehet. Zrínyi lehetséges mintáinak közelebbi meghatározása a *Syrena* modernségének jellegére nézve is útmutatóul szolgálhat.

A másik két motívum szinte mindenkinek az első képzettársítások között ötlik fel Zrínyi kötete kapcsán. A *Syrena* metszetes díszcímlapján (ún. *antiportáján*) csábos szirének lubickolnak; fölöttük viszont, a hajóban utazó páncélos alak szintén szirénként azonosítja magát: ő az Adria szirénje (azaz költője): Zrínyi Miklós. A fénix-motívum pedig nemcsak a *Szigeti veszedelem* legmerészebben erotikus szerelmi jelenetében, Delimán és Cumilla „öszvecsingolódásában” tűnik fel, hanem ezzel ellentétes, magasztos környezetben is előkerül. A szirén a költő saját nagyapjának, Györgynek lesz metaforája (aki majd a szigeti hős halála után „mint

² *Feszületre*, 1–2. A továbbiakban Zrínyi szövegeire csak a címeikkel és locusokkal hivatkozom, az alábbi kiadás alapján: ZRÍNYI Miklós, *Összes művei*, kiad. KLANICZAY Tibor és CSAPODI Csaba, 2 kötet (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1958).

phoenix hamubul költi nemzetségét”),³ majd ennél is erősebb allúzióként a *Peroratio* utolsó strófájának is a kulcsát adja: Zrínyi azért burittatik „vigan” a haza hamujával, mert feltámadást remél, a haza számára, illetve a maga számára is (utódaiban való újjászületést). Közhely, hogy Zrínyi e motívumokkal a 17. századi modernség emblematisztikus alakjához, Giovan Battista Marinóhoz kapcsolta saját költői fellépését. (Marino, a „szirén kisleány”, büszkén vállalta saját költői genealógiáját⁴ – már csak hazafias okokból is, hiszen nápolyi poétaként Parthenopé szirén jelképes leszármazottja volt.) Ugyanakkor szinte senki sem foglalkozott vele, hogyan lehetséges, hogy ha Zrínyi poétikája ennyire a marinizmushoz kötődik, akkor mégis miért Marino érzéki, gyönyörközpontú költészetideálja *ellenében* fogalmazza meg kötetének végső üzenetét? A *Syrena*-kötet szirénjeit ugyanis költőnk éppen úgy „átneveli” a költői utazás végén, rossz szirénekből jókra, amint a csintalankodó főnixeket is a megfelelő protomártír-kontextusba illeszti, saját főnixszé válásával zárja a kötetet. Ugyanazt a mozgást figyelhetjük itt meg, mint ami már a könnyek kezelésében is megmutatkozott: egy-egy adott motívum jelentést vált, új helyiértéket nyer – az elokúció szintjén ezt úgy is megfogalmazhatnám: az ironia alakzataitól a hiperbola felé mozdul az alkalmazásuk. Van-e hasonló kísérlet, amit Zrínyi esetleg ismerhetett, és ami mintát is adhatott a számára?

Angelo Grillo és a könnyek költészete

Könnyen elérhető, kézenfekvő mintát nehéz találni a szirének és a főnixek ilyen poétikailag reflektált, tudatos alkalmazására. Megkerülhetnénk vagy elodázhathatnánk a kérdés megválaszolását, ha a közös hagyomány irányába indulnánk: az ókori és patrisztikus forrásokig vissza sem kell menni, elég volna a Dante szirénjeire vagy Petrarca főnixeire vonatkozó terjedelmes szakirodalomba belebonyolódni. Innen egyenes út vezetne a probléma megkerülésének másik lehetőségéhez, Franz Kafka és Walter Benjamin szintén szirénekkel szemléltetett modernitás-emblémáinak filozófiai analíziséhez.⁵ Engem azonban itt hangsúlyozottan Zrínyi világának kortárs és félkortárs kontextusa érdekel, amelynek alsó időhatárát Tasso és Marino hagyományértelmezése jelöli ki. Azok a szerzők és művek, akik (amik) számára az ókoriak,

³ *Szigeti veszedelem*, II, 86: 3.

⁴ Giovan Battista MARINO, *La sampogna*, a cura di Vania DE MALDÉ (Parma: Fondazione Pietro Bembo–Ugo Guanda, 1993), 34.

⁵ Az előbbiekhöz: VIGH Éva, „A főnix újjászületése Petrarca Daloskönyvében”, *Antikvitás és Reneszánsz* 2 (2018): 77–98; Kafka kis parabolája: „A szirének hallgatása”, in Franz KAFKA, *A nyolc októberfüzet*, szerk. JÁNOSY Lajos, ford. TANDORI Dezső (Budapest: Cartaphilus, 2000); a szöveg internetes kiadását használtam: <https://mek.oszk.hu/00400/00418/00418.htm>. Az értelmezéshez: Walter BENJAMIN, „A szirének hallgatása”: *Válogatott írások*, ford. SZABÓ Csaba (Budapest: Osiris Kiadó, 2001), 162.

illetve Dante és Petrarca már csak abban a vonatkozásban érdekesek, ahogyan Tasso, majd a Tassót tovább parafrazeáló Marino értelmezte e motívumokat, a sziréneket, a fönixeket – és a könnyeket.

Ezt az anyagot vallatva párhuzamos esetek azért akadnak. Forduljunk az alternatív irodalmi modernség képviselőjéhez, Angelo Grillóhoz (1557–1629).

A bencés szerzetes már személyében is összekötője volt Tasso korának Zrínyiével: fiatal költőként a Szent Annába kényszergyógykezelésre bezárt Tasso vigasztalója, barátja⁶ – a következő század 20-as és 30-as éveire pedig az affektív, érzelmekkel gazdálkodó vallásos fordulat élő klaszszikusa lett. Tassóhoz való szoros kötődésének számtalan dokumentuma maradt fenn, az általa kidolgozott kései könny-költészetet tulajdonképpen Grillo vitte sikerre. Grillo, tudatosan, még költői alteregóit is váltogatva mutatta be, hogy az eredetileg a földi szerelemhez kapcsolódó könnyek miként alakíthatók át a Megváltóért hullatott, bűnbánó könnyekké. Költészetének állandó szereplői az átlényegült, a Parnasszus helyett a „Szent hegy”, a *Sacro monte*, azaz a Golgota lakóivá vált, a Jézus szenvedéseit éneklő kegyes Múzsák, a könnyben úszó szent madrigálok és szonettek ihletői – a Kálvária Múzsái (*Muse del Calvario*). Lássuk most az előbb prózában parafrazeált versét, ahol maga a szirén is megjelenik:



Angelo Grillo (1557–1629)
portréja (*Le glorie de gli Incogniti*,
Velenca, 1647)

⁶ Verseinek már korai kiadásához is a Tasso-eposzokhoz kommentárt író Giulio Guastavini készített értelmező magyarázatokat; Tassóval hosszú verses párbeszédet is folytatott – természetesen a poétikai kérdéseket tárgyaló levelezésen kívül. Francesco FERRETTI, „Gli esordi dello «stil pietoso» dei Angelo Grillo”, in *Rime sacre tra Cinquecento e Seicento*, a cura di Maria Luisa DOGLIO e Carlo DELCORNO, Studi fonti documenti di storia e letteratura religiosa, 107–139 (Bologna: Il Mulino, 2007), 123.

Sírás folyama visz vér tengeréig

Sírásom vajh' majd addig ér,
 hogy mint folyó magam
 sírásból alkossam meg én;

S e kegyes vérfolyón
 lehet eljutni tengerig vajon?
 Te, ki fényt adsz szememnek,
 élő forrásom, adj át e vizeknek.
 Gyötrelmedért a hálát énekelvén
 leszek e nagy tengerben a Szirén.⁷

A vers nyilvánvalóan egy irodalmi dialógus egyik szólama. Grillo a mester, Torquato Tasso Jeruzsálem-eposzának (eposzainak) szirén-képzetét kódolja át benne; s amint az ő megszólalása is válasz volt valamire – úgy az általa kínált szirén-kép ellenpéldánya (vagy ha úgy tetszik: a Tasso-féle szirének egy másik átírási lehetősége) pedig a Marino-kiadásokban rendre megjelenő reklámvers, az Achillini-féle szirén-madrigál lesz. Claudio Achillini verse bravúrosan fogja össze a Marino által tudatosan vállalt szirén-származást a reklámozott kiseposz, *Az ártatlanok lemészárlása* (*La strage de gli innocenti*) fő motívumával: a költőt vérét vesztett, tetszhalott szirénhez hasonlítja, aki azonban a betlehemi gyermekek ártatlanul kihulló vérének tengerében újíttja meg dalát, s nyer ezzel maga is új életet.

A tengeri Szirén,
 a föld alatt ha vérzik,
 e vértengerbe nézve
 s szellőt állítva meg csak énekel;
 s amíg csak ébredez
 álmából, mely nagy s végzetes,
 az életéért öldökölni kezd.”⁸

⁷ Szkárosi Endre fordítása. „*Per fiume di pianto si va à mar di sangue – O piangerò mai tanto, / Ch'un fiume à poco, à poco / Io mi formi di pianto; / Se sol si può varcare / Per questo fiume del pio sangue al mare? / Tu, che mi desti i lumi, / Mia viva fonte, dammi a rivi, e i fiumi. / Cantando la mia grazia a la tua pena, / Forse verrò di sì gran mar Sirena.*” Angelo GRILLO, *Pietosi affetti et lagrime del penitente* (Venetia: Ciotti, 1601), 4; idézi Angelo Alberto PIATTI, „«L'uom pietà da Dio, piangendo, impari»: Lacrime e pianto nelle rime sacre dell'eta del Tasso”, in DOGLIO-DELCORNO, *Rime sacre...*, 53–106, 84–85.

⁸ „La marina Sirena, / Benché sotterra essangue, / In questo mar di sangue, / Rinova il canto, e rende l'aura immote; / E mentre si riscote / Dal gran sonno fatale, / Rende la strage istessa a sé vitale.”

A bizarr kép tehát a szirén képzetét a fönixével kombinálja: köztudottan ez volt ugyanis Marino másik emblematisz azonosítója. (Önmagát a nápolyi Lovag mint „a modern költészet fejedelmét”, szerényen „páratlan fönixnek” nevezte⁹ – s nagyeposzának címszereplője, Adónisz, a gyönyörű vadász is a fönix hazájában, Arábiában született.)¹⁰ Egyáltalán nem meglepő tehát, hogy az ilyen módon poétikai hitvallások jeleivé lett fönixek Grillo költői utalásnyelvében szintén feltűnnek. Mecénását, a nagy államférfit és kiváló hazafit, a genovai patrícius Paolo Spinolát siratva megkettőzi a fönixeket, virtuálisan egymásban égeti el őket. A Haza, Genova és Spinola együtt haldoklik meg, s talán majd együtt is születnek újjá:

Egyik a másiknak Fönixe,
s egyik a másiknak az égi máglya,
és nem félő halála
annak, ki boldogan újul meg ígyen.
Te, aki műveidben
híresen élsz tovább, s azok dicséiben.¹¹

Giovan Battista MARINO, *La strage de gli innocenti* (Venezia: Giacomo Scaglia, 1633) (szltan). A vers értelmezésében az eddigi sok félreértést (félíg értést) tisztázta: NAGY Levente, „Címlapmetszet és ambivalencia a horvát és a magyar *Syrena*-kötetben”, *Irodalomismeret* 17 (2018): 4–21, 9–10.

⁹ Idézi Marco CORRADINI, *In terra di letteratura: Poesia e poetica di Giovan Battista Marino*, Biblioteca barocca 10 (Lecce: Argo, 2012), 24–25; vö. Guido SACCHI, „Letterato laico e savio Cristiano: Daniello Bartoli e Giovan Battista Marino”, *Studi Secenteschi* 43 (2002): 75–117, 96. – Megjegyzendő, hogy a fönix-metaforát Marino nemcsak magára, hanem Tassóra is alkalmazta, akit „az eposz egyetlen és páratlan fönixének” („Torquato Tasso, unica e singular fenice dell’epopea”) nevezett: Giambattista MARINO, *Epistolario, seguito da lettere di altri scrittori del Seicento*, a cura di Angelo BORSELLI e Fausto NICOLINI, 1–2. Scrittori d’Italia, 20, 29 (Bari: Laterza, 1911–1912), 2: 73 (Antonio Bruninak, 1624). De kijutott a jelző kisebbségnek is: Don Lorenzo Scoto (szavojai Mór kardinális káplánja, az *Adone* allegorikus ének-összefoglalóinak szerzője) szintén fönix: Giovan Battista MARINO, *Della lira del cavalier Marino: Parte terza* (Venezia: Ciotti, 1616), 131. Scoto egyébként egy egész fönixtani tankölteményt szerzett, Marino verse erre reagál: Lorenzo SCOTO, *La Fenice* (Torino: Giovanni Francesco Cavalleri, 1614).

¹⁰ „Ott a gazdag és boldog, / szép Arábiában a szépséges ifjú Adónisz / mintha csak a fönixszel versengene / párja-nincs szépségében úzte magányos életét...” – „Là ne la region ricca e felice / d’Arabia bella Adone il giovinetto, / quasi competitor de la fenice, / senza pari in beltà vive soletto...” *Adone*, I, 29: 1–4; Giovan Battista MARINO, *Adone*, a cura di Emilio RUSSO, BUR Classici (Milano: Rizzoli, 2013), 157. A fönixet a rózsá mellett a főszereplő legfontosabb metaforikus azonosítójaként regisztrálja Giovanni Pozzi kommentárja: Giovan Battista MARINO, *L’Adone*, a cura di Giovanni Pozzi, 1–2. Tutte le opere di Giovan Battista Marino (Milano: Mondadori, 1976), 2: 182–183.

¹¹ Szkárosi Endre fordítása. „L’un per l’altro è Fenice / E l’uno a l’altro è nobil rogo insieme; / Onde morte non teme / Ella, che si rinnova in te felice: / Tu, che ne l’opre tue / Vivi famoso, e ne le glorie sue.” Angelo GRILLO, *Parte prima delle rime* (Bergamo: Comino Ventura, 1589), 35r.

A párhuzam éppen azért szembeszökő Zrínyi költői világával, mert nem bizonyítható semmivel, hogy Zrínyi olvasta volna Grillo szövegeit, könyvtárában nincs meg sem a *Pietosi affetti*, sem a sok kiadásban megjelent *Rime morali e spirituali*. Nem is forrásként, hanem tipológiai illusztrációként érdemes figyelni a versre, amely jól mutatja, hogy a *Syrena* könnyes motívumai valójában egy bevett poétikai nyelv szokványos építőelemei voltak. Érdemes még felidézni a vers hosszú bevezetőjét, ahol a költő a Feszület-himnusból jól ismert módon instruálja saját „fájdalmas Múzsáját” az elvégzendő feladatra:

Hagyd a sötét panaszszót,
mit Ariadné a szeretni hűtlen
hajója fele küldett.
[...]
Büblisz bukását újra éljem,
s szóljon fájdalma vélem.
[...]
Fenn’ lantod add kezembe,
melynek fájdalmas húrjain Orpheusz
szelíddé tette ott is úgy
az alvilágnak vadjait...¹²

Éppen az a tény, hogy a vers konkrét ismerete nem igazolható, mutat rá arra, mennyire korszerű nyelvet próbált Zrínyi találni a végzet és a predesztináció, az érdem és a kegyelem problémáival birkózó gondolatai számára.¹³ De vajon valóban nem ismerte ezt a verset? Vagy valamelyik másikat a szerzőtől? A kísértésbe eső filológus (hátha mégis olvasta Zrínyi Grillo atya valamelyik gyűjteményes kötetét?), további érveket is találhat; ha a *Syrenán* végigvonuló könnyek folyama nem volna elég, egyik főnix a másik szirén után köszön rá

¹² Szkárosi Endre fordítása. „Lascia i mesti lamenti, / Ch’Arianna inviò dietro à le vele / De l’Amante infedele [...] In me si rinovelli / Di Bibli il caso, e’l duol per me favelli / [...] / Dammi la cetra altera, / Al cui suono accordò metro dolente / Orfeo, quando clemente / Rese l’Inferno...” Uo., 31v–32r.

¹³ Guastavini magyarázata az ének kezdősorához („Lascia del sacro Monte”) pontosan mutatja, hogyan olvasták a korban a verset: „Gyászruha öltésére hívja fel a Múzsákat, hogy sirjanak fájdalmukban; ám több könnyel és nagyobb fájdalommal, mint Ariadné, akit Thészeusz elhagyott, vagy mint Phaetón nővérei, akik nyárfákká változtak; méghozzá sokkal méltóbb okért kívánja ezt, mint a néhai Büblisz, aki bátyja iránti törvénytelen szerelmében szenvedve forrássá változott, hogy szünet nélkül sírhasson.” – „Invita la Musa a gli abiti lugubri, a piangere, et dolersi; ma con pianti, e con dolori più grandi di quelli d’Arianna, abbandonata da Teseo, e delle sorelle di Fetonte trasformate in pioppe, e desidera per cagione molto più degna d’essere ad esempio dell’antica Bibli, che questa per amar dishonestamente il fratello, sofferse esser trasformata in fonte, per poter pianger continuamente.” Uo., sztlan.

a végigböngészett Grillo-szövegekből... Grillo *Pietosi affetti*je talán az egyetlen olyan korabeli kötet, amely nemcsak esetlegesen, a hagyománynak adózva dobja fel a szirén-motívumot, hanem mintha tudatos terv alapján tenné azt a kötet tematikus tengelyévé: a már idézett nyitóvers után, ahol a könnyek tengerének szirénjeként jelenik meg a költő, a kötet közepén a tassói Armida–Sirena párhuzamra alludáló gonosz szirént lépteti fel.¹⁴ Végül az egész kompozíció záró darabja az égi szirén (s egyúttal az epikus költő) vágyott szerepét fogalmazza meg: „Ó, ég Szirénje, szőném más daloknak / és más Hősöknek szálait, amelyek / sok sírással s kínnal Istent kutatnak...”¹⁵

A szirének átnevelésének ilyen koncepciózus programja a Zrínyi-kutatás számára ma még csak sziréndal: egyelőre nem került elő a kottája. Irodalomtörténeti szempontból viszont legalább ilyen érdekes, ha nem érdekesebb kérdés a közvetett ismeretek megváltása. Tudhatott-e Zrínyi Grillóról? S ha igen, mit és mennyit? Nos, könyvtárának és (ami fontosabb) olvasmányainak áttekintése azt mutatja, meglehetősen sokat. Traiano Boccalini és maga Marino is igen elismerően nyilatkoznak róla. Boccalininél maga Petrarca szólal fel az érdekében, hogy fogadják be a Parnassuszra,¹⁶ míg Giovan Battista Marino, a Zrínyi által is ismert és bizonyítottan forgatott, jegyzetelt *Galeria* című gyűjteményében, három költeménnyel is ünnepli a béke barátja Grillót, az „angyali elmét”, aki ha ott lett volna a Getsemáné-kertben, talán magát Krisztust is lebeszélte volna a halálról.¹⁷

Amit szintén bizonyosan olvasott Zrínyi, az VIII. Orbán pápa Grillóhoz írott dicsőítő epigrammája volt, *Angelo Grillo apát jámbor érzületéről* [In pios affectus Angeli Grilli abbatis] címmel.¹⁸ Ez ugyanis a pápa verseskötetének azon epigrammájával

¹⁴ GRILLO, *Pietosi affetti et...*, 272: *Kéri az Urat, hogy keltse fel a világi hiúságok által álomba ringatott lelkét* [Prega il Signore, che gli desti l'anima addormentata da le vanità del mondo]: „A mezo il corso addormentata giace / Fuor del dritto camin, ch'al Ciel ne mena, / Quest'alma inferma; e fù d'empia Sirena, / Che 'l sonno le allettò, canto fallace [...] / Signor [...] tu la desti, e la scorgi à l'opre sante.” – „A jó útról letért, mely vezet Égbe, / s félúton félálomban ott hever, / e lélek, mely beteg; s család volt éneke / gonosz Szirénnek, mely vitt tévedésbe [...] / Uram [...] te ébreszd őt s fordítsd nemes dologra”; Szkárosi Endre fordítása.

¹⁵ Szkárosi Endre fordítása. „E Sirena del Ciel, dolci catene / Tesserei d'altri carmi, ed altri Eroi, / Che van cercando Dio per pianti e pene...” Uo., 417: *Risposta a Giovanni Battista Vitale*.

¹⁶ Traiano BOCCALINI, *Ragguagli di Parnaso – Scritti minori*, a cura di Luigi FIRPO, 1–3. Scrittori d'Italia 39 (Bari: Laterza, 1948), 2: 57–58: Cent. II, 14: „Apollo conforme all'ordinario costume del primo giorno di ciaschedun mese, ode le domande di quei soggetti che fanno istanza di esser ammessi in Parnaso”

¹⁷ FERRETTI, „Gli esordi dello...”, 115; a három vers: *Chiede il ritratto a Don Angelo Grillo; Ritratto di Don Angelo Grillo; A Don Angelo Grillo*. Az utóbbiban: „tu disseri e non chiudi il Paradiso [...] tu dai vita e non uccidi [...] Quello ti crederei / Ch'a morir confortò Cristo ne l'orto, / se non fusse vitale il tuo conforto”.

¹⁸ A pápa verseskötetének Zrínyire tett hatását Szörényi László vizsgálta, az alábbiak az ő eredményeire is támaszkodnak: SZÖRÉNYI László, „Zrínyi Miklós és Maffeo Barberini, azaz VIII. Orbán pápa

átelleni lapon található, amelyet az eposz számozatlan záróstrófájában követett Zrínyi: a Stuart Mária skót királynő vértanúságáról írott darab párjának tekinthető. Nemcsak azért, mert azzal szemben helyezkedik el, hanem azért is, mert annak témáját variálja. A *Skócia királynőjének meggyilkolásáról* [De nece reginae Scotiae] végén az angyalok égi karvezetője inti áhítatos csendre a költőt – az *In pios affectos* záró disztichonja pedig ugyanezt a szent műzsai kart kéri a jutalom (természetesen nem a földi, „rothandó laurus”, hanem az égi babér) átadására.¹⁹ A pápa által kiemelt érdem, amely Grillo számára mennyei jutalmat ígér, igazi költői alkímiáért jár: az Úr fájdalmának megéneklése révén Krisztus könnyei váltak a lelkeket lecsendesítő orvossággá.

Megsimogatja a lelket, ahogy zeng isteni lantod,
s bármit, amit meglátsz, angyali báj lepi el.
Angelusom, Krisztus bölcsőjét zengd vagy a szörnyű
kínt a kereszten, a lágy szívnek a könnyözönét,
menten meglágyítod a lelket, bármi kemény is,
fájdalomáradat ez, s gyógyerejű csodaszer!²⁰

VIII. Orbán pápa és az „irodalmi enciklika”

A választ vallatva a keresett kérdés körvonalai is érdekesen bontakoznak. A bencés költő valamiféle köztes utat járt a végzetesen két pártra szakadt modern irodalmi táborban: több hagyomány és ízlés metszéspontján állva közvetítő szerepet játszott, meg tudta édesíteni (Marino nyelvén) az új, szigorú, klasszicizáló irodalompolitika poétikai programját. Mielőtt továbbhaladnék, elkerülhetetlen felidézni magát ezt a programot. Aki ugyanis kiásta a csatabárdot, és szegény főnixeket, illetve a sziréneket *casus bellivé* tette, az nem volt más mint maga a pápa, VIII. Orbán (kardinálisként és latin nyelvű költőként: Maffeo Barberini [1568–1644]), aki köré

költeményei”, in *Határok fölött: Tanulmányok a költő, katona, államférfi Zrínyi Miklósról*, szerk. BENE Sándor, HAUSNER Gábor, FODOR Pál, PADÁNYI József, 449–460 (Budapest: MTA Bölcsészettudományi Kutatóintézet, 2017).

¹⁹ „Hinc tibi caelesti praecinget tempora lauro, / Qui manet Aligerum te super astra chorus.” – „Homlokodon majd égi babérral tisztel a szárnyas / Kórus, amely rád vár csillagos ég tetején.” Csehy Zoltán fordítása. Barberini MAPHAEL, *Poemata* (Romae: Typographia Camerae Apostolicae, 1631), 160.

²⁰ Csehy Zoltán fordítása. „Demulcent animos, sacro quae carmina plectro / Concinis, angelicos visa referre modos. / Angele seu Christi cunas, vel funus acerbum, / Seu lachrymas memoras, quas pia corda cient. / Mirus ubique potes duras inflectere mentes: / Qui fluit hinc, aegris sit medicina, dolor.” Uo.

szabályos irodalmi tábor szerveződött az 1620-as években. Őt pedig jól ismerte Zrínyi: személyesen találkozott vele itáliai tanulmányútján, s a Pázmány érsek által előkészített találkozón a pápa saját verseskötetével ajándékozta meg. Azzal a kötetel, amelynek az élén állott a Marc Fumaroli által „irodalmi enciklikának” nevezett elegia,²¹ az új, klasszicizáló és vallásos irányú, a marinista barokkal szembenálló iskola poétikai programjával. *Becses és jámbor bizonyosságokkal felékesített költészet, hogy annak hajdani ékessége visszaállíttassék* [Poesis probis et piis ornata documentis primaevo decori restituenda].²² Két iskola, két modernség, két barokk: nem árt számontartani a különbséget, mert Zrínyi helyét csak akkor találjuk meg a térképen, ha erről a békíthetetlennek tűnő (és konkrét cenzúrintézkedésekkel, száműzetésekkel nagyon is valós formát öltő) háborús helyzetről, a modern költészet alapelveinek tematizálásáért folytatott elsőségi harcról nem feledkezünk meg.²³ A szöveg a marinista irodalomideál teljes tagadására épül, az érzéki költészet szirénhangjait elutasítva teljes formai és főként tartalmi megújulást hirdet. Az antik hagyományból a múzsák görög kultuszát jellemző becsületességet, tisztaságot, egyszerűséget emeli ki, és az ősi harmónia helyreállítását a profán érzékiség helyett a szent tematikával véli lehetségesnek. A meggyalázott, szirénekké degradált múzsák rehabilitációjának programja persze nem vesz tudomást arról, hogy az ellenfél, Marino nem valami féle sátáni gonoszszágból, hanem egy pánharmonikus teológiai program jegyében azonosította Krisztust Orpheusszal, a múzsákat pedig a szirénekkal. Az efféle lezser allegorizálás az eretnekség veszélyét hordozza, s büntetése: halál. A pápa verse világosan – s félelmetesen *ad litteram* jelentésben – fogalmaz:

Vessen mind, ki a szűzi Poézist bántani merné,
s fonna a mirtuszból fürtjeihez koszorút.²⁴

A program tehát adott, költői kérdés fogalmazza meg: miért gyönyörköd-nénk a babérban, ha a Keresztből, az isteni szeretet ajándékából, boldogabb ágak hajtának? Miért énekelnénk tovább a Tartaroszba alászálló Orpheusz tetteit, ha Krisztus a poklokon diadalt véve, győztesen szállt fel a mennybe?²⁵ A költői kérdést

²¹ Marc FUMAROLI, *La scuola del silenzio: Il senso delle immagini nel XVII secolo* (Milano: Adelphi, 1995), 147.

²² BARBERINI, *Poemata*, sztlan (ez is mutatja a költemény kiemelt voltát – a lapszámozás csak utána kezdődik a kötetben).

²³ A kíméletlen leszámolás monografikus feldolgozása: Clizia CARMINATI, *Giovan Battista Marino tra inquisizione e censura*, Miscellanea erudita 76 (Roma: Antenore, 2008).

²⁴ Csehy Zoltán fordítása. „Ah pereat, castam quisquis violare Poesim / Audet, et e myrto nectere sarta comis.” BARBERINI, *Poemata*, sztlan.

²⁵ „Tényleg szebb a babér, bár boldog gallyazatot hajt / lám, a Keresztfa, e szent, lombba borult szeretet? / Orpheuszt mért zengjük, hogy a Tartarus árnyaiig szállt? / Győzve a poklokon is Krisztus

eldöntendő kérdéssé alakíthatjuk: melyik modern az igazi? A miénk vagy az ellenségé? A klasszicista vagy az avantgárd barokk? Melyik minta, Marino Ovidiusa vagy a római jezsuita fellegvár, a Collegium Romanum professzorai, Famiano Strada és Tarquinio Galluzzi által ajánlott krisztianizált Vergilius?

Ha olyan alaposan olvassuk, mint Zrínyi olvashatta a pápai iránykölteményt, akkor előttünk áll a *Syrena*-kötet szerkezeti váza: a *descensiótól* az *ascensióig*, Orpheusztól Krisztusig, a pokloktól a Szent Keresztig. De vajon tényleg erre a kérdésre válaszolt Zrínyi kötete? Ha jobban meg akarjuk érteni ezt az eredetiséget, akkor be kell látnunk, hogy Zrínyi nagyon különös módon tett eleget a pápai felhívásnak: nem a végeredményt, hanem a folyamatot tartotta szem előtt. Nem a megújult, az ártó nyelvtől és ideológiától megszabadult költőként mutatkozik meg a *Syrenában*, hanem harcban önmagáért, saját lelkéért. Vegyünk egy kézenfekvő párhuzamot. Ivan Gundulić, a *Dávid király bűnbánó zsoltárainak* ajánlásában bejelenti: noha korábbi (marinista) művei sikert arattak és dicsőséget hoztak neki, most „mint a sötétség szüleményeit a sötétségre bízom őket [...] és én, aki minden hiú dolgot üresnek tartok, abban a meggyőződésben, hogy az igazi tudás az istenfélelemmel kezdődik, a bűnbánati zsoltárokat tárom a világ elé”.²⁶ Zrínyi viszont, ettől a modelltől eltérve, magát a szabadulás folyamatát viszi színre, méghozzá – legalábbis a kötet lírai hányadát tekintve – marinista nyelven!

A Marino-követés nemcsak a Kiss Farkas Gábor által bravúrosan jellemzett, a forrásokat rejtő, alludálva idéző, egymással mintegy versenyeztető imitációs technikában,²⁷ hanem nagyon hangsúlyos helyeken tematikailag is megmutatkozik. Az Olvasónak szóló bevezető Horatius-utalásait Marino *Pásztorújságjának* bevezetőjéből vette át, így a versek „fogyatkozása” is ebben a kontextusban értelmezendő. Az *Adonéból* eredeztethető a Mars és Venus „barátságára” tett utalás, a szerelmi líra „csendes” jelzője. A Marino-hatásra vezethető vissza az általa „feltalált” műfaj, az idill hangsúlyos szerepeltetése a kötetben (számos, szintén Kiss Farkas Gábor által összegyűjtött szövegkölcsonzással).²⁸ Az eposz égi jeleneteinél Zrínyi igazi filológiai bravúrral Tasso és Marino mennyei udvar-leírásait ötvözi (soronként

a mennybe jutott!” Csehy Zoltán fordítása. – „Cur magis oblectant lauri, felicior arbor / Si Crux divini pignus amoris habet? / Orphea cur canimus penetrantem ad Tartara, victor / Si spolians Erebum Chistus ad astra redit?” Uo., sztlan.

²⁶ „... sve ino, kao porod od tmine, u tminah ostavljam [...] ja sve stvari tašte za tašte držeći, vjerujući, da je početak od pravoga znanja strah božji, Pjesni pokorne svijetu prikažujem”. Ivan GUNDULIĆ, „Mnogo svitlomu gospodinu Maru Mara Bunića vlastelinu dubrovačkomu (1621)”, in Ivan GUNDULIĆ, *Suze sina razmetnoga, Dubravka, Ferdinandu Drugome od Toskane*, ur. Jakša RAVLIĆ, *Pet stoljeća hrvatske književnosti* 12, (Zagreb: Matica hrvatska–Zora, 1964), 89–90.

²⁷ Kiss Farkas Gábor, „Az imitatio elmélete és gyakorlata a *Szigeti veszedelemben*”, in *A magyar irodalom története, I: A kezdetektől 1800-ig*, főszerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, szerk. JANKOVITS László és ORLOVSZKY Géza, 448–466 (Budapest: Gondolat Kiadó, 2007).

²⁸ Kiss Farkas Gábor, *Imagináció és imitáció Zrínyi eposzában* (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2012), 155–182 („Zrínyi, Marino és a 17. századi itáliai eposz”).

váltogatva a két forrást) – igaz, nem Marino, hanem Tasso teológiáját részesítve előnyben. Az eposzba, Farkasics Péter siratójaként, beépít egy egész Marino-verset – igaz, ennek a végét megint csak Tasso alapján írja át. Végül az *Adone*-ben találjuk meg Delimán és Cumilla szeretkezésének talán legfontosabb forrását – igaz, ezt is kiegészítette egy Tasso-intarziával.²⁹

Talán már a pusztá felsorolás is elegendő ahhoz, hogy érzékeltesse: Zrínyi poétikai válasza Orbán pápa poétikai kérdésére egyben a kérdés kritikája is. Marinót feltételelesen fogadja el, számos ponton visszanyúlva Tassóhoz és Petrarcához, kritikával illeti, de magát a kérdésfeltevő pozícióját is kétségbe vonja. Ha Marino nyelvén is lehet beszélni, s elmondható rajta az általa közvetített poétikától való szabadulás, a vallásos fordulat története, akkor nem volt értelme a jelképes kiközösítésnek, az *Adone* indexre tételének. Zrínyi programja: a poétikai skizma megszüntetése. Úgy tesz, mintha meg sem történt volna – viszont válaszolni igyekszik arra, amit mindkét „iskola” közös problémájaként érzékel: korszerűtlen-e a heroizmus? Lehet-e hiteles, őszintén átélt keresztény hőseposzt írni Marino korában? Mi a kollektívumért – a hazáért, a kereszténységért – vállalt heroizmus helye egy alapvetően ironikus és a szó jó és rossz értelmében egyaránt individualista korban? E dilemmákat Zrínyi poétikai kérdésként kezeli s oldja is meg: lehetséges-e az epika és a líra ötvözése? A tassói minta valamiféle vegyítése a marinói költői nyelvvel és világképpel? A *Syrena*-kötet válasza: igen – és saját kérdése: hogyan? S csak ezután, ennek függvényében válaszolja meg a morális, historiográfiai, politikai, teológiai kérdéseket.

Mindennek kifejtése messzire vezetne a poétikától. Ezért inkább próbáljuk konkrétabban is behatárolni a lehetséges mintákat, megtalálni azokat a szerzőket, akik Zrínyihez hasonló válaszokkal kísérleteztek a pápa által személyesen eszkalált irodalmi háborúskodás meghaladására, akik békíteni igyekeztek a római parnasszus és a még Zrínyi korában is igen aktív marinista gerillamozgalom között, akiket líra és epika viszonya teoretikus szempontból is érdekelt, s akik gyakorlati költői tevékenységükben a tassói és a marinói minták ötvözésével kísérleteztek. (Bizonyos szempontból és bizonyos határok között maga Angelo Grillo is közéjük tartozott.) A feladat nem olyan reménytelen, mint amilyennek első látásra ígérkezne. Elég a marinista szellemű velencei irodalmi kör, az Ismeretlenek Akadémiájának „szaknévsorát” felütni, és megkeresni benne azokat a költőket, írókat, kritikusokat, akik az Orbán által uralt római irodalmi életben is jelen tudtak lenni. Két ilyenre hívnám fel figyelmet, az egyikről már tudott a kutatás, de ebben az új kontextusban különösen érdekessé válik, a másik neve a Zrínyi-szakirodalomban csak elvétve fordul elő. Scipione Erricóról és Girolamo Pretiről van szó.

²⁹ A felsorolás egyes elemeinek bizonyítását most sajtó alatt levő monográfiámban több fejezet részletezi: BENE Sándor, *A harmadik szirén: Zrínyi Miklós költészete és a modernség hagyománya* (Budapest, Gondolat Kiadó–Osiris Kiadó, 2020).

Eposz és idill: Scipione Errico

A messziről jött (szicíliai származású) Erricótól (1592–1670) messze állt, hogy kritikátlanul elfogadja a Barberini-kör ízlésdiktátumát. De a másik pártnak sem tett behódoló gesztusokat. Szatirikus dialógusában, a *Parnasszusi zavargásokban* [*Rivolte del Parnaso*,



Scipione Errico (1592–1670)
portréja (*Le glorie de gli Incogniti*,
Velenca, 1647)

1626] nemcsak az eposzt ígérgető (és soha meg nem író) Marino hiú érzékenységet gúnyolja ki; a modernnek táborának mindkét oldala ellen egyszerre vág a bírálát: Kalliópé kezére egyikük sem méltó. A hősi eposz szerinte Homérosz óta elérhetetlen ideál (maga Tasso sem érte el, hangzik Uránia múzsa szigorú ítélete, legyen bár a Kalliópé kezéért vetélkedők között ő a legnagyobb – Marino pedig csak az idill túlnövesztéséig jutott az *Adonéval*). Mindazonáltal Errico a húszas évek végén a római Umoristi és a velencei hívek oldalán kapcsolódott be a Tommaso Stigliani pamfletje nyomán kiszélesedő *Adone*-vitába, engesztelhetetlen ellenségeként a dezertőr marinistának,³⁰ és ami ennél fontosabb: korábban saját maga is kísérletezett hősi epikával, azaz megkísérelte a lehetetlent.³¹ A *Lerombolt Babilón* [*La Babilonia distrutta*, 1623] már csak azért is figyelmet érdemel, mert az *Adone* előtt, de Marino addigi munkásságának ismeretében keletkezett, s ilyen módon az újdonságra érzékeny, elméletileg mélyen reflektált kísérlete a tassói és

a marinói szemlélet szintézisének. Alcíme, a „hősi eposz” (*Poema Heroico*) pontosan erre a teoretikus tudatosságra utal. Zrínyi figyelmét már a propozíció első sorai megragadhatták, hiszen rokon nép, a szkíták háborúját ígérte itt megénekelni a szerző:

³⁰ Erről és hosszú életének szellemi viszontagságairól ld. a *Rivolte* regényesített változatának modern kiadásához készült bevezetőt: Gino RIZZO, „Introduzione: Scipione Errico e le sue opere”, in Scipione ERRICO, *Le guerre di Parnaso*, a cura di Gino RIZZO, XI–LVI (Lecce: Argo, 2004).

³¹ A Babilon-eposz értelmezéséhez: Daniela FOLTRAN, „Calliope ed Erato: Stile e struttura nella Babilonia distrutta di Scipione Errico”, *Schifanoia* 26/27 (2004): 39–99; az eposznak a Zrínyi-könyvtárban megvolt (majd elveszett) kiadását használtam: KLANICZAY Tibor, szerk., *A Bibliotheca Zriniana története és állománya — History and Stock of the Bibliotheca Zriniana*, összeállították HAUSNER Gábor, KLANICZAY Tibor, KOVÁCS Sándor Iván, MONOK István, Zrínyi-könyvtár 4 (Budapest: Argumentum Kiadó–Zrínyi Kiadó, 1991), 289 (kat. 325.); az évszám nélkül megjelent kiadásról részletesen: FOLTRAN, „Calliope ed Erato...”, 87–88 (25. j.).

A szkíta fegyvereket dalolom, erényét
s jámborságát egy harcosnak, ki hősen
szállt szembe dúlt szerelemmel, s szerelmét
a legbüszkébb és legszebb szeretőnek.³²

A szerző invenciózusan kombinálja és variálja a tassói örökség elemeit, érzékenyen egyensúlyoz a fordulatos cselekményvezetés és az allegorizáló szándék között, ám a Babilón-eposz legfőbb újdonságát nem ez jelenti, hanem a lélektani elem, a szerelem bevonása a narráció fő sodrába, valamint ennek poétikai tudatossága, pontosabban tudatosítása az olvasóban. A második ének elején, Bessana megjelenésekor, egy új, második invokációt olvasunk, Erato múzsához:

Bennünket Te segélj, s dalunkhoz kegyesen
Parnasszusról, ó Érosz, ereszkedj alá,
s diktáld az ékes hangzatot, min tollhegyem,
mely lassú, követhet téged s az ég karát;
alkossunk gyöngéd éneket, tárgya szerelem
és harc legyen, csodáljuk a harcos dalát,
édes tréfával s hízelgő bájjal telít,
hol a szerelmes Vénusz Mars keblén feszít.³³

Ez a kinyilatkoztatás nemcsak azért fontos, mert a vergiliusi mintához az ovidiusit kapcsolja, ami Zrínyinek is nyilvánvaló törekvése saját eposzában. Hanem főként azért, mert az Olvasóhoz forduló előszó poétikai értelmezéséhez ad újabb fogódzót: Mars és Vénusz szerelmének megidézése ott sem egyszerű dekoratív elem, hanem a marinista szellemű szerelmi költészet és a hősi epika együttesére utal a kötetben. Zrínyi *eposza* ugyanarra a problémára kínál alternatív megoldást, amely Erricót is izgatja. A *Szigeti veszedelemből* szinte teljességgel el vannak tüntetve a nők, a kapitányt magát pedig még véletlenül sem környékezik; míg a messinai költő összeolvasztja Rinaldo karakterét Goffredóéval, Zrínyi átdobja az ellentáborba, Delimán alakjában. A *Syrena* viszont, *mint kötet*, már az Errico által vállaltathoz hasonló feladatot végez el, az állhatatosság és a hit harcát és győzelmét

³² Szkárosi Endre fordítása. „Canto l’arme di Scitia, e d’un guerriero / La pietà, la virtù, che il feo costante / Contra l’ira amorosa, e l’amor fiero / D’una più bella, e più superba amante.” *Babilonia*, I, 1: 1–4; Scipione HERRICO, *La Babilonia distrutta: Poema heroico* (Roma: Francesco Corbelletti, 1626) 1.

³³ Szkárosi Endre fordítása. „Hor tu m’aita, e grata ai nostri carmi / da Parnaso discendi Erato intanto, / e in pro del pigro stil vogli dittarmi / i vezzi, ond’hai tra il sacro choro il vanto; / facciam misto gentil d’amore, ed armi, / e si rimiri nel guerriero il canto, / di dolci scherzi, e di lusinghe pieno, / l’amorosa Ciprigna a Marte in seno.” *Babilonia*, II, 25; Scipione HERRICO, *La Babilonia distrutta* (Roma: Francesco Corbelletti, 1626), 1, 28.

viszi színre a szerelmi szenvedély fölött, poétikai szinten pedig úgy hódol Tasso és Vergilius nagysága előtt, hogy a narratívát nagyrészt marinói (és ovidiusi) alapon építi fel. Mindazonáltal Zrínyi már az eposzban is bőven merít az olvasottakból. Nem csoda, hiszen Errico kötete megvolt könyvtárában, és nyilvánvalóan alaposan át is tanulmányozta. A korábbi kutatás már régen rámutatott, hogy innen vette a XIV. énekhez Alderán varázslásának jelenetét, az alvilág erőinek megidézését: a mágus nála ugyanazzal a rézvezzővel ugyanolyan köröket rajzol, mint Erricónál, az eredmény (a pokol erőin túl a szélvihar is az ostromlott vár ellen fordul) ugyanaz, mint amott – de már maga az Alderán név is innen származik.³⁴ A megfigyelés kiegészítendő azzal, hogy még az is a *Babilonia* egy másik helyével van összefüggésben, ami itt Zrínyi önálló leleményének mutatkozik: a tizenkét keresztény ifjú feláldozása, a vérükkel írott „csuda characterek”, majd a négy égtáj irányába való „betájolásuk” egésze valóban eredeti hozzáátétel,³⁵ de a kiinduló ötletet valószínűleg a Saladint kísérő tizenkét fős amazoncsapat adta.

S akad még további fontos, közeli párhuzam is. Filindo és Persina szerelmi jelenete Erricónál is ugyanazokra a tassói gyökerekre megy vissza, mint Marinónál, ahonnan Zrínyi feltehetőleg kölcsönözte a maga tömör leírását Delimán és Cumilla „öszvejüvéséről”, azonban a *Szigeti veszedelem* megoldásából világos, hogy Zrínyi Marino mellé „odaolvasta” Errico sokkoló leírását is Filindo szerencsétlen haláláról. Részint az mutat erre, hogy az „öszvecsingolódás” itt ugyancsak erős képekben jelenik meg (Filindo édes csomóba gabalyodik – „in dolce nodo avvinto” – az őt átölelő Persinával, a szerelmesek „összezsavarodnak”: „nel gradito avviticchiar”),³⁶ ráadásul Zrínyi itt ugyanazon toposz alkalmazásának láthatta másik példáját, ami Marinónál olyan erős hatással volt rá: hiszen Erricónál is a repkény (*edera*) tekeredik a szőlőtőre (*vite*).

Ütköztek a csupasz testek, s a lelkek
is szeretve fonódtak egybe szépen,
ritkán formál a repkény erre szebbet,
nincs ily szerelem a szőlőtő körében;
A lélek és a test egymást ölelve
az égő vágy így adja őket egybe.³⁷

³⁴ DERÉNYI Mária, „A Zrínyiász Alderánja”, *Egyetemes Philologiai Közlöny* 64 (1940): 235–242; KOVÁCS Sándor Iván, „Zrínyi tűzhányó-képei és Scipione Herrico Etna-ódája”, in KIRÁLY Erzsébet és KOVÁCS Sándor Iván, „*Adria tengernek fönnforgó habjai*”: *Tanulmányok Zrínyi és Itália kapcsolatáról*, 183–203, 295–299 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983); KISS, *Imagináció és imitáció...*, 173–177 („Zrínyi, Marino és a 17. századi eposz”).

³⁵ *Szigeti veszedelem*, XIV, 21, 23–25.

³⁶ *Babilonia*, III, 20: 1, 21: 3; Scipione HERRICO, *La Babilonia distrutta...*, 84.

³⁷ Szkárosi Endre fordítása. „S’urtaro i corpi ignudi, e s’incontraro / con l’arringo più bel l’anime

Fónixek nincsenek – van viszont még egy nagyon fontos eleme Errico kötetének, ami a *Syrená*hoz közelíti. Ez költött ugyanis először idilleket (ekkoriban a legújabb, s éppen Marino által népszerűvé tett műfaj) hőseposz társaságában. A fiatal szicíliai költő ezekben egyfelől szemlére bocsájta felkészültségét, lépéstartását a távoli irodalmi központok (Velence, Róma, Bologna) újításaival, azonban az idillek az eposz záró motívumához, Alone elégius szemlélődéséhez tematikusan is illeszkednek, azt mintegy folytatásként a pásztori-mitológiai térbe transzponálják. Témájuk szintén az emberi esendőség, az isteni hatalomnak, a sorsnak való kiszolgáltatottság. Egymást is logikusan kiegészítő párt alkotnak: Endümion története az istennel való szerencsésen végződő találkozás idillje (Diána és a szerelemről daloló pásztor motívuma Zrínyi eposzában Embrulah bemutatásánál kerül elő: „Endimio volt az fényes holdnak”),³⁸ Ariadné története pedig a végzet pusztító beavatkozása az emberi sorsba. Ez utóbíró közismert, hogy Zrínyi *Arianná*jának alapvető forrása volt. Derényi Mária jól dokumentált (és egyébiránt minden kétséget eloszlató) szövegpárhuzamainál azonban mégis jóval mélyebb, a szerkezet, a kötetkompozíció szintjén megjelenő kapcsolatról van itt szó.³⁹ Az epikus allegóriák szakértőjeként, Errico hangsúlyozza, hogy Ariadné panasza tulajdonképpen a *sdegno*, a szerelmi harag verse.⁴⁰ Ezzel nemcsak a populáris Zrínyi-olvasatok kedves tézise esik el, mely szerint a vers végén olvasható fenyegetés burkolt utalás arra, hogy Eusébia is rosszul végezheti majd – hiszen Zrínyi poétikai konvenciót követett a fenyegetőzéssel. Sokkal inkább érdekes, hogy Zrínyi ilyen *sdegno*-fázisként illeszti be a verset a *Syrena*-kötet lélektörténeti narratívájába! Az *Arianna* sírása abban a virtuális történetben nyer valódi értelmet, amely szerint a szerelemtől való menekülés, az eposz is sikertelen lázadási kísérlet volt Cupido hatalma ellen – ennek a lázadásnak a második állomása a sértett szerelem verse. (És a történet logikusan folytatódik majd a béküléssel, a gyönyörtelti hódítással, végül pedig a váratlan tragédiával, Eurüdiké-Viola halálával.) Scipione Errico kötetét tehát mindenképpen rehabilitálni kell az alól az ítélet alól, amely nem látta jelentős mintának a *Syrena*-kompozícióban a *Babilonia distrutta* és a két idill együttesét.⁴¹ A korabeli

amanti: / non l'edera formar nodo sì raro / non la vite amorosa unqua si vanti: / Stringonsi, ed alme, e corpi e unisce e allaccia / quelle il vago desir, questi le braccia”. *Babilonia*, III, 21: 3–8; Scipione HERRICO, *La Babilonia distrutta...*, 84.

³⁸ *Szigeti veszedelem*, X, 56: 4.

³⁹ Az általa adott példasor kiegészíthető: a vers alapszituációját Zrínyi teljes pontossággal követi, a sátorban ébredő Ariadnétól kezdve a tengerpart fölé magasodó sziklára való kirohanásig – a saját Herrico-kiadásában szereplő illusztráció is pontosan leképezte ezt: Uo., 298. Vö. Kiss, *Imagináció és imitáció...*, 256–258.

⁴⁰ „Szerelem, sőt inkább bosszú Szküllájaként / serényen a kegyetlen ellen fordulok...”. Szkárosi Endre fordítása. „Altra Scilla d’Amor, anzi di sdegno / prenderò, cangerò contra il crudele...” Scipione HERRICO, *La Babilonia distrutta...*, 311.

⁴¹ Kovács Sándor Iván, *A lírikus Zrínyi* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1985), 80–81.

kontextusban ez önálló utat jelentett, az eposz mellett közölt idillek azt jelezték, amit Errico is jelezni kívánt: a szerző itt Marino, illetve a jezsuita iskola közötti *választás* helyett azok *integrációjára* törekszik.

A lírai kötetkompozíció: Girolamo Preti

Hasonló mondható el a másik, Zrínyi szempontjából fontosnak tűnő szerzőről, Girolamo Pretiről (1582–1626) is.



Girolamo Preti (1582–1626) portréja (*Le glorie de gli Incogniti*, Velence, 1647)

Pretiről eddig a Zrínyi-szakirodalom nem vett tudomást, hiszen nem találták nyomát a csáktornyai könyvjegyzékben, sem pedig a Zrínyi-könyvtár fennmaradt állományában.⁴² Pedig gyűjteményes verseskötete (*Poesie*, 1625) mégis szinte bizonyosan ismert volt Zrínyi előtt.

⁴² Kivétel Kovács Sándor Iván, aki Preti „szent Enkeladosz”-utalása nyomán említette meg a vers lehetséges hatását Zrínyi gigász-képeire: Uo., 186. Vö. „Fontana di Paolo Quinto nella piazza di san Piero in Roma”, in Girolamo PRETI, *Poesie*, a cura di Domenico CHIODO, Feronia: Collezione di poesia 2 (Torino: RES, 1991), 87. Az eddigi egyetlen, magyar szerzőtől származó Preti-tanulmány viszont (melynek kötetkompozíciós megfigyeléseire a továbbiakban végig építék) Zrínyivel nem kapcsolja össze a költőt: Éva VÍGH, „«Il tesoro di natura orna con l'arte»: Petrarchismo secentesco nelle opere di Girolamo Preti”, in *Petrarca europeo*, a cura di Gian Mario ANSELMi, Luigi TASSONI e Beata TOMBI, Strumenti e saggi di letteratura, 255–266 (Bologna: Gedit Edizioni, 2008).

Nemcsak azért, mert Preti a dalmát tengerpart városaiban szinte Marinóhoz mérhető népszerűséggel rendelkezett, verseit gyakran fordították, imitálták⁴³ (bár ez sem elhanyagolható szempont). Sokkal inkább azért, mert a *Syrena* eredetileg záróversnek tervezett darabja, a *Feszületre*, Preti kompozíciójának záró darabjából veszi a kiinduló invenciót.



Preti verseskötetének római kiadása (1625)

Lelkét szólítja, hogy Krisztus halálát sirassa

Ne sírjatok, szemek, fájdalmasak,
a szívem átdöfő sebek felett,
sirassátok az Úr sebé, melyet
Ámor nyila helyett szúrtak vasak.

Én, ki patakban szórtam könnyeket
fájdalmamban, egy szép szempár miatt,
volnék, ki könnyet Őerte nem ad,
ki e szemet teremte, s az elemeket?

Ki életet adott, bágyad haláltól
most, könnyeimmel lehetek-e fősvény
hozzá, ki értem vérét adta áldón?

Én, ki annyit sóhajtoztam, ki másként
máson annyit sírtam, akár egy kígyón,
most nem sírok önmagamért, s az Úrért?⁴⁴

A hasonlóság, legalábbis a kiinduló invencióé,
szembeötlő a *Feszületre* és az *Invita l'anima* között.

⁴³ A recepciót bemutatja Smiljka MALINAR, „Gundulić Translator of Girolamo Preti”, *Studi Romanica et Anglica Zagrabienis* 50 (2005): 39–71; a dalmáciai horvát barokk költészetben a marinizmus mellett valóságos „pretizmusról” szól Dunja FALIŠEVAC, „Dživo Bunić Vučić i dubrovači barokni pjesnici”, *Croatica* 18 (1987): 187–207, 190.

⁴⁴ Szkárosi Endre fordítása. „*Invita l'anima sua a piagnere la morte di Cristo* – Ah non più, non piagnete, occhi dolenti, / Le piaghe onde nel cor trafitto io fui, / Ma quelle, oimè, del mio Signore, a cui / Fur gli strali d'Amor chiodi pungenti. // Io, che versai di lagrime i torrenti / Per doglia mia, per duo begli occhi altrui, / Stilla di pianto or non avrò per Lui, / Che creò que' begli occhi e gli elementi? // Mentre chi mi diè vita a morte langue, / Avaro esser potrò del pianto mio / A chi per me sì prodigo è del sangue? // Io, che già tanto sospirai, quell'io, / Che già piansi per altri, e per un angue, / Ora per me non piango, e per un Dio?” Girolamo PRETI, *Poesie* (Roma: Guglielmo Facciotti, 1625), 205; az általam használt modern kiadásban (a szövegeket a továbbiakban innen hivatkozom): PRETI, *Poesie*, 161.

Girolamo Preti. 205

Inhita l'Anima sua à piagnere la
Morte di Cristo.



Ah non più, non piagnete, occhi dolenti,
Le piaghe, onde nel cor trafitto io fui,
Ma quelle, oimè, del mio Signore, à cui
Fur gli spirali d'Amor chiodi pungenti.

Io, che versai di lagrime i torrenti
Per doglia mia, per duo begli occhi altrui,
Stilla di pianto hor non hauro per lui,
Che cred' que' begli occhi, e gli Elementi?

Mentre, chi mi diè vita, à morte langue,
Auro offerir potrò del pianto mio
A chi per me il prodigo è del sangue?

Io, che già tanto sospirai, quell'io,
Che già pianse per altri, e per un'Angue,
Hora per me non piango, e per un Dio?



Girolamo Preti Krisztus-síratója
(1625)

a barokk idill műfajának egyik első művelője, hacsak nem egyenesen „feltalálója”.⁴⁵ Preti Bolognában született 1582 körül, Paviában tanult jogot; tanulmányai végzetével visszatért szülővárosába, ahol Claudio Achillinivel és Ridolfo Campeggivel együtt Marino körébe tartozott, a bolognai „Gelati” akadémia tagjaként.⁴⁸ Innen

Preti „lagrime” megoldása (a kétféle könny, a szerelmi és a vallásos *affectus*formák szembeállítására és hierarchizálására) benne volt a levegőben, mégis eredetinek tűnik, ilyen tömören még a hozzá talán legközelebb álló Grillo sem dolgozta ki a motívumot.⁴⁵ Minden körülmény arra utal, hogy Zrínyi egyértelműen tőle vette át azt; legalábbis másnál eddig nem találtam nyomát. Az alábbiakban azt igyekszem igazolni, hogy motívumkölcsonzésnél, illetve egyetlen vers mégoly invenciózus egyedi imitációjánál sokkal többről, mélyebb rokonságról van szó. Véleményem szerint a *Syrena*-kötet egészének legközelebbi kompozíciós mintája is Preti gyűjteménye lehetett. Érdemes azonban a mű előtt egy pillantást vetni magára a szerzőre.

Girolamo Preti nem volt jelentéktelen szereplője a kor szellemi életének.⁴⁶ Neve, a mára már elfelejtett Erricóétól eltérően, ma is jól cseng az irodalomtörténetben, mint

⁴⁵ Rokon motívum, de eltérő invenció mozgatja Grillo 71. sz. (a torinói lepelről írott ciklusban szereplő) szonettjét: „Occhi, pangete e medicate il core...”. A petrarcai motívum variációjáról van szó; a forrásban a szemek és a szív egymást vádolják a sebző szerelem beengedéséért: „Occhi piangete: accompagnate il core...”, *Canz.*, 84; „Csak sírjatok szemek, akár a zápor...”, Végh György ford., Francesco PETRARCA, *Daloskönyve*, szerk. KARDOS Tibor (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1974), 103. – Grillónál a szemek nemes liquorjának kellene a szív sebet gyógyítania, amelyet a megváltó szenvedése okozott: Angelo GRILLO, *Parte prima delle rime* (Bergamo: Comin Ventura, 1598), 28.

⁴⁶ Az alábbiakban, ha külön nem jelzem a forrást, Stefano Barelli Preti-kiadásának bevezető tanulmányára és bio-bibliográfiai jegyzeteire támaszkodom: Stefano BARELLI, „Introduzione – nota bio-bibliografica – nota al testo”, in Girolamo PRETI, *Poesie*, a cura di Stefano BARELLI, *Scrittori italiani commentati* 14, IX–LXXV (Padova: Antenore, 2006).

⁴⁷ A néhány hónapos eltérésről az elsőségért versengő két idill, a Preti-féle *Salmace* és Marino *Europája* között, a korábbi szakirodalmat is összefoglalva: Emilio RUSSO, *Marino*, Sestante 16 (Roma: Salerno Editrice, 2008), 205–209; azonban fontosabb a különbségeknél és az elsőségnél, hogy azonos szellemi környezetben, a két szerző közötti intenzív szellemi kapcsolattartás idején érlelődött a műfaj.

⁴⁸ A Gelati köréről: Sebastian SCHÜTZE, *Kardinal Maffeo Barberini, später Papst Urban VIII. und die Entstehung des römischen Hochbarock*, Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana 32 (München:

vezetett az útja a legfelsőbb egyházi körökbe, a pápa közvetlen környezetébe: előbb Federico Borromeo bíboros alkalmi könyvbeszerzőjeként tűnik fel (a milánói Ambrosiana anyagának gyarapítása a feladata), majd Antonio Barberini, végül pedig Francesco Barberini kardinális titkáráként szolgált. Ez utóbbi kíséretének tagjaként Spanyolországba utazva, a tengeri úton szerzett betegsége vezetett korai halálához, Barcelonában, 1626-ban. (Emlékét Lope de Vega versben örökítette meg.)⁴⁹ Ám a Barberiniek hálózatába való bekerülése nem jelentette azt, hogy megszakította volna kapcsolatát Marinóval. A *Sampogna* első kiadásában (1620) ő jegyzi az egyik fontos üdvözlő levelet, amire a Lovag neki és barátjának, Claudio Achillininek összegzi válaszul a legteljesebben poétikai nézeteit (köztudott, hogy Zrínyi modern poétikai ismereteinek legfontosabb hányadát ebből a levélváltásból merítette). Részt vett Marino Párizsból való hazatérésének előkészítésében (nem volt egyszerű, hiszen ekkor, 1623-ban már több mint egy évtizede vizsgálódott ellene a Szent Hivatal).⁵⁰ Az *Adone* megjelenése után vitába keveredtek, Preti úgy vélte, Tasso és Vergilius magasságát nem sikerült elérnie a várva várt poémának.⁵¹ Marino halálakor az egykori barát mégis megrendült levélben siratta el a „század ékességét”, és sorai bekerültek a Lovag emlékét megörökítő római kiadványba, az Umoristi akadémiájának gyűjteményébe⁵² – már csak azért is, mert Rómába érkezésekor, a tízes évek elején, maga is az akadémia titkára volt, ekkor vált igazán ismertté az ottani irodalmi életben. S noha a későbbiek során (már csak egzisztenciális okokból is) a Barberini-körhöz csatlakozott, végig megmaradt önálló ítéletű, a két szembenálló modern iskola közötti mediátornak. Akkor is, ha *expressis verbis* a római iskola esztétikáját (mondjuk úgy: esztétikai ideológiáját) fogadta el.

Hirmer Verlag, 2007), 175–180; a római Umoristi – még Marino visszatérte és átmeneti diadala előtt, a század első évtizedének végén, Preti érkeztek – sokszínű, a különböző irányzatok közötti kompromisszumot kereső irodalmi társaság volt; ld. Elisabetta SELMI, „Preti, Guarini Marino e dintorni: Questioni di poesia e storia culturale nelle accademie del primo Seicento”, *L’Elisse* 5 (2010): 77–119, 52–53; vö. Luisa AVELLINI, „Tra Umoristi e Gelati: L’Accademia romana e la cultura romana del primo e pieno Seicento”, *Studi Secenteschi* 23 (1982): 109–137.

⁴⁹ „A la muerte de Girolamo Preti, excelente Poeta, viniendo de Italia a España”, in Lope Felix de VEGA, *Laurel de Apolo con otras rimas* (Madrid: Ivan Goncales, 1630), 124r–124v.

⁵⁰ Giorgio FULCO, „La corrispondenza di Giambattista Marino dalla Francia”, in Giorgio FULCO, *La «meravigliosa» passione: Studi sul barocco tra letteratura ed arte*, 195–215 (Roma: Salerno Editrice, 2011), 211; vö. Alessandro BRODINI, „Poeti che guardano San Pietro: La nuova basilica vaticana negli scritti di Alessandro Tassoni e Girolamo Preti”, *Letteratura e Arte: Rivista Annuale* 10 (2012): 39–63, 53.

⁵¹ Franco CROCE, „Il marinismo conservatore del Preti e del Bruni”, in Franco CROCE, *Tre momenti del Barocco letterario italiano*, 7–92 (Firenze: Sansoni, 1966), 17–19.

⁵² Giovanni Battista BAIACCA, „Vita del Cavalier Marino”, in Clizia CARMINATI, *Vita e morte del Cavalier Marino: Edizione e commento della Vita di Giovan Battista Baiacca, 1625, e della Relazione della pompa funerale fatta dall’Accademia degli Umoristi di Roma, 1626*, Biblioteca del Rinascimento e del Barocco 3, 78–115 (Bologna: I Libri di Emil, 2011).

Tőle származik a bolognai barátja, Ridolfo Campeggi Mária könnyeiről írott eposza⁵³ előszavaként közölt⁵⁴ értekező levél, *A költészet tisztességéről* (1618), amely felfogható akár a vallásos fordulatot hozó klasszicista modernség manifesztumaként is. A meg nem nevezett vitapartner természetesen itt is Marino, de az obszcén irodalom, a szabados erotika elítélése csak a gondolatmenet felszínét alkotja. A megújuló vallásos költészet dicsérete ugyanis általános érvényű tézisbe torkollik: a dicsőséget az újdonságban (is) kereső irodalom feladata „összekapcsolni a költészet adta élvezetet a lelki épüléssel”.⁵⁵ A Megváltó halálának Campeggi-féle leírásában a legnagyobb hittitkok mellett ott van „a stílus emelkedettsége, a concettók nemessége és az érzések gyengédsége”, az igazi költők már megértették, hogy „a Kereszt nem zárja ki a Babért, a Megfeszített tüskekoronájában ott találják a Múzsák virágait, a passió keserűségében pedig a poézis édességét”.⁵⁶ Az új poézis követője, ha a valószínű helyett az igazat választja tárgyául, szinte rá is kényszerül, hogy „költői teológiát avagy teológikus költészetet műveljen”.⁵⁷

„*Formare un poetica Theologia, ed una theologica Poesia*” – Girolamo Preti tézisében nem véletlenül köszön vissza Francis Bacon szirén-esszéjének következtetése. Nem tudjuk, vajon Preti olvasta-e a *De veterum sapientia* éppen ebben az évben megjelent olasz fordítását (kevésbé valószínű).⁵⁸ Ám a gondolat – azazhogy a modern, az új,

⁵³ Campeggi munkája, amelynek első változata már 1609-ben megjelent, nem akármilyen figyelmet keltett: maga Maffeo Barberini kardinális vette védelmébe, majd cenzorként is foglalkozott a mű Szentírás-értelmezésével. Vö. Sebastian SCHÜTZE, „Maffeo Barberini tra Roma, Parigi e Bologna, un poeta alla scoperta della «Felsina»”, szerk. SCHÜTZE, in *I cardinali di santa romana chiesa: Collezionisti e mecenati*, 1–5, a cura di Marco GALLO, 5: 41–55 (Roma: Associazione Culturale Shakespeare and Company 2, 2002); RUSSO, *Marino*, 176.

⁵⁴ Az alábbiakban a Campeggi-eposz harmadik kiadására hivatkozom: Girolamo PRETI, „Intorno all’Honestà della Poesia”, in Ridolfo CAMPEGGI, *Le lagrime di Maria Vergine: Poema heroico, terza edizione riveduta* (Bologna: Pelegrino Golfarini, 1620), 13–37. Az értekezés megjelent a *Lagrime* modern edíciójában is: Ridolfo CAMPEGGI, *Le Lagrime di Maria Vergine*, a cura di Maria Teresa PEDRETTI, introduzione di Luana SALVARINI, con un micro-invio di Marzio PIERI, Bologna barocca 1 (Lavis: La Finesta Editrice, 2009), 3–13. Legjobb kiadása a *Lo Stracciafoglio* c. hálózati folyóiratban (<http://www.edres.it/stracciafoglio/>), Domenico Chiodo gondozásában: http://www.edres.it/wp-content/uploads/2016/05/stracc1_discorso.pdf (hozzáférés: 2021. 02. 03.)

⁵⁵ „... havendo egli [Campeggi] conseguito quel fine, che fino a quest’hora è paruto al mondo tanto malagevole, cioè di congiugnere il diletto poetico al giovamento spirituale”; CAMPEGGI, *Le lagrime*, 36.

⁵⁶ „Imperoché alla morte di Cristo, la qual contiene i più alti misteri della Fede santa, egli [sc. Campeggi] ha tanto felicemente unita la sublimità dello stile, la nobiltà de’ concetti, e la tenerezza degli affetti, che gl’ingegni curiosi troveranno che la Croce non è incompatibile col Lauro; fra le spine del Crocifisso troveranno i fiori delle Muse, e fra l’amarezze della Passione troveranno le dolcezze della poesia.” Uo.

⁵⁷ „... è stato costretto l’autore a far un misto non meno malagevole che nobile, cioè formare una poetica teologia, ed una teologica poesia.” Uo., 37.

⁵⁸ Az első olasz kiadás még Londonban jelent meg 1618-ban, s csak évek elteltével sikerült megoldani

a poétikailag magasabb rendű vallásos költészet nem a világi, érzéki költészet alternatívája, hanem annak meghaladása – szinte a levegőben volt az igazság poézisére törekvő kései Tasso óta. Zrínyi gondolkodásában mindenestre szoros kapcsolatba kerül a két szerző: Bacon kis mitográfiai esszéjéről – s azon belül a záró, 33. darabról, a sziréneket tárgyaló darabról – a közelmúltban igyekeztem bizonyítani, hogy a *Syrena* poétikai programjának egyik legfontosabb támasza. Az az érzésem azonban, hogy Pretinek a tézist demonstráló verseskötete szintén adott nagyon fontos – főként a szerkezetre vonatkozó – ötleteket a *Syrena* szerzőjének. Az egyszerű címet viselő kötet (*Poesie*) teljesen tudatosan használja (bontja le és építi újra) a *Daloskönyv*-mátrixot.⁵⁹ Újdonsága, ami kiemeli a kor átlagából, de még az alig néhány évvel korábban megjelent, forradalmian modern Marino-lírától is elválasztja: a tematikus csoportosítás (könyvek, csók stb.) helyett visszatér egy laza narratív szerkezethez, a pseudo-szerelmi történet elbeszéléséhez, amely természetesen (Petrarca mintájára) aszcenzióval, a szerelem elhagyásával és a transzcendenshez fordulással teljesedik ki. Nem darabonként használja fel a *Canzoniere* költeményeit, mint Marino (és már Tasso is) tette, hanem a kompozíció egészére figyel.⁶⁰ A narratológiai kísérletezés itt nem merül ki: a szonettek alapszövevébe, a kötet kellős közepére, beilleszt egy kiséposzt a ciprusi szűz, Oronta vértanúságáról. (A lepantói ütközet árnyékában zajlott 1571-ben a velencei uralom alatt álló Ciprus török inváziója: Musztafa basa a győzelem után a foglyokat és a zsákmányt Konstantinápolyba küldi, a hajót azonban önfeláldozó gesztussal felrobbantja Oronta, meggyújtva a lőporkészletet.)⁶¹

Amennyiben elfogadjuk, hogy a *Syrenára* nemcsak a Preti-gyűjtemény egy verse, hanem annak modern szelleme és kompozíciós alapelve is hatással volt (s például abból származik az ötlet a különböző lírai és epiko-lírikus műfajok ötvöztetésére az eposszal, és az egésznek egy laza elbeszéléssé való összefűzése), akkor Zrínyi Petrarca-követését nemhogy első szándékúnak, még második szándékúnak sem elegendő definiálnunk. Zrínyi ugyanis nem magát Petrarcát követi, sokszor még csak nem is a Petrarcát átértelmező-újraíró Tassót majd Marinót, hanem a Marinóhoz is az újítás szándékával viszonyuló Pretit. A kötet részletes ismertetésétől terjedelmi

italiai terjesztését, illetőleg új kiadását; ld. 73. j.

⁵⁹ Részletes elemzés: Stefano BARELLI, „Il «canzoniere» di Girolamo Preti”, in *Petrarca in barocco – Cantieri petrarchistici: Due seminari romani*, a cura di Amedeo QUONDAM, Biblioteca del Cinquecento 108, 151–166 (Roma: Bulzoni Editore, 2004).

⁶⁰ Ezt a tulajdonságát emeli ki modern kiadója is: Marino eljárásával szemben, aki felforgatta az ’egy lélek története – egy szerelem története’ petrarkista modelljét, s katalógusba rendezte az erotikus és vallásos érzelmek alosztályait (csók, könnyek, kegyességek [„divozioni”] stb.), Preti nem mechanikus tradíciókövetéssel, hanem éppenséggel az újítás jegyében tér vissza a modell kereteihez, folytonosan reflektálva Marino „ajánlataira” és dialogizálva költőtársával; ld. BARELLI, „Introduzione – nota...”, 25–26.

⁶¹ *A ciprusi Oronta – Oronta di Cipro*, uo., 123–136.

okokból el kell tekintenem, elég itt annyi: Laurának nagyon reális, túlzottan is földi mását kapjuk benne, zsánerképek sorozatában – természetesen a szirénhasonlat is megjelenik, hétköznapi formában, a diskurzus egyszerű építőelemeként:

Ó, sebző, zengő gyilkosom, ki csábitol:
 örökre hívnál, ám az fájdalom.
 Az Íjásznak s Szirénnek szóló dics-dalon
 a fül alél, míg nyilad szívembe hatol.⁶²

A szerkezeti sablonnak megfelelően a gyűjtemény dereka táján eljutunk a harag, a *sdegno* fázisához, majd következik a fordulat, az elszakadás dokumentálása a petrarkista (s egyszersmind marinista) mintától. Most csak az utolsó részre utalok, amiben a Zrínyi által felhasznált vers is megtalálható. Ezt az egységet egy Marinóhoz címzett szonett nyitja, amelyben Preti Orbán pápa mennydörgő ítélkezésénél sokkal meggyőzőbb személyességgel, mintegy mentegetőzve fordul el fiatakorának Mesterétől, az érzéki szerelem helyett az ég felé emelő tiszta szerelmet (*amor pudico*) választva. Az ezután következő négy költemény az új program kifejtése: az Istenhez „sóhajok szárnyán emelkedő lélek / E magas szépségben rak fészket és időzik”.⁶³ Az égi dolgok szeretetét dicsérve⁶⁴ saját korábbi szerelmeit „hitvány és alantas” tűznek bélyegzi,⁶⁵ amitől most a kontempláció szabadítja meg; az antik Fortuna-templom (a vak istennőnek vak népek által épített szentély) helyén új templom épült: a tévelygés felett győzedelmeskedik az isteni igazság fénye;⁶⁶ az őszinte imádság megtalálja a fény Istenét, hogy elűzze a lélek homályát.⁶⁷ Végül pedig, a gyűjtemény koronájaként, következik a Zrínyi *Feszület*-imádságát ihlető záró darab: *Felhívja lelkét, hogy sírjon Krisztus halála fölött*.⁶⁸ Az érzelmes utazás véget ért: az érzelmek lecserélődtek, metamorfózisuk a szemünk előtt ment végbe. A világi szerelem helyett immár a Megváltó szeretete hatja át a megtisztult lelket.

Zrínyi stílusa, szelleme, heroikus habitusa olyan távol áll Pretiétől, amilyen távol csak állhat. Az érzelmi út azonban, amelyet bejár a *Syrenában*, s amelynek

⁶² Szkárosi Endre fordítása. „Omicida canora impiaga, alletta: / Par ch’inviti al gioir, ma chiama al pianto. / E vuol d’arciera e di Sirena il vanto, / Che lusinga l’orecchio, e ’l cor saetta.” *Hölgyének éneke és hangja – Canto e suono della sua donna*, uo., 36.

⁶³ L’ anima [...] levata su l’ali de’ sospiri, / Fa in quell’alta beltà nido e soggiorno. Uo.

⁶⁴ A mennyei dolgok iránti szerelmet dicséri: Válasz Guidobaldo Benamati úrnak – *Loda l’amor delle cose celesti*: Risposta al Sig. Guidobaldo Benamati, uo., 158.

⁶⁵ „Foco m’arse d’amor già vile e basso”, uo.

⁶⁶ Guido Nolfi úr kápolnájára Fanumban, ahol régen a Szerencse temploma állt – *Per la cappella del Sig. Guido Nolfi in Fano, dov’era anticamente il tempio della Fortuna*, uo., 159.

⁶⁷ Kéri az Urat, szabadítsa meg a földi szerelemtől – *Priega Dio che il liberi dall’amor terreno*, uo., 160.

⁶⁸ *Invita l’anima sua a piagnere la morte di Cristo*, uo., 161.

poétikailag mélyen tudatos mintáját láthatta Preti kötetében, pontosan oda érkezik, ahova vezetője kalauzolja. Az út meghatározó állomásai (a szerelemre optálás mint kiindulópont, a szerelem kudarca után a „sdegno”, majd a múltból példát merítés gesztusa, a mártírok emlékének felidézése, végül a Kereszthez fordulás) jórészt megegyeznek a *Poesie* fordulópontjaival. A *Syrena*-kötet poétikai itineráriuma pedig még közelebb áll ahhoz: a marinizmustól való elszakadás nehézségei után az istenes költészet a „beérkezési pont” – a *Syrena* pontosan ezt az utat járja, a fordulatot nem készítik, előre lezajlottnak tételezve (mint a pápai kihallgatáson ajándékba kapott kötet sugallta), hanem Preti módjára cselekményszerítve azt, lírai elbeszélésként. Persze korántsem úgy, ahogy lehetett volna. Az eposz után üres lapok következnek, nemkülönben az *Arianna sírása* után (2-2 lap), majd az epigrammák és a *Feszületre* között négy üres lapot találunk. Ezek a hiátusok jelzik az előszó igazát: „Az én professióm, avagy mesterségem nem az Poesis”. Zrínyi a szó szigorú értelmében tényleg amatőr költő volt, legalábbis Preti professzionalizmusához képest. Nem töltötte ki az üres helyeket, pedig volt bizony ott jó „ennihány Versnek hea”. Nyilván erre a lacunára is érvényes, amit magyarázatul odavet: „üdöm nem volt hozzá”...⁶⁹ Arra viszont láthatóan volt ideje, hogy alaposan tájékozódjon a számára elérhető kurrens „világirodalmi” közeg irányzatairól, belső viszonyairól, és hogy lézerradar pontossággal mérje be, hol volna az ő kontribúciójának az „üres helye” az itáliai irodalmi térképen. Róma és Velence, klasszicizáló jezsuiták és concettózó marinisták között, a kettészakadt modern iskola virtuális találkozási pontjában. S hogy hol lett volna legeredetibb ötletének, a lírai történet idézőjelébe tett hőseposznak a helye, ha értették és olvasták volna? Ugyanezen a találkozási ponton, ahol mindkét tábor ezt hiányolta.

Irónia és hiperbola

Az amatőrök olykor nagyobb költők, mint a professzionisták; nem először, s nem utoljára esett ez meg a magyar költészetben (s olykor nemcsak a magyarban). Ahelyett azonban, hogy ezen boronganánk, inkább vessünk egy pillantást arra az új nyelvre, amit Zrínyi az új feladatra kifejlesztett. Két szembeötlő sajátossága van: a szabad (vagy ahogyan Arany János fogalmazott: a szabatosan felforgatott) szórend, illetve a túlzás alakzata, a hiperbola. Az előbbi mintája a tassói „széttagolt beszéd”, a „parlar disgiunto”, amelynek következménye lesz nemcsak a csinált, művi, artistikus dikció, hanem – legalábbis így sejttem – a sokat vitatott szabálytalan, ingadozó szótagszámú és metszetű Zrínyi-sor is. Bemutatása külön feldolgozást érdemel. Itt az utóbbival foglalkozom: a hiperbola figurájának

⁶⁹ ZRÍNYI, *Összes művei*, 1: 9–10.

az egész kötetet uraló jelenlétével. Az ősforrás, hasonlóan a „parlar disgiunto” eszményéhez, itt is a késő-antik retorikai irodalom, Hermogenész, Longinosz és főként az ál-Démétriosz; a *Peri Herméneiasz* mindkét eszköz használatát az emelkedett, a magasztos stílus jellemzőjeként adja meg. Hogyan alkalmazza ezt Zrínyi a *Syrenában*? Indikátorként szolgálhat, hogy az eddig vizsgált vezérmotívumok (a könnyek, a szirének és a főnixek) közös jellemzője, hogy Zrínyi mindegyiket két regiszterben használja: az iróniától indul és a túlzó fenség alakzatáig jut el mindegyikkel. A kérdést tehát pontosítani is lehet: mi az értelme, a poétikai üzenete ennek a tendenciának?

Titkos mesterének, Marinónak nagyszabású eposzában a *conchetto-halmozás*, a vad és kiforgatott, túlzó képek használata ritka, legalábbis sokkal ritkább, mint követőinél és iskolájánál. (Elég rá példának a főntebb idézett Achillini-strófa.) Ha előfordul, az inkább parodisztikus, mint egyenes szándékból történik. Marino világa sokkal inkább a bravúros iróniáé mint a heroikus-tragikus hiperboláé – nála az irónia a szépség elleni egyik (s talán a leghatásosabb) orvosság. Lássuk például a költészet dicséretét az eposz ötödik énekének bevezető strófájában; a költészet mint hajóút, a költő mint kormányos – a *Syrena* címlap-metszetén is ott vannak, a kor poétikai közhelyei. Marino azonban szokatlan kidolgozást ad az embléma elemeinek:

Az emberi nyelv szinte fék, mely vissza-
fogja a túl heves ész harapását.
Kormány, mi szabja át, törvénye tiszta,
a lélek hajója kétes futását.
Kulcs, mely teret nyit gondolatnak, s itt a
kéz is, mely menti ész s beszéd hibáját.
Toll és ecset, mely ír élénk jelekkel,
s amely fest ugyanoly élénk színekkel.⁷⁰

A szenvedélyek tengerén hányódó lélek hajóját a nyelv kormányozza: sokak szerint ez lehet a teoretikus tengely, amely körül az eposz egésze forog. Ha a strófát önmagában szemléljük, akkor valóban elképzelhető, hogy az „emberi nyelv” általános értelemben, egyfajta generatív grammatikai szabályrendként értendő, s a sok évszázados morálfilozófiai séma a visszájára fordul, nem az értelem irányítja a nyelvet, hanem a nyelvi sémák képeznek természetes gátat a ráció ön- és

⁷⁰ Szkárosi Endre fordítása. „L’umana lingua è quasi fren che regge / de la ragion precipitosa il morso. / Timon ch’è dato a regular con legge / de la nave de l’alma il dubbio corso. / Chiave ch’apre i pensier, man che corregge / de la mente gli errori e del discorso. / Penna e pennello che con note vive / e con vivi color dipinge e scrive.” *Adone*, V, 1; MARINO, *Adone*, 521.

közveszélyes pusztító tevékenysége előtt. A világot nyelvi konstrukcióvá tevő szkepszis még odébb esik innen, de felforgatásnak ez is éppen elegendő volna. Ennyire messze azonban nem érdemes menni. A ráció megfosztása a hatalomtól itt „mindössze” annyit jelent, hogy a nyelvet mesterien alkalmazó költő szerepe a teremtés rendjének a megtévesztés révén történő megőrzése. Az értelem szabályozó hatalmának meggyengülte folytán csak ő rendelkezik az összeomlást, a tragédiát (a szenvedély hatalmának eluralkodását) elodázni, talán elhárítani is képes különleges adottsággal; mágikus művészete révén őrzi a harmóniát. A megtévesztés, a fikció, a költészet egésze így ontológiai pozícióba kerül: a rossz elhárítása csak egy másik „rossz” révén lehetséges – minden dicséretet megérdemel tehát a két nővér, a Zene és a Költészet. Ez az alapvetően ironikus (az újabb kutatások szerint: nem frivolán, hanem tragikusan ironikus)⁷¹ szemlélet a stílusban is megmutatkozik. Az értelmet folytonosan kizökkentő, s a csalást ilyen módon előbb-utóbb felfedő túlzó szókép, a hiperbola túlzott használata egy idő után a kegyes megtévesztést fenntartani hivatott *acutezza*, az éleselméjűség ellenében hat. Éppen ezért Marino igen mérsékelt adagolja az epikus fenség alapvető, világyszemléletet meghatározó stílusalakzatát; s közben szisztematikusan parodizálja az elődköltészet, mindenekelőtt Tasso heroikus nagyotmondását.

Zrínyi heroikus szemléletének ugyanez az alakzat a centrumában áll. Ám egyszer ő is elköveti a marinói bűnt – ami érdekes módon egybeesik a kötetkompozícióban a morális bűnnel, a *concupiscentiával*, a túlzott vágygal: a *Fantasia poetica*-ban. Célpontja – mint Marinóé Tasso – Balassi Bálint. A kétpillérű verskompozíció egésze Balassi-paródiának tekinthető, tele van az előd petrarkista fordulatainak, képeinek reminiscenciáival,⁷² melyeket Zrínyi hiperbolákba fordít (a végletekig túlozza a forrásában is adott kép lehetőségeit, majd szisztematikusan félreérti őket), s ilyenként teszi őket irónia tárgyává. Emeljünk ki illusztrációként egyetlen strófát, a *Fantasia poetica* második darabjából, a *Vadász és Echóból*. Az előzmény: a „Volt egy kis méhecském...” kezdetű, a kedvest Balassi *Ad apes c.* versének kiforgatásával megjelölő szakasz. (Balassinál a költő a nő ajkáról mézet szívó méh, Zrínyinél a nő a méh, aki a férfi „kertjében” lakik, s „mézes harmatokkal, kerti illatokkal az ő szája teli volt” – ennek a már itt is átlátszó erotikus célzásnak az alig kimondhatóan trágár hátterét majd a harmadik strófa adja meg, ahol kiderül, miféle „rózsáról” származnak a mézes harmatok, amivel a nő szája megtelik.) A jellemzés a következőképpen folytatódik:

⁷¹ CORRADINI, *In terra di...*

⁷² Részletes elemzés: BENE Sándor, „A kilencedik útonjáró: Zrínyi Miklós *Fantasia poetica*-ja és a Balassi-hagyomány”, in „Az te nagy nevedben én is most, Istenem, kötöttem fel szabályaimot”: Végvári élet a hódoltság peremén, szerk. HELTAI Bálint és SIPOS Lajos, 178–217 (Budapest: Magyar Napló Kiadó, 2018).

Sokszor két szép lábát,
 Melynél nap nem láthat
 Szöbbit, valamerre jár:
 Hercules oszlopa,
 Az hol non plus ultra,
 Higgyed, lenni gondoltam.
 Kivántam, dülne rám
 Szép márvány palotám,
 Miként rádült Sámsonra.⁷³

E strófa Balassi-reminiscenciája világos, Herkules és Sámson összekapcsolására is ott talált célzást Zrínyi (XXX, „Mire most, barátom...”). Kovács Sándor Iván joggal mutatott rá a strófa hátterében a Zrínyi által forgatott metszetes térképek allegorikus alakjaira, valamint a geográfia antropomorfizáló gyakorlatára (amikor létező természeti tárgyakba, hegyekbe, folyókba stb. vetítenek bele arcokat, testrészeket, egész emberalakokat).⁷⁴ Kiss Farkas Gábor gondos kutatással tárta fel az V. Károly császár jelmondataként nagy karriert befutott *Plus ultra* („Még tovább”) ötletének megjelenését az emblémairodalomban, az eredetileg a spanyol világhatalom végtelen növekedésére utaló szlogen kapcsolódását a „Herkules oszlopai – gibraltári sziklák” azonosításhoz, majd a politikai kép erotizálódásának lehetőségét, így rekonstruálva az „asszociációs láncot”, amit követve Zrínyi eljutott a bizarr képig, a gibraltári oszlopok és a kedves lábainak párba állításáig.⁷⁵ Az általa adott gazdag irodalmi háttérhez nincs mit hozzátenni. Az a Balassi-utalásokból összeálló kontextus azonban, amibe ez az asszociáció illeszkedik a *Syrena* kompozícióján belül, mindenképpen figyelemre méltó. A „Kivántam dülne rám / Szép márvány palotám” kapcsán ugyan ki ne gondolt volna – ha Balassit valaha olvasta – a „Hogy Juliára talál...” udvarló fordulatára? Hiszen maga a rózsza is ott van (hogyan tovább ne feszítsük a dolgot: a violával együtt!):

Én drágalátos palotám,
 Jó illatú, piros rózsám,
 Gyönyörű szép kis violám...⁷⁶

A hiperkritikus utódköltő szerint a kép nem jó. Vagy rózsza, vagy palota – és a „palotára” szavaz, ami rádőlhet a saját „rózsájára”. Ám a rafinált *acutezza* kiinduló

⁷³ *Fantasia poetica* II, 4.

⁷⁴ KOVÁCS, *A lírikus Zrínyi*, 147–148.

⁷⁵ KISS, *Imagináció és imitáció...*, 117–122.

⁷⁶ BALASSI Bálint, *Versei*, kiad. KÖSZEGHY Péter és SZENTMÁRTONI SZABÓ Géza, Régi magyar könyvtár: Források 4 (Budapest: Balassi Kiadó, 1994), 80.

motívuma, a biblikus és a mitológiai utalás, Herkules és Sámson együttese, ami ebben a versben az „oszlopok” révén, tréfás hiperbolaként alkotja a paródia magját, komoly változatban is előfordul a kötetben. Az eposz hatodik énekében, a várból történt első kiütés alkalmával, a török soraiban riadalmat keltő Zrínyit jellemzi így a költő:

Talán így Hercules bánt az sárkányokkal,
Vagy hatalmas Sámson filiszteusokkal,
Mint Zrini cselekszik török pogányokkal,
Egy kemény és élős fringia-szablyával.⁷⁷

Ez a hasonlat ugyancsak a túlzó, nagyító alakzattípus, a hiperbola körébe tartozik. Sőt, ez a tulajdonképpeni hiperbola, az alakzat szabályszerű alkalmazásának alapesete – az ekhós vers erotikus képe pedig nem más, mint a hiperbola paródiája. Mi ennek a manővernek a jelentése a kötetegész kontextusában?

A hiperbolikus nyelv hatálya Zrínyinél sokkal messzebb terjed a stílusétkélmények körénél: egész világlátásának, történelemszemléletének egyik fő karakterjegyről van szó. S nemcsak az övéről. A barokk kultúra alapvető episztemikus válságának, a modernitást jelző termékeny krízisnek talán legjellemzőbb, legalábbis irodalmilag legjobban megragadható tünetegyüttese a hiperbola és az irónia vetélkedése. A kor kihívása a szkepszis, mind nyelvi, mind ismeretelméleti vonatkozásban. A világ, a valóság, megismerhetetlennek, bizonytalan körvonalakban megragadhatónak tűnik, a világban ható erkölcsi, politikai és hitbeli igazságok pedig mintegy mediatizálódnak, nyelviesülnek és ezzel manipulálhatóvá lesznek. Az irónia, ha nem a felszínes változatra gondolunk (amikor az, aki ironizál, valójában tudja az igazságot), hanem a Marino által alkalmazott filozofikus változatra, akkor ennek a többértékűségnek, elmosódott körvonalúságnak, végtelen párhuzamosságnak a kifejezője. Az *Adone* történelem nélküli, mitologikus víziója ugyanerre a magasabb rendű iróniára épül, mint a *Dicerie sacre* pánharmóniát hirdető teológiája (a marinói szinkretizmus mélyen átélt meggyőződés éppúgy lehet, mint felszínes, provokatív, libertinus ateizmus).⁷⁸

A hiperbola az iróniának éppen az ellentéte. Nem mond le a nyelvről, nem ereszti el, mint bizonytalan eszközt (a retorikában ennek Ramus gesztusa a prototípusa: az elokúció, a stílus, lényegében a retorizált nyelv leválasztása az invencióról és a diszpozícióról),⁷⁹ hanem éppen ellenkezőleg, a nyelvben igyekszik

⁷⁷ *Szigeti veszedelem*, VI, 67.

⁷⁸ Fabio GIUNTA, „La Pittura di Giovan Battista Marino: Nota sull’adorazione della Sacra Sindone tra Cinque e Seicento”, *Studi e Problemi di Critica Testuale* 95 (2017): 127–148, 147.

⁷⁹ Pontosabb lenne azt mondani: a dialektikaként elgondolt invenció és diszpozíció válik le a retorikáról, amelynek sajátos tárgya így csak az *elocutio* (a stílus, a nyelv művészete) és az *actio* (az előadás) marad. A fordulat (bizonyos elképzelések szerint egyenesen kettős fordulat, hiszen a tudományos igazságok közlésmódja felett lassan újra átvette az uralmat a retorika, így a dialektika

megalkotni a bizonytalan, új jelenségekkel teli természeti, társadalmi és politikai valóság felderítésének, a megszokott tudásformák és etikai normák ellenőrzése alól kicsúszó érzelmek kontrollálásának heurisztikus eszközét. Erre szolgál Tesauró metafora- és concetto-felfogása, ezt igyekszik rendszerezni a barokk kor talán legnagyobb irodalomteoretikusa, Baltasar Gracián, az *agudeza* elméletében.⁸⁰ A hiperbola a túlzásra épülő, az aránytalanságot bevilágítani kívánó „*agudeza por exageración*” alakzata. A „havas tűzhányó”, a „lángoló könnyek”, a „reménytelenség tavasza” – nem rossz metaforák, hanem kognitív eszközök. A túlzás, a meghökentetés, a megértésfolyamatot, sőt a teljes kommunikációt megszakító hiperbola célja paradox módon a megértés és megértetés: a törekvés a valóság új, ismeretlen aspektusainak, érzésformáinak fizikai és matematikai, csillagászati és történelmi „csodáinak” az érzékeltetésére.⁸¹ A kommunikáció megakasztása a csoda kiváltotta csodálattal vagy legalább csodálkozással, a fenséges vagy a riasztóan alantas tapintható, enargikus lefestése – hogy lehessen beszélni róla, hogy az ismeretlen, az új: nevet kapjon és beléphessen a kommunikációba. A hiperbola alkalmazója hisz a reália létezésében, minden szemantikai túlzással a dolgot magát, a valóságot, a *rest* akarja a nyelv hálójába fogni. „Plus ultra”, mindig tovább: nemcsak a spanyol Habsburg világbirodalom politikai ambícióinak határtalanságát jelölte a korjelképpé vált embléma elmés felirata,⁸² hanem az emberi tudás lehetőségeinek szédítő és vonzó végtelenségét; a transzcendens és a fizikai világ, a szó és a valóság, a gondviselés és a történelem, a látszat és a lét távolságát, s ugyanakkor e távolság leküzdhető, bejárható voltát is jelezte. Herkules oszlopai ott állnak Francis Bacon korszakos tudományelméleti művének a címlapján.⁸³ A hiperbola (ezúttal vizuális formájában) a távolságukat méri és járja be, egymástól és a mögöttük megnyíló ismeretlentől.

A csodát a csalástól, a csodálatot a szkepszistől, a fenségest a nevetségestől alig átlátható, fokozatos átmenetekből épülő határsáv választja el – a hiperbola és az irónia határa erős határ, és mégis szinte észrevehetetlen. Marino poétikája ezen a határsávon rendezkedett be. Zrínyi, amikor Herkules oszlopait a vágyott nő

nyelvileg manipulálható lett) alapvető határvonalat jelent a modern irodalmi gondolkodás történetében. Vö. KECSKEMÉTI Gábor, „A *genus iudiciale* a 16–17. századi magyarországi irodalomban és irodalomelméletben”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 105 (2001): 255–284, 276–277.

⁸⁰ GRACIÁN Baltasar, *Agudeza y arte del ingenio* (Huesca: Juan Nogués, 1648); facsimile kiadás: Zaragoza: Gobierno de Aragón, 2007.

⁸¹ A következőkhöz vö. a kérdéskör monografikus feldolgozását: Christopher D. JOHNSON, *Hyperboles: The Rhetoric of Excess in Baroque Literature and Thought*, Harvard studies in comparative literature 52 (Cambridge (MA)–London: Harvard University Press, 2010), 114–125.

⁸² Uo., 126–132.

⁸³ Az általam használt kiadás: Francis BACON, *De dignitate et augmentis scientiarum libri IX* (Lugduni Batavorum: Wijngaerde–Moiardus, 1645); a címlapmetszet: https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10042653_00005.html (hozzáférés: 2021. 02. 03).

lábaival („az hol non plus ultra”), a Sámsonra omló palotát a magára dűlő szerelmesével azonosítja, nemcsak Balassiból űz gúnyt, hanem a marinói bünt önmagával, saját voluntarista, „hiperbolikus” hitével, heroikus idáljával szemben követi el. Az etikai vétségért, a túlzott testi kívánsáért, szerelme „túlszeretéséért” (a *concupiscentiáért*) és a poétikai bűnért (a hiperbolák iróniába csúsztatásáért) Orpheusszá válva bűnhődik meg. Eurüdikéje mellett saját marinói énje is a pokolra száll. Ám a bűnbánat és a kegyelem is egy helyen várja majd: a megváltás hiperbolájában (*Feszületre*). A kötetkompozíció rendjében az epigrammák Attilájának „vércataractáira” felel a költő Múzsájának könnykataraktája. Ez az eredeti elem a diskurzusbán. Kevés nyugat-európai olvasó értette volna az üzenetet, Attila megszentelésének szándékát. Amit viszont értettek volna (ha Zrínyi a maga hiperbolikus heroizmusával nem egy érthetetlen nyelven írja meg a verseskötetét), az a csingolódó, megduplázott marinói fénixek mártírrá nevelése, a szirének megszelídítése, a könnyek haragos örvényének a Kereszt alá terelése. A modernség (az alternatív modern?) példázatát.