

# Boccaccio etal.on

fiatal kutatók konferenciája

TANULMÁNYKÖTET

BUDAPEST

2009

A kötet megjelenését  
az  
ELTE BTK Hallgatói Önkormányzat,  
a  
Centre des Hautes Études de la Renaissance  
és  
A magyar barokk irodalom doktori program  
támogatta.

Szerkesztők:  
Dobozy Nóra Emőke  
Lovas Borbála  
Szilágyi Emőke Rita

Borítóterv:  
Hegyi Gábor

ISBN 978-963-284-138-0

Kiadják a Boccaccio etal.on konferencia szervezői.

Megjelent az ELTE BTK Régi Magyar Irodalom Tanszéke által elindított  
ARIANNA sorozat második köteteként.

A sorozat felelős kiadója: Orlovsky Géza

Nyomdai munkák: ETO-PRINT Kft., Budapest

Lovas Borbála

# Gismunda és Guiscardo

Egy történet arcai Boccacciótól a barokkig

Dolgozatom fő témája Gismunda és Guiscardo szerelmének elbeszélése, amely először a *Dekameron* negyedik napi első történeteként jelent meg, és a korai időktől kezdve nagy népszerűségnek örvendett Európában. A történet szereplőit nevezhetjük akár a profán világ vértanúinak is, ahol a gyilkosság és öngyilkosság lényegében egységként jeleníti meg a szerelmi mártíromság lényegét. Vizsgálatom kiindulópontja az 1470-es években megjelent, Boccaccio novellájának Niklas von Wyle-féle német változatát<sup>1</sup> tartalmazó nyomtatvány illusztrációs anyaga.<sup>2</sup> A mintegy húsz oldalas nyomtatványban tizenkét fametszet található. Az illusztrátor Johann Zainer, akinek ulmi nyomdájából kikerült könyvekből több megtalálható magyarországi könyvtárakban is, ezek közül illusztrációik alapján a Gismunda-novellával párhuzamba hozható kötetek Petrarca *Historia Griseldise* német átdolgozásban, valamint Boccaccio *De claris mulieribus*ának első német kiadása. Zainer illusztrációi nem finomságokkal nyűgözik le a nézőt, hanem a történet érzékletes bemutatásával. A képek helyét a szöveg határozza meg, így néhol a novella kommentált illusztrációk sorává válik, míg máshol a szöveg képnélkülisége kerül előtérbe. A szöveg és illusztráció összhangjának vizsgálatakor nem csak a képek minősége fontos, hanem a képsorozat alapmotívumainak és kompozíciójának jellege is. Az összevetés során kezdett el foglalkoztatni a szöveg és kép térbeliségének, a téren át pedig a különböző erővonalaknak, valamint a szereplők által használt térnek a szerkezete. Alábbi elemzésem erről a problémáról fog szólni.

A történettel foglalkozó szakirodalomban több elmélettel találkoztam, amelyek a novella

---

<sup>1</sup> Niklas von Wyle átdolgozása nem közvetlenül a *Dekameronon* alapul. Wyle és más német átdolgozók is Leonardo Bruni latin nyelvre fordított novellájából dolgoztak. Dolgozatomban nem a történet ilyesfajta alakulásával foglalkozom, így az esetenkénti megjegyzések mellett alapvetően Giovanni Boccaccio novelláját tekintem idézendő szövegnek. A szövegleszámazásról bővebben ld.: Ursula KOCHER, *Boccaccio und die deutsche Novellistik. Formen der Transposition italienischer ‚novelle‘ im 15. und 16. Jahrhundert*. Rodopi, Amsterdam, New York, 2005.; Vittore BRANCA, *Un «Istus» del Bruni cancelliere: il rifacimento di una novella del «Decameron» (IV, 1) e la sua irradiazione europea*. = Leonardo Bruni *cancelliere della Repubblica di Firenze*. A cura di Paolo VITI. Convegno di Studi (Firenze 27–29 ottobre 1987), Firenze, 1990. 207–226.

<sup>2</sup> Niklas von WYLE, *Guiscard und Sigismunde*. Johann Zainer, Ulm, 1476–77.

terét tagolják szövegek vagy illusztrációk tükrében.<sup>3</sup> Ezen elméletek mentén én az alábbiakban az illusztrációk segítségével három térre osztom a történetet: a városra, a városon kívüli részre, valamint a városon belül elhelyezkedő szobára, Gismunda szobájára. A városon kívüli a káosz, a mélybe való leereszkedés és a titkolt gyilkosság tere. Emellett jelenik meg a város és palota, a kozmosz, élén a királyal. És ezen belül az érinthetetlen szoba, a mikrokozmosz, az állandó változó minőséggel rendelkező szentély. Ez a szoba titkos folyosóján át nyitott a káosz, míg ajtaján át a kozmosz felé.

A szoba eredeti minőségében a szűz, majd az özvegy szobája, ezután Vénusz szentélye, később a víta színhelye, ahol Gismunda asszonyi, valamint gyermeki minőségében egyszerre jelenik meg. A szoba szolgál a serleg befogadására, majd az öngyilkosság helyszínéeként is. Zainer illusztrációin ezek közül az utóbbi négy szituációban láthatjuk, Gismunda érinthetetlen minőségeiben, vagyis szűzen és özvegyi fogadalmat téve egyben láthatatlan is marad az olvasó számára.

A szerelmes ifjú szintén kulcsfontosságú figura, mégis valójában alig jut valós szerephez. Elcsábítják, elfogják, kivallatják, börtönbe vetik és megölik. A Guiscardo alakját mutató képek érdekessége a szerelmes csapdába esésének megjelenítése. A titkos átjáró ábrázolása – a nyílás körül egymásra hajló bokrokkal és a kötéllel – előre vetíti Guiscardo sorsát. Megöletése is a városon kívül játszódik, így a szerelemhez és a halálhoz vezető tér eggyé válik. A cselekményszövésben a kalandosság látszatát kelti két mozzanat: az üzenetváltás, amely a királyi udvarban, a kozmoszban játszódik, és amelyet valójában Gismunda tervelt ki, és a titkos út használata, amely szintén Gismunda ötlete volt, és ami egyben a szerelmesek titkos viszonyának térbeli metaforájának is tekinthető. E két epizóddal hozza mozgásba az író az ifjút, és e két epizódban lesz a képeken is Guiscardo a főszereplő. A kaland megteremtése és a szerelmesek leleplezéséhez vezető egybeesések hálója a korabeli lovagregények struktúrájára épít. Ám Boccaccio művében Guiscardo még a csábító szerepét sem töltheti be, mert Gismunda lép fel kezdeményezőként, amit rangja, valamint fogadalma általi tabu-volta is megenged neki. Mégsem az a kérdés itt, hogy a nő maga dönt-e elérhetőségéről, hanem az, hogyan lép túl a rendi különülés előírta udvari szabályokon vágya csillapítása érdekében. Így Guiscardo két tűz közé kerül, hiszen míg hűségével a királynak tartozik, szerelmi szolgálataival a vendégnek.

A szerelmi légyottok Boccacciónál, és így Wylénél is, Gismunda szobájában<sup>4</sup> történnek, és egy véletlen miatt derül rájuk fény. Az apa lányával kíván beszélni, aki nincs lakosztályában, és míg várakozik rá, elbóbiskol. Ekkor jelenik meg a két szerelmes. Bár a képen a titkos alagút nyílásának fedetlenül hagyása és az elhúzott ágyfüggöny jelzi elővigyázatlanságukat, a szerelmeseket

<sup>3</sup> Az egyik legismertebb Guido Almansi elmélete, aki két narratív zónára osztja a történetet. Szerinte az első a világos, nyitott és önértelmező tér, melyet Gismunda ural, a második a sötétebb, és körülményes értelmű tér, melyben Tancred dominál. Ehhez járul még Giuseppe Mazzotta szerint Tancred mindentudósága. E tudás elvesztése, és a király féltékenység hatására bekövetkezett vaksága vezet végül a tragédiához. Ld.: Guido ALMANSI, *The Writer as Liar: Narrative Technique in the Decameron*. Routledge and Kegan Paul, London, 1975. 135. Idézi még: Jill M. RICKETTS, *Visualizing Boccaccio*. Cambridge University Press, Cambridge, 1997. 34. Giuseppe MAZZOTTA, *The World at Play in Boccaccio's „Decameron”*. Princeton University Press, Princeton, 1986. 139.

<sup>4</sup> A történet magyar feldolgozásával kapcsolatban érdemes itt megjegyeznünk, hogy Enyedi György az európai hagyománnyal ellentétben nem Gismunda szobájába teszi a találkozó színhelyét, hanem egy barlangba, mely nem a nő szobájával áll kapcsolatban, hanem tövises út vezet hozzá. És míg Gisquardus szattánruhát vesz, hogy ne sértsék meg a bokrok, Gismunda szobájából kötéllel leereszkedve, „noha tövis gyenge testét érleli”, védőruha nélkül fut a barlang felé. Ezzel az író a középkori keresztény önbüntetések szöveges hagyományára való rájátszás mellett egyben Gismunda fizikai szépségét is felszámolja, és az olvasót a lány lelki és szellemi szépségére irányítja. Az idézet helyét ld.: ENYEDI György, *Historia elegantissima*. Tan., jegyz. KÁLDOS János. Balassi Kiadó, Budapest, 1994. 56.

megleső apa felháborodását csak a képzelet munkája magyarázhatja meg a néző számára. A testiség ábrázolása a visszafogott szerelem toposzának felel meg, amit történetünk ismeretében korántsem gondolhatunk igaznak. Az ágyjelenet közben egy színház jön létre a színházban, ahol a király akaratlanul nézővé válik, sőt, voyeurré. A pikáns szituáció, és az, hogy nézőnk a darab elején még alszik, csak növeli a jelenet feszültségét. Ám ez magyarázatot adhat arra, miért később cselekszik a király: titkos szemtanúként elveszti jogát, hogy azonnal felelősségre vonja lányát. Ezt erősíti meg az is, hogy Tancred lopva, az ablakon át távozik lánya szobájából.<sup>5</sup>

Míg a XV. század végére a *Dekameron*hoz készített illusztrációk száma meghaladja a nyolcezer képet, amiket több mint háromszáz különböző kézirat és nyomtatvány tartalmaz, és ez a szám a következő századokban csak nő, a reneszánszban Gismunda történetéhez kapcsolható különálló művek listája<sup>6</sup> nem hosszú. Ide sorolhatjuk a Cima da Coneglianonak tulajdonított sűrítő kompozíciós képpárt,<sup>7</sup> vagy Bacchiaccia különös hangulatú művét.<sup>8</sup> Megváltozott azonban a helyzet a barokk időszakában, amikor főleg portrészzerű képek készültek Gismundáról. Érdekessége ezen képeknek, hogy míg a szöveges hagyományban nagy hangsúly helyeződik Gismunda beszédére, kidomborítva ezzel okosságát, ha úgy vesszük, férfiasabb oldalát, addig a festmények Gismunda feminin vonásait emelik ki, az élet és halál között való átmeneti pillanatot ábrázolva, annak ellenére, hogy az eredeti történet szerint „asszonyos jajveszékélés nélkül” hajol Gismunda a szív fölé, és „mintha csak forrás támadott volna fejéből, könnyei oly bőven patakzottak, hogy nézni is csoda volt”, ám miután „úgy érezte, hogy kísírta magát, felkapta fejét, felszárogatta könnyeit”.<sup>9</sup> Míg például Mario Balassi<sup>10</sup> vagy Bernardo Mei<sup>11</sup> Gismundának ezt a visszafogottságát, és szentekhez hasonlatos elszántságát emeli ki, William Hogarth portréján<sup>12</sup> Gismunda ridegnek tűnő pózát zavaros tekintete feloldani látszik. Az ábrázolás finomságát mutatja, ahogy Gismunda egyik ujjá magát a szívet érinti, ami hasonlatossá válik ezáltal a kontaktus-ereklyékhez. Ha felidézzük itt a terek elrendezésével kapcsolatban felvetett gondolatot, láthatjuk, hogy ezen aktus újraértelmezi Gismunda szobáját, a szakralizáció keresztény fokára lép újra a görög hagyományok

<sup>5</sup> A 14–15. századból igen nagy számban maradtak fenn Boccaccio novelláját a *Dekameron*ból kiemelve egymagában, különböző fordításokban tartalmazó kéziratok. A szöveges részek mellett szereplő illusztrációkon az alkotók a tér architektúrájának hangsúlyozásával nemcsak a király voyeur helyzetét erősítik meg, hanem egyben a nézőt is ebbe a pozícióba kényszerítik. Érdekes példa az ajtók és ablakok mögött megbúvó apa ábrázolásai között az az illusztráció, melyen Tancred lánya ágyán fekszik, a szerelmesek mellett. (Kéziratos illusztráció, Filiberto de la Mare-nak tulajdonítva. Reprodukálva: Jill M. RICKETTS, *Visualizing Boccaccio*. Cambridge University Press, Cambridge, 1997. 55.)

<sup>6</sup> A novellához kapcsolható művészeti alkotásokról bővebben: A. FIGLER, *Barockthemen*. Band II. Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften. Budapest, 1956. 440. (Ghismonda über das herausgerissene Herz ihres Geliebten trauend); V. BRANCA – P. F. WATSON – V. KIRKHAM, *Boccaccio visualizzato*. = *Studi sul Boccaccio*, N° 15 (1985–1986), 16 (1987); Vittore BRANCA, *Un «Ius» del Bruni cancelliere: il rifacimento di una novella del «Decameron» (IV, 1) e la sua irradiazione europea*. = *Leonardo Bruni cancelliere della Repubblica di Firenze*. A cura di Paolo VITI. Convegno di Studi (Firenze 27–29 ottobre 1987), Firenze, 1990. 207–226.; Frederico POLETTI, *Fortuna, letteraria e figurativa della 'Ghismonda' (Dec. IV, 1) fra umanesimo e rinascimento*. = *Studi sul Boccaccio*, N° 35, 2007.; Jill M. RICKETTS, *Visualizing Boccaccio: Studies on Illustrations of the Decameron, from Giotto to Pasolini*. Cambridge University Press, Cambridge, 2008.

<sup>7</sup> Giovanni Battista CIMA da Conegliano, *Storie di Ghismonda*, Musée des Beaux-Arts, Tours.

<sup>8</sup> Francesco Ubertini BACCHIACCA, *Ghismonda with the Heart of Guiscardo*, 1520 k., Lowe Art Museum, Florida.

<sup>9</sup> Giovanni BOCCACCIO, *Dekameron I.*, Európa Könyvkiadó, 1963. 307.

<sup>10</sup> Mario BALASSI, *Ghismonda*, magángyűjtemény. Reprodukcióját ld.: Vittore BRANCA, *Un «Ius» del Bruni cancelliere: il rifacimento di una novella del «Decameron» (IV, 1) e la sua irradiazione europea*. = *Leonardo Bruni cancelliere della Repubblica di Firenze*. A cura di Paolo VITI. Convegno di Studi (Firenze 27–29 ottobre 1987), Firenze, 1990. Fig. 7.

<sup>11</sup> Bernardo MEI, *Ghismonda con il cuore di Guiscardo*, Pinacoteca Nazionale, Siena.

<sup>12</sup> William HOGARTH, *Sigismunda Mourning over the Heart of Guiscardo*, 1759, Tate Gallery, London.

túlsúlyával telített szerelmi térből. Francesco Furini festményén – amely több variációban létezik – Gismunda tekintete borús, elmélázó gondolatokat tükröz. Arcán és karján lefutó könnyei alig láthatók, a szíven csillogó könnyecsek pedig Gismundától független térben jelennek meg. Ezt a bús-melankolikus tekintetet egészíti ki a nő szabadon hagyott jobb válla és keble, amelynek szemérmetlen tükröződése a látványra érthetetlenül feszesnek tűnő szív.<sup>13</sup> Elgondolkozhat a néző Furini művein akkor, ha ismeri két változatukat is, a *Mária Magdolna*<sup>14</sup> és a *Melankólia*<sup>15</sup> címűt, amelyeken ugyanez az alak látható, fedett edénnyel maga előtt. „Ha a kés, mely lehetővé teszi Szent Bertalan azonosítását, nem kés, hanem dugóhúzó, a figura nem Szent Bertalan”<sup>16</sup> – mondja Panofsky – így az attribútumként funkcionáló szív elrejtése átengedi a lehetőséget egyéb ábrázolásoknak. Ugyancsak Furini alkotása az a kép,<sup>17</sup> amelynek szcenikája az előtörténetet teszi hangsúlyossá, vagyis azt a pillanatot, amikor Gismunda megkapja a díszes tálat szeretője szívével. A baldachin árnyékában nem látható Gismunda arcának pontos kifejezése, testtartása pedig az edénytől való távolmaradás vágyát mutatja. A félig meztelen női alak és a vetetlen ággy érdekes sűrítő kompozícióra utal. Hiszen ne feledjük, hogy a történet szerint Gismunda ekkor már túl van apjával folytatott vitáján, és úgy hiszi, hogy szerelme fogságban van. Érdekessége e képeknek, hogy a korabeli illusztrációktól eltérően nem Gismunda nemesi környezetét emeli ki, és így „az udvarhölgyei között lévő úrnő önként vállalt halála”<sup>18</sup> szcenikát feláldozza Gismunda nőiességének és bujaságának ábrázolása során. Emellett a nő arcán lévő döbbenet és félelem épp azt a hidegvérűséget és elszántságot távolítja el Gismunda alakjától, amely jellemző rá és több, hasonló szituációba került társnőjére, így például Guiglielmo Rossiglione feleségére, aki miután megtudja, hogy szeretője feltálat szívéért ette meg, kiveti magát az ablakon.<sup>19</sup> A szeretővel, vagyis annak szívével mindketten a legtestibb érzék, az ízlelés által érintkeznek utójára, ám míg a lovag felesége tudatlanul cselekszik, addig Gismunda tudatosan kever mérget a serlegbe, amelyet apja küldött neki. Eltérő hatást kelt azonban az, hogy míg Guiscuardo szíve sértetlen marad, Guiglielmo Guardastagno szívével ellensége felapríttatja, kedvese pedig, mivel nem tudja, mi az, jóízűen megeszi. Megfontolandó eltérés a két hölgy között az is, hogy míg Rossiglione feleségének nem tudjuk a nevét, evés közben is hallgat, és hirtelen reakciója is egy olyan nőt szimbolizál, akit tettére sértett nőisége készlet, Gismunda karakteres alak, férfiasan száll szembe apjával, érzelmeit elnyomja, helyette számító értelemmel próbálja meggyőzni apját igazáról. Az

<sup>13</sup> A képek lelőhelyei: The City Museums and Art Gallery, Birmingham; több darab magángyűjteményben.

<sup>14</sup> Kunsthistorisches Museum, Wien.

<sup>15</sup> Whitney Museum, New York. A kép érdekessége még, hogy a Vittore Branca által egyik tanulmánya végén közölt kép, melynek címe *Ghismonda*, és privát gyűjteményben található, mitívumaiban és felépítésében teljes mértékben megegyezik ezzel. A kép címe új értelmezést adhat a lány előtt lévő edénynek, mely így, feltételezhetően a szív hordozójaként, viszont igen zárt formájával, és a kép oldalán látható tetejével a halotti urnák képét idézi. A képet ld: Vittore BRANCA, *Un «lusus» del Bruni cancelliere: il rifacimento di una novella del «Decameron» (IV, 1) e la sua irradiazione europea.* = Leonardo Bruni cancelliere della Repubblica di Firenze. A cura di Paolo VITI. Convegno di Studi (Firenze 27–29 ottobre 1987), Firenze, 1990. Fig. 6.

<sup>16</sup> ERWIN PANOFSKY, *Ikonográfia és ikonológia: bevezetés a reneszánsz művészet tanulmányozásába.* = Erwin PANOFSKY, *A jelentés a vizuális művészetekben. Tanulmányok.* Gondolat Kiadó, Bp., 1984. 286.

<sup>17</sup> FRANCESCO FURINI, *Ghismonda riceve il cuore dell'amato*, magángyűjtemény. A képet egyesek MARIO BALASSINAK tulajdonítják.

<sup>18</sup> Ezt alátámasztandó idézzük fel itt Boccaccio szövegét: „... és félelem nélkül ajkához illesztvén azt [t.i. a serleget], fenéig kiitta, s minek utána kiitta, a serleggel kezében ágyára feküdt, és amennyire csak bírta, tisztas helyzetbe illesztette testét, és szívéhez szorította halott kedvesének szívéét, és némán várta a halált.” = GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron I.*, Európa Könyvkiadó, 1963. 307.

<sup>19</sup> GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron*, IV/9. novella.

érzelmeire hallgató, feminin, és a rációban bízó, maskulin vonásokat hordozó nő is végül halálba rohan. Bár mindkét történet végén közös sírban egyesül a két szerelmes, a bosszúálló fél pedig megbánja tettét, érdekes módon Gismunda esete lesz fennkölt, míg Rossiglione felesége iránt inkább szájalmat érezhetünk.

Természetesen más situációt kell eredményeznie annak is, hogy a Tancred és lánya között folyó beszélgetés még azelőtt történik, mielőtt Guiscardo meghalna. Boccaccio története szerint Gismunda az apjával folytatott vita során elutasítja a tagadás és könyörgés lehetőségét, és nem próbál szeretetével hatni, pedig apja ezt várja tőle, talán nem is alaptalanul. Míg Guiscardóval szemben mint feljebbvalója jár el, Gismunda esetében a király megy lányához magyarázatot kérni, felajánlja neki ezzel a nő felségterületét a vita színhelyéül. Gismunda ruhája Zainer képén gazdagon redőzött, hangsúlyosabbá teszi alakját apja mellett, egyben jól illeszkedik a korabeli királynő-ábrázolások sorába. A későbbiekben apja ajándékát is ülve fogadja, valamint a mérget is így issza meg. Vagyis amellett, hogy a művész kiemeli őt a ruha ábrázolása által, egyben fixálja is helyzetét, a valódi tetteket elhárítva, a belenyugvás pozitívumába helyezi. Ezt látszik alátámasztani Boccaccio szövege is, amelyben Gismunda közli a vita során apjával, hogy „ha nem cselekszed vélem ugyanazt, mint Guiscardóval cselekedtél vagy cselekedni fogsz, tulajdon kezemmel megcselekszem én azt.”<sup>20</sup> A vita során Tancred haragjával akarja leplezni az irányítás elvesztése miatti pánikot, Gismunda pedig pont azon eszközöktől zárja el magát, amelyek apja megbocsátásához vezetnének. A tragédia mégis felemelőnek tűnhet, hiszen bár a nő öngyilkos lesz, előtte predesztinálttá válik a vitára. Itt talán megtaláljuk a kulcsát annak, amiért szégyenlősen ábrázolt Gismunda és Guiscardo testi kapcsolata: „[a]z erotikus folyamatok irodalmi ábrázolása ritkán ébreszt bennem olyan intenzív érzéseket, mint az önértzet győzelmeiről és vereségeiről szóló beszámoló”<sup>21</sup> – mondja Wolfgang Schmiedbauer, és látnunk kell, itt erről van szó. Bár Gismunda alakjának a festészetben való megjelenésekor hangsúlyt fektetnek az alkotók nőiességének és szerelmi mártíromságának ábrázolására is, így szinte mindig fedetlen keblekkel és a szív attribútumával látjuk őt, hasonlóan más olyan heroinákhoz, akiknek a történetében a lelkiesség és a szellem fontos szerephez jutott – és itt gondoljunk például a fentebb említett Mária Magdolna -Gismunda párhuzamra –, nagy hangsúly kerül Gismunda elgondolkodó arckifejezésének kidolgozására.

A vitát ábrázoló kép után több oldalon át egyetlen más illusztráció sincs. Ezután jelenik meg a történet egyik csúcspontját ábrázoló kép, Guiscardo halála. Guiscardót megalázó módon, titokban ölik meg. A király parancsa nem az uralkodó ítélete a bűnös felett, hanem a megsértett apa bosszúja. A történetben hangsúlyos motívum maga a szív, amely a serlegben nemcsak a szerelmes utolsó érinthető porcikájává válik, hanem egyben szakralizálja is a teret, hasonlóan a szentek és mártírok testrészeihez. A férfi azonban halála közben elveszti eleve gyenge identitását is, helyette a tragikus szerelem egyfajta allegóriájává válik, míg a nőnek még karakteresebbé válik jelenléte és szabad akaratból vállalt halála.

A kegyetlen bosszú annak ellenére, hogy megrendítő, mégsem olyan vérengző, mint némely hasonló szerelmi történet, ahol a szív kivágása a szerelmes rivális testének meggyalázását jelenti. Így például Matteo Bandello egyik főhőse nemcsak megöli a vár urát, aki megejtette feleségét,

<sup>20</sup> Giovanni BOCCACCIO, *Dekameron I.*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1963. 305.

<sup>21</sup> Wolfgang SCHMIEDBAUER, *Die Ohnmacht des Helden*. Reinbek bei Hamburg, 1981. 57. Idézi: KIRÁLY Jenő, *A tömegkultúra esztétikája*. 2. kötet. Tankönyvkiadó, Budapest, 1992. 783.

hanem szabályosan felkoncolja: „Neki, mert házasságtörő volt, először levágta a két csengőjét hímtagjával együtt, és aztán kegyetlenül kivágta a szívét. Nem volt elégedett ezzel a legkeményebb bosszúval sem, ezer darabra tépte a testet a saját kezével.”<sup>22</sup> Amellett, hogy Boccaccióra a Bandello-féle naturalizmus nem jellemző, Nastagio degli Onesti története esetében a büntetésre ítélt szellemek csatájánál ezt olvashatjuk: „S akkor a lovag pallosát minden erejével [a lány] mellébe döfte, úgyhogy a hátán jött ki. Mikor a leány megkapta a döfést, sírva és sikoltozva arcára bukott, a lovag pedig előkapta törét, felhasította a leány oldalát, kitépte szívét, s egyéb belső részeit, és odavetette a két szelindeknek, melyek azt nyomban nagy mohón felfalták.”<sup>23</sup> Bár a kegyetlen mérsárlás áldozata egy hölgy, a rész vadságát enyhíti az, hogy pár pillanat múlva újrakezdődik a hajszja. Ezt a jelenetet egy lakoma alkalmával bemutatva a főszereplő eléri, hogy megrémítse a szerelmét elfogadni vonakodó asszonyt, és elgondolkoztassa társaságát a könyörületesség, szeretet és alázat fontosságáról.

Még egy példát hoznék, szintén Bandellótól, amely egy, az úrnőjével viszonyt folytató szolga büntetését mutatja be. Ez így szól: „Nem is vesződték sokáig ezen utálatosságokkal, az íjászt még ugyanazon éjszakán megfojtották.”<sup>24</sup> Ezen eset hozható összhangba Guiscardo halálával, amely mutatja, hogy Tancred szemében, bármennyire szerette is tanácsadóját, az feleslegessé vált számára árulása után. Nem egyenrangú félként végez vele, hanem nemtelen szolgaként. Tancred bosszújáról így ír Boccaccio: „Parancsolta hát ama két embernek, kik Guiscardót őrizték, hogy a következő éjszakán nagy csendben megfojtsák, szívét kivegyék, s neki elhosszák.”<sup>25</sup> Miután Tancred kivágatja a férfi szívét, egy serlegben elküldeti lányának. A szív mint ajándék megjelenése nem szokatlan a lovagi történetekben és azok képi megjelenítésében. Ám Gismunda esetében a tett jelképszerűségétől való megfosztottsága, a szerelmes szolgának a király szolgájával való felcserélése, a szívnek nem mint szerelmi, hanem mint fizikai zálogként való átadása egyben a lovagi mítosz

---

<sup>22</sup> ZEMPLENYI Ferenc, *Műfajok reneszánsz és barokk között*. Universitas Kiadó, Budapest, 2002. 83. Valamint más fordításban: Matteo BANDELLO, *A végzetes nocerai vadászat = Uő, A pajzán griffmadár*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1979. 194. Maga az író is elítéli szereplője brutalitását. Ezt írja pár sorral alább: „A mérhetetlen haragra gerjedt várnagynak be kellett volna érnie annyival, hogy megöli urát, s nem kellett volna a halottat még meg is gyaláznia, de a harag, ha féktelen, nem ismer mértéket.” Uő.

<sup>23</sup> Giovanni BOCCACCIO, i.m., 421.

<sup>24</sup> Két másik, a világi büntetésre vonatkozó példám a fentebb idézettől abban különbözik, hogy nemes a büntetett fél. Bár az egyik irodalmi szöveg, mégis összhangban áll a korabeli igazságszolgáltatás módszereivel, melyre szintén utalok az alábbiakban. Az első egy Bandello által leírt, elborzasztó és látványos büntetés, melyet királyi feleségekkel viszonyt folytató lovagokra róttak ki: „A másik két parázna, Danois Walter és Fülöp pörében, minekutána kínvallatás nélkül is beismerték vétküket, a párizsi parlament urai azt az ítéletet hozták, hogy mindenki szeme láttára vágják le a két lovag hímtagját, testükről tetőtől talpig nyúzzák le a bőrt. Ezt a rettenetes ítéletet a bakó a nyilvános kivégzésen hamarosan végre is hajtotta. Ezután szégyenszemre még akasztófához is hurcolták, s nyaktól fellógatták a két ifjút.” Hasonló szégyen történt a Capet-család tagjaival az 1300-as évek elején. A két lovag büntetése a legalaposabb kivégzés volt, vagyis: herélés, megnyúzás és fővétel. Az idézet helye: Matteo BANDELLO, *Parázna úrhölgyek; A hitlen grófné*. = Uő, *A pajzán griffmadár*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1979. 432, 502. Ezzel ellentétes állásponton állt többek között Montaigne, aki szerint az élők gyöttrése és kínzása a megaláztatás leg súlyosabb formája, míg az, ha egyszerűen megölik a bűnöst, a kegyesség jelének értelmezendő. (Ne feledjük ezen a ponton a mártírhalálok rituális kínzási akusait.) Emellett véleményével szorosan kapcsolódik a korban a gyakorlatban, vagyis az igazságszolgáltatás által végrehajtott büntetések alkalmával érvényesített nézethez, miszerint a holttesten elvégzett tortúrák a nézők szempontjából ugyanolyan elrémítőek, mint a még élő áldozat kínzása, ám az elítélt szempontjából a büntetés emberséges megoldásnak mondható formái ezek. Ezzel kapcsolatban Montaigne a következőket mondja: „En úgy vélem, hogy ami túl van az egyszerű kivégzésen, az az igazságszolgáltatásban is csak közönséges kegyetlenkedés, kiváltképpen minálunk, akiknek kötelességük volna épségben bocsátani át a lelkeket; ami lehetetlen, ha előtte kibírhatatlan kínzásokkal feldúljuk és kétségbe ejtjük őket.” Az idézet helye: Michel de MONTAIGNE, *A kegyetlenségéről*. Európa Könyvkiadó Budapest, 1997. 79.

<sup>25</sup> Giovanni BOCCACCIO, i.m., 305.



és a szerelmi történet színpalainak lerombolásával is jár. A mikrokozmoszban történik ez, ahol Gismunda dönt bűn és bűnhődés, élet és halál fölött. Ám szerelmét nem tudja megmenteni, hiszen az csak lopva jutott be ide, s a szobán kívül a királyé a hatalom. A kehely szintén csak közvetítéssel jut el Gismundához, vagyis nem a lélek önkéntes feltárása történik, hanem a halál igazolása. Míg Boccacciónál a *kehely, tál* motívumával kapcsolatban a *coppa* szóval találkozunk, a későbbiekben a 'római kori áldozati serleg vagy tányér' jelentésű latin *patera* szót használják leggyakrabban az átdolgozók. Annak ellenére, hogy igen sok átdolgozás egyes vonásaiban deszakralizálja a szöveget, ezzel a gesztussal Gismundának a mártírokhoz hasonlatos viselkedését hangsúlyozzák, és a két szerelmes „találkozását” egyfajta szakrális ceremóniává alakítják ezáltal.<sup>26</sup> Emellett lehetségesnek tartom, hogy a Gismunda-ábrázolások közül igen sok változatban azért nem a szívet tartalmazó serlegről iszik Gismunda, mert bizonyos korabeli emblémák negatív felhanggal telíthették<sup>27</sup> a jelenetet.

A Zainer által készített illusztráción a szív az őt hordozó edényben marad, míg Gismunda a méregpoharat issza ki. Az edényben maradt szív a már felidézett ereklyekultusz lenyomataként is értelmezhető, amely lehetővé teszi azt, hogy maga Gismunda is átlépje az idő és tér ily dimenzióit. „Mert hogyan törölhetnénk el jobban a halál tényét, ha nem úgy, hogy a halott egy testrészét kiemeljük a túlsúfolt sír [esetünkben a test - L. B.] eredeti összefüggéséből? Mi jelképezhetné jobban, hogy a halott megszüntette az időt, mint az, ha ehhez még a tér meghatározatlanságát is hozzáadjuk? És mi fejezné ki jobban Ég és Föld összekapcsolásának paradoxonát a »megfordított nagyságrendek« játékánál, amikor a végtelent jelentő tárgy kicsi és véges?»<sup>28</sup> – mondja Peter Brown.

A közös sírba fektetés a kor számos történetében jelen van, ám sokszor érdekességét pont az adja – ami Gismunda kapcsán özvegy volta miatt lényegtelenebb –, hogy a nőt nem férje, hanem szerelme mellé temetik. Kevésbé érdekes ebből a szempontból Abélard és Héloise esete, és jóval érdekesebb például a történet tükörnovellája (IV/ 9), amelyben a hölgyet halála után a mellé a lovag mellé temetik, akivel férjét megcsalta. A szerelmesek testének közös sírba való helyezésére érdekes magyarázatot találunk a reneszánsz filozófiában. Cirillo Ficinóra, Eberóra, Speronira és a trattati d'amore szerzőire hivatkozva azt állítja, hogy a lelkek tökéletes fúziója ezen aktus során nem a nő és a férfi egymás mellettiségében, hanem egységében valósul meg. A halál-szerelme extázisát mutatja meg és képezi le, a hermaphrodituszi állapot újbóli megjelenését.<sup>29</sup> Emellett érdekes felvetni azt a gondolatot is, hogy magának a temetésnek milyen szerepe van a novella szcenikájában. Ha visszagondolunk az előzményekre, Gismunda saját akaratából veszi fel a serleget, csókolja meg és mossa le könnyeivel szeretője szívét, majd önti rá a mérget. Tettével saját halálát és ellenállását arra használja fel, hogy apja uralmát a zsarnokság sötét oldalaként interpretálja, és haldoklása közben elmondott utolsó kívánságával felszámolja a közte és apja között lévő furcsa szoros viszonyt, egyúttal a sír által megteremtí az új mikrokozmoszt, amely már nem nyitott, már magába fogadta a káoszt és Guiscardo (megcsonkított) testét is. Giuseppe Mazzotta szerint ezen kívül a sír maga is egy kétélű metafora. Egyrészt Gismunda és Guiscardo örökké való

<sup>26</sup> Federico POLETTI, *Fortuna letteraria e figurativa della 'Gismunda' (Dec. IV, 1) fra umanesimo e rinascimento.* = *Studi sul Boccaccio*, Vol. 32 (2004), 112.

<sup>27</sup> Ld. pl.: *Ficta religio; Mulier super bestiam; Sapientia humana, stultitia est apud Deum; Vanità; Piacere vano.*

<sup>28</sup> Peter BROWN, *A szentkultusz.* Atlantisz Kiadó, Budapest, 1993. 105.

<sup>29</sup> A. R. CIRILLO, *The Fair Hermaphrodite: Love-Union in the Poetry of Donne and Spenser.* = *Studies in English Literature, 1500–1900*, Vol. 9, No. 1, The English Renaissance (Winter, 1969). 81–95.

szerelmének csalóka látszatát mutatja meg, másrészt a politikai tekintély szívósságát.<sup>30</sup> Ha ezt komolyan vesszük, elgondolkozhatunk azon, hogy vajon ki is került ki győztesen valójában az oly egyszerű megoldással végződő történetből. Valószínűleg e kettősséget a kortársak és az utókor is nehezen dolgozta fel, ezért a fordítók és átdolgozók variációk sorát alkották meg a történet végére, amelyben a király is elnyeri méltó büntetését, így Tancred hol megőrül, hol megöli magát, hol csak belehal a bánatba.

Annak ellenére, hogy az előkelő körökben igen gyakori volt ebben az időben a második, harmadik házasság, nemhogy Gismunda, de apja sem vállalta e második frigyet. Ám míg az apa királyként jelenik meg, Gismunda nem kap politikai szerepet, elzárkózik a felelősség és a házasság elől is, ám nem tudja a tisztas özvegy szerepét játszani, miután halott férje miatti bánata elmúlik. Más részről az apa özvegyisége mondhatni kötelező. Így jöhet létre a szerelmesek köré épített kettősség esztétikájából a hármasságé, amely fő pillére a rivalizálás. És ezáltal válik érthetővé az is, miért olyan visszazoritott Guiscardo alakja, és miért lehet a kulcsszereplő és irányító Gismunda. A rivalizálás ugyanis nemcsak a két férfi között zajlik a lányért,<sup>31</sup> hanem apa és lánya között is a fiúért, akkor is, ha minőségkülönbség van kettőjük Guiscardóhoz fűződő viszonyában. Így egy nagyon érdekes, a szerelmi háromszög tematikáját kijátszó történetmodell születik meg Boccaccio keze alatt, amely nemcsak az irodalmi hagyományokra épít, de játszik a vallási és profán motívumrendszerek a korban megszokott jelkészletével is. Talán ez is magyarázhatja azt, hogy igen gyorsan önállóan is megjelenik az európai irodalomban, és kevésbé hangsúlyosan, de a képzőművészetben is helyet kap.

### Gismunda and Guiscardo – Faces of a story from Boccaccio till the Baroque

The chief theme of this paper is the tale of the two lovers, Gismunda and Guiscardo. This story was appeared first in the *Decameron* as the first tale of the fourth day, and from the early times was right popular in Europe. The base of my analysis is the art work of a printed matter which was published in the 1470's, that contained the German version of Boccaccio's short novel by Niklas von Wyle and its twelve woodcuts were made by Johann Zainer. In the pursuance of the comparison of the pictures and the text we can follow up the structure and the lines of force of the space surmounted by the characters. The essay below will discuss about this problem.

The traditional visualising of the royal court can tell us more and more in variant textual and visual dimensions. In this way this paper would like to present the royal court, Gismunda's room and the space outside the town as the dimensions of Cosmos, Microcosmos and Chaos by examining contemporary texts, paintings and illustrations in the study. In the end, through this division of the different spaces, the character of Gismunda, Guiscardo and Tancred and their liaison can be interpreted in a new way.

---

<sup>30</sup> Giuseppe MAZZOTTA, *The World at Play in Boccaccio's „Decameron”*. Princeton University Press, Princeton, 1986. 157.

<sup>31</sup> A történetben megjelenő klasszikus szerelmi háromszög kérdéséhez ld.: Carlo MUSCETTA, *Giovanni Boccaccio e i novellieri*. = *Storia della Letteratura Italiana*. A cura di Emilio CECCHI e Natalino SAPEGNO. Garzanti, Milano, 1965. 315–558; Guido ALMANI, *L'estetica dell'osceno*. Einaudi, Torino, 1980. 174.; Giuseppe MAZZOTTA, *The world at play in Boccaccio's Decameron*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1986. 133–136.; Pier Massimo FORNI, *Adventures in speech: rhetoric and narration in Boccaccio's Decameron*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1996. 115–127.