

# ItK



# 5-6

**Irodalomtörténeti Közlemények**

**A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA  
IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK FOLYÓIRATA 1976**

## A TARTALOMBÓL

### BALASSI BÁLINT ÉLETMŰVE

tudományos ülészek

EGER, 1976. május 12—15.

*Komlovszki Tibor:* Balassi és a reneszánsz arány-szemlélet

*Varjas Béla:* Balassi Nagyciklusa

*Horváth Iván:* Az eszményi Balassi-kiadás koncepciója

*Amedeo Di Francesco:* Balassi Bálint költészetének manierista vonásai

*Kovács Sándor Iván:* Balassi Bálint és az Óceánium

\*

*Bónis György:* Balassi Bálint szentszéki pere

*Ludányi Mária:* Balassi Szép magyar komédiájának közvetlen hatása a hazai udvari dráma fejlődésére

*Ritoókné Szalay Ágnes:* „Irlják gyermek-képben”

*Gömöri György:* Adalékok Balassi utolsó lengyel útjához és kapcsolataihoz

*Szőnyi György Endre:* Machiavelli-hatás Balassi költészetében

*Lőkös István:* A kelet-európai petrarkizmus horvát változatai

*Jan Šlaski:* Balassi és a korabeli lengyel irodalom

*Szörényi László:* „Valahány török bejt”

*Kőszeghy Péter:* Balassi verseinek egy ismeretlen kiadásáról

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

# IRODALOMTÖRTÉNETI KÖZLEMÉNYEK

1976. LXXX. évfolyam 5—6. szám

## SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

**Szauer József**

főszerkesztő

**Komlovszki Tibor**

felelős szerkesztő

**Németh G. Béla**

társszerkesztő

**Bíró Ferenc**

**Kiss Ferenc**

**Tarnai Andor**

**Varga József**

## BALASSI BÁLINT ÉLETMŰVE

tudományos ülésszak

Eger, 1976. május 12—15.

<i>Komlovszki Tibor</i> : Balassi és a reneszánsz arány-szemlélet	567
<i>Varjas Béla</i> : Balassi Nagyciklusa	585
<i>Horváth Iván</i> : Az eszményi Balassi-kiadás koncepciója	613
<i>Amedeo Di Francesco</i> : Balassi Bálint költészetének manierista vonásai	633
<i>Kovács Sándor Iván</i> : Balassi Bálint és az Óceánium	659
*	
<i>Bónis György</i> : Balassi Bálint szentszéki perei	671
<i>Ludányi Mária</i> : Balassi Szép magyar komédiájának közvetlen hatása a hazai udvari dráma fejlődésére	676
<i>Ritókéné Szalay Ágnes</i> : „Iriák gyermek-képben”	681
<i>Gömöri György</i> : Adalékok Balassi utolsó lengyel útjához és kapcsolataihoz	684
<i>Szőnyi György Endre</i> : Machiavelli-hatás Balassi költészetében	694
<i>Lőkös István</i> : A kelet-európai petrarkizmus horvát változatai	697
<i>Jan Šlaski</i> : Balassi és a korabeli lengyel irodalom	702
<i>Szőrényi László</i> : „Valahány török bejt”	706
<i>Kőszeghy Péter</i> : Balassi verseinek egy ismeretlen kiadásáról	714
*	
Balassi-ülésszak Egerben	7 0
*	
Magyar irodalomtörténetírás 1975. (Bibliográfia) ( <i>Stauder Mária</i> )	721

## SZERKESZTŐSÉG

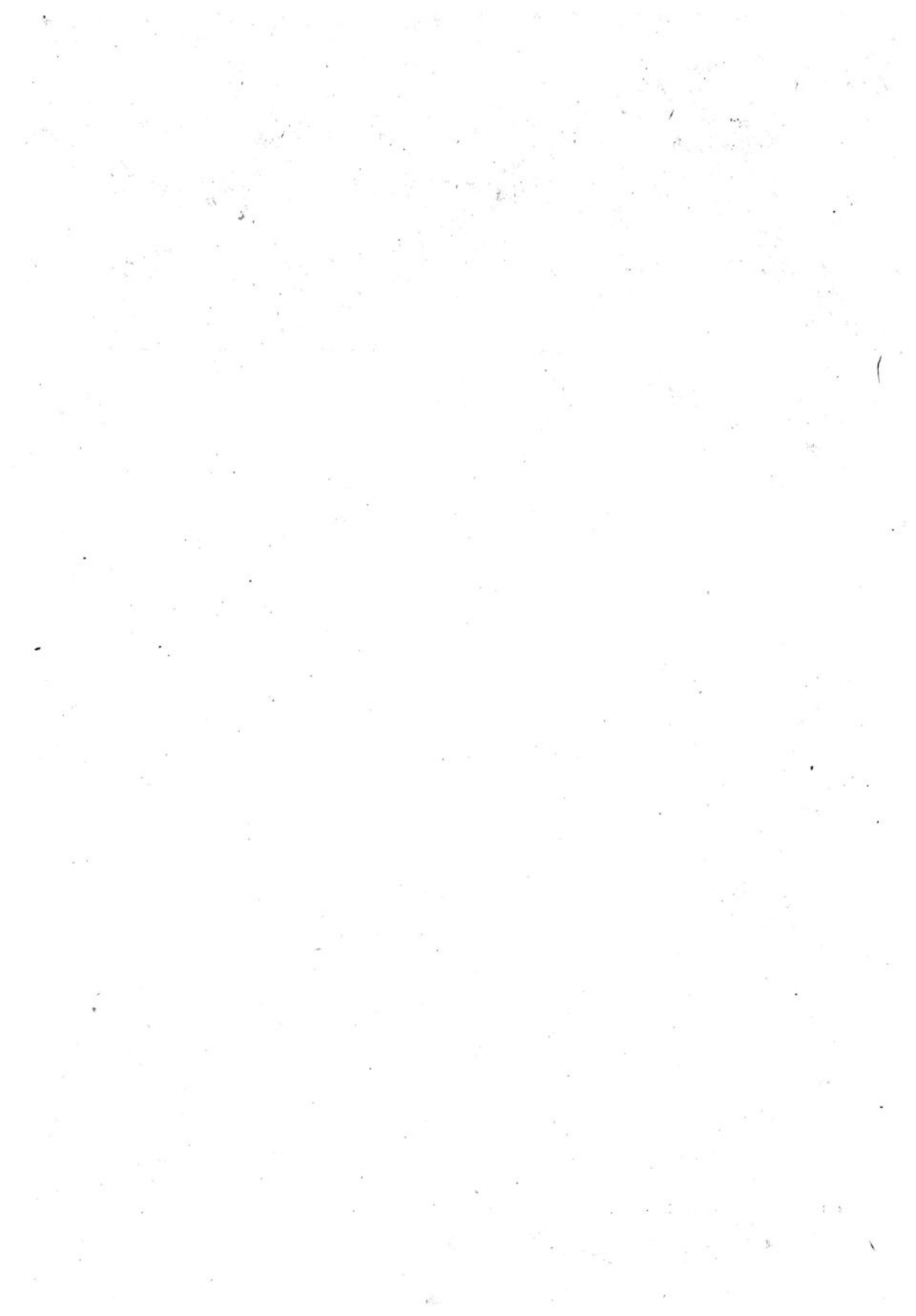
1118 Budapest  
XI., Ménesi út 11—13.

**BALASSI BÁLINT ÉLETMŰVE**

tudományos ülészak

Eger, 1976. május 12–15.





## BALASSI ÉS A RENESZÁNSZ ARÁNY-SZEMLÉLET

Balassi verskompozícióinak egyik típusát Varjas Béla ismerte fel, bizonyítva, hogy költészetében (már a korai versektől) milyen fontos szerepet játszott az ún. hárompillérű verskompozíció jegyében készült énekek sora. Varjas Béla joggal hangsúlyozta e verstípus Balassi költészetében betöltött szerepével kapcsolatban: „Turóczi-Trostler József nézetével szemben éppen azt kell kiemelnem, hogy Balassi nagyon is jól ismerte 'az egész vers testére érvényes zárt architektúra művészetét', s ifjú éveitől kezdve élete végéig tudatosan foglalkoztatta lírai önkifejezésének nyelvi, prozódiai eszközei mellett a költemény egészének strukturális megformálása, s annak tovább fejlesztése.”<sup>1</sup> A hárompillérű énekek „szerkezeti skémája — írja Varjas — egyébként arra is figyelmeztet, hogy Balassi egész költészetét újra át kell vizsgálnunk: vajon hány másféle kompozíció, hány másfajta szerkezeti képlet vár még felfedezésre alkotásaiban?”<sup>2</sup>

Egy kisebb dolgozatomban hívtam fel a figyelmet arra, hogy Balassi költészetében a hárompillérű kompozíció-típus mellett az aurea sectio arányát, illetve arányait érvényesítő kompozíció-változat is megtalálható.<sup>3</sup> Az aranymetszés jegyében készült versek jelentik költészetében a második ismert kompozíció-változatot.

Mind a hárompillérű kompozíció-típus, mind az aurea sectio arányát, arányait érvényesítő kompozíció-változat jellegzetesen architektonikus versépítkezés. Balassi nem csupán egy-egy vagy néhány alkalommal fordul e két szerkezeti struktúrához, hanem énekei sorozatát írja e két jellegzetes konstrukció jegyében, programszerűen. A hárompillérű énekek már korai verseitől megjelennek, az aurea sectio arányait érvényesítő énektípus pedig jobbra az érett költő verseiben jut jelentős szerephez. Mivel mindkét kompozíció-változatban részben a szimmetrikus, részben az aszimmetrikus arányoknak meghatározott s az adott vers jellegét meghatározó funkciója van s a költői életmű jelentős hányadában érvényre jut, önkéntelenül is fölvetődik a kérdés: Balassi két kedvelt kompozíció-típusa milyen kapcsolatban, összefüggésben van a reneszánsz általános harmónia-, mérték- és arányszemléletével.

Mielőtt az aurea sectio arányait őrző Balassi-versek jellegéről kissé tüzetesebben is szólnék, utalnunk kell a reneszánsz általános arányszemléletére s a korban mintegy delelőjére érkezett szemlélet vázlatosan jelzett előtörténetére. Természetesen nem kívánom, de nem is tudom a művészetek történetét végigkísérő számos arány-eszmény, művészi kánon történetét, jellegét és korabeli szerepét nyomon kísérni a reneszánszig. Csupán az aurea sectio ismerete szempontjából nélkülözhetetlen arányelméletek jellegére próbálok vázlatosan utalni. Még ebben a vonatkozásban sem törekedhetem teljességre. Ezért az arányelméletekre való utalás menthetetlenül vázlatos és töredékes, nem idézheti az arányelméletek fejlődésének sem szerteágazó sokrétűségét, sem folyamatosságát.

<sup>1</sup> VARJAS Béla: Balassi és a hárompillérű verskompozíció. ItK 1970. 482.

<sup>2</sup> VARJAS Béla: i. m. 482.

<sup>3</sup> KOMLOVSZKI Tibor: Balassi és az aurea sectio. In.: Régi magyar századok. (Adatok a reneszánsz és barokk irodalom történetéhez.) Bp. 1973. 16–18.



Ismeretes: a reneszánsz művészetszemléletében és elméletében központi szerepet játszott a szépség kategóriája. A szépség fogalma viszont eleve feltételezte a művészi alkotás belső harmóniáját, mértékét és arányosságát. A reneszánsz általános harmónia-szemléletében és igényében megkülönböztetett problémává vált a műalkotás belső, művészi arányainak kérdése, összhangban a neoplatonista szépség-ideállal. „Marsilio Ficino újplatonikus filozófiai rendszerében — írja Klaniczay Tibor — a szépség a tökéletesség szimbóluma, a legfőbb jónak, vagyis az istenségnek az érzéki világban való tükröződése, az igazság látható aspektusa. Ez a szépség isteni teremtő aktusnak köszönheti létét, az az ember tehát, aki képes szépséget elővarázsolni, maga is isteni adottságokkal rendelkezik. Így várt a szépség a költői, s ugyanígy a képzőművészeti vagy zenei alkotás legfontosabb vonásává, lényegévé; a költő, a művész pedig az isteni teremtés misztériumának részévé, eszközévé.”<sup>4</sup>

A neoplatonista szépség-eszmény mögött nyilvánvalóan a világról, a világegyetemben feltételezett szépségről és harmóniáról kialakult elképzelést kell keresnünk. A Püthagorásznál kezdődő, Platon majd Ágoston által kamatoztatott s a reneszánsz kori neoplatonizmusban megújított szemlélet szerint a teremtett világban, a természetben egyetemes harmóniát létrehozó szerkezeti törvényszerűségek érvényesülnek. „E kor emberei azt hitték — írja Francastel a reneszánszról —, hogy létezik a szférák harmóniája, és hogy e harmónia fejeződik ki a matematikai gondolkodásban, ez áthelyezhető az ember ábrázolásáról a világ ábrázolására. Hitték a világ egységében és örök arculatában, pontosabban, azt hitték, hogy a világnak geometriai arculata van, hogy a természet állandó valóság és látványként adódik az embernek.”<sup>5</sup> Ezért érthető, hogy a reneszánsz kor embere és művésze bár dinamikusan és céltudatosan tört a világ megismerésére és abban központi helyet kívánt magának teremteni, „de hite szerint ebben a világban egyszerű számokban kifejezhető, de éppen ezért tökéletes geometriai formák statikus törvényszerűségei uralkodnak”.<sup>6</sup>

Szépség, harmónia, természet: a reneszánsz művészetelmélet elválaszthatatlan kategóriái. Talán Alberti fogalmazta meg legszembetűnőbben együtvértartozásukat: „A szépség valamiféle összhangja és egybecsendülése valamely egész részének, amelyek megfelelnek annak a szigorú számnak, korlátozásnak és elhelyezkedésnek, amelyet a harmónia, vagyis a természet abszolút és első elve követel.”

Az aránytan kiemelkedő szerepe a világról s benne az ember helyzetéről, központi szerepéről vallott felfogással, értelmezéssel azonos gyökerű. A reneszánsz művészetszemlélet azért rezonált oly következetesen a Püthagorászig s követőikig visszavezethető arányszemléletre, mert már Püthagorász és iskolája számára is a proporcionalitás fogalma az arányok olyan rendszerét, meghatározottságát jelentette, amely egyrészt a makrokozmoszban érvényesült mint organikus rendszerezőelv, másrészt az emberi test arányainak volt a kifejezése.<sup>7</sup> Az emberi test arányai viszont azonosnak tűntek „azokkal a feltételezett arányokkal, amelyekkel a világ szerkezetét már Püthagorász és követői is jellemezték” s az ő nyomukban a reneszánsz természetfilozófusai.<sup>8</sup>

A makrokozmoszt — jórészt Platon nyomán — a reneszánsz is egy hatalmas élőlénynek, organizmusnak tekintette. Az ember pedig nem csupán középponti helyet foglal el e szemléletben a világmindenségben, de egyúttal kicsinyített, tökéletes mása is a világegyetemben érvényesülő, szépséget és harmóniát létrehozó szerkezeti törvényszerűségeknek.

A reneszánsz természetelvű művészetszemlélete az egyetemes szépséget és harmóniát kívánta tulajdonképpen kifejezni a művészi alkotásokban, s mivel az emberben jelenvalónak látta a

<sup>4</sup> KLANICZAY Tibor: A neoplatonizmus szépség- és szerelemfilozófiája a reneszánsz irodalomban. FK 1975.

<sup>5</sup> Pierre FRANCASTEL: Művészet és társadalom. Bp. 1972. 467.

<sup>6</sup> POGÁNY Frigyes: Firenze. Bp. 1971. 197.

<sup>7</sup> Lásd erről részletesebben Erwin PANOFKY: Az emberi arányok stílustörténete. Bp. 1976.

<sup>8</sup> Leonardo da Vinci: A festészetéről. BOSKOVITS Miklós: Bevezetés. Bp. 1967. 25.

makrokozmoszt meghatározó arányviszonyokat, az ember mértékei, arányai általánosabb mérték-eszménnyé is válhattak. Vitruvius közvetítésével Platon nézetei nyernek új megfogalmazást ebben a vonatkozásban is. Platon a *Phaidrosz*-ban a beszéd helyes arányairól írta: „... minden beszédnek olyan felépítésűnek kell lennie, mint egy élőlénynek, amelynek hozzáillő testalkata van, úgyhogy ne hiányozzék se feje, se lába, hanem legyen törzse és végtagjai, melyek egymáshoz és az egészhez illenek.”<sup>9</sup> Luca Pacioli pedig — Vitruviust kamatoztatva — az építészetéről szóló művét a következőképpen kezdi: „Mindenekelőtt az ember proporcióiról fogunk beszélni, mert minden mérték s azok elnevezései is az emberi testből származnak, s benne található meg valamennyi proporció, amelyek révén Isten a természet legbensőbb titkait nyilvánítja ki.”<sup>10</sup>

A magyar reneszánsz irodalomban is találkozunk ezzel a szemlélettel. Prágai András írja a *Fejedelmeknek serkentő órája* Rákóczi Györgyhez intézett ajánlásában: „... Istennek szep es nemes teremptett állattya az ember, ugy mint, ki annac személyére és hasonlatosságára formálatot, és az Philosophusoktól Mikrokosmosnac, az az, mennyet, földet, tengereket bé foglaló kerec es gömbölyü kicsin világnac mondattatic. Mellyet ha ki lát, abban s-az által az egész világnac képét szemlélheti, és így az emberben, ugy mint az egész világot ki ábrázoló képben, az véghetetlen és láthatatlan Istent nézheti.”<sup>11</sup>

(*Ficino, Alberti*) Ennek a természetelvű szemléletnek a jegyében fogant a reneszánsz két nagyhatású arányelmélete: Alberti zenei arányok tana, valamint Luca Pacioli divina proportio-kultusza. Mindkettő a neoplatonista szépségideál függvénye, eredetét tekintve pedig a püthagoreusok szemléletére vezethető vissza. A zenei arányok tana a világmindenségben érvényesülő zenei arányokról alkotott elképzelésekre, míg az aurea sectio elve egy geometriai arányviszonyra.

Ficino platonista szépségeszményében egyébként már benne rejlik a reneszánsz gazdag arányelmélet-irodalmának alapvetése is. Ficino ugyanis nemcsak a lélek, de a test szépségéről és harmonikus arányairól is elmélkedik Platon *Lakomájához* írt kommentárjaiban: „Végül is mi hát a test szépsége? Kétségtelen, hogy valamilyen *cselekvés, elevenség és báj (atto, vivacita e grazia)*, amely a test eszméjének hatására ragyog a testben. Ez a ragyogás nem száll az anyagra, ha az anyag nincs előbb a legtökéletesebb módon kiképezve. Az élő test kiképzése pedig három dologban fejeződik ki — a rendben, a modusban és a fajban (*ordino, modo e specie*). A rend a távolságot jelenti a részek között, a modus a mennyiséget jelenti, a faj a vonalakat és a színeket jelenti.” Az emberi test helyes arányait ismertetve tulajdonképpen Vitruviust követi. A rend követelménye Ficino szerint megszabja a testrészek megfelelő arányát, „... amely mindegyik tagnak megadja az őt illető nagyságot az egész test arányaitól függően. [ . . . ] Nyolc fej alkotja az egész test hosszát, ahogyan a kéz és a láb összege a test magasságát képezi.”<sup>12</sup>

A reneszánsz művészetelméletben általában kiemelkedő szerephez jut a geometriai s az aritmetikai érdeklődés. Alberti pl. a festészetéről szóló értekezésében hangsúlyozza a festő geometriai felkészültségének, ismereteinek fontosságát: „Helyesnek tartom tehát — írja —, hogy a festő — amennyire csak lehet — legyen járatos a szabad tudományokban, de elsősorban azt kívánom, hogy tudja jól a geometriát. . . . A mi vázlatainkat, amelyekben a tökéletes és abszolút festészet nyilvánul meg, könnyen megérti a mértantudós, de aki nem ismeri a geometriát, nem fogja sem azokat megérteni, sem pedig a festészet más törvényszerűségeit: ezért állítom, hogy a festő számára szükséges, hogy értse a geometriát.”<sup>13</sup>

<sup>9</sup> Platon összes művei. Bp. 1943. I. 711—712.

<sup>10</sup> BOSKOVITS Miklós: i. m. 25.

<sup>11</sup> RMKT XVII/8. 469.

<sup>12</sup> A. F. LOSZEV: A művészeti kánonok mint stílusprobléma. MFSz 1968. 568.

<sup>13</sup> KOLTAY-KASTNER Jenő. Az olasz reneszánsz irodalomelmélete. Bp. 1970. 99.

Alberti fogalmazza meg egyébként a reneszánsz legnagyobb hatású arányelméletét a *De re aedificatoria* c. művében. Hangsúlyozza, hogy a fül számára kellemes zenei intervallumok megfelelnek a húr feles,  $2/3$ -os vagy  $3/4$ -es elosztásainak; ez az oktáv, a kvint és a kvart. Alberti szerint ezeket a zenei arányokat az építészetben is alkalmazni kell, összhangban az épületek magasságával s különösen a négyszögletű felületeken. A kisebb felületeken az  $1/2$ -es,  $2/3$ -os és a  $2/4$ -es arányokat kell érvényesíteni, a közepes nagyságúaknál kétszer kell venni ezeket az arányokat. A nagy felületeknél  $1/2$ -et majd  $2/3$ -ot, vagy  $1/2$ -et azután  $3/4$ -et ajánl.<sup>14</sup>

Alberti elmélete Platon *Timaios*zára, a *Timaios*z pedig a püthagoreusok számszimbolikájára vezethető vissza. Platon szerint a teremtő Isten tulajdonképpen „a zeneikonzonanciák viszony-számai szerint” tagolta a Világelket. A zenei arányokban szereplő számok (1, 2, 3, 4) ugyanakkor a püthagoreusok szent számsora egyúttal, mert összegük a 10, a legfontosabb szám. Az oktáv (2:1), a kvint (2:3) és a kvart (3:4) arányszámai a püthagoreusok és Platon szerint is „a bolygópályák Földtől számított sugarainak arányszámai is”.<sup>15</sup>

A zenei arányok érvényesítése egyébként a kompozícióban általában bizonyos eltávolodást, eltoldódást jelentett a merevebb szimmetrikus konstrukciótól. Hatása a reneszánsz egész korszakát végigkíséri.

(*Aurea sectio*) Mások viszont Albertivel szemben az emberi testen megfigyelhető arányviszonyokat, mértékeket tekintették Vitruvius nyomán a művészi alkotásokban is követendő ideális arányoknak. Ezen belül pedig a legharmonikusabbnak tartott arányviszony, az aurea sectio arányának az érvényesítését kívánták a művészettől. Azért éppen az aranymetszés dinamikus szimmetriának is nevezett arányviszonyát, mert az emberi test arányaiban is jelenvalónak látták az aranymetszés arányát, illetve arányait. Albertiék egyébként szigorúbb s állandóbb szerkezeti elvnek tartották a zenei arányokat, mint az emberi test arányait. Joggal, hiszen az emberi test helyes arányairól számos és különböző elképzelés született. Az emberi test arányainak vizsgálatában az egyre kisebb részek, részletek arányviszonyainak meghatározása felé tart a fejlődés. Alberti például Vitruviust továbbfejlesztve a test hosszát 600 egységre osztja.<sup>16</sup> Leonardo da Vinci egyszerűbb arányviszonyokkal számol, 6 9--10 archosszra osztja az emberi testet. Felosztását azonban nem tekinti kánonnak, mert hangsúlyozza az emberi test arányosságának viszonylagosságát, függőségét az életkortól, de a test adott helyzetétől is (mozgás stb.). Dürer (Vitruvius és Alberti nyomán) rendkívül precíz vizsgálatokat végez: az Albertinél szereplő felosztás legkisebb egységét, az  $1/600$  részt további három részre osztja, tehát az emberi testet 1800 részre. Számítalan mérése azonban nem eredményez eszményi arányú típust.

Az aranymetszés elvét, de gyakorlatát is már ismerik az ókorban. Feltehetően a püthagoreusok határozzák meg először az aurea sectio fogalmát. Püthagorász és iskolája a világ jelenségeiben, a világegyetemben harmóniát, meghatározott rendet látott érvényesülni, olyan rendet és harmóniát, amelyet számokkal lehet kifejezni. Ezért azon fáradoztak, hogy feltárják „a természeti jelenségekben érvényrejutó mennyiségi viszonyokat”.<sup>17</sup> Arisztotelész jellemzése szerint a püthagoreusok „arra a gondolatra jöttek, hogy a számok elemei egyúttal minden létező valóság-nak is elemei és az egész világrend harmónia és szám”.<sup>18</sup> A püthagoreusok „alapelvnek tartják a számot — írja Arisztotelész —, mégpedig úgy, hogy ez a létező dolgok anyaga és a dolgok tulajdonságai és állapotai is belőle valók”.<sup>19</sup> Mivel alapvető természettörvénynek tartották a világ számokkal mérhető harmóniáját, tüzetesen foglalkoztak a különféle, számokkal kifejezhető arányviszonyok kérdésével is. Ők próbálták először (s tudtak is) olyan arányviszonyt megszer-

<sup>14</sup> BOULEAU, Charles: Les rapports musicaux. La galerie des arts 1964. avril 9—13.

<sup>15</sup> Platon összes művei. Bp. 1943. II. 613.

<sup>16</sup> A. F. LOSZEV: i. m. 570—571.

<sup>17</sup> NÁDOR György: A természettörvény fogalmának kialakulása. Bp. 1957. 64.

<sup>18</sup> Metafizika I. könyv 5. fejt.

<sup>19</sup> NÁDOR György: i. m. 63—64.



keszteni, amelyben az egész távolság úgy aránylik az annak egyik részét adó nagyobb távolsághoz, mint ez a nagyobb távolság a kisebbhez. Egyesek szerint tulajdonképpen innen datálható az aranymetszés elmélete.<sup>20</sup> Fontos mozzanat s a későbbi, reneszánsz kori szerepében különösen, hogy ez az arányviszony már ekkor (számmissztikával átítatott) természeti arány kifejezője is.

A püthagoreusok szemlélete a képzőművészetben is elevenen hatott, illetve érvényesült. Jellemző példaként csupán Polükleitoszt (i. e. V. század) említenénk. *Dorüphoroszt*, a polükleitoszi kánont a művészettörténet szerint leghívebben megtestesítő szobrát ugyanis a következő arányok, pontosabban arány-rítmusok jellemzik: a szobor „egész termete a lábfejtől a köldökig tartó távolsághoz úgy viszonylik, mint ez az utóbbi távolság a köldöktől a fejtetőig tartó távolsághoz. Megállapították, hogyha a köldöktől a fejtetőig tartó távolságot vesszük, úgy ez úgy viszonylik a köldöktől a nyakig tartó távolsághoz, mint ez utóbbi a nyaktól a fejtetőig tartó távolsághoz, és hogyha a köldöktől a sarokig tartó távolságot vesszük, úgy az aranymetszés itt a térdekre esik.”<sup>21</sup>

Az aranymetszés arányai hálózák be a teljes szobrot.

A püthagoreusok számelméletét és számszimbolikáját nem egy vonatkozásban felhasználja és továbbfejleszti azután Platon. Különösen *Timaios*szában figyelhető meg a tökéletes, teremtett világban érvényesülő harmonikus arányok rajzában. A világegyetem teremtésében érvényesülő arányokról mondja Timaios: „Minthogy azonban szilárd testnek kellett lennie, szilárd testeket pedig sohasem egy, hanem mindig két középarányos köt össze: így a tűz és a föld közé a vizet és levegőt tette az isten, egymáshoz képest lehetőleg ugyanabban az arányban alkotva meg őket, hogy miként a tűz aránylik a levegőhöz, úgy viszonyolják a levegő a vízhez s mint a levegő a vízhez, úgy a víz a földhöz. Így kötötte össze és egyesítette a látható és tapintható világot. Ennek folytán négy ilyen alkatrészből keletkezett a világ teste, összhangba jutva az *arányosság* által és szeretet ébredve benne ennek folytán, úgyhogy, mint önmagával azonossá vált egész, senki más által fel nem bontható, csak az által, aki összekötötte.”<sup>22</sup>

Tulajdonképpen Euklidész *Elemek* c. könyve lesz azután az az alaplómű, amelyre a reneszánsz elméletírói sűrűn hivatkoznak. Euklidész ugyanis híres munkájában többször is, más és más vonatkozásban meghatározza és értelmezi a nevezetes arányt, leírja az ennek szellemében szerkeszthető téglalapot, szabályos ötszöget stb. A legtöbbször idézett aránymeghatározása a következő: „Végző és középső arányban vágottnak mondatik az egyen, midőn mint az egész a nagyobbik darabjához, úgy van a nagyobbik a kisebbikhez.”<sup>23</sup> Euklidész e metszés sorozattá alakíthatóságának a módját is megadja: „Ha egyenes vonal szélső és középső arányban vágatik: az mint az egész egyenből s nagyobbik darabjából álló öszveg az egészhez, úgy lesz az egész a nagyobbik darabhoz.”<sup>24</sup> Az utóbbi idézet egyszerűbben fogalmazva: ha egy egyenest két egyenlőtlen részre osztunk s a nagyobbik részt hozzáadjuk az egészhez, akkor ez úgy aránylik az egészhez, mint az egész a nagyobbik részhez.

Euklidész *Elemek*-könyvének ismerete jelzi a későbbi korszakokban a nevezetes metszés ismeretét is egyúttal.

(*Vitruvius*) Az ókor arányszemléletét az építőművészetre vonatkoztatva Vitruvius foglalja össze. Vitruvius közvetlen kapcsolatot képez a reneszánsz művészeivel, művészetelméletével. Leonardo da Vinci például Vitruvius leírása nyomán komponálja egy körbe az emberi test arányait.<sup>25</sup>

<sup>20</sup> A. F. LOSZEV: i. m. 554.

<sup>21</sup> A. F. LOSZEV: i. m. 554.

<sup>22</sup> Platon összes művei. Bp. 1943. II. 539.

<sup>23</sup> Euklidész elemei. Fordította: BRASSAI Sámuel. Pest, 1865. 161.

<sup>24</sup> I. m. 571.

<sup>25</sup> HAJNÓCZI Gyula: Az építészet története. Ókor. Bp. 1967. 205.

Vitruvius a szimmetriában látja az építészet alaptörvényét. A szimmetria létrehozója pedig az arányosság. Az arányosság viszont az emberi testben valósul meg a legszebben, az építészek ezért az emberi test arányviszonyaira ügyelve kell az épületek kívánatos szimmetriáját teremteni.

„A természet pedig úgy alkotta az emberi testet — írja Vitruvius —, hogy az ábrázat az álltól a homlok felső végéig, illetőleg a legalsó hajgyökerekig az egész testnek a tizedrészét, a kéz a csuklótól a középujj végéig ugyanannyit és a fej az álltól a koponya legmagasabb részéig  $1/8$ -át teszi. . . . A többi tagoknak is van arányméretük, melyeket a régi legtekintélyesebb képirók és képfaragók is felhasználtak s nagy és végtelen dicsőséget szereztek velők maguknak.”<sup>26</sup> Az emberi test tehát meghatározott arányviszonyok rendszere. „Éppen így szükséges — Vitruvius szerint —, hogy a templomok tagjai a legkisebb részletig is arányos méretűek legyenek, s ezek az egész magasság együttes tömegéhez viszonyítva teljes megegyezésben legyenek.”<sup>27</sup>

(Középkor) A püthagoreusok számszimbolikája, valamint Platon nem egy vonatkozásban befolyásolta a középkor esztétikai szemléletét erőteljesen meghatározó Ágoston nézeteit. Ágoston metrikai művében jellegzetesen neopüthagoreus tanokat vallott. Ágoston szerint a teremtett világ szépsége számviszonyok szerint meghatározott, s szembevetendő formai jegye „a sok az egyben”, Istenben. Ágoston szerint Isten „minden szépség forrása és a legmagasabb rendű szépség; s mert isten szereti a rendet, mérték szerint alkotta a világot, amely így esztétikailag tökéletes”.<sup>28</sup> Ágoston szemléletében a számokban kifejeződő összhang, arány a szépség tulajdonképpeni lényege. Nyilvánvalóan Platon nyomán tulajdonít különleges szerepet a számoknak, geometriai idomoknak, harmóniáknak.<sup>29</sup>

A szépség, harmónia elvont, természetfölötti törvényszerűségeket sugalló értelmezése jellemző egyébként a középkorra. A szépséget ekkor nem a művészetek, hanem az Isten által teremtett világ lényegének tartották, s ha a művészetekben is megfigyelhető, a középkor felfogása szerint akkor az anyag elhomályosító jellege mögött is érzékelhető isteni szépség tűnik előnk.

Jelezni szeretném, hogy a szakirodalom nem kevés ellentmondással szól az aurea sectio középkori ismeretéről. Egyesek szerint általános elterjedése és alkalmazása a művészetekben éppen a középkorban, pontosabban a gótika szakaszában következett be, mások szerint azonban bár alkalmazása tovább élt ugyan az építőmesterek közösségeiben, titkon őrzött hagyományként, de csak másodlagos szerepkörben.

Az arányok kozmológiai jelentése az évszázadok folyamán elhalványult, alkalmazásuk jobbra a műhelyek technikai gyakorlatává alakult. Villard de Honnecourt XIII. századból fennmaradt rajzai arról tanúskodnak, hogy az épületek, de az emberi test arányait is ekkor inkább geometriai idomokkal (háromszögekkel, négyszögekkel, ötszögekkel) próbálták jelezni, mint számarányokkal.<sup>30</sup>

Érdekes viszont, hogy a XII—XIII. században élt itáliai matematikus, Leonardo Fibonacci a püthagoreusok említett, az aurea sectiót kifejező arányviszonya (a nagyobb rész úgy aránylik a kisebbhez, mint az egész a nagyobbhoz) szellemében alkotta meg nevezetes számsorát, amelyben minden egymás után következő két szám összege a sorban következő harmadikéval egyenlő (1, 2, 3, 5, 8, 13, 21 és így tovább). Fibonacci tulajdonképpen az aranymetszés (hozzávetőleges) arányát fejezi ki számsorában, de az aurea sectióra való utalás nélkül.

A középkorra vonatkozó kutatások, bár ellentmondásokat tartalmaznak, de igazolják az aurea sectio ismeretét. Ekkor azonban az aranymetszést Euklidész nyomán jobbra geometriai

<sup>26</sup> Marcus Vitruvius Pollio tíz könyve az építészetéről. Latinból fordította: FUCHS Béla. Bp. 1898. 39.

<sup>27</sup> I. m. 39.

<sup>28</sup> L. Esztétikai Kislexikon. Bp. 1972.

<sup>29</sup> POGÁNY Frigyes: Firenze. Bp. 1971. 191.

<sup>30</sup> A. F. LOSZEV: i. m. 564.

jelenségként tartják számon. Az Euklidész iránti érdeklődés a XII—XIII. századi arab fordításokkal kezdődik, ezért ismerete jórészt csak a kései középkorra érvényes.<sup>31</sup> Az *Elemek*-könyvek idevágó fejezeteiben az aurea sectio arányát kifejező metszést „proportio habens medium et duo extrema” kifejezéssel fordítják.<sup>32</sup>

(Luca Pacioli) A reneszánsz művészetelmélete a neoplatonista filozófiai szemlélet jegyében, az ember világegyetemben elfoglalt központi szerepére ügyelve fogalmazza újra a harmóniák, arányok, számok értelmezésének az ókortól ismert hagyományait. A reneszánsz arányszemléletében szinte a kezdetektől megtalálható az aurea sectio jelenléte, szerepe is, de kultusza az érett reneszánsz periódusában, a cinquecentóban bontakozik ki. Felelevenítik Euklidész elemeit, kiadják latinul és olaszul, és az *Elemek* 5. könyvét, az arányokkal foglalkozó részt kamatoztatva írja meg Luca Pacioli nevezetes könyvét „az isteni arányról” (*De divina proportione*).<sup>33</sup> Vitruvius is ekkor éli reneszánszát.

A püthagoreusok, valamint Euklidész említett arányának esztétikai értékét más arányviszonyok fölé kezdik helyezni. Luca Pacioli pedig egyenesen divina proportiónak, az égiek adománynak, titokzatos-titkos jelentésű aránynak nevezi a Velencében 1509-ben megjelent könyvében. Luca Pacioli a püthagoreusok szellemében nyilatkozik a matematika jellegéről és szerepéről: „A matematikai tudományok ugyanis első fokon a bizonyosság tudományai és őket követik a természeti dolgok.”<sup>34</sup> Vitruvius nyomán Pacioli is az emberi test arányaiban látja az építészetben érvényesítendő helyes arányok mintáját. Szerinte minden jól felépített emberi testen megfigyelhető az aranymetszés aránya, s ezt már az antikok is felismerték s alkalmazták is alkotásaikban. Szabatosan meghatározza Euklidész nyomán az aurea sectio arányát, de megadja az aranymetszés jegyében létrehozható sorozat szerkesztésének módját is. Az isteni arány gyakorlati alkalmazását főként az építészeknek és szobrászoknak ajánlja. Pacioli rendkívül részletezően foglalkozik az emberi test legkülönbözőbb arány-viszonyaival: „Miután tüzetesen megbeszéljük a fej és az arc legfőbb alkotórészeinek a szélességben és hosszúságban való arányait, most a fej olyan tulajdonságairól fogunk beszélni, amelyek a testhez és külső végtagjaihoz képest mutatkoznak, abból a célból, hogy könnyebben lehessen meghatározni az arányokat, a súlyt tartó oszlopok számát és helyüket az épületekben, amelyekről még sok szó fog esni, hogy általánossá váljék az olvasóban. És ezért Vitruviusnak régi elvét idézve mondhatjuk, hogy minden testi kiterjedéssel rendelkező tömeg tervezésének alapja az emberi test szélessége.”<sup>35</sup>

Pacioli tehát, a zenei arányok tanával szemben az emberi test arányviszonyait tekinti a művészi arányok mintájának. Az emberi test arányai mellett tüzetes, sokoldalú jellemzést ad az öt szabályos és egyszerű testről: a *tetraéderről* (négy egybevágó háromszöggel határolt test), a *kockáról*, az *oktaéderről* (nyolc szabályos háromszög által határolt szabályos test), az *ikosaéderről* (húsz egyenlő oldalú háromszöggel határolt test), valamint a *dodekaéderről* (tizenkét sokszöggel határolt test), hangsúlyozva a szabályosságuk, egyenlő felületük és kerületük sugallta tökéletességüket, szépségüket s a szemlélőjük számára nyújtott esztétikai élvezetet.

Egyfelől tehát az emberi test arányai, mint a művészi arányok mintái, másfelől pedig a reneszánsz geometria iránti fokozott érdeklődése nyer megfogalmazást Pacioli könyvében.

Már jeleztem, a divina proportio-elmélet korántsem volt olyan hatással a kor művészetére, mint Alberti aránytana. A geometriai formák kultusza azonban a cinquecentóban éli virágkorát.

<sup>31</sup> HELLGARDT, Ernst: Zum Problem symbolbestimmter und formalästhetischer Zahlenkomposition in mittelalterlicher Literatur. München, 1973. 95—115.

<sup>32</sup> HELLGARDT, Ernst: i. m.

<sup>33</sup> Velence, 1509.

<sup>34</sup> Fra Luca Pacioli: Divina proportione. Die Lehre von Goldenen Schnitt. Nach der venezianischen Ausgabe vom Jahre 1509, neu herausgegeben, übersetzt und erläutert von Constantin WINTERBERG. Wien, 1889. 36.

<sup>35</sup> I. m. 135.

A kiegyensúlyozottságot, harmóniát idéző geometriai keretek kedvelése azonban nem lehetett hosszú életű periódus. Hauser szerint: „... ha a cinquecento művészete a szimmetria és egyensúly formáiban fejezi ki magát és a valóságot egy háromszög vagy kör sémájába szorítja, akkor ez nemcsak egy formaprobléma megoldását jelenti, hanem egy statikus életérzésnek és annak a kívánságnak a kifejezését is, hogy az élet ilyen változatlan maradjon.”<sup>36</sup>

A reneszánsz harmonikus kereteit feszegető manierizmus jelentős művészei nemsokára majd éppen arra töreksenek, hogy a cinquecento klasszicizáló törekvésével, szabályosságával és feszültségeket kerülő harmóniájával szemben az egyénibb és szuggesztívebb vonásokat helyezték előtérbe.<sup>37</sup>

Az arányelméletek e vázlatos és igen töredékes ismertetésével mindössze jelezni szerettem volna, hogy mind a zenei arányok tana, mind az aurea sectio kultusza jellegzetesen a reneszánsz neoplatonista szépség-eszmény függvénye. Természetesen nyilvánvaló, hogy például az aránymetszés arányát a reneszánsznál korábbi és későbbi korszakokban is bőven alkalmazzák, de kultusza elválaszthatatlan a reneszánsz filozófiai szemléletétől, általános szépség-eszményétől, arány- és mérték-igényétől, ember központú világgképétől. A reneszánsz aránytan végül is a természet és az ember jellemzőnek vélt, matematikailag kifejezhető arányviszonyait tekintette a művészetek számára követendő, eszményi arányoknak.

(Balassi) Joggal felvethető azonban a kérdés, hogy Balassinak vajon mi köze lehetett a reneszánsz képzőművészettel kapcsolatos arányelméletekhez. Közvetlenül talán nem sok. Nem ismerünk olyan poétikai kézikönyvet a reneszánsz korból, amelyben ezek a kérdések szerepelnének. Annak a poétikának sem sikerült még nyomára lelnünk, amely közvetlenebbül inspirálhatta Balassit. A reneszánszról viszont tudjuk, hogy más korokhoz képest fokozott figyelemmel fordul a kompozíció kérdésköréhez s a kor művészeinek, beleértve az irodalmat, költészetet is, a vezető építőművészet inspirálására, architektonikus jellege vitathatatlan. Ebben az értelemben már Balassinak is köze van a reneszánsz arányszemlélethez, s nem is kevés. Verskompozícióit tekintve pedig különösen. Már a hárompillérű kompozíció-típus is, bár Varjas Béla középkori előzményét is bemutatta, a reneszánszra jellemző architektonikus kiképzésben jelentkezik Balassinál. Az aurea sectio arányait érvényre juttató énekei pedig egyértelműen a reneszánsz arányszemléletét idézik, az arányok meghatározott, mértékelt, szabályosságot sugalló rendjét, architektonikus szerveztségét.

Jól ismert, hogy Balassi utáni költészetünkben is nemegyszer szerepet kap az aránymetszés aránya Batsányi, Berzsenyi, Kölcsey, Petőfi verseiben, de másoknál is. Az ő költészetükben azonban csupán alkalmyszerűen jut szóhoz az aránymetszés, de soha nem programszerűen, a költői életművet befolyásoló mértékben. Balassinál viszont éppen erről van szó.

Az aránymetszés arányát, arányait ugyanis 16 versében érvényesíti, pontosabban e 16 versben egyértelműbben és szembetűnőbben érzékelhető e konstrukciós arány és ritmus. E 16 ének kezdősorát idézni szeretném (Stoll Béla 1974. évi kiadásának sorszámai szerint): (7) „Ó én Istenem”, (21) „Nő az én gyötrelmem”, (29) „Siralmas nékem”, (35) „Cupido szüvemben”, (43) „Egy kegyes képében”, (46) „Engemet régólta”, (48) „Fáradsága után”, (49) „Te szép fülemüle”, (50) „Mindennap jó reggel”, (62) „Kegyes vidám szemű”, (63) „Én édes szerelmem”, (64) „Ó nagy kerek kék ég”, (67) „Az Szentháromságnak első személye”, (69) „Az Szentháromságnak harmadik személye”, (69) „Az én jó Istenem”, valamint (133) a „Pusztában zsidókat vezérlő jó Isten” kezdetű.

Az említett versek közül öt („Ó én Istenem”, „Engemet régólta”, „Az Szentháromságnak első személye”, „Az Szentháromságnak harmadik személye”, „Az én jó Istenem” kezdetű) a

<sup>36</sup> HAUSER, Arnold: A művészet és az irodalom társadalomtörténete. Bp. 1968. I. 276–277.

<sup>37</sup> HAUSER, Arnold: i. m. I. 282.

Varjas Bélától felismert hárompillérű Balassi-versek között szerepel. Mivel ezt az öt éneket szeretném a hárompillérűek társaságából az aurea sectio arányait érvényre juttató Balassi-versek körébe vonni, szólnom kell róluk, ha csak röviden-vázlatosan is.

Amikor Balassi egyes verseiről szólok, nem műelemző szándékkal közelítek egy-egy énekhez, hanem csupán egyetlen aspektusra korlátozom figyelmemet, s ez a konstrukció. Ebben a vonatkozásban is mindössze néhány szembetűnőbb mozzanatra tudok csak utalni, jobbára az adott vers jelentés-, valamint hangulati-érzéleti áramlataira.

Az „Ó én Istenem, im mi történik én szegény fejemen?” kezdősorú, 13 versszak terjedelmű korai istenes ének a megpróbáltatások súlyától gyötrődő, Istent kérlelő, vigaszt kereső, majd kissé váratlanul perlekedő hangvételbe váltó versei közé tartozik. Azok közül talán az első. A 13 versszak terjedelmű ének a 8. versszak végéig az elesettségében Istent kérlelő, engesztelést óhajtó költő visszafogottabb hangnemében halad:

Te minden jóra fordíthatod meg az én bánatimat,  
Na vess el azért uram előled, kérlek, mutasd meg azt,  
Hogy jó Isten vagy és meghallgatod fohászkozásomat.

Ezen is kérlek, ne tarts sokáig rajtam haragodat,  
Fordítsad immár kegyelmességre bosszúállásodat,  
Érdemem szerint ne büntess engem, te szegény szolgádat.

A szöveg addigi nyugodt-kimért-visszafogott hangneme pontosan a versterjedelem aránymet-széspontján hirtelen éles fordulatot vesz, megváltozik:

Mi hasznod benne, ha martalékja lészek az Sátánnak?  
Hiszen nem neki teremtettél volt, hanem te magadnak.  
Kínszenvedését valljon s heában hogyod-é fiadnak?

Lám énrtem is szintén úgy megholt, mint az nagy szentekért,  
Tartozol tehát engemet is meghallgatni kedvéért,  
Hallgasd meg azért fohászkozásim az ő szerelméért.

Az utolsó három versszak ismét visszatér a szelidebben kérlelő hangnemhez. A szöveg hangulati-energia szintje kétségtelenül a versterjedelem aránymetszéspontján tetőzik s osztja egyúttal a verset 13 : 8, 8 : 5 arányviszonyra.

Rokon hangulatú s szerkezetű is egyúttal Az *Szenháromság*nak első személye . . . kezdetű, 11 versszak terjedelmű éneke. Ebben a versben is az aránymetszésponton következik be a szöveg hangulati fordulója s osztja egyben a verset 11 : 7, valamint 7 : 4 arányviszonyokra. A ki-mértebb, könyörgő tónus itt is a versterjedelem kritikus pontján vesz éles fordulatot:

Azért én lelkem érzette sok jódot,  
Ne halogasd megszabadulásomat,  
Mert ha elveszek is uram, mi hasznod?  
Aval ugyan nem öregbül hatalmod.

Az első hét versszakban elesett állapotát ecseteli a költő, s e szerkezeti egység végén szerepel az idézett indulatos kérdőmondat. A következő versszak már az esedezett s indulatosan kért isteni segítség esetleges elnyerése utáni helyzetre utal:

De ha megmentesz, ez jók következnek:  
Egyik ez, hogy mind holtomig dicsérlek,  
Másik meg ez, hogy azok is megtérnek,  
Kik segedelmedről kétségben esnek.

„Az Szentháromságnak harmadik személye” kezdetű, hét versszak terjedelmű versben a költemény tulajdonképpen jelentését, a jó házasságért fohászkozó ének értelmét fogalmazza meg Balassi a költemény arany metszéspontján elhelyezkedő két sorban (a 17–18.-ban):

Add meg azt is társul énnekem boldogul,  
Az kit mostan kérek tőled én uramtúl.

Az első négy versszak a Szentlélekhez forduló költő lelki megtisztulásáért fohászkozik. Az ötödiktől viszont az „árva szép szűz”-zel kötendő házasság lehetőségét, békéjét s nyugalmét kéri. A szöveg ebben a versben is a kritikus ponton tagolható 7 : 4, 4 : 3 arányviszonyra.

„Az én jó Istenem, ha gyertyám nekem minden sötétségembe” kezdősorú, nyolc versszak terjedelmű istenes ének is a bajokból menekedni akaró költő vigaszt, bátorítást kereső vallomása. Ellenség, kísértet, sötétség s a várható isteni kegyelem reménye bizonytalan s kétséges váltakozó áramlata az első öt versszak:

He hagyj az sötétben s ne rejts előlem szerelmes orcád fényét,  
Veszne szinte ne hagyj kísértet miatt s tarts meg adtad életemet,  
Sok ellenségimtől, kik vőtték már körül egyedül ártatlan fejemet;  
Engem már barátim, szüleim, rokonim elhantanak mint veszett embert.

Az elesettség-, magáramaradottság-érzet mélypontját idéző sor — „Engem már barátim, szüleim, rokonim elhantanak mint veszett embert” — az ének arany metszéspontján foglal helyet. A hangnem változása, amely a veszedelmekből való megszabadulás lehetőségét keresi és kezdi érzékeltetni, a hatodik versszakról figyelhető meg:

De az jó Uristen, ki az hiveken esik veszedelmekben,  
Engemet nem hagyja, bűnből kihozza nagy csudálatosképpen.

Ez a hangnem-változás, a remény-érzet megjelenése és erősödése az éneket 8 : 5, illetve 5 : 3 arányú részekre tagolja.

Az említett énekekben a versterjedelem kritikus pontján az adott vers hangnem módosulását, változását, jelentésszegzését vagy a szöveg érzelmi energia-szintjének tetőzését érzékelhetjük. Ezek a versek ugyanakkor az egyszerűbb kiképzésűek közé tartoznak.

Varjas Béla bizonyította, hogy Balassi hárompillérű énekei között egyszerűbb, de bonyolultabb felépítésű változatokat is találhatunk.

Ugyanúgy, mint a hárompillérű kompozíció típus, az aurea sectio arányát érvényesítő kompozícióváltozat sem egynemű szerkezeti konstrukció Balassi lírájában, hanem különböző változatokban jelentkezik, egyszerűbb és összetettebb kiképzésben. Valamennyiben közös azonban a versterjedelem arany metszéspontjának kiemelkedő kompozícióbeli szerepe. Olykor egy ének arany metszéspontján következik be az adott vers jelentésfordulója, vagy itt változik meg a szöveg hangulati tónusa, vagy itt nyer pontosabb megfogalmazást az adott ének tulajdonképeni jelentése, a vershelyzet felfedése, vagy az arany metszéspontnál tetőzik az adott versszöveg energiaszintje, vagy itt kapnak helyet nemegyszer a váratlan inverziók, kérdések.

Balassi e verstípusa, ha a hárompillérű kompozíció szimmetrikus kereteivel vetjük össze, arról tanúskodik, hogy a harmóniaigényében, eszméjében csalódott költő talált e szerkeztípusban (akár ösztönös érzéssel, akár tudatosan) az életét meghatározó disszonáns tényezők érzékeltetésére alkalmas szerkezeti struktúrát. Ez a kompozícióváltozat nem statikus, hanem dinamikus, nem a szimmetria lehetőségét ígérő, hanem aszimmetrikus. Az arányok viszonya nem kiegyensúlyozottságot, nem egyensúlyt, hanem feszültséget sugalló.

Olyan összetettebb kompozícióváltozattal is találkozunk, amelyben a jellegzetes arány többszörösen is végighullámszik egy-egy vers szövegén, pontosan megszabott terjedelmű, nem szimmetrikus de azonos arány-viszony áramlatokkal hálózva be a teljes versszöveget. Ilyen arányismétlés sorozattal átszótt vers az „Engemet régolta . . .”, a „Pusztában zsidókat vezérlő jó Isten”, valamint az „Ó nagy kerek kék ég” kezdetű Balassi-vers.



Ezekről ezért kissé részletesebben szeretnék szólni.

Az „Engemet régóta sokféle kinokban tartó én édes szívem” kezdetű ének szerkezetével kapcsolatban Bán Imre a vers kitűnő elemzésében, petrarcai motivumainak felmutatásával kapcsolatban szól a vers szerkezetéről is. Elfogadva ugyan, hogy ez a vers a hárompillérű énekek közé tartozik, de Bán Imre tulajdonképpen e szerkezeti struktúrán belül egy másfajta szerkezeti tagolás lehetőségét is érzékeli. Bán Imre fogalmazása szerint a 13 versszak terjedelmű énekben „az alapmotívumnak (salamandra) a 7. szakaszban kellene felbukkannia, valójában a 6.-ban található. Ennek természetesen nincs jelentősége, mert a *könyörgő* alaptónust csakugyan az 1., 7., és 13. szakasz fejezi ki legjobban. Nem érdektelen megjelölni azt sem, hogy az öt petrarcai »idézett« a 3., 6–7. és a 9–10. versszakban van, tehát — egy kivételével — nem a kompozíció érzékeny pontjain.”<sup>38</sup> Bán Imre a hárompillérséggel szemben egy „másfajta szerkezeti rendet” is lát a versben: „a 4–4–4–1 tagolást”.<sup>39</sup> Ez a tagolás már az aurea sectio felé közelít, hiszen az első két egység pontosan az arany metszés szerint a nyolcadik versszak végén tagolja a 13 strófa terjedelmű éneket. Bán Imre szerint „A nagy költemény platonizáló rétege a harmadik verssegységben (9–12. vsz.) található, a »bölcs természet« megszólításában, a »világ csudája«, az »angyali áldott szín«, »dicsőítető fén«, »mennyei dicsőséges nagy szépség«-fordulatokban.”<sup>40</sup> Mindez a 9. versszaktól, tehát a vers arany metszéspontját követő versszakokban.

Az „Engemet régóta sokféle kinokban . . .” kezdetű énekben magam az aurea sectio arányát, pontosabban arányait érzem a kompozíciót meghatározó fő tényezőnek. Ha ugyanis a vers-jelentés logikai úton megközelíthető áramlatait vizsgáljuk, akkor a szövegterjedelem arany metszéspontján határozott fordulat érzékelhető. Mint a vers címe is megmondja, a költő azt fejezi ki énekében: „. . . elől hozván az Salamandra példáját, azaz, hogy vagy leszen ő hozzá jó valaha vagy sem, de mint az Salamandra tűz kívül, ő sem élhet soha az Julia szerelme nélkül” A Júliához s Cupidóhoz intézett fájdalmas könyörgés váltakozó érzelmi intenzitású hulláma a 8. versszak végéig tart:

Mint szép virágok, fák meg ne újulhatnak tavaszi harmat nélkül,  
Akképpen örömem nem lehet víg kedvem nekem is nálad nélkül,  
Vigasztald meg tehát te kit lelkem imád, hadd éllek már bú nélkül.

A versterjedelem e kritikus pontján határozott tónusváltás következik be. A 9. versszakkal megváltozik a megszólított, a költő Júlia s Cupido után a bölcs természethez fordul méltatlan-kodó kérdőmondataival. A 6. versszakban kifejtett Salamandra példa után a 7. és 8. versszak is visszafogottabb hangnemben fogalmazott. A szelídebben áramló strófákat követi a csupa kérdőmondat 9.:

Ó te bölcs természet, minden nagy szépséget egyjűvé így mint forralsz?  
Világ csudájára, szivek gyujtására egy kegyesre mit csinálsz?  
Angyali áldott szent, dicsőítő fén halandóra hogyhogy adsz?

Az első nyolc versszak újabb arany metszés-arányokra tagolható. Az ének első öt strófája a Júlia iránti gyötrődés általános (1–3. vsz.) és konkrét, a jelen állapotot idéző rajza (4–5. vsz.). Erre felel három példa, ill. hasonlat, a címbe is kiemelt Salamandra hasonlat (6. vsz.), „Lelkem szemed előtt, mint viasz tűz fölött . . .” (7. vsz.), valamint a „Mint virágok, fák meg nem újulhatnak tavaszi harmat nélkül” (8. vsz.). A példák tanulságaként pedig a Júliához intézett kérés a 8. versszak utolsó sorában: „Vigasztald meg tehát te kit lelkem imád, hadd éllek már bu nélkül.”

<sup>38</sup> BÁN Imre: *Eszmék és stílusok*. Bp. 1976. 132.

<sup>39</sup> BÁN Imre: i. m. 133.

<sup>40</sup> Uo.

Az első öt versszak is a jellegzetes aránynál tagolható, hiszen az első három strófa a „régólta” tartó gyötrődés általános megidézése, míg a 4. és 5. a jelen állapotra irányítja a figyelmet és fordul Cupidóhoz.

S végül, az utolsó öt versszak is 3 : 2 arányt mutat. A vers „platonizáló rétege” Bán Imre finom elemzése szerint a 9–11. versszakban található. A 12. és 13. versszak pedig a vershelyzet felfedése: „Forr gerjedt elmémre mint hangyafészekre sok új vers mint sok hangya . . .”

A versszakok számát tekintve a vers aurea sectio szerinti szerkezeti egységei a következők: 3–2–3–3–2.

A „Pusztában zsidókat vezérlő jó Isten” kezdetű versben a bujdosni induló költő istenes fohászában is a kompozíciót többszörösen meghatározó az aranymetszés aránya. A nyolc versszak terjedelmű ének ötödik versszaka itt a fő aranymetszési pont: a bujdosni induló költő kér Istentől segítséget a távozás s a távollét elviseléséhez az első öt versszakban; a hatodik versszak már a bujdosás utáni időre utal: „hogy bujdosásom ideje tölte után Én édes hazámban térjek esmeg vigan”. Az első öt versszak, valamint az utolsó három ismét az aranymetszéspontra tagolható. A kezdő három strófa az Istent szólító költő általános segítségkérése, míg a negyedik és ötödik versszak már megnevezi, konkretizálja a kért segítség mibenlétét:

Építs fel elmémet az jó bölcsességgel,  
Szívemet pengiglen hittel, merészséggel,  
Bujdosó fejemet törődelmességgel,  
S te adtad lelkemet buzgó könyörgéssel.

Jártamban költőmben hogy csak reád nézsek,  
Búmban, örömben reád figyelmezek  
S jó gonosz szerencsét csendeszen visellek,  
Soha semmi helyen el ne felejtselek.

A hatodik és hetedik versszak a bujdosás utáni, a visszatérés idejét említi s azokat, akiktől búcsúzik. Az utolsó, a nyolcadik versszak a versíró helyzetet adja meg.

Az első három versszak újabb aranymetszés-arányra bontható, hiszen az első két versszak általános segítségülhívásában kizárólag az isteni segítség bibliai példáit emlegeti Balassi:

Pusztában zsidókat vezérlő jó Isten,  
Ki előttök mentél tüzes oszlopképben,  
Igétet földében vezérelvén szépen,  
Kalauzok voltál minden szerencséken;

Te adtál csillagot három szent királynak,  
Vezérlül is angyalt ifju Tóbiásnak,  
Heródes előtt futó szűz Máriának,  
Te voltál vezére minden szarándoknak.

A harmadik versszak tér rá a tulajdonképpeni tárgyra, a költőnek nyújtandó segítség megokolására:

Könyörgök, nekem is hogy légy már vezérem,  
Mert im bujdosni úz nagy bu és szemérem;  
Én Istenem, ebben ne vesszen el vérem,  
Órizz meg gonosztul, felségedet kérem.

A versben így végül is többszörösen, ritmikusan hullámszik végig az aurea sectio aránya. A szöveg jelentés-egységei a versszakok számát tekintve a következő arányokat mutatják: 8 : 5, 5 : 3, 3 : 2, 2 : 1. A vers-jelentés kibontását tekintve pedig a 2., 3., 5. és a 8. strófa kap hangsúlyozott szerepet.

A Júlia-ciklus záródarabja, az „Ó nagy kerek kék ég” kezdetű vers Balassi költészetében kiemelkedő esztétikai teljesítmény. Költői karakterének legjellemzőbb motívumai, ismertetőjegyei sűrűsödnek e patetikus szárnyalású, Júliának s a személyével kapcsolatos utópisztikus beteljesülés-lehetőségnek végső búcsút mondó énekben. A Júlia-ciklus záródarabja Castelletti pásztordramájának fordítása során készült, valóságos műfordításként. A Castelletti-szöveghez való többé-kevésbé hí ragaszkodás ellenére ez a vers mégis a legeredetibb Balassi-versek egyike. A versnek Castelletti pásztordramájával való összefüggésére Waldapfel József mutatott rá, még 1937-ben. Ő hangsúlyozta, hogy bár a vers jórészt fordítás, mégis pontosan zárja a Júlia-ciklust s önálló költeményként (a ciklustól függetlenül is) Balassi lírájának jelentős darabjai közé tartozik. A vers ezért Balassi költészetében többszörösen meghatározott: a pásztordráma-fordítás szerves része, a Júlia-ciklus szintetikus záródarabja, önálló költemény.

Waldapfel összevetve Balassi versét Castelletti szövegével, a következőket írta: „Balassi énekének líraisága valahogy az eredeti szoros követése ellenére is egészen más, s ezt kivált az intonálás különbsége okozza; ez ad különösen Balassias ízt az egésznek, s teszi — a költemény további menetét irányító főminta lágy szentimentalizmusa ellenére — Balassi egyik legférfiasabb szerelmes versévé.”<sup>41</sup>

A vers Castellettitől független intonálásának patetikus szárnyalása csak a *Katonaének* nyitányához mérhető költészetében:

Ó nagy kerek kék ég, dicsőség, fényesség, csillagok palotája,  
Szép zölddel béborult, virágokkal újult jó illatú föld tája,  
Csudákat nevelő, gallyákat viselő nagy tenger morotvája!

Waldapfel szerint Balassi itt „azt a természetet szólítja meg, amelyet ő szeret, amelyben ő élte vitézi életét s panaszának különös nyomatékot ad az ellentét, amely e közt van és a közt, ahol most bujkál.”<sup>42</sup> Balassi azonban e versszakban nem a vitézi élet színterét idézi, hanem a természet három alkotórészéhez: az égbolthoz, a földhöz és a tengerekhez kiált panaszával, a versben a megszólított így maga az egyetemes természet. Ezt egyébként a vers címe is pontosan megmondja: *Látván, hogy Júliát sem beszéddel, sem érvekkel nem tudja szerelmére felgyűjtani, panaszával eget, földet és tengereket betölti, felháborodással fogadkozva, hogy Júlia kedvéért ezután semmiféle verset nem énekel.*

A reneszánsz egyetemes-egységes természet-látásának, értelmezésének patetikus-lírai érzéklése és kifejezése a vers indítása. Julow Viktor joggal írta e Balassi-versszakról, hogy „kozmosz távlatával, mitikus borzongásával és panteista áhítatával Berzsenyi, Vörösmarty ódái expozícióinak méltó előde”.<sup>43</sup>

E patetikus intonáció egyébként megszabja, jelzi a vers szembevetendő, fő sajátosságát, az ének szövegén váltakozó intenzitással végighullámzó indulat szerepét. Az intenzitás-váltakozás a költemény kompozíciójában meghatározott szerepű és meghatározott helyen (helyeken) változó. Ritmusa így a versszerkezethez igazított. Az indulat-intenzitás csúcsa a 13 strofa terjedelmű ének nyolcadik versszaka, egyben a vers szerkezeti fordulópontja is. A versjelentést tekintve pedig kulcs-strofa, hiszen itt nyer pontos megfogalmazást, megnevezést az indulat-áramlás kiváltója: a „megnyerhetetlen”. Az első három versszak érületi intenzitásához tér vissza ez a versszak, a megelőző négy strofa mérsékelt tónusa után. A megszólított viszont megváltozik: az első versszakban az egyetemes természethez kiált a költő, itt, a nyolcadik versszakban pedig a „hamis szerelmehez”. A szöveg érületi-indulati intenzitása itt, a versterjedelem arany-metszéspontján kulminál, a vershelyzet felfedésével:

<sup>41</sup> WALDAPFEL József: Irodalmi tanulmányok. Bp. 1957. 126.

<sup>42</sup> WALDAPFEL József: i. m. 127.

<sup>43</sup> JULOW Viktor: Balassi Katonaénekének kompozíciója. ItK 1972. 641.

Ó én reám dihűdt, elvesztemre esküdt igen hamis szerelem!  
Miért nem holdultatsz meg annak, kit jártatsz utánam szerelmessen?  
S mire kedvem ellen gyútasz ahoz engem, az ki megnyerhetetlen?

Az utolsó öt versszak mérsékeltébb-szelídebb árama következik ezután.

Nyilvánvaló, hogy a versterjedelem aranymetszés-pontján van a költemény szemantikai-jelentésbeli, valamint érületi-indulati nagy fordulópontja. Az aranymetszés helyét elfoglaló sor kulcsfontosságú a költemény kompozíciójában, hiszen többszörös utalás-, viszony-rendszerben kötődik a vers érületi intenzitás-áramaihoz, s végül is ez a verssor adja meg félreérthetetlenül a vers jelentését is:

S mire kedvem ellen gyútasz ahoz engem, az ki megnyerhetetlen?

A versben nem ez az egyetlen aranymetszés-arány figyelhető meg, hanem — bár kisebb intenzitású —, de határozottan érzékelhető a vers egyes részeit kisebb terjedelmű arányviszonyba állító szerepben is. Így e vers szövegén is többszörösen végighullámszik az aranymetszés aránya, meghatározott terjedelmű feszültség-áramlatokat teremtve a költemény időbeli előrehaladásában.

Az első öt versszak a patetikus indítás után a természet zordon részletei között bujdosó költőnek a Júlia iránti olthatatlan lángolása elleni hiábavaló küzdelmét rajzolja:

Mert valahol járok s valamit csinálók, elmémben mind ott forog  
Júlia szép képe, gyönyörű beszéde, lelkem érte forr, buzog,  
Valahova nézek, úgy tetszik szememnek, hogy mind előttem mozog.

Ez az öt strófa azonban még csak általánosan fogalmaz, helyzetet és állapotot rajzol, csendesedő indulattal s még csak sejteti a kivédhetetlen kudarcot. A 6—8. versszak készíti elő közvetlenebbül és fogalmazza is meg a tulajdonképpeni vershelyzetet és felel egyúttal a vers utolsó sorának végső konklúziójára.

Az első öt versszak indulati áramlása is a kritikus aránynál tagolható. Az első három strófát az indulat-áramlás azonosan magas szintje teszi egy egységgé; az első a természethez kiált, a második és harmadik pedig csupa ingerülten méltatlankodó kérdés:

”Mi haszon énnekem hegyeken völgyeken bujdosva nyavalognom”, stb. Az indulat hőfoka a negyedik versszakkal szelídül.

Az ének utolsó öt verszaka is 3 : 2 arányra bontható. Az első három strófa a nyolcadik versszak indulati kitörése után, szelíd hangnemben szól immár a megnyerhetetlenség tudatában arról, hogy még ezek után sem szándékozik, de nem is tud érzelmén változtatni. A negyedik és ötödik versszak (az ének utolsó és utolsó előtti strófája) részben az új helyzet sugallta költői programot fogalmazza meg, részben pedig a versíró helyzetet adja meg.

A vers számvetés, a Júlia-történet záróakkordja, de az utolsó lehetőség szertefoszlása a feloldás-kibontakozás irányát is jelzi a költemény 12. versszakában. Érületi és művészi vonatkozásban egyaránt:

De ám akar meggyen velem bár szerelem, szabad legyen már velem,  
Csak hogy ezt engedje kínom érdemébe, hogy az mint felmetszette  
Júliát szívemben, szintén úgy versemben is tessék meg szép képe.

Ezek a sorok is jelzik a mérhetetlen távolságot a korai szerelmes énekek alkalmi, udvarló jellegétől; az érzelem már mentes minden közvetlen céltől, szinte önmagáért való. Végső búcsú a vers Júliától, de nem magától az érzelemtől. S ami még fontosabb s a költő művészi öntudatára vet határozott fényt: Balassi szándéka már nem Júlia valóságos személyével, hanem művészi-költői értelemben vett megjelenítésével kapcsolatos: „... versemben is tessék meg szép képe.” Balassi verse így az adott élethelyzet által meghatározott, de elvonatkoztatott, általánosabb,

csupán esztétikailag érdekelt egyszerre. Júlia egyfelől valóságos-konkrét személy, másfelől azonban már költői példa, az elérhetetlen (megnyerhetetlen) eszményi szépségek példája is egyúttal. Költői példázat.

Tulajdonképpen az egész Júlia-ciklus ilyen kettős jellegű: egy-egy vers írásakor az adott, konkrét élethelyzet és szándék váltotta ki a verset, de ugyanazon vers ciklusbeli szerepében már ez a verset kiváltó helyzet elhalványul, nem lényeges. A ciklusbeli szerep a meghatározó. Az alkalmi jelleg másodlagossá, elhanyagolhatóvá válik Balassi érett költészetében.

A művészi-költői programot fogalmazó sorokat folytatja közvetlenül a záróstrófa valóságos versíró s élethelyzetet megadó reális szférája:

Hideg levén kivől, égvén pedig belől Julia szerelmétül,  
Jó hamar lovakért járván Erdél földét nem nagy fáradság nélkül,  
Ezt öszve rendelém, többé nem említvén Juliát immár versül.

„Ó nagy kerek kék ég, dicsőség, fényesség, csillagok palotája”. Teljes és immár fokozhatatlan az ellentét a megújuló egyetemes természetet idéző első versszak patetikus fenség- és szépség-érzete, valamint az utolsó strófa, a költő számára adott, konkrét hideg télre utaló sorai között. Az első versszak elvont harmóniájára felel az utolsó konkrét disszonanciája. A mindenség fenségét érzékelő és kifejező költő Erdély földjét járja, hogy jó hamar lovakat cserélgesen, azét az Erdélyét, ahol valaha a petrarkista szerelmi költéssel ismerkedett.

Ha figyelembe vesszük, hogy az „Engemet régolta . . .”, a „Pusztában zsidókat vezérlő jó Isten”, valamint az „Ó nagy kerek kék ég” kezdetű vers szövegében az aurea sectio által meghatározott konstrukciós arány többszörösen is jelen van és mind az egész szöveget, s mind egyes részeit is azonos arány szerint tagolja jelentésbeli és hangulati egységekre, akkor nyilvánvaló: aránypárhuzamosság hálózta be mindhárom vers teljes szövegét. A párhuzamosság alapelvének rejtettebb, de meghatározott — tudatos vagy nem tudatos — jelenléte ez a konstrukció vonatkozásában. Lotman szerint „a szövegre belső szervezethez jellemző”.<sup>44</sup> A Balassi vers-szöveg, mint két vezető kompozíció-típusa is bizonyítja: sokrétűen, nyílt és rejtettebb módon szervezett szerkezeti struktúra.

A Balassi-vers architektonikus szervezethez némiképp ellentmond annak a jellemzésnek, amelyet Leonardo da Vinci adott a költészetéről. Leonardo ugyanis Mátyás királlyal így oktatta ki a poétát: „hát nem tudod, hogy lelkünk harmóniából van alkotva, s a harmónia csak azokban a pillanatokban születik, amikor a tárgyak arányrendje láthatóvá, illetve hallhatóvá válik? Nem látod-e be, hogy a te tudományodban nincs ilyen, pillanat alatt létrejött teljes arányosság.”<sup>45</sup> Balassi költészete bizonyítja, hogy van ilyen arányosság. Egy-egy vers olvasói befogadáshoz azonban időre van szükség. Időre, amelyben nyilvánvalóvá válik az arányok megszervezett rendje.

A jellegzetes arány jegyében fogant Balassi-versek három kivételével, akár istenes versekről, akár a Júlia-énekekről van szó, Balassi öngyötrő, kiutat kereső, válsághangulatot megidéző énekei közül valók. Ezzel a jelenséggel kapcsolatban vissza kell kanyarodnunk a képzőművészethez. A képzőművészetben ugyanis az aurea sectio aránya — mint jeleztük — az egyik legharmónikusabbnak tartott művészi arány a merevebb s szimmetrikusabb arányokkal szemben. A költészetben és a zenében viszont nem mindenkor, vagy úgy is fogalmazhatunk, jobbára nem a harmónia, nem a derűsebb attitűd kifejezhetőségét segíti a kompozíció vonatkozásában. Erről nem csupán Balassi versei tanúskodnak, hanem későbbi költészetünk is.

Igen érdekes, hogy Rimaynál, akinek költészetében a reneszánsz kompozíció fegyverzetesebb keretei általában fellazulnak, néhány versében, pontosabban kilencben érzékelhető az arany-metszés arányának érvényre juttatása. Ezek a Rimay-versek azonban kizárólag a rövidebb ter-

<sup>44</sup> J. M. LOTMAN: Szöveg, modell, típus. Bp. 1973. 58.

<sup>45</sup> Leonardo da Vinci: A festészetéről. Bp. 1967. 50.

jedelműek közé tartoznak: 2 nyolc versszak, 6 hét versszak, 1 pedig öt versszak terjedelmű. E kilenc Rimay-vers a következő: (6.) „Bálint nevezetben ki voltál Balassa”, (16.) „Én édes Ilonám, tizedik bölcs Muzsám”, (24.) „Illik én nekem, édes Istenem”, (27.) „Jöjj mellém szent Isten”, (35.) „Enyhíts meg Ur Isten bús szívem keservét”, (37.) „Oh szegény megromlott s elfogyott Magyar nép”, (52.) „Kinek tegyek panaszt Ur Isten nem tudom”, (53.) „Hogy feledkezik el”, és (87.) „Az Ur engem sanyarita” kezdősorú. Az első kettő kivételével valamennyi Rimay rezignált, könyörgő tónusú, visszafogottabb hangvételű, fegyelmezett kompozíciójú, mértékkel s mérsékelt manierista stílusjegyeket felmutató versei közül való.

Ismeretes a jellegzetes arány érvényesítése Batsányinál, Berzsenyiné, Kölcseynél, Petőfinél s másoknál is.

Szaunder József például Kölcsey *Vanitatum Vanitásában* ismerte fel az aranymetszés kompozíciót meghatározó szerepét. Szaunder szerint: „A heves dialektikájú költeményben a gondolat és érzelem nyugtalan mozgása, az ellentmondás és tagadás indulata kristálytisza szerkezetbe zárul. Az előrevetett tanulság első strófájától a tanulságot nyomatékosító két záróstrófaig hét szakaszon át ível fel szarkasztikusan támadva és hanyatlík le elégikusan a gondolatmenet parabolája, és a  $3 : 7 + 7 : 10$  rejtett arányban éppúgy az aranymetszés szabályosságát érezni, mint a léttel foglalkozó három (II., VII., VIII.) és a történelmi erőkkal és személyiségekkel foglalkozó négy (III–VI.) strófa viszonyában ( $3 : 4 = 4 : 7$ ) . . . ”<sup>46</sup>

Kölcseynél, mint Szaunder hangsúlyozza, a benső nagy feszültség kifejezhetőségét a szerkezetben lehetővé tevő kompozíciós arány az aurea sectio.

A zenében és a költészetben a szimmetriának és aszimmetriának más jellegű szerepe, hatása lehetséges, mint a képzőművészetben. Lendvai Ernő összevetve a klasszikus és a bartóki zene kompozíciós törvényszerűségeit, a következőket írja: „A klasszikus dallamok többsége — mint tudjuk — szimmetrikusan tagolódik: 2 ütemre 2 ütem, 4 ütemre 4 ütem, 8 ütemre 8 felel. Innen a dallam klasszikus aránya, egyensúlya — minden részletnek szimmetrikus ellensúlya van, olyanira, hogy »mérleg-törvénynek« is nevezhetnők ezt a szerkesztési logikát. A legtipikusabb Bartók-dallamok viszont valami gyökeresen más törvényszerűségnek engedelmessékednek. Ha történetesen megszólal egy 5 szótagból álló melódia, ezt nem 5 szótag fogja követni (mint Mozartnál), hanem 8 . . . ”<sup>47</sup> A szimmetrikus dallamszerkesztés egyensúly-érzetet teremt, Bartók azonban a feszültséget kívánta érzékelteni, s ezért a klasszikus szimmetriák helyett az aranymetszés aszimmetrikus arányait jutatta érvényre dallam-szerkezeteiben. Bartóknál így nem azonos, hanem különböző időtartamú részek felelnek egymásnak az aurea sectio jegyében. Az aranymetszés aszimmetrikus jellege a bartóki dallamszerkesztésben a feszültségérzetet hivatott nyomósítani.

Balassinál is a jellegzetes arány a versek túlnyomó többségében a nagy, feladatlan belső feszültségek kifejezhetőségét szolgálja a kompozíció vonatkozásában. Az egyensúly, harmónia, a szimmetrikus rend nemigen tud még hozzávetőleges egyértelműséggel sem meghatározóvá válni költészetében, versszerkezeteiben sem. A hárompillérű kompozíció-változatban sem, pedig az jellegét tekintve a szimmetria és harmónia lehetőségét ígérné. A *Katonaének* sem a szimmetrikus versépítkezés egyeneműbb példája, mert mint Varjas Béla bizonyította, a hárompillérűség szerkezeti keretei között disszonáns feszültségek gátolják a szimmetrikus struktúra egyértelműbb érvényre jutását. Balassira is érvényes, amit Lukács György ír a művészi harmónia, szimmetria jellegéről: a művész, . . . megáll egy bizonyos fokon, amely a szimmetriát mint olyant a néző számára láthatóvá és átélhetővé teszi, de nyomós módosításokat, eltéréseket iktat be oly módon, hogy a szimmetria valódi és következetesen kifejezett lényege sohasé juthasson

<sup>46</sup> SZAUDER József: Kölcsey *Vanitatum Vanitas-a*. In: *Az estve és Az álom*. Bp. 1970. 448.

<sup>47</sup> LENDVAI Ernő: *Bartók költői világa*. Bp. 1971. 143.



érvényre, hanem csak a kép konkrét totalitásának — természetesen fontos — összetevője legyen.”<sup>48</sup>

Az aurea sectio arányát őrző Balassi-versek pedig már az egyértelműbben megbontott harmónia világát idézik. A kompozíció a reneszánsz arány- és mértékszemplélet kifejezője, a szövegek azonban már a megbontott s megvalósíthatatlan harmónia sugallta feszültségek, öngyötrő válság-hangulatok megidézői.

*Tibor Komlószi*

## BALASSI ET LA CONCEPTION DE LA RENAISSANCE SUR LA PROPORTION

C'est sous le signe d'une conception philosophique néo-platonicienne, en tenant compte du rôle central de l'homme dans l'univers que la conception d'art de la renaissance rédige à nouveau les traditions de l'interprétation des harmonies, des proportions et des nombres, connues déjà à l'antiquité. L'étude donne une vue d'ensemble sur les théories de proportion de la renaissance (Alberti, Luca Pacioli), en renvoyant aux antécédents aussi (Pythagoras, Platon, Saint-Augustin, Vitruve, Fibonacci etc.) La doctrine d'Alberti sur les proportions musicales peut se ramener aux conceptions créées sur les proportions musicales qui se font valoir dans l'univers (Platon), tandis que le culte de Luca Pacioli pour l'aurea sectio peut se ramener à un rapport de proportion géométrique (les pythagoriciens). D'après Luca Pacioli, on peut observer sur chaque corps humain bien construit la proportion de l'aurea sectio, proportion que les anciens ont déjà reconnu et employé dans leurs créations artistiques. C'est pourquoi Pacioli considère les rapports de proportion du corps humain comme le modèle des proportions artistiques. Bien que la proportion de l'aurea sectio s'emploie, naturellement, dans les époques d'avant et d'après la renaissance, son culte est pourtant inséparable de la conception philosophique, de l'idéal général de la beauté (Ficino), de l'exigence de proportion et de mesure, de la conception du monde homocentrique de la renaissance.

Bálint Balassi a écrit une quantité considérable de ses poèmes dans deux types de composition caractériquement architectonique: dans la variante de composition „à trois piliers” et dans le type de composition qui fait valoir la proportion (les proportions) de l'aurea sectio. Toutes les deux structures rappellent la conception de la proportion de la renaissance, l'ordre défini des proportions qui suggère la mesure, la régularité et leur état d'organisation architectonique. Ses poèmes qui font valoir les proportions de l'aurea sectio témoignent du fait que le poète, déçu par son exigence et par son idée d'harmonie, a trouvé une structure apte à rendre sensible les facteurs dissonants qui déterminait sa vie. Dans les beaux-arts, la proportion de l'aurea sectio est l'une des proportions artistiques qu'on considère les plus harmoniques, par rapport aux proportions plus raides et symétriques. Par contre, dans la poésie et dans la musique (Bartók), les proportions asymétriques servent précisément à exprimer les grandes tensions intérieures, en ce qui concerne la composition. Ainsi, dans la poésie lyrique de Balassi, les poèmes qui gardent la proportion de l'aurea sectio expriment la conception de proportion et de mesure de la renaissance, mais ils évoquent en même temps les tensions suggérées par l'harmonie détruite et irréalisable et les atmosphères de crise.

<sup>48</sup> LUKÁCS György: Az esztétikum sajátossága. Bp. 1965. I. 262.