

http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_542_03_A_magyar_irodalom_torteneti_1/ch40.html

AZ IMITATIO ELMÉLETE ÉS GYAKORLATA A SZIGETI VESZEDELEMBEN

Kiss Farkas Gábor

Az eredetiség, feltalálás, a mennyiben nem csupán egyes lyrai mozzanatra, hanem az életviszonyok oly szövedékére vonatkozik, mely elbeszélő, vagy drámai költemény alapvázát – egészben, vagy episodokban meséjét képezze, sohasem volt nagyon közönséges. A legtermékenyebb alkotó lángész ereje is, ugy látszik, némi megszorításnak vala e részben alávetve

(Arany 1962, 331).

Az imitációt a reneszánsz fedezte fel újra, mind a *mimészis* (a *physis* ábrázolása), mind pedig a költői minták utánzása értelmében. A mimészis fogalma csak Arisztotelész *Poétikájának* újrafelfedezése után, az 1530-as évektől lett jelentős elméleti viták tárgya, ezzel szemben a retorikai imitáció, vagy más néven *imitatio auctorum* már Petrarca néhány levelének fontos témája. Az imitatio, más szerzők utánzása alapvető fontosságú eszköz a retorikai képzésben, amelynek hagyománya szerint az *ars, imitatio* és *usus* hármasságára van szüksége a jó szónoknak. Az *ars* itt az elméleti szabályok, trópusok és figurák elsajátítását jelenti, az *imitatio* ezek felismerését egy követendő, tekintélyes auktorban és ennek nyomán saját mű alkotását, az *usus* pedig azt, hogy a végeredmény annál sikeresebb lesz, minél több gyakorlás előzte meg a szónoki munkát. Emiatt minden retorikával vagy poétikával foglalkozó műben találunk néhány gondolatot az imitációról, ezek azonban jellegzetesen közhelyesek, talán épp mintául szolgálnak az *imitatio* elsajátítására. Az imitációról szóló értekezések és elszórt megjegyzések hasonlatai általában sokféleképp értelmezhetőek, a méh hasonlatot (miszerint a méh sok virágról gyűjti össze mézét) éppúgy lehet a sok szerző utánzására való felszólításként értelmezni, mint arra, hogy csak egyetlen szerzőt imitáljunk – és hasonló a helyzet például Zeuxisz *Heléna*-festményének történetével is: a hét legszebb krotóni szűzből a tökéletes nőt megformáló festő története nem csak azt igazolhatja, hogy sok szerzőt imitálva kell egységes művet alkotnunk, hanem azt az ezzel ellentétes gondolatot is, hogy a festő a fejében már meglévő *ideához* kereste a példát a természetben, ezért a saját művünk *ideájának* megalkotása fontosabb, mint mások utánzása. E példázatok mellé hozzátehetjük a majmolásról, majmokról szóló történeteket, a kecske kérődzésének topikus alkalmazását, az ösvény-és nyommetaforákat, amelyek általában érvnek álcázva jelennek meg a reneszánsz imitációelméletben, azonban inkább csak a szerző álláspontjának retorikus parafrázálására alkalmasak, elméleti értékük nehezen mérhető. Macrobius is, amikor az imitációról ír, imitálja

Seneca imitációról értekező levelét, és amikor ezt az átvételt Petrarca felfedezi, ő is imitálja Seneca levelét, de megrója Macrobiust (Pigman 1980, 10). Ennek következtében néhány közhelyes hasonlaton és gyakorlati példán kívül a legtöbb elméleti írásból nem sokat tudhatunk meg az imitációnak azokról a szempontjairól, amelyek a mai olvasót legjobban érdekelnék: a költői utánzás gyakorlatáról és korabeli befogadásáról. Már Lodovico Castelvetro felhívta a figyelmet, hogy az imitációról tulajdonképp minden fontosat elmondtak, és kevés újat lehet hozzáfűzni (Raimondi 1994, 131–132). Hasonlóan „kevésbé inspiráló” eredményre jutott G.

W. Pigman, amikor több jelentős reneszánsz poétika imitációfogalmát vizsgálta. Az értekezések leírásaiból és hasonlataiból jól használható csoportosítást készített, amelyet érdemes ismertetni: háromféle imitációfelfogást tudott megkülönböztetni e nagyrészt 16. századi poétikákban. A transzformatív felfogás az imitációnak azt az oldalát hangsúlyozza, hogy az imitált mű nem lehet azonos az eredetivel, hanem a szerzőnek át kell alakítania a választott modellt, tehát nem lehet plágium. Ennél valamivel komplexebb imitációfelfogás a disszimulatív, amely szerint a költőnek nemcsak az átvételre és az átalakításra kell ügyelnie, hanem arra is, hogy az új műben ez a mesterségbeli fogás (*ars*) ne legyen észrevehető, azaz leplezze el lehetőleg minél észrevehetetlenebbül a modellt. Ez a két felfogás, amelyek a leggyakrabban fordulnak elő a 16. századi poétikákban, különösen kiábrándítóak a mai olvasók, intertextuális értelmezők számára, hiszen az első esetben az olvasó nem is szerepel az imitáció modelljében, az csak egy gondolati mechanizmus, amelyet a költő praktikusán használhat, a második esetben pedig a korabeli elmélet kifejezetten azt az igényt támasztja, hogy a minta, a modell ne legyen azonosítható, tehát a forrásszöveg és a mű közötti viszonyt az olvasó ne ismerje fel. Egyedül a harmadik imitációfelfogás, az erisztikus-emulatív-vetelkedő az, amely teret enged a forrásszöveggel való viszony értelmezésének, ez az elméleti irány azonban Pigman szerint viszonylag gyenge, csak néhány példát talál erre az értelmezésre (Celio Calcagnini levelében az imitációról), míg például a disszimulációt a strassburgi Johann Sturm retorikája olyan részletesen tárgyalja, hogy hatféle elrejtést különböztet meg (Pigman 1980, 11, 23–24).

A 20. század második felének tudományos konszenzusa szerint az ókorban sem létezett a retorikai imitációnak szigorúan vehető elmélete, sem a gyakorlat, sem az értelmezés felől. Egyes kutatók megpróbálták ugyan szilárd sémát kialakítani az ókori latin szöveghelyekből, miszerint már a császárkori Rómában, a Tiberius-kortól kezdve határozottan megkülönböztették egymástól az interpretációt (fordítást), az imitációt és az aemulatiót (Reiff 1959), ezt a tudományos közvélemény nem fogadta el, ugyanis épp a legfontosabb imitációval kapcsolatos antik szöveghelyek (Seneca 84. levél, Quintilianus: *Szónoki nevelésről* 10, 2; Horatius: *Levelek* 1, 19, 15–19) szinonimaként kezelik az imitációt és aemulációt. A követés-utánzás-versengés (*sequi-imitari-aemulari*) rangban különböző hármasságát Erasmus alkotta meg *Ciceronianus*-ában (1528), és tőle vehetik át azok a szerzők, akik hangsúlyozzák az erisztikus imitáció fontosságát, mint Celio Calcagnini (1529) vagy Bartolomeo Ricci (1541).

Érdeemes végigkövetni egy 16. század közepi humanista, Bartolomeo Ricci gondolatmenetét az imitációról, akit a 20. századi poétikatörténet általában külön kiemel eredetiségéért és szellemességéért (Weinberg 1961, I: 102–104). Ricci műve még az arisztotelészi poétika előtti, a horatiusi *Ars poetica* nyomán keletkezett költészetelméletek közé illeszthető be, mivel az *imitatio naturae* és *imitatio auctorum* kérdésében még nem tesz különbséget. Bár a mű argumentatív része

teljes egészében a költői művek utánzásáról szól, szemléltető példái között számtalan esetben alkalmaz a természet utánzásából vett hasonlatokat. Az imitáció szükségességét is ilyen példákkal igazolja: a régiek a hajót a madarak formájára építették, a természet adta minta alapján, az evezők a szárnyaknak felelnek meg, és ráadásul orra-csőre (*rostrum*) is van mindkettőnek. Az emberi társadalom alapelvei is a természet utánzásából születtek: a két fő kormányzási forma, a polgárok, a köztársaság hatalma és az egyeduralom megvan a természetben a méhek és a hangyák társadalmában. Vannak ugyan, akik szerint az utánzásnak nincsen értelme, hiszen a másolat mindig gyengébb lesz, mint az eredeti, a börtönéből szabadult vad ló mindig gyorsabban fut, mint amelyiket meglovagolják, de erre a platonikus felvetésre azzal válaszol, hogy nincs értelme gigászként az istenek – a korábbi költők – ellen lázadni. Ricci értekezését végigkíséri az a kettősség, hogy nem választja el egymástól a természet és a költői minták imitációját: a költői modellek imitációjának szükségét támasztja alá a Zeuxiszról szóló másik történet, hogy a szőlőfürt festésénél felülmúlta a természetet – tehát a természet utánzása a legfőbb érv a költői modellek utánzása mellett.

Ezt gyakorlati példakkal is alátámasztja Ricci: Catullus legsikerültebb műve a *Péleusz és Thetisz lakodalma*, és azért lehet a legjobb, mert görög szerzőket utánzott benne, majd Vergilius ezt utánozta Dido panaszában, és mégis felül tudta múlni Catullust (59). Cicero és Vergilius mindent imitáltak, és épp ezáltal lehettek jobbak a korábbi költőknél. Ezt követően Ricci hosszan sorolja fel azokat a szerzőket, akiket az egyes műfajokban követni lehet. De Pigman szempontjainak megfelelően Riccinél is elsőrendű követelmény, hogy változtatni kell az imitált anyagon ahhoz, hogy a sajátunk legyen; azt a (ma már borgesinek nevezhető) ötletet, hogy valaki szó szerint Vergilius verssoraival sirassa el Daphnist, örültségnek és nevetségesnek nevezi: „Ugyan ki őrjöngene olyan nevetségesen, hogy ugyanazokkal a versekkel sirassa el Daphnis halálát, mint Vergilius, és egyetlen betűt se változtasson meg – miközben azt mondja, hogy Vergiliust utánozta? Az ilyet tüstént Lipótmezőre (*in centum Anticyras*) kellene vitetni” (Ricci 1747–1748, III: 44). Akkor lesz valaki jó utánzó, ha *hasonlót* vagy *ellenkezőt* mond. Később hozzáteszi, hogy jó a hasonlóból (*a simili*) történő utánzás, de még jobb, hogyha ellenkezőből imitálunk (*a contrario*), ahogy például Catullus egyik hasonlatát (összeesik, ahogy a viharban ledől egy tölgyfa) Vergilius ellenkezőjére fordította (miképp a viharban a sziklán megáll a tölgyfa). Ez véleménye szerint a jogos, nem plagizáló utánzás legkönnyebb módszere, mert kevés olyan dolog van, aminek ne lenne ellentéte (Ricci 67). Fontos megállapítása, hogy az invenció, a diszpozíció és az elokúció külön imitálandó, ezáltal sokkal kevésbé lehet ráismerni az eredeti forrásra. Hasonlóképpen csökkenti a plágium veszélyét, ha idegen nyelven imitálunk: „ha idegen nyelven teszi, általában valamelyest könnyebb és biztosabb nyomon haladó lesz az írása”, mert „a másik nyelven olvasónak a legkevésbé sem tűnhet fel [az imitáció]” (45). Ricci itt az imitáció 16. század közepén felbukkanó problémáinak a legfontosabb kérdéseit feszegeti: a más nyelven történő – akár roppant szolgálai – imitáció is szolgálhat új, eredetinek tekinthető művek alapjául.

A hasonló vagy ellenkező utánzására sok példát találhatunk a *Szigeti veszedelemben* is, a legfeltűnőbbben talán – ahogy Ricci példája Catullus és Vergilius kapcsolatáról is mutatta – a hasonlatok körében. Az *Obsidio Szigethianahasonlatai* közül számtalan mutat jelentős önállóságot annak ellenére, hogy klasszikus vagy tassói alapokon nyugszanak. A legjellegzetesebb példa talán két, Cumillához kapcsolódó hasonlat le-het: először a XII. ének 22. versszakában olvassuk szerelmi

szenvadásáról, hogy „Ő is, mint szarvas gém, futkos az erdőben, / Kinek nyíllal csinált vadász sebet mellyben”. Az *Aeneis* legközismertebb része, a IV. ének nyomán minden olvasó emlékezhetett a szerelmes Dido nyugtalanságának leírására: úgy fut az utcákon, mint szarvasünő, kit a pásztor

Kréta mezőin megcélzott és megsebesített:

benne maradt-e a nyíl? a vadász nem tudja, azonban

tudja a szarvasünő, s bár még megfutja sébével

Dictének vadonát, az a vessző, érzi, halálos

(*Aen.* 4, 68–73).

Ezt követően Cumilla elpanaszolja szomorú sorsát Fátinak, dajkájának, akinek az alakja érdekes ötvözet. Fáti szerepe egyrészt megfelel Dido nővérének, Annának, aki szintén arra buzdítja a pun királynőt, hogy engedjen a szerelemnek. (*Aen.* 4, 31–53 – mint látható, Zrínyi megcserélte a hasonlat és Anna buzdításának sorrendjét, de erről a szerkezeti változtatási technikáról még lesz szó.) Másrészt viszont meglepő módon nem látszik olyan őszintének, mint Dido nővére, Anna, mert Cumilla kedvéért Zrínyi szerint „Ő mesterséges csinált szókat gondola, / Kivel az ő kedvét jobban megkapcsolá” (30. versszak). A „mesterséges csinált szavak” ötlete kicsit távolabbról kerülhetett ide: közvetlenül a Dido–Anna-jelenet után Iuno egyezkedni próbál Aeneas anyjával, Venusszal arról, hogy Aeneas maradjon Carthagoban, de Venus érzi, hogy Iuno nem őszinte, hanem „*simulata mente*”, leplezett szándékkal beszél:

Erre viszont – mert megsejtette, beszéde hamisság,

s célja: Itália nagyságát Libyába terelje

(*Aen.* 4, 105–106).

Így Fáti, aki tehát egyszerre Anna és Iuno, megpróbálja Cumillát meggyőzni arról, hogy ne bánkódjon, a boldogtalan szerelmesek példáját idézve:

Akkor eszeveszettek bujdosnak világon,

Mint nyíllal lútt medve vándorol barlangon,

Mely dictámust nem talál. Nevet ily dolgon

Cupido, s boszuját vészi az bolondon

(XII, 34).

Ezt a hasonlatot a 22. versszakbeli hasonlat Zrínyi által készített variációjának tekinthetjük, ahogy azt Ricci is ajánlja: szarvas helyett medve szerepel, és ráadásul dicta -must, ezerjófüvet keres, amit Vergilius („Dictének vadonát”) és az ő nyomán Tasso szerint (*Megszabadított Jeruzsálem* 11, 72–73, szinte szó szerinti fordításban) elsősorban sebzett szarvasok és kecskék keresnek orvosságként, medvék talán sosem.

A XI. énekben, Deli Vid és Demirhám második, hitszegéssel végződő párbajánál a várból kilépő keresztény csapatot vezeti Vid:

Vid mégyen előttök, mint gallya tengeren,

Kinek sok vitorlája leveg az égben,

Mert rettenetessen structollat fejében

Mozgatja forgószél, dárda forog kézben

(*Szigeti veszedelem* XI, 52).

A hasonlat ebben a meglepő formában, hogy a harcos a hajó, sisakforgója pedig a vitorla, azt hiszem, nem található meg Zrínyi egyetlen epikus forrásánál sem. Az alapötlet viszont talán kereshető Tassónak abban a hasonlatában, amikor visszavonulás közben a keresztények ostromtoronyát hasonlítja kikötőbe érkező hajóhoz:

Kivergődve a rászakadt veszélyből,

a moloch [ostromtorony] biztos helyéhez közelget.

De mint a hajó, mely, hajtva a széltől,

bátran szeli a hullámteli tengert,

s zátonyra fut, mikor a rév felé tör,

vagy alattomos sziklától reped meg...”

(*Megszabadított Jeruzsálem* 11, 84, 1–6).

Az ostromtorony azonban majdnem összedől, még mielőtt elérné a biztonságos révet. Tasso hasonlata egyáltalán nem merész, hiszen két élettelen tárgyat, hajót és tornyot vet össze egymással, Zrínyi ezzel szemben élőt és élettelen, ráadásul a hasonlatot tovább bontja a vitorla és a sisakforgó képével. Szintén jó példa lehet az ellentétező, „a contrario” típusú átalakításra, amikor a várban bennszorult Delimán először gondol arra, hogy ideje visszatérni saját táborába:

Akkor legelsőben vette magát eszben

Delimán, hogy nem jó néki késni itt benn.

Mint szüves oroszlán sok vadászt erőben

Ha lát, nem fut, haraggal előttök mégyen

(*Szigeti veszedelem* X, 86).

Tassónál (hasonlóan homéroszi mintáihoz: *Iliász* 12, 41–48; 17, 109–112) ezzel szemben csak azt a változatot találjuk meg, hogy a bátor oroszlán – bármennyire nélkülözi is a félelmet – mégis menekül:

A hős megfut, s bár nem nagyon sebes, mint

a meghajszolt oroszláné futása,

mégiscsak futás; vadul ver a szíve,

eddig nem ismert érzéssel telítve

(*Megszabadított Jeruzsálem* 13, 28).

A szigeti Zrínyihez kapcsolódik egy meglepő kép, amelyet az „a contrario” hasonlatimitáció segítségével értelmezhetünk. A XI. énekben, Deli Vid Demirhámval folytatott párbaja és a törökök hitszegése után a szigeti hős hatalmas mészárlást visz végbe:

Holttestek között jár, mint kegyetlen halál,

Török vérben gázol, mint tengerben kűszál;

Senki ő eleiben fegyverrel nem áll,

Bajvivó társára senkire nem talál

(XI, 97).

A meglepő, elmés pont a hasonlatban a mozgást végző elemek felcserélése, a hasonló és hasonlított szembeállítás: Zrínyivel szemben a kűszál mozdulatlan, nem gázol. Az *Aeneis* megfelelő helyén így is találjuk, minden *argutia* nélkül:

Ő [Mezentius], valamint kűszál, mely a tág tengerre benyúlván

állja, kiteve a tajtéknak, haragos viharoknak,

mennybolt és mélyvíz minden mérgét, veszedelmét,

Úgy dacol... ”

(*Aen.* 10, 693–696).

Talán a Vergiliusnál szereplő latin *prodit* („benyúlván”) ige kettős jelentése ihlette meg Zrínyit: a szó alapjelentése *előremegy*, de ezen a vergiliusi helyen azt jelenti, hogy a kőszikla ’kiáll’. Számos példával lehet még igazolni a hasonlatok átalakításának elvét, amelyeket itt nem részletezek: a különféle állathasonlatok esetében Zrínyi igen gyakran formálja önállóan a helyzeteket, vagy épp más állatokat helyettesít be, ahogy előbb a dictámust kereső medve és a szarvas esetében láttuk. Az említett helyzetekben természetesen nem erisztikus, emulatív, hanem inkább transzformatív és disszimulatív jellegű imitációfelfogásnak felelnek meg Zrínyi sorai.

Már Ricci megemlítette azt a fontos feltételt, hogy az imitáció éppúgy kiterjedhet a mű invenciójára, diszpozíciójára, mint elokúciójára. Ha a költői alkotást szónoki műnek értelmezzük, ez azt jelenti, hogy az invenció és a diszpozíció utánzása a műnek nagyobb terjedelmű részét, epizódját, sőt alap gondolatát is érintheti, míg az elokúció, a beszéd feldíszítésének utánzása természetesen rövidebb szakaszokra korlátozódik. Mai fogalmakkal élve az első utánzási lehetőség nagyobb szerkezeti elemek, történetek átvételére jogosít fel, míg a második a stílusékesítésére. A 16. század második felétől találkozunk egyre több poétikában a generális és a partikuláris imitáció elkülönítésével. Vincenzo Borghini *De imitatione* (Az utánzásról) című, kéziratban maradt munkájában azt mondja: „Az imitációban, úgy gondolom, főképp két dologra kell figyelni, a szavak megválasztására és azok egymás közti elhelyezésére, valamint a folyamatos beszéd fonálára” (Borghini, 1971–1973, II: 1537). A szóválasztás, a stílus utánzása az elokúció imitációjára vezethető vissza, míg a folyamatos beszéd fonalát a mű egészének történetére, a mese utánzására érthetjük. Később ugyanezt a két kategóriát a *verborum electio* és a *compositio* utánzásának nevezi (1545), melyeket más szavakkal a *dictio* és a *res*, a stílus és a tárgy imitációjának is hívhatunk. Megjelenik ugyanez a különbségtétel Borghini kortársánál, Zsámboky Jánosnál is a *Cicero utánzásáról* írt dialógusában, de ő az univerzális és a szinguláris imitáció eljárásának nevezi ezt (Zsámboky 1561, 37; Vásárhelyi 1978, 282). Magát az eljárást már egészen korán, Janus Pannoniusnál felfedezhetjük a magyarországi irodalomban: Janus Guarinóhoz írt panegirikuszának vázlatát egy sokkal rövidebb panegirikusból vette, amelyet Venantius Fortunatus írt Gogóhoz, Sigibertus frank uralkodó nevelőjéhez. Janus csak a venantiusi – hagyománybontó – panegirikusz kompozícióját utánozza, de terjedelmét többszörösére növeli. Ez a *res-verba* felosztás Marino írásaiban tűnik fel később: mikor Nápoly szirénjét bírálói lopással és plágiummal vádolták meg, *La Sampogna* című kötete elején, Claudio Achillinihez intézett levelében próbálta tisztázni magát a *furtum* vádjá alól. Ezért megkülönbözteti egymástól a fordítást, az imitációt és a fosztogatást (*rubare*). Az imitációt, mint már Ricci is, egyetemes emberi tulajdonságnak tekinti, „a termékeny képzelőerejű, találékony emberek pedig csírák gyanánt fogadva be a kedvelt irodalmi képeket, szinte mohón kapnak rajta, hogy a tanult eszméket újjászüljék, és a hasonlóból hirtelen más képeket fabrikálva, gyakorta akaratlanul is szebb dolgokat hozzanak létre”. A már Borghininél és Sambucusnál látott felosztást itt vezeti be: „Az effajta utánzás lehet egyetemes vagy csak részletekre terjedő. Az egyetemes az anyag kitalálásában, a

részletes a gondolatokban és a szavakban jelentkeznek; az első a hősi nemhez, a másik inkább a lírához való; amabban több költőiség van, és jobban el lehet rejteni, emez szemérmesebb és kevésbé dicséretes” (Bán 1963, 63; Kovács 1985, 125; Marino 1993, 49–50). Utána példák sorával igazolja azt, hogy az epikus költők hol használták az első eljárást, elsősorban Ariostótól és Tassótól szemezgetve.

Ez a felosztás jelentkezett az iskolai oktatásban is. Példaképpen hadd idézzem a jezsuita Martin Du Cygne (1619–1669) leírását, aki didaktikusan és érthetően fogalmazza meg az *imitatio* két fajtáját: „Hányrétű az imitáció? Válasz: Kétrétű. Az egyik a dikcióé, ami az egyáltalán nem, vagy csak kissé megváltoztatott szavakra értendő. Így egy Catilina-jellegű beszédé: Meddig élsz vissza, te bűnös lélek, az isteni türelemmel? (...) A másik féle imitáció, mikor annak, amit imitálunk az invencióját, dispozióóját, vagy elokúcióját utánozzuk hasonló vagy eltérő helyzetben” (Du Cygne 1754, 6). Alexander Donatus (1584–1640), a Collegio Romano jezsuita retorikatanára *Ars poëticájában* (1631) hasonlóképp választja szét a szavak és a tárgy imitációját: „Márpedig az imitáció kétféle: az egyik a tárgyra, a másik a szavakra vonatkozik. A szavak utánzása magától értetődő. A másik az invenciót és a dispozióit öleli fel, amelyek a maguk módján megvannak a költői műben – továbbá az érzelmeket, erkölcsöket, véleményeket, a kezdés, a kitérők, a befejezés mikéntjét, és más hasonlókat. Mindkétfajta imitáció csodálatosképpen táplálja és tökéletesíti a szellemet” (Donatus 1631).

Arra, hogy Zrínyi ismerte és használta ezt az elvet, számos példát hozhatunk. Cumilla beszéde Delimánhoz a XII. énekben (79–88), amelyben megpróbálja lebeszélni a tatár hőst arról, hogy visszatérjen Sziget alá, viszonylag folyamatosan az *Aeneis* IV. énekét, Dido és Aeneas párbeszédét követi (Greksa 1890, 136–137). A vergiliusi eredetű párbeszéd azonban néhány elemmel, díszszel gazdagabb lett: ilyen például az, ahogy Cumilla, a szultán lánya Szulejmán örökségét jellemzi: Elveszté az hadat császár Sziget alatt,

Már te veszésséddel akarja jutalmát;

Te vitéz fejedbül tenni akar prédát,

S végezni akarja ezzel tragédiát

(XII, 82).

Az egész ostromot összefoglalóan tragédiának fogja fel Cumilla (ahogy korábban maga Delimán is: „Csuda tragédiát készít elméjében / Császár, kit nevetni fog Zrini Szigetben” – XI, 28) – ez Tassót idézi az olvasó emlékezetébe, ahogy az utolsó ostrom kezdete előtt Soldano egy toronyból szemléli a harcot:

a vad Szultán, s a messzeségbe nézett;

s úgy látta, mint színházban vagy porondon,

mily keserves gyász az emberi élet: [l'aspra tragedia de lo stato umano]

hányféle halál réme ostromolja,

mily szeszélyesen játszik vele sorsa

(*Megszabadított Jeruzsálem* 20, 73).

Tasso eposzának kozmikus meditatív jellege, a hadszíntér sötét irracionalitásának érzékeltetése hiányzik a *Szigeti veszedelemből*, hiszen ez ellenkezne a végső üzenettel, ami nem a *vita contemplatívát*, hanem a *vita activát* állítja példaként a magyaroknak. Itt mégis átszüremkedik Tasso pesszimizmusa Zrínyi eposzába, ornamentumként egy idegen történetbe illesztve.

Cumilla didói szavai után Delimán dönteni kényszerül, és Zrínyi a tatár hős nehéz helyzetét ismét egy nem *Aeneis*-beli versszakkal érzékelteti:

Mit csináljon tatár? Ide vonsz tisztesség,

Oda Cumilláért, mint kénkű, szüve ég;

Őbenne hadakozik két nagy ellenség,

Mellyek közzül győzé végre az tisztesség

(XII, 89).

Tassónál az ambivalenciának ez a leírása Erminia kétségeinek jellemzéséből származik, aki Tancredibe szerelmesen vállalja, hogy ellopja Clorinda harci öltözetét és az ellenség között bolyongjon:

ám ha életét nem is, helyette

oltalmazza legalább jóhírét meg:

szívében hatalmas szembenállók,

a Tisztesség s a Szerelem csatázott

(*Megszabadított Jeruzsálem* 6, 70).

Tasso ezután hét ottáva hosszan idézi a két érzelem szónoklatát, és végül Erminia lelkében – szemben Delimánnal – a Szerelem győz. Vergiliusnál is megvan ugyan impliciten ez a konfliktus (amelyre a régebbi kutatás forrásként utalt), de Tasso eposzában Zrínyi sokkal jobban megfogalmazva találta meg a probléma lényegét, ezért innen vette át a versszakhoz a leírást. Az univerzális imitáció, a hosszabb jelenet forrása tehát Vergilius, de két tassói ornátus, díszítőelem is bekerült a leírásba, partikuláris imitáció gyanánt: az egyik tragédiához hasonlítja a Szigetért

folytatott küzdelmet, a másik pedig a Szerelem és Tisztesség harcaként értelmezi Delimán vívódását. A kortárs magyar közönség a maga főképp latinra korlátozott kulturális horizontjával Dido és Aeneas alakzásait még minden bizonnyal felismerhette Cumillában és Delimánban, de ennél sokkal kisebb valószínűséggel vehette csak észre a két rövid tassói elemet az alapvetően vergiliusi történetmenetben. A két tassói kiegészítésben csak kevesen vehették észre a vergiliusi eposszal való versengést, aemulatiót, de az egyértelmű lehetett a korabeli olvasók előtt is, hogy Zrínyi két olyan elemmel korszerűsítette a vergiliusi eposznyelvet, amelyek attól idegenek, viszont annál népszerűbbek a késő reneszánsz költészetben.

Az imitáció előző két elve egyrészt rámutatott az *a simili – a contrario* történő változtatás elvére, másrészt arra, hogy másképp kell bánnunk a cselekmény tárgyával, mint a szavakkal, a dolgok (*res*) és a szavak (*verba*) külön imitálhatók. Johann Sturm 1574-ben megjelent, de nagyjából 1530-tól fogva folyamatosan készülő retorikájában (amely Zsámboky, volt tanítványa művére is jelentős hatást tett: Téglásy 1988, 108–109, 158–159) ráismert arra, hogy tulajdonképpen a költők idézetei nem sokban különböznek a *colores rhetoricit*ől, a többi szónoki eszköztől, amelyeket beszédünk ékesítésére használunk, ezért, ha el akarjuk rejteni az imitációt, ugyanazokkal a módszerekkel élhetünk, amelyek a szóalakzatok (*figuráverborum*) alapját adják, és amelyeket átfogóan *metaplasmus*nak nevez a retorika (a szavak hangtani módosítása költői célokra, elsősorban a metrikus verselésben). Ezek, mint ismeretes, a hozzátétel (*appositio*), az elvétel (*detractio*), az áthelyezés (*transpositio*) és a felcserélés (*immutatio*), de ezekhez Sturm hozzávesz még két módszert a retorika más területeiről:abőséget(*copia*) ésatömörséget (*brevitas*). „Hozzátétel az, amikor valamit a modellhez hozzáillesztünk: vagy a kezdetére, vagy a végére, vagy valamit közbehelyezünk. Ezzel ellentétes az elvétel, amikor erről a három helyről valamit elveszünk. Az áthelyezés az, amikor mondataink változatlanok maradnak ugyanabban a fordításban, parafrázisban vagy átrendezésben, de más helyre helyezük át őket. A felcserélés az, amikor elleplezzük az anyagot és a szavakat. A bőség, amikor kevés mondatból sokat csinálunk, kevés szerkezeti részből többet. Ugyanígy van ez a díszítményekkel és a versmértékekkel is. A tömörség az, amikor a bőséges tárgyat összefoglaljuk. És szinte az összes felsorolt dolgot megfigyelhetjük Vergilius kezdősoraiban” (Sturm 1574, H6r). Sturm szerint Vergilius a híres négy sort (*Ille ego...*) tette hozzá a szokásos epikus kezdéshez, ez volt az *additio*az imitációban – ezt csak a grammatikusok vették el tőle *honoris causa* (tisztesség okán?, az Arany János szerint „teleszájú kezdés” ellen?). Ezáltal a szokásos múzσαι segélykérést a szöveg közepébe helyezte – ez *atranspositio*. Vergilius hosszú invokációja (*Musa mihi causas memora...*) sokkal bőbeszédűbb (*copia*), mint Homéroszé („Férfiúróól szólj nekem...”), Vergiliusé öt sor, Homéroszé kettő. Homérosz egy sorát végül Vergilius saját invokációja végére helyezte (*transpositio*). Az *immutatióra* először Hésziodosztól hoz Sturm példát: ahogy Homérosz Akhillész haragját és Odüsszeusz bolyongását írta meg, úgy Hésziodosz Zeusz erejét (*vim Iovis*) teszi a *Theogonia* tárgyává, majd Vergiliusnál elemzi végig Odüsszeusz és Aeneas szerepazonosságát, mint az *immutatio* eredményét: az egyik görög, a másik trójai, mindkettő hajón utazik, az egyik hazai gyekszik, a másik menekülve keres új hazát, az egyik Kalüpszóhoz, a másik Didóhoz tér be. Ezt követően Sturm még részletesebben mutatja be ugyanennek a hatféle imitációs technikának a használatát Horatius és Pindaros költészetének viszonyában.

Sturm újítása, hogy a szóalakzatok típusait a költői imitáció eszközeinek tette meg, nem maradt visszhangtalan: legalább két szerzőnél előfordul a 17. században az *imitation*nak ez a csoportosítása, és érdekes módon mindkettő jezsuita. Alexander Donatus, a már idézett jezsuita poétika szerzője, a szavak utánzásánál különbözteti meg ezeket az eljárás módokat: „Tehát, hogy dicséretes legyen az imitáció, három segédeszközre lesz szükség: a hozzátételre, az elvételre és a felcserélésre. A hozzátétel, vagy a szavak túlcserélése az, amikor a költő kiválasztott helyét más szavakkal kibővítjük és kiszélesítjük... Az elvétel a hozzátétel ellentéte, a bőségesen kifejtett tárgyat néhány szóval foglaljuk össze... A felcserélés pedig az, amikor szinte ugyanazt más szavakkal foglaljuk össze, vagy más jelentéssel látjuk el.” A felcserélés eljárásán belül előfordulhat *aequivalentia*, egyenértékűség, ha például prózát teszünk át versbe. (Gondoljunk arra, hogy Zrínyi számos helyen Istvánffy történeti művének latinját verseli meg, szinte szó szerint!) Különösen ajánlott a felcserélés esetén az ellentétezés együttes alkalmazása, vagy pedig, ha az imitált rész nem metaforikus (*figurata*), akkor díszítsük metaforákkal, ha pedig metaforikus, akkor fozzuk meg ezektől a díszektől (Donatus 1631, 94–97).

Jakob Masen (1606–1681), a népszerű jezsuita tankönyvíró Sturmhoz hasonló módszereket ajánl Cicero szónoklatainak utánzásához a 17. század közepén: „mivel hatféle módszer van, amire imitáció közben tekintettel kell lennünk, az áthelyezés [*inversio*], a felcserélés, a hozzátétel, az elvétel, ellenkező és hasonló, ugyanezek a dolgok komolyabb témáknál is segítségünkre lehetnek. Akár verset, akár történelmet, akár szónoklatot, akár valami mást írunk, teljes szöveghelyeket és könyvek tartalmát is utánozhatjuk. Mert elkerülhetetlen, hogy olyan tárgyról írjunk, amelyekről már írtak mások előttünk” (Masen 1657, 117). Masen ugyan a bőség és a tömörség helyett két másik módszert tesz a metaplasmus technikái mellé, az ellentétezt és a hasonlóságot, amelyekkel már Riccinél találkoztunk, de elképzelése az imitációról egészében véve hasonló Sturméhoz.

Balassi imitált költeményeinek nagy részében lineárisan követi az eredeti verseket, nem alkalmazza a *transpositio* eszközét, csak bőséggel, illetve tömörséggel él, gazdagítja vagy rövidíti az eredeti költeményeket. Zrínyi ezzel szemben kifejezetten gyakran használja a jelenetek, a nagyobb szerkezeti egységek, epizódok imitációjánál, a *res* utánzásában az egyes részek áthelyezését, mind eposzában, mind pedig lírai költeményeiben. Példaképp az eposz egyik legegységesebben imitált jelenetét választottam, Halul bég és Demirhám követségét Sziget várában (*Szigeti veszedelem* VI, 1–51), mivel a rész alig tartalmaz dikció-imitációt, máshonnan vett ornátust. (A felsorolásban az egyes versszakok után kurzívval jelzem, hogy melyik sturmi eljárásnak feleltethető meg az adott helyen Zrínyi imitációja.) Ahogy már Arany is rámutatott jegyzeteiben, majd Greksa részletesen leírta, itt Alete és Argante követsége (*Megszabadított Jeruzsálem* 2, 58–90) szolgáltatta a behelyettesítés (*immutatio*) alapját, és ez annyiból is jó választás volt, hogy a később Deli Viddel párbajozó Demirhám legközelebbi párja a *Megszabadított Jeruzsálemben* Argante, aki Tancredival folytat majd hasonló párbajszorozatot (Király–Kovács 1983, 241; Greksa 1890, 45–48).

Tasso jelenete a követek közeledésével kezdődik, ismeretlen ruhában, de nyilvánvalóan békés szándékkal érkezik Alete és Argante, számos apród kíséretében a keresztények emmauszi táborába – Zrínyi az érkezést elhagyja (*detractio*), és csak Szulimán kissé távoli táboráról tesz említést, amely éppolyan messze lehet Szigettől, mint Emmausz Jeruzsálemtől (VI, 1). Halul és Demirhám egyiptomiak, ahogy Alete és Argante is az egyiptomi király követeként érkeznek, további közös

vonás, hogy a szónok Alete és Halul valódi egyiptomi, a vad Argante viszont cserkesz, csak egyiptomi szolgálatban áll, Demirhám pedig arabiai szerecsen. Alete leírása egy sokkal itálibb, udvaribb személyiséget sejtet, mint Halul bégé (*Szigeti veszedelem* VI, 2–3; *Megszabadított Jeruzsálem* 2, 58). Alete alacsony sorból származik, de sokra vitte, hajlékony jellemű (*pieghevoli costumi*), színlelő (*vario ingegno al finger pronto*), sőt csalfa (*a l'ingannare accorto*), mások háta mögött gyalázkodó (*gran fabbro di calunnie*) – egyszóval a Tasso-korabeli itáliai udvarok becstelen színlelője (Accetto 2003), Halul bég ezzel szemben előkelő születésű (*contrarium*). Ismeretes, hogy az alacsony sorból való származás Zrínyi számára nem jelentett becstelenséget („Ha disznó túrná is ki az embert, csak ember legyen!” jegyzi be Heltai-kötetének margójára Mátyás király származása kapcsán – Klaniczay 1991, 164, 494), Alete felemelkedő alakjához közelebb áll a seregszámla Olindusa, aki „okosság után / Ment mind nagyobb tisztre; végre lett kapitán” (I, 81), Halul bég egyedül a mézzel kevert szavakat örökli meg A lététől, udvari csalfaságát nem (VI, 3). Hasonlóképp az udvari kultúra hiányát jelzi később az is a jelenetben, ahogy Zrínyi Goffredo békét elutasító válaszát fordítja:

Jó követ, okosan nekünk megbeszéléd,

Lágyon s haraggal is urad követségét

(VI, 39).

Tasso Goffredója nemcsak lágy és haragos üzenetről beszélt, hanem *udvarias* és fenyegető szavakról, de ezt a szót nem ismerte a 17. századi magyar nyelv (Zemplényi 1998, 28–31, 64–67):
Messaggier, dolcemente a noi sponesti

ora *cortese*, or minaccioso invito

(2, 81).

De térjünk vissza a VI. ének elejére: a „mézzel kevert szavak” Halul bég leírásában Tassónál Argante jellemzése után következnek (2, 61, 5–6), itt a sorrendet felcseréli (*transpositio*). Demirhám és Argante bemutatása következik ezután a két eposzban, itt Demirhám karrierjét nem ismerteti Zrínyi, mint Tasso Argantéét, viszont részletezi Argante jelzőit (kérelhetetlen, vad, istentelen), és egy másik Tasso-helyről vett gigász-hasonlattal ékesíti fel (Tasso 9, 3, 3–6 – *additio*) Demirhámot. Ezt követően a Tasso-és a Zrínyi-versszakok teljesen azonos rendben követik egymást (VI, 9: Tasso 2, 60[7–8]–61; VI, 10–13: Tasso 2, 62–64; VI, 14, 1: Tasso 2, 65, 1), de néhány elemet hozzáad Zrínyi Alete szónoklatához, amelyek török *couleur locale*-t adnak beszédének (*additio*): Halul bég megemlíti a legendás arany almát, amely a törökök fátumát őrzi; egy Marinóhoz méltó, invenciózus hasonlattal, szellemességgel (*argutia*) ad ornátust beszédének („Meg is fényesíti [Isten], mint napot, [török fél-] holdunkat”); és felidézi Tahmaszp (Thamma) perzsa sah történetét, amelyről a történetíróknál olvashatott Zrínyi.

Alete nyakatekert és ékesszóló szavai elmaradnak („ha a Hit nem lehet közös, legalább az Erény és Szeretet egyesítse a két vezért”, 2, 64); Zrínyi minden bizonnyal semmiképp sem akarta az Erényt és a Szeretet kapcsolatba hozni Szulejmánnal, még álságos szónoklatban sem, ehelyett pénzt és

vezérséget ajánl Halul Zrínyinek. A 26. versszaktól veszi fel újra a *Megszabadított Jeruzsálem* fonalát (VI, 26, 1=2, 68, 1), Alete rossz tanácsadókra tesz célzást, amit Zrínyi egy metaforával gazdagít, a rossz tanácsadók „füst szókkal” biztatnak (*adiectio*). Itt ismét egy szerkezeti cserére lehetünk figyelmesek (*transpositio*), a 27. versszak első két sora a *Jeruzsálem* 69., második két sora a 67. versszakát imitálja:

Csiklandós szók ezek, és mind esztelenek!

Ki fogja tartani aztot vitézségnek,

Egynihány hogy állott ellent százezernek?

Minden fogja nevezni vakmerőségnek.

dolci cose ad udir e dolci inganni

ond'escon poi sovente estremi danni

(*Megszabadított Jeruzsálem* 2, 69, 7–8).

Ben gioco č di fortuna audace e stolto

por contra il poco e incerto il certo e 'l molto

(2, 67, 7–8).

Az egyes versszakok azonosítását már Greksa elvégezte, ezt pedig most nem kívánom megismételni, csak utalnék rá, hogy hányszor fordul elő még a jelenet során ilyen csere: a VI. ének 28–31. versszaka a *Jeruzsálem* második énekének 71 (7–8)–72. versszakát imitálja (ahol a „rákháton” segítséget hozó német helyett Tassónál a közismerten hazug görögök szerepelnek példaként), majd a rá következő 32–33. versszakot az ezt megelőző tassói részletből, a 66–67. versszakból veszi át szinte szó szerint Zrínyi, a 34.-et pedig a 2, 70-ből (*transpositio*). Ezután meglehetősen sokáig, hat versszakon keresztül lineárisan követi Tasso cselekményét (VI, 35–40 = Tasso 2, 73–81), de a VI, 41. versszakban ismét előrenyúl a *Jeruzsálem* második énekének 87. versszakához, majd a következőben visszatér a 82.-hez. A követség és a tárgyalások befejezését végül Arganténak és Demirhámnak köszönhetjük, akik dühösen kiáltanak fel: „O sprezzator dele piu dubbie imprese” (Ó te, Goffredo, aki megveted a legkétségesebb kalandokat) – mondja ironikusan Argante az őszintének látszani akaró Goffredónak; Demirhám pedig ironia nélkül, Tassóval épp ellenkezőleg (*contrarium*) Zrínyit vádolja retorikussággal: „Mert én nem érthetem, kerülő beszédben / Csavarogsz.” Argante és Demirhám a római Fabius Maximus teátrális gesztusával palástjából bugyrot formál, és abból kell választani a Goffredónak és Zrínyinek háborút vagy békét. A jelenetet a költő Zrínyi egy *adiectió*val, hozzáadással zárja, a magyarok Zrínyi válaszát meg sem várva „Fegyvert! Fegyvert!” kiáltanak, és a harcot választják. Bár a *Jeruzsálem*ben is ugyanez történik, de itt Tasso nem idézi az „All’arme” kiáltást, mint máshol (például 11, 19–20;

12, 44), csak elbeszéli, hogy „tutti commosse a chiamar guerra in un concorde grido” (mindenki háborút kiáltott egységes üvöltéssel). Fontos, hogy Zrínyi elhagyja az allegorikus alakokat (Furor, Discordia), akiket Argante az öléből húzott elő, és Homérosz hatásának hiánya szempontjából jelentős, hogy elmarad a tassói történet végéről a követek *Iliászra* emlékeztető megajándékozása is (*detractio*).

Hasonló módszerrel számtalan helyen találkozhatunk Zrínyinél, a *transpositio*, az események sorrendjének megváltoztatása egyik alapvető eszköze az imitációnak, hogy a költő a művét sajátjává tegye. Nem csak Tassóval vagy Vergiliusszal tesz így Zrínyi, hanem Karnarutiéccsal is, a Szigetvárról írt horvát történeti eposz szerzőjével (például V, 63 / Karnarutić, 3, 115–118; V, 64, 3–4 / Karnarutić, 3, 141–143; V, 67 / Karnarutić, 3, 132–138; V, 68 / Karnarutić, 3, 150–152; Hajnal 1905, 22 alapján). A VII. ének Farkasich-siratójánál (39–45) is észrevehetjük ezt a jelenséget: amint már arra a párhuzam felfedezője, Amedeo di Francesco is utalt, az eredeti Marino-költemény versszakjainak sorrendjét megváltoztatta Zrínyi (Di Francesco 1979, 366–368). Hasonló eljárásra lehetünk figyelmesek az idiliumoknál: az *I. Idilium* az *Ergasto sóhajai* (I sospiri d'Ergasto), a *II. Idilium* pedig a *Fukar nimfa* (*La ninfa avara*) és a *Syrinx* (*Siringa*) című Marino-idillek versszakjainak nem lineáris felhasználásából keletkezett. Az *Orpheus Plutónál* lineáris Marino-imitációja, ahol a Zrínyi-versszakok a Marino-sorok rendjében, szinte fordításként követik egymást, kivételesnek tekinthető ebből a szempontból. Talán azt a feltételezést is megkockáztathatjuk, hogy ez a rendezettség annak köszönhető, amit Zrínyi jegyzett a vershez a zágrábi Syrenakódex margójára: „Istud opus sine studio feci, nec dignum apparet” – azaz kellő stúdium, igyekezet nélkül írta a költeményt, és méltatlan a kötet egészéhez (Kovács 1985, 211). Jóllehet ezzel a kijelentéssel ma már vitatkoznánk, épp a gyakorlott költő könnyed rímei miatt, Zrínyi számára az igazi stúdium minden bizonnyal a gondos imitáció lett volna.

Georg Nicolaus Knauer, aki a legalaposabban és legteljesebben vizsgálta eddig az *Aeneis* és a homéroszi eposzok összefüggéseit, összefoglalta azokat a módszereket, amelyeket Vergilius felhasznált a homéroszi szöveg átalakításához, és ezek a metódusok minden bizonnyal elevenek maradtak a későbbi eposzszerzők számára is, bár az ókorból nem tudunk írott imitációs módszertanról (Knauer 1964, 332–359). A Knauer által felsorolt eljárásokat Szörényi László rendszerezte és sorolta fel, példákat társítva hozzájuk a *Szigeti veszedelemből*: 1. kontamináció, illetve átcsoportosítás, 2. rövidítéssel létrejövő koncentráció, 3. túl nyilvánvaló hasonlóság átformálása, 4. megkettőzés, 5. eredeti eposzi szekvencia szomszédos helyeinek szétválasztása, 6. a cselekvés egyes helyzeteinek időbeli párhuzamosítása, 7. célzás a forráshelyre, 8. a homéroszi hely ellenkezőre fordítása, 9. egész szerkezeti elemek felismerése és átvétele, 10. elszórt célzások kikerekítése és továbbfejlesztése (Szörényi 1993, 21). A felsorolt eljárások között van olyan, amely csak Homérosz imitációja során képzelhető el: a 6. pont, a cselekmény egyes helyzeteinek időbeli párhuzamosítása az úgynevezett Zielinski-törvényből fakad (Rengakos 1995), amely szerint Homérosznál az egymást követően elbeszél, különböző helyszíneken játszódó események mindig időben is egymás után következnek, magyarán a narráció idejét követi az események ideje. Zrínyinél, aki nem imitálta Homéroszt (Király 1917, 141–142), csak felidézte az *Iliász* hőseit, erre nem találhatunk példát. Egy másik, ennél alapvetőbb különbség az *Aeneis* és a *Szigeti veszedelem* imitációs technikája között, hogy Zrínyi eposzában nem különíthetünk el *Iliászt* és *Odüsszeiát*, ahogy az *Aeneis* 1–6. és 7–12. énekének meg lehet határozni az eredetét; az

eposz alapvázának példája a *Gerusalemme liberata*, annak ellentétezése, ha tetszik, *contrariuma*, amint arra már Marino példát mutatott a *Gerusalemmedistrutta* töredékében. A Knauer által felsorolt módszerek többségét viszont összeegyeztethetjük a Sturm és Masen által leírtakkal: az *adiectio* (10.), *adtractio* (2.), a *transpositio* (1., 5.), az *asimili* változtatás (3.) és az ellentétes imitáció (8.) mind megvannak már a 16. századi metodikában. Az *immutatio* (9.) alapvető művelete az eposznak (a szigeti Zrínyi egyszerre Goffredo és Aeneas – lásd Király 1989, 35–36, 108–109, 122–123) és a *Syrena*-kötet többi költeményének is. Azt, hogy Zrínyi vadászként jelenik meg az első két idiliumban, nemcsak azzal magyarázhatjuk, hogy ez az *imago* közelebb állt heroikus világképéhez, mint a bukolikus pásztori, amit Marino imitált idilljeiben találunk, hanem utalhat más marinói idillek vadászaira, Actaeonra (*Atteone*, 46: „Cacciatore infelice”), Meleagroszra (*Meleagro con Atalanta, La Galeria*: „felice amante, e miser cacciatore”) és legfőképpen a szerelmes és szerencsétlen sorsú vadászra, Adoniszra, Marino eposzának főhősére: Zrínyi szerepjátszását tehát a marinói mitológiai hősök *immutatiójaként* is értelmezhetjük (Kovács 1985, 122).

Különösen az *immutatio*, az *imago* felvétele esetén lehet erős a késztetés, hogy az utánzott szakaszt meghaladjuk. Az *aemulatio*nak, a versengésnek már az antikvitástól élő hagyománya van, bár gyakran a versengők megelégszenek a verseny tényével, nem feltétlenül győzelemre törekszenek. Az *aemulatio* az ókori tanítás nyomán jelen volt a reneszánsz irodalmi gondolkodásban is. A már idézett Alexander Donatus például a jó imitáció hat feltételének meghatározásánál az ötödik és a hatodik pontként ismerteti az *aemulatio* kényszerét. „A jó szerzőket versengéssel kell utánozni, és össze kell mérni velük erőnket, nem csak a közönséges dolgokban, hanem a kiváló és jeles szöveghelyeken is.” Majd ifj. Plinius egyik levelét idézve megjegyzi: „Az olvasóknak szerfelett nagy örömet fog okozni, hogy a jó írók ugyanabban a témában nyíltan megküzdjenek. Mert az egyik ebben győzedelmeskedik, a másik abban. (...) A legjobb imitáció pedig az, ha nem vehető észre, vagy pedig ha észrevehető, látszódjék, hogy más, mint a forrás, mert különben semmiképp sem elfogadható, ha mintegy mástól kikoldult és lopott verseknek látszanak” (Donatus 1631, 88–89). Az erisztikus-emulatív imitáció tehát nem azt jelenti, amit ma értünk az allúzió vagy a célzáson. A 16. századi irodalomelmélet *aemulatiója* nem az intertextualitással rokon, nem alludál, nem az értelmezés folyamatát és változásait, a recepció történetét feszegeti, hanem elsősorban két szöveg közötti hierarchikus viszony megállapítását tűzi ki célul. Az *aemulatio*nak kánonképző ereje van: meghaladva, rangban felülmúlva elődeit érheti el egy szöveg, hogy a kánon része legyen. Ahogy a műfajelmélet hierarchikus, amelynek csúcsán az eposz áll (Werner 1977, 11–17, 27–28), úgy a műveknek is erre a Parnasszusra kell felkerülniük. Pigna védelmező irata Ariosto *Eszeveszett Orlandójához*, Paolo Beni eposz-összehasonlító Tasso-tanulmánya, Jean Chapelain bevezetője Marino *Adonéjához* mindazt bizonyítják, hogy épp a műfaj legjobb műve született meg. Macrobius, Julius Caesar Scaliger, Paolo Beni vagy René Rapin értekezései legrészletesebben az elsőség kérdéséről szólnak. Az elmélettől függetlenül természetesen léteztek az imitációnak olyan válfajai, ahol a pretextus felismerése után nem a hierarchia, hanem az allúzió értelmezése tette az olvasó szemében érdekessé a szöveget – ilyen volt például a paródia vagy a cento, de ezeknek a jelenségeknek az elméletírók kevesebb figyelmet szentelnek.

A korabeli kritika általában magától értetődő természetességgel közli, hogy Vergilius vagy Tasso valamilyen módon versengett Homérosszal vagy Ariostóval, a mai irodalomértés viszont a szerzői szándék ilyen konkrét kinyilvánításától ódzkodik. Ahhoz, hogy azt állíthassuk, Zrínyi valahol

aemulálta Tassót vagy Vergiliust, arra lenne szükség, hogy a kor költői technikáinak teljes ismeretében belássuk Zrínyi szándékait is, de épp ez az, amitől tartanak a mű integritását a szerzőtől védő irányzatok. Inkább csak sejtések gyanánt hozom fel a következő példákat az aemulatióra, hiszen mindegyik értelmezhető egyszerű imitációs elrejtésnek, hozzáadásnak, díszítésnek.

A III. ének zárójelenete a *Szigeti veszedelem* egyik legtarkább kollázsa, versszakról versszakra jól azonosítható, de sokfelől vett sorok követik egymást. A siklósi rajtaütés során Ibrahim bég, a vitéz török, aki biztatásul Aeneas mottóját kiáltja a többieknek („Una salus victis nullam sperare salutem” – „Egy reménsége van meggyőzetteknek, / Hogy semmi győzödelmet ne reménljenek” – III, 90), szembeszáll a győztes szigeti csapattal. Cserei Pál leesik lováról, és Ibrahim nem kegyelmez neki, ahogy – itt Ibrahim párja ismét csak a trójai hős – Aeneas sem kegyelmezett Magónak (*Aen.* 10, 524–534), méghozzá azért, mert Turnus korábban szintén könyörtelen volt. Ibrahim indoka Aeneaséhoz hasonló: Zrínyi az oka kegyetlenségének, aki korábban Rézmánt nem kímélte („Mert kérését Rézmánnak meg nem hallotta” – III, 96) (Arany 1960, 392–393). A vergiliusi eredetű jelenetet egy vergiliusi *adiectio* zárja le, méghozzá az *Aeneis* végéről: Ibrahim okfejtése szerint emiatt valójában maga Zrínyi öli meg Cserei Pált („Azért Zrini öl meg téged, ravasz róka”), ami Aeneas dühödő szavait idézi, amikor meglátja Pallas elrabolt övét Turnuson, és haragjában kivégzi: „Pallás, ő pusztít el e sebbel, / Pallás bosszuja vet vétkes véredre ma vámot!” (*Aen.* 12, 948–949) Csakhogy nem pusztán hozzátett itt Zrínyi, hanem *simili* át is alakította ezt a részletet, hiszen ha a vergiliusi mintát szorosan követi, azt kellett volna írnia, hogy Rézmán öli meg Csereit.

A magatehetetlen Cserei csak a szavakhoz tud menekülni, megjósolja ellenfele halálát (III, 97–100), ahogy Tassónál Ariadino Argillánónak (*Megszabadított Jeruzsálem* 9, 80, 1–4). Talán itt fedezhetjük fel az aemulatiót az olasz költővel: két helyen is vergiliusi részletekkel ékesíti fel a nagyobb tassói szövegegységet. Az átkozódó Cserei halálának leírása („Életét és szavát egyszersmind szakasztá” – III, 99) Vergilius egy teljesen független helyéről származik („és elorozza szavával együtt lelkét is” *Aen.* 10, 348), majd Ibrahim rövid, ironikus beszédet rögtönöz a holttest felett („Az én jövődömet csak jó Isten tudja. / Halj meg te azonban, s mondjad menyországban, / Ibrahim olaj-bég hogy mégyen pokolban” – III, 100), és ennek ismét egy másik vergiliusi hely a szinte szó szerinti forrása: amikor Trója bevételét után Pyrrhus kegyetlenül megöli Priamust, ugyanezekkel a szavakkal küldi a túlvilágra (*Aen.* 2, 547–550). Megdöbbenő azonban, hogy Tasso idézett strófája (9, 80, 5–8) funkcionálisan ugyanilyen válasszal folytatódik („Sorsom a Mennynek / ajánlom, míg te hollók etetője / leszel s kutyáké”), Zrínyi mégis a tassói jelenet párját, az *Aeneis* megfelelő részét imitálja: „Úgy hát »iszonyú bűnömmel« / Menj követül Pélidéshez, felhíva figyelmét: / Korcsa, Neoptolemus hova fajzott el? – Na, de halj meg!” Tehát Zrínyi nemcsak a történetnek megfelelő tassói helyet imitálta itt, hanem annak vergiliusi mintáját is – és nem egy hosszú, emlékeztető jelenetről van szó, amelyet az eposzok minden olvasója meg tudna jegyezni. Arra gyanakodhatnánk, hogy Giulio Guastavini vagy Scipione Gentile Tasso-kommentárja segített itt költőnknek az *Aeneis*-párhuzam felkutatásában, de nem: Gentile csak a tassói versszak első felének vergiliusi forrását idézi, Guastavini pedig egy másik vergiliusi helyet idéz, amely közelebb áll ugyan Tasso változatához, de Zrínyiével nem azonos. Zrínyi minden bizonnyal maga kereste elő

ezt a párhuzamot – az ehhez hasonló, „filológusi” tevékenységgel a *Vitéz hadnagy* szerkesztésekor is találkozunk.

Egészében véve tehát Zrínyi két vergiliusi idézet segítségével próbálta meghaladni Tasso művészetét, ha szabad így értelmeznünk ezt a rendkívül aprólékos imitációt. Ezen a helyen kivételes gonddal járt el Zrínyi, máshol gyakran csak egyszerűen „amplifikálja”, Eckhardt Sándor szavával „kiszélesíti” Tasso verseit. Erre jó példa Deli Vid és Demirhám utolsó párbaja a XIV. énekben, amely kettejük állandó alakpárjainak, *imagóinak*, Tancredinek és Argantének a végső küzdelmét imitálja a *Jeruzsálem* 19. énekéből (Arany 1962, 409; Greksa 1890, 149). Tasso itt a homéroszi Hektór és Aiász párbaját (II, 7.) idézi fel, ahol Hektór megijed a harctérre érkező, amint Scipione Gentile is megállapítja kommentárjában. Argante az ostromolt, sérült vár felé fordul, védtelenül, pajzs nélkül marad, erre Tancredi is eldobja a sajátját, hogy a küzdelem egyenlő legyen, de látván, hogy ellenfele „sospeso”, bizonytalan, gúnyolódva azzal gyanúsítja meg, hogy megijedt:

Miféle gondolatod van?

Érzed, hogy itt haláloznak a perce?

Ha rettegsz most, előre látva a sorsod,

későn van már rémülten visszakoznod

(*Megszabadított Jeruzsálem* 19, 9, 5–8).

Minthogy Jeruzsálemben Argante volt a váron belüli hős, itt szükségszerűen Deli Vid öltötte magára Argante szerepét, hiszen szintén az ostromlott várból jött ki. Zrínyi itt talán nem akarta, hogy Deli Vid egyszerűen megijedjen attól a töröktől, akit már kétszer majdnem megölt, ez nem is lett volna valószerű. Ehelyett versengett a tassói hellyel, mert Deli Vid sírva jön ki a várból:

O, mely keservessen hagyja el jó urát

Deli Vid, érötte mert sok könyvet hullat,

De mikor meglátja Demirhám sirását,

Igy mond [Demirhám]: „Oly igen félsz-é szenvedni halált?”

(XIV, 95).

Síró epikus hősökre leginkább Homéroszból emlékezhetünk, ahol először Patroklosz tér vissza sírva Akhillész sátrához, látva, hogy Hektór felgyújtotta a görög hajókat (II, 16, 5–10) – Akhillész ki is gúnyolja sírásáért, majd Patroklosz halála után Akhillész sír a halotti máglya mellett, amelyen – a 16–17. század számára elfogadhatatlanul civilizálatlan szokásként – négy lovat, Patroklosz kilenc kutyája közül kettőt és tizenkét trójai ifjút is feláldozott (II, 23, 170–221). Ennek megfelelően

Tassónál Solimano sír Lesbino halála miatt. Mégis, talán Homérosz adhatta az ötletet Deli Vid sírásához, aki aztán Argantéhoz hasonló alapgondolattal („nem a félelem miatt sírok, hanem valami fontos elvesztése miatt”), de teljesen más kifejtéssel replikázik Demirhámna. Argante Jeruzsálem városát, „Júdea királynőjét” gyászolja, ezért most bosszút kell állnia Tancredin:

A királynő – feleli – jár eszembena régesrégi júdeai székhely, mely elesett, hiába álltam ellena balvégtetnek karom erejével, s haragomat megbosszulni keveslem, hogy fejed kínálja nekem az Ég fel(Megszabadított Jeruzsálem 19, 10, 1–6).

Zrínyi sokkal hosszabbra nyújtja ugyanezt a gondolatmenetet:

Esztelen, mit gondolsz? Félelem voltában

Hogy sirjon Deli Vid, csalatkozol abban,

Éltemet, halálomat tartom egyformán.

Egyik is gyalázatot nem hozhat nékem,

Sőt én halálommal öregbül jó hirem:

De sirok, jó Zrini mikor jut eszemben,

Veszni kell néki Szigettel egyetemben;

Látom, hogy ma elvész az az szép virágszál,

Mely keresztyénséget oly igen vigasztal,

Látom, hogy ez az ég előttte nyitva áll,

És várják angyalok ütet vigasággal.

És kis boszuállás ez helyett te fejed,

Én szomjuságomnak kevés az te véred;

Egész muszurmán hit ennek egy csöp vérét

Soha elegendőül meg nem fizethet

(XIV, 96–99).

Azt hiszem, ezt a helyet az egyik legjobb emulatív Zrínyi-résznek kell tartanunk: Deli Vid hozzáteszi Argante válaszában elejéhez, hogy élete és halála számára nem fontos, Jeruzsálem helyét pedig Sziget vára és a szigeti Zrínyi veszi át. A szép virágszálhasonlat és az angyali kar már a XV. ének mennybemenetelét készíti elő itt – mindennek Tassónál nyoma sincs. Végezetül a tassói bosszúgondolatot kiegészíti még egy vonással, azzal, hogy a szigeti Zrínyi vérének, akár egy szentnek, egyetlen csöppje többet ér, mint az egész muzulmán vallás.

Idézhetnék még több példát, ahol feltűnő a változtatás igénye is, nem csak a technikája. Ilyen például az áruló galamb sorsa: Tassónál az egyiptomi sereg Jeruzsálembe tartó galambpostáját a keresztések fogják el (18, 50), s a galamb védelemért menekül Goffredóhoz, az üzenet megszerzése után pedig szabadon engedik. Tasso esetében keresztény szimbolikája is lehet ennek a momentumnak, ezért sem eshet baja a keresztések jótevőjének, míg a költő Zrínyi bosszút áll az álnok galambon, miután felelősségre vonta (XIII, 98–99); ugyanaz a sólyom kapja el, amely elől Szulejmán sátrába menekült – a török szultán tehát nem tudja úgy megvédeni, mint Goffredo. Itt a módosításra természetesen az eltérő eposzi helyzet, az ostromlott keresztények miatt is szükség volt, de ugyanakkor semmi nem kényszerítette Zrínyit, hogy ezt az invenciót eposzába foglalja, módosításai tehát *aemulatió*ként is felfoghatók.

Számos más emulatív helyet idézhetnék még, hely hiányában azonban csak röviden sorolok fel néhányat. Embrullah, az ifjú török dalnok története (X, 53–64) *Lesbino*, egy tassói mohamedán apród, „paggio” esetét dolgozza fel, de Embrullah csak énekes, nem pedig fiúszereplő, ahogy az Lesbino nevéből és Solimano elkeseredett haragjából érezhető, mikor Argillano megöli (*Megszabadított Jeruzsálem* 9, 81–88). Embrullah gyilkosa, Badankovics meghal Delimán dárdája által, de nem olyan szégyenletesen, ahogy Argillanót öli meg Solimano, majd megtapossa. A jelenet couleur locale-ját is megadja Zrínyi, szemben Tassóval, egyrészt az ifjú „szkofiummal varrott kápája”, „cifrált jancsárpuskája”, „kemény bagdati kardja” révén (amely csak „füttyög” hüvelyében, érzékeltetve Embrullah harci potenciálját!), másrészt keleti hangszerei által (miszkál, chingia). Végül talán értelmezhetjük egyes és rejtőzködő *aemulatió*nak, hogy Embrullahot úgy ragadja el Badankovics, „Mint nagy saskesellő szép hattyu madarat”: ez Ganümedész elrablására utalhat, és ezzel Tasso homoerotikus hangulatát idézi fel Zrínyi. Az ezt követő részben is verseng Zrínyi Tassóval: az eddig imitált tassói helyen ezután Solimano Akhillész módjára kegyetlenkedik a holttesttel, Zrínyi viszont ehelyett az *Aeneis* idézi ezután (X, 62, 3–4: *Aen.* 10, 495 és 736–745), mert a török szavát nem tartja ugyan, de nem embertelen ellenfél.

Már Arany utalt arra, hogy Ibrahim olajbég, amikor megadja magát Zrínyinek a III. énekben, eldobja törött kardját, így helyesbítve Tassót, akinél Altamoro átadja használhatatlan fegyverét Goffredónak – Zrínyi megoldása magasztosabb. Rusztán alakja (I, 75) Tasso Orcanójából származik, aki azután puhult el, hogy fiatal lányt vett feleségül (Tasso 10, 39) – de Orcano apa és férj, ezért nem akar harcolni, Rusztán csak férj, és ráadásul „dög”, impotens (XII, 102). Alderán (XIV, 15) és Ismeno (Tasso 2, 1–4) mindketten járatosak a keresztény ügyekben, Ismeno hitehagyott keresztény, Alderán viszont ismeri Jézus nevét, ki is meri mondani (XIV, 18), ez sokkal megbízhatóbb és bátrabb ígéretnek látszik, mint Ismenóé, aki óvatosságból nem ejti ki Szűz Mária nevét (2, 5), bár mindketten azt állítják, hogy mindent rájuk lehet bízni. Hasonlóképp Zrínyi hőseinek erőteljességére utal a XIV. ének vége (102–103). Az előbb elemzett, utolsó Deli Vid–

Demirhám-párbaj végpontján Deli Vid imája Raimondóét követi, aki Argantéval párbajozik, de Zrínyi elhagyja az idős Raimondo imájának második részét, ahol Goffredo testvére arra szólítja fel Istent, hogy általa sújtsa le ellenfelét („tu fa, che or giaccia (...) questo fellon da me percosso e vinto” – VII, 78, 5–6) – Zrínyi Deli Vidje ezzel szemben csak a gondviselést hívja, legyen ahogy lennie kell. „Uram, most úgy légyen, az mint te akarod.” Természetesen Deli Vidnek itt, a XIV. ének végén meg kell halnia, Raimondo pedig anyagi segítséggel életben marad, ezért nem hívhat Deli Vid meg nem érkező égi segítséget, a változtatás ennek köszönhető, de ettől függetlenül Vid alakja bátrabb és végzetre szántabb lesz ezáltal. Felsorolt példáim mind Tassótól származnak, és ez nem szándékos válogatás eredménye: Zrínyi két fő mintája közül inkább Tassót tekintette aemulálható epikusnak. Vergiliust talán csak egy rendkívül kiterjedt aemulációban próbálja meg felülmúlni, Juranics és Radivoj közismert kalandjában a IX. énekben.

HIVATKOZÁSOK

- Accetto, Torquato (2003) [1641] *A becsületes színlelésről*, Vigh Éva (ford.), Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó.
- Arany János (1960) [1859] „Zrínyi és Tasso”, in *Összes művei 10*, Keresztury Dezső (szerk.) (kiad.), Budapest: Akadémiai.
- Bán Imre (szerk.) (1963) *A barokk*, Budapest: Gondolat.
- Borghini, Vincenzo (1971–1973) „De imitatione in Barocchi”, in Barocchi, Paola (szerk.) *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milánó: Ricciardi.
- Di Francesco, Amedeo (1979) „Concezione etica e modelli epici italiani nell' *Assedio di Sziget di Miklos Zrinyi*”, in Branca, Vittore (szerk.) *Venezia ed Ungheria nel contesto del Barocco europeo*, Firenze: Olschki, 366–368.
- Donatus, Alexander (1631) *De Arte poetica libri tres*, Róma: Guillelmo Faciotti.
- Du Cygne, Martinus (1754) [1670] *Fons eloquentiae studiosae iuventuti patens*, Köln: Vidua Chr. Simonis.
- Greksa Kázmér (1890) *A Zrínyiász és viszonya Tasso-, Vergilius-, Homeros-és Istvánffyhoz*, Székesfehérvár: különnyomat a Székesfehérvári Főgymnasium Értesítőjéből.
- Hajnal Márton (1905) *Karnarutié és a Zrínyiász*, Budapest (Különnyomat az EPhK 29. évfolyamából).
- Király Erzsébet (1989) *Tasso és Zrínyi: A „Szigeti veszedelem” olasz epikai modelljei*, Budapest: Akadémiai.
- Király Erzsébet–Kovács Sándor Iván (1983), „Arany János Tasso-kötetének margójegyzetei”, in „*Adriai tengernek főnforgó hajjai*”, Budapest: Szépirodalmi, 59–79, 239–261.
- Király György (1917) „A trójai háború régi irodalmunkban”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 27: 1–23, 129–150. Klaniczay Tibor (szerk.) (1991) *A Bibliotheca Zriniana története és állománya*, Budapest: Zrínyi.
- Knauer, Georg Nicolaus (1964) *Die Aeneis und Homer: Studien zur poetischen Technik Vergils mit Listen der Homerzitate in der Aeneis*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Kovács, Sándor Iván (1985) *A lírikus Zrínyi*, Budapest: Szépirodalmi.
- Marino, Giovanbattista (1993) [1620] *La Sampogna*, Vania de Maldé (kiad.), Parma: Fondazione Pietro Bembo.
- Masen, Jakob S. I. (1659) *Palaestra Styli Romani, Quae Artem & praesidia Latine ornateque quovis styli genere scribendi complectitur*, Köln: Busaeus.
- Pigman, G. W. III (1980) „Versions of Imitation in the Renaissance”, *Renaissance Quarterly* 33: 1–32.
- Raimondi Ezio (1994) „Gli scrupoli di un filologo: Lodovico Castelvetro e il Petrarca”, in *Rinascimento inquieto*, Torino: Einaudi, 57–142.
- Reiff, Arno (1959) *Interpretatio, imitatio, aemulatio: Begriff und Vorstellung literarischer Abhängigkeit bei den Römern*, Würzburg: Triltsch.
- Rengakos, Antonios (1995) „Gleichzeitigkeit in den homerischen Epen”, *Antike und Abendland* 41: 1–33. Ricci, Bartolomeo (1747–1748) *Operum Bartholomaei Riccii tomi tres*, Padova: Joannes Manfré.
- Sturm, Johann (1574) *De imitatione oratoria libri tres*, Strassburg: Iobinus.

- Szörényi László (1993) „A Szigeti veszedelem és az európai epikus hagyomány”, in *Hunok és jezsuiták*, Budapest: AmfipressZ, 15–24.
- Tasso, Torquato (1995) *A megszabadított Jeruzsálem*, Hárs, Ernő (ford.), Budapest: Orpheusz.
- Téglásy Imre (1988) *A nyelv-és irodalomszemlélet kezdetei Magyarországon: Sylvester Jánostól Zsámboky Jánosig*, Budapest: Akadémiai.
- Vásárhelyi Judit (1978) „Két XVI. századi magyar ciceróniánus”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 82: 277–284.
- Vergilius (1962) *Aeneis*, Lakatos István (ford.), Budapest: Európa.
- Weinberg, Bernard (1961) *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago: University Press.
- Werner, Klaus (1977) *Die Gattung des Epos nach italienischen und französischen Poetiken des 16. Jahrhunderts*, Bern: Lang.
- Zemplényi Ferenc (1998) *Az európai udvari kultúra és a magyar irodalom*, Budapest: Universitas.
- Zsámboky János (1561) *De imitatione Ciceroniana dialogi tres*, Párizs: Aegidius Gorbinus.