

Molnár Dávid

Az első magyarországi képvers? Filefalvi Filiczki János három képverséről*

Filiczki János 1614-es *Carminum liber* kötetében kettő olyan képvers is található, amelyet nem említ meg sem Kilián István, sem Aczél Géza a vizuális költészetéről és képversekről szóló köteteikben (harmadik vizuális elemeket is tartalmazó költeménye, amelyet Miskolci Csulyak István albumába jegyzett be, talán szintén képvers).¹ A versek azért érdekesek, mert Szenci Molnár Albert 1605-ös és 1607-es két kubusán, valamint 1608-as Y-alakban szedett *Litera Pythagorae*ján kívül (amennyiben ez egyáltalán Molnár saját verse és nem inkább németországi gyűjtése) ebből a korszakból nem ismerünk más képverset magyarországi szerzőtől.²

Képvers? Illusztráció? Embléma?

A 20. század előtti képvers (‘τεχνοπαίγιον’, ‘carmen figuratum’) műfaji meghatározásának legfontosabb kritériuma a verssorok elrendezésének jól felismerhető (bár jellemzően stilizált) képszerűsége. A definíció elméleti finomítását épp a

* A tanulmány az OTKA PD-132376 számú pályázatának támogatásával készült.

¹ Iohannis FILICZKI de Filefalva, *Carminum liber primus*, Basileae, Typis Johannis Schroeteri, 1614 (RMK III 1130). KILIÁN István, *A régi magyar képvers*, Miskolc, Bp., Felsőmagyarország Kiadó, Magyar Műhely Kiadó, 1998: *Képversek*, vál., szerk. és a bev. tanulmányt írta Aczél Géza, Bp., Kozmosz, 1984.

² Dick Higgins felvetette, hogy Janus Pannonius *De littera Pythagorae* című versét eredetileg Y alakban írta meg HIGGINS, (Dick, *Pattern Poetry, Guide to an Unknown Literature*, Albany, State University of New York Press, 1987, 59–60; JANI PANNONII *opera quae manserunt omnia I. Epigrammata. Fasc. 1*. Textus, edidit Iulius MAYER similia addidit Ladislaus TÖRÖK, Bp., Balassi, 2006, 165, no. 249). Szerinte ezt erősíti a Szenci Molnár Albert által szintén *Litera Pythagorae* címen Y alakban kiadott vers is, amely Johann Heidfeld gyűjteményében található. *Analecta aenigmatica* (RMK III 5770) = Johann HEIDFELDIUS, *Quintum renata, renovata, ac aliquanto ornatius etiam, quam nuper, exulta Sphinx theologico-philosophica* [...], Herborn, s. t., 1608, 718, 727. *Eidyllion Georgi REMI j.u.d. Omnia inscriptum: ad Dn. Albertum Molnar Pannonem*, Amberg, Schönfeld, 1605 (RMK III 7513), [A4*]. Lásd még Nicolaus PASCHASIUS, *Poesis artificiosa*, Herbipolis, Zubrodt, 1674, 157. Julow Viktor pedig Balassi Bálint *A végek dicsérete* című versében a ’mező’ és ’szép’ szavakat egyenes vonallal összekötve Jézus Krisztus görög monogramját fedezte fel a kompozícióban (khi: X és ióta: I). JULOW Viktor, *Balassi Katonaének-e = Uő, Arkádia körül*, Bp., Szépirodalmi, 1975, 38–46. Lásd még: KILIÁN 1998, i. m. 17–18.

műfaj öntudatlan újratemtéséért felelős, magukat forradalmian újszerűnek és innovatívnak képzelő modern és posztmodern alkotók saját vizuális költészeti alkotásaikhoz való – sok esetben naiv és történetietlen – viszonyulása tette szükségessé. Ugyanis a 17. század mesterkedő költészetének (‘poesis artificiosa’) tradicionális, mesterkéletlen elméleti kerete egy adott képvers formájára nem absztrakcióként – vagyis nem az elme valamely elvont kognitív funkciójának egy végtelen értelmezési lehetőséget felkínáló, ám emellett mégis értelmezhetetlenül homályos vizuális leképeződéseként – hanem szemmel jól látható és az olvasó hétköznapi, megszokott környezetének valamely egyértelműen felismerhető, valószínű képi formájaként tekintett. Vagyis a kehelyalakú verset kehelyként, a tojásalakút tojásként, az oltáralakút oltárként értelmezte (természetesen az adott forma minden konvencionális/szimbolikus jelentésével együtt). Így aztán a 20–21. századi szakirodalom igyekezete, hogy általános definícióját adja a képversnek, általában nem veszi figyelembe vagy legalábbis nem hangsúlyozza ki azt a nagyon is jól érzékelhető törésvonalat, amely az európai képvers művekkel is alátámasztható, nagyjából 2000 éves masszív időtömbjét elválasztja attól az utolsó száz évtől, amelyből az avantgárd irányzatok különböző műfajainak gúnyjában kibújt a kortárs képversköltészet. Ezek ugyanis sok esetben épp a képköltemény alapkritériumát, vagyis a konvencionálisan még stilizáltságában is jól felismerhető képiséget bontották szét felismerhetetlen absztrakcióvá, amely a képben vizuálisan jól leképezhető forma helyett már inkább valamilyen mentális, nonfiguratív lenyomatot hoztak létre a szövegből.

És ha ez nem is minden 20. századi képversre igaz, de általánosságban mégis kijelenthető, hogy újszerűségük egyáltalán nem a versszöveg vizuális elrendezésében rejlik (hiszen ennek több évezrednyi hagyománya van), hanem épp a szöveg vizuális elrendezésének lebontásában, vagyis tulajdonképpen a képiség nélküli képvers képversek előtti világának feltámasztásában. A forma megmarad, hiszen írott szöveg nincs forma nélkül, de a kép sok esetben már annyira absztrakt, hogy tradicionális értelemben vett képként már értelmezhetetlen.

A szakirodalom leginkább a percepcióra és a kognitív folyamatokra épülő definíciók alapján igyekszik megkülönböztetni egymástól a képverset és a szövegverset, amelyet a következőkben röviden össze is foglalok.

Willard Bohn a tárgyban sokszor idézett, sarkos definíciója inkább a 20. század vizuális költészetére vonatkozik, mégis jó kiindulópont lehet: ezek szerint a képvers „olyan költészet, amit inkább nézünk, mint olvasunk”.³ (Az archaikus költemény – és úgy általában, amit szövegnek nevezünk – eredendően audiális élmény volt: hangosan felolvasandó, kimondandó, vagyis nem olvasó-, hanem hallgatóközönséget feltételezett. Így aztán ha már le is volt írva, akkor is inkább „hallották”, mint látták.) Bohn itt a vizuális költészetnek arra a megkerülhetetlen aspektusára utal, amely megkülönbözteti a „hagyományos” költészettől: vagyis, ha nem látjuk, akkor óhatatlanul kevesebbet „olvasunk” ki belőle („visual poetry

³ BOHN, Willard, *The Aesthetics of Visual Poetry 1914–1928*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, 2.

is poetry meant to be seen”). Ez a műfaj tehát nemcsak olvasót, hanem nézőt is (pontosabban: ’néző’ olvasót) feltételez a vers megértéséhez. Egy képvers pusztán audiális befogadása csupán részélményt nyújthat.

Ehhez a kettősséghez kapcsolódik az Aczél Géza által adekvátnak, ám annál közhelyesebbnek ítélt – talán általa is csak idézett – műfaji meghatározás, amely szerint a képvers öszvérjellegéből adódóan „kevesebb, mint egy festmény, és kevesebb, mint egy vers”.⁴ (Vagy úgy is mondhatnánk: „kevesebb, mint egy festmény, de sokszor mégis több, mint egy vers”.)

A képversolvasás és szövegversolvasás szenzomotoros különbségeire hívják fel a figyelmet Sabine Gross kamerával rögzített szövegolvasási kísérletei. Mivel a képversolvasás során a szem a két médium között folyamatosan oda- és visszavált, ez egy külső megfigyelő számára is objektíven észlelhető a szem „megtorpanásaiból” és „megugrásaiból”.⁵ A vizuális költészet három befogadói aspektusáról írva, Dick Higgins a „linearitás megtörésének” nevezte ugyanezt.⁶ Igaz, ő a kép- és szövegmédium közti transzcendens különbözőségből jutott el a három szemponthoz: 1) A linearitás megtörése: az olvasás lineáris lendületét újra és újra ’megtörő pillanat’, amely felismeri a vershez inherensen hozzátartozó szövegen túli formát. 2) A verbális szöveg transzcendenciája:⁷ az adott mű ideális befogadása és értelmezése kevésbé függ csupán a szöveg szavaitól, hiszen képi forma is járul hozzá, és ezért nevezi – a verbális szövegen a képiség felé túlmutató értelemben – ’transzcendens’-nek. 3) A képi forma transzcendenciája: egy vizuális mű, ha szöveg is járul hozzá, ugyanilyen módon csúszik át a két médium hierarchikus transzcendenciájába. Ekkor a vizualitáson túli verbalitás lesz a mű értelmezésének ’plusz’, vagyis transzcendens kulcsa.

John J. White – igaz, olasz futuristákkal kapcsolatban – a „vizuális költészet” megnevezés helyett inkább a „megformált költészetet” (shaped poetry) használja, és így a „költészettel feltöltött” vizuális alakzat, mintegy ’poesis figurata’ felé tolja el a hangsúlyt: látvány helyett a megformáltságra, alakzatra.⁸ Az embernek sokszor az az érzése, hogy a 20. századi elméleti szerzők saját metasztintú absztrakcióikba csavarodva hajlamosak túlgondolni akár egy olyan teljesen magától értetődő jelenséget is, hogy az írott szöveg pont azért olvasható, mert valamilyen

⁴ *Képversek* 1984, i. m. 5.

⁵ GROSS, Sabine, *The Word Turned Image, Reading Pattern Poems = Poetics Today*, 18(Spring, 1997), 15–32.

⁶ HIGGINS, Dick, *Horizons, the poetics and theory of the intermedia*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1984, 31–42. Ezzel kapcsolatban lásd még a vizuális költészet narratív elméletéről: MCALLISTER, Brian J., *Narrative in Concrete / Concrete in Narrative: Visual Poetry and Narrative Theory = Narrative* 22/2 (2014), 234–251.

⁷ Higgins a transzcendenciát Nöth *exoforikus ikonicitás* fogalmának értelmében használja (lásd feljebb).

⁸ J. WHITE, John, *The argument for a semiotic approach to shaped writing: The case of Italian futurist typography = Visible Language*, 10(1976), 53–86.

látható formában jelenik meg.⁹ Így aztán újra és újra felhívják a figyelmet arra, hogy minden olvasható szöveg (mivel látható), egyben vizuális objektum is, hiszen minden sorokba szedett költemény elkerülhetetlenül valamilyen formába rendeződik. White műfajmeghatározása ezt a „problémát” küszöböli ki, amikor a látványt valamilyen ’tudatosan megformált alakzat’-ra szűkíti.

Épp ez az intencionalitás érhető tetten aztán Ulrich Ernst körmönfont definíciójának lényeges kulcsfogalmában, a „mimetikus karakterben” (mimetischen Character), amely szerint a képszövegnek, vagyis a szöveg alakjának szándékoltan valamilyen formát kell leképeznie, utánoznia.¹⁰ Ennélfogva, ha a szöveg formája esetleges és semmilyen kapcsolatban nincs a verbális kifejezés módjával, vagyis még véletlenül sem tükrözi a nyelvi tartalmat, akkor az értelmezés számára pont annyira lényegtelen – mondhatnánk –, akár csak a szöveg hordozójának hőmérséklete, íze vagy illata.

Lars Elleström a mimézis és az ehhez szorosan kapcsolódó peirce-i ikonicitás-fogalom segítségével közelít a képversekhez, és hangsúlyozza, hogy nem a vizualitás, hanem az ikonicitás, vagyis jel és jelölt hasonlóságának szemiotikai aspektusa az, ami a festményt vagy verset képivé („pictorial”) teszi. Ez nem Elleström fogalmi invenciója, hanem Winfried Nöth ikonicitás-definíciójának újrafogalmazása, aki megkülönbözteti egymástól az ’exoforikus’ és ’endoforikus ikonicitás’-t. Ezek szerint az exoforikus ikonicitás „jelentést utánzó forma”, míg az endoforikus ikonicitás „formát utánzó forma” (form miming meaning and form miming form). Exoforikus az, amikor a nyelvi jel valami nyelven kívülre vonatkozik, és endoforikus az, amikor a nyelvi jel nyelven belüli referenciával bír.¹¹ A képvers tehát, amelyik a szövegen kívül képre és ugyanakkor a képen kívül szövegre is utal, exoforikus ikonicitású jel. Elleström ezt egészítette ki úgy,

⁹ Ennek 20. századi, ma már klasszikus megfogalmazója Jurij Lotman, aki a 70-es években megbolygatta az irodalmi ikonicitás eme elméleti darázs-fészékét, amikor a költészettel mint grafikus képpel foglalkozott. LOTMAN, Yuriy, *Analysis of the poetic text*, ed. tr. by D. Barton Johnson, Ann Arbor, Ardis, 1976, 68–71. Azonban ötletszinten ez sem új gondolat. Thomas Smith (1513–1577), a cambridge-i egyetem alkancellárjának *De recta et emendata linguae Anglicae scriptione, dialogus* (Lutetiae, Ex officina Roberti Stephani, Typographi Regi, 1568) című művében azt írja (B1^v, B2^v), hogy a betűk a beszélt nyelv képei és így az írás egyszerre számít beszédnek és festménynek. Az elméleti műveiről is jól ismert itáliai festő, Giovanni Paolo Lomazzo *Trattato dell’arte de la pitturája* (Milano, Appresso Paolo Gottardo Pontio, 1584) szerint az írás nem más, mint egy fekete-fehér kép. ELSKY, Martin, *George Herbert’s Pattern Poems and the Materiality of Language: A New Approach to Renaissance Hieroglyphics = ELH*, 50(Summer, 1983), 2, 245–260 (246, 247).

¹⁰ „Eine intermedial konzipierte Text-Bild-Komposition, bei der ein in der Regel versifizierter und im weitesten Sinn lyrischer Text zu einer graphischen Figur formiert ist, die mimetischen Charakter aufweist und eine mit der verbalen Aussage koordinierte Zeichenfunktion übernimmt.” ERNST, Ulrich *Carmen Figuratum: Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*, Köln, Böhlau, 1991).

¹¹ Winfried NÖTH, *Semiotic foundations of iconicity in language and literature = The motivated sign. Iconicity in language and literature 2*, eds. Olga Fischer, Max Nänny, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins, 2001, 17–28 (21–24).

hogyan az ikonicitás nemcsak „jelentést utánzó forma” és „formát utánzó forma”, hanem emellett „jelentést utánzó jelentés és formát utánzó jelentés” is (meaning miming meaning and meaning miming form).¹²

Mindezek alapján Elleström az ikonicitást olyan folyamatos skálaként képzeleli el, amelynek bizonyos szakaszai képlékenyen ugyan, de megfeleltethetők a ’kép’, ’diagram’ és ’metafora’ azon szemiotikai fogalmainak, amelyeket Charles Sanders Peirce eredetileg a jel és jelölt hasonlósága alapján különít el egymástól.¹³ Tehát szövegvers és képvers nem minőségükben térnek el egymástól, hanem az ikonicitás, vagyis a jel-jelölt viszony mimetikus kapcsolatának erősségében. Ezen a skálán minél erősebb egy jel/mű ikonicitása, annál egyértelműbb a hasonlóság a jelölt/jelentés között. Ez pedig minél inkább meghatározott, vagyis egyértelműbb az érzéki benyomások által (a képversek esetében a látással), kognitív értelemben annál egyszerűbb. Ennek ellenkezője a gyenge ikonicitás, amely csupán közvetett érzéki hasonlóságon nyugszik (ekkor a legnagyobb a jel és jelölt közötti távolság), ám annál komplexebb kognitív folyamatok mentén szerveződik meg. Mindebből az is következik, hogy az erős ikonicitás egyszerű, míg a gyenge ikonicitás komplex jelenség, vagyis egy kép megértése egyszerűbb, míg egy metaforáé komplexebb kognitív műveleteket igényel: „Az ikonicitás relatív erőssége és gyengesége az érzéki hasonlatosság relatív egyértelműségének, pontosságának és teljességének egyik fokmérője.” Lars Elleström két szemléletes példája erre a próbababa mint az emberi test eltéveszthetetlen leképezése, és a rózsza mint a szerelem sokkal összetettebb érzelmi, kognitív metaforája.

Elleström a peirce-i ’representamen’ kifejezést továbbgondolva három típusát különbözteti meg a jeleknek és jeltárgyaiknak: vizuális, audiális és kognitív. Mindháromféle, vagyis a vizuális, az audiális és a kognitív jel ikonikusan (hasonlóság alapján) jelölhet vizuális, audiális és kognitív objektumokat is. Ezen összetevők különféle permutációja alapján – amely az összetevők egymáshoz viszonyított mérhetetlen és megfoghatatlan mennyiségi aspektusát is magában foglalná – helyezkedhetünk más és más befogadói pozícióba. Az értelmezői pozícióba való „belehelyezkedés” itt létrehozásértelmű is, hiszen a jel és jeltárgy változó mértékű ikonicitásának felismerése és megértése már eleve kognitív értelmezői folyamat. Az, hogy a jel-jeltárgy-turmix a kép-diagram-metaforaskálának mely fokán, szakaszán válik számunkra „láthatóvá”, felfoghatóvá, nagyban függ saját lexikális tudásunktól (kulturális raktárkészletunktől) és kognitív folyamataink finomhangolásától is, hiszen a fenti összetevők ikonicitásának mértékét a lehetséges hasonlóságok felismerése nemcsak tudatosítja, hanem minden egyes új jelen-

¹² ELLESTRÖM, Lars, *Iconicity as meaning miming meaning and meaning miming form = Signergy (Iconicity in language and literature, 9)*, Eds. C. Jac Conradie, Ronél Johl, Marthinus Beukes, Olga Fischer, Christina Ljungberg, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins, 2010, 73–100.

¹³ Lars ELLESTRÖM, *Spatiotemporal aspects of iconicity = Iconic investigations (Iconicity in language and literature 12)*, eds. Lars Elleström, Olga Fischer, Christina Ljungberg, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins, 2013, 95–117.

tés „felfedezése” át is rendezi. Az átrendezés pedig a vizuális, audiális, kognitív jelek és jeltárgyak egymáshoz való „mennyiségi” viszonyának az átrendezésével is együtt jár, vagyis a kép-diagram-metaphora – elméletileg végtelenül finomítható – skáláján más és más, a jelentések mennyiségével egyre „mélyebb” pozíciót vehet fel az értelmezőben megképződő jelentés.

Ezek után, a korábban említett közhelyhez visszatérve, feltehetjük és El-leström szavaival meg is válaszolhatjuk azt a kérdést, hogy mennyiben van igazuk azoknak, akik szerint – mivel mindkettő rendelkezik valamilyen formával – a vizualitás szempontjából nincs is különbség írásban rögzített vers és festmény között. A különbség egy vers formája és egy képvers formája között csupán a „vizuális ikonicitás” mértékében ragadható meg. Egy kép eleve ikonikus – vagyis hasonlóságon alapuló – jelentést hív elő, mert érzékeljük és megértjük az ábrázolt formák és a fizikai objektumok, valamint a tradicionális szimbólumok mint absztrakt fogalmak formái közti hasonlóságokat. A vers viszont normál esetben ilyen típusú ikonicitással nem bír, és vizuális formája – mint konvencionális jelek térbeli struktúrája – ’nem ébreszti rá a nézőt/olvasót a formai hasonlóságok miatti’ „jelentésre”, hanem ezt teljes mértékben figyelmen kívül hagyva hozza létre a jelentést. A képvers az ikonicitás szempontjából pont azért érdekes, mert a tradicionális versekkel szemben itt egyszerre lép működésbe mindkét jelentésképződés: a jelentést egyszerre találja meg a képben, és ezt kiegészítve egyszerre létre is hozza, „fel is találja” a szövegben.

Dick Higgins viszont nemcsak a képiséget, ikonicitást, hanem az alkotónak a képhez és szöveghez való szerzői viszonyát is fontos kritériumnak tartja. Olyan héber nyelvű bibliai idézeteket hoz fel példának erre, amelyeket annak ellenére, hogy szerzőik/másolóik lenyűgöző vizuális alakzatokba (sárkányokba, madarakba, lovakokba stb.) rendeznek el, mégsem számítanak – szerinte – képverseknek, mert sem az eredeti bibliai szöveg szerzője nem felelős a vizuális elemekért, sem pedig a másoló mint „művész” nem felelős a versszövegért.¹⁴ Ezek az aspektusok egymás mellett léteznek, egymásról akár tudomást sem véve. Higgins példája egyértelmű. Azonban épp a 16–17. századi humanista, akár több sornyi idézetet is felhasználó versírási gyakorlat miatt merülhet fel az a kérdés, hogy hol húzzuk meg azt a bűvös határt, amely pontosan elválasztja egymástól a szerzői szöveget és az idézett, vagyis átvett szöveget. Mi lenne az a végső arány idézet és saját szöveg között, amely még nem billenti át a szövegauktoriság határán a képszövegverset? Másként feltéve a kérdést: mindaddig képversnek számít egy ilyen típusú költemény, amíg ki nem derül róla, hogy teljes egészében egy másik vers idézete? Én azt gondolom, hogy Higginsnek nincs ebben igaza, mert egy adott szöveget formával felruházni, vagyis nagyon más mediális kontextusba helyezni a parafrázishoz hasonló szerzői gesztus, aki ezzel az eredetitől akár lényegesen eltérő, új értelmezési tartományt hoz létre.

Végezetül én nem is a képvers és a szövegvers közötti egyértelmű különbséget igyekszem meghatározni, hanem a képvers és a vele valamiképp rokon, képet

¹⁴ HIGGINS 1987, i. m. 9.

és szöveget is magában foglaló műfajok (pl. illusztráció, embléma) közötti különbségeket a képvetség következő kritériumaival:

1) **Veresszöveg és kép egymással szervesen összetartoznak**, nem választhatók el egymástól. (Egy képzeletbeli ollóval nem tudjuk úgy levágni az egyiket a másiktól, hogy ne sérüljön se az egyik, se a másik, se az egész.) A két médium kiegészíti egymást, vagyis mind a szöveg, mind a kép kevesebb jelentéssel bír magában, mint együtt. Ennek három típusa különíthető el:

a) **Képvetség mint képszövegvetség**, amely valamilyen képből, vagy képben formát öltő szöveg (pl. a 'carmen cancellatum' műfaja; lásd 9. ábra). Ebben az esetben a kép mutatja, jeleníti meg a szöveget (mutat rá a szövegre). Másként fogalmazva: a képből épül fel a szöveg. Ha ok-okozati relációban képzeljük el, akkor a kép az oka a szövegnek. Más kifejezéssel: a kép a szöveg hordozója.

b) **Képvetség mint szövegvetség**, amelyen szövegből felépülő képet, vagy képi formába tört szöveget értek (lásd 7. ábra). Ebben az esetben a szöveg mutatja, jeleníti meg a képet, vagyis a szövegből épül fel a kép: a szöveg az oka a képnek. A fenti meghatározás mintájára: a szöveg a kép hordozója.

c) **Képvetség mint képes szövegvetség (vagy szöveges képvetség?)**. A felirattal rokon műfaj, ám ennél a típusnál se a kép, se a szöveg „nem kerekedik” a másik fölé, vagyis a szöveg nem a képből, és a kép nem a szövegből bontakozik ki (lásd a nagyszombati adalbertisták ún. monumentális költeményét Barkóczy Ferenc esztergomi érsek látogatásának tiszteletére, 1. ábra).¹⁵ Egyik sem „oka” a másiknak, hanem egymást váltogatva, egymásba fonódva, sormintaként alkotják meg a képvetség textúráját. Amit Higgins a vizuális költészet transzcendenciájának nevez (lásd fent), az ebben az esetben nem működik, vagyis nincs se kép mögött megbújó szöveg, se szöveg mögött megbújó kép, amelyek saját medialitásukhoz képest tűnnek transzcendensnek, hanem „egy síkban”, egymás mellett léteznek, mintha egymás dekorációi lennének, kép a szövegnek és szöveg a képnek. Ha a vehiculum-fogalom felől értelmezzük, akkor a kép egyszerre hordozza a szöveget, és a szöveg a képet.

2) **Önreferencia**, amely az intencionalitást is magában foglalja. Önmagában nem elég a megfoghatatlan szerzői szándék, ki is kell azt nyilvánítani, vagyis a képvetség szövege utaljon is arra a vizuális formára, képre, amit felépít magából, vagy amin megjelenik. Ezzel az önmagára utaló szöveg egyben a másik médiumra is utal, amely mintegy egylényegűvé teszi a két médiumot. (Ez az esetek jelentős részében egyértelmű, például egy boros kupát megnevező szöveg egyben boros kupaalakú képi formájára is utal.)

Azon az alapon azonban, hogy „kép nélkül vagy szöveg nélkül kevesebb az egyik médium, mint a másik” nem tudjuk megkülönböztetni a rokon műfajoktól,

¹⁵ Közli: KILIÁN 1998, i. m. 295.

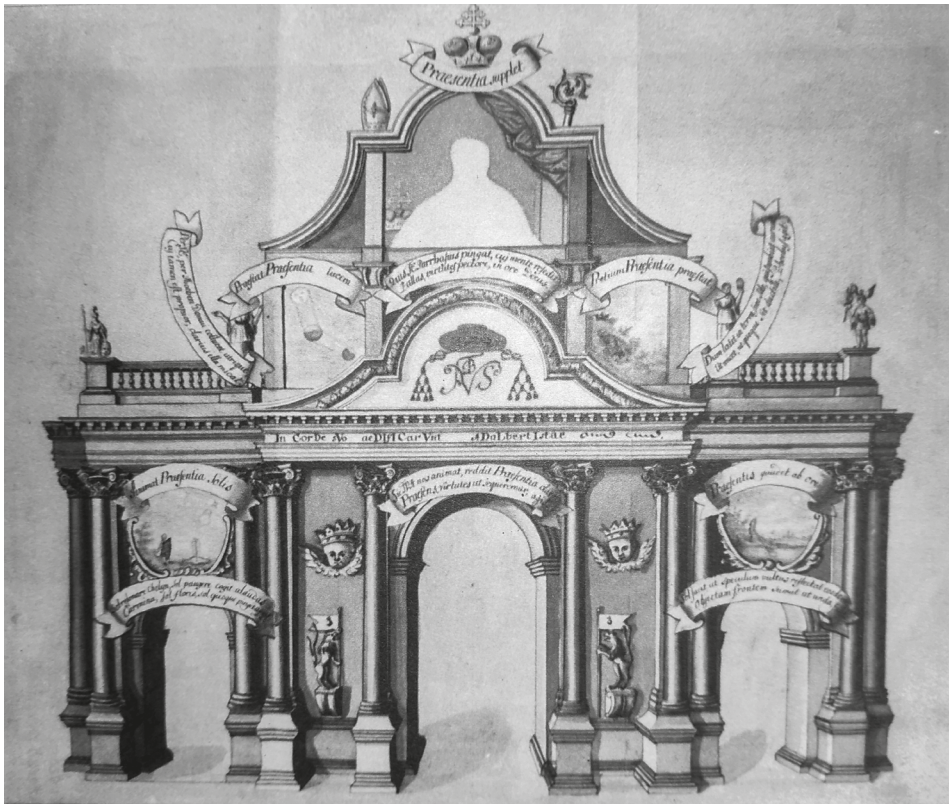
az illusztrációtól, emblémától vagy akár a felirattól. A fő különbséget a két médium egymáshoz való viszonyában és funkciójában érdemes keresni. Úgy is mondhatnánk, hogy ha a képversnél a két médium egymásból jön létre, manifesztálódik, akkor az alábbi rokon műfajoknál a két médium inkább egymásból táplálkozik.

Ezek szerint a képversnél mellérendelő a viszony kép és szöveg között, vagyis egyszerre illusztrálják és kommentálják egymást. Ezzel szemben az illusztrációnál alárendelő a viszony kép és szöveg között, de nem abban az értelemben, hogy magából a szövegtestből képződne meg a képtest (ahogy a képversnél), hanem abban, hogy a kép a szövegnek egy médiumváltással való megmutatása, kommentárja. Az emblémánál is alárendelő a viszony, de fordított értelemben: a szöveg mint médiumváltás a képnek lenne az illusztrálása, megmutatása, kommentárja.¹⁶ A kevésbé látványos, mégis fontos határeset a felirat, amely alapesetben funkcionálisan az emblémával rokon, mert a szövegmédium kommentál, rávilágít egy másik médiumra. Ezzel kapcsolatban felmerülhet az is, hogy mi a helyzet a sírfeliratokkal (vagyis azoknak az ábráival)? Vagy minek tekintjük azt, ha egy freskóra később felirat kerül. A fenti kritériumok alapján én minden olyan feliratot képversnek tekintek, amely önreferenciális versszöveggé arra a képre is utal, amely azt a felületén hordozza. Ebben az esetben ugyanis nem csupán „illusztrációja” a képnek, hanem így önmagát azzal egylényegűnek kinyilvánítva, a másik médium szerves része is. A szöveg ezzel képpé válik: onnantól kezdve, hogy le van rajzolva, festve, vagy ki van nyomtatva, én minden olyan verses sírfelirat ábráját képversnek tekintek, amely önreferenciálisan magára a sírra, vagy szarkofágra is utal, amely hordozza.¹⁷ Ugyanígy, akár egy később disztichonnal kiegészített freskó is képversnek számít, ha az önreferencialitás fenti feltételét teljesíti.¹⁸

¹⁶ Ha az emblémánál a kép az embléma teste és a szöveg az embléma lelke, akkor a képversnél a kép a képvers teste és a szöveg a képvers vére (amelyből felépül a képvers teste).

¹⁷ Ha például ezek alapján egy versszöveg csak annyiban utal sírra, hogy „itt fekszik XY”, akkor még nem képvers, de ha azt írja, hogy ’ebben a szarkofágban fekszik XY’, akkor képvers. Ennek már akár legprimitívebb képi formája is képversnek számít: például ha a szöveget csupán bekeretezzük, hiszen ez sablonos sírra, szarkofágra emlékezteti az olvasót.

¹⁸ Egy másik felmerülő kérdés, hogy a képversnek mennyiben van köze az ’ekphraszisz’-hoz? Vagy másként feltéve a kérdést: egy képvers mennyiben ’ekphraszisz’-a önmagának? A fenti értelemben az ekphraszisz olyan embléma lenne, amelyből hiányzik a kép, az ábra. Alapvetően a két médium, kép és szöveg kapcsolata egyszerre leíró és leképező, vagyis ábrázoló. (Ennek tolmácsolására a régi magyar „képíró” kifejezésünk lenne a legalkalmasabb.) A szöveg egy képet, ábrát jelenít meg, „mesél el”, míg az ábra – ha másként nem – szimbolikusan beszél el egy történetet, szituációt, eseményt. (Ahogy Akhilleusz pajzsának homéroszi leírása felidéri bennünk a pajzs képét, úgy a vers szövege által elképzelt pajzs képén történeteket olvashatunk le a képről. Vítathatatlanul többet látnánk, ha Homérosz értelmező leírásán kívül maga a pajzs is fennmaradt volna, vagy legalább a pajzs képe, amiről aztán újabb és újabb leírásokat lehetne készíteni.) Ebben az értelemben az ekphraszisz olyan embléma lenne, amelyből hiányzik a kép, az ábra.



1. ábra. Képvetség Barkóczy Ferenc érsek tiszteletére
(Esztergom, Főszékesegyházi Könyvtár, ms. Vol.39/nr.8)

Originalitás

Filiczki alábbi képvetségében a három képvetségstípus (képszövegvers, szövegképvetség, képes szövegvers) egy-egy példáját fedezhetjük fel. Habár az alkalmi költészet műfaján belül a lehető legszokványosabb képvettek közé tartoznak, mégis épp a tudatosan kiválasztott képi formájuk és az ehhez társuló, ma már talán elcsépeletnek ható szimbolikus tartalmuk tradicionális háttere miatt érdekesek. Filiczki verseihez – ahogy a kortársak költeményeinek jó részéhez is – a romantika teremtő erejű individualitás-konceptiójának mítoszában és az ebből egyenesen következő szerzői jogok táblázatokba rendezett eredetiségfogalmán keresztül közelíteni nemcsak igazságtalan lenne, hanem a korszak szellemi karakterének teljes meg nem értését is tükrözné. A 16–17. század talán legjellemzőbb irodalmi műfaja nem más, mint a ma már sablonosnak ható alkalmi költészet a maga tematikusan

kötött alműfajaival együtt.¹⁹ A költészet e korszakra oly jellemző műfaja tehát nem az önkifejezés valami megragadhatatlan és homályos művészi manifesztuma, hanem az értelmiségi kommunikáció és kapcsolattartás nagyon is gyakorlatias, elit eszköze: a társadalmi kapcsolatok paratextusa.²⁰ Vagyis nem a „lírai én”, hanem inkább a „lírai te” tükröződik ezekben a költeményekben (de inkább a „lírai mi”). Egy adott költemény szövegéből – bármennyire is szeretnénk – azért lehetetlen a vers írójának személyiségéről vagy életéről bármit is kikövetkeztetni, mert elsősorban a címzetről (tehát nem az énről, hanem a másikról) és másodsorban is csak a címzett és a „feladó” – jellemzően idealizált – kapcsolatáról szól. Ha nagyon leegyszerűsítve szeretnénk megközelíteni ezt a kérdést, akkor azt is mondhatnánk, hogy nem a versíró, hanem a versműfaji tradíció keze veti papírra ezeket a költeményeket. Ha így tekintünk e versekre, akkor a mai értelemben vett originalitás kimondottan elkerülendő egy „jó vers” megírásához a korszakban. A műfaj szabályai nem túrték meg az eredeti formákat, témákat vagy fordulatokat – ez még a legsikerültebb esetekben is csak eredetieskedés lett volna a kortársak szemében. Dick Higgins szerint a 17. század – ahogy a korábbiak is – egy jól megírt műalkotás hibájának, fogyatékoságának (flaw, vice) tartotta az originalitást, és amennyire manapság az eredetiségre való törekvés, úgy a korszakban az eredetiség elkerülésére, vagy legalábbis a leplezésére való törekvés a művész univerzális imperatívusza.²¹

A mai olvasó nemcsak a klasszikus allúziókat felvillantó szófordulatok ma már közhelyesnek tűnő használatához közelít idegenkedve, hanem a szellemi tulajdon-védelem anakronisztikus jogi kategóriájának teljes hiánya is megütközést kelthet. A korszak alkalmi költészetének darabjai – akár egészükben, akár csupán részleteikben – mintha eleve idézőjelbe lennének téve. Úgy intertextuális, hogy nem reflektál az intertextualitásra, csak természetes és szinte kötelező gyakorlatként él vele. A szerző az, akinek a neve alatt utoljára ki lett adva a vers, és ha húsz év múlva más név alatt jelenik meg, akkor a szerzőség is átalakul (mondhatni disszeminál). Csakhogy – miként gondolnánk négy-, ötszáz év múlva – sosem a szerző személyén mint szubjektumon van a hangsúly, hanem a vers, toposz mint objektum megjelenésén és elterjedésén. Minél több variációban és minél többször írják le, nyomtatják ki, annál több felületen csillan fel ugyanaz más és más

¹⁹ Főbb műfajok: propemptikon (búcsúztató vers), apobaterion (búcsúvers), epicédium, epítáfium (gyászvers), epithalamium (lakodalmi vers), encomium (dicsőítő vers), genethiacum, natalitium (valakinek a születésére írt költemény), könyvekhez, könyvekbe írt üdvözlőversek, xenia, strena (újévi köszöntő), egyetemi fokozatok megszerzését ünneplő gratuláló költemények.

²⁰ Az 'album amicorum'-ok verses bejegyzései is feliratos emlékművekként funkcionálnak és a bejegyzések társadalmi szerepének kontextusában legalább annyira funkcionálisak, mint az oltárfeliratok. (A különböző felületeken megjelenített alkalmi költészet egy nagyon hierarchizált társadalom szintjei között biztosított átjárást, ahol az akár jobbagysorból származó pénz és rang nélküli diák egyetemi professzorokat, vagy akár fejedelmeket is megszólíthat.)

²¹ HIGGINS, Dick, *Pattern Poetry as Paradigm = Poetics Today*, 10(1989), 2, 401–428 (411–419).

szögből, más és más fénytörésben. Az a fontos, hogy ismerjék, lássák, olvassák a szöveget; a szerző sokszor csak egy címke. Ha a modern memetika fogalmával közelítünk ehhez, akkor nem a szerző a mém, hanem a vers vagy toposz, amelynek a szerző vagy pszeudoszerző csupán hordozója, akár csak egy pergamentekercs vagy egy nyomtatott könyv lapja. Tehát nemcsak a személyesség, hanem maga a személy is másodlagos jelentőségű a kulturális gyakorlat e kontextusában.

A költő számára a kihívást egyrészt az adott műfajban való „helyállás” jelentette, amely magában foglalta a műfaj nyelvi és formai szabályaiban, valamint toposzaiban való mély jártasságot, másrészt pedig mindezek ismeretében megtalálni, felfedezni és élni azokkal a kitörési pontokkal, amelyeken keresztül mégis csak felcsillanthatja azt a pluszt, amely – minden egymást összekötő értelmiségi közösségtudaton túl is – megkülönböztetheti a többiektől. Ez pedig a műfaj adott nyelvi, topikus elemeinek invenciózus újrendezése lehet. Csak ebben az értelemben kérhetjük számon az originalitást. Egy nagyon leszűkített műfaji szabály- és keretrendszeren belüli mozgás értelmében, amely nem új utakat keres a szabályrendszerek megkérdőjelezésével és felülírásával, hanem a keretrendszeren belül próbálja az elemeket a lehető legfinomabban, szinte észrevétlen alázattal újrendezni. (Ahogy az antik görög drámaversenyek győztesei sem a történet váratlan fordulataival vagy újszerűségével diadalmaskodtak, hanem a nyelvi megformáltság egyre finomabb és finomabb rafinériáival és mélységeivel, úgy az alkalmi költészet fényes „csillagainak” ragyogását is csak így lehet és méltányos felmérni több száz év távlatából.)

Oltárvers

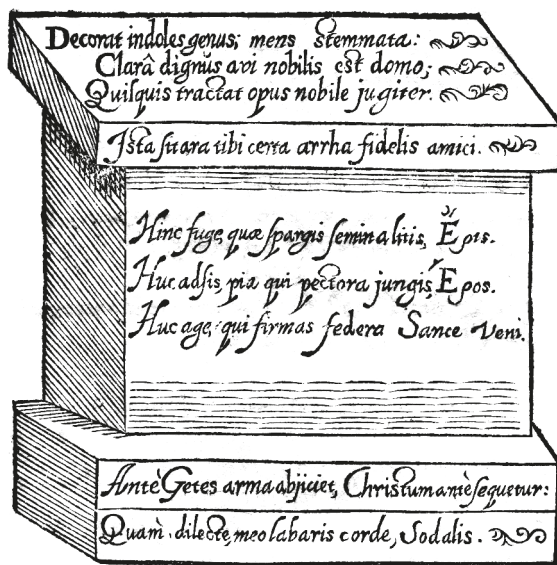
Filiczki alkalmi költeményeinek gyűjteményét 1614-ben adta ki Bázelen.²² Habár a kötet két könyvre van osztva, mégis az az ember érzése, hogy a második kötet inkább egy terjedelmes appendix, és nem annyira a szerző szerkesztői tudatosságát üdvözölhetjük benne, hanem inkább egy hirtelen jött – feltételezhetően anyagi – lehetőséget, amivel élt is. Ezt a feltételezést erősíti az is, hogy Johann Philipp Pareus, a *Delitiae poetarum Hungaricorum* kötetében *Poemata varia* címen pár év múlva kiadta ugyan a pannon koszorús költő verseit, de csak az első kötetet tartotta arra érdemesnek.²³ Ráadásul a második kötet, amelyet szerzője *Carminum liber secundus, sive miscella epigrammata* címmel látott el, ránézésre még iskolás „házi feladatainak” egy részét is tartalmazza, még ha tanító céllal is válogatta be ezeket.

Filiczki *Philotesia* cím alatt közölt huszonhárom rövid verset, amelyből három epigrammát görögül is megírt. Ezeket különféle személyek ’album amico-

²² FILICZKI 1614, i. m.

²³ *Poemata varia* = PAREUS, Johann Philipp, *Delitiae poetarum Hungaricorum*, Frankfurt, Fischer, Hoffman, 1619, 465–530 (VD17 3:308891H; VD17 14:642839Y; RMK III 1245).

rum'-aiba jegyezte be, és tartotta aztán érdemesnek arra is, hogy nyomtatásban közölje. Az egyik közülük egy bizonyos Petrus Kosminsky (Piotr Kościński), lengyel nemesnek íródott:²⁴



2. ábra. Filiczki verse Piotr Kościńskinak

In Alb[um] Petri Kosminsky, Nobilis Poloni.

Decorat in doles genus; mens stemmata:
 Clara dignus avi nobilis est domo;
 Quisquis tractat opus nobile iugiter.

Ista sit ara tibi certa arrha fidelis amici.

- 5 Hinc fuge, quae spargis semina litis, Ἐπις.
 Huc adsis, pia qui pectora iungis, Ἐπος.
 Huc age, qui firmas federa Sance, Veni.

Ante Getes arma abiiciet, Christum ante sequetur:
 Quam dilecte, meo labaris corde, Sodalis.

²⁴ FILICZKI 1614, i. m. 34–35.

Piotr Kościński, lengyel nemes albumába *A jellem a származást, a szellem a családfát ékesíti. Nemes ősatya fényes házához bárki méltó, aki folyton nemes munkát végez. A megbízható barát biztos záloga legyen néked ez az oltár. Iszkolj innen, ki a viszály magvait elhinted, Erisz! Légy itt jelen, ki a kegyes lelkeket összekapcsolod, Erósz! Jer ide, ki szövetségeket erősítesz, Sancus, jöjj! Előbb hajítja el fegyvereit a géta, és előbb követi majd Krisztust, minthogy szívéből kihullanál, kedves Társam.*²⁵

A vers címzettjéről az egyetlen bizonytalan információ, amit találtam, hogy talán azonos azzal a kaliszi 'podsędek'-kel (subiudex), aki 1645. március 10-én részt vett a lesznói zsinaton.²⁶ Filiczki 'album amicorum'-ának fennmaradt részében nem található bejegyzés e lengyel nemestől.

A vers kezdő sorát kétféleképpen is olvashatjuk: „a jellem díszíti a származást”, vagy „a származás díszíti a jellemet”. Mivel egy lengyel nemesnek címezte a verset, ezért mindkét olvasat érvényes lehet: „a jellem a származás, a származás a jellem díszé”. A nemesi család neves múltja óhatatlanul pallérozza és ékesíti a család bármely tagjának jellemét. Filiczki így három szóba tömörítve képes egyszerre dicsérni a Kościński család múltját és Piotrban dicső jelenét is.

Az első és harmadik sor feltűnő hasonlóságot mutat Johann Stigel egyik terjedelmes elégiájának két sorával, amelyet a Luther egyik asztaltársaként ismert Ferdinand von Maugis osztrák diáknak írt (*Elegia III. ad Ferdinandum a Maugis*). (Stigel kötete közkezen foroghatott a német egyetemi városokban, hiszen 1569 és 1600 között tizenkétszer adták ki.) Stigel versének disztichonja így hangzik: „Ingenium genus exornat, mens stemmata gentis, / Nobilis est quisquis nobilitanda facit.” [A jellem a származást, a nemzetség családfája a szellemet díszíti. / Bárki nemes, ki nemes dolgokat cselekszik.]²⁷ Filiczki versének második sora tehát Stigel első sorának 'gentis' kifejezését bővíti ki, írja körül.

A következő három sor (5–7) mintája – amely aztán az egész vers forrását is feltárja – még egyértelműbb: a cseh Paulus a Gisbice (Pavel z Jizbice) oltáralakú képvetése, amelyet Sophonias Hasenmüller 'album amicorum'-ába írt bele:²⁸

²⁵ A szöveg értelmezésében nyújtott hasznos tanácsaiért és a magyar fordítások pontosításáért köszönettel tartozom Németh Csabának.

²⁶ WISNER, Henryk, *Dysydenci litewscy wobec wybuchu wojny polsko-szwedzkiej (1655–1660) = Odrodzenie i Reformacja w Polsce*, 15(1970), 101–142 (108). Az információért Alicja Bielaknak tartozom köszönettel.

²⁷ *Poematum Ioannis STIGELII liber quartus, continens elegiarum libros tres*, Ienae, Donatus Ritzenhayn, 1572, M^r (VD16 ZV 17483).

²⁸ PAULLI A GISBICE Bohemi, *Schediasmatum farrago nova*, Lugduni Batavorum, Christophorus Guyotius, 1602, 43.

MNEMOSYNES hanc
 Constituo Aram in
 Pignus Amoris
 France Poëta tibi,
 Qui molitor leporum
 Diceris esse catus.
 Hinc fuge, qui rumpis fœdera, Tempus edax:
 Hinc fuge, qui torques pectora, Livor iners.
 Huc age Sance veni, Tu sacer atque Fidi.
 Antè leves in celso errabunt aethere cervi,
 Antè omnes nudo fugient ex æquore pisces:
 Quàm tu de nostro poteris discedere sensu.

3. ábra. Pavel z Jizbice oltárverse

Az oltár zavarba ejtő alakjára még külön is visszatérek, de hagyományosan az oltáralakú képvess, akármelyik verziójáról is legyen szó, nem így nézett ki. Ez így, ebben a formájában vagy Paulus a Gisbice „leleménye”, vagy nyomdahiba. (Én az utóbbi felé hajlok, mert a formai innováció az oltár felismerhetőségének rovására menne. Lásd lejjebb, Filiczki gyűrűversénél.) Habár a bekezdések miatt szembetűnő a vers hármas sorokba való rendezése, én mégis – a feltételezett nyomdai hiba és az oltárvers formai hagyománya miatt – a latin sorokat középre igazítva közlöm, mert úgy tényleg nagyjából oltárt formáz:

In album Sophoniae Hasenmülleri Fr[anci] P[oetae] L[aureati]

Mnemosynes hanc
 Constituo Aram in
 Pignus Amoris
 France Poeta tibi,
 Qui molitor leporum
 Diceris esse catus.
 Hinc fuge, qui rumpis foedera, Tempus edax:
 Hinc fuge, qui torques pectora, Livor iners.
 Huc age Sance veni, Tu sacer atque Fidi.
 Ante leves in celso errabunt aethere cervi
 Ante omnes nudo fugient ex æquore pisces
 Quam tu de nostro poteris discedere sensu.

A frank koszorús költő, Sophonias Hasenmüller albumába Mnemoszünének ezt az oltárát építem neked mint szeretetem zálogát, frank költő, nyulak molnára,²⁹ kit okosnak tartanak. Iszkolj innen, ki a szövetségeket szétszaggatod, elemésztő Idő! Iszkolj innen, ki gyötröd a lelkeket, lomha Irigység! És jer ide, jöjj, Te szent Sancus Fidius! Előbb fognak a fürge szarvasok az égen barangolni, előbb fut majd ki minden hal a kietlen vizekből, minthogy te szívünkéből ki tudnál szakadni.

De hogy még tovább szövögessük az intertextus szálait, úgy tűnik Gisbicének is volt mintája, méghozzá barátjának, a holland Albertus Eufrenius Georgiades (Albert Joriszoon Goedhart)³⁰ 1601-ben megjelent *Poematájának* egyik verse:³¹

**Ara Memoriae et Amicitiae Sacra,
Inscripta albo
Corneli Oldenvlieti
Lugd[uni] Batavi, Iuris Studiosi.**

Sacram hanc Mnemosynes aram contingere noli,
Quam facit Albertus monumentum extare favoris,
Et duraturi syncerum pignus Amoris,
Hospes, Castalias qui colis usque Deas.
Hinc fuge Livor iners.
Hinc fuge Tempus edax.
Huc, age, Fama veni.
Huc, age, Laus penetra.
Incassum Tempus conaris rumpere foedus.
Fama adsit, magni dans praemia grata laboris,
Teque immortalis, Corneli, Laude coronans.

Az emlékezet és a barátság szent oltára, Cornelius Oldenvlietus leideni joghallgató albumába írva. Mnemoszüné e szent oltárát ne akard megérinteni, idegen, ki folyton a múzsákra figyelsz. Albert gondoskodik róla, hogy ez a jóindulat emlékműveként és a tartós Szeretet őszinte zálogaként fennmaradjon. Iszkolj innen, lomha Irigység! Iszkolj innen, falánk Idő! Jer ide, Hírnév, gyere! Jer ide, járj át, Dicsőség! Idő, hiába próbálsz felbontani a szövetséget. Nagy munka becses jutalmát adó és téged, Cornelius, halhatatlan Dicsőséggel koronázó hírnév, maradj itt!

²⁹ Vagyis: Hasenmüller.

³⁰ Gisbicius *album amicorum*ába is van bejegyzése és megmaradt Eufrenius kötetének az a példánya is, amely Gisbicius tulajdonában volt. Lásd: VACULINOVÁ, Marta, *Alba amicorum Pavla z Jizbice = Studie o rukopisech* 39(2009), 321–330. Uő, *Paulus a Gisbice (1581–1607). Ein Böhmischer Dichter und seine Studienreise nach Leiden = Humanistica Lovaniensia*, 58(2009), 191–215.

³¹ EUFRENIUS GEORGIADES, Albertus, *Poemata*, Lugduni Batavorum, Christophorus Guyotius, 1601, 126.

Ara Memoria & Amicitia Sacra,
Inscripta albo
CORNELI OLDENVLIETI
 Lugd. Bataui, Iuris Studiofi.
Sacram hanc Mnemolynes aram contingere noli,
Quam facis Albertus monumentum extare fauoris,
Et duraturi syncerum pignus Amoris,
 Hospes, Castalias qui colis usque Deas.
Hinc fuge Liuor iners.
Hinc fuge Tempus edax.
Huc, age, Fama veni.
Huc, age, Laus penetra.
Incaustum Liuor candida corda petis.
Incaustum Tempus conaris rumpere foedus.
Fama adsit, magni dans premia grata laboris,
Teque immortalis, Corneli, Laude coronans.

4. ábra. Albert Joriszoon Goedhart oltárverse

Gisbice parafrázisa Filiczki költeményének szinte az ikertestvére, azonban Filiczki, mint láttuk, Stigel disztichonjának három sorossá való átdolgozásával kezdi a verset, és csak aztán szövi bele Gisbice – és Eufrenius – versének elejét. Mnémoszünét mint az emlékezés istennőjét kihagyja ugyan, de a költői képként semlegesnek ható 'pignus amoris' összetételt az 'ara–arrha' szójáték kedvéért az érdekesebbnek tűnő 'arrha amici'-vel helyettesíti. Mindhárom vers „fuga tétele” olyan, mint valami pentameterbe szedett ráolvasás. És habár Filiczki a megszólítottak lecserélésével elveszít két ovidiusi allúziót, az "Επις–"Επος szójáték – még ha kissé iskolás ízű is – ügyesebbnek és következetesebbnek tűnik, hiszen Gisbice, ahogy senki más se, az idő múlását aligha tudja megállítani. Filiczki úgy idézi fel, tartja meg a pentameter 'huc age Sance veni' hémiepesz-kolonját, hogy miközben kettészelve megbontja azt, a 'huc age' és a 'Sance veni' kifejezések közé beszúrja a 'qui firmas federa' hémiepesz-kólont. Vagyis a pentametert alkotó két hémiepesz-kolon első daktilusát, valamint az utolsó daktilusát és spondeusát egy „harmadik” hémiepesz-kolon köti össze, méghozzá a 'qui firmas federa' kifejezéssel, amelynek a 'firmo' igéje, akkor is ha csak véletlenül, de épp ezt az értelmezést erősíti ('Huc age, qui firmas | federa Sance, Veni'). Az sem lehetetlen, hogy Paulus a Gisbice, és így nyomában Filiczki, a „Sance veni” kifejezéssel az eredetileg katolikus pünkösdi szekvenciával, a 'Veni Sancte Spiritus'-szal játszik, amelyet protestáns istentiszteleteken is énekeltek. Habár Filiczki szövegénél ez jobban egybecseng a Szentlélekkel, valójában az eredetileg szabin istenségre 'Sancus Dius Fidius'-ra ('Semo Sancus Deus Fidus') utal a vers.³² A tudós

³² BRIQUEL, Dominique *Sur les aspects militaires du dieu ombrien Fisis Sancius = Mélanges de l'École française de Rome, Antiquité* 90(1978), 1, 133–152.

humanista kétértelmű szójátéka ez, amelyet viszont Gisbice – Filiczkivel ellentétben – egyértelműbbé is tesz a „Sance Fidi” vocativusszal. Ez az istenség (később Jupiter egyik aspektusa) az esküt, az adott szót és annak állhatatos megtartóját védi. Így kapcsolódik a fenti versek oltáraihoz, és ezért invitálják a versszerzők az oltárhoz. Saját szavuk és önnönmaguk védelmére hívják e segítő istenséget. Sancus Fidius, mint valami szakrális közjegyző odaüött pecsétje, Filiczkinél a szívből ki nem hulló hűséges barátságot, Gisbicénél pedig az emlékezetből ki nem hulló örök barátságot hitelesíti. Az ide kapcsolódó kevés antik allúzió közül fontos lehet Ovidius *Fastija* (6.213–218)³³ és Propertius negyedik könyvének kilencedik elégiája (4.9.67–74). Ez utóbbi Herkules nagy oltárának (’Ara Maxima’) felállításáról ír, és Sancust – egy másik hagyománynak megfelelően – Herkulessel azonosítja. Paulus a Gisbice és Filiczki versében csak árnyalatnyi az átfedés, de nem valószínű, hogy véletlen lenne, már csak az oltárral és a könyvvel való játék miatt sem.³⁴

Filiczki utolsó két sora szintén a Gisbice-vers utolsó három sorának az átírata, amely viszont Servius Vergilius-kommentárja három sorának egyértelmű parafrázisa hexameterekben (*In Vergilii Bucolicon librum* 1.59.): „Ante leves in aethere cervi id est avium ante cervi volabunt more et pisces sine aqua vivent, hoc est ante rerum natura mutabitur, quam nos Caesarem poterimus oblivisci.” És ez alapján már egyenesen vezet a tudatos intertextualitás útja Vergilius első eklogájához (59–63. sor): „Ante leves ergo pascentur in aethere cervi / et freta destituent nudos in litore piscis, / ante pererratis amborum finibus exsul / aut Ararim Parthus bibet aut Germania Tigrim, / quam nostro illius labatur pectore vultus”.³⁵ Filiczki Gisbicén keresztül tér vissza Vergiliushoz, amikor pártusveszély helyett a gétákkal, vagyis a törökökkel aktualizálja versének zárlatát.

Eufrenius fenti oltárverse is megerősíti, hogy Paulus a Gisbice verse ebben az alakjában nyomdahiba. Külön figyelmet érdemel az a tudatos „építkezés” is, ahogy a cseh költő metrikailag megszerkesztette a verset. Ugyanis a vers képsze-

³³ OVIDIUS, *Fasti*, ed. J. G. Frazer, G. P. Goold, Cambridge, Harvard University Press, 1989, 334, 429–430; LITTLEWOOD, R. Joy, *A commentary on Ovid's Fasti, Book 6*, Oxford, University Press, 2006, 69–70.

³⁴ „Maxima quae gregibus devotast Ara repertis, / ara per has’ inquit ,maxima facta manus, / haec nullis umquam pateat veneranda puellis, / Herculis aeternum ne sit inulta sitis.’ / sancte pater, salve, cui iam favet aspera luno: / Sance, velis libro dexter inesse meo. / [hunc quoniam manibus purgatum sanxerat orbem, / sic Sanctum Tatiae composuere Cures.]” PROPERTIUS, *Elegies I–IV*, ed. commentary by L. RICHARDSON, Jr., Oklahoma, University Press, 1976, 140–141, 476. Horváth István Károly fordításában: „...íme, Nagyoltárt állítok, megelve a nyájam, / melyet nagygyá – így szólt – ez a két kar emelt! / Ám nő itt sose áldozhasson, s látni se lássa! / Hercules ős szomját boszszu kövesse, örök.” / Szent atya, üdv néked! Már zord luno se haragszik, / szent atya, könyvemben, jöjj, szerepelj kegyesen! / [Téged, mert ama sok tett megszentelte a földünk, / Sancusnak hívnak mind a szabin Curesek.]«

³⁵ Lakatos István fordításában: „Hát a hamar gímszarvas előbb legelészik a légben / és a homokban a hab halakat hamarébb hagy el árván / s inni előbb fog a Tigrisből germán, az Ararból / parthus, hontalan egymásnak bebolyongva határát, / hogyses az ő képét keblemből én kitöröljem.”

rűsége nemcsak vizuálisan érzékelhető, hanem mélyebb, kognitív (matematikai? zenei?), metaforikus formában is. A hármas tagolású sorokban a következő versmértékeket fedezhetjük fel:

adóniszi kólon:	— U U — <u>U</u>
adóniszi kólon:	— U U — <u>U</u>
<u>adóniszi kólon:</u>	— U U — <u>U</u>
hémiepesz-kólon:	— U U — <u>U U</u> —
hémiepesz-kólon:	— U U — U U —
<u>hémiepesz-kólon:</u>	— U U — U U —
pentameter:	— <u>U U</u> — <u>U U</u> — — U U — U U —
pentameter:	— <u>U U</u> — <u>U U</u> — — U U — U U —
<u>pentameter:</u>	— <u>U U</u> — <u>U U</u> — — U U — U U —
hexameter:	— <u>U U</u> — <u>U U</u> — <u>U U</u> — <u>U U</u> — U U — <u>U</u>
hexameter:	— <u>U U</u> — <u>U U</u> — <u>U U</u> — <u>U U</u> — U U — <u>U</u>
<u>hexameter:</u>	— <u>U U</u> — <u>U U</u> — <u>U U</u> — <u>U U</u> — U U — <u>U</u>

A cseh költő a 'constituo' igével utal is versében az építkezésre. És a felszínes metrikai vizsgálat alapján, ránézésre sem tűnik belemagyarázásnak a metrum tégláiból való tudatos, a statika fizikai törvényszerűségeit is mintegy felidéző metrikus építmény felépítése. Az utolsó három sor hexameterre adja az alapozást, amelyre három sor pentameter kerül – egy-egy metrikai téгла kiütésével – a hexameter kurtább verziójaként. Két hémiepesz-kólon alkotja a pentametert, amelyet aztán így bont tovább alkotóelemeire, hogy egyre magasabbra épülhessen az építmény, mint valami torony. A verstorony tetejét pedig három adóniszi kólon „zárja”, amely a bukolikus hexameter zárlata. (Érdemes megjegyezni, mert talán az is tudatos metrikai játék, hogy csak elízióval jön ki az adóniszi kólon, mert első ránézésre hémiepesz-kólon). Az olvasónak általában nem jutna eszébe egy versben képet keresni. A megszokott olvasási stratégiát kibillentő egyik inger épp a verssorok különböző hosszúságából fakadó értetlenség. Ráadásul a fenti vers nemcsak az oltár miatt tolja el az értelmezőt a vizualitás irányába, hanem a szöveg is efelé irányít: 'constituo aram'. Gisbice verse azért különleges, mert a vizualitáson túl fogalmilag is leképezi a stabil építmény ideáját a verssorok egymásra épülő struktúrájából. Annyira komplex, hogy nem is képversnek, hanem inkább képzeneversnek vagy képrítmusversnek lehetne nevezni. A korábban említett három kategória alapján egyszerre szöveggép, mert a kép a szövegből épül fel, és – ennek analógiájára – egyszerre ritmuskép, mert ez a kép a szöveget alkotó metrum ritmusából épül meg. Mivel ez a versszöveg így szorosan összekapcsolódik a verssorok ritmusával, ezért itt egy „ritmusszöveggépről” van szó. (Andreas Graffot idézve, Kilián István utal a 'technopaignion apertum'-on belüli 'technopaignion simplex' versköltő technikára. Ilyenkor a költői mesterkedés annak el-

lenére is jól észlelhető, hogy külső alakot venne fel. Jelen esetben a ritmustéglák soraiból.)³⁶

Az oltáralakú képvers antik példáit jól ismerhette Paulus a Gisbice és Filiczki is, mert már a 16. században is többször kiadták ezeket.³⁷ A klasszikus három oltárversminta: Dósziadasz (i. sz. 1–2. század) és Bészantinosz vagy Lucius Iulius Vestinus (i. sz. 2. század) görög oltárversei (latin fordításban is)³⁸ és Publilius Optatianus Porphyrius (i. sz. 4. század) latin verse (lásd 5–7. ábra). Mindhárom képvers sorai egyértelműen antik oltárt formáznak. Ezért is tartom valószínűtlennek, hogy a kötött formai tradícióval szembenelve, Gisbice egy ennyire felismerhetetlen oltárt közölt volna.

Εἰ μ' ἄσπενος μετρήτας
 ἥρακλεις μέροψ δίσσα βος .
 σπονδύνας ἴγεις ἐμ πρῦστας μερος
 ὄβου τα κηλ κυνός τιμηώ ματος .
 χρυσυς αἴτας ἀμυρ δὴ αὐδρα
 ῥο γη ὄχαλκόν οὐρον
 ἔρρα σεν ὄν ἀπα τωρ
 δίσσδύ νος μερῶν σε μι
 πρῶρρῖς ὡπρς ἐμόν ἡ πῦ
 γμα ἥρῖ σας θεο κρίτοι
 οκταύ τας τριε σπέροι
 νοκαύ τας αἴ ξεν α
 αυ ξας . χαλε ψε γὰρ
 γι ἰ ὠ σεργα τρῶς ἐκ
 δύς γηρας ῥο δ' ἐ λλινδύ
 τ' ἐν ἀμφικλ ἔω. παυός π
 μα τρῶς δὴ νέ τας φῶρ δὴ ζω ος ἴ
 νις τ' αὐδ' ρυβῶ τος ἰλλοραί τας ἡρ' ἀρ'
 δῖων ἐς τδὺ κριδ' ἀ γαγε τριτρῶδον.

5. ábra. Dósziadasz (Velece, 1540)

Ὅλος ἔ με λιβερός ἱράν
 Λεσάδιαν σία κέχλιω
 Ὑπὸ φουίσι τήξει
 Μισλίεις ἡ ὕσθη πέραι Νεξίω Ἰουμάρα
 Παμμαάτων Φείδουτα Παρῶς, ἡ εροβίλα ληρῖ
 Ἰξὸς βῶδης μεγαίει τεχέειν με Νυσίω
 Ες γὰρ βωμόν ὄρῃς με μήτε παχόρῃ
 Πλίησις, μηδ' Ἀλύθης παχόρῃ βῶλοισ
 Ουσί ὄν Κωδοήτης ἔταξε φύτλη
 Λαβῶν τὰ μεκιδων κέρε
 Λισσίσι ἀμφὶ δέρεσι
 Οσας ἔμοιται Κωήσις
 Ἰσθρῶπος πῆλοδ' μοι
 Σιῶ ἄραου ῥο κηρῖσις
 Εἰσας μ' ἔπυξε γηρῖς
 Τάων δ' ἀέξωσι τήρῃ
 Εἰθῖσε πάλμυς ἀφῆτῃ
 Σὺ σὶ ὄ πῶν κριώθη τῶ
 Ἰνις κήρα ἡ Γορῆτος
 Θούσις τ' ὄππασινδῖσις τῆ με
 Ὑμηθιαδῶν πολὺ χερσῆρῃ
 Σποιδῶν ἄδῶν ἴη δὴ Ἰαρτίων
 Ες ἐμῶν πῶξῃ . κηθαρός γὰρ ἐγὼ
 Ἰὸν ἰέταιν πέραι . οἶα κέκουδ' ὄκφος
 Ἀμφὶ ρέας Ὀρπίκῃς ὄν μεδῶν Μελίσις
 Σοι Τεπάτωρ πορφύρεῖς φαρ αἰθήρα κριδ.

6. ábra. Bészantinosz (Párizs, 1619)

³⁶ KILIÁN 1998, i. m. 319.

³⁷ Ez olyannyira igaz, hogy a 17. század első évtizedeiben már elterjedtnek mondható az a szokás, hogy a játékos kedvű udvari, értelmiségi szerzők különféle, oltáralakú 'ara litteraria'-kat dedikálnak egymásnak. Filiczki barátság tematikájához lásd például: *Ara heroicae amicitiae Barbadico-Tarvisanae erecta* = LICETUS, Fortunius, *Encyclopaedia ad Aram Pythiam Publilii Optatiani Porphyrii*, Patavii, Apud Gasparem Crivellarium, 1630, 53. Az is beszédes, hogy ugyanebben a több mint háromszázoldalas kötetben sincs olyan alakú oltárvers, amit a Gisbice-kötetben látunk.

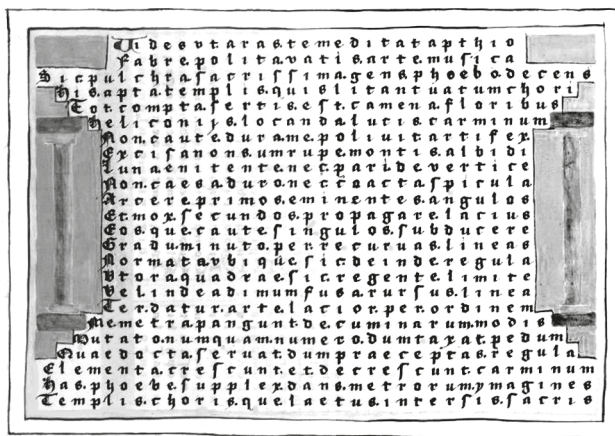
³⁸ KWAPISZ, Jan, *The Greek figure poems*, Leuven, Peeters, 2013, 69–72, 163–190; Bészantinosz KERÉNYI Grácia fordításában: ACZÉL 1984, i. m. 11.

1. V I D E S V T A R A S T E M D I C A T A P Y T H I O
 F A B R E P O L I T A V A T I S Ā R T E M V S I C A
 S I C P V L C H R A S A C R A T I S S I M A G E N S P H O E B O D E C E N S
 2. H I S A P T A T E M P L I S Q V I S L I T A N T V A T V M C H O R I
 T O T C O M P T A S E R T I S E T C A M E N A E F L O R I B V S
 H E I I C O N I I S L O C A N D A L V C I S C A R M I N V M
 N O N C A V T E D V R A M E P O L I V I T A R T I F E X
 E X C I S A N O N S V M R V P E M O N T I S A L B I D I
 L V N A E N I T E N T E N E C P A R I D E V E R T I C E
 3. N O N C A E S A D V R O N E C C O A C T A S P I C V L O
 A R T A R E P R I M O S E M I N E N T E S A N G V L O S
 E T M O X S E C V N D O S P R O P A G A R E L A T I V S
 E O S Q V E C A V T E S I N G V L O S S V B D V C E R E
 G R A D V M I N V T O P E R R E C V R V A S L I N E A S
 N O R M A T A V B I Q V E S I C D E I N D E R E G V L A
 4. V T O R A Q V A D R A E S I T R I G E N T E L I M I T B
 V E L I N D E A D I M V M F V S A R V R S V M L I N E A
 T E N D A T V R A R T E L A T I O R P E R O R D I N E M
 M E M E T R A P A N G V N T I D E C A M E N A R V M M O D I S
 M V T A T O N V N Q V A M N V M E R O D V N T A X A T P E D V M
 Q V A E D O C T A S E R V A T D V M P R A E C E P T I S R E G V L A
 E L E M E N T A C R E S C V N T E T D E C R E S C V N T C A R M I N V M
 H A S P H O E B E S V P P L E X D A N S M E T R O R V M I M A G I N E S
 T E M P L I S C H O R I S Q V E L A E T V S I N T E R S I T S A C R I S

7. ábra. Optatianus (Augsburg, 1595)

Sajnos nem ismerjük Piotr Koźmiński albumát, úgyhogy nem tudjuk, hogy Filiczki milyen formában írta be a versét, de valószínű, hogy tényleg belerajzolt egy oltárt. (A Miskolci Csulyak István albumába írt és rajzolt bejegyzése alapján a nyomtatott verzióhoz képest egy feltételezhetően színvonalasabb képet kell elképzelnünk. Lásd lentebb.) A rajz felveti azt a korábban érintett kérdést, hogy Filiczki verse vajon képvers vagy felirat? A képvers és felirat közti határ az önreferencia meglétében vagy hiányában ragadható meg. Emiatt („ista ara sit...”) pedig egyértelműen képversnek tekintem.³⁹

³⁹ Sokkal bonyolultabb kérdés, hogy például minek tekintünk egy olyan oltárverset, amelyet tényleg rávéstek egy oltárra. (Ebben az esetben ráadásul nemcsak a vizualitás, hanem a taktilitás is értelmezhetővé válik, amennyiben egy oltárobjektumnak a felirata és maga az oltár is letapogatható.) Optatianus oltárversei eredetileg térbeli objektumok voltak, amelyek finoman megmunkált fémbetűkkel voltak „kiadva” sötétkép vagy bíbor felületen. Ennek nem maradt nyoma. HIGGINS 1987, i. m. 6–7. A későbbi kéziratok viszont ragaszkodva ugyan az oltárformához, kicsit más-más alakban rajzolták meg a verset. Ugyanakkor érdekes, hogy a Teubner-féle Optatianus-kiadás nem tartotta fontosnak, hogy a verset oltáralakban közölje. P. OPTATIANI PORFYRII *Carmina*, ed. Elsa Kluge, Lipsiae, Teubner, 1926, 33–34. A képversek ideális kritikai kiadása egy képvers összes egyedi, vagyis kéziratot megjelenését és nyomtatott verzióját is magában kell, hogy foglalja.



8. ábra. BnF, ms. lat. 8916, fol. 71v (1468)

Közelítve a kérdést Filiczki verséhez: egy oltárra vésett metrikus felirathoz vajon mennyire tartozik hozzá az a vehiculum vagy keret – ebben az esetben egy nyomtatott, stilizált oltárkép –, amin olvasható?⁴⁰ A hagyományos oltárversek formája és Gisbice oltárversének elrontott, nyomtatott képe miatt érdemes megnéznünk azt is, hogy a Filiczki-vers a rajzolt oltárkeret nélkül is képversnek tekinthető-e (ha megfigyeljük a kiadás nyomtatott képét, akkor látszik az igyekezet, hogy a sorokat, ha mással nem, akkor díszítéssel húzzák ki a rajzolt oltár széléig). Mivel különböző hosszúságúak a verssorok, ezért két vizuális kísérlettel egy képeret nélküli alakzat is „rekonstruálható.” Az alábbi ábrán központozás nélkül, csak a karaktereket jelölve vázolom fel a verssorokat:

⁴⁰ Térbeli hordozó és szöveg/kép kapcsolatának elméleti problémája további példákkal is megvilágítható. Például mi a helyzet egy házfalra vésett verssel? Ezeknek már nem pusztán vizuális, ikonikus jelentésük van, hanem mindezekben túl térbeli (térbeni) érzetet is keltenek, és ezzel együtt valamiféle térbeli jelentést is generálnak. Ide köthetők azok a verses szövegelemek is, amelyeket épp Miskolci Csulyak István írt református templomtornyokra. Ezeket tekinthetjük-e térbeli „képverseknek”? Többek-e ezek a versek az adott templomtornyra vésvé, mint egy könyvben kinyomtatva? *Régi magyar költők tára 17/2, Pécseli Király Imre, Miskolczi Csulyak István és Nyéki Vörös Mátyás versei*, szerk. Jenei Ferenc, Klaniczay Tibor, Kovács József, Stoll Béla, Bp., Akadémiai, 1962, 376, 382. Lásd még: VÁSÁRHELYI Judit, *Molnár Albert és a bekecsi templomszentelés = Irodalom és ideológia a 16–17. században*, szerk. Varjas Béla, Bp., Akadémiai, 1987, 253–274 (258). De sokkal extrémebb példája ennek Peter Greenaway *Párnakönyve*, amelynek „emberverséiben” az emberképvers és hordozója közötti viszony immanenciáján elmélkedhetünk. Ezek a versek egy élő ember bőrére mint hordozó felületre tetoválva manifesztálódnak és olvashatók el. Ezen versek értelmezéséhez elég-e a pusztá szöveg, vagy a hordozó ember is szerves része? Vagy ha a pusztá szöveg kevés lenne, akkor elég lenne-e az emberből csak a bőre – mint pergamen –, amire a szöveg tetoválva van és ember nélkül is teljes? Hasonlóan izgalmas magyar példa Petőcz András *Emlékezés Jolánra* című „képverse”.

Ha ugyanezt a verset Optatianus oltárversének mintájára közöljük (vagyis nagybetűvel, szóközök és központozás nélkül), akkor a betűk eleve adott szélességkülönbségei miatt kicsit „torzul” az oltárkép, de azért bátran kijelenthetjük, hogy az oltárrajz nélkül is működtethető képversként a Filiczki-szöveg:

DECORATINDOLESGENUSMENSSTEMMATA
 CLARADIGNUSAVINOBILISESTDOMO
 QUIQUISTRACTATOPUSNOBILEJUGITER
 ISTASITARATIBICERTAARRHAFIDELISAMICI
 HINCFUGEQUAESPARGISSEMINALITISEPIΣ
 HUCADSISPIAQUIPECTORAJUNGISEPOΣ
 HUCAGEQUIFIRMASFEDERASANCEVENI
 ANTEGETESARMAABJICIETCHRISTUMANTESEQUETUR
 QUAMDILECTEMEOLABARISCORDESODALIS

A két fenti vizuális kísérlet alapján nyugodtan kijelenthetjük, hogy az oltár rajza nélkül is működtethető képversként a Filiczki-szöveg.

Gyűrűvers

Filiczkinék ez az epithalamiuma ún. 'carmen cancellatum', amelynek ismert, 4. századi ősmintáit szintén Optatianusnál találjuk meg. A műfaj további ismert darabjai is egy határozott ívet rajzolnak fel a 4. századtól kezdve a 6. századi Venantius Fortunatuson, majd a Karoling-reneszánsz ismertebb nevein, Szent Bonifác, Alcuinon és Hrabanus Mauruson keresztül egészen a kora újkorig. Alapvetően olyan költeményről van szó, amelynek szövegtömjéből valamilyen szimbolikus ábra – rendszerint egyszerű geometriai alakzat – segítségével egy belső szöveg, 'intextus' is kiolvasható. Másként fogalmazva: olyan akrosztichon, mezosztichon, telesztichon vagy ezeknek a keveréke, amelyet valamilyen geometriai vagy képi forma szab ki a szövegből (lásd lentebb a 'figurális mezosztichon' fogalmát). A fuldai apát, Hrabanus Maurus *De laudibus sanctae crucis* című művének képversei – amelyeket a 16. század elején szintén kiadtak – a kereszttematika különféle változataival játszanak, de úgy, hogy a kereszt vagy kör

egyszerű geometriai alakzatai valamilyen részletesebben kidolgozott rajz olvasható szöveggel bíró függelékeként jelennek meg. A Filiczki-vershez jól kapcsolódik az alább látható képvers, amelyben a keresztre feszített Krisztus köralakú dicsfénye tartalmazza az intextust (9. ábra).



9. ábra. BnF, ms. lat. 8916, fol. 20v (1468)

Filiczki versének először a latin átiratát adom meg, mert a költeménynek van egy prologusa és egy epilógusa is, amely a szöveg ikonikus részétől különválik (keretbe szedett betűkkel jelöltem az intextust). Költőnk nem volt megelégedve a nyomtatás minőségével, ezért a könyv elején *Errata Typographica* cím alatt közölte a vers közepső, képv. részét ezzel a megjegyzéssel: *p. 66. in annulo, paulo obscurius sunt pressi versus, ideoque placuit eos huc asscribere.*⁴¹ Íme – a hibajavítást is figyelembe véve – a szöveg:

Ad eundem.

- Annulus Veterum pronubus.
 Annulus articulos Sponsi Cuiusque coronat:
 At vix invenias multis e millibus unum;
 Qui sciat, accipiat talis cur pignora doni?
 5 Cur Mystae thalamos gemmae dignentur honore?
- Ergo supremi noN ULtima cura Tonantis,
 Sponse et amice, mihi muLtis bene cognite rebus:
 Si vacat, huc anImos faciles adUerte, docebo;
 Tanta tuae ignoRes ne fors mySteria sortis.
 10 Circulus intOrtus, doctaque In se arte reflexus,
 ConnubiuM sacrum assiduo igNe calere iubebat:
 Non palA Eeos Smaragdos, vEl jaspida norat:
 Nempe ut Simplicitatis amor, caStumque cubile
 ConjugibUs castis fortuna in uTraque placeret.
 15 Non tum uLLi argento nitidus et Fulgebat et auro
 AnnulUS in digitis: sed durI robore ferri
 PraecelleNs, duo corda homiNum sub mutua amoris
 Vincula duxiT: et ingenuae PietatIS amantia
 [Vitae praesentIs quam dos et Gaza futurae
 20 Certa manet: certa eSt vox Numinis] Esse volebat.
 Virtus, JONA, igitur, PriMa et sapientia vera est:
 Corde timere Iovam: rectuMque fidemque tueri:
 Et se nosse: CREAtorisque referre ad honores.
- Omnia: non unguem a vero decedere latum.
 25 Haec, quoties vestri monumentum et pignus amoris
 Anellum aspicias, memori sub pectore volve:
 Haec toto conare catus molimine: sancta
 Conantes Deus ipse iuvat, coeptumque secundat.

⁴¹ „A 66. oldalon, a gyűrűben, kissé homályosak a nyomtatott verssorok, ezért jónak láttam ideírni azokat.”



10. ábra

Ugyanannak. A régiek házassági gyűrűje. A jegyes ujjait gyűrű koronázza, azonban alig találsz sok ezerből egyet is, aki tudja, miért nyeri el ezt a zálogajándékot, [és] hogy a beavatottak miért tartják tiszteletre méltónak a drágaköves házasságokat. // Tehát a legfőbb Isten nem csekély gondviselésével – jegyes és minden körülmények között sokat próbált barátom! – ha van rá időd, figyelj, szíves lelkedet tanítani fogom, hogy sorsod titkaiban járatlan ne légy. A tudós mesterséggel önmagába csavart, visszahajlított kör parancsa az, hogy a szent házasság szüntelen tűzzel égjen: a gyűrű foglalatja nem ismert keleti smaragdokat vagy jáspisokat, hiszen a tisztaerkölcsű házaspároknak az egyszerűség szeretete és a tiszta nászágy tetszik jó és balsorsban egyaránt. Akkoriban nem ezüsttől, aranytól tündökölt a fényes, kitűnő gyűrű az ujjakon: hanem a kemény acél erejétől, [amely] két ember szívét a szerelem kölcsönös kötelékei alatt vezette, és elvárta, hogy az őszinte kegyesség szeretői legyenek. (Miként a jelenbeli, úgy a jövőbeli életnek is biztos hozománya és kincse marad: ez Isten biztos parancsa.) Tehát Jónás, a legfőbb erény és az igazi bölcsesség ez: szívből félni Istent, védelmezni az igazságot és a hitet, megismerni őt és megadni a tiszteletet a teremtőnek. // Semmiképp se térj el körömnnyit se az igazságtól. Ahányszor csak ránézel majd a gyűrűre, szerelmetek emlékművére és zálogára, hálás szívvel gondoldj, és okosan törekedj teljes erőddel erre: a szent dolgokra törekvőket maga Isten is megsegíti, az ilyen vállalkozásokat szerencsélieti.⁴²

Az intextus, vagyis a gyűrűre vésett szöveg a következő: *NULLUS INEST FINIS GEMMAE INSIT NULLUS AMORI.* ([Ahogy] nincs vége a pecsétgyűrűnek, [úgy] ne legyen vége a szerelemnek se.)

A költemény címe, *Ad eundem*, arra a korábbi, a képverset közvetlenül megelőző két disztichonra utal, amelyeknek címzettje egy bizonyos Jonas Voitus (egyelőre nem találtam róla adatot). Az első vers:

⁴² A magyar fordítás finomításáért Orbán Áronnak tartozom köszönettel.

In Jonae Voiti Nuptialem Coronam.

Copulat ut sine principio ambitus iste corollam:
Sic sine fine jecur mutuus urat amor.

Jonas Voit menyegzői koszorújára. Miként ez a kör kezdet nélkül kapcsolja egybe a koszorút, úgy hevítse vég nélkül a kölcsönös szerelem a máját [vagyis a szenvedélyek helyét].⁴³

A második vers pedig így hangzik:

Aliud.

Circulus est veluti teretis sine fine corollae:
Nostrum ita perpetuo pectus amore flagret.

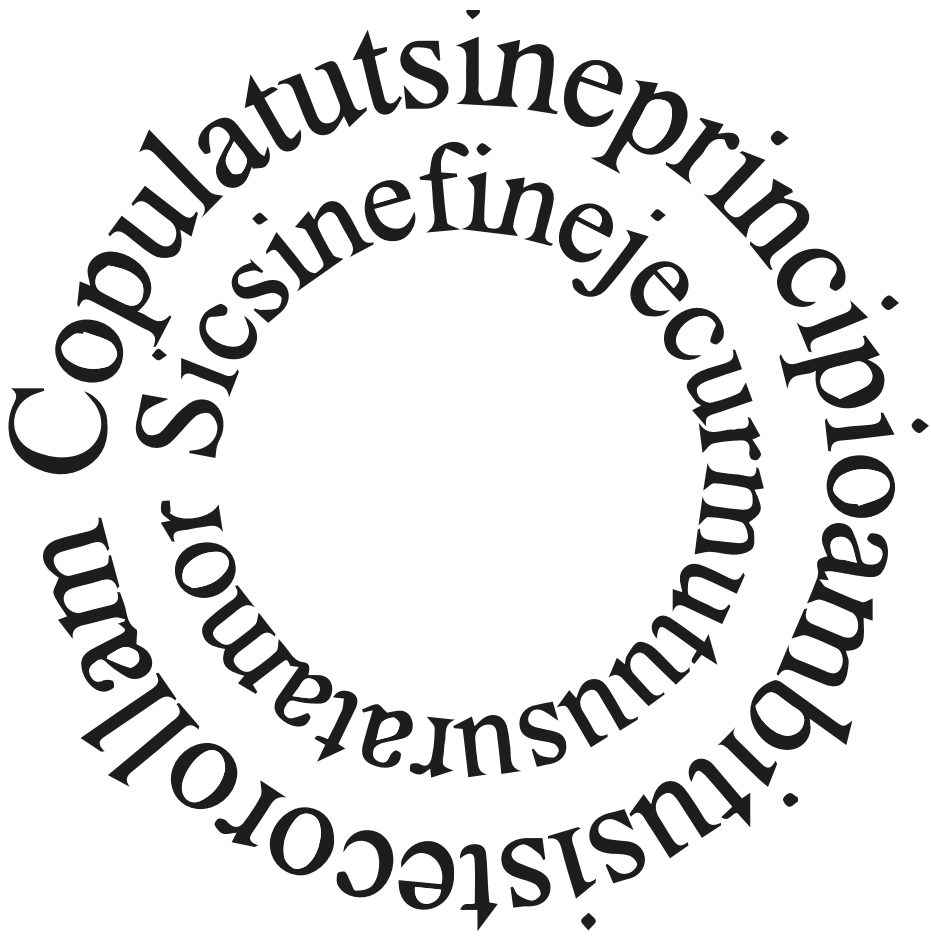
Másik. Ahogy a kerek koszorú körének sincs vége, úgy lángoljon lelkünk állandó szerelemmel.⁴⁴

Habár semmi jele nincs, az értelmezői játék kedvéért mégis játszunk el azzal a gondolattal, hogy a fenti két disztichont, ahogy a vers címe is utal rá, tényleg egy menyegzői koszorúra írta, amely így akár egy koszorú kör alakját is követhetné. Úgy is, ha ráírta volna magára a koszorúra mint tárgyra, és úgy is, hogy a koszorúversek hagyományos formáját követve, kör alakban írta volna meg a szöveget. Még egyszer szeretném kihangsúlyozni, hogy a fentiekre nincs semmiféle utalás, mégis a vers szövege (akár az 'iste ambitus' kifejezés is), a koszorúvers formai hagyománya, valamint az, hogy a vőlegény számára egy másik képvers-epithalamiumot is írt, megengedi azt, hogy eljätsszunk ezzel a lehetőséggel. Ezt az értelmezői játékot pedig csak megerősíti a korábban már felvetett nyomdahi-bák lehetősége, és így talán szerzönknek a nyomdai kivitelezésbe vetett korlátozott bizalma is. Akárhogy is van, Filiczki ezen verseiből vizuálisan és textuálisan is egyszerre példaértékű koszorúverseket lehetne/lehetett volna kerekíteni.⁴⁵ Például így:

⁴³ TÓTH István műfordításában: „Mint vég nélküli könnyű szegély koszorút kötöz egybe, / Égessen haragot kölcsönösen szeretet.” *Alkinoosz kertje, Humanista költőink Janus Pannoniustól Bocatius Jánosig*, ford., utószó és jegyzetek Tóth István, Kolozsvár, Dacia, 1970, 131.

⁴⁴ TÓTH István műfordításában: „Ahogy a szép koszorú karikája nem ér soha véget, / Úgy lángoljon örök tűzben az itteni szív.” *Uo.*, 131.

⁴⁵ Habár ennek sincs kézíratos hagyománya, Dick Higgins mégis hasonló játékkal vagy inkább feltételezéssel él Janus Pannonius *Turma gruum bifido tranat connexa volatu* kezdetű disztichonjával kapcsolatban, amelyet eredeti alakjában V alakban képzelt el. HIGGINS 1987, i. m. 59.

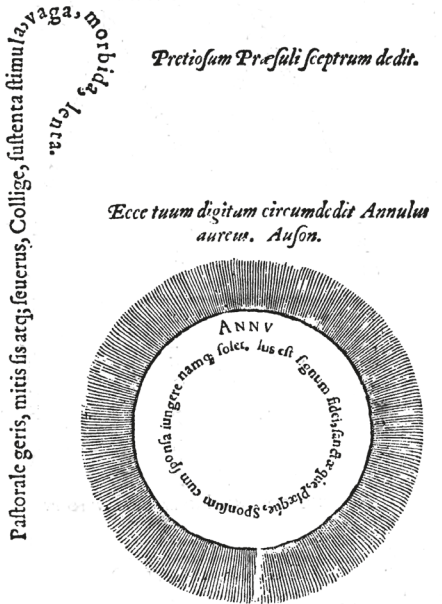


11. ábra. Filiczki epithalamiuma mint képvers?

De visszatérve Filiczki gyűrűversére, e képvers abban az értelemben nevezhető „eredetinek”, hogy az egyszerű koszorúversek („carmen epomeneum”) tradicionális formáját és szimbolikus jelentését transzfigurálja a házassági gyűrű alakjába. (Hagyományosan a házassági koszorú és a gyűrű is összetartoznak.) Higgins a gdański és lengyel anyagot összegezve a legelterjedtebb képversformák között a gyűrűt is megemlíti (igaz a népszerű formák sorának csupán a végén és más nyelvterületen sehol máshol).⁴⁶ Két jezsuita példát hoz fel: Wawrzyniec Susliga köszöntő gyűrűjét 1598-ból (12. ábra) és Krzysztof Poniatowski köralakú versét

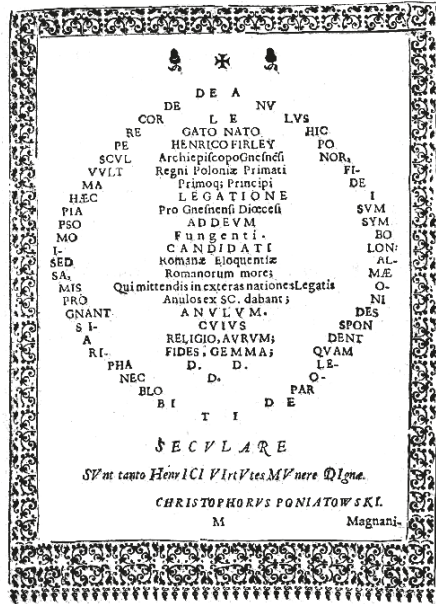
⁴⁶ HIGGINS 1987, i. m. 131, 134, 146.

1624-ből (13. ábra).⁴⁷ A két lengyel vers püspökgyűrüi közül Susliga verse grafikai és szimbolikusan érdekesebbnek tűnik a gyűrűt alkotó feliratot körülvevő sugárzó aranyfényvel, míg Poniatowski verse tipográfiai egyszerű, mégis ötletes megoldás.



Kili

12. ábra. Wawrzyniec Susliga képverse

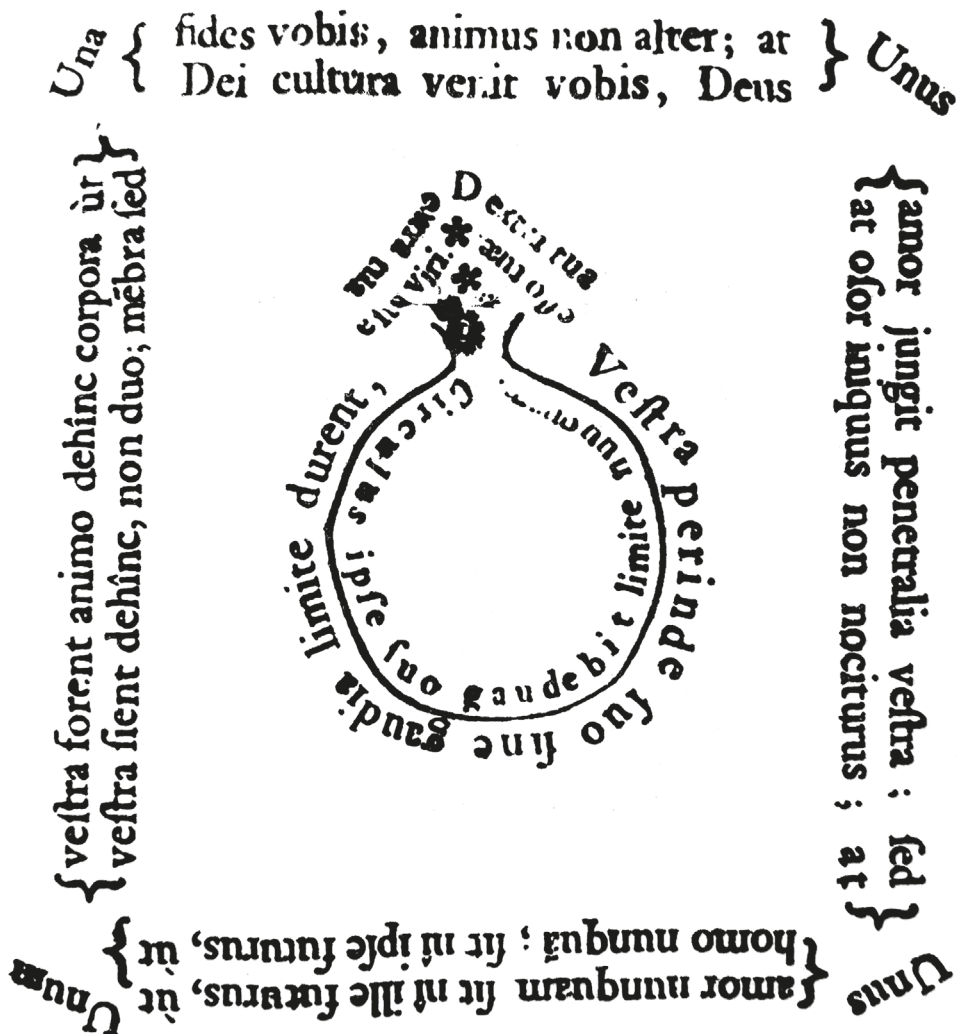


13. ábra. Krzysztof Poniatowski képverse

Kilián István a magyarországi régi képversek formái között nem említi külön a gyűrűt, viszont a *Kerek, kör, óra és spirál* fejezetben közli egy bizonyos Fr. Mohácsi (Frater Mohácsi) 1694 elején készült gyűrűversét Teleki László és Vaji Éva esküvőjére:⁴⁸

⁴⁷ SUSLYGA, Laurentius, *Reverendissimo in Christo Patri [...]* Francisco Łacki, *Dei et Apostolicæ sedis gratia episcopo Margaritensi, suffraganeo Vladislaviensi, novi honoris gratulatio*, Cracoviae, Jan Januszowski, 1598, [B3^v] <https://dbc.wroc.pl/dlibra/publication/4693/edition/4534/content> (Letöltve: 2021. augusztus 28.); *Leopardus illustrissimi ac reverendissimi domini D. Henrici Firley archiepiscopi Gnesnensis [...]* Gnesnensem primum Archidioecesim ingredientis ab animalibus salutatus [...], Kalisz, Ex officina Alberti Gedelii Archiepiscopalis Typographi, 1624, M^f <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/doccontent?id=764529> (Letöltve: 2021. augusztus 28.)

⁴⁸ KILIÁN 1998, i. m. 195. Lásd még KILIÁN István, *Miksa László öt latin képverse = „Nem sülyed az emberiség!” ... Album amicorum Szörényi László LX. születésnapjára*, szerk. Jankovics



14. ábra. Fr. Mohácsi epithalamiuma

A fentiek közül Mohácsi barát verse áll a legközelebb Filiczki verséhez. Azonban fontos felhívni a figyelmet a Filiczki-vers és a másik három képvetség közötti legnagyobb különbségre. Míg Filiczki verse egy „figurális mezosztichon”⁴⁹ (képszöveg), amelyben egy gyűrűalakú mezosztichonnal vágta ki a szövegből a gyűrűt, a

József, Császtvay Tünde, Csörsz Rumen István, Szabó G. Zoltán, Bp, MTA ITI, 2007, 615–627 (618).

⁴⁹ KILIÁN 1998, i. m. 117–174, 317.

foglalatot és a követ, addig a barát gyűrű alakúra hajlította a verssorokat (miként a másik két lengyel szerző is), amelyekben még a foglalat és benne az ékkő is felismerhető (szövegkép).

Visszatérve a Filiczki-vers nem túl komplikált szimbolikájára: a koszorú alakjához, vagyis a körhöz kapcsolódó tradicionális szimbolikát hangsúlyozza a házassági gyűrűnél is (ahogy a Susliga-vers is). A gyűrű magában véve is a tisztaság és a hűség jelképe a házasságban; anyaga, az acél, a házasság szilárdságára; míg alakja, a kör, a házasság tartósságára utal. Cesare Ripa a *Conservatione* (megőrzés) címszó alatt a következőket írja: „A kör a formák között az, amelyeknek nincs kezdete és vége. Ezért a dolgok tartósságát jelenti, mivel ezek az átváltozások körforgása során szakadatlanul megmaradnak.”⁵⁰ A vers 17–18. sorában pedig az 1558-ban koszorús költővé avatott Johannes Major sorait fedezhetjük fel Paulus Praetorius leányának a házasságára írt költeményéből: „duo corda hominum sub mutua amoris / vincla trahit”.⁵¹

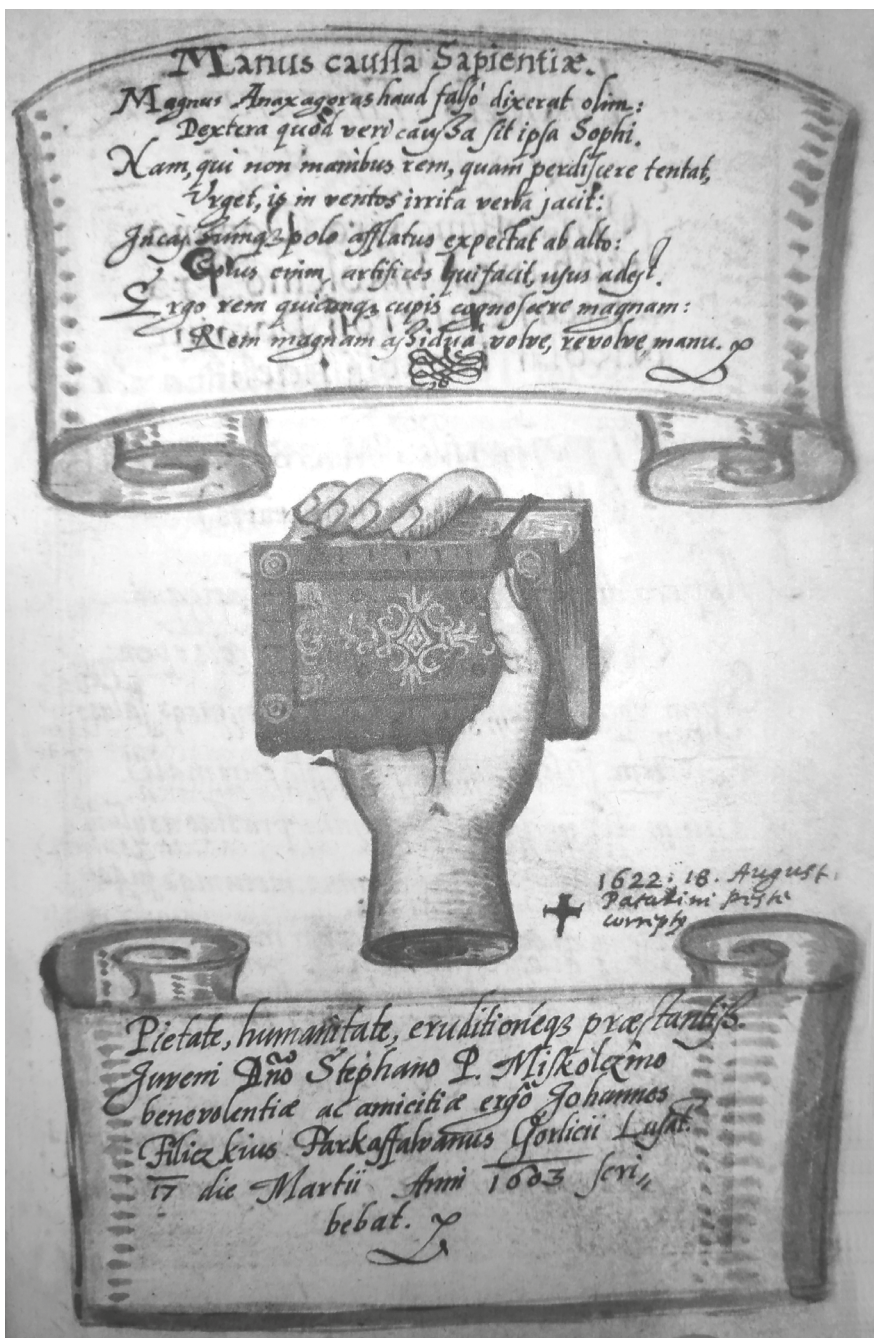
Könyvtekercsvers?

A harmadik vers irodalomtörténeti szempontból azért annyira izgalmas, mert ha ezt a Miskolci Csulyak peregrinációs albumába bejegyzett Filiczki-verset is képversnek tekintjük, akkor ez lenne az első ismert képvers a magyar irodalomtörténetben.⁵²

⁵⁰ Cesare RIPA, *Iconologia*, szerk., ford. Sajó Tamás, Bp., Balassi, 1997, 119–120.

⁵¹ Iohan. MAIORIS *Ioachimi operum pars prima*, Wittenberg, Georg Rhau, 1563, B7^v. Lásd még *Delitiae Poetarum Germanorum huius superiorisque aevi illustrium pars IV.* Frankfurt, Fischer, 1612, 23. A másik két – számos szótárban és tezauruszban megtalálható – iskolás allúzió: *castumque cubile* (Silius Italicus, *Punica* 3.28; Valerius Flaccus, *Argonautica* 2.137; Claudius Claudianus, *In Gildonem* 326; *De raptu Proserpinae* 3.163; 3.276); *duri robora ferri* (Lucretius, *De rerum natura* 2.449).

⁵² *Facs. ed.*: REUSNER, Nicolaus, *Icones sive Imagines vivae, literis Cl. Virorum, Italiae, Graeciae, Germaniae, Galliae, Angliae, Ungariae [...]*, szerk. Dienes Dénes, Oláh Róbert, Sárospatak, Debrecen, Hernád, TTRE Nagykönyvtára, 2018, [1209]. LATZKOVITS Miklós, *Inscriptiones Alborum Amicorum*, 2003–2021, no. 9112. <http://iaa.bibl.u-szeged.hu/> (Letöltve: 2021. szeptember 14.). Ugyanakkor azt is meg kell jegyezni, hogy Filiczki egy évvel később kép nélkül közölte ugyanezt a verset, bármiféle utalás nélkül arra, hogy itt az ikonicitásnak szerepe lenne az értelmezésben. Ioannes FILICZKIUS Farkasfalvanus, *Xenia Natalitia*, Praegae, Typis Schumanianis, [1604], B5^r. Mindemellett, még ha Filiczki verse kép nélkül is értelmezhető, erre a versre különösen igaz Dick Higgins megállapítása, amely szerint nincs olyan, akármilyen igényességgel is nyomtatott képvers, amely esztétikailag felvehetné a versenyt kéziratos verziójával/verzióival. (Lásd ehhez például a 6. ábrát, amely egy 1595-ös nyomtatott kiadása Optatianusnak, de a címlap szerint: *Ex codice manuscriptorum Paulli Velseri Patricii Aug. Vind.*) HIGGINS 1987, i. m. 7, 205. Ráadásul a Filiczki-vers nyomtatott, kép nélküli verziójának értelmezési mezeje egyértelműen sokkal szűkösebb ennél, hiszen nemcsak a vizuális élmény, hanem épp az egyszerre játékos, egyszerre filozófikus önreferencialitás is eltűnik belőle.



15. ábra. Filiczki bejegyzése Miskolci Csulyak albumába

Manus caussa Sapientiae.

Magnus Anaxagoras haud falso dixerat olim:
Dextera quod veri caussa sit ipsa Sophi.

Nam, qui non manibus rem, quam perdiscere tentat,
Urget, is in ventos irrita verba iacit:

- 5 Incassumque polo afflatus expectat ab alto:
Solus enim artifices qui facit, usus adest.

Ergo rem quicumque cupis cognoscere magnam:
Rem magnam assidua volve, revolve manu.

A Bölcsesség oka a kéz. Helyesen mondá egykor nagy Anaxagorasz, hogy az igazi bölcs ember oka a jobb keze. Ugyanis aki nem igyekszik, hogy kézbe vegye, amit teljesen meg akar ismerni, az csak hiábavaló szavakat szór a szélbe. És hiába várja a sugallatokat a magas égből, hiszen csak a gyakorlat teszi a mestert. Tehát akárki vágyol is megismerni [valami] nagy dolgot: a nagy dolgot szorgalmas kézzel forgasd oda s vissza.

A bejegyzést vizsgálva, felmerülhet a szokásos kérdés, hogy a képek csupán illusztrációk vagy esetleg egy embléma részei. Vagyis a vershez kapcsolódó/verset keretbe foglaló kép csupán a versszöveg körüli paratextus-e. A válasz megint a szöveg önreferencialitásában rejlik, ami miatt én ezt is képversnek, ezen belül is a fenti tipológia szerinti harmadik típusnak, képes szövegversnek tekintem.⁵³

Filiczki – ahogy mintái is – utalnak a vers szövegében arra a formára (mint tárgyra), amit felrajzolni szándékoznak a verssorokból vagy verssorok körül. Vagyis nem bízzák a véletlenre, hanem felhívják rá a figyelmet, és így terelgetik az olvasót (vagy az olvasó szemét) a szerző által elvárt értelmezői, befogadói stratégia felé: „itt ez az oltár”, „ne akard megérinteni ezt az oltárt”, „neked építem ezt az oltárt”. A Miskolci Csulyaknak szánt bejegyzés egy peregrinációs albumként használt nyomtatott könyv egyik üres lapjára rajzolt könyvtekercsre írt szöveget tartalmaz (egy versről és egy prózai címzésről), amely egyszerre utal magára a konkrét emlékkönyvre (hiszen ideális esetben az olvasó épp a kezében tartja Miskolci Csulyak nyitott emlékkönyvét), valamint a könyvtekercsre (‘volve, revolve manu’) és a könyvre úgy általában mint a tudás tárolójára, amely kézzel nyitható és lapozható, vagyis így használható, hasznosítható. Ugyanakkor a szöveg a konkrét, emlékkönyvbe rajzolt könyvtekercsre is utalhat, amely így önreferenciálisan saját „nagyságát” is hirdeti. Mindezeket túl – ahogy a kigöngyölt könyvtekercsek – megjelenik a könyvet tartó jobb kéz képe is (a hüvelykujjból jól látszik, hogy jobb kézről van szó). Ez pedig akár Miskolci Csulyak saját

⁵³ Amely feltételezésemet csak megerősíti Imre Mihály, aki szintén képversnek látja/olvassa Filiczki eme bejegyzését. IMRE Mihály, [Könyvismertető] *Nicolaus REUSNER, Icones sive Imagines vivae, literis Cl. Virorum, Italiae, Graeciae, Germaniae, Galliae, Angliae, Ungariae* [...] = *Gerundium* 11(2020), 196–205 (202) Lásd a bejegyzést színesben: *Uo.*, 203.

album amicorum is lehet, amely egy kötéssel ellátott nyomtatott könyv, mégpedig Nicolaus Reusner 1587-es, 1589-es és 1590-es kiadásainak kolligátumkötetete volt.

Csábító gondolat lenne, hogy Filiczki ismerte a preszókratikus Anaxagorasz, azonban sajnos inkább iskolás közhelyről van szó. A „kézbölcs” (‘kheiroszophosz’)⁵⁴ élőlény, az ember későbbi közhelyé vált gondolatát Arisztotelész idézetéből ismerjük (*De partibus animalium* 687a 8–9): „Anaxagoraszt azt mondja, az ember azért a legokosabb az élőlények közül, mert kézzel rendelkezik.”⁵⁵ Arisztotelész ezt úgy javítja ki, hogy az embernek azért vannak kezei, mert ő a legintelligensebb. Arisztotelészen keresztül Plutarkhosz, majd Galénosz is idézi Anaxagorasz. Mindhárom szerző műveit rengetegszer kiadták már a 16. században is, így aztán számtalan 16–17. századi könyvben felbukkan ez az anaxagorasz-i gondolat. Filiczki forrásait (vagy legalábbis forrásainak irányát) mégis leszűkíthetjük lehetséges protestáns olvasmányai és a versben felbukkanó „usus te plura docebit” szövegrész alapján. A legvalószínűbb ősforrás Melanchthon, aki Arisztotelész *De animájához* írt, bestsellerré vált kommentárjában idézi Anaxagorasz: „A kéz rendkívüli dicsőséggel bír, Arisztotelész az eszközök eszközének nevezi. Mert több művet és ugyanakkor változatosabbakat is visz végbe, mint bármely eszköz, és ez hoz létre minden egyéb eszközt is. Anaxagoraszt azt mondja, hogy a kéz a bölcsesség oka, mert ha nem készítené eszközöket, akkor sem tanítani, sem tanulni nem lehetne egyetlen mesterséget se. Ugyanakkor Plutarkhosz tudós módon úgy magyarázza, hogy a kéz, vagyis a tapasztalat a bölcsesség oka.”⁵⁶ Az is elképzelhető, hogy ezt az arisztotelészi gondolatot nem is Melanchthon könyvéből vette, hanem csak valamilyen közhelygyűjteményben olvasta.⁵⁷ Jó példa lehet erre Basilius Faber jól ismert tezaurusza, amely „manus” bejegyzésénél szóról szóra idézi Melanchthont, és jobb, valamint bal kezet is feltüntet (igaz ezeket nem részletezi külön).⁵⁸

⁵⁴ Ennek kicsit későbbi részletes kifejtése: BULWER, John, *Chirologia, or the naturall language of the hand* [...], London, Harper, 1644.

⁵⁵ Ἄναξαγόρας μὲν οὖν φησι διὰ τὸ χεῖρας ἔχειν φρονιμώτατον εἶναι τῶν ζῴων ἀνθρώπων. G. S. KIRK, J. E. RAVEN, M. SCHOFIELD, *A preszókratikus filozófusok*, ford., jegyz. Cziszter Kálmán, Steiger Kornél, Bp., Atlantisz, 1998, 543, no. 508 (DK59 A 102).

⁵⁶ „Manus habet egregiam laudem, Aristoteles vocat eam organum organorum. Nam et plura, et magis varia opera efficit, quam ullum organum, et fabricat omnia caetera organa. Anaxagoras inquit, manus sapientiae causam esse, nisi enim fabricaret organa, neque doceri, neque disci ullae artes possent. Quanquam Plutarchus erudite interpretatur manus, id est, experientiam, sapientiae causam esse.” MELANCHTHON, Philipp, *Commentarius de anima*, Wittenberg, Petrus Seitz, 1542, 24*.

⁵⁷ Ehhez lásd például: FÖRKÖLI Gábor, *Az excerpálás és a közhelygyűjtés kora újkori elmélete Magyarországon = Irodalomtörténeti Közlemények*, 125 (2021), 3–25.

⁵⁸ FABER, Basilius, *Thesaurus eruditionis scholasticae* [...], Lipsiae, s. t., 482. A téma tömör és átfogó kifejtéséhez érdemes megemlíteni még Georg Bachman filozófiai gyakorlókönyvét, amely quaestiók formájában fejt ki fontosnak gondolt kérdéseket és akár Filiczki látókörébe is kerülhetett.

Az a gondolat, hogy „mesterségbeli tudás elsajátításához mit sem ér az elmélet gyakorlat nélkül”, szintén közhely. Filiczki versének humoros kicsengése épp erre épít, vagyis a bölcsesség megszerzéséhez tanuláson keresztül vezet az út. De a tanuláshoz mint arshoz nélkülözhetetlen a gyakorlat is (usus, experientia), amelyet a könyvlapozás instrumentumaként jobb kezünkkel végzünk. A „solus enim artifices qui facit, usus adest” sor Ovidius *Ars amatoriájában* (2.676) olvasható: „solus et artifices qui facit, usus adest”. Érdemes megjegyezni azt is, mert talán Filiczkinék erről is volt tudomása, és így jól illeszkedik az albumbejegyzés értelméhez, hogy ennek az anaxagoraszi ideának eddigre volt már egy olyan leágazása is, amely az ékesszólás okaként is a kezét határozta meg. Victorinus Strigel Melanchthon retorikájához írt tudományos igényű kommentárja ezt a gondolatot épp Ovidius fenti sorával támogatja meg: „Solus et artifices qui facit, usus erit. Et Anaxagoras: Manus est causa eloquentiae, id est, exercitatio.”⁵⁹ A vers körüli alakzatokra visszatérve, jól látszik, hogy kép és szöveg szervesen összefüggnek egymással. A vers szövege a kigöngyölt könyvtekeres felületére van írva, amely így már saját magára mint ’res magná’-ra is vonatkozik: „Ergo rem quicunque cupis cognoscere magnam: Rem magnam assidua volve, revolve manu.” Vagyis szerzőnk szó szerint is könyvtekerésre és nem könyvre utal: „a nagy dolgot szorgalmas kézzel göngyöld ki és tekerd össze”. (A képen jól látszik, hogy Filiczki ’manu propria’ alá is írta mindkét tekerest. Azzal, hogy az olvasás manuális technikájának egy már akkor is archaikus képét eleveníti fel a versben, talán az antik, klasszikus auktorok olvasására buzdítja Miskolci Csulyakot.) Ennek kiegészítő ellenpontjaként pedig ott látható a két tekeres között a ’homo kheiroszophosz’ emblematikus képe, a modern értelemben vett könyv az olvasás instrumentumában, a kézben, amellyel lapozni lehet. A könyvet lapozó kéz – ha egyáltalán Filiczki ötlete – szellemes példája az anaxagoraszi-arisztotelészi gondolatnak, hiszen csak a legintelligensebb állat, vagyis az ember képes könyvet lapozni. Az ábrán látható, kézben tartott könyv akár Miskolci Csulyak emlékkönyve is lehet, amelybe épp beírta Filiczki a versét, amellyel ismét – ahogy verbálisan a könyvtekeresen önmagára utaló verssorok is – egy magán túlmutató önreferenciális költői-vizuális játékba invitálja az örök olvasót.

Összefoglalásként elmondható, hogy Filiczki fenti képversei nem csupán a kor műfaji színvonalán állnak, de a 17. századi képversfelvirágzás korai, felívelő szakaszának elején készültek, és már csak ezért is érdemesek lehetnek az európai irodalomtörténet figyelmére. Magyar szempontból pedig nemcsak azért fontosak, mert Szenci Molnár Albert említett vizuális költeményein kívül csak Filiczki képverseit ismerjük a korból, hanem azért is, mert a Miskolci Csulyaknak írt ’kheiroszofista’ versben a magyar irodalomtörténet első ismert képversét ünnepelehetjük: 1603. március 17-i dátummal.

A 91. *quaestio* címe: *Rectene Anaxagoras manus sapientiae dixit esse causam?* BACHMANUS, Georgius, *Exercitationum philosophicarum centuria secunda* [...], Vitebergae, Typis M. Georgii Mulleri, 1594, O2^o–O3^o.

⁵⁹ STRIGEL, Victorinus, *In rhetorice domini Philippi Melanchthonis* [...], Ienae, Tobias Steinman, 1588, [B6^r].



16. ábra. *A mesterkedő költészet emblémája (Paschasius 1674)*

Molnár, Dávid

The first pattern poem in Hungary? On János Filiczki of Filefalva's three pattern poems

In the volume of János Filiczki's 1614 *Carminum liber*, there are two pattern poems which are not mentioned in the Hungarian or foreign-language scholarly literature. These products of the special sub-genre of occasional poetry did not only adopt the genre standard of the age, but were written relatively early at the beginning of the 17th-century boom of pattern poetry. Therefore, these may also be worthy of the attention of European literary history. From a Hungarian point of view, these poems are especially important, because there are no known poems of this type from the age than Albert Szenci Molnár's two pattern poems. Through the analysis of the stylized altar- and wedding ring-shaped poems, the paper shows the playfulness of this genre. The paper also deals with Filiczki's poem recorded in the peregrination album of István Miskolci Csulyak, and argues that this entry also should be considered as a pattern poem. If this suggestion is acceptable, Filiczki's entry would be the first known pattern poem in the history of Hungarian literature.

Keywords: 17th century, pattern poem, literary theory, occasional poetry, altar poem, epithalamium, album amicorum.