

CONCESSOROK:
RAGASZKODÁS ÉS ELKÜLÖNBÖZŐDÉS
(Az *inartificialis* előretörése és a *conchetto* esélyei:
a Balassi-követés szórványemlékei a XVII. század első felében)

1. Kommunikáció és aposztrophikus antropomorfizáció
(Szenci Molnár Albert: *Óh, én édes...*¹ - Balassi: *Ó, én édes...*²)

A Balassi-követés jelen tudásunk szerint első ránk maradt írásos nyoma egy alkalmi bejegyzés. A mindössze egyetlen strófából álló verszetet Szenci Molnár Albert írta bele Janus Pannonius verseinek Beatus Rhenanus által gondozott, 1518-ban Bázelen megjelent kiadásának egyik példányába, a Guarino-panegyricus 651-656. sorai mellé. A vers előtt két latin hexameter szerepel,³ utána pedig egy magyar nyelvű prózai szöveg: *Irtam Heidelbergaban hazank pusztulasarol szomorú hirt halvan 1597. Albert. Molnar Hoggiai Martonnak szegen baratia.*⁴ Maga a vers a következőképpen szól:

*Óh, én édes hazám, te jó Magyarország!
Mindennemű dolgod már kész nyomorúság.
Ha téged meg nem szán az mennyei Isten,
Nem adnék egy zsák pénzt minden szerencsédén.*

A vers első sora megegyezik Balassi (a Balassa-kódexben 75. számú) híres búcsúversének (VALEDICIT PATRIAE, AMICIS IISQUE OMNIBUS QUAE HABUIT CARISSIMA) kezdősorával. Ezt a tényt értékelhetjük úgy, hogy Szenci Molnár ott folytatja, ahol az előd (kompozicionális értelemben) abbahagyta, azaz (klasszikus hüpoptikus pillanat:) a recepció ott kezdődik, ahol az előd műve véget ér – de úgy is, hogy Szenci Molnár versének a Balassiéval egyező szövegrésze annyira rövid és triviális, hogy akár attól teljesen függetlenül is létrejöhetett. Döntő érvek hiányában, az előttünk járó szövegértelmezők szellemében,⁵ a szöveggörnyezetre támaszkodva, valamint nagyobb interpretatív termelékenysége miatt én természetesen az első álláspontot fogadom el.

Innen nézve Szenci Molnár verse poétikailag, imitáció-történetileg tulajdonképpen számos tekintetben rendkívüli módon meglepő, zavarbaejtően radikális, könyörtelen szöveg. A rövid vers alkalmi bejegyzés: nem közelít levett sarukkal a magasrangú előd-szöveghez (az utolsó vers első sorához), hanem azonnal, Balassi halála után alig három évvel, olyan funkcióban (bármikor jól alkalmazható közhely-gyűjteményként) használja fel azt, amely eljárás mód a jelenlegi irodalomtörténeti narratívák szerint csak a XVII. század végén lesz majd bevett. Szó sincs ugyanakkor arról, hogy a néhány évvel később valóságos formatörténeti forradalmat⁶ kirobbantó követő már ekkor különösen ügyelne az előd-corpus formai újdonságaira, s e területen (saját megelőzőségét bevallva) látványosan innovatív (mondjuk: Balassi-strófában íródott) szöveget választana imitációja tárgyául. Az utód-vers a metrikai forradalmak előtti strófa-világ második leggyakoribb (Balassi által viszont

¹ RMKT XVII. 6. Nr. 179., 383.

² *Balassi Bálint Összes Művei I. kötet.* Összállította: ECKHARDT Sándor. Budapest, Akadémiai, 1951. (A továbbiakban: BÖMI.) Nr. 75., 118.

³ *O Deus omnipotens benedic conatibus istis. Heu mihi praeterijt iam nostri gloria regni.*

⁴ RMKT XVII. 6. 432.

⁵ Lásd pl. KERECSENYI Dezső: *Szenci Molnár Albert lapszéli jegyzetei.* Protestáns Szemle, 1930. 393-397.

⁶ Lásd: SZIGETI Csaba: *Magyar versszak.* Bp., Balassi, 2005.

mindösszesen csupán háromszor [73.: *De mit gyötresz...*, 74.: *Pusztában zsidókat...*, 75.: *Ó én édes...*] alkalmazott) versformájában, négysarkú felező tizenkettesben (a₁₂a₁₂a₁₂a₁₂)⁷ íródott előd-szöveget választ, ezt a formát alakítja át némiképp változatosabbá, páros ríművé – s ezáltal egy nagyon hagyományos, az utókor által végrehajtandó felújításra máris jócskán rászoruló Balassit állít az olvasó elé. Azt sem lehetne mondani, hogy a szöveg rejtegetné saját aemulatív szándékait ill. a imitációs minta rangos voltát: a vers kezdősora egy híres vers incipitjét követi, egy összegző és záró, az értékektől (Magyarországtól, a vitézektől, a lovaktól, a vitéz nagy szépségtől, a vitéz legényektől, a sík mezőtől, a barátoktól, a szüzekről, a szerelmes ellenségtől és a versektől, a poézistól) búcsúzó, a halotti búcsúztatókkal rokon Balassi-versét – azét a versét, amely Rimay (ekkorra már – Vizsoly, 1596 - nyomtatásban is megjelent) *Epicédiumának*⁸ (főként harmadik, *Ihon, édes hazám...* kezdetű darabjának) is egyik legfontosabb mintája. Ehhez képest nagyon figyelemreméltó a stíluszint durva megváltozása, süllyedése: a kezdősortól kezdve a stílus folyamatosan egyszerűsödik, s akár a második verspárt (*Isten-szerencséden*), akár az utolsó sort nézzük (*nem adnék egy zsák pénzt*), megállapítható, hogy a *gravis*ből (legalábbis) a *mediocris*ba érkezünk: a Szenci Molnár-vers apránként teljesen leépítette a Balassi-szöveg fentebb stíljét. Köznyelvi, jól érthető, kevésbé átvitt értelmű nyelvet használó szöveggel van dolgunk (talán a dolgod: nyomorúság tekinthető az egyetlen – nagyon kifejtett - metaforának). Pontosabban: az előd általában legjellemzőbbnek vélt trópusainak, stíláriis jegyeinek (Eckhardt szerint: a halmozásnak, a hasonlatnak, a metaforának, a szimbólumnak, a metonímiának, a példabeszédnek, a közmondásnak, ill. a manierista metaforizációnak) nyoma sincs benne. A szöveg mindezzel szemben retorikailag teljes egészében az aposztrofikus antropomorfizációra épül: pusztán azáltal képes megszemélyesíteni Magyarországot, hogy megszólítja. Hogy létrehoz egy fikatív, de nagyon konkrét beszédhelyzetet, amelyben a beszélő egy élettelen és beszédképtelen dologhoz beszél, hogy azt reszponzívvá tegye, s hogy ezáltal magát mint költőt, a világ dolgainak radikális átalakítóját avathassa fel.⁹ S teszi mindezt éppen egy olyan verset imitálva, amelynek utolsó strófájában a beszélő saját teljes, végleges és visszafordíthatatlan költői önfelszámolásáról tudósít:

*Ti pedig, szerzettem átkozott sok versek,
Búnál kik egyebet nékem nem nyertetek,
Tűzben mind fejenként égjétek, vesszétek,
Mert haszontalanok, jót nem érdemléltek.*

Ha ugyanakkor az imitációs viszonyt a korban jórészt még hiányzó kritikai-interpretatív műfajok funkcióit is hordozó kapcsolattípusnak tekintjük, akkor világos, hogy mindez nem csupán az előd helyének és funkciójának átvételére tett könyörtelen költői kísérlet, hanem meglehetősen radikális *értelmezési javaslat* is egyben. Pontosabban: radikalitása elsősorban nem poétikai *újszerűségében*, hanem az előd nyelvének *újraértelmezésében*, az általa felkínált poétikai lehetőségek, irányok közötti választásban áll, lehet mondani: arra szorítkozik. Szenci Molnár versének domináns trópusa ugyanis arra is figyelmeztethet, hogy könnyen meglehet: a közel kortárs utókor költői talán nem annyira a hasonlósági viszonyok megjelenítésében, mint inkább az aposztrophében és az antropomorfizációban, ill. a kettő összekapcsolásában látták Balassi költői nyelvének

⁷ HORVÁTH Iván: *Balassi költészete történeti poétikai megközelítésben*. Budapest, Akadémiai, 1982. 124-126.

⁸ Hasonmás kiadás: RIMAY János: *Epicédium a Balassi fivérek, Bálint és Ferenc halálára*. Szerk.: ÁCS Pál. Bp., Balassi, 1994.

⁹ Az *aposztrophé* fogalmát itt és a továbbiakban Culler klasszikus tanulmánya alapján használom: JONATHAN CULLER: *Aposztrophé*. Ford.: SZÉLES Csongor. Helikon 2000. 3. 370-389.

legjellemzőbb, leginkább imitálandó (követendő és meghaladandó) jegyét. Nem a helyettesítés logikája, hanem a kommunikáció lehetőségének megteremtése, a kommunikatív helyzet létrehozásának stratégiája volt benne számukra fontos. A javaslat (ha jórészt talán el is felejtődött) egyáltalán nem megalapozatlan: tíz Balassi vers klasszikus, megszólító Ó-val indít,¹⁰ s az összes Balassi-vers kétharmada alapvetően az aposztrofikus antropomorfizáció, a megszólítás által történő kettős alakformálás klasszikus modelljére építi fel magát.

Eredj, édes gyűrőm..., Áldott szép Pünkösdnek gyönyörű ideje..., Mire most, barátom..., Bocsásd meg, Úristen..., Ez világgal bíró fenséges Cupido..., Te, szép fülemüle..., Vitézek, mi lehet..., Ó, én édes hazám..., Adj már csendességet...: a közel kortárs retorikai, poétikai, imitációs környezet vizsgálata (úgy tűnik) valóban fontos, s némiképp elfedett mozzanatokra hívhatja fel a figyelmet - Balassi költészetét illetően is. Elsődleges kérdésünk azonban most mégiscsak az, hogy mit kezdett ezzel a költészettel, a költészet ezen (ilyenek látott) nyelvvel Balassi korai utókora, hogy milyen poétikai módosulásokhoz, változásokhoz, eredményekhez vezetett a Balassi nyelvvel folytatott imitativ és aemulativ küzdelem a XVII. század első harmadában, hogy mi történt (többek között) az aposztrophéval.

2. Hasonlóság helyett részesülés: az egyirányú példázatosság felbomlása (Ismeretlen szerző: *Ferendum et sperandum*¹¹ - Balassi: *Szabadsága vagyon már...*¹²)

A *Ferendum et sperandum* című (akrosztikhonú) vers bizonytalan szerzőségű szöveg, a kolofon szerint 1604-ben keletkezett. Szerepel az *Istenes énekek* több kiadásában és – első strófájával – a *Balassa-kódex*ben is.¹³ A vers Szilády Áron szerint Balassié, Eckhardt Sándor viszont Illésházy Istvánnak tulajdonítja, de érvei gyengék.¹⁴ Eckhardt szerint mindenesetre ez a századelő esztétikailag legértékesebb Balassi-imitációja: a nagy, örökölt téma, a bujdosás megéneklését a Balassi-idézetek egyenletesen szórt, újszerű kontextusokba történő beépítésével oldja meg. És valóban: a szöveg több Balassi-verset is idéz, s közöttük saját anyaggal tölti ki a házagokat. Nincs egy, bizonyos, konkrét minta, Balassi nyelve bármikor, bármely téma kapcsán alkalmazható lírai köznyelvként működik – vagyis ez a vers ugyanúgy nem illik a Balassi-követésről ma fennálló folyamatábrákba, mint Szenci Molnáré (s ezt a problémát csak részben orvosolja, ha esetében vándorkolofont, azaz bizonytalan keletkezési időt feltételezünk).

Elődeink pontosan lokalizálták a Balassi-életműnek a szövegben fellelhető nyomait. Onnan ered mindenekelőtt a bujdosás-téma (44. *Mindennap jó reggel...*, 3. str., 65. *Pusztában zsidókat...*, 2.), amely Balassinál köznapi értelemben, vallásos kontextusban és szerelmi jelentésben egyaránt felbukkan (lásd jelen fejezet *Mellékletét*). Onnan ered (18., *Szabadsága vagyon...*, 7.) a szöveg domináns trópusa: a *személyes exemplum*¹⁵ használata, az a gesztus, hogy a beszélő önmagát kínálja fel az adott állítás elsődleges narratív argumentumaként. S

¹⁰ 9.: *Ó, te csalárd világ...*, 54.: *Ó, magas kösziklák...* 54.: *Ó, magas kösziklák...(változat)*, 58.: *Ó, nagy kerek kég ég...*, 66.: *Ó, én édes hazám...*, Célia 8.: *Ó, én bolond eszem...*, *Ó, én Istenem...*, *Ó, szent Isten...*, *Ó, én kegyelmes Istenem...*, *Ó, magas egeknek...*

¹¹ RMKT XVII. 1. Nr. 80. 354-356.

¹² BÖM I. Nr. 34. 73-74.

¹³ VADAI 1994. 144.

¹⁴ ECKHARDT Sándor: *Balassi Bálint utóélete*. ItK 1955. 407-424. = Uó: *Balassi-tanulmányok*. Bp. 1972. 387-423.

¹⁵ Az exemplum poétikai működéséről lásd: Claude BREMOND - Jacques LE GOFF - Jan-Claude SCHMITT: *Az „exemplum.”* Ford. SIMON Mónika. Lk.k.t. 2. évf., 5. sz., 2001. 55-62.

onnan erednek végül az elhagyatottságnak (*Az én jó Istenem...*, 5.), a tavasznak (11., *Áldott szép Pünkösdek...*7.) és a romlásnak (47., *Idővel paloták...*3.) a szövegben fellelhető ábrázolásai is.

	44. <i>Mindennap jó reggel...</i> , 3.	bujdosás	téma
	65. <i>Pusztában zsidókat...</i> , 2.	bujdosás	téma
3. str.	18., <i>Szabadsága vagyom...</i> , 7.	személyes exemplum	eszköz
8. str.	PS 27., <i>Az én jó Istenem...</i> , 5.	elhagyatottság	ábrázolás
15. str.	11. <i>Áldott szép Pünkösdek...</i> , 7.	tavaszz	ábrázolás
18. str.	47., <i>Idővel paloták...</i> , 3.	romlás	ábrázolás

A meghatározó jelentőségű domináns trópus, a személyes exemplum alapító, harmadik strófája a *Ferendum et sperandum*-ban a következőképpen szól:

*Rólam vehet ebből, mint egy szép tükörből magának minden példát,
Mert amint rám osztá, tőlem úgy elfosztá szerencse adományát,
Ki kedvemre éltem, kell immár szenvednem számkivetésnek kínját.*

A mintául vett strófa Balassi-tól (18. , *Szabadsága vagyom...*, KIBEN ÖRÜL, HOGY MEGSZABADULT AZ SZERELEMTŐL, 7.):

*Vehetnek ifiak, vének példát énrólam,
Én nagy szerelmemben mennyi nyavalyát láttam;
Néha mint örültem, néha kesergettem, mint nyughatatlankodtam.*

Közelebről összevetve a két szövegrészt nyilvánvaló, hogy a két beszélő története *ellentétes* értelmű létezőket példáz: Balassi verséé a (szerelmi, tehát átvitt értelmű) megszabadulás, a szabadság, a *Ferendum et sperandum*-é a (szó szerinti) vesztesség, a száműzetés, a rabság exempluma kíván lenni. A két strófa tehát *parodisztikus* viszonyban áll egymással: a követő az előd szövegének, strófájának megváltoztatott értelmű átköltését hajtotta végre¹⁶ - versszaknyi terjedelemben.

Az ábrázoló átvételek legnyilvánvalóbbika a 18. strófában található:

*Véget ér, elhittem, az idő mindenben, bánatnak vége szakad,
Nagy erős kősziklák idővel romolnak, idővel tenger apad,
Így sok ínségemnek, számkivetésimnek idővel vége szakad.*

A mintaadó strófával a kapcsolat teljesen nyilvánvaló:

*Még az föld is elagg, hegyek fogyatkoznak, idővel tenger apad,
Az ég is béborul, fényes nap setétül, mindennek vége szakad,*

¹⁶ Lásd: TARNAI Andor: *A paródia a 16-18. századi Magyarországon*. ItK 1990. 4. 444-469.

Márvánkőben metszett írás kopik, veszhet, egy helyiben más támad.

A teljesen nyilvánvaló hasonlóságot (Balassi verseinek sokat emlegetett, de sohasem definiált *visszhangját*) ebben az esetben abban ragadhatjuk meg, hogy a *Ferendum et sperandum* 18. strófája egyfajta *mini-cento*: nagyjából lemásolja az előd rímeit (*apad-szakad-támad - szakad-apad-szakad*: az eltérés, az ismétlés oka talán az, hogy a követő a változás megjelenítésében nem, csak az elmúlásában érdekelt), a strófát pedig feltölti Balassi jellemző, s jórészt ugyanazon verséből származó szavaival.

A két kiemelt példa világosan mutatja, hogy a követő egyáltalán nem titkolja, nem rejti el, hanem kifejezetten a kirakatba teszi, szinte fitogtatja a hatás meglétét és működését. Első látásra úgy gondolhatnánk, hogy (versszak terjedelmű *mini-paródia*, strófányi *mini-cento*;) az imitatio ismert műfajai és műveletei nem hatják át az egész szöveget, csak egy-egy strófára terjednek ki, hogy a XVII. század elején még az imitáció is *strófikus*. Ugyanakkor – éppen ezért - már-már azt mondhatnánk, hogy az utód-szöveg annyira nyíltan imitál, mintha azzal, Balassi szövegeinek a sajátjában való jelenlétével, azok beépítésével és a beépítés felmutatásával, saját követő-költő-voltát, poézisének imitatív jellegét kívánná legitimálni. A Balassi-szövegrészek jelenléte, újrafelhasználása, applikációja a szöveget költőivé, a szerzőt pedig költővé avatja – még akkor is, ha az elődnek a szöveg egészében való jelenléte egyáltalán nem valósul meg. Az egészt reprezentáló előd-részek érintkezés által azonban mégiscsak teljesen átalakítják az azt befogadó-keretező-feltöltő utód-szöveg egészét. Az imitáció ezen működésében nem nehéz észrevenni a *szinekdokhé* és a *metonímia* egyszerre működő (nagyon archaikus, szinte mágikus) logikáját.

Kérdésünk mindezek után az lehet, hogy mindezen felül, a legitimációs célú elsajátításon túl, *aemulativ* értelemben, kezd-e valamit az utód az előd-szövegek poétikailag talán legjellemzőbb elemével, domináns trópusával, a személyes exemplummal? Nyilvánvaló, hogy ez a problematika jelentősen befolyásolja a szöveg dispositióját is.

A *Ferendum et sperandum* három didaktikus tételen nyugszik: Az első a szerencse változékony voltát (1-2. str.: „Fortuna”), a második a tűrés szükségességét (10-11.: „Ferendum”), a harmadik az ebből következő reménység esélyeit (17-18.: „Sperandum”) fejtegeti. A tételek közé egy-egy panasz-egység ékelődik (első panasz: 3-9., második panasz: 12-16.). Az első panasz nyitóstrófáját (3.) már idéztem: a személyes történet részletes elmondása a későbbiekben is azon dolgozik (többek között – mint már jeleztem - Balassit imitálva: 8.), hogy a beszélő (s az egység végén már az öngyilkosságot fontolgató) személyt az *el-fosztó* szerencse működésének közérthető, áttetsző példázataként alkossa meg és mutassa fel. Ő lesz a példa mások számára. A második panasz épp fordított logikát követ.

*Példáját sokaknak, igye-fogyottaknak, látom árva fejemen,
Mert szerencséjekben, számkivetésekben, részes vagyok sokképpen,
Kedves lakóhelyem távol lévén tőlem jut eszemben keserven.*

A második panasz ezen (12.) nyitóstrófája szerint a példázatoság, a példázatos mivolt, a példázaként való értelmezhetőség *nem* egyirányú. A szerencse (és a tűrés) működésének megértése nem csupán azáltal történik meg, hogy a beszélő ezek példázataként értődik, hanem úgy is, hogy a beszélő példaként ért másokat, más történeteket: Ulyssesét, a madarakét és vadakét, a tavaszi természetét (13-15.). A példázatoság egyirányúsága, ill. talán pontosabban: az egyirányú példázatoság azáltal bomlik fel (a beszélő azáltal veszi észre saját árva fején mások példáját), hogy a beszélő *részesül* mások szerencséjéből, számkivetéséből. Az

egyirányú példázatoságot, s ezzel: a hasonlóságon alapuló kapcsolatteremtés értelmességének lehetőségét, aláássa a szinekdoché logikája.

Részletesebben: a tűrés tétele a *nem egyedül vagyok* felismerésén alapszik (11/3.). Ez a felismerés azonban ideiglenesnek bizonyul. Hamar kiderül, hogy a beszélő tulajdonképpen teljesen egyedülálló, senkihez sem hasonlító kivétel: *Csak egyedül nekem nem szabad megtérnem örömem hajlékába.* (14/3.), *Csak én, szegény lélek, sírok és kesergék, mert örömem nem újul.* (15/3.) Mindez természetesen visszamenőleg teljes mértékben aláássa a beszélő figurájának példázatos jellegét: akinek a sorsa senkiéhez sem hasonlít, az csak saját magát példázhatja. Ebben a helyzetben pedig a poétikai kiút csak az lehet, ha a példázatos exemplum-jelleg megmarad, de immár más módon, nem hasonlóság által jön létre. A részesülés szinekdochikus logikája hasonlatosság nélkül is képes újratermelni az exemplumot, ám ennek ára az egyirányúság felbomlása.

Azt hiszem lehet mondani, hogy ez az imitatio poétikailag termékenynek bizonyult. Az elődtől öröklött trópus, a példázatoság, az exemplum, domináns pozícióba emelve kérdésessé vált (11/3.: *nem egyedül vagyok* – 14/3. *csak egyedül nekem*, 15/3.: *csak én szegény lélek*), mert az exemplum (narratív) allegorikusságát megtörte a (jelenbeli) helyzet ironiája.¹⁷ Mivel azonban az előd nyelvének rangja a követő számára ennek ellenére is magas maradt, nem maradt más lehetősége, mint az, hogy számára is hiteles módon, más logika által, de mégiscsak megőrizze, újratermelje ugyanazt a trópus, a személyes exemplumot. Balassi nyelve, diskurzusa jórészt valóban a beszélő *egyedi ugyanakkor példa-értékű* voltának tételezésén alapul, anélkül azonban, hogy valaha is szembenézne az ebből a kettősségből eredő belső ellentmondásokkal. A *Ferendum et sperandum* szövege éppen ezt teszi meg, s éppen a *ragaszkodás*, az elődtől öröklött kettősség fenntartásában való alázatos, követői érdekeltsége, nem pedig a nyílt *aemulatio vágya* vagy *szándéka* vezette újszerű (a manierizmuséval ugyan *összehangzó*, de genezisében attól alighanem mégiscsak *független*) poétikai irányokba. A századelő költészetének nyelveit számos esetben és számos területen az teszi különösképpen bonyolulttá, hogy – sajátságosan összetett imitációs magatartást tanusítva - jóllehet immár nem fogadja el az elődtől öröklött poétikai konstellációkat magától értődő, kérdés nélkül újramondandó konstrukciókként, ám mégis meg akarja őrizni azokat. Eközben pedig, épp ennek érdekében, felbontja, elemeire szedi, újrastrukturálja, saját magyarázattal látja el őket. Úgy akar ugyanaz maradni, hogy közben elkülönöződik.

**MELLÉKLET:
a bujdosó-tematika példái Balassinál**

30. Mire most, barátom...

20 *Igaz szerelmő Leucippét nyavalyára,
Ifjú Theagenest annyi bujdosásra,
Nagyot kicsin renden való házasságra,
Mindent csak szerelem vitt képtelen dolgokra.*

33. Bocsásd meg, Úristen...

2 *Az én búsult lelkem én nyavalyás testemben
Té-tova bujdosik, mint madár a szélvészben,*

¹⁷ Az allegória és az ironia működéséről lásd: Paul DE MAN: *A temporalitás retorikája*. In *Az irodalom elméletei I.* Jelenkor, Szerk.: THOMKA Beáta. Pécs, 1996., 5-60., továbbá: ANTAL Éva: *Nárcisztikus dimenziók: De Man és Derrida az emlékezés (ironikus) allegóriájáról*. Literatura 2004. 1. 5-20.

*Tőled elijedett, tudván, hogy vétkezett,
akar esni kétségben.*

15 *Éneklém ezeket megkeseredett szívvel,
Várván Úr kegyelmét fejemre szent lelkével,
Té-tova **bujdosván**, bűnömön bánkódván,
tusakodván ördöggel.*

34. Méznél édesb szép szók...

7 *Vigasztalás, jó társ nem ádhat vig kedvet,
Bús fejem egyedül csak **bujdosni** szeret,
Mert pokolnak tetszik ez világi élet.*

44. Mindennap jó reggel...

3 ***Bujdosom**, mint árva, idegen országba veszettül, mint szarándok,
Ruhámban sötét színt, szívemben szörnyű kint viselek én, úgy gyászlok,
Szárnyam nincs, mint neked, kin mehetnék véled ahhoz, akit óhajtok.*

7 *Sok háborúmban, **bujdosó** voltomban, midőn darvakat látnék
Szép renden repülni s azfelé halanni, hol szép Julia laknék,
El-felfohászokdván s utánok kiáltván tőlük én így izenék.*

58. Óh, nagy kerek kék ég...

2 *Mi haszon énnékem hegyeken-völgyeken **bujdosva** nyavalyognom,
Szörnyű havasokon fene párdúc módon kietlenben bolyognom,
Tövis közt bokorban, sok esőben, hóban holtig csak nyomorognom?*

[63.] Nyolc ifjú legén...

11 *Az másfélezerben és nyolcvankilencben Szent Bertalom-nap után,
Világ határirra való **bujdosásra** keservesen indulván
Édes hazájából, jóakarótól siralmasan búcsúzván.*

[65.] Pusztában zsidókat...

3 *Könyörgök, nekem is hogy légy már vezérem,
Mert, im, **bujdosni** üz nagy bú és szemérem;
Én Istenem, ebben ne vesszen el vérem,
Őrizz meg gonosztól, felségedet kérem!*

4 *Építs fel elmémet az jó bölcsességgel,
Szívemet peniglen hittel, merészséggel,
Bujdosó fejemet törödelmességgel,
S te adtad lelkemet buzgó könyörgéssel!*

6 *Hogy **bujdosásom** ideje tölte után
Én édes hazámban térjek esmét vígan,
Mind azokat jó egészségben találván,
Akik szomorkodnak éntőlem búcsúzván.*

8 *Én édes **hazámból való kimentemben**,
Szent Mihály nap előtt való harmad hétben,
Az másfélezerben és nyolcvankilencben
Az ó szerint, szerzém ezt ilyen énekben.*

Adj már csendességet...

1 *Adj már csendességet, lelki békességet,
mennybéli Úr!
Bujdosó elmémet ódd bűtől szívemet,
kit sok kín fűr!*

3. A nem művészi bizonyítékok térnyerése: teológiai argumentáció (Szepsi Csombor Márton: *Ifjúságom vétke...*¹⁸ – Balassi: *Bocsásd meg Úristen...*¹⁹)

Szepsi Csombor Márton *Ifjúságom vétke...*, ill. *Egekben lakozó szentséges...* kezdetű versei az *Europica varietas* versbetéteiként maradtak ránk. Az énekeket a szerző hazatérése után, 1618-ban szerezte, és két kassai polgárasszonynak, Titili Zsófiának és Szabó Margitnak ajánlotta azokat.²⁰ A kötet s benne a versek modern kiadásának jegyzetei²¹ (Dézsi Lajos²² és Eckhardt Sándor²³ nyomán) részletesen feltárták a szövegek mintáit. Az *Ifjúságom vétke...* nótajelzésként Rimay egy (ismeretlen dallamú) énekére utal,²⁴ Szenci Molnár zsoldárainak hatását mutatja, legközelebbi mintája pedig Balassi *Bocsásd meg Úristen...* kezdetű versének Szenci Molnár Albert 1612-es oppenheimi énekeskönyvében²⁵ fellelhető szövegváltozata²⁶ volt. Az *Egekben lakozó szentséges...* nótajelzésként egy másik (de szintén ismeretlen dallamú) Rimay-versre utal,²⁷ mintája pedig Szenci zsoldárköltészete mellett Dante *Isteni Színjátéka* lehetett.²⁸ Jól látható, hogy a század második évtizedének végén Balassi már nem kizárólagos minta: szűkebb és tágabb szövegkörnyezetekben egyaránt *rivális inspirációkkal* együtt fejt ki hatását.²⁹ Hogyan működik a Balassi-szövegek imitációja ezekben a megváltozott, kitágult, szellősebb kontextusokban?

A kritikai kiadás gazdag jegyzetanyaga³⁰ szerint Balassi *Bocsásd meg, Úristen...* kezdetű, a Balassa-kódexben a 33. helyen szereplő éneke a 6. (katolikus számozás szerint: 7.) bűnbánati zsoldár és a *Láss hozzám, Úristen...* hatása alatt keletkezett, különösképpen bonyolult szöveg- és hatástörténettel rendelkezik, s közel kortárs népszerűségére jellemző, hogy a követők némelyike - csekély átdolgozás után – gátlástalanul auktorizálta azt. Szepsi Csombor verse azonban ennél jól láthatóan sokkal többet tesz: (figyelmét - Szenci Molnár strófájához hasonlóan - elsősorban a kommunikáció trópusaira³¹ fordítva) megérti a szerkezetet, majd azt, saját poétikai elképzeléseinek megfelelően, radikálisan átalakítja.

A Balassi-vers viszonylag egyszerű, előrehaladó és egyre gyorsuló (egyre rövidebb egységekből álló) narratív szerkezettel rendelkezik, amelyet azonban jócskán megbonyolítanak a szereplők (Isten, a beszélő, a beszélő bűnös lelke és a közösség) közötti, folyton változó kommunikációs viszonyok. A beszélő saját nevében és saját lelke helyett is beszél, egy hangon két szereplőt is megszólaltat: egy drámát visz színre. Az 1-4. strófa a

¹⁸ RMKT XVII. 8. Nr. 62. 196-197.

¹⁹ BÖM I. Nr. 36. 78-79.

²⁰ Kassa, 1620. (RMK I, 500.) 398-401.

²¹ *Szepsi Csombor Márton Összes Művei*. S. a. r. KOVÁCS Sándor Iván – KULCSÁR Péter. RMPE I. Bp., Akadémiai, 1968. 115-291., 571-576.

²² DÉZSI 1923. II. 295., 756.

²³ BÖM I. 203.

²⁴ RÖM Nr. 44., 100. (*Oh, ki későn futok...*)

²⁵ RMNy 1037. Lásd még: RMKT XVII. 6. 434-441 (*Függelék: az oppenheimi zsoldárkiadás ismeretlen szerzőktől származó énekei*, főként: 437.). Újabban: FEKETE Csaba: *Szenci Molnár Albert zsoldárkiadásának mintája*, valamint H. HUBERT Gabriella: *Szenci Molnár Albert és a 17. századi gyülekezeti énekeskönyvkiadások*. MKSzle 2003. 3.

²⁶ *A Bocsásd meg, Úristen...* különösen bonyolult szöveg hagyományáról lásd: BÖM I. 202-203.

²⁷ RÖM Nr. 34. 79-80. (*Légyen jó idő csak...*)

²⁸ A vers 14. strófájának hasonlata a *Divina commedia*-ból származhat (Inf. I. 22., 25. versszak).

²⁹ Lásd: Harold BLOOM: *Költészet, revizionizmus, elfojtás*. Ford.: HÓDOSY Annamária. Helikon, 1994. 1-2. (*Az amerikai dekonstrukció*. Szerk.: KOVÁCS Sándor. S. K.) 58-76. (76.)

³⁰ BÖM I. 202-208.

³¹ Természetesen az aposztrophéra és a prosopopoeiára gondolok elsősorban. Lásd: Jonathan Culler: *Aposztrophé*. Ford.: Széles Csongor. Helikon 2000. 3. 370-389.; Paul DE MAN: *Az önéletrajz mint arcrongálás*. Ford.: FOGARASI György. Pompeji 1997. 2-3. 93-107.

bűnei miatt Istenhez szólni nem merő bűnös lélek panasza. Ezt az egységet poétikailag az dinamizálja, hogy e panasz – különös módon – mégis, eleve *közvetlenül Istenhez* szóló beszédben ölt testet. A szöveg tartalma és kimondásának ténye közötti ellentétet itt az oldja fel, hogy az Isten elől bujdosó lélek helyett a vers narrátora beszél: a beszélő saját lelkének kölcsönzi oda hangját és arcát (egészen a 10. strófa végéig). Az 5-7. strófa a lélek ezen akadályoztatásának okait részletezi: felsorolja azokat a mozzanatok, amelyek lehetetlenné teszik a lélek számára, hogy Istent közvetlenül megszólítsa. A 8-10. strófa mindennek következtében természetesen Isten biztatását kéri: azt az erőt, azokat az áldásokat, amelyek segítségével a bűnös, Urától elijedt lélek valóban megszólíthatná Istenét. Világos, hogy a poétikai tét maga a megszólalás, a léleknek való hang-adás: a csúcspont, a léleknek az eddigi beszélőt kiiktató, végre a saját hangját hallató, közvetlenül Istenhez szóló imája csak mindezek után következhet (11-12.). A vers a lélek ill. a közösség biztató ill. tanító beszélői megszólításával (13 ill. 14.), végül pedig egyértelműen fiktív, a vers egészének narrációjába jól illő kolofonnal zárul (15.).

A szerkezeti csúcspontot, a lélek saját hangú imáját érdemes közelebbről is szemügyre vennünk.

*Irgalmasságod is annál inkább kitetszik,
Mentől több bűneink nekünk megengedtetik,
Mit engedhetnél meg, ha nem vétkeznének
te ellened a hívek.*

*No tudom, haragját tovább rajtam nem tartja,
Mert az ő jobb kezét békességre kinyújtja.
De csak ő olyanokra, kik utána járnak,
mert ő mindennek Ura.*

A sok bűn sok irgalmasságra ad alkalmat - ha nem lenne bűn, nem lenne alkalom az irgalomra. Isten (könyörülő, kegyelmes, irgalmas) identitásának az ember bűnössége, bűnös identitása az előfeltétele. Érdemes észrevennünk a művészi, a retorikai mesterség által kitermelt érvek (*probationes artificiales*) összetett működését és szélsőséges radikalitását: a beszélő, imádkozó lélek Isten irgalmára, az azt kinyilvánító korábbi tetteire és szavaira (*ante acta dictaque*) hivatkozva kér, kérésének tárgyát ezáltal a megszólított személyiségének központi részeként alkotja meg, hogy az, a kérés esetleges visszautasításával, saját identitását tegye kockára. A két identitás, az emberi és az isteni önazonosság így tehát kölcsönösen egymás függvényeként tételeződik, s ez a kölcsönösség – azt hiszem – Balassi költészetének egy legjelentősebb s legszembeötlőbb *antropológiai* teljesítménye.

Felettébb jellemző, hogy – talán: éppen ezért – a későbbi szövegváltozatokból ez az érv *hiányzik*. Helyét egy ugyan személyesebb, de jóval béketűrőbb, szolidabb: az irgalom megnyilatkozásában csupán fokozati különbséget megalkotó argumentum veszi át:

*Irgalmasságod is annál inkább kitetszik,
Az mennél több vétkem nékem megengedtetik,
Inkább kegyelmedben, mint büntetésedben
te irgalmad tündöklük.³²*

³² Gyarmati Balassi Bálint énekei. Szerk.: KÖSZEGHY Péter – SZABÓ Géza. Bp., Szépirodalmi, 1986. 84., 282.

Amiképpen az sem a véletlen műve (hanem a szakrális és a profán – Balassinál közismerten sok ponton tettenérhető - összefonódásának egyik legkifinomultabb retorikai jele), hogy ugyanakkor ez az érv, eredeti formájában, retorikai működését tekintve: változtatás nélkül a *szerelmi* tematika kontextusában, a 21. ének (*Nő az én gyötrelmem...*) 4. strófájában is felbukkan:

*De te, én elmémnek azelőtt szerelmes s kegyes tömlöctartója,
Mit engedhetnél meg, ha ellened való vétkem nékem nem volna?
Vedd el haragodat immáron énrólam, légy életem oltalma!*³³

Szepsi Csombor imitációját mindennél jobban jellemzi, hogy *kerüli* ezen érv újrafelhasználását. Az *Europica varietas* modern kiadásának jegyzetei szerint az *Iffúságom vétke...*³⁴ elsősorban az iffúság (1. sor – Balassi 1. str.), a bűnbocsánat (25. sor – Balassi 1. str.), a kegyelem (27. sor – Balassi 5. str.) és az Istennel való perlés (8. ill. 11. str. – Balassi 8. str.) nagy témái kapcsán hivatkozik Balassira. A megszelídítés, tompítás, leegyszerűsítés fokát és retorikai módozatait a legjobban az utóbbi, a perlekedést konkrétan is tematizáló Szepsi Csombor-strófák (8-11.) jelzik:

*Mert ha Uram velem, mint szolgáladdal perlesz,
Igazságod szerint esetimről ítélsz,
Nem állhat meg fejem, mint az erős vitéz,
Nálánál erősebb hadban ha reá néz.*

*Nem volt ez világban senki vétek nélkül,
Ki az természetnek lött rendeléséből,
Ki nem vétett volna erőtlenésgből,
De gyógyulást is vött csak tőled, Istentől.*

*Amaz álnok kígyó megcsalá Ádámot,
Fényes palotából le hozá Dávidot,
Bűnre kényszeríté bölcs eszes Salamont,
Te engedelmedből mindennek árthatott.*

*De kik szent fiadnak halálát jó kedvvel,
Magukhoz kapcsolták érdemét örömmel,
Szabadulások lött kegyes tekintettel,
Mert őket értetted jó gyógyító irrel.*

Ez a szöveg teljesen egyértelművé teszi a bírósági szituációt: a perlekedés pusztán abban áll, hogy Isten bíróként ítélkezik. Az ember és Isten között immár nincs olyan (a retorika által előállított) közbenjáró, mint amilyen a beszélő volt a Balassi-versben. Ez a beszélő a saját nevében beszél: tételt állít fel (*nem volt ez világban senki vétek nélkül*), emellett bibliai exemplumokat sorakoztat fel (*Ádám, Dávid, Salamon*), majd pedig egy külső, teológiai évrre, Jézus áldozatára hivatkozva mutatja fel a kiutat (11. strófa). A beszédhelyzet konkrétábbá, egyértelműbbé, tradicionálisabbá válik, az előtörténetre való hivatkozás több, azonos funkciójú exemplumban ölt testet, a belső, retorikai érvek helyét pedig átveszik a teológiaiak, a külsők, a nem-művésziek (*probationes inartificiales*): az előd-szöveg retorikai radikalitása az imitációban szinte teljes mértékben megsemmisül.

³³ BÖM I. Nr. 23. 61.

³⁴ SZEPSI CSOMBOR 1968. 571-576.

És ez – azt hiszem – igaz a szöveg egészére is. A beszélő bevezetésül hat hosszú, hagyományos metaforákkal élő narratív strófán keresztül részletezi saját bűnös állapotát, s vezeti fel kérését (1-6.). Ezután következik az Istenhez szóló, aposztrofikus rész (7-13.). Ennek központi egységét, külső, teológiai eredetű argumentumokra alapuló érvvezetését már értelmeztük. Az egységet egy olyan strófa zárja, amely a saját sors Isten által történő példázatos tételében láttatja az eddigiék értelmét és jelentőségét (13.):

*Például adj engem minden nyomorultnak,
Kik bűnök jutalmát érzik nagy súlyosnak,
Pönitenciára hogy utat maguknak
Keressenek látván voltát irgalmadnak.*

E vers beszélőjének óhajtott identitását nem az adja meg, hogy elsősorban éppen őáltala, az ő bűnei miatt nyilvánulhat meg az isteni kegyelem, hanem az, hogy bűnvallása után, az isteni áldozat által megtisztulva Isten irgalmának példázata lehet. A személyiség önképéből kiiktatódik az aktív-kommunikatív elem, megszűnik az Isten és ember közötti kölcsönösség, az ember *kizárólag* az isteni jóakarat függvénye – s mindez jórészt azért, azáltal jön létre, hogy a Balassi-szöveg bonyolult kommunikatív nyelvének helyét az imitációban átveszi a *(teológiai) tétel - (példázatos) bizonyítás – (teológiai) tétel* statikusabb, érthetőbb, hatékonyabb modellje. A szöveg mindezek után (biztos, ami biztos) összegzéssel (14-15.), és a példázatoságot utólag még némi halvány önéletrajzissal is megtámogató kolofonnal zárul (16.).

Azt gondolom, ez az imitáció tulajdonképpen tényleg *megértette* az előd-szöveg retorikai működését. Láttuk: vannak nyomai annak, hogy érzékelt az Istennel folytatott perlekedés központi jelentőségét és annak retorikai megjelenítését, logikáját. De – vélhetőleg - túlságosan újszerűnek és nehezen érthetőnek találta. Ezért annak újdonságait értelmező (bíróági) keretbe helyezte, központi mozzanatát (teológiai értelemben) tanító célúvá alakította, s eközben megpróbált visszatérni az előző paradigmába, az előd szövegeit általában jellemző hasonlósági viszonyok közé: az *(aposztrofikus)* ember-Isten-kommunikáció helyett a *(narratív)* exemplumok világába.

Ha igaz az, hogy „[a] narratív és az aposztrofikus közötti feszültség olyan teremtő erőként fogható fel, amely egy egész sor lírai alkotás mögött fellelhető”,³⁵ akkor azt mondhatjuk, hogy Szepsi Csombor imitációja az aposztrofikus beszéd elsorvasztásával ill. a tétélező narratíva túlsúlyának megteremtésével jelentősen csökkentette az előd szövegének e jellemző, teremtő feszültségét, s ezzel jócskán visszavett annak *líráliságából*. A bonyolultabb retorikai megoldásokat mindenféleképpen azonnal hozzá kellett igazítani a feltételezett olvasóközönség (nagyon gyöngének) feltételezett felfogóképességéhez ill. a tanítás céljaihoz. Ennyiben ez a vers már ekkor, viszonylag korán a közhelyszótár-jellegű Balassi-imitatio előfutára.

Az *Istenes énekek* első megjelenésének (1632) jelentősége e tekintetben elsősorban talán éppen abban áll, hogy (ha vissza nem is fordította, de – immár folytonosan módot adva egy bonyolultabb, a nyomtatottság populárisabb recepciók rendszereivel nem számoló előddel, s annak egy színvonalas, kortárs követőjével való folytonos összevetésre - legalább)

³⁵ A *narratív* és az *aposztrofikus* fogalmát CULLER tanulmánya alapján használom. Jonathan CULLER: *Aposztrophé*. Ford.: SZÉLES Csongor. Helikon 2000. 3. 370-389. (383.)

lelassította ezeket a retorikailag-poétikailag *egyszerűsítő* folyamatokat.³⁶ Nem csodálkoznék, ha (többek között) épp ez lett volna az első nyomtatott kiadás *célja*.

4. A *conchetto*-esélyei: a képi koherencia változatai

(Ismeretlen szerző: *Pöngését koboznak...*³⁷)

Bóta László³⁸ és Bitskey István³⁹ után újabban Zemplényi Ferenc hívta fel a leghangsúlyosabban a figyelmet a *Pöngését koboznak...* kezdetű, ismeretlen szerzőtől származó versre. „[E]bben a versben tökéletesen végigvitt *conchetto*-t találunk: a zeneszerszámok léthelyzetekkel való metaforikus azonosítását. Ilyen versszervező *conchetto* Rimay életművében is csak egy van.”⁴⁰ Ha tehát effajta szövegből mindösszesen *kettő* van az egész magyar XVII. században,⁴¹ ha továbbá ebben az értelmezésben a *conchetto* nem más, mint egy metaforikus ötlet, *inventio* (ebben az esetben: zeneszerszám és léthelyzet megfeleltetésének) következetes, a szöveg egészére kiterjedő végigvitele, akkor a vers feltétlenül megérdemli és igényli, hogy teljes egészében idézve tegyük meg vizsgálatunk tárgyává.

*Pöngését koboznak gyakran ha te hallod,
Minden vígságodat elmúlatni látod,
Gyönyörűségedet szomorúságra fordítod,
Szép száraz szemedet könyvezésre hozod.*

*Nem korcsmához való koboznak pengése,
Sem tánchoz nem való gyönyörű zengése,
Mert hozatik tőle elme gyötrődése,
Bujdosó elmének gondban törődése.*

*Hárfa, lant zengése gyönyörűséget hoz,
Hegedűnek hangja lakodalom házhoz,
Síp szónak az szava jó az ser kocsmához,
De koboz pengése elme törődést hoz.*

*Regál és orgona díszes templomokban,
Mikoron dicsérik Istent énekszókban,
Puzan és stortisza az éneklő karban,
Koboz igen illik katonák karjaiban.*

Az *inventio* ill. az *inventio végigvitelére* irányuló törekvés valóban aligha vitatható. Az alapművelet pedig valóban mindvégig a zeneszerszámok és a léthelyzetek (helyek ill.

³⁶ Interpretációm szerint kortárs Balassi-követés *színvonala*, a poétikai *leegyszerűsödés* a *Balassa János éneke sólymocskájáról* címmel emlegetett Madách-szöveg számára is központi jelentőségű probléma. Lásd a II. fejezetet.

³⁷ RMKT XVII. 12. Nr. 58. 81.

³⁸ BÓTA László: *A Madách-Rimay kódexek szerelmes versei*. ItK 1967. 1. 1-24. – A *Rimay-Madách-kódex*-ről lásd még: RMKT XVII. 12. 663-673.

³⁹ BITSKEY István: *Pöngését koboznak...* In *A régi magyar vers*. Szerk.: KOMLOVSZKI Tibor. Bp., Akadémiai, 1979. 225-234.

⁴⁰ ZEMPLÉNYI Ferenc: *Rimay és a kortárs európai költészet*. ItK 1982. 5-6. 610. = Uő: *Műfajok reneszánsz és barokk között*. Budapest, Universitas, 2002. 142.

⁴¹ ZEMPLÉNYI utalása Rimay *Kerekded ez világ...* kezdetű versére vonatkozik, lásd: i. m. 609. ill. 140.

lélekállapotok) egymásnak való *megfeleltetése*. De: valóban *metaforikus azonosítások* hozzá-e létre ezeket a megfeleltetéseket? Nem így látom.

Az aposztrófikus szerkezet első strófája egy olyan történetet (állapotváltozást) alkot meg, amelyben a megszólított hangulata radikálisan megváltozik a koboz pöngését hallva. E hang hatására (a fokozatosság nyilvánvaló:) vígságát elmúlatni látja, gyönyörűségét szomorúságra fordítja, száraz szemét könnyezésre hozza. Ő maga cselekszik ugyan (lát, fordít, hoz), de egyértelműen a koboz pöngésének hatására. Hogyan jön létre a hatásnak ez a mechanizmusa? A második strófa szerint a koboz pengése, gyönyörű zengése más emberek esetében, általában is így működik: sem a kocsmához, sem a tánchoz nem való, mert az elme gyötrődését, gondban törődését okozza. A koboz hangja hangulati változásokat idéz elő: tulajdonképpen nem maga a *pengés*, hanem az általa szükségszerűen kiváltott *hangulat* nem illik bizonyos helyekhez ill. tevékenységekhez (kocsma ill. tánc). A koboznak pengése törvényszerűen vezet el a negatív hangulati változásokhoz, *ezért* helyettesítheti azokat. Ez a megfeleltetés nem *metaforikus*, hanem ok-okozati, tehát *metonimikus* természetű. Az első strófa kiinduló tételét (a koboz pengése szomorúvá teszi a megszólítottat) a második strófa a befogadó oldaláról általánosította (a koboz pengése mindenkit szomorúvá tesz). A harmadik strófa a zeneszerszámok oldaláról általánosít. Kiterjeszti a tételt: minden (említett) zeneszerszám hangot ad, a hang hangulati változást okoz, s minden ily módon kiváltott hangulati változásnak megvan a maga igazi helye: az a hely, ami az adott hangulathoz illik. *Hangszer - hang - hangulat - hely*: a metonimikus láncolat első három elemének összekapcsoltsága ok-okozati alapjára (*causa*), a második két elemé az érintkezés működésére, az odaillés (*aptum*) elvére, a helyből vett érvek (*argumenta a loco*) logikájára épül. Figyelemreméltó ugyanakkor, hogy a szöveg – s ez kivételesen *rövid* terjedelmet, ugyanakkor a régi magyar irodalomban valóban ritka *tömörséget* eredményez - sohasem mondja következetesen végig e metonimikus láncolatokat. A rendszer megnyugtatóan rekonstruálható, de korántsem realizálódik minden egyes konkrét elemében (a koboz esetében a sor teljes [koboz-pengés-szomorúság-katona], de elhelyezkedése a vers szövegében szórt). A hárfa és a lant zengése gyönyörűséget hoz (hang-hangulat-[...]). A hegedű hangja a lakodalmas házhoz, a sípszó szava a serkocsmához jó (hang-[...]-hely). A koboz pengése az elme törődését hozza (hang-hangulat-[...]). Nem csak az nyilvánvaló, hogy ez a sor a 2. strófa 3-4. sorának khiasztikus lerövidítéséből és újraszervezéséből áll elő (*elme* gyötrődése – gondban *törődése* → *elme törődése*), hanem az is, hogy az igazi poétikai tét a csattanó felépítése és késleltetése: hol van a koboz *helye*? A regál és az orgona helye a díszes templomokban, a puzan és a stortisza az éneklő karban van (*mikoron dicsérik Istent énekszókbán*: a helyből vett érvek egyedül itt és ekkor egészülnek ki – a díszes templomokat ill. az éneklő kart szétválaszthatatlanul összekapcsoló erővel - az időből vettekkkel [*argumenta a tempore*]). A kiinduló tétel immár maximálisan kitégült (minden zeneszerszám mindnekiben egy bizonyos helyhez illő hangulatot idéz elő), visszakanyarodhatunk a kiindulóállapothoz. Az első strófa 1-3 (hang-hangulatváltozás), a második 2-2 ([hely-hang] – [hang-hangulatváltozás]), a harmadik 1-2-1 ([hang-hangulatváltozás] - [hang-hely] - [hang-hangulatváltozás]), a negyedik pedig 1-(1)-1-1 szerkezetű: hangszerek-hely – (idő) – hangszerek-hely – hangszer-hely. S csak ezen szerteágazó előkészítő munkálatok után kapjuk meg (*quod est demonstrandum*) a tulajdonképpeni főtételt: *koboz igen illik katonák karjaiban*. Aminek ilyenén szituálása még akkor is bravúrosnak lenne mondható, ha – ráadásul – nem szólna hozzá az első strófa megszólítottja kilétének kérdéséhez. De hozzászól: visszamenőleg katonaként definiálja azt. Aligha hihető, hogy mindezen retorikai-poétikai bonyolultságok érintetlenek lehetnének részben Balassi-, részben pedig az őt követő Rimay követésének alapkérdéseitől. Ezúttal fontosnak tartok egy összegző táblázatot.

hangszer	hang	hangulat	hely
koboz (1/1)	pöngés (1/1, 2/1) gyönyörű zengés (2/2) pengés (3/4)	szomorúság (1/2-4) elme gyötrődés (2/3) gondban törődés (2/4) elme törődés (3/4)	nem kocsma (2/1) nem tánc (2/2) katonák karjai (4/4)
hárfa, lant (3/1)	zengés (3/1)	gyönyörűség (3/1)	- - -
hegedű (3/2)	hang (3/2)	- - -	lakodalmas ház (3/2)
síp (3/3)	szó (3/3)	- - -	serkocsma (3/3)
regál, orgona (4/1)	- - -	- - -	templomok (4/1)
puzan, stortiszta (4/3)	- - -	- - -	éneklő kar (4/3)

A táblázat kitöltött ill. ki nem töltött cellái egyaránt fontosak: felépül egy egyetlen trópusra alapuló, tisztán metonimikus rendszer, amelyben minden felbukkanó elem elhelyezhető – ám korántsem töltődik fel minden rubrika. Balassi valóban létrehozott nagyon szorosra zárt tropológiáját, minden elemre kiterjedő, *leíró* szövegeket⁴² (pl. *Bezzeg nagy bolondság...* kezdetű, Dobó Jakab ellen szerzett, 46. számú éneket⁴³), Rimay pedig a *Kerekded ez világ...* kezdetű versében valóban képes volt arra, hogy egyetlen trópusból (egy hasonlatból: *ez világ gömbölyű mint laptá*) kibontson egy olyan *történetet*,⁴⁴ amely – szellősen ugyan, de tulajdonképpen mindvégig - a gördülés-fordulás-fordulat képzetköreire épül. A Balassit követő Rimayt követő jelen imitáció egybeolvasztja e kettősséget: szellősen tölt ki egy nagyon szigorúan megalkotott metonimikus rendszert – miközben képes azt az érzetet felkelteni, hogy metaforikus azonosításokat visz tökéletesen végig. Mindezt mégsem nevezném a *conpetto* pusztá *illúziójának*.

Hogy Balassi nyelve, a képes beszéd, a tropológiai diskurzus veszélyes lehet, azaz termelhet nem szándékolt jelentéseket is, ekkorra már teljesen nyilvánvaló tapasztalattá vált.⁴⁵ Ebben a helyzetben poétikailag két (egyaránt kivitelezhetetlen) lehetőség kínálkozik: vagy egy képeket kerülő, alulfogalmazott, csupasz, áttetsző nyelvet kellene használni, ilyen azonban tulajdonképpen nem létezik, vagy pedig olyan tropológiai rendszereket kell létrehozni, ami azt és csak azt mondja, ami a beszélőnek szándékában áll, ennyire azonban a nyelvet nem lehetséges uralni. Azt gondolom, hogy a XVII. század elejének költői ebben a helyzetben némely esetben nem úgy gondolkodtak, hogy előbb létrehoztak valamiféle mondanivalót, majd azt megpróbálták valamiféle biztonságos retorikával felékesíteni, hanem előbb felépítették egy speciálisan szorosra zárt ornátus-rendszert, egy szigorú tropológiai szisztémát, majd szisztematikusan ráhagyatkoztak az ezáltal létrejövő jelentésekre: kiaknázták azokat. Az *inventio* elsősorban nem abban (a tematikus ötletben) áll, hogy a koboz a katonához illik. Hanem talán inkább abban, hogy a valós világ megismerhető, a teremtett világ felépíthető a metonímia által is. Innen nézve tehát a bonyolult manierista poétikai tanok befogadását talán az is segítette (vagy – részben - helyettesítette), hogy a Balassi életművével történő aprólékos és kitartó szembesülés végelemzésben sebezhetőnek mutatta Balassi költői nyelvét. A XVII. század némely szövege számára mindenesetre kétségtelenül a nagyon

⁴² A mester (és a tanítvány) efféle képleirő versei aligha idegenek minden tekintetben az *ekphrasis* szerteágazó tradíciójától. Lásd pl.: James A. W. HEFFERNAN: *Museum of Words (The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery)*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1993.

⁴³ Ennek értelmezését lásd a IV. fejezet I. excursusában.

⁴⁴ A trópusok narratív termelékenységéről olvasható legtanulságosabb, magyar nyelven is olvasható, klasszikus tanulmány: Gérard GENETTE: *Metonímia Proustnál*. (Ford.: INCZE Éva.) In *Retorikai füzetek I.: Figurák*. Szerk.: FÜZI Izabella – ODORICS Ferenc. (deKON-KÖNYVEK 28.) Budapest - Szeged, Gondolat – Pompeji, 2004. 61-85. (Lásd még: Gérard GENETTE: *Az elbeszélő diskurzus*. Ford.: LOVAS Edit - SEPEGHY Boldizsár. In: *Az irodalom elméletei. I.* Szerk.: THOMKA Beáta. Pécs, 1996. 61-98.).

⁴⁵ Lásd a II. fejezetet.

szorosra zárt tropológia és e nagyon szorosra zárt tropológia jelentéstermelő erejének módszeres kiaknázása jelentette a megnyugtató megoldást. Úgy vélekedhetek talán, hogy a *conchetto* ugyan nehezen és csak nagyon kevesek számára érthető - de akkor aztán csak egyféleképpen. Ebben azonban (szerencsésükre) nem volt igazuk.

Az *Istenes énekek* megjelenése azonban ezeknek az előző fejezetben tárgyaltakkal ellentétes irányú fejleményeknek a történetében is meghatározó jelentőségű. Ez a jelentőség e tekintetben elsősorban abban áll, hogy (módot adva a bonyolultság egy korábbi fokával, s annak egy színvonalas, de némiképp archaikus, archaizáló⁴⁶ imitációjával történő folytonos összevetésre, ha vissza nem is fordította, de azért) *lelassította* ezeket a retorikailag-poétikailag rövidítő, tömörítő, *megbonyolító* folyamatokat. Nem csodálkoznék, ha (többek között) épp ez lett volna az első nyomtatott kiadás *célja*.

A folyamatok mindenesetre nemsokára teljesen más irányokat vesznek: a nyomtatott kiadások sora (túlzottan didaktikus ill. határozottan *conchetto*-jellegű) szélsőségeitől megfosztotta, határok közé zárta, (talán túlságosan is) *normalizálta* a Balassi költészetére épülő lehetséges nyelveket. Balassi életműve (a Rimayéval összekeveredve, azzal elvegyülve) maga lesz a magyar költészet, az abszolút kánon – nyelvileg és tematikailag egyaránt. Másolják, applikálják, idézik, variálják, majd lassanként elfelejtik. Valóban nagyon jellemző, hogy amikor Döbrentei Gábor 1821-ben közzétesz néhány Balassi-verset, Kölcsey Ferenc úgy kénytelen megírni a *Nemzeti hagyományokat* és a *Hymnust* (amiben köztudottan Rimay rímei visszhangoznak), hogy azt hiszi, a számára ihlető, *Ó, szegény megromlott...* kezdetű szöveget Balassi írta.⁴⁷ De odáig még hosszú az út. A továbbiakban, zárásul, e hosszú út két állomását, Balassi (és Rimay) uniformizálódó, XVII. század közepi recepciójának két jellemző példáját vizsgáljuk meg.

5. Két(szer két) magyar fő-poéta (Thuri Mihály: *Calliopé múzsát dicsérték...*⁴⁸)

1647-ben, Lőcsén, Szentmártoni Bodó János: *Az én ekém...* kezdetű, *Az sónak dicsíretiről való magyar rythmusok (Laudes salis)* című, Thuri Mihályhoz, a kolozsi sóbányák kamaraispánjához szóló⁴⁹ versének megjelenésekor a szöveg elé odaszerkesztették Thuri Mihály sófelügyelő Szentmártoni Bodó Jánoshoz az ő modorában szóló,⁵⁰ *Calliopé múzsát dicsérték...* kezdetű, *Epigramma* című szövegét. A nyomtatványban tehát tulajdonképpen két azonos műfajú szöveg, két (a műfajt jórészt maga Szentmártoni Bodó teremtette meg és terjesztette el.⁵¹) *mesterség-dicséret* verseng tehát itt egymással, s Thuri szövege nyitányként a dicséretnek a hagyományra hivatkozó módját választja. Thuri verse a tradíció általa legjelesebbnek tartott áramában helyezi el Szentmártoni Bodót, s felettébb jellemző, hogy a magyar hagyományt immár pusztán Balassi és Rimay együttes említésével jelöli meg. A szöveg a következőképpen kezdődik (1-2. str.):

⁴⁶ „Rimay versszerkezetivel [...] az a baj, hogy nem túl van a reneszánszon, hanem még innen”. ZEMPLÉNYI 2002. 144.

⁴⁷ GERÉZDI Rabán: *Balassi Bálint utóélete*. Itk, 1968. 4. 402. – A tárgyról bővebben lásd az I. Appendixet.

⁴⁸ RMKT 17/4. Nr. 213.

⁴⁹ Quas Generosos Dno: MICHAELI THURI de Thorda, Camerario Fodinarum Colosiensum fidelissimo, dat dedicatque Autor Johannes B. Szent Martoni. Anno, 1645. die 8. Decembris.

⁵⁰ Ad Reverendum Dominum Johannem Szent Martoni, Ecclesiae unitariae Colosiensis Pastorem concinnum, nunc vero Laudes Salis modulantem.

⁵¹ *A magyar irodalom története II. A magyar irodalom története 1600-tól 1772-ig*. Szerk.: KLANICZAY Tibor. Bp., Akadémiai, 1964. 109.

„CALLIOPE múzsát dicsérték régenten,
Mestersége mert volt az bölcs éneklésen,
Sok poéták penig az ékes verseken,
Dicséretet nyertek mint szép mesterségen.

Magyarok között is jó híres pszalmistát,
Hallottunk egy jeles úri fő Balassát,
Az után Rimayt, énekek laurussát,
Értettünk ilyen két magyar fő-poétát.”⁵²

Döntő fontosságú és általában is jellemző mozzanatnak tartom, hogy a két szöveg azonos műfajú és hasonló nyelvű: a követő ekkor már a mester vitathatatlan uralma alatt álló műfaji és nyelvi kereteket szigorúan betartva imitál. A cél nyilvánvalóan nem az előd felülmúlása, elsősorban annak meghaladását célzó követése, hanem az általa kezdeményezett diskurzus pusztá fenntartása, megszilárdítása, (bővített) újratermelése, gazdagítása. Az előd értelmezése azonban természetesen ebben az esetben is elkerülhetetlen.

Kalliopé (a *széphangú*) a görög mitológiában a kilenc múzsa egyike: az *epikus* költészeté. A vers szövege szerint Kalliopé mestersége a *bölcs éneklés* volt. Vele (talán) szembeállítva említi meg a szöveg azokat a sok régi poétákat, akiknek szép mestersége az *ékes versekben* állt: ezért nyerték el dicséretüket. Kalliopé: bölcs éneklés – sok poéták: ékes versek. Semmiféleképpen sem kívánom túlzottan kimerevíteni az első strófából kiolvasható irodalomszemléleti (az *arsot* nem művészetnek, hanem mesterségnek értő) rendszerkezdeményt, de a szövegben mégiscsak viszonylag határozott eloszlások, többszörös szembeállítások mutatkoznak. *Epika – líra. Bölcs – ékes. Éneklés – versek*. Ha jól értem, Thuri Mihály szövege bevezetésül a műnemi határokat húzza meg, s az epikát tartalmilag értékelendő, énekelt szövegént, a lírát formailag értékelendő, olvasott szöveggént definiálja. Balassi és Rimay nyilvánvalóan ez utóbbi csoportba tartoznak. Ők a két magyar fő-poéta: ha jól értem, akkor Thuri verse itt, az ő kettősükkel alapvetően *lírai* természetüként jellemzi a magyar költészetet. A szöveg ezen a rendszeren belül Balassit *pszalmistának*, Rimayt *énekek laurussának* nevezi. Mindkét megnevezésen jól érződik az *Istenes énekek* hatása: bármilyen meglepő is a mi számunkra ez a hevenyészett hierarchia-kísérlet, alkalmi kánon-kezdemény, a XVII. század közepi olvasó számára, aki a két életműnek valószínűleg csak az *Istenes énekekben* megjelent részét ismerhette, Balassi valóban (jó, híres, de mégiscsak) egyszerű *zsoltárfordítónak*, Rimay viszont tágabb tematikai és nyelvi világú, (babér)koszorús költőnek tűnhetett. *Hallottunk, énekek, értettünk*: nem akarok igazán szigorú fogalmiságot tulajdonítani ennek a szövegnek, de az azért talán mégiscsak kitapintható, hogy e vers ugyanakkor érzékel és megérezkít némi ellentétet a felhasznált antik alapozású rendszer (epika = bölcs éneklés, líra = ékes versek), és az egyenrangúként értékelt magyar hagyomány között: a két magyar *lírai* fő-poéta *énekeit* (miként az epikát) elsősorban *hallás* által kell *megértenünk*. Ez – azt hiszem – újra csak az *Istenes énekek* hatása: végülis *gyülekezeti énekeskönyvekről* beszélünk, s a Balassi és Rimay szövegeinek otthont adó könyvek műfaja, az e műfajhoz kapcsolódó recepciók szokások és szabályok az ő verseik befogadásának módját is alapvetően meghatározták.

A szöveg szerint Szentmártoni Bodó a fenti folyamat szerves részeként lett a jelen *seculum* poétája. János Poéta költészetének lényege alapvetően az *újságban*, a tematikus

⁵² THURI Mihály: *Calliope múzsát dicsérték...* (1647). In *Régi Magyar Költők Tára XVII. század*. (Szerk.: STOLL Béla) 4. kötet. *Az unitáriusok költészete*. (Szerk.: STOLL Béla.) Budapest, Akadémiai, 1969. 443-445 (443).

újdomságban áll (3-4., 27/3.). Apolló módjára verte lantját sok nótákra, Orpheushoz hasonlóan helyezettte szépen éneket (5.): megénekelte a tékozló fiú példázatos történetét⁵³ (6-7.), a vasat⁵⁴ (8-10.), az ácsmesterséget⁵⁵ (11-16.), a vadászatot⁵⁶ (17.), ill. Mária Magdolnát⁵⁷ (18-21.), végül, de nem utolsó sorban pedig magát a sőt (24-26.). Ez az életművi áttekintés (a bevezető strófákkal szoros összhangban) egyértelműen *epikus* költőként ábrázolja Szentmártoni Bodót. Nótákra alkotja és éneklő (7.) tanító, szép, újdonságokkal szolgáló, helyenként példázatos (6., 21/1.), helyenként pedig egyértelműen história-jellegű (20/2., 21/4.) énekeit (5., 7., 16., 20.) - amelyeket azonban olvasni is lehet (9/1., 16/3., 27.), hiszen írásban alkotta meg (10/2., 20/1., 21/4.,) és hagyta ránk őket (21/2., 22/3.). A dinamikus végkifejletet megelőző strófák (20-21.) jól összegzik ezt a kettősséget.

*Illy Proplastes autort verssel énekelni,
Szent Írásból erről históriát írni,
Magyarok között most kit tudnál ismérni?
Ezt is Szentmártoni meg tudta mívelni.*

*Erről is szép példát az János Poéta,
Ékes lantján versét néked írva hagyta,
Mária Magdolna dolgát így formálta,
História módon ékesen kiírta.*

Ékes lantján versét néked írva hagyta: geometrikus pontosságú fogalmi rendet nem lehet és nyilván nem is érdemes vágni Thuri (megléhet, egyszerűen képzavaros) *Epigrammájában*. Az azonban kétségtelen, hogy ez a szöveg alapvetően Balassi és Rimay szövegeinek segítségével, egy életművet az övéikkel *szembeállítva* alkot meg egy talán *irodalomtörténetinek* is nevezhető narratív konstrukciót. Ebben a konstrukcióban a Balassi és Rimay névvel jellemzett magyar költészet (ha nem is úgy, mint az antik irodalom, de jellemzően mégiscsak) *lírai* természetű. Szentmártoni Bodó János életműve ezzel szemben alapvetően *epikus* állagú – tematikája mellett ebben is áll költői újdonsága. Amiképpen azonban – sajátos helyzet: - a magyar lírai költészetet (Balassi és Rimay) epikus módon (*énekelt szöveget hallás után megértve*) recepciózik, azonképpen az epikus költészet (Szentmártoni Bodóé) olyan recepciósi helyzetbe (is) kerül (utólag), amely eredetileg a lírai szövegekhez kapcsolódott: *írott szövegekben olvasás által gyönyörködve* fogadják be őket.

Bármennyire elegáns és nagyszabású is Thienemann Tivadar (1931-es: korát messze megelőző, s napjainkban teljes joggal fölértékelődő) irodalomtörténeti konstrukciója szóbeliség, kéziratosság és nyomtatottság jól elhatárolható egymásra következéséről és éles váltásairól,⁵⁸ a helyzet közelebről nézve az, hogy a könyvnyomtatás térnyerése egyáltalán nem számolta fel a kéziratosság és a szóbeliség állásait. A három kultúraforgalmazó közeg (idegen eredetű kifejezéssel élve: médium) még a XVII. század közepén (bő egy évszázaddal pl. Tinódi *Krónikájának* megjelenése után) is szinte egyenrangúként létezett egymás mellett, s a korábbi, egyszerűbb helyzethez képest jelentős problémát jelentett, hogy ezt a hármasságot hogyan lehetne a konkrét esetekben hozzárendelni az *alkotás – kortárs közzététel – utóélet* hármasságához. Balassi és Rimay (énekelt, kéziratban terjedő, majd részben kinyomtatott)

⁵³ Lásd: RMKT XVII. 4. Nr. 209.

⁵⁴ Lásd: RMKT XVII. 4. Nr. 208.

⁵⁵ Lásd: RMKT XVII. 4. Nr. 212.

⁵⁶ Lásd: RMKT XVII. 4. Nr. 211.

⁵⁷ Lásd: RMKT XVII. 4. Nr. 210.

⁵⁸ THIENEMANN Tivadar: *Irodalomtörténeti alapfogalmak*. Pécs, 1931.

életműve XVII. század közepi irodalomtörténeti, sőt az irodalomról való gondolkodásunk egészét érintő jelentőségének fontos mutatója, hogy léteztek olyan szövegek, amelyek épp az ő segítségükkel kíséreltek meg rendet tenni ebben a már igen régóta felettébb bonyolult helyzetben.

6. Intertextualitás és irónia: a kéziratos szöveghagyomány kései alternatívái (Gróf Balassa Bálint: *Ki hasonló nevet...*⁵⁹)

Gróf Balassa Bálint (1626-1684) 1643-ban írt allegorikus önéletrajzi drámájának⁶⁰ végén a nagyszombati jezsuita atya a következő szavakkal fogadja a *Genius* nevű főszereplőt:

*„Ki hasonló nevet viselt nemzetedben,
Tudomány, vitézség, szerelem volt ebben,
Tizenegy bajt egy nap vítt erős fegyverben,
Annyiszor részesült az győzedelmekben,
És annyi kópia vitéz törésekben,
Mása sem volt eddig a magyar versekben;
Mars, Pallas hívének írják az könyvekben.
Annak képét látom lenni személyedben.
Successora leszel, de nem csak nevedben,
Kövessed két jóban egész életedben;
Szerelmet ne bocsáss de jó erkölcsödben,
Mert megbont és megront jó természetedben,
Hogyha fészket verhet Cupido szívedben,
Én meg nem csatlak jó reménységedben,
Apád és pártfogód leszek jó ügyedben;
Azonban Palláshoz menj el fris idődben
S bimbódban virágzó ékes esztendődben.”⁶¹*

Ki hasonló nevet viselt nemzetedben [...] Annak képét látom lenni személyedben: az atya szavai szerint az ifjú *Genius* valódi nevét és külsejét tekintve eleve az ősrámegtestesülése, felnőtt, férfiúi identitását pedig a Balassi Bálinttal való belső azonosulás által nyerheti el. Milyen is ebben az ábrázolásban az a Balassi Bálint, akivel az utódnak maradéktalanul azonosulnia kellene?

Tudomány, vitézség, szerelem volt benne: e hármasságban nyilvánvaló módon az a hármasság tematikai felosztás visszhangzik, amely döntő módon Rimay János utólagos, nagy hatóerejű, de az életmű ismerete alapján igencsak megkérdőjelezhető konstrukciója (istenes, vitézi, szerelmes). E hármasságból első közelítésben a vitézség a legfontosabb: ez a Balassi egyetlen napon tizenegy kopjatörést vívott meg győztesen. Második legfontosabb tulajdonsága a költő-mivolt: költészetének rangja vitathatatlanul a legmagasabb a *magyar versekben*. E két alaptulajdonság kitűnően összegződik abban, hogy a szöveg Balassit Mars és Pallas hívének állítja. Ez a jellemzés, ill. a legmeghatározóbb tulajdonságok összegződésének ezen módja szintén levezethető Rimay (Balassi önértelmezéseitől korántsem független) Balassi-értéséről. Ennek a – Rimayn átszűrt – Balassi Bálintnak a *successora* (utódja,

⁵⁹ RMKT XVII. 2. 759.

⁶⁰ Kiadta: VARGA Imre: ItK 1979. 427-446.

⁶¹ BALASSA Bálint allegorikus önéletrajzi drámája (1643). In *Régi Magyar Költők Tára XVII. század.* (Szerk.: STOLL Béla) 12. kötet. Szerk.: VARGA Imre - CS. HAVAS Ágnes - STOLL Béla. Budapest, Akadémiai, 1987, 759.

jogutódja) lehet az ifjú Balassa Bálint, ha *követi (imitatio)* őt ebben a két jóban, a vitézségben és a költészetben – az előd harmadik jellemzőjétől, a szerelemtől azonban elzárkózik. A szerelmet azért nem szabad bebocsátani a jó erkölcsbe, mert ha Cupido fészket ver a szívben, megbontja és megrontja a jó természetet. Ebben az intésben (azt hiszem) a szerelem *melletti* nagy Balassi-hivallásokból származó emlékezetes strófák, konkrét szöveghelyek visszhangoznak és olvadnak össze - az ironia, a rejtetten ironikus alkalmazás, a *parodia* szándéka aligha lenne tagadható.

Cupido szívemben *sok tüzes szikrákkal szerelmét most újítja,
Elmémben, mint várban vigyázó virrasztó, herdóját ő úgy mondja,
Tüntetvén előttem szép csillagom képét, vélem csak kívántatja.*⁶²

Fészket vert szívemben *már az ő szerelme,
Előttem szüntelen képe, jó termete,
Ha szinte aluszom is, álmodom véle,
Mert csak övé vagyok, senkié sem egyébé.*⁶³ (Kiemelések tőlem. Sz. L.)

A beszélő azonban (természetesen) egyáltalán nem érzékeli saját szavai intertextuális eredetű ironiáját: rendületlen magabiztossággal biztosítja tanítványát apai pártfogása felől - azzal a pedagógiai színezetű és didaktikus célzatú fenntartással, hogy Genius *most azonnal*: friss idejében, bimbójában virágzó ékes esztendejében menjen el Pallashoz. A rájátszás most is nyilvánvaló, s nyilvánvalóan ironikus: Balassa szövege egy olyan Balassi-versre utal, amely félreérthetetlen nyilvánvalósággal éppen arról szól, hogy az efféle kísérletek eleve, véglegesen kudarcra vannak ítélve. Mint tudjuk, a kilencedik Célia-vers a beszélő és Cupido következő párbeszédével zárul:

*Immár zászlód alól kikölttem, sőt távol járok nagy seregedtől,
Mert kis haszon mellett túrnöm sokot kellett, míg vártam te kezedtől,
Immár uram is más, Pallas és vitéz Mars, kik mentenek tüzedtől.*

*Gondolkodván rajta csak té-tova hajta fejét Cupido szómon,
Monda: Szegény bolond, Mars-é te gyámolod? Hát hol az én hatalmom?
Ketten csak ti vadtok, kik semmit nem adtok én bosszúállásomon?*

*Azelőtt is maga Mars, meggondolhatdsza, mint járt egyszer miattam,
Mikor kedve ellen merő mezítelen mindennek látni hadtam,
De azmint esmérem, nem gondoltok vélem, de megmutatom magam.*

*Medgyek? Hová légyek? Jobb-é, hogy engedjek? Mert se Mars Cupidónak
Nem árt vitézséggel, sem Pallas elmével úgy mint világbírónak,
No tehát engedek (mert vélek sem érek) én is hát ez rontónak.*⁶⁴

Gróf Balassa Bálint ezen szövege nem csak azért fontos, mert benne az allegóriát ironia tördeli szét,⁶⁵ nem is csak azért, mert ha nyelvileg kevésbé megfontoltan is, de

⁶² MÁSODIK, Kristina nevére, Cupido szívemben..., 1. str.

⁶³ HARMINCADIK, Mire most, barátom..., 27. str.

⁶⁴ KILENCEDIK, kibén Juliához hasonlítja Céliát minden állapotában, Cupidóval is feddik, hogy (holott hazájából is ő kergette ki), ott sincs nyugalma miatta, Julia szózatját, kerek..., 6-9.

⁶⁵ Az ironia ezen jellemző működéséhez lásd: Paul DE MAN: *Az irónai fogalma*. In Uő: *Esztétikai ideológia*. Ford.: KATONA Gábor. Bp., Janus/Osiris, 2000. 175-203.

mégiscsak teljesen ellentétes szerelem-interpretációt állított elő, mint ugyanazon Célia-vers kapcsán korábban Rimay János,⁶⁶ hanem leginkább talán egyszerűen azért, mert belőle látszik igazán jól, hogy hogyan tudták, vagy legalábbis: próbálták kijátszani az *Istenes énekek nyomtatott* kiadásainak ill. Rimay Balassi-értelmező ill. követő szövegeinek uniformizáló hatásait azok az imitációk, amelyek a XVII. század közepén, fél évszázaddal a költő halála után, még (a Balassa által megidézett Balassi-szövegek természetesen nem szerepelnek a nyomtatott kiadásokban:) valamiféle *kéziratos* Balassi-szövegforrásra (is) támaszkodhattak.

7. SUMMA ÉS KIINDULÓPONT: EGY KÉSŐBB ELMARADÓ ÖSSZEFOGLALÁS HELYETT

Szenci Molnár verse (egy strófával egy sort imitálva) nem a hasonlóság, hanem a kommunikáció fontosságát emelte ki az életműből, s az aposztrofikus antropomorfizációt stílárís értelemben nem csupán lesüllyesztette, de (épp ezáltal) ki is terjesztette az alsóbb stíluszintekre. A *Ferendum et sperandum* (strófikus természetű imitációkkal élve) a követett szövegek egyirányú példázatoságát felbontotta, s a hasonlóság helyébe a részesülés logikáját állította. Szepsi Csombor Márton verse (egy Balassi szöveget tágabb kontextusban, rivális inspirációk között, teljes egészében újraírva és átdolgozva) keretező, didaktikus, hasonlósági viszonyok között mozgó, exemplumra épülő, teológiai érveléssel élő szerkezetet dolgozott ki, ezáltal téve lehetővé, a művésziek rovására, a nem művészi bizonyítékoknak a líra állásait veszélyeztető térnyerését. A *Pöngését koboznak...* (érezkelve a képes beszéd félreérthetőségében, elszabadulásában rejlő veszélyeket) a képi koherencia, a nagyon szoros (egyetlen trópusra, jelen esetben a metonímiára épülő) tropológia, s ezáltal a concetto felé tájékozódik. Thuri Mihály Balassi és Rimay szövegeinek segítségével, Szentmártoni Bodó János életművét és annak hagyományozódását az övéikével szembeállítva alkot meg egy irodalomtörténeti konstrukciót, s ezzel azon szövegeket képviseli, amelyek a *két magyar fő-poéta* segítségével kíséreltek meg rendet tenni a XVII. század első felének a közvetítő közegek szempontjából felettebb bonyolult helyzetében. Gróf Balassa Bálint szövege pedig arra lehet példa, hogy a közhelyszótárrá válás előtti utolsó pillanatban, az intertextualitás és az ironia kínálta lehetőségeket kihasználva, milyen poétikai alkalmakat ragadhattak meg a kéziratos szöveghagyomány alternatíváira támaszkodó követők. Summázva: kommunikáció, részesülés, teológiai példázatoság, képi koherencia, intertextualitás és ironia. A XVII. század első felének szórvány-imitációiban, úgy tűnik, ezek a vezérfogalmak.

Láttuk: a századelő ezen Balassi-követőinek szövegeit nem egy esetben az teszi különösképpen bonyolulttá, hogy számos ponton úgy akarnak ragaszkodni az elődhez, hogy közben el is különbözödjének tőle. Hogy az elődtől örökölt poétikai konstellációkat magától értődő, újramondandó konstrukciókként ugyan nem fogadják el, ám mégis meg akarja őrizni azokat. Ennek érdekében felbontják, elemeikre szedik, újrastrukturálják, saját poétikai indoklással látják el őket. A követők mindezenközben több esetben az (imitációs szempontból: normalizáló - az egyszerűsítő ill. bonyolító szelsőségeket lekerekítő - hatású) *Istenes énekek*ben nem szereplő Balassi-verseket imitáltak. A szövegek interpretációiból úgy látszik, a mediális alternatíva fennmaradása és kiaknázása egészen különleges imitációs, retorikai és poétikai alternatívákhoz vezet(het)ett (volna) el. Balassi utóéletét a XVII. század közepére – számos más ok mellett – részben épp a kéziratos hagyomány nem is olyan lassú (mert részben annak alapvetően arisztokratikus, exkluzív voltából következő) elvékonyodása szegényítette el végképp. A szerzői tulajdonjog hangsúlyozása, a szerző által szándékolt és jóváhagyott szövegalak megőrzésének fontossága, a hozzá nem értők kirekesztésének

⁶⁶ A vers Rimay-féle értelmezéshez lásd a IV. fejezet 2. alfejezetét.

szándéka, ellenőrizni kívánt hagyományozódás:⁶⁷ különös módon az új korszakban, a XVII. század első felében éppen az nehezítette meg az életmű szokszíni recepcióját, ami – közvetítődését tekintve – benne a legújyszerűbb volt. Balassi valóban számos területen megelőzte saját korát – de nem azokon az utakon és irányokban, mely utakon és irányokban ez a kor később továbbhaladt.

Mindezeket a kérdéseket és problémákat nagyobb életművel rendelkező, Balassi Bálint (számukra is mindig *kéziratos*) költői hagyatékával szisztematikusabban szembenéző szerzők szövegei dolgozták ki igazán részletesen. A stíluszintek emelkedő sorrendjében haladva: Madách Gáspár, Wathay Ferenc és Rimay János versei. A kiinduló kérdések készlete és fő csapásirányai ugyan állandónak tűnnek (ismét mondom: kommunikáció, részesülés, teológiai példázatosság, képi koherencia, intertextualitás és irónia), kidolgozottságuk és bonyolultságuk foka azonban olyannyira radikálisan eltér a szórványemlékekétől, hogy a kialakuló, sohasem teljesen párhuzamos, szerteágazó és összekapcsolódó irányok, hatalmas és bonyolult hálózatként, ezernyi ponton megérintik, át- meg átszövik, apránként teljes mértékben újraírják a korabeli magyar költészet nyelvének egészét. A szoros imitáció szempontjából épp ezek lennének azok az összefoglalhatatlan és egységesíthetetlen, ám mégiscsak valóban „tendenciaszerű módosulások”, amelyek „a Balassi halálát követő két-három évtizedben indulnak el, illetve mennek végbe, s vezetnek a poétikai változáshoz.”⁶⁸

⁶⁷ Jellemző, hogy Rimay az *Apológiában* és az *Előszóban* egyaránt idézi Balassinak a *pruszországi Pranszpergából* írott azon levelét, melyből ezen újszerű filológiai-textológiai magatartás egyértelműen kiolvasható. (ÁCS 1992. 9., 51.)

⁶⁸ HARGITTAY Emil: *A 17. századi magyar vers poétikája*. MTA I. OK, 1979. 3-4. 321-330 (330.).