

A reneszánsz arányszemlélete

*Az aurea sectio mint Balassi-hagyomány
a 17. századi magyar költőknél*

VIZI MÁRIA

Az aranymetszésre vonatkozó szakirodalom nem szintetizáló jellegű, hanem csak egy-egy aspektusból világítja meg a jelenséget. Akadnak persze összefoglaló szándékkal készült munkák, de ezek sem adnak minden kérdésre kielégítő választ. Dolgozatomban én is egyfajta rendszerezésre, de nem a teljességre törekszem, szeretném több oldalról megközelítve vizsgálni az aurea sectio problematikáját. Mindenek előtt a történetiség szempontjából és az esztétikában betöltött szerepe szerint összegezem ismereteimet.

A harmóniára való törekvés különösen a reneszánsz szemléletének velejárója. „...hát nem tudod, hogy lelkünk harmóniából van alkotva, s a harmónia csak azokban a pillanatokban születik, amikor a tárgyak arányrendje láthatóvá, illetve hallhatóvá válik” – írta a kérdésről *Leonardo da Vinci*. (1)

A harmónia egyik fő megnyilvánulása a szépségnek mint esztétikai kategóriának a központi szerepe: „A szépség a tökéletesség szimbóluma, a legfőbb jónak, vagyis az istenségnek az érzéki világban való tükröződése, az igazság látható aspektusa. Ez a szépség isteni teremtménynek köszönheti létét, az ember tehát, aki képes szépséget elővarázsolni, maga is isteni adottságokkal rendelkezik, így vált a szépség a költői, s ugyanúgy a képzőművészeti vagy zenei alkotás legfontosabb vonásává, lényegévé, a költő, a művész pedig az isteni teremtés misztériumának részévé, eszközévé.” (2)

Az ember művészi igényével, alkotásaival együtt, a természet műve: „...rend, rendszer, szerkezetiség van minden, a természetben megjelenő dolgokban, jelenségekben.” (3) A szépség kategóriája magában foglalja a belső harmóniát, mértéket, arányosságot. Az arányrendszerben mindig érvényesül a „művészi szándék”, vagyis a „Kunstwollen”, (4) mely nemcsak szerkesztéseméletet, hanem stílust is jelent.

„Az arányosság objektív fogalom. Ezzel szemben az, hogy valamely viszonylatot érzékünk arányosnak minősít, szubjektív. Egyénenként és koronként változik. Vannak arányok, melyek általános érvényűek (pl. aurea sectio) és minden kor művészetében szerepelnek. Ugyanakkor vannak olyan aránybeli viszonyok, melyek egyes korokban általánosan elterjednek, más korokban diszharmonikusan hatnak.” (5) – olvashatjuk *Mezei Ottónál*.

Az arányosság különböző részek egymáshoz való viszonya. Az emberi test arányainak mérete már az egyiptomiaknál is meghatározott volt, a különböző korszakokban azonban nem volt kötelezően előírt arányséma. A *Ramses*-dinasztia utolsó tagjának elűzése után azonban a papság vette át a hatalmat, aminek eredményeként a kánon követése kötelező volt a művészetekben. (6)

Az arányosság elméletének történetében a következő meghatározó állomás *Püthagorasz* volt, akinek matematikai spekulációit a dór városokban kánon felállítása követte, lásd például a 3/2 osztású templomokat. (7) *Zeitsing* szerint a görög filozófia nem jelölt irányt a művészet arányossági törekvéseinek, mégis kedvezően befolyásolhatta a kánonok kialakulását. *Püthagorasz* leírja az arányok rendszerének meghatározottságát a makrokozmoszra, illetve a mikrokozmoszra (8) vonatkoztatva. Ezt fejleszti tovább *Platón* is. Az ókorban merül fel először az *aurea sectio* gondolata, mely *Püthagorasz*nál még nem más, mint a rend és a harmónia számokban kifejezhetősége.

Kezdetben az aranymetszés csak arányviszony volt, később vált a természeti arány kifejezőjévé. Az ókori arányszemlélet összefoglalását az építészetre *Vitruvius* (9) adja. A középkori gondolkodók sorát *Augustinus* vezeti be (10), ő is a szépség kategóriájából indul ki, magát a szépséget másként értelmezve, vagyis nem elsősorban a művészet sajátjának, hanem az isten által teremtett világ lényegének tartotta, ami pedig a számokkal meghatározható, ennyiben Platón, illetve Püthagorasz tanaihoz nyúlt vissza. Az aranymetszés meghatározását és szerkesztési módját Euklidesz geometriai könyvéből ismerjük:

„Azt mondjuk egy szakasról, hogy folytonos arányban van felosztva, ha a nagyobb szelet úgy aránylik a kisebbhez, mint a teljes szakasz a nagyobb szelethez.” (11) $a:b = b:(a+b)$

Euklidesztől függetlenül *Fibonacci* is megszerkeszti nevezetes számsorát, melynek minden tagja az előző kettő összege. Azt persze nem lehet biztosan tudni, hogy ez a sorozat egyéni kreáció, vagy arab hatásra született, s azt sem tartom kizártnak, hogy Fibonacci *Euklidesztől* vette az ötletet, ugyanis az „*Elemek*”-et a 12-13. században arabra is lefordították.

A reneszánszsal újra életre kap az *aurea sectio* mint arányszemlélet. Ezen ékorból ismert hagyomány újrafogalmazója *Luca Pacioli*, aki az aranymetszést a *La divina proporzione* című munkájában tárgyalja, s később a *Libellus de quinque corporibus regularibus* című művében, melyben öt szabályos testet szerkeszt és ezeket szimbolikus jelentéssel ruházza fel, továbbgondolja és a művészetre is alkalmazza. (12) *Pierro degli Franceschi* (13) is említi ezt az öt testet, valószínű, hogy Pacciolival közösen dolgoztak. A reneszánsz másik kiemelkedő alakja *Leon Battista Alberti*, aki a *Della Pictura*, *De statua* és a *Lingue ordini Architettonici* című munkáiban vizsgálta az arányosság kérdéseit a művészetben. Az utóbbiban a természetet alapul vevő arányok alkalmazását a művész szubjektumára bízta.

A reneszánsz aránytörekvéseinek újabb pregnáns képviselője Leonardo da Vinci, aki nem írt összefüggő művet, ellentétben *Pomponius Gauricusszal*, illetve az utolsó arányossági traktátum szerzőjével, *Antonio di Pietro Averlinoval*, aki a *Trattatodi Architettura* című munkájában mesés keretbe foglalja az építészetről való elképzelését. (Ennek a műnek magyar vonatkozása is van, ugyanis *Bonfini* fordította le *Mátyás királynak* latinra.)

Gerevich Tibor szerint a reneszánsztól a 19. századig eltűnnek a művészetből az arányossági törekvések. (15) Dolgozatomban ezt a kijelentést szeretném némileg módosítani, vagyis a reneszánsz fő arányszemléletének továbbélését bizonyítani. Gerevichnek annyiban igazat adok, hogy a reneszánsz után erőteljesen csak a 19. században mutatkozik ismét az *aurea sectio* arányelve, de már akkor sem a korábbi intenzitással. Ez azonban nem jelenti azt, hogy – ha még enyhébb formában is – közben nincsenek ilyen jellegű törekvések.

A 19. századi elméletek közül a legfontosabb *Zeisingé*, aki az *aurea sectiot* a zenére, a levelek elhelyezkedésére, a sejtek, ásványok képződésére és a csillagrendszerre is vonatkoztatta. (16) Az ő fejtegetéseiből indul ki *Henszlmann Imre*, aki – állítását számításokkal alátámasztva – azt mondja, hogy a görögök előtt már az egyiptomiak is ismerték az *aurea sectio* arányrendszerét, de valamilyen oknál fogva nem terjesztették, az egészet mitikus titok övezte.

A 19. századi gondolkodók: *Carus*, *Schmidt*, *Herless*, *Fritsch* felismeréseikkel újat hoztak az arányszemléletek történetében ugyanis az *aurea sectiot* természeti alapra helyezték, s nem erőltették arányait a művészi kompozíciókra. Ezt az irányelvet száz évvel később újrafogalmazták:

„A műalkotást sokan azonosítják, összetévesztik a természeti jelenségek lemásolásával. Pedig a műalkotás jóval több ennél... A természeti kép és a művészeti kép tehát nem azonosak... A természeti kép csak ábrázol, de nem kifejező erejű, a művészi kép nemcsak ábrázol, hanem egyúttal kifejez... A természeti képből hiányzik az a tudatos belső elrendezettség, ami a műalkotás legfőbb alapfeltétele.” (17)

Az arányossági sémák gátolják az alkotói szabadságot, nem játszanak vezető szerepet a művészi hatások létrejöttében, mégis járulékos elemei annak. A *divina proportione*, *sectio divina*, *sectio aurea* vagy *goldener schnitt* (18) rövid történeti áttekintése után azt

a kérdést szeretném körüljárni, hogy az aranymetszés természeti törvény-e. (19) E tekintetben sok minden bizonyítást nyert, sőt néhány rendszerező igényű mű is megjelent, mégsem érzem a „titok” megoldását kielégítőnek. Véleményem szerint az aranymetszést övező „misztikum” soha nem teszi lehetővé a téma teljes feltérképezését. Nemhiába sorolja *Salvador Dalí* az ötven mágikus titok közé, mint a „melankolikus szépség komponálási eszközét”. (20) A görög költőknél ez a bor és a víz keverési aránya, *Mondriannak* komponálási elve. A példákat az *aurea sectio* felhasználására még hosszasan sorolhatnám, de inkább a természetbeni előfordulásáról szólok részletesebben.

A 19. században éled újjá az a tézis, hogy az aranymetszés valamilyen módon jellemzi az élővilágot. A pusztán geometriai fejtegetésből így lett természettörvény, amely még az esztétikában is részt kívánt magának. Az aranymetszés teoretikusai nem tudták megnyugtatóan bizonyítani, hogy valójában az élővilág alaptörvényéről van-e szó, gyakori előfordulásával azonban számolnunk kell.

Az emberek hamar ráéreztek a világ öntörvényű rendjére. Ez a gondolat az ókorban sokakat arra vezetett, hogy a kaotikusnak tűnő, de mégiscsak összerendezett egységet egyetlen matematikai szabályban foglalja össze, meghatározva ezzel a földi életért felelős mozgatót (lásd *Herakleitosz*, *Epikharmosz*, *Eddington*, *Dirac* elméleteit).

„A természet növekedése elsősorban ötszögekben megy végbe... a teremtető én belsejében lakozik a titkon haladó alkotó őselv (Gestaltungsprinzip), amely szerint minden szabályozódik. Ezért lett az ötszög és a pentagram az életerő jelévé.” (21)

Nemcsak az ötös számnak van kitüntetett szerepe a természetben, hanem a Fibonacci-számsor más tagjainak is. *Engel – Hardt* mérései szerint (22) hatvan tölgyfából származó ötszázféle levél közül kétszázharmincöt az aranymetszés szerint rendeződik, a többi pedig csak kis eltérést mutat. Továbbá a liliomfélénél a virágtakarók a 2x3-as felosztása, a békatujafélék, amarilliszek, szittyófélék, fűfélék virágánál a porzó és a termőlevelek összege három. Az egyszikűeknél ugyancsak a három a bűvös szám. A rózsa, bodza, mályva, szegfű, valamint az ibolyafélék és a harangvirágok szirm- és porzószáma egyöntetűen öt. A fillotaxis vizsgálata is eredménnyel járt, a levélállás is többnyire a Fibonacci-számok szerint rendeződik. A virág, illetve termésilleszkedésben is fellelhetők a bűvös számok. Például: toboz, napraforgó, ananász. Az összes növényfaj divergenciaértéke (23) is ezen számok szerint alakul. A divergenciaszögek (24) minden esetben biztonságul szolgálnak az aranymetszésre. *Falus Róbert* azonban ezt csak matematikai játéknak tartja, bár meggyőző ellenérveket nem tud felhozni.

Sugaras szimmetriára, vagyis a pentagramra jó példa a *Nautilus* polipféle és a tengeri csillag, vagy *Lendvai Ernő* szerint az ember fülkamrája. A napraforgó tányérja, a csigahéj, a macska karma, a papagáj csőre, a hód metszőfoga a logaritmikus spiráelrendeződést mutatja, mely az aranymetszést meghatározó 1,618-as arány szerint növekszik. *Falus Róbert* ezt is vitatja, ám az előzőekhez hasonlóan, meggyőző ellenérvek híján.

Azzal indítottam az *aurea sectio* természetbeni előfordulásának tárgyalását, hogy különös misztikum övezi. Ezt a kijelentésemet a 2. századi felfedezések még jobban igazolják. A görögök, esetleg az egyiptomiak ugyanis nem voltak tudatában ezeknek a mérési eredményeknek, s a természetet naivan szemlélve érezték rá az *aurea sectio* „tökéletes” arányára.

A továbbiakban az aranymetszést csak az irodalmon belül vizsgálom. Az elemzés menetét tekintve a figyelem jobbra egyetlen aspektusra irányul, ez pedig nem más, mint a vers kompozíciójának vizsgálata az *aurea sectio* szempontjából, különválasztva azt a jelentés és hangulati – érzelmi tényezők által meghatározott felosztástól. Úgy tehát nem törekszem a versek globális elemzésére. Jelölésem az 1987-ben kiadott Régi Magyar Költők Tára (XVII. sz.) 12. kötetének számozásához igazodik, valamint az itt szereplő átiratnak megfelelően közlöm. Dolgozatommal azt szeretném bizonyítani, hogy a 17. század második felében is szerkesztési elvnek tekinthető az aranymetszés, függetlenül a reneszánsztól, és mivel a reneszánsznak az ekkor alkalmazott arányszemléletnél csak áttételesen van szerepe, így máshol kell keresnünk a gyökereket.

Négy költőnél vizsgáltam az *aurea sectiot*: *Madách Gáspár*, *Beniczky Péter*, gróf *Balassa Bálint* és a *Rimay-Madách-kódexek* ismeretlen szerzőjének verseiben. Mind a négyükönél talákoztam aranymetszéssel. Életművük nem nagy, de ezzel arányosan úgy ta-

láltam, hogy az aranymetszés szerinti komponálás is meghatározza költészetüket, *Balassihoz*, a nagy elődhöz hasonlóan, akinek érett korszakára főként ez a szerkesztési mód jellemző. Balassit tanulmányozva az is világossabbá válik, hogy az általam vizsgált 17. századi költőknek mi szolgált élményalapul, és hová nyúltak vissza forrásért mind téma, mind szerkesztés tekintetében. Tehát ezeknél a költőknél valójában nem a nehezen elfelejtett reneszánsz szolgáltatott élményadó alapot, hanem az előd Balassi, akinek viszont költészete elválaszthatatlan a reneszánsztól. Tulajdonképpen így értem a reneszánsz másodlagos szerepét a 17. századi *aurea sectios* verskompozíciókban.

Míg Balassinál az aranymetszés alkalmazása gondolati tartalommal, líraisággal párosul, a szabályok által meghatározott keretek közé illesztés, tehát a forma csak eszköz egy életérzés fennkölt kifejezéséhez, addig az epigonoknál ez mintha fordítva jelentkezne. Számukra az *aurea sectios* arányelv egy eltanult, gyakran ismételt séma, mely ráhúzható a mondanivalóra, és általában valamilyen moralizáló vagy moralizálni akaró tartalom köntösében jelenik meg. Az epigonoknak tehát sikerült ráérezniük Balassin keresztül erre a szerkesztési elvre, de verseik nem érnek fel Balassi lírai magaslatáig. Ezért is találkoztam náluk nagyobb számban ilyen versépítkezéssel, mint amennyit *Komlowszki* mutatott ki a nagy elődnél. Az ismert arány alkalmazása náluk lehet egyfajta költői fogyatékoság is, de meglétük vitathatatlan. Ami vitatható, az verseik művészi értéke, bár vannak közöttük sikeres próbálkozások is. E tények tudatában és ezekből kiindulva végeztem aranymetszés központú vizsgálatokat.

Az elemzés során csak néhány versre szorítkozom, ezeken bemutattva módszerem menetét, a többi költeménynél pedig csak a konkrét, vázlatos adatokat közlöm.

Komlowszki Balassi verseit vizsgálva megkülönböztet egyszerű és összetett képzésű *aurea sectios* verseket, (25) de nem tér ki ezek részletes csoportosítására. A további differenciálást viszont fontosnak tartom, hiszen nem mindegy, hogy egy adott versben formai, tartalmi vagy intonálási hullámok adják a Fibonacci-számok szerinti elrendeződést. Szerencsés esetben ezek a vonulatok egybeesnek, és csak ekkor határolhatók be biztosan Komlowszki terminológiája szerint. Vannak azonban olyan esetek is, amikor a három vizsgálati szempont közül csak kettő egyezik meg, vagy mindhárom különböző metszetet ad. A pontosítás végett szükségesnek tartottam a fentebbi fajták tovább bontását, de erre a versek konkrét elemzésénél részletesen ki fogok térni és minden megállapításomat példákkal igazolom.

Mind az egyszerű, mind az összetett képzésű költemények megegyeznek abban, hogy az aranymetszéspontnak, a tulajdonképpeni metszetnek kiemelkedő kompozícióbeli szerepe van, többnyire versszakhatáron található, de előfordul versszakon belül is. Funkcióját tekintve sokféle lehet. Kiválthat hangulati- vagy tónusváltozást, megváltozhat a megszólított személye, jelentésfordulat következhet be ezen a ponton, lehet, hogy ez a metszet nem más, mint a kulcsstrófa, az indulat-áram (26) kiváltója. Előfordul az is, hogy az író itt találta elérkezettnek az időt a vershelyzet felfedezésére, itt tetőződik be a szöveg energiaszintje, (27) vagy váratlan, a kontextusból kiugró inverziók, kérdések itt kapnak helyet, illetve az adott ének tulajdonképpeni jelentése itt nyer pontosabb megfogalmazást. A versterjedelem ezen kritikus pontján megnyilvánulhat hangnemmódosulás vagy változás, jelentésösszegzés is.

Az *aurea sectio* verseinek mindegyikére jellemző a dinamikus asszimetria, a természetes növekedés szerinti rendeződés. Ez a fajta szerkezettípus alkalmas a disszonancia érzékeltetésére, akár tudatosan, akár ösztönösen választott, a végeredmény szempontjából ennek kiderítése majdnem lényegtelen. A szimmetrikusan, statikusan rendezett harmóniának egy ellenpontosításáról van tehát szó, amely az előbbivel szemben egy megbomlott harmóniát, egy labilis életérzést takar. Mindezek figyelembevételével az *aurea sectio* alkalmazása belső feszültség (28) kifejezhetőségét elősegítő kompozíciós arány. Az asszimetria, a dinamizmus, a disszonancia pedig ezen szerkezet velejárói.

Az egyszerű és az összetett képzésű *aurea sectios* versek fő különbsége: az egyszerűben csak egyszer, az összetettben pedig többször is végigvonul a szerkezeti egységek közötti arányviszony, itt nincs szimmetria, de azonos a részek közötti arányelrendeződés, terjedelmüket pedig az aranymetszés szabja meg. Egy-egy részleten belül az egyszerű érvényesül, a kompozíciót egészében véve tehát többször is meghatározhatja az *aurea*

sectio aránya. Van fő aranymetszéspon, az egységeken belül ugyanakkor kisebb arany-metszésrponok is elhelyezkedhetnek, de ezek kisebb intenzitásúak, majd a fő arany-metszéspon-beli sorban, illetve versszakban az intenzitás-áramok bonyolult viszonyrend-szere révén realizálódnak. Úgy az összetett szerkezetű *aurea sectios* vers felfogható ki-sebb, de szerkezetileg ugyanilyen kompozíciójú arányviszonyok összetett rendszerének.

Komlovszki a már említett tanulmányában megfogalmazza az *aurea sectios* versek ál-talános képletét, ennek figyelembevételével és helyenkénti apró változtatásokkal élve ezt az általánosnak elfogadható formulát átértelmeztem az általam kiválasztott 17. szá-zadi költők műveire. A fordulópontig, vagyis az aranymetszésponig tartó rész az első, az azutáni pedig a második szerkezeti egység. Az első részben a költő általános állapot, hely, helyzet megrajzolására irányítja a figyelmet. A zene nyelvével élve ez a rész cres-cendo-szerűen ívelő, csendes indulatokat hordozó, enyhén növekedő érzelmi töltésű egység. Az indulati kitörés egyértelműen az aranymetszésponra esik. A második rész-ben egy lefelé ívelő decrescendós szakasz következik. Ezt az egész képletet magába foglalhatja egy keret, de ez a megoldás nem szükségszerű. Fontos megjegyezni, hogy ez a képlet így csak az egyszerű konstrukciójú *aurea sectios* versekre igaz, a gondolat-menet imént felvázolt parabolája persze érvényes az összetett képzésű versekre is, csak ezeknél többszörösen struktúrált arányosság jellemzi a rész-egész viszonyát, különböző arányra tagolva a jelentésbeli, hangulati, esetleg esztétikai egységeket, melyek elrende-ződését az arányosság elve szerinti belső szervezettség biztosítja.

A részletes elemzés előtt fontosnak tartok még valamit tisztázni, nevezetesen a há-rompillérű verskompozíció (29) és az aranymetszéses versek kapcsolatát. Komlovszki szerint Balassinál még a hárompillérű verskompozíció ellenére sem tud uralkodóvá válni a szimmetria, holott az eddigi szakirodalom szerint a hárompillérű verskompozíció szük-séges velejárója a szimmetria, az aranymetszésnek pedig köztudottan az aszimmetria felel meg. Ha úgy tetszik, a hárompillérű verskompozíció és az *aurea sectio* két egymás-sal ellentétes versépítkezés. Ez nem minden esetben van így, amit igazolnak a 17. szá-zadi költők versei is, különösen Madách Gáspáréi. Hogy ezt nem csupán egyedi esetnek kell tekintenünk, azt a nagy előd, Balassi versei is tanúsítják.

Már csak annak kiderítése maradt hátra, hogy milyen alapon fér meg egymással, a látszólagos, de tulajdonképpen valós ellentéteket hordozó két verskompozíció, illetve mi-lyen közös tulajdonság alapján oldódnak fel a kettő közti ellentétek. Az *aurea sectio* a hárompilléres kompozíciónak nem járulékos eleme, de nem is bolygatja meg szükség-szerűen a verskonstrukció hárompilléres szerkezetét. Ez a megállapítás leginkább az összetett versekre érvényes, hiszen általában valamelyik mellék-aranymetszéspon egy-ben pillér is lehet.

A szimmetria ebben az esetben mégiscsak képes volna eltérni, magába olvasztani az aszimmetrikus alakzatokat. Ha igaz – már pedig példák igazolják –, akkor alapvető kü-lönbözőségeikből adódóan (dinamika-statika, aszimmetria-szimmetria) lenni kell valami-lyen kettő közötti súlyponteltolódásnak a versben. Ez a szerkezeti súlypontáthelyeződés pedig nem más, mint a fő aranymetszéspon és a középső pillér közötti *differentia spe-cifica*. Ez az eltolódás egy életérzés következménye, s az adott kor kaotikus valóságglá-tásával magyarázható. A reneszánsz ugyanis forrongó időszak, az elkerülhetetlen válság csíráit már kialakulásától kezdve magában hordozza, amiből következően válsághangu-latot áraszt. Válságának, vagyis a szóban forgó világnézeti szintézis megrendülésének – melynek középpontjában az ember állt szellemi szükségleteivel együtt – és a rene-szánsz válságának egyre intenzívebb hulláma: a manierizmus. (30) A reneszánsz esz-ményeire ugyanis a művészetek és a valóság kiegyensúlyozottsága, a test-lélek, az ér-zék-erkölcs harmonikus egysége jellemző. A válságot a kérdés felmerülésének lehető-sége jelentette: az iménti ellentétek valóban összeegyeztethetők-e? Ezek tehát azok a körülmények, melyek véleményem szerint ennek a kettős kompozíciójú versfajtnak a kialakulását motiválhatták.

Ha a vers aranymetszéses, akkor nem biztos a három pillér, fordítva viszont valószí-nűbb. Úgy látszik, három pillér jobban feltételezi az aranymetszést. Ez a kijelentés persze nem általános érvényű, csak a 17. század általam vizsgált verseire jellemző. Hogy miért van így, annak egyetlen magyarázatát tudom csak elképzelni. Ugyanis a szimmetria, a

harmonikus elrendezettség önmagában nem fér meg ezen kor költőinek életszemléletével. A hárompillérű verskompozíció csak a felszínes szemlélődőnek vonja el a figyelmét a belső lelki folyamatok aszimmetriájáról.

Mivel a versekben előforduló aranymetszéssel kapcsolatos általános kérdéseket érintettem, rátérek az elemzés konkrét menetére.

Először közlöm azokat a verseket, melyekben találkoztam *aurea sectios* szerkesztéssel, és felvázolom szerkezeti felépítésüket. A jelölésben részben Komlovszki módszerét követem, bár ő nem vizsgálja a kettős kompozíciót.

Madách Gáspárnál a következők:

(24) Jo Szerencheben magadat el ne higy...(13:8,8:5)

Részletezve:[(/2-1/-2) – (/1-4/-2-1/)]- összetett képzésű
tartalmi tartalmi + hangulati
metszetek

(27) Borral szerelemmel ha lehet jól él...(8:5,5:3) – összetett szerkezetű

[(/1-2/-2) – /2-1/]

hárompillérű is, a középső pillér két versszak, a fő aranymetszéspontra pedig a középső pillért zárja le.

(30) Reghi Baratodat meg ne ragalmazd(5:3,3:2) – egyszerű hangulati felosztás.

(31) Ely marhadbul szepen masznak hasznara(2:3,3:5) – egyszerű

Itt az indítás emelkedett hangneme indokolja ezt a felosztást, szerkezetileg a (30). számú vers tükörképe. Nem egyedüli eset, máshol is lehet a versszakok felosztása fordított, a szokottól eltérő.

(33) Ha te jól éls masznak gonoz eletivel ne gondoli...(12:7:4) tartalmi + hangulati metszet

(37) O tsalard Wilagh mit tselekessel(8:5:3) – összetett

[(/2-1/2) – /1-2/] – tartalmi-hangulati metszet egybeesik

3:2 3

5 3

a hárompilléres verskompozíció is igaz rá.

2 – 1 – 2 – 1 – 2

(38) II. Hideg orsagnak mongiak Sueciat (3:2:1) – egyszerű.

A Rimay-Madách-Kódexek ismeretlen szerzőjénél:

(48) Semmi alat ninchien földön niomorultab (5:3:2) – egyszerű tartalmi metszet

(53) Az en szuven gioniorkodtető szerelmesem ekes szemeliének kedues jrassara valo valas tetele (3:2:1) – egyszerű tartalmi felosztás

(54) Szerelmessitől vált valoban nagi kint láát, ninch veghe keszervenek (1:2:3) – az építkezése a (31)-éhez hasonló.

(55) Szerelmese job kezenek jarassat köszönthy(3:2:1) – egyszerű, az (54)-es szerkezeti ellenpontosítása.

Ez a fajta elrendezés a szerző számára minden bizonnyal tudatos lehetett, hiszen a két vers kétségtelen tartalmi egyezést mutat, a sorok hosszúsága és tördelése is azonos, mindkettőben megvan az aranymetszés, de ellentétes előjellel, amit a hangulati eltérés igazol.

(57) Be borult folhozot banat hozó egem...(8:5:3) – összetett [(3:2:1):3]. A fő metszet után nyugodtabb hangon kezdődik, itt az intenzitáscsökkenés adja a fő aranymetszéspontra. A vers legintenzívebb része a metszet előtti 5. versszak. Az ismeretlen költő legtöbb verse töredékesen maradt ránk, sorok vagy versszakok hiányoznak, így az aranymetszés vizsgálata a továbbiakban értelmetlen lenne.

A harmadik Balassi-epigon: *Beniczky Péter*. Az ő műveiben követhető leginkább nyom a nagy elődtől áthagyományozott szerkesztési típus.

(63) Magával való lelki számvetés (11:6:4) – egyszerű építkezésű. A szerkezeti séma kis kiigazításra szorul, ugyanis az aranymetszéspontra a 7. versszak első két sorára esik, ahol is az intonáció a legerőteljesebb. Ez egy jó példa az aranymetszéses versek azon csoportjára, melyeknél a metszet versszakot szel ketté. Ha a vers rendezettségét jobban szemügyre vesszük, ez nem is meglepő, hiszen a versszakok tagolódása nem a Fibonacci-számok szerint történik.

Ugyanezek elmondhatók a következő versekre is:

(66) Mégis más azon töredelemmel könyörög (II:6:4) – egyszerű.

Az aranymetszéspontra a 7. versszak első három sora adja.

„Te vagy az igaz út,

Csak te általad jut

Minden az boldogságra...”

Az ezt megelőző rész nem más, mint Isten jó tulajdonságainak felsorakoztatása, dicsőítése, a metszet pedig az előzőekből levont végkövetkeztetést adja.

(72) Hogy ez a világ javában semmi sincs állandó (II:6:4) – egyszerű konstrukciója.

A 7. versszak eleje adja a metszetet: „Még a föld is el ag” – a vers fordulópontja.

Sorokban kifejezve talán pontosabb az arányítás: (99:56:43).

(75) Hogy a szabadságnak méltósága mindenkinél kívánatos (II:6:4)

Itt is a kedvelt versformával és a szokásos metszetekkel találkozunk. A 7. versszakig a perszifikált állatfigurák a fogságot, ettől kezdve pedig a szabadságot hivatottak jelképezni.

(77) Más ugyan azon szerencsének álhatatlanságául (8:5:3) – vegyes képzésű [5-/1-2/] Az 5. versszak utáni metszet. „Szerencse kerekén azért okosan üly” – itt a tartalmi és hangulati fordulópont egybeesik. A második szerkezeti egység az aranymetszés szerint tovább tagolódik, tehát az előző, 5. versszak egyszerű, az utolsó három pedig összetett képzésű. A 6. versszak egy felszólítás, az ezt követő kettő pedig példázat jellegűt ölt.

(81) Ember fogad fogadást, ag-eb ki meg-állya (13:8:5) – vegyes képzésű

[/4-4/-/3-2/]. Az előzőekhez hasonlóan itt is csak a második szakaszban van összetett képzéssel dogunk, egyúttal ez a rész summázata is.

Gróf Balassa Bálintnál az *aurea sectios* képzésnek nincs olyan erős befolyása mint kortársainál, s nála sem jelent programszerű szerkesztési módot. Huszonhat verse közül csak kettőnél tudtam kimutatni az aranymetszés használatát, nevezetesen a (103). számúnál, mely a szentháromság tiszteletére írt ciklus utolsó darabja, a Tudom, nem eö-rülleöd, seöt oyod. s. kerülöd kezdetű vers, (8:5:3) – összetett, szerkezeti képlettel, [(/2-1/-2)/-2-1/] részletes sémával, de egy másik variáció [(/2-1/-2)/-1-2/] is helytálló, annak figyelembevételével, hogy intenzitásbeli metszetre, mint az első esetben, vagy pedig tartalmi felosztásra vagyunk kíváncsiak. A vers jól példázza azt a jelenséget, mikor az egyes aranymetszéspontraok – a vizsgálódási tárgytól függően – eltérést mutatnak. Gróf Balassa másik *aurea sectios* verse pedig a (104)-es, a Mas rendbeli istenes eneknek (8:5:3) – [(2-/2-1/) – /1-2/] – összetett.

A fő aranymetszéspontraig tartó első rész mellékmetszeteit az alany váltakozása adja; vagyis egy általános alany, a költő és szerelmese felváltva kap helyet. A 6. versszak a szerencse megtagadása – innen a vers hangnemében, témájában egyaránt fordulatot vesz, az utolsó két versszak pedig a költő istenhitének kinyilvánítása, egyben segítségkérés is.

A továbbiakban néhány verset részletesen elemzek, hogy a metszetek és az egyes szerkezeti egységek közötti különbségek jobban láthatóvá váljanak. Lehetőleg egymástól eltérő konstrukciójú verseket választottam. Az első: Madách Gáspár (37) O tsalard wilagh mit tselekessel kezdetű költeménye.

A resignált hangú költemény a viszonylag jól megszerkesztett versek közé tartozik. Verselése is a sikerültebbek közé sorolható, ugyanis a hibátlan szótagszámú sorok az egész terjedelem 90%-át teszik ki, amit Madách Gáspár költői gyakorlatában elég ritka. Rímei tekintélyes része ragrím. A vers nyolc versszakból áll, melyek közül mindegyik négy, azonos hosszúságú sorokra tördelt. Témája: a világból kiábrándult, hitevesztett költő lelki vívódása.

A vers keletkezésére vonatkozóan nem rendelkezünk pontos adatokkal, főleg, ha azt is figyelembe vesszük, hogy a költő gyakran javítgatta, átírta verseit.

A vers alaphangulatát már az emelkedett tónusú kezdés is megadja:

„O tsalard wilagh mit tselekessel.

Raitad lakó santalan nemzettel.”

Ezek a vers legenergikusabb sorai, vagyis a tetőpont. A továbbiakban ez már nem fokozható, így jóval kisebb intenzitású folytatás következik, ami a kezdő sorokban elhangzott felkiáltást részletesen magyarázza:

*„Mulando iokkal giõniõrkõdttel.
Alakoztatod hũ dichõszeggel.”*

A fő arany Metszéspont – amely itt egyértelműen tartalmi – az 5. versszak után következik, ugyanis az első öt versszak témája: a világ negatív jellemformáló ereje, a megalakítók, akiket minden kincs elvakít. A metszet után pedig a költő az igazakról szól, akikkel viszont a világ igazságtalan:

*„Igaznak git te el fordítod
Arwát Eõzwegiet meg niomoritod.”*

Mivel ez egy összetett aurea sectios vers, így kisebb egységekre is tagolható. Ha az első öt versszakot egyetlen szerkezeti egységnek tekintjük, megállapíthatunk ezen belüli Metszéspontokat is, egy nagyobbban a 3. versszak, egy kisebbben pedig a 2. versszak után. A 3. versszak még a részletező szakaszba esik, tehát a metszetet itt nyilván nem a témában kell keresnünk:

*„Mutogatz neki arani hegieket.
Tsak homlokara vethezd belyeget.”*

A 3. versszak záró sorai érületi-hangulati szempontból kiemelkednek a kontextusból, még ha nem is egészen a kezdés hangnemét idézik, keretet adva ezzel az első három versszaknak. Ezen versszakokat részletesen megvizsgálva újabb metszetre bukkanunk a 2. versszak után, itt viszont már az egész rendszert figyelve az arany Metszést kiváltók nem lehet az intenzitáskülönbség sem, valami mást kell tehát ezzel kapcsolatban felfedeznünk. Az első két versszakban azt tudjuk meg, hogy a világ milyen szemfényvesztő játékot folytat az emberekkel:

*„Igirs embernek minden seepséget
Aianls nekie nagi ditsõseget
Niakaba rantod tsifras Tiszteket,
Hizlalod iokkal az eõ szemeket.”*

A 3. versszakban viszont egy költői képből kiderül, hogy kik voltak azok az emberek, akiket elkápráztatott a dicsőség, vagyon, ami olyan új fordulatot hozó adalék, amely a 2. versszak után is indokoltá tesz egy arany Metszéspontot:

*„Seghenisegbũl vrá emeled
Arani lanczokkal, niakát terheled.”*

Mindezek figyelembevételével az első öt versszakban a következő metszetek állíthatók fel: 2 / 1 // 2 ///. Az első metszet a 2. versszak után, egy valamivel erősebb intenzitású pedig a 3. versszak zárt egysége után kap helyet, a fő arany Metszéspont pedig az 5. versszakot követi. Az 1-5. versszak legmagasabb hangulati energiaszintjei: a legelső sor, a 3. versszak zárlata, mely egyben az egyik arany Metszéspont kiváltója, illetve az 5. versszak utolsó sora, melyet szintén egy, a fő arany Metszéspont követ.

A másik nagy szerkezeti egység az utolsó három versszak, melyet két részre oszt a 6. versszak utáni arany Metszéspont. A hatodik ugyanis az előző öt versszak gondolatívének a lezárása, de egy kicsit az előzőknél emelkedettebb hangvétellel, illetve ellentétes tartalommal:

*„Igaznak git te el fordítod
Arwát Eõzwegiet meg niomoritod
Ha telik neked Arannial markod.
Ne fellien semmit azon biztatod.”*

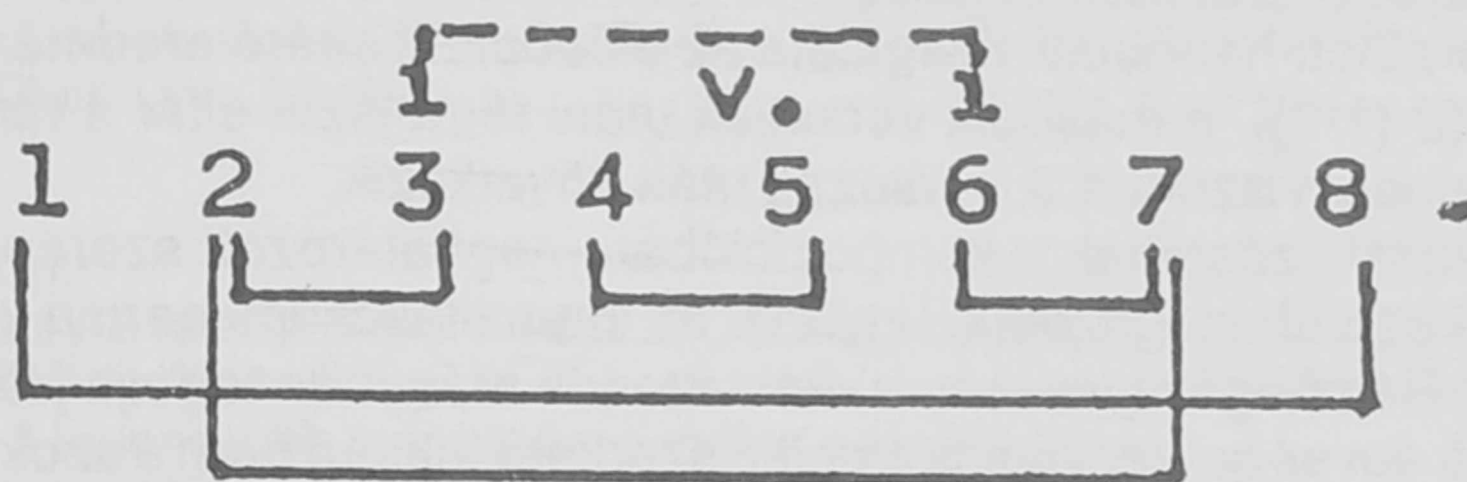
A 7-8. versszak pedig az eddigiek summázata, a végső konklúzió:

*„Azok mind Jarnak kik ragazkodnak
Alnoksagodhoz kik futamodnak
Bocstelenszegre mind azok iutnak
Szemtelen szeggel földre borulnak.
Ei wes az ki teged szeret.
Pokol Twziben nem alsik senvet
Giõniõwszégert ördóg less bered.
Vig eoromedert pokol less helied.*

A két szerkezeti egység tehát így oszlik metszetekre: (1-2).

Az egész vers sémája pedig: [(/2-1/ – 2) – /1-2/].

A vers véleményem szerint eleget tesz a hárompillérű kompozíciós elv követelményeinek is, szimmetrikus felépítésénél fogva a versszakok valamilyen hasonlóság alapján megfeleltethetők egymásnak. Itt nem feltétlenül tartalmi egyezésre gondolok. E tekintetben az első versszak megfelelője az utolsó, ugyanis egymás kiegészítői mind tartalmi, mind pedig energiaszint tekintetében, egyben a verset keretbe is foglalják, vagy ha úgy tetszik, a két szélső pillért képezik. A szimmetrikus elrendezés miatt a középső pillér két-versszakos, ezek természetesen egymáshoz tartoznak. A pillérek közötti versszakok is páronként rendezettek.



Szerkezeti ábrával: 12345678

A fő arany metszéspont és a középső pillér egybe esik.

Ez a vers is híven példázza a kétféle verskompozíció együttlétét: a szimmetrikus elrendeződésben rejlő aszimmetria lehetőségét, vagy fordítva, az aszimmetrikus szét-szórtság egyidejű rendezettségét.

A Rimay-Madách-Kódexek ismeretlen szerzőjének tulajdonított. (48) Semmi alat ninchien földön niomorultab kezdetű vers is eleget tesz az *aurea sectio* kritériumának. A költő személye ismeretlen, elképzelhető Madách Gáspár is, mint esetleges szerző.

A lírai alaphelyzet egy kedvesétől távol levő személy szerelmi érzéséből fakad, akár csak Rimay Ne csudáld szívemet kezdetű versében. A kettő között nemcsak a nyilvánvaló gondolati párhuzam, hanem esetleges kifejezésbeli hasonlóságok is felfedezhetők, de ennek részletes vizsgálatára most nem térek ki.

Az öt versszak terjedelmű lírai hangvételi költemény egy általánosító érveléssel indul:

„Semmi alat ninchien földön niomorultab,
Szerelem toriben akadot szegheni rab,
Elmeje buidoszik mihelt fel keel az Nap,
Echiakais szemme Szemi almot nem kap.”

Ez az általánosító jelleg a második versszakban is folytatódik, de nem az érvelés eddigi szintjén. A költő itt az indításban foglaltak magyarázatát adja:

„Lelke, Szivue ninchien az maga testiben,
Azok twle mentek mert Szeretöiben,
Ketelen vgi élni, kel annak keduiben,
Kinek Szivue lelke tartatik kebleben.”

Az első három versszak tartalmi szempontból felfogható egy összetartozó egységnek, ugyanis a szerelme távollététől szenvedő költőt vetíti elé. Itt egy jelentésbeli fordulópont következik be, ami a fő tartalmi metszet kiváltója, a következő két versszak témája ugyanis nem a hiányérzést rajzolja meg, hanem azt a vágyat, hogy a vershelyzet alanya – ebben az esetben a költő – kedvesével állandóan együtt legyen. A vers ilyen szempontú felosztása a következő metszetet adja:

[(2-1) -2] – 5 : 3 : 2.

Ez azonban még távolról sem meríti ki az összes variációs lehetőséget. A vers hangulatának, intenzitásának hullámozása ugyancsak más eredményre vezet. A költő az első két versszakban hiányérzést fest meg, mégis nyugodt, visszafogott, kimért hangon teszi. Az előbbi szenvtelen hanghoz képest hangulati tónusváltás következik, itt tetőződik be a vers energiaszintje. Az érületi-indulati intenzitás (31) a fő arany metszéspont utáni, második szerkezeti egységet indító sorokban kulminál:

„Ne chiudált haat engem, te ez en Szeretöm,
Elegh az, hoki nincz te kiwoled Eröm,
Lelkemma, kiwel birs, legi inkab Szegittöm,
Tuduan, hoki te lehecz kinomban enihitöm.”

Ezután egy újabb szakasz következik, mely a harmadik versszakról nem választható el olyan élesen, mint az első kettőtől, mégis új tartalmat hordoz, ugyanis hangnemét tekintve mérsékeltebb a gondolatáramlás, mint közvetlenül a fő metszet utáni indításnál, ezért a 3. versszak után egy újabb, jóval kisebb intenzitású aranymetszés-pont következik, részletezőbb konstrukciós egységekre osztva a versegységet:

*„Ebreſt es eleſt engem az te keét Szemed,
Rolam aert őket, ha lehet, te le ne wed,
Seót keduedet hozam mind adeglaſ neweld,
Miglén tolem aldaſt erdemelhet neued.”*

A költemény érületi-hangulati vizsgálata az előzőektől eltérő eredményt mutat. Szerkezeti sémával: [2-(1-2)], a második versszak utáni főmetszet eltér a tartalmi felosztástól, amely viszont a 3. versszak után következik.

Az intonáció váltakozásainak a kompozícióban meghatározott szerepe és helye van, nem a vers szerkezetéhez igazodik, ugyanis az intenzitáscsúcs nem a vers tartalmi fordulópontját adja. Rész-egész viszonyát nem azonos arányban tagolja jelentésbeli illetve hangulati-érületi egységekre, vagyis a belső szerkesztettség nem a szokványos módon, az aránypoaralelizmus (32) szerint megy végbe, mert a vers előbb említett felosztásai nem ekvivalens módon, egymást kölcsönösen megfeleltetve jelennek meg, hiszen bizonyos fáziskésés tapasztalható viszonyrendszerükben. Itt utalok vissza az összefoglaló részben leírt megállapításomra, miszerint az *aurea sectio*s versekben nem mindig érvényesül az aránypárhuzamosság elve, vagyis a hangulati, jelentésbeli, illetve eltérő intenzitású, esetleg esztétikai vonatkozásban különböző részek nem mindig adnak azonos aranymetszés-pontot. Ezért javasoltam a Komlovszki által felállított csoportok további differenciálását.

Ezzel természetesen nem merítettem ki az aranymetszés vizsgálatának összes lehetőségét, ugyanis a verset tovább szemlélve kitűnik az idősíkok, illetve más grammatikai eszközök *aurea sectio* szerinti váltakozása. Az első két versszak ilyen szempontból hiástust ábrázoló, általános érvényű jelen.

A fő aranymetszés-pont ezután következik, a hangulati felosztással egybejátszva, ugyanis 3-4. versszakban a felszólító módú igealakok dominálnak. A 4. versszak után egy mellék aranymetszés-pont kap helyet, mivel az idősík átvált egy boldog reményteli jövő időbe, viszont egy felszólító módú igét is találunk, tehát az 5. versszak a 3. versszakról kezdődő ív deszcendós lezárása, ugyanakkor elkülönülő idősíkjánál fogva mégis a 3. versszakkal induló második nagy szerkezeti egységhez gyengébb kohézió köti:

*„Azt ſkor nieraſ megh, ha keduedben fogacz,
Es ki esenem abul eletemben nem hacz,
Higi, hoga hw ſzolgaſdra hoſtodiglaſ akacz,
Ha ſzep ſzamaſak Saddaſ Sok Sep chiokokaſ atſz.”*

Ilyenformán indokolt a következő aranymetszés-pontok felállítása: [2-(2-1)] 2 : 3 : 5.

Példáim, úgy hiszem, igazolják azt a feltevésemet, hogy a reneszánsz után az aurea sectio ha nem is programszerűen van jelen, nem tekinthető elfelejtett kompozíciós aránynak. Ezt más művészeti ágak törekvései is igazolják. Fontos azonban megjegyezni, hogy a művészetekben nem egyformán képviselteti magát.

Falus Róbert ironikusan teszi fel a kérdést: vajon az aurea sectio a kellemesség vagy valamilyen feszültség kifejezője? Azt a tényt azonban nem veszi figyelembe, hogy az aranymetszés másként jelentkezik a költészetben, zenében, képzőművészetekben (33), a tér- és síkbeli ábrázolás művészeténél legharmonikusabb arány kifejezője, a költészetben, zenében (34) pedig diszharmóniát, értékvesztett állapotot, aszimmetriát juttat érvényre, tehát az aszimmetria egyaránt hordja a feszültség, illetve a kellemesség kategóriai jegyeit – művészeti ágaktól függően.

JEGYZET

(1) *Leonardo da Vinci: A festészetről.* Budapest 1967. 50. p.

(2) *Klaniczay Tibor: A neoplatonizmus szépség- és szerelemfilozófiája a reneszánsz irodalomban.* FK. 1975. 4.sz., 362. p.

- (3) *Mezei Ottó*: Bor Pál művészeti írásai Országos Közműv. Közgazd. házi soksz. Budapest, é.n., 39. p.
- (4) *Panofsky, Erwin*: Az emberi arányok stílustörténete. Magvető Kiadó, Budapest, 1976.
- (5) *Mezei Ottó*: i.m., 78. p.
- (6) *Gerevich Tibor*: Az arányosság elméletének története a művészetben. Budapest, 1904, 7-22. p.
- (7) Lásd az 5. sz. jegyzetet!
- (8) *Komlovsky Tibor*: Balassi és a reneszánsz arányszemlélet. Irodalomtudományi Közlemények (Itk), 1976. 5-6. sz., 567-573. p.
- (9) Vitruvius: Tíz könyv az építészetéről. Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1988.
- (10) Augustinus: Vallomások. Gondolat Kiadó, Budapest, 1987.
- (11) Euklidész: Elemek. Gondolat Kiadó, Budapest, 1983.
- (12) Gerevich Tibor: i. m., 26-30. p.
- (13) Uo.
- (14) Uo.
- (15) Uo., 30-35. p.
- (16) 1. B-ből -t az AB felével C $BC = AB/2$ 2. C-ből BC sugarú kör az átfogóra (AC) D 3. A-ból AD sugarú körív AB-re E Úgy $BE/EA = EA/AB$ (ahol $AB = AE + EB$) számokkal 1 : 2 : 3 : 5 : 8 : 13 ... A legnagyobb arányszám a maior, a kisebb a minor.
- (17) *Maksay László*: Műalkotás, kompozíció, stílus. Gondolat Kiadó, Budapest, 1961. 9-12. p.
- (18) Ohm számtankönyve említi így.
- (19) Lásd erről részletesen: *Nádor György*: A természettörvény-fogalom kialakulása és problematikája. VII/4. Budapest, 1956.
- (20) *Falus Róbert*: Az arany metszés legendája. Magvető Kiadó, Budapest, 1982. 64-70. p.
- (21) Schubert, O.: Gesetz der Baukaust I. Leipzig, 1954. 353.p.
- (22) Falus Róbert: i.m., 64-70. p.
- (23) Falus Róbert: uo.
- (24) Falus Róbert: uo.
- (25) Komlovszki Tibor: i. m.
- (26) Komlovszki Tibor: uo.
- (27) Komlovszki Tibor: uo.
- (28) Komlovszki Tibor: uo.
- (29) *Varjas Béla*: Balassi és a hárompillérű verskompozíció. Itk, 1970. 479-492. p.
- (30) Részletesebben lásd: *Hauser, Arnold*: A modern művészet és a irodalom eredete. Budapest, 1980, 17-22. p.
- (31) Komlovszki Tibor: i. m.
- (32) Uo.
- (33) *Komlovszki Tibor*: Balassi és az aurea sectio. In: Régi magyar századok. (Adatok a reneszánsz és barokk irodalom történetéhez) 16-18. p.
- (34) Bartók már pályája kezdetén alkalmazta az arany metszést a forma- és hangzásvilágban egyaránt. (pl. Allegro barbaro). Lásd részletesebben: *Lendvai Ernő*: Bartók költői világa. Budapest, 1971, Bartók stílusa. Budapest, 1955.