

Pázmány Péter Katolikus Egyetem
Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar

Hernády Judit

A 17. századi magyarországi udvari költészet

Doktori (PhD) értekezés

Témavezető: Prof. Dr. Hargittay Emil DSc., professor emeritus

Irodalomtudományi Doktori Iskola

Az iskola vezetője: Prof. Dr. Dobos István DSc., intézetvezető egyetemi tanár

Budapest

2025

Tartalomjegyzék

Tartalomjegyzék	2
1. Bevezetés	4
2. Listius László	8
2. 1. A <i>Magyar Márs</i> (1653) kötetszerkezete	8
2.2. Retorika és heroizáló műltszemlélet a <i>Clades Mohachianában</i>	10
2.3 Összegzés	22
3. Gróf Balassa Bálint	23
3.1. Balassa Bálint verses imádságciklusa	23
3.2. Balassa Bálint Ovidius-parafrázisa	27
4. Beniczky Péter	31
4.1. A <i>Magyar Rithmusok</i> (1664) kötetszerkezete	31
4.2. Pázmány Péter <i>Imádságos könyve</i> mint szövegforrás	35
4.3. Beniczky és Nyéki Vörös Mátyás bűnbánati énekei	41
4.4. Beniczky saját szerzésű bűnbánati könyörgései:	
<i>Az Büneit ismervén Istennek kegyelemért könyörög</i> elemzése	46
4.5. Összegzés	49
5. Esterházy Pál	50
5.1. A két kéziratos versgyűjtemény (1656, 1670) szerkezeti felépítése	50
5.2. Az Esterházy-féle imitációs szövegalkotás problémája	54
5.2.1. Műfaji kérdések	54
5.2.2. Példa a nem-transzformatív imitációra I.:	
<i>Egy ártatlan ifjúnak panasza Cupidóra</i> (első változat)	58
5.2.3. Példa a nem-transzformatív imitációra II.:	
<i>Az fülemile énekének magyarázattya</i>	65
5.2.4. Példa az önparafrázisra: <i>Egy ifjú juhász panasza az szerencse ellen barátja eltávozásáért</i>	82
5.2.5. Példa a transzformatív imitációra:	
<i>Az hadverés egyedől Istentől van</i>	85

5.3. Összegzés	91
6. Koháry István	92
6.1. Koháry István kronogramjai	92
6.2. Koháry kötet- és cikluskompozícióinak áttekintése	100
6.3. „Egyszer írt versemet nem is jobbítottam...”: A kéziratok mint az utólagos szövegalakítás tanúsítói	106
6.4. Koháry barokk álomköltészete	118
6.4.1. Az álomversek szövegcsoportja	118
6.4.2. A jó megismerésének problémája: <i>Ébren alvva látott álom</i>	121
6.4.3. Harc a bánattal: <i>Rút heveréssel leírt versek</i>	125
6.4.4. A vágyakozás természetrajza: <i>Üdő mulatás közben szerzett versek</i>	129
6.5. A haláltematika korai és kései irodalmi feldolgozása	138
6.5.1. A memento mori a korabeli irodalomban	138
6.5.2. A haláltánc egy barokk változata: <i>Az halálnak horgával s hálójával [...] sétáló járásárul [...] szerzett versek</i>	143
6.5.3. Lírai meditációk az emberi élet végéről: <i>Az Elvénuilt embernek búsuló gondolati...</i>	159
6.6. A liturgikus év ciklusformáló szerepe a <i>Sok ohaitás közben [...] szerzet</i> <i>versekben</i>	170
6.7. „Bánat műhelyében fáradva [...] koholt versek”: Fikció, imádság és meditáció	180
6.8. Összegzés	194
7. Összegzés	195
Rövidítésjegyzék és bibliográfia	201

1. Bevezetés

Disszertációm azoknak a 17. századi szerzőknek a magyar nyelvű költészetét vizsgálja, akiknek életművét a Klancizay Tibor által szerkesztett akadémiai kézikönyv az udvari költészet gyűjtőfogalma alá sorolva tárgyalta. E megjelölés alatt a főúri vagy főúri szolgálatban álló, jellegzetes barokk udvari közegben mozgó, magyar nyelven író, ámde tényleges alkotói közösséget nem formáló költők csoportja értendő. Esetükben a versírás az udvari élet részét képező tevékenységformaként valósult meg.¹ Költészetük jellegzetességeit Bán Imre ekképp foglalta össze:

Művészi tudatosság, műgond, formai fegyelem tekintetében ugyanakkor a barokk udvari költészet, még Zrínyit és Gyöngyösit is beleértve, elmarad a reneszánsz műköltészet mögött. Ez azonban a barokkra jellemző általános jelenség. A zárt formát mindenütt felváltja a laza kompozíció, a tömörséget a bőbeszédűség, a szavaknak, kifejezéseknek Balassinál oly kitűnően érvényesülő ökonómiáját azok halmozása, tetszelgő szaporítása. A barokk költők általában igen gyorsan dolgoznak, műveik többnyire valamely alkalomra készülnek, sokan közülük csak műkedvelők, vagy éppen unalomból írnak, mint Koháry. Poétikai tudatosságot csak Zrínyinél és Gyöngyösinél láthatunk, a többiek számára a versírás az udvari élet részét képező tevékenység csupán, miként a tánc, a vadászat, a különböző reprezentációk. Igazi irodalmi élet ezért a magyar barokk udvarokban nem fejlődött ki, annak ellenére, hogy egymás műveit gyakran számon tartják, kéziratban kézről kézre adják. [...] Az udvari költészet termékei és eredményei így nem is épülhettek bele a magyar irodalom fejlődésének folytonosságába, javarészüik feledésbe merült, kéziratban elkallódott.²

A fogalom tehát meglehetősen tág, s mivel a korábbi korszakok kapcsán is előfordul az udvari irodalom mint megnevezés, könnyen félre is érthető. A *Magyar irodalom* vonatkozó fejezete a vizsgált költőket részben a Zrínyi-követők, részben a főúri költészet címszava alá sorolja be, utóbbi esetben megjegyezve, hogy inkább az alkotói tudatosság, a barokk imitáció és a nagyobb kompozicionális egységekben való gondolkozás által jellemezhető közös költészeti hagyomány, semmint egy adott társadalmi osztályhoz való tartozás kapcsolta össze őket.³ A korszak költészetével átfogóan foglalkozó szerzők még tágabb megközelítésmódot alkalmaztak. Alszeghy Zsolt *A XVII. század magyar lírai költészete* című munkájában két költőtípust különböztet meg. Az egyik a Beniczky Péter és Koháry István nevével fémjelezhető, verseléssel csupán unaloműzés céljából foglalkozó alkotók kategóriája, a másik pedig a Zrínyi-féle tudós poézis.⁴ Angyal Endre *Magyar barokk költők* című tanulmányában nem állított fel szűkebb alkategóriákat, mivel elsősorban a korszak általános jegyeit vizsgálta.⁵

¹ KLANICZAY (szerk.), *A magyar irodalom...*, 196–197.

² KLANICZAY (szerk.), *A magyar irodalom...*, 207.

³ GINTLI (szerk.), *Magyar irodalom*, 251–265.

⁴ ALSZEGHY, *A XVII. század...*, 6–7.

⁵ ANGYAL, *Magyar barokk...*

Joggal vethető fel az a kérdés, hogy *A magyar irodalom története* által udvari költőkként megjelölt szerzők mennyiben tekinthetők ténylegesen azonos csoportba sorolható alkotóknak? Fontos hangsúlyozni, hogy az udvari költők kategóriája tágabb vonatkozású, mivel bizonyos mértékig bennfoglalja Zrínyi Miklós, Gyöngyösi István – és mások, például Kőszeghy Pál – költészetét is.

De társadalmi szempontból sem tekinthető teljesen homogén jellegűnek a vizsgált költők csoportja. A grófi rangban születő vagy azt elnyerő szerzők közül némileg kilóg a főúri körökben mozgó, de köznemes Beniczky, ahogy más oldalról a birodalmi hercegi rangra emelkedő Esterházy Pál nádor is. Ez az eltérés kulturális szinten is érzékelhető hatással jár: Esterházy, Koháry, Balassa és Listius is a nagyszombati és bécsi jezsuita intézményekben végezte tanulmányait, Beniczky az egyetlen, aki közülük nem jár egyetemre, ám mégis ő lesz saját korára a legnagyobb irodalmi hatással, míg a *Kunstkammert* és impozáns magánkönyvárat építő Esterházy versei közül még önálló alkotásait se jelenteti meg. Sokáig Esterházyhoz hasonlóan jár el a szívesen mecénáskodó Koháry István is, aki korai költeményeit csak több évtizeddel később, 1720 körül adja nyomdába. Listius ezzel szemben már huszonévesen, a *Magyar Mária* hibás és következetlen hivatkozásaiból is kitűnő hézagos műveltsége ellenére önálló kötetet jelentet meg, majd ezt követően költőként örökre elhallgat. A kéziratos verseskönyvét nagy gonddal összeállító Balassa Bálint előttünk ismeretlen okokból – talán korai halála miatt – munkáját nem tudja kiadni.

A műfajválasztás szempontjából is érzékelhető némi különbség az egyes szerzők között. Esterházytól egyetlen, máig megfejtetlen jelentésű epikus alkotást ismerünk. Koháry kifejezetten kedvelte az epikus formát, s Listiushoz hasonlóan vegyítette lírai alkotásokkal, míg Beniczky a történetmondást igénylő terjedelmes költemények helyett az egyszerű szentenciaversek sorozata felé fordult. Balassától epikus költeményt ugyan nem ismerünk, de a történetképzés szempontjából rokon drámai költeményt igen. A jellegzetesen barokk katalógusversek megtalálhatóak Esterházynál és Kohárynál is, tematikájuk és funkciójuk azonban eltérő.

A barokk udvari költészet megjelölés mindazonáltal a vizsgált költők esetében jól érzékelteti a köztük fellelhető legerősebb összekötő kapocs mibenlétét, katolikus nemesi szemléletüket. Éppen ebből kifolyólag viszont – az átfedések ellenére – alkalmazása problematikusnak tűnik, főként a részben más politikai és irodalmi koncepciójú Zrínyi Miklós vagy a protestáns Kőszeghy Pál kapcsán. A rendi szemlélet Listius munkájában fejeződik ki a legnyilvánvalóbb módon, míg Koháry, Esterházy, Beniczky és Balassa műveiben a vallásos attitűd kap nagyobb teret. Megjegyzendő, hogy a katolikus Mária-tisztelet szellemében fogant alkotások csupán

Beniczky kötetéből hiányoznak. A vallásos-didaktikus szemlélet túlsúlya miatt a szerelmi tematikát Koháry, Listius és Beniczky is szinte teljesen mellőzi, míg Esterházy és Balassa verseskönyveinek a szerelmes versek csoportja szerves részét képezi. Érdeemes azonban hozzátenni, hogy náluk – Balassival ellentétben – a szerelmi tematika kimondottan is alárendelt a vallási értékrendnek, Esterházynál a ciklusszerkezet, Balassánál pedig a „szent Hymen” szerepe utal erre az aspektusra.

A barokk udvari költészet mint kategória használhatósága a fentiek okán még további vizsgálatokat igényelne, az azonban kétségtelen, hogy bizonyos általános vonások szorosan összekapcsolják a dolgozatban vizsgált szerzőket.

Ehelyütt azonban már csak a korpusz nagysága miatt sem vállalkozhattam a magyar nyelvű barokk udvari költészet mindenre kiterjedő monografikus vizsgálatára. Bár Zrínyi Miklós életműve sok szállal kötődik az udvari költészethez, a rá jellemző igen nagyfokú poétikai tudatosság élesen el is választja őt a vizsgált alkotók csoportjától. Gyöngyösi István szintén inkább a *poeta doctus* kategóriája alá sorolható.⁶ Ezenfelül a két költő munkásságát tárgyaló tanulmányok, illetve monográfiák egyre nagyobb számát is figyelembe véve mellőztem értekezésemben mind Zrínyi Miklós, mind Gyöngyösi István költészetének vizsgálatát. Fő célkitűzésem az volt, hogy azon szerzők alkotásait vegyen alaposabb vizsgálat alá, akik bár mennyiségi és minőségi szempontból is jelentékeny életművet hagytak maguk után, munkásságuk áttekintő, rendszeresebb elemzése mindeddig nem történt meg. A dolgozat továbbá mellőzi a protestáns Kőszeghy Pál töredékesen ránk maradt, csupán egyetlen epikus költeményből álló költészetének a vizsgálatát is, ily módon kifejezetten a katolikus főúri, ill. főúri közegeben mozgó szerzők életművére koncentrálok.

Az elemzések az adott vizsgálati szemponttól és az adott műtől függően a szövegközpontú olvasást és a kontextualizáló interpretációt eltérő arányban érvényesítik. Az elemzési szempontok nem egységesek, hanem szerzőnként annak megfelelően változnak, hogy a szakirodalomban milyen problémák vagy kérdések merültek fel, illetve hogy az adott életmű kapcsán milyen megközelítésmód tűnt a legtermékenyebbnek. Ahol volt rá mód, a korszak általános jegyeinek jobb megértése érdekében a nagykompozíciókat (kötetterveket, ciklusszerkezeteket) átfogóan is megvizsgáltam.

Az értekezés elején álló rövidebb fejezetek három költő munkásságának egy-egy szeletéről adnak képet. Listius László esetében a *Clades Mohachiana* műfaji és poétikai-retorikai problematikájának szövegközpontú megközelítésére fókuszáltam. Beniczky Péter

⁶ JANKOVICS, „Az »új életre hozatott«...”

vonatkozásában szükséges volt a szakirodalomnak a Pázmány-imádságok megverselésével kapcsolatos megállapításait felülvizsgálni, továbbá a Beniczky-szövegek és a kölcsönzött Nyéki Vörös Mátyás-versek imitativ összefüggéseit, illetve a költő önálló alkotókészségéről tanúskodó egyik saját szerzésű könyörgését is tanulmányozni. Gróf Balassa Bálint esetében a vallásos költemények retorikai eszközeit vizsgáltam. A Listius Lászlónál és gróf Balassa Bálintnál is jelentkező, azonos szövegbázisú, de a témakezelés terén különböző Ovidius-parafrázis vizsgálata pedig alkalmasnak tűnt arra, hogy egyszerre nyújtson képet az antik szerzők kora újkori hatásáról és a barokk szövegformálás szerzőnként eltérő sajátosságairól.

A disszertáció utolsó két, hosszabb fejezete Esterházy Pál és Koháry István munkásságát mutatja be, szintén a teljesség igénye nélkül. Esterházy Pál esetében a 19. századi pozitivistá irodalomtudomány képviselői által még plágiumként interpretált imitativ szövegalkotási technika működésmódját szem előtt tartva végeztem mélyfúrásokat. Bár a szövegekölcsönzéseket a mai irodalomtudomány már más szempontok alapján, a korabeli kontextust is figyelembe véve ítéli meg, az első rangú költők által alkalmazott művészi, szabályos imitációs eljárással szemben máig keveset tudunk a szabálytalan imitációként ható szövegkezelési módszerek működésmódjáról, illetve a széles irodalmi közeget érintő korabeli megítélésükről. A szabálytalan, nagyarányú szövegekölcsönzésekre építő imitációs módot érvényesítő darabok mellett az ezzel rokon önparafrazeálást, illetve egy a szabályos imitáció típusába sorolható költemény szövegformálását is megvizsgáltam.

Koháry István esetében elkerülhetetlen volt a sokat vitatott filológiai kérdések áttekintése, a kronogramok használatának és a költő szövegalkotási módjának alaposabb szemügyre vétele. Ezt követően különféle tematikus csoportok (álomköltészet, halálköltészet, liturgikus ciklus) keretén belül az egyes műegészek vizsgálata következik. Bár Koháry igen sokat alkotott, s művei nyomtatásban is megjelentek, a korabeli magyar nyelvű költészetben tematikailag nem egyszer meglepően eredetien ható epikus és lírai narratívái eddig kevés figyelmet kaptak. Egyfelől az életmű terjedelme, másfelől a szerzőnek főként az invenció és a diszpozíció terén megmutatkozó, figyelemre méltó alkotói tudatossága indokolja, hogy az értekezésben az ő munkáira irányul a legnagyobb figyelem.

A dolgozat felépítése időrendben halad előre, Listius 1653-ban publikált munkájától jutunk el Koháry István 1720 és 1731 között végső formába öntött alkotásaiig.

2. Listius László

2. 1. A *Magyar Márs* (1653) kötetszerkezete

A kalandos életű Listius László (1628–1662) *Magyar Márs avagy Mohách mezején történt veszedelemnek emlékezete* című műve 1653-ban jelent meg.⁷ A kötet tehát Listius fiatalkori alkotása, szerzője ekkor még nem tűnt ki botrányos életével, sőt 1655-ben – talán a Habsburg királyok mellett állást foglaló, törökellenes küzdelmekre buzdító *Magyar Márs*nak is köszönhetően – a grófi címet is elnyerte. Későbbi irodalmi munkásságáról nem tudunk. A számos bűncselekménnyel megvádolt Listiust végül 1661-ben Bécsben hamis pénz veréséért ítélték halálra.

A kötet kompozíciójának fő mintaképe az alig két évvel korábban kiadott *Adriai tengernek Syrenaia* (Bécs, 1651) volt, s noha a kiadvány törzsszövegét képező eposz alapanyagát Listius Brodarics István latin nyelvű történeti iratából merítette, a mohácsi vereség megverselésének módján több helyen is érződik a *Szigeti veszedelem* hatása. Az igényesen kivitelezett nyomtatvány két külön oldalszámozású tömbre tagolódik: míg az első rész néhány prózai paratextust és a *Cladis Mohachiana* című eposzt foglalja magában, a másodikban rövidebb lírai alkotások találhatók.⁸ A mű első felének külön érdekessége, hogy a szerző gyakran csatol különféle marginális jelzéseket a főszöveghez. A lábjegyzetek többé vagy kevésbé pontos forrásmegjelölései általában valamelyik antik mitológiai vagy régmúltbeli magyar történelmi utalás feloldásához nyújtanak segítséget, jelentkezésük azonban meglehetősen hektikus: az evidensnek ható allúziókkal szemben olykor jóval kevésbé ismert momentumok maradnak magyarázat nélkül. A lábjegyzetek másik csoportját a vonatkozó bibliai textusok hivatkozásai alkotják, míg a margókon szereplő megjegyzések tartalmi jelölésekként, illetve rövid magyarázatokként funkcionálnak.⁹ Így az eposz énekeinek kisebb tematikus alegységekből összeálló jellege nemcsak külön hangsúlyt kap, de Listius eljárása arra is módot nyújt, hogy az olvasó – a műegész befogadását követően – egy-egy szemelvényt akár önálló lírai alkotásként is tudjon olvasni.¹⁰ A lapalji szerzői jelzések kapcsán fontos leszögezni, hogy céljuk semmiképpen sem lehetett a főtéma megverseléséhez hasznosított szöveganyag hivatkozása:

⁷ *Magyar Márs avagy Mohách mezején történt veszedelemnek emlékezete*, Bécs, 1653 (RMK I. 869). Kritikai kiadása: RMKT XVII/12, 263–476.

⁸ MARÓTHY, „*Verskötetek hordozóik tükrében...*”, 115.

⁹ Vö. PINTÉR, „*Listius László... (II)*”, 285–288.

¹⁰ Vö. KOVÁCS Sándor Iván, „*»Dunán-inneni« íróarcok, VII...*”, 61.

csupán a kitérőknél és az elokúciós megformálás hozzáadott elemeinél tűnnek elő, a mohácsi csatára vonatkozó történeti közléseknél nem jellemző alkalmazásuk.¹¹

Zrínyi kötetkompozíciójának Listius általi imitálása kapcsán Maróthy Szilvia tett értékes megfigyeléseket, ezek közül talán a legfontosabb a költői szerep önmeghatározása terén észlelhető különbség: míg Zrínyi beszélője egyszerre hadvezér és költő, addig Listiusnál egyfajta krónikási szereptudat fejeződik ki.¹² Továbbá mindkét kötet tartalmaz olyan emblematisztikus elemet, amely mintegy magába sűríti a kötet tematikus súlypontját. Az ezeken szereplő motívumok jól érzékeltetik mind az imitációs szándékot, mind a koncepcióbeli eltéréseket, Listius kötete ugyanis teljességgel mellőzi a szerelmi tematikát, s kizárólag a címbeli Mars hadisten megtestesítette vitézi képzetkörhöz tartozó elemeknek szenteli figyelmét.¹³

A *Magyar Márs* kompozicionális vezérelve a törökellenes küzdelemre való buzdítás: a kötet eleji metszet éppúgy a nemzeti öntudat emelését és a vitézi attitűd felébresztését célozza, mint a mű szöveges alkotóelemei. A szerző Zrínyi Miklóshoz hasonlóan a magyar nemességnek (a „státusoknak”, rendeknek) ajánlja művét, s alkotása ezen első paratextusában a kard és a könyv, vagyis a hadakozás és a bölcsesség együttműködésének Zrínyi által is hangoztatott programja mellett argumentál.¹⁴ Az olvasóhoz szóló rövidebb prózai szakasz a témaválasztást indokolja meg, hangsúlyozva a mohácsi csata kardinális jelentőségét abban a történelmi folyamatban, amely az ország aktuális, a pogány török iga alatt szenvedő állapotához vezetett. Az *Ajánló levél* fő funkciója az, hogy a magyarság addigi történetének legsúlyosabb következményekkel járó veresége kapcsán mintegy elővételezze az előadott történetekből levonandó tanulságokat.

A lírai verseket tartalmazó kötetegység első felének külön összefogó cím alá sorolt darabjai az ország vezetőit először ugyan hierarchikus rendben sorolják elő (fejedelmek, kormányzók, törzsfők), e tömbökön belül azonban már a történeti időrend rendezőelvé érvényesül. A múlt ilyen, a nemzet vezetőinek bemutatására koncentráló áttekintése után következik a *Szerencse állhatatlanságáról* című költemény, mely a kötet megelőző szövegegységeiben a vereség külsődleges okaként már többször megjelölt világi tényező tárgyalására immár tágabb keretben és koncentráltabb módon tesz kísérletet.¹⁵ A lírai szakasz

¹¹ Igaz, hogy Listius éppen fő forrásait nem jelölte meg, de ez a forráskövetés mennyiségi arányait tekintve nem is lett volna kivitelezhető, a történeti munkák használatára pedig egyértelműen utal a szöveg, néhány helyen Brodariesot név szerint is megemlítve. Vö. PINTÉR, „Listius László... (II)”, 285.

¹² MARÓTHY, „Verskötetek hordozóik tükrében...”, 121.

¹³ Uo., 124–125.

¹⁴ A 16. század során a magyarságkép vonatkozásában a *militia* és a *littera* közötti értékrendbeli hangsúlyeltolódás kezdett kiegyenlítődni. – BITSKEY, „Militia et littera...”, 146–149.

¹⁵ Az olvasóhoz forduló előszó kifejezetten „ráirányítja az olvasó figyelmét a vers és az eposz közötti kapcsolatra”. KNAPP, „Volucris rota...”, 24.

folytatásában szereplő Mária-könyörgés viszont a török pusztítás eddig kevesebb figyelmet kapó vallási indoklását bontja ki részletesebb formában, s a *Patrona Hungariae* és a *flagellum Dei* toposzát egyesítve mutatja fel a szerencsétlenségek végső, legmélyebb okaként meghatározott közösségi érvényű bűnösség gondolatát.¹⁶ A kötetkompozíciót végül emblematisztikus rövid vers formálja keretes szerkezetűvé, mely a kiadvány elején képileg is megjelenő magyar címer leírása révén összegzi a műbeli vitézi tematika legfontosabb összetevőit. Érdekes kiemelni, hogy a kötet versei szoros motivikus kapcsolatban állnak egymással, mindegyik lírai darab valamilyen módon megidézi az eposz tematikáját, többször konkrétan is visszautalva az abban foglaltakra. A *Magyar Márs* üzenete ezáltal egységes keretben, de eltérő hangsúlyokkal, fokozatosan bomlik ki.

2.2. Retorika és heroizáló műtszemlélet a *Clades Mohachianában*

Műfaji kérdések az eposz (?) kapcsán

A *Magyar Márs* gerincét alkotó *Clades Mohachiana* voltaképpen Brodaries István latin történeti munkájának magyar nyelvű verses átdolgozása, melyre részenként eltérő mértékben rakódnak rá a Listius által szerzett hosszabb-rövidebb didaktikus-leíró szakaszok. A forrásként szolgáló történeti prózaszöveg szinte szolgai követése, s a cselekményesítés feladatának ezáltal megkerülése már a korabeli olvasó számára is nehézkessé tette a mű befogadását. Ezt a hatást csak fokozza a kevésbé szerencsésen megválasztott versforma, a lírai Balassi-strófa alkalmazása.¹⁷ A szövegegyezéseket a költő munkájáról nem túl jó véleménnyel levő Pintér Jenő regisztrálta igen alaposan.¹⁸ Kovács Sándor Iván Listius alkotásainak poétikai értékeit emelte ki,¹⁹ míg Tóth Gergely a *Magyar Márs* történeti-eszmetörténeti vonatkozásaira irányította a figyelmet.²⁰

A *Clades* alapötletét minden bizonnyal Zrínyi Miklós *Szigeti veszedelme* adta, erre mutat, hogy Listius imitálta is Zrínyit.²¹ Jóllehet a *Szigeti veszedelem* és a *Clades* szövegében a harcosok leírásánál alkalmazott kifejezések nagyfokú azonosságot mutatnak, a két alkotás heroizáló ábrázolásmódja között is alapvető különbség fedezhető fel. Listius ugyan ügyel a

¹⁶ A nemzeti önszemlélet korabeli topikus összetevőiről lásd: BITSKEY, *A nemzetsors toposzai...*

¹⁷ KOVÁCS Sándor Iván, „»Dunán-inneni« íróarcok, VII...”, 56–76.

¹⁸ PINTÉR, „Listius László... (I)”, 152–171.

¹⁹ KOVÁCS Sándor Iván, „»Dunán-inneni« íróarcok, VII...”, 56–76.

²⁰ TÓTH Gergely, „Kik fegyvert...”, 337–356.

²¹ PINTÉR, „Listius László... (II)”, 156–166. Az eposz Zrínyi-vonatkozásaihoz lásd még: KOVÁCS Sándor Iván, „»Dunán-inneni« íróarcok, VII...”, 60.

cselekmény valóságosságára, karakterábrázolása mégis olyannyira stilizált, hogy alakrajzaiból az egyénítő elemek szinte teljesen hiányoznak. A műnek nincs is igazán hőse, Listius szövegében egyéni hibákról vagy jellembeli gyengeségekről sem esik szó, csupán nemzetkarakterológiai jellegű, általánosságban mozgó negatív és pozitív vonásokról olvashatunk, ebből kifolyólag pedig az elbeszélés az egyedi történetszálaknak is híján marad. További különbség, hogy míg Zrínyi a szigetvári védők pozitív példájának felmutatása révén kíván az olvasóira hatni, addig Listius némileg eltérő módon, a történelmi katasztrófa mögött meghúzódó negatív nemzetkarakterológiai vonás tudatosítására koncentrál, vagyis a Mohácsnál küzdő magyar vitézek vakmerőségét elítélve próbálja meg a törökellenes harcokban résztvevő kortársait belátásra bírni. Ennek ellenére a *Clades*ben is a magyarok heroikus küzdelme kap nagyobb hangsúlyt, azaz a laudáció fölébe kerekedik a vituperációnak.²² Listius poétikai szempontokat háttérbe szorító gyakorlati célja, illetve az eposzi igényű történetalakítás iránti csekély érdeklődése állhat a mű egy másik szembeszökő jegye, a szerelmi szál teljes hiánya mögött is.

A *Clades* esetében a barokk irodalomra általában is jellemző műfajkeveredés sajátos formája valósul meg a két előszöveg, egyfelől a fő forrásként felhasznált emlékirat, másfelől az imitativ jelleggel követett eposz egyes elemeinek egybeforrasztása révén. Listius munkája ráadásul a históriás ének, az eposz és a líra mellett a tematika alapján a tragédia műfajával is érintkezik, az elbeszélő ugyanis több helyütt tragédiaként hivatkozik művére, s ennek megfelelően az invokációban is a tragédia múzsáját, Melpomenét szólítja meg. Erre az nyújtott számára alapot, hogy az alapvetően győzelmeket megéneklő eposzi hagyománnyal szemben Zrínyi mintájára²³ Listius is egy vereséget, vagyis tragikus végkifejletű eseményt választott munkája tárgyául. Hősei egyfelől csodálatot keltő vitézséggel veszik fel a harcot a túlerőben lévő ellenséggel, másfelől viszont kritikával bemutatott vakmerőségük tragikus végkifejlethez vezet. A például állított szereplők tehát egyszerre pozitív és negatív hősök, Lajos király kivételével, akinek viszont az alakja nem tud igazán heroikussá nőni. A téma és a választott műfaj között tehát disszonancia érzékelhető, ezzel áll összefüggésben, hogy a befogadási folyamatban egyszerre jut szerephez a részvét és a csodálat.²⁴ Nem tudjuk, hogy Listius a korabeli irodalmi konvenciórendszert mennyire tartotta mérvadónak munkája létrehozása során. Az egyszerűség kedvéért magam is eposzként hivatkozom a műre, noha a fentiek okán

²² Zrínyi kapcsán lásd: BITSKEY István, *Virtus és poézis: Önszemlélet és nemzettudat Zrínyi Miklós műveiben* = Uő., *Mars és Pallas...*, i. m., 219–230.

²³ GINTLI (szerk.), *Magyar irodalom*, 230.

²⁴ E két affektus és az eposz műfaja kapcsán lásd: LACZHÁZI, *Hősi szenvedélyek...*, 123–124.

e műfaji kategória érvényessége kérdéses a *Clades* esetében. Érdeemesnek tűnik alaposabban is megvizsgálni, hogy Listius voltaképpen milyen írói koncepciót érvényesített, illetve milyen eljárásokat alkalmazott műve megformálása során.

Az ajánlás programja

Zrínyi és Listius egyaránt a magyar nemességnek dedikálta művét. A *Szigeti veszedelem* lapidáris szövegével azonban éles ellentétben áll a *Magyar Márs* több oldalnyi fejtegetése. Ez a terjedelmi különbség nem indokolható pusztán a szerző bőbeszédűségével: a Mars és Pallas programját argumentatív módon, sommás prózai értekezés formájában felmutató *Aiánlo levél* rögtön jelzi szerzője eltérő költői koncepcióját.²⁵ Listius ugyanis Zrínyivel ellentétben nem csupán törökellenes harcokra akarta a magyarokat buzdítani, hanem a nemesség fő hibáira, a meggondolatlan harci vakmerőségre és a bölcsesség lekicsinylésére is fel kívánta hívni a figyelmet: az *Aiánlo levél*ben megfogalmazódó program ezért áll Pallas, vagyis a könyv és a megfontolt tanácsok megbecsülésének jegyében. A szöveg találó módon, a célközönség érdekeltsége felől közelíti meg tárgyát, amikor a kard és a könyv elválaszthatatlan kapcsolatát azzal a gondolattal alapozza meg, hogy a krónikák és históriák biztosítják a nemesi értékrendben fontos szerepet betöltő jó hír és név fennmaradását.

Listius antikizáló hajlama igen erős, e tekintetben mindkét mintájától eltér. Már az ajánlás is bővelkedik a megidézett antik példákban: a *Clades* Zrínyivel szemben nem epikus szerzőkre, hanem történetírókra és híres történeti alakokra – hadvezérekre és bölcserekre – hivatkozik. Szembetűnő a szövegrész arányosságra törekvő felépítése is. Az érvmenet kiindulópontján a legnagyobb hódító, Nagy Sándor példája áll, aki „e’ széles föld kerekességét nem a’ sok számú hadaival annyéra, aménynyire bölch Philosophusok okoskodásával haytotta légyen birodalma alá”.²⁶ Ebben a szakaszban utalásszerűen már a vakmerőség elutasítandó jellemvonása is megjelenik. A következő bekezdések mindegyike más-más aspektus felvillantásával járul hozzá az alaptétel bizonyításához, ezeket a kisebb gondolati egységeket latin nyelvű epigrammák tagolják. II. Philipposz makedón király története pedig nemcsak a hadi tettek emlékét megőrző írott históriák hasznára hívja fel az olvasók figyelmét, de egyúttal a jó hír és név értékét is kiemeli azzal, hogy azokat a halál után is fennmaradó jó cselekedetekkel említi közös kategóriában.

²⁵ A címlapok előtt álló metszetek motivikus eltérése kapcsán lásd: MARÓTHY, „Verskötetek hordozóik tükrében...”, 121.

²⁶ RMKT XVII/12, 263.

Az *Aiánlo* levél szerkezeti középpontjában Marcus Aurelius példázata szerepel. E centrális pozíció jelzi a szakasz tartalmilag is kiemelt funkcióját. Az itt olvasható történet ugyanis a *Magyar Márs* szerzői intencióit szemlélteti parabola formájában: „végtére három ékessen chinalt táblát elő-hozátván, illyen képpen szólt a' Fiának; Fiam úgymond, ez három táblánál én tenéked drágább marhát nem hagyhatok holtom után; mivel az egyikre maga élteben viselt nevezetes dolgai valának le-irva, a' masikon a' Fiának halála óráján tett szép intési, az harmadika penigh tizta és minden írástól üres valá és viszont: Fiam Commode hogy jó Attyának jó fia mondassál, úgy viseld magadat, hogy valamint én éltemben viselt dolgaimat Táblára Írattam; és a' következőknek emlékezetekre hattam, te-is oly dolgokat chelekedgy éltedben, az kiket ezen ékessen le-faragot Táblára méltán föl iradhasd, és utánnad valóknak örökké való dichiretedre emlékezetül hagyhasd, ezt pedig úgy nyered-megh, ha gyakrabban egyik kezdedben könyv, a' másokban szablya, és ához hasonló fegyver forogh.”²⁷ Listius íróként a magyarok tragikusan végződő, heroikus küzdelmét örökíti meg (első tábla: história), hozzacsatolva intéseit (második tábla: didaktikus kitérők), ezzel arra ösztönözve kortárs olvasóit, hogy maguk is emlékezetre méltó csatákban kíséreljenek meg jó hírt és nevet szerezni (harmadik tábla: az üres felület „teleírása”). A folytatásban az előbbi mintájára, de inverz sorrendben tér vissza a jó hír és név, illetve a könyv és szablya témája.

Szerkezeti felépítés. Az első hat ének.

A tizenhárom énekből és a *Peroratió*ból álló *Clades* szerkezeti felépítése szimmetrikus, középpontjában a hetedik ének áll, az ezt megelőző, illetve követő hat rész funkcionális-tartalmi szempontból pedig további két három-három tagból álló alegységre tagolható: (3 – 3) – 1 – (3 – 3) – (1). Az első három ének a török-magyar küzdelmek történetében új fejezetet nyitó mohácsi vereséget helyezi el tágabb történelmi kontextusban, egyaránt bemutatva a harcban álló feleket és a hamarosan állandósuló összezsapások színhelyévé váló országot. Listius az eposz középpontjába a végzetes következményekkel járó döntés meghozatalát jelenetező VII. éneket helyezte. A második hármas alegység (IV–VI.) közvetlenül a döntést megelőző eseményeket tárja elénk, míg a harmadik alegység (VIII–X.) tagjai a csatára való készülődés mozzanatait sorolják elő. Az utolsó, negyedik énekcsoport (XI–XIII.) végül a mohácsi vereség körülményeit, illetve következményeit beszéli el. Vagyis az első hat ének a döntésig vezető utat, míg a középső után következő másik hat rész az ezt követően lezajló történéseket mutatja

²⁷ RMKT XVII/12, 265.

be. Magának a műnek a szerkezete tehát nem mondható szétesőnek, a szerkezeti lazaság inkább csak az egyes énekek belső felépítését jellemzi.

Jóllehet Listius szemei előtt a *Szigeti veszedelem* lebeghetett mintaként, az első rész se szerkezeti felépítésében, se tematikájában nem követi szorosan Zrínyi eposzának nyitó énekét. Az első rész a *Clades* egyetlen teljes egészében önálló szerzésű része. Igen laza, a különféle témák szerves egybeforrasztását nélkülöző felépítése azt sugallja, hogy szerzője tudatában volt gyenge epikusi vénájának, alighanem ezért is támaszkodott műve megszövegezésében olyan nagymértékben Brodarics jól szerkesztett, kerek történeti elbeszélésére. Az eposz felütése („Szép dolog az virtus...”) rögtön visszaidézi azokat a tematikus súlypontokat, amelyeket Listius már a prózai előszóban – szintén antik szerzőkre hivatkozva – részletesebben körbejárt. A folytatásban szereplő római diadalmenet rajza látszólag elüt a központi témától, ám az első ének eleje valójában a *Clades* didaktikus rétegének képezi felvezető részét, mivel a vitézi dicsőség méltóságát, evilági, közösségi jellegű megbecsülésének egyik, a jó hír eszméjéhez szorosan kapcsolódó formáját mutatja fel antikizáló modorban, vagyis a história interpretációját hivatott a szerző által megfelelőnek tartott mederbe terelni, de előkészítő funkciója is van. Ez a megelőlegező funkció a XII. énekben válik nyilvánvalóvá: az elesett magyarok mennyei megdicsőülésének fényében az első rész cselekményes, illetve didaktikus rétege az előkép szerepében tűnik fel. Az első ének nyitó strófaiban bemutatott, evilági hadi dicsőség és az elesett, mártír keresztény vitézek önfeláldozása között nyilvánvaló az aszcenzív jellegű kapcsolat. A két parallel szakaszban szereplő üdvözlő szavak is ezt a fokozatbeli különbséget sugallják: míg az első részben a hazájukért meghalókat illeti a dicsőség, a XII. énekben a haza védelme helyett már a hitért való harc (avagy: az égi haza) egyetemes távlatú és nem evilági eszméje dominál.

Az első rész rögtön rámutat a *movere* célkitűzésére is. Miután az elbeszélő a jó hír megőrzésének szükségességét hangsúlyozza, felteszi a kérdést: „Hol vagy te Magyar Márs?”. Ezt követően a szerző az előzőekben általánosságban felvázolt programot az aktuális történelmi helyzetre alkalmazza. Listius témaválasztása e tekintetben nagyfokú tudatosságról tanúskodik, mivel a tragikus mohácsi vereség megverselése lehetőséget ad arra, hogy egyszerre éljen a pozitív és negatív motiválás eszközével. Azzal, hogy felmutatja régi magyarok virtusát, lelkesítő és követendő példát tár olvasói elé, míg a mérhetetlen pusztítás rajza a harci harag felgerjesztésében játszik fontos szerepet. Listius azért is gondolhatta e kettős eljárás mód alkalmazását szükségesnek, mert a szöveg szerint úgy látta, hogy a magyarok harci heve már évszázadok óta hajlamos az elszunnyadásra. A mű történelemszemléletében a Hunyadi Mátyás

utáni időszakról vette kezdetét a magyar hadi dicsőség hanyatló stádiuma, melynek mind az elbeszélte események, mind az elbeszélés ideje részét képezi:

13. A Mátyás Királlyal, a ki nagy Sándorral követ vete élteben
Mulék düchőségünk, s alvék vitézségünk akkorbéli üdőben,
De most is aluszik, s mint holt ugyan nyugszik, talám ninchen bőrében;²⁸

A „Hol vagy te Magyar Márs?” kérdése tehát egyszerre szól az egykori és a mostani magyarokhoz. A megidézett ószövetségi példák a zsidó-magyar történelmi párhuzam keretébe illeszkednek, s a kislétszámú, igaz hitű nemzet győzelmének lehetőségét hirdetik a nagyerejű pogány ellenséggel szemben. Vagyis ez a buzdító funkciójú szakasz az isteni irgalom pozitív történelemformáló erejére mutat rá, noha a későbbiekben a vereség miatt a bűn és büntetés képzetéhez kapcsolódó ostorzás-toposz kerül előtérbe. A *Szigeti veszedelem* imitációjaként hat, hogy a cselekmény megindítását Listius is – bár fiktív jelenetet nem költ köré – a Sátán tevékenységi körébe helyezi, s a török veszélyt a *flagellum Dei* toposza segítségével értelmezi.

A teológiai háttérű megokolás után a szöveg a megverselt tragédia tágabb történelmi kontextusba helyezésére összpontosít. Ez a török szemszögből ábrázolt rész feltűnően mellőzi a fiktív, „fabulás” elemeket. A *verisimile* elvéhez való ragaszkodás tendenciája egyébként is végig áthatja Listius munkáját, melynek cselekményszövege ezért is áll közelebb az eposzokkal szemben a krónikák és a Tinódi-féle históriás énekek világához.²⁹ Bár az első rész tartalmazza valószínűleg a legtöbb Zrínyi-imitációt, szembevetve a szöveg realitás irányában való elmozdulása. Szulejmán monológja ugyanis fiktív mivolta ellenére is viszonylag reális képet fest a török birodalom megállíthatatlannak tűnő terjeszkedéséről, s a retrospektív történelmi dimenzió felmutatásával az ellenség erejének mérhetetlen nagyságát is jól érzékelteti. Szintén önálló motívumként épül a *Clades* szövegébe a török világbirodalom létrejöttét megjövendölő aranyalma-jóslat.³⁰ Listius ezáltal a magyarországi hódítást a világbirodalom létrehozása felé vezető lépcsőfokként jeleníti meg, ami viszont – a magyarság védelmi szerepének kiemelése révén – a nyugati terjeszkedés gátját képező küzdelemnek ad még nagyobb súlyt.

Az alegység másik két éneke a magyarországi színtért mutatja be, miközben tovább is fűzi az első részben felvett gondolatok fonalát. A második rész rámutat a magyarok restségére, „aluvás”-ára, ami a török Dunán való átkelését gátló hadmozdulatok elmulasztását vonja maga után, s a későbbi vereséghez is hozzájárul. Szulejmán alakja, illetve a török sereg elsősorban a

²⁸ RMKT XVII/12, 316.

²⁹ Bár Zrínyi számára is fontos volt a történelmi hitelesség, a históriát tudatosan keverte fabulával. Ennek kapcsán lásd: BENE, „Szigeti veszedelem...”, 131–148.

³⁰ FODOR, „Az apokaliptikus hagyomány...”, 42–49.

pusztító, infernális erők manifesztációjaként jelenik meg. Az Isten tervében betöltött „ostorozó” szerepre utal, hogy az ellenség fenyegető közeledése ébresztő, serkentő hatással van az országa védelméről gondoskodni igyekvő Lajosra (vö. 1Pét 5,8).

A harmadik ének kitérője, az ország geográfiai leírása első pillantásra meglehetősen idegenül hat a *Clades* epikus keretében. Brodarics tárgyyszerű ismertetésével szemben itt a már az eredetiben is jelenlévő *fertilitas Hungariae* toposz elemei uralkodnak el, éles kontrasztot képezve az országpusztításról beszámoló későbbi leírásokkal, vagyis Listius nem céltalan bőbeszédűségből kifolyólag, hanem saját koncepcióját követve, az affektusokra való hatás érdekében bővít a forrásmű szövegén.

A második alegység három éneke a magyaroknak a török támadás hírére követő reakcióját mutatja be, majd a cselekménymenet a hetedik, centrális szerepű részben jut el a döntésig, melynek közvetlen előzményei a hatodik énekben olvashatóak. Listius ebben az énekesoportban a magyaroknak azokat a hibáit állítja a figyelem középpontjába, amelyek a vereség közvetlen okainak tekinthetők. Ám még mielőtt újra felvinné a magyar vonatkozású történések fonalát, figyelemre méltó kitérőt tesz: beleszővi művébe az *Átváltozások* világekorszakokról szóló szakaszának parafrázisát.³¹ A kora újkori Magyarországon Ovidius iskolai latinoktatásban betöltött szerepe miatt vált a mítosz e változata – a hésiodosi koncepcióval szemben – szélesebb körben ismertté.³² A világekorszakokról szóló szakasz átvételét minden bizonnyal az ovidiusi narratívából adódó egyetemes érvényű világtörténelmi keret indokolta. Mivel a költő mellőz mindenféle explicit tematikus kapcsolóelemet a betétszöveg és a főszöveg között, az olvasóra hárul a feladat, hogy rekonstruálja a régmúlt időkig visszanyúló, egyetemes történelmi szcena és a nemzeti történelem adott pontja között fellelhető logikai viszonyt. A huszonkét strófányi ismertetésben az aranykor hét, a vaskor nyolc, míg a köztes időszak összesen hat versszakot tesz ki. A számarányokból jól látható, hogy az antik példákat követve itt is a két egymással éles kontrasztban álló első és utolsó időszak rajza válik hangsúlyossá. A *Clades*ben azonban a latin eredeti krisztianizálódik: az aranykor ideje az ember paradicsomi állapotával kerül átfedésbe, a korszakokon végighúzóódó, egyre nagyobb mértékű hanyatlás hátterében pedig a bibliai emberpár vétke sejlik fel. A szakasz Listiusnál is megőrzi felvezető, illetve magyarázatadó funkcióját, a voltaképpeni cselekmény ugyanis éppen a negyedik részben veszi kezdetét. A vendégszöveg kompozicionális helye tehát látszólagos indokolatlansága ellenére nem esetleges, főleg ha figyelembe vesszük, hogy az aranykor rajzát

³¹ RMKT XVII/12, 304–306.

³² A legfontosabb antik források kapcsán lásd: FONTENROSE, „Work, Justice...”, 4–16. CRABBE, „The Generation of Iron...”, 142–154.

közvetlenül az a *fertilitas Hungariae* toposzára alapozó ének előzi meg, amely Brodarics országleírását kibővítve lényegében a Kárpát-medence aranykori motívumokat idéző táját festi le. A magyarországi események így az emberiség évezredekét átfogó sorsának keretébe helyeződnek, melyben a mohácsi vereség egy olyan jellegzetesen vaskori történelemként válik interpretálhatóvá, mint ami a hitető, megcsaló szerencse uralta világban, Márs és Pallas, vagyis a vitézség és a bölcsesség szembenállásának jegyében megy végbe. A Dózsa-féle parasztlázadást szintén mint jellegzetesen vaskori történetet tárgyaló választó Stephanus Taurinus *Stauromachiájának* aranykori várakozásai tehát éppen ahhoz a magyar uralkodóhoz, II. Lajos király alakjához kapcsolódtak, akinek a mohácsi csatamezőn bekövetkező korai halála nem sokkal később Listius eposzában éppen a vaskori világ csalárdságát fogja demonstrálni.³³

A költő által alkalmazott tipizált alakábrázolásból következik, hogy a mű legfontosabb szereplőjét, II. Lajost sem egyénisége vagy hadi tettei emelik ki a harcolók köréből, hanem társadalmi pozíciója. Listius feldolgozásában II. Lajos alakja a királyt személyesen is ismerő Brodarics portréja alapján, de azt több ponton kiegészítve formálódik tragikus hőssé. A szerzői koncepció miatt azonban a *Clades* szövege csupán annyi önálló kiegészítéssel élhetett, amennyi még nem hágtat túl a történeti hitelesség határait. Emiatt Listius számára nem maradt más lehetőség, mint hogy a csata előzményeit bemutató részekben tegyen kísérletet arra, hogy a magyarok vezetőjét emlékezetes karakterré formálja. Noha a fentiek okán ez a kísérlet eleve kevés sikerrel kecsegtetett, s ténylegesen igen felemás eredménnyel is járt, mégsem mondhatjuk azt, hogy Listius megoldása teljesen elhibázott lett volna.

Listius a király karakterábrázolása során egyrészt kiegészítette a forrásszöveg statikus leírásait, jócskán felduzzasztva a király pozitív tulajdonságait elősoroló szakaszokat. A *Cladesben* a királyban testesülnek meg a magyar vitézség ideális vonásai, ezért a már Brodaricsnál is szereplő jellemvonások mellé itt a vitézi erények és a bölcsesség kifejezőképességéhez tartozó további elemek is felsorakoznak. Lajos ezáltal az ajánlásban megfogalmazott program reprezentánsává válik, vagyis olyan példaadó vezetőt testesít meg, aki hangsúlyozott vitézi attitűdje ellenére is hallgat a bölcs tanácsokra. A tizenkettedik rész már úgy szól az uralkodóról, mint aki a *miles Christi* útján jár, vagyis a tragikus hős alakja egybeolvad a keresztény mártíréval.³⁴ Lajos karakterében így voltaképpen az *Epicedium* Balassiját is felidéző három minőség ötvöződik: a Tóth Zsombor által kiemelt Zrínyi-féle vitézi

³³ JANKOVITS, „Aranykor a Mohács előtti...”, 79–80.

³⁴ Lajos alakja már Brodaricsnál is tragikus hősként jelent meg. TÓTH Zsombor, „The making of...”, 15–17.

szellem és a pelikánhasonlaltal jelzett önfeláldozás³⁵ mellett a tudomány motívuma is nagy hangsúlyt kap.

A dinamikus ábrázolás eszközével élő szakaszokban a királyt cselekvő alakként látjuk, méghozzá két egymást kiegészítő nézőpontból: a külső leírások a király lelki tusáját, egyre növekvő bánatát és aggodalmát érzékeltetik, míg beszédeiben – melyek között Brodaricsra támaszkodó éppúgy található, mint önálló szerzésű – az uralkodó saját véleménye jut szóhoz. Figyelemre méltó, hogy Listiusnál milyen nagy hangsúlyt kapnak a király bús gondolatai és kétségei. A bánat érzését eleinte az alig-alig gyarapodó sereglétszám, vagyis a magyarok restsége, a harci hév szunnyadása ébreszti fel Lajosban (IV. 59–61, 74–75, 93). E negatív mozzanat azonban ellentétébe fordul, amikor a fenyegető veszély hatására végül felébred a „magyar Márs”, a magyarok harci dühe. A *Clades* e ponton tehát a restségen való felülkerekedésre mutat fel pozitív példát, az aggodalmakra azonban éppen ez a fordulat nyújt majd ismét okot.

A vitézek hatodik énekben olvasható beszéde már a henyélést elutasítva száll síkra a mielőbbi harcba indulás terve mellett. A régiség irodalmában a harag – mint a harcok serkentője – az epikus történetek egyik meghatározó indulatának számított. Úgy vélték, hogy ezt az erőteljes indulatot, melynek pusztító ereje könnyen az azt megélő szubjektum ellen fordulhat, az értelem uralma alatt kell tartani. Ebben az esetben a harag hasznos indulatnak tartható. A *Clades*ben is ez az arisztotelészi megközelítése érvényesül, szemben a sztoikus filozófusok alapvetően elutasító álláspontjával.³⁶ A magyar vitézek tragikus végkifejlethez vezető fő vétsége innen nézve tehát az arisztotelészi arany közép elhagyása, a bátorság erényének vakmerőségbe fordulása volt. A mértékletesség fontosságát az elbeszélő több helyütt is hangoztatja, rámutatva a harci hévvel kapcsolatos értelmi kontroll elvesztésének hibájára. A *Clades*ben ez a meggyőződés a történések síkján, a csata közvetlen előzményeit bemutató részekben is kifejeződik, amikor a magyar vezetők és a sereg között zajló tanácskozásokba nyerünk betekintést. A hatodik és hetedik ének tehát voltaképpen az előszó meglátásait illusztrálja cselekményes formában. Látjuk, hogy a magyar sereg nem hajlandó a bölcs tanácsokra hallgatni, s a vitézek még a segítség megérkezése előtt a töröknek akarnak rontani. II. Lajos azonban tudatában van a helyzet súlyosságának, ezért aggódva figyel, hogy a sereg „fegyvert kiált”, vagyis vakmerően akar cselekedni. A forrásműbeli szöveghez képest e beszédek igen sok értelmező jellegű, éles helyzetlátásról tanúskodó szakaszt tartalmaznak. A király belső vívódása a hatodik énekben tetőzik:

³⁵ TÓTH Zsombor, „The making of...”, 27–28.

³⁶ L. LACZHÁZI, *Hősi szenvedélyek...*, 144–152.

72. De Király elméie, kétséges a' feie, illy nagy s félő dolgokban,
Mit kéllyen mivelni, s mihez kéllyen nyulni, Urak akarattyában,
Vayda izenete, kit monda követe, forogh gondolattyában;

73. Miként a' Tengeren s akarmi viz eren, az haiós út nélkül-is,
1880 Eyiel, s nappal mégyen, tudatlan ez helyen, talál-mas útakra-is,
Kétes ő magában, és gondolattyában, mellyikre indullyon-is,

74. Jobbé, vagy bal légyen, s igaz útra végyen, nem tudgya meg-állapik,
Mind kettő egy formán, úgy látczik a' feltán, magával tusakodik,
Kétes elméiében, ninch, helyén, eszében magában vélekedik;³⁷

Itt tehát szó sincs a Zrínyi által említett „vak veréb” uralkodóról.³⁸ Ezek az apró hozzátoldások – más egyéb önálló szerzésű szöveghelyekkel együtt – a később bekövetkező katasztrófa hangulati előkészítőjeként funkcionálnak, miközben az eszmei mondanivalónak a történetekből való kiolvashatóságát is megalapozzák.

Mivel Listius Lajos alakrajzában mindvégig Brodaricsra alapoz, nem ad az élettörténethez olyan számottevő újdonságot hozzá, amely túlságosan elrugaszkodna a realitás talajáról, így a lélektani és nézetbeli adalékok nem hatnak valószerűtlenül. A király tragédiája azonban mindezek ellenére sem tud meghatározó, központi szerepű történetszállá formálódni. A forrásszöveghez való merev ragaszkodás ellehetetleníti a valódi drámai feszültség megteremtését, ráadásul Lajos vívódásának mozzanatai szinte teljesen elvesznek az olvasóra zúduló adatok tengerében.

A hatodik rész központi mozzanata a két ellentétes álláspont ütköztetése. A vakmerőséggel szemben a megfontolt tanácsok hatástalannak bizonyulnak, ami a magyarok elbizakodottságáról tanúskodik. A *Clades* narratívájában az értelem uralmát elutasító hadi düh „hertelensége” képezi a súlyos vereségnek azt az összetevőjét, amely a résztvevők attitűdjéből és döntéseiből fakad, míg a szerencse azoknak a külső körülményeknek az együttesét öleli fel, melyek összjátéka az emberi akarat által nem befolyásolható. Listius narratívájában a közvetlen történetek szintjén az előnytelen belső és külső összetevőknek ez az együtthatása okolható a katasztrofális vereségért.

A második szerkezeti egység

³⁷ RMKT XVII/12, 332.

³⁸ ZRÍNYI, *Prózai művei*, 111.

A hetedik énekre következő részek beszélnek el a meggondolatlanul meghozott döntés következményeit, a nyolcadik énekkel pedig a bő elbeszélői kommentárral indító, ezáltal a didaktikus mondanivalót előtérbe állító énekek sora is kezdetét veszi. Ezek a csatajelenetet felvezető énekek talán még az előzőeknél is szegényebbek cselekményben, nagyjából a táborban zajló kisebb történések ismertetésére és a résztvevők seregszemle általi bemutatására szorítkoznak, ezért is jutnak itt hangsúlyosabb szerephez az előadást színező betétek.

A nyolcadik ének lezárulása után az ütközet heroikus atmoszféráját megteremtő eszközök lépnek előtérbe. A hosszabb-rövidebb harci biztatások mellett megjelennek a részletes seregleírások is, melyek a korabeli végvári katonák harcmódorát vetítik vissza a 16. századi viszonyokra.³⁹ A kilencedik rész a döntés meghozatalát nemzetkarakterológiai motívumokkal egybeszórt lélektani magyarázattal indokolja, ám itt még alapvetően a magyar vitézi *ethos* pozitív vonásaira helyeződik a hangsúlyt. A harcos nemesség nézőpontja képezi azt a szemléleti keretet, amely az ének elbeszélői kommentárjának logikáját meghatározza.⁴⁰

8. Nemesség Czimere, mint kútnak vizére, vitézségen épített,
Irattatott vérrel, s neveztetet hirrel, Bellonatól születet,
S ama vitéz Márstól, s paisos Pallastól, vette az eredetet;⁴¹

A lélektani magyarázat kifejtésére csak az elmélkedő szakasz végén kerül sor:

13. A vér nem nyúghatik, s nem elégedhetik, mert csak vér-ontást kíván,
Földből áll succusa, ez az ő virtusa, s nem nyughatik csak magán,
Csak az halál által, mint Phoenix tűz által, van magában uyiulván.⁴²

Listius a kilencedik ének eleji didaxist és a történelmes szálát egy több szempontból is releváns történelmi példával kapcsolja össze: a II. Lajossal rokonságban álló, a törökellenes harcokban, Várnánál elesett I. Ulászló király „dicső halála” és „nagy bajvívása”, akinek a török szultán maga emelt emlékművet (kőszálat), ráiratva „minden viselt dolgait”. E mozzanat nemcsak az ajánlás centrális szerepű példájára, Marcus Aurelius császár kőtábláira utal vissza, hanem Lajos mártírságának előképeként is felfogató. Szintén megelőlegező funkcióval szól a tizedik ének elbeszélői kommentára – az előző rész halál-utalásait kibontva – a világ mulandóságáról, majd az emberi halandóságról, a *fortuna-fatum* toposz egyes elemeit is belefűzve mondandójába. E megfontolások a *vanitas*-téma, vagyis az argumentáció negatív pólusa felől, még a történések elbeszélését megelőzően készítik elő a csatában elesett vitézek mártíromságát.

³⁹ TÓTH Gergely, „Kik fegyvert...”, 346–347.

⁴⁰ A vitézi *ethos*szal kapcsolatban lásd még: *Uo.*, 344–348.

⁴¹ RMKT XVII/12, 359.

⁴² *Uo.*, 359.

A XI. és a XII. énekben Listius az önálló szerzésű szakaszokban az ellentézés eszközeit is használja. A török jövődölés kedvező jelről ad hírt, a török hold megtelését, vagyis a szultán hatalmának növekedését vetíti előre, miközben a magyar címer széttörése egyértelműen utal az ország három részre szakadására. Az elbeszélő tudatosan állítja párhuzamba a hold telésének és fogyásának jelenségét a szerencse forgandóságával, az Oszmán Birodalom jelképének számító félhold pedig – ha a növekvés fázisában lévő újholdként tekintünk rá – kiválóan alkalmasnak bizonyul a szerencse kedvezését elvesztő magyarság és a hódításai számát egyre növelő török állam közötti kontraszt szimbolikus érvényű megragadására.

Más jellegű ellentét feszül a XII. rész két nagyobb egysége között. A XI. ének zárlatában olvasható elbeszélői megszólalás aposztrofikus keretben, Mohács mezejéhez szólva helyezi el a súlyos csatavesztést a világtörténelem legismertebb rokon koordináta pontjai (Jeruzsálem, Trója) sorában. Erre az erőteljesen affektív, felkiáltásokban bővelkedő és a magyarság veszteségeinek hasonlíthatatlan voltát hangsúlyozó szakaszra egy olyan hangulatilag teljesen ellentétes szövegrész következik, mely Lajos és a csatában elesett magyarok égi megdicsőülését szcenírozza. De vajon miért került a vigasztaló eszkatologikus távlat felmutatása a pusztítást részletező rajz elé? Mivel a szakasz Listius saját szerzeménye, pozicionálását a forrásszöveg merev követése semmiképpen sem indokolhatta. E megoldás a török pusztítás miatti fájdalmat végérvényesen nem oldja fel, pusztán a magyar sereg halottai kapcsán felmerülő veszteségérzetet fordítja át pozitív érzéssé azáltal, hogy a testek fizikai pusztulása mögött az üdvözülés túlvilági lehetőségét teszi láthatóvá. A XII. rész – Brodarics beszámolóját követve – még szorosan a mohácsi veszteségek regisztrálására koncentrál, majd a XIII. énekben az ország nagy részét érintő pusztítás bemutatásával a nézőpont horizontálisan is kitágul. Ezzel az eljárással Listius fenn tudja tartani azokat a befogadókban keletkező erőteljes érzelmi benyomásokat, amelyeket a magyar nemzet történelmében példátlan veszteséggel járó eseménysor felidézése ébreszt.

Tóth Gergely már rámutatott arra, hogy a *Magyar Márs* történeti kontextusa miatt a törökellenes harcra buzdító művek közé sorolandó.⁴³ Listius a hatásgyakorlás szempontjából minden bizonnyal elégtelennek érezte az események pusztító krónikási számbavételét, Brodarics István munkájának költői átdolgozásával ezért az affektusok felébresztését célozta meg. A *Clades*ben mindazonáltal a *move*re szándéka mellett a *docere* elve is erőteljesen érvényesül, méghozzá éppen az előbbivel ellentétes, vituperatív vonásokkal toldva meg az alapanyag értelmezési horizontját. Ez a kettősség adja meg Listius művének sajátos színezetét, s a szöveg

⁴³ TÓTH Gergely, „Kik fegyvert...”, 342.

Kovács Sándor Iván által kiemelt szép lírai helyei mellett talán legértékeltetőbb teljesítményét: e két fő funkció egyesítése során ugyanis már önálló költői attitűd meglétére utaló módon nyúl a korabeli költészet eszköztárához, s szövegezi meg – a Brodarcistól átvett történeti vázra építkezve, s Zrínyitől ihletve – saját alkotását. A fenti elemzés alapján megerősíthető tehát, hogy a *Clades Mohachiana* egy elhibázott módon megvalósított alkotás,⁴⁴ melyben a történeti, lírai és didaktikus szövegelemek szervetlenül kapcsolódnak össze, s melyből hiányzik a voltaképpen epikus cselekmény, ám az mégsem állítható, hogy „nincsen egyetlen történeti eltérése vagy leleménye, sőt még a rajta átvonuló felfogás is mástól van kölcsönözve”.⁴⁵

2.3. Összegzés

Listius László *Magyar Mársának* vizsgálata megerősíti a Tóth Gergely által megfogalmazott állításokat a szerző intenciójáról. Mint láttuk, a kötetkompozíció összeállítása és a *Clades Mohachiana* szövegalkotása is a törökellenes harcokra való buzdítás célját szolgálta, melyet a szerző kétféle – egyrészt negatív, másrészt pozitív – motiváció segítségével kísérelt meg elérni. Zrínyivel szemben ezért vált nála olyan hangsúlyossá a török pusztítás rajza, miközben a magyar vitézség bemutatását se mulasztotta el. A *Clades* kapcsán különösen érdekes, hogy a lelkesítés szándéka mellett a szerző kritikus véleményének is hangot akar adni, s a vakmerőség nemzetkarakterológiai háttérű jellemhibájának korrekcióját a bölcsesség értékének kiemelésével próbálja előmozdítani.

Listius munkája azonban bizonyos mértékű szemléleti eredetisége ellenére sem mondható sikerültnek. A *Clades* fő formai jegyei az eposzkénti olvasás felé orientálnak. A választott versformából következő belső rímelés kényszere nehézkessé tette a történetes elbeszélésmódot. Jóllehet a szerkezeti felépítés logikus, az aranytalanságok sokszor zavaróvá válnak. A bevezető szerepű első ének zsúfoltnak hat, didaxisa túlságosan kifejtett, tematikus elemei pedig szervetlenül kapcsolódnak egymáshoz. A többi énekre is jellemző a leíró és didaktikus szakaszok túlsúlya, amit csak súlyosbít, hogy Listius az epikus cselekményszövés helyett voltaképpen krónikási elbeszélésmódot alkalmaz. A fabulás elem hiánya a karakterábrázolás és párbeszéd kidolgozatlanságát is maga után vonja. A *Clades* értékei ezért inkább részleteiben, illetve kidolgozatlanul maradt lehetőségeiben és művelődéstörténeti vonatkozású tartalmaiban lelhetők fel. A 17. századi magyar nyelvű epika monografikus igényű feldolgozásában lehetne a korszak irodalmában betöltött helyét pontosabban meghatározni.

⁴⁴ PINTÉR, „Listius László... (II)”, 284; GINTLI (szerk.), *Magyar irodalom*, 233–234; TÓTH Gergely, „Kik fegyvert...”, 344.

⁴⁵ PINTÉR, „Listius László... (II)”, 284.

3. Gróf Balassa Bálint

3.1. Balassa Bálint verses imádságciklusa

A korán árvaságra jutott, tanulmányait jezsuita iskolákban végző gróf Balassa Bálint (1626–1684) a nagy példaképhez, a vele oldalági rokonságban is álló Balassi Bálint hasonlóan egyaránt írt vallásos és szerelmi témájú költeményeket.⁴⁶ A költő által összeállított kéziratos versgyűjtemény sajnálatos módon csak töredékesen maradt ránk. A kéziratos hagyatékot a költő egyik kései leszármazottja, Balassa Antal (1818–1870) publikálta először, miután felfedezte azt a családi levéltárban.⁴⁷

Jellemzően a szerelmi tematika körébe sorolható alkotásai, illetve életrajzi drámája keltették fel inkább az irodalomtörténészek érdeklődését. Ez nem meglepő, hiszen a vallásos költészet igen erősen konvencionális, a verses imáknak, könyörgéseknek, dicsőítéseknek nemcsak a gondolatmenete mozog többnyire a szokványos keretek között, de frazeológiájuk és a bennük alkalmazott költői képek sem mutatnak nagy változatosságot. Az esetleges különbségek ezért kevésbé szembetűnőek, leginkább a szerkezeti felépítés és a gondolatfűzés módjában, esetleg az alkalmazott képek kiválogatásában és összetársításában, ciklusok esetében pedig a verscsoportok rendjének kialakításában fedezhetőek fel. A szerelmi költészet áttekintése a jelen dolgozat kereteit meghaladó terjedelmet igényelne, az alábbiakban ezért az eddig kevés figyelmet kapó istenes versek poétikáját vizsgálom meg.

Balassa három költeményből álló istenes ciklusának már címfeliratában is nagy hangsúlyt kap a bűnbánati szándék: *Egy teöredelmes szünek büne boczianattyaertt s boldogh kj mulasaertt valo harom imatsaga az Szentt Haromsaghnak tisztességere.*⁴⁸ A versszövegek tehát egy vallási cselekvésmód, ma úgy mondanánk, *beszédaktus* keretébe illeszkednek. A keresztény életvezetés egyik alapvető eleme volt a számvetés és töredelmesség rendszeres gyakorlása, ami általában magában foglalta egy-egy bűnbánati jellegű imádság elmondását is.⁴⁹ A barokk költemény is ennek a gyakorlatnak köszönhetően válhatott a bűnbánat aktusát elősegítő

⁴⁶ Műveinek kritikai kiadása: RMKT XVII/12, 221–260. Életéről és munkásságáról lásd: RMKT XVII/12, 753–760.

⁴⁷ BALASSA, „II. Balassa...”

⁴⁸ RMKT XVII/12, 250–253.

⁴⁹ A Pázmány imakönyvében szereplő mindennapi számvetés éppúgy tartalmaz mintaimát, mint az igaz penitenciáról szóló prédikáció. PÁZMÁNY, *Imádságos könyv...*, 65; PÁZMÁNY, *Összes munkái*, VI., 547.

eszközzé, lírai formába öntött imádsággá. Érthető módon a barokk korszak bűnbánatról alkotott, felekezetenként eltérő felfogása a verses imádságok, könyörgések gondolataiban is tükröződött. A korabeli katolikus tanítás szerint a helyes penitencia három fő összetevője a töredelmesség, a gyónás és az elégtétel volt. Pázmány a trienti zsinat szövegére hivatkozva így határozta meg a bűnbánat mibenlétét: „a bűnnek gyűlölése és szüből származott bánattya, oly szándékkal, hogy ezután a bűnöket eltávoztassa”.⁵⁰ A bűnbánat két fajtáját különböztették meg: az első a *contritio imperfecta* vagy *attritio* volt, amelynél a hívő a bűn utálatossága vagy a büntetés miatti félelem miatt bánja meg bűneit, a másik pedig a *contritio perfecta*, melynek során a bűnöst a bűnbánat gyakorlásában Isten szeretete vezérli. Bár utóbbit tekintették a magasabb rendűnek, a bűnbánat mindkét módja alkalmas előkészületet jelentett a bűnbocsánat szentségéhez. Fontos kiemelni, hogy a *contritio* egyik típusa sem mehetett végbe Isten segítő kegyelme nélkül.⁵¹

A bűnbánati énekek irodalmi mintaképeit a korabeli hívő a Biblia szövegeiben kereste. Ezek közül a legfontosabb a hét bűnbánati zsoltár volt, amely magyar fordításban Pázmány Péter *Imádságos könyvének* éppúgy részét képezte, mint az *Istenes énekek* katolikus kiadásainak. A zsoltárok e típusa szoros kapcsolatban állt a bűnbánat vallási cselekvésformáival. A protestáns egyházakban nagy szerephez jutó gyülekezeti éneklésnek köszönhetően az eredetit szorosabban vagy lazábban követő zsoltárfordítások, zsoltárparafrázisok száma is megszorozódott. A gyakran zsoltárszövegeket mintául vevő bűnbánati imádságok a katolikus hitéletben a gyónás lelki előkészítésének is részét képezték, az *Imádságos könyv* kilencedik fejezete is számos ilyen gyónás előtt, illetve után elmondandó könyörgést közölt.⁵² Az első gyónás előtti imádság tekinthető a legteljesebbnek, egyúttal ez a legterjedelmesebb is, szövegében a helyes penitencia minden lényegesebb eleme megtalálható.⁵³ Az imádság az isteni ítélet tudatosításával indít, majd hosszadalmas, részletes bűnvallást ad a hívő szájába. A bűnbánat lelki aktusát alkotó mozzanatok közül először a vétkek megismerése, megbánása, siratása, szégyenlése és a tőlük való iszonyodás jut szóhoz, majd a hálátlanság miatti büntudat és a rettegés érzése is megjelenik. Ezt követően a bűnös elismeri érdemtelenységét, sőt kárhozatra méltó voltát, miközben saját bűnös állapotát a bibliai képzetkincsből merített metaforák segítségével jellemzi. A fordulópontot jelző „de” kötőszóval bevezetett szövegegység már a remény

⁵⁰ PÁZMÁNY, *Összes munkái*, VI..., 546.

⁵¹ *Uo.*, 546.

⁵² PÁZMÁNY, *Imádságos könyv*..., 204–217, 237–244. Ennek a fejezetnek képezik részét az áldozáshoz kapcsolódó imádságok is, ily módon is érzékeltetve a két vallási aktus elválaszthatatlanságát. A következő, tizedik fejezetben olvasható a hét penitenciatartó zsoltár. *Uo.*, 259–264.

⁵³ *Uo.*, 204–209.

jegyében áll, a hívő töredelmes szívet és bűnei eltörlését kéri Istentől, majd megtérési szándékát is kifejezi. A záró sorok végül e szándék megvalósításához kérnek erőt Istentől. A gyónás utáni imádságok csoportja lényegileg ugyanolyan motívumok mentén építkezik, annyi eltéréssel, hogy ezekben a bűnbánati elemek mellett már a hálaadás mozzanata is kiemelt szerephez jut. A fent említett bűnbánati mozzanatok a műköltészet körébe sorolható alkotásokban is közel azonos gondolatmenetek keretében, konvencionális frazeológia és bibliai történeteket, példázatokat megidéző képzetkincs segítségével jelenítődnek meg. A bűnvallás is azonos formájú, a voltaképpeni gyónással szemben mindkét szövegtípus a leggyakoribb bűnökre tipizált, személytelen módon hivatkozik, mellőzve a konkrét életbeli eseményekre történő utalásokat.

Mint látni fogjuk, Balassa verses imái is e sorba illeszkednek. E versek személyes hangja is erősen tipizált, a megszólaló ezért is alkalmazza a címfeliratban a metonimikus kapcsolaton alapuló „töredelmes szív” képét. A három vers tematikája szorosan összefügg, közöttük azonban lényeges hangsúlyeltolódások fedezhetőek fel; a könyörgéssorozatban mindhárom darabnak megvan a maga szerepe. A hármasság nyilvánvalóan a Szentháromságra utal, az első és a második vers ennek megfelelően az Atyához, majd a Fiúhoz fordul, a harmadik azonban – Balassi Bálint Szentháromság-ciklusával ellentétben – nem a Szentlelket szólítja meg, hanem ismét az Atyát.

Az első ciklusdarab felütésében az égi uralkodó képzele jelenik meg: a mindenható Isten alakja, aki keményen, de igazságosan ítél a törvényeit áthágó bűnösök felett. A beszélő hangsúlyozott félelme fejeződik itt ki, ami a bűnbánati ciklus elején felrázó erővel bír, a lelki éberség állapotát hozza létre, s a mindenkori olvasóban is ennek az attitűdnek a felkeltését célozza meg. A szöveg ezt követően a bűnös lélek alaphelyzetét vázolja fel, világosan rámutatva a félelemérzet jogosságának miéртjére is. A 3–4. strófa a lélekhez szól, szembesítve azt esztelenségével. Balassa ehelyütt a középkori *vanitas*-gondolatkört megidézve érvel a lélek világiassága ellen:

3. Oh, eszeben bodultt .s. ez vilaghnak hodultt
Lelkem gondatlansaga,
Alhatatlan, czialo, kis jdeig valo
Az vilagh boldoghsaga,
El mül, mintt az arnyek, vagy vizi bvborek,
Ninczen allandosaga.⁵⁴

⁵⁴ RMKT XVII/12, 250.

A világ természetét feltáró sorok után a beszélő a teremtet dolgokhoz való kötődés emberi belvilágra tett hatását természeti képzetkörből merítő, eredetibben ható kifejezésmódot alkalmazva mutatja fel:

4. Miért keövetted azt, ki undokito gaztt
Ragaszt tiszasagodra,
El mulo mezett nyujtt, de eörök mergett sujtt,
Keves nyalanksagodra,
Java el enyeszik, bokrossan tenyeszik
Kennya karhozatodra.⁵⁵

Az akol biztonságából önmagát kivető, tévelygő juh képe azonban már a bűnbánati versek egyik leggyakoribb fordulatát hasznosítja. A „De” szócska itt is fordulópontot jelez, a negatív hangulatú állapotrajz szakasza lezárul, és a kérésekkel egybefont argumentáció veszi át annak helyét. A 9. strófában fogalmazódik meg a legerősebb érv: a beszélő Krisztus keresztáldozatára hivatkozik. Ezt a tematikát bontja majd ki a második ciklusdarabban, amelyben már magához a megváltó Fiúistenhez fordul.

A második költeményben ezért a Krisztushoz kapcsolódó pozitív képzetek kerülnek előtérbe. A vers felütése az üdvtörténeti eseményre rögtön személyes módon utal: „Büneös lelkemett megh valtto / [...] Megh testesültt Jstensegh”.⁵⁶ A lélek helyzetével való szembesülés mozzanata itt is fontos szerephez jut, ám azzal párhuzamosan a beszélő a Krisztus alakja által képviselt biztató, reménykeltő perspektívát is emlékezetébe idézi. A kínzó jelen és a lehetséges örömteli jövő szembeállításából fakadó feszültség így mintegy kimozdítja a bűnös lelket a megrekedtség állapotából. Balassa erre az új életre a fény és sötétség ellentétére épülő motívumokkal is utal:

3. Ne fordiczd orcziadatt felre, .s. ne tünnyeön seteteb eyre
Büneös lelkem homallja,
Esedezem buzgo szivel, virradgyon ram vidam finnel
Jo kedved ragyaghvannya.⁵⁷

A vers második szakaszában az első költemény mintája ismétlődik, a keresztáldozat jelentőségét személyes perspektívából fejtegető argumentáció kérésekkel szövődik egybe.

A harmadik ciklusdarab nyitó sora immár a bizonyosság hangján szólal meg, és bár a szövegben végig fel-feltűnnek a túlvilági kárhozat képzetköréhez kapcsolódó motívumok (veszedelem, pokol, ördög), a korábbi versekre jellemző passzív kérések mellett a hívő aktivitására utaló gesztusok is megjelennek. A viharos tengeren hánykodó hajó klasszikus képe

⁵⁵ RMKT XVII/12, 250.

⁵⁶ Uo., 251.

⁵⁷ Uo., 252.

a feladat nehézségeit érzékelteti. Ismét a bűnös lélek állapotrajzában találkozhatunk egyénibb színezetű megfogalmazásmóddal:

En erdemem pusztta, az bűnnek megh foszta
Pokolra vono keörme,
Múltt artatlansagom, sovany jffiusagom
Lelkem fojtto gasztt terme,
Kinek hinari keözt majd halalra rekeösztt
Az eördeögh titkos verme.⁵⁸

A bűnvallás e formája után a Balassánál már ismert módon jelenik meg az argumentáció és a kérések együttese. Mindhárom vers közös vonása, hogy kifejezetten a halálra csak az utolsó (vagy utolsó előtti) strófában történik utalás. A könyörgésekben ezáltal a halálközelség érzése válik a bűnbánat egyik fontos motivációjává.

Mint látható, Balassa többnyire azonos szerkezeti minta szerint építi fel könyörgéseit. Alapvetően konvencionális képzetkincsből merít, illetve argumentációjában is a hagyományos érvkészlet elemeit használja fel, a bűnös lélek rajzában találkozhatunk a líraibb és egyénibb kifejezés mód nyomaival.

3.2. Balassa Bálint Ovidius-parafrázisa

Gróf Balassa Bálint Listiushoz hasonlóan szintén megverselte a világkorszakok témáját, ám ő az antik mítoszt nem epikus alkotásba illesztve írta újra, hanem töredékesen fennmaradt verseskönyve egyik költeményét szentelte a tárgynak. E cím nélküli, *Bumra vont a latom...* kezdetű, tizenöt strófából álló ének számos ponton eltér a vélhető forrásként használt ovidiusi szöveghely tárgyalásmódjától.⁵⁹ A terjedelmes epikus keretet Balassánál egy-egy strófányi, személyes hangvételű felvezető, illetve záró szakasz helyettesíti. A vers felütésében csupán homályosan körvonlázódik valamifajta benső, lelki válság, amelynek kiváltó oka a szöveg szerint a lírai beszélő és a világ diszharmonikus viszonyában keresendő. A lírai szubjektum keserűségének és haragjának hangot adó rövid vallomásos szakasz után a beszélő azonban hirtelen elfordítja figyelmét saját benső világáról, s a világkorszakok tanának ismertetéséhez kezd hozzá. A nyitó strófa negatív szemléletmódja mindazonáltal ezt követően is rányomja bélyegét a költemény dikciójára. Balassa mindössze két strófát szentel az aranykor rajzának, külön is hangsúlyozva annak régmúlt időkbe vesző, időben távoli voltát:

Arany idők vóltak neha, de el múltak,
Gyermek esztendeink azokhoz nem nyúltak,
Mert réghen el húltak,

⁵⁸ RMKT XVII/12, 253.

⁵⁹ PINTÉR, „Listius László... (II)”, 246–248.

Jstenes napjai melyekben nem dúltak.⁶⁰

Nála is a háború és a romlottság hiánya, illetve a jó erkölcsök megléte képezi ezen időszak fő jellemzőit.

Balassa Ovidiust követve az aranykort az örök tavasz idejével azonosítja, ám a továbbiakban elszakad mintájától, s minden egyes korszakhoz egy-egy jellegadó évszakot rendel hozzá, ezáltal a világkorszakok egymásutánisága nála határozottan ciklikus karaktert nyer. A költő leleményesen és a természeti ciklus logikájához is illően kapcsolja össze az adott évszakot a korszakot meghatározó emberi attitűddel: az ezüstkort a nyár és a heves indulatosság (harag) ideje, míg a réz az ősze és a haszonért folytatott harcoké, melyekben sokan „elhullanak”. Mivel ebben az esetben is a jelenkorra vonatkozó negatív tapasztalatok, illetve az ezek tágabb történeti keretben való értelmezése motiválja a szerzőt az antik mítosz felhasználása tekintetében, a vaskor kapja a legterjedelmesebb kifejtést. E kilenc strófányi szakasz elején a téllal történő azonosítás rögtön felhívja a figyelmet a korszak és „ez világ” mulandóságára, egyúttal implicate egy új kezdetre (új aranykorra) is utal:

Sem arany, sem ezüsst, sem réz idő immár,
Telbe jár ez világh, s- utolsó véghin jár,
Elis romol hamar,
S- meghis vaksághában magára jókat vár.⁶¹

Ez az új aranykor helyütt azonban – amennyiben a keresztény tanítások perspektívájából szemléljük – eszkatologikus értelmű, a mennyei boldogságnak feleltethető meg.⁶² A Balassa által használt, az ovidiusi szövegből hiányzó költői képek ebben az esetben is átgondolt koncepcióra vallanak. Mivel nála a vaskor analógiában áll a téllal, a sötétség motívuma kap kiemelt szerepet. Balassa ezért utal a jelenkori világra *vak világgént*, ami a magyar nyelvben a világ és a világosság kifejezések azonos szótöve miatt egyetlen szókapcsolat által is képes érzékletesen kifejezni a kozmikus rend felborulását.

Az első négy vaskor-strófa e vak világ jellegét igyekszik átfogóan megragadni, s noha látszólag Balassa is – miként Listius tette – a külvilági viszonylatok és események személytelen komplexumára utal, valójában a korszakra vonatkozó néhány általános kijelentésen kívül mindvégig az emberi világról beszél. A vaskor agyaggal összekevert vasból áll, vagyis a romlékonyságot és a törékenységet a keménységgel egyesíti magában. Mint Balassa immár emberi nézőpontot alkalmazva megmagyarázza, e kitétel úgy értendő, hogy a vaskor embere

Bünre lagy mint az sár, de vasz megh térésre,

⁶⁰ PINTÉR, „Listius László... (II)”, 246.

⁶¹ *Uo.*, 247.

⁶² Vö. SIMON, „Renovata renascitur...”, 161–162.

Aczél szive vagyon minden jó kérésre,
S- hajlandó sértésre,
Jótis magjarazni szokot gonosz részre.⁶³

A versben a krisztianizálás kevésbé szembetűnő formája figyelhető meg, Balassa csupán néhány keresztény allúziót helyezett el szövegében, ám ezek az antik görög-római mítosz és a bibliai világkép fontos kapcsolódási pontjaira hívják fel a figyelmet. A vaskor embere szerint „átok alatt hever”, ami Káin őszövétségi történetét idézi fel. Az agyag és sár mint formaadó anyagok említése pedig egyszerre utal az őszövétségi teremtéstörténetre, illetve a Dániel könyvében olvasható négy birodalom közül az utolsóra, a négy királyságot szimbolizáló álombeli szobor lábai ugyanis szintén agyagból és vasból készültek (Dán. 2,40).⁶⁴ Balassa vaskor-ábrázolásában kiemelt szerepet játszik az igazságtól való elfordulás, vagyis az emberi világ átvitt értelemben vett vaksága. Mint láttuk, a tél időszaka ez, amikor a legkevesebb az éltető természetes fény. E világnak már „nincsen világossága” – azaz végletesen kezd eltávolodni magától Krisztustól, aki János evangéliuma szerint „a világ világossága”. Az igazság hangoztatása a beszélő szerint az agyonverés kockázatával jár, ami szintén bibliai allúzióként hat, hiszen Krisztust is tanításai miatt feszítették keresztre. Balassa ezeken felül utal a vaskori emberek lelki rabságára, ami az igazságtól való eltávolodás velejárója, illetve a jó és szép antik egységének eszménye jegyében a vaskori ember rútságban való megrögzöttségére is. Balassa tehát Listiusszal szemben nagy hangsúlyt helyez a bűnök eláradása mögött meghúzódó, a világ csalárdságánál mélyebben fekvő okok megvilágítására, azaz arra is rámutat, hogy voltaképpen miért képes a mulandó világ törbe csalni az embereket.

A következő öt strófányi szakasz a vaskori emberiség bűneinek elősorolására tér rá, a negatívumok meglétét állító és a pozitívumok meglétét tagadó megközelítésmódot váltogató formában. E bűnkatalógus részletességében és sokrétűségében mind az antik, mind a Listiusnál található mintától eltér. Hésiodos a korszak végén elhatalmasodó bűnöket jövő időben beszélte el, Ovidius viszont múlt időt használt. Listius ugyan e tekintetben Ovidius mintáját követte, ám nála az eposz történeti tárgyából következően a félreértésre lehetőséget adó időkezelés ellenére is egyértelmű, hogy saját korát azonosítja a vaskorral. Balassa grammatikai szempontból is saját jelenének tapasztalatait sorolja elő, nyilvánvalóan hiperbolikus megfogalmazásmódban, amit a vers elején kifejezésre jutott személyes feldúltság indokol. A Hésiodosnál és Ovidiusnál egyaránt meglévő, a társadalmi viszonyok rendjének felborulását, kaotikussá válását bemutató szakaszokat Listiusszal ellentétben Balassa átveszi, mivel vaskor-ábrázolásának

⁶³ RMKT XVII/12, 247.

⁶⁴ CRABBE, „The Generation of Iron...”, 162.

középpontjában az emberi világ erkölcsi romlása áll. E folyamat egyik fontos hajtóereje, hogy a „pénzben világh reménséghe”⁶⁵ (vö. 1 Tim. 6.10). A korszak népszerű költői tárgyát képező, Rimay János által is megverselt pénzsóvárság motívuma szintén megtalálható Ovidiusnál, a bírvágy ösztönözte térbelileg horizontális (tengeri út) és a föld ásványi kincseket rejtő gyomra felé irányuló vertikális (bányászat) terjeszkedés témái ennek ellenére hiányoznak a barokk költeményből.

A beszélő vaskori állapotokhoz való viszonya első pillantásra nem teljesen egyértelmű. Egyfelől konfliktust él meg vele kapcsolatban, s úgy tűnik, mintha elhatárolódna e korszak tipikus, bűnükben tobzódó emberétől, másfelől viszont mégis mintha vállalna vele némi közösséget, hiszen helyenként többes szám első személyben szól. A záró strófa teszi átláthatóbbá a lírai szubjektum viszonyulásmódját vaskori környezetéhez. A nyitó strófa heves indulatisága helyébe itt már a higgadtság lép, ami arra mutat, hogy az individuális konfliktusnak a világkorszakok keretében véghezvitt interpretációja segített a lélek indulatait semlegesíteni, s a haragot az elutasítást, a távolságtartást és a felülemelkedés érzetét egyszerre magában foglaló megvetés lelki diszpozíciója váltja fel. Nyilvánvaló azonban, hogy a beszélő benső eloldódásától függetlenül interakcióban kell maradnia ezzel az emberi világgal, melyhez immár csupán külsőlegesen, testi, kifelé forduló lényével – avagy külső emberével – tartozik hozzá. Az alapvetően diakrón metszetet adó *genos*-mítosz nem zárja ki azt a lehetőséget sem, hogy az egyes korokhoz tartozó emberi minőségek szinkrón módon is megnyilvánuljanak a világban, vagyis elméletileg az aranykori állapot jellemzőit bensőleg magában hordozó egyén is élhet abban a korban, amelyet a vaskori emberek tömege dominál.⁶⁶ A költemény zárata ezen túlmenően felmutat egy értéktelített emberi viszonyt is, amelynek „tárgya” bár szintén e világ része, de az igaz szerelem tisztasága miatt mentes a büntől, ezért is szólhat érte a záró sor fohásza.

Mint láttuk, Listiusnál a vaskor egyik fő vonása, a bűnök elharapódzása egyfelől a mohácsi vészhez vezető emberi hibákra nyújt magyarázatot, másrésről pedig a tágabb perspektívájú teológiai értelmezési bázist is megalapozza, hiszen eszerint a magyarokra azért sújt le az Isten haragja, mert a bölcsességtől elfordulva, elbizakodottságukban a forgandó szerencse által uralt, mulandó világ hizelkedésének hisznek. Balassa Bálint költeménye ezzel szemben kifejezetten személyes érdekeltségéből született, a beszélő olyan lelki válságállapotából, amely a szubjektum és a külső emberi világ között feszülő konfliktust a tapasztaltak tágabb értelmezési keretbe helyezésével kísérelte meg bensőleg feloldani. Aligha tévedünk nagyot, ha mindkét szerző

⁶⁵ RMKT XVII/12, 247.

⁶⁶ Vö. FONTENROSE, „Work, Justice...”, 15.

vaskor-ábrázolását a keresztény apokalipszis tanításának fényében értelmezzük, még pontosabban szólva a keresztény végidők, vagyis az apokalipszist megelőző emberi korszak felől közelítjük meg.

3.3. Összegzés

A verses imádságok elemzése rámutatott, hogy gróf Balassa Bálint többnyire azonos szerkezeti minta szerint építette fel a könyörgéseit. Alapvetően konvencionális képzetkincsből merített, illetve argumentációjában is a hagyományos érvkészlet elemeit használta fel, a bűnös lélek rajzában találkozhatunk a líraibb és egyénibb kifejezőmód nyomaival. Balassa lírai keretbe ágyazott Ovidius-parafrázisa az antik hagyomány megújításának egyik módját reprezentálja. Jóllehet a mitológiai részlet adaptációja a korszak általános irodalmi tendenciáit tükrözi, Balassa ötletes egyénítése révén a történet a 17. századi Magyarországon egzisztenciális jelentőségre is szert tesz.

4. Beniczky Péter

4.1. A *Magyar Rithmusok* (1664) kötet szerkezete

Beniczky Péter (1606–1664) *Magyar Rithmusok* című műve nem sokkal a költő halála után, 1664-ben jelent meg, a vershagyaték gondozásával megbízott Bartók István esztergomi kanonok kiadásában. Ebből az első kiadásból azonban nem maradt ránk példány. Beniczky műveinek kritikai kiadása ezért az 1670-ben Kolozsvárott, Veresegyházi Mihály gondozásában megjelent kiadványt és Pongrácz Ferenc 1668-ban másolt kéziratát vette alapul.⁶⁷ A szerzői kézirat hiánya miatt nem dönthető el egyértelműen, hogy a nyomtatvány belső elrendezésében tükröződő koncepció a szerzőtől vagy a szöveggondozó és a kiadó szerepét magára vállaló Bartóktól származik-e.⁶⁸ A kötet két egymástól jól elkülönülő egységre tagolódik, az első részben főként vallásos és didaktikus jellegű versek találhatók, néhány világi témát megverselő darabbal megtoldva.⁶⁹ A kiadvány második része kétszázötven verses szentenciát és három további, az előbbieket okító hangneméhez illő költeményt tartalmaz, majd homályos szerzőségű

⁶⁷ RMKT XVII/12, 759.

⁶⁸ Vö. MARÓTHY, „*Verskötetek hordozóik tükrében...*”, 116.

⁶⁹ Vö. KOVÁCS Dezső, „*Beniczky Péter...*”, 402.

versezettel zárul.⁷⁰ A kritikai kiadás az 1670-es kolozsvári kiadást tette meg alapszövegéül,⁷¹ a Szinnyey Merse-kódexben található Pongrácz Ferenc-féle, 1668. évi kéziratos másolat figyelembevételével.⁷² A kritikai kiadás véleményéhez csatlakozva magam is Beniczky szerkesztményének tartom a kötetet.⁷³

Az első rész versei számukat és elrendezésüket tekintve is következetesen szerkesztett kompozícióra vallanak. Beniczky alighanem a kereken harminc versből álló egységhez való ragaszkodás miatt helyezte a második rész végére a megmaradt két, világi témájú költeményt.⁷⁴ A kötet saját szerzésű darabjai a Balassi–Rimay-edíció katolikus változatának függelékében található bűnbánati énekekkel egészültek ki,⁷⁵ ezek közül Beniczky mind a kilenc költeményt átvette.⁷⁶ A szövegkölcsonzések átemelése – a kor kompilációs technikájának megfelelően – jelöletlenül történt;⁷⁷ a költemények új kompozícióba való helyezésével eredeti sorrendjük is megbomlott, sőt esetenként a verscímek is megváltoztak. A kilenc költemény közül egy Rimay Jánosé, a többi a hagyomány Nyéki Vörös Mátyásnak tulajdonítja, a szerzőség kérdése azonban ezek esetében sincs egyértelműen tisztázva.⁷⁸

A szövegkölcsonzések indoka, úgy tűnik, egyfajta lelkeségi indíttatású teljességre törekvés volt, Beniczky ugyanis egyedül istenes verseinek sorozatát toldotta meg más szerzők alkotásaival. Bár a vallásos könyörgés műfaja meglehetősen szűk keretet hagyott az egyéni hangú megszólalás számára, a megszabott határokon belül a szerzőn múlt, hogy mit emelt be versébe, vagy hogy minek adott nagyobb nyomatékot; a vizsgált kötetben pedig észrevehető a

⁷⁰ SZIGETI, „Appendix Balassiana...”, 679–680.

⁷¹ Korábbi kiadás nem maradt ránk.

⁷² RMKT XVII/12, 742.

⁷³ Vö. Uo., 743. – Bartók István „correctioi” kapcsán lásd: Uo., 742.

⁷⁴ Nem kizárt, hogy Beniczky számszimbolikus megfontolásokból kifolyólag döntött a kerek harminc vers kötetbe helyezése mellett. E szám természetesen csak a kilenc kölcsönzött szöveggel együtt jöhetett ki. A hármas szám jelentőségére utalhat még, hogy a kötet végén, a sajátos szerepű, Bartók István által beemelt legutolsó vers előtt éppen három azonos hangvételű vers található. A kötet egységei számszerűsítve 30 + 250 + 3 + 1 verset tartalmaznak. A 33-as, szintén számszimbolikus jelentésű kompozíció a meglévő versekből azért nem jöhetett volna létre, mert az utolsó Beniczky-szerzemény kötetzáró szerepű és így kötött a pozíciója. Mindazonáltal ha a nyomtatványban Beniczkynek tulajdonított rövid szentenciaversek csoportját és a kidolgozott költeményeket önmagában nézzük, utóbbiak száma 33 lesz.

⁷⁵ Uo., 741. – Noha teljes bizonyossággal nem állítható, hogy a szövegkölcsonzések szerzői szándékból erednek, a Pongrácz-féle kéziratban való meglétük mellett az is ezt a felvetést látszik alátámasztani, hogy Bartók István – aki a legkézenfekvőbbben lenne vádolható a kötet versanyagának bővítésével – kiadása előszavában bevallja kisebb szövegjavító szándékú módosításait, arra viszont egyáltalán nem utal, hogy a szerzői kézira-ton ilyen nagy mértékű változtatásokat hajtott volna végre.

⁷⁶ A Nyéki-szövegek kritikai kiadása tévesen csak hét verset említ. Vö. SZIGETI, „Appendix Balassiana...”, 684; RMKT XVII/12, 741.

⁷⁷ Szigeti Csaba úgy vélte, hogy a szerzőség elrejtése ellenére – a forrásmű, az *Istenes énekek* közismertsége okán – az átvételeknek a korabeli olvasók számára nyilvánvalóknak kellett lenniük. SZIGETI, „Appendix Balassiana...”, 684. Az újabb szakirodalom szerint viszont az 1633-as bécsi kiadás valójában soha nem jelent meg, Beniczky a Nagyszombatba kerülő Ferenczffy-hagyatékából ismerhette meg a többi *Istenes énekek* kiadásból hiányzó függelék verseit. VADAI, „*krúda...*”, 119.

⁷⁸ A Nyéki-nek tulajdonított versek szerzőségi kérdéseire lásd: RMKT XVII/2, 449–455.

variációra való törekvés: az első részben a bűnbánatot kiváltó alaphelyzet és alapérzés, illetve az erre adott érzelmi, akarati vagy értelmi reakció szerint eltérő jellegű énekeket olvashatunk.

A nyitó kötetegység (*Isteni dicséret*) első tizenkilenc darabjának nézőpontja a transzcendens világ felé fordulás; a megszólaló minden esetben a könyörgés beszédhelyzetét alkalmazva szólítja meg Istent. Ettől eltérően, a huszadik költeménytől kezdve a versek beszélője már a külvilág felé fordítja tekintetét, amivel párhuzamosan a megszólításos forma is eltűnik. Az istenes verseket felölelő egység több alegységre osztható fel, ezek azonban nem határolódnak el élesen egymástól.⁷⁹ A szakasz elején két imádságjellegű reggeli ének áll; a második vers – a bűnök elkerülésének vágyát megszólaltatva – vezeti fel a voltaképpeni bűnbánati énekek sorát. A tizennegyedik versig terjedően a bűnbánat változó alaphelyzetei tűnnek elénk, majd a költemények egy tematikus váltással a bűnbánat eddigiektől eltérő, tágabb perspektívájú megközelítésére tesznek kísérletet.

Érdemes e szakasz motivikus kapcsolatait kissé részletesebben is megvizsgálni, mivel a költemények kötetbeli elhelyezésének értelmére csak így derülhet fény. A tizenötödik vers ugyan címe alapján hálaadó ének, voltaképpeni tartalmát tekintve azonban szorosan kapcsolódik a bűnbánati tematikához: a teremtés isteni tettének keretében több versszaknyi terjedelemben szól a bűnbeesésről. A tizenhatodik vers a mennyei boldogságot verseli meg, itt a bűnös földi ember evilágból való elvagyódása kap hangot, vagyis a szöveg a bűnbánat pozitív, eszkatologikus célképzetét mutatja fel. A tizenhetedik vers az útonjárók oltalomkérése keretében, a vezetés és az útonjárás képzeit megidézve, életképszerű és jelképes jelentéssíkokat is működésbe hozva folytatja az előző vers célkitűzését. Noha a bűnbánati verscsoport két utolsó költeménye formailag elüt a Balassi-strófában írt daraboktól, tematikus szempontból a bűnbánati énekek sorozatához kapcsolódnak. E két záró darabban nemcsak az eddigi bűnbánati motívumok összegződnek, de az utolsó versben (Rimay János: *Mennyekben lakozó...*) a titkos, vagyis a vétkes által se tudatosított, és ezért a maguk konkrétságában meg sem vallható bűnöktől való megtisztulás vágya is megszólal, ötletes zárlatot adva a bűnbánati versek sorozatának.

A *Hogy ez világ javaiban semmi nincs állandó* című költeménytől kezdve a vallási áhítat kifejezését a didaxis váltja fel. Az első kötetegység darabjai innentől valamilyen általános igazság megragadására tesznek kísérletet, sokszor szubjektív véleménnyel is megtoldva vagy

⁷⁹ Kovács Dezső állítása („Istenes énekei egy részének tárgyát közvetlenül Pázmány Péter imádságos könyvéből vette”, KOVÁCS Dezső, „Beniczky Péter...”, 407.) túlzónak tűnik, noha a szövegegybevetések néhány vers esetében tényleg igazolják e feltételezést. Hozzá kell azonban azt is tenni, hogy Kovács Dezső nem tudott a vendégzsövegekről, bár a Pázmány-féle hatás ezek kapcsán sem tűnik helytállónak.

valamely konkrét élethelyzet keretébe ágyazva azt, s bár mellőzik a közvetlen Istenhez fordulás beszédhelyzetét, a vallásos világkép és erkölcs elveinek megfelelő tanításokat fogalmaznak meg. A két szövegegység szoros kapcsolatát a huszadik vers teremti meg, mely a világ állhatatlanságának témáját fejti ki, felvezetve a világi vonatkozású, de még mindig vallási nézőpontot érvényesítő ciklusdarabok sorát. A határponton álló *Hogy ez világ javaiban semmi nincs állandó* ezért tartalmilag még voltaképpen az előbbi verssorozathoz tartozik, a megszólalásmód személytelen didaxisa azonban már a rá következő költemények hangnemét előlegezi meg. E vers így voltaképpen mindkét alegységbe beleillik.⁸⁰ A világ állhatatlanságát bemutató statikus, leíró és személytelen hangvételi versre következnek azután a világi élet egy-egy aspektusát tematizáló darabok. A tárgyalt szövegegység elején szerepelnek az emelkedettebb, komolyabb témákat megszólaltató költemények, míg az első rész végére a kötet második felének hangnemét és tárgyalásmódját előkészítő, köznapibb, okító jellegű darabok kerültek.

A második verstömb majdnem egész terjedelmét a *Közönséges magyar példabeszédek* című kompozíció teszi ki, mely kétszázötven Balassi-strófában írt, számozott versszakból áll. Ezek a kezdő és záró versszak szerzői formulái szerint „üdü meg-csalásból” készültek. Az alkotó önreflexív megszólalása foglalja keretbe a versbe szedett példabeszédeket, a kötetrészt a berekesztés után még két hasonló hangvételi, rövid verssel folytatódik, ezek végén a következő megjegyzés áll: „Vege a’ magyar sententiáknak.” A második kötetegység látszólagos lezárása után azonban még két záró vers is található, mindkettő – a szerző által preferált Balassi-strófa helyett – magyaros ritmusú felező tizenkettesben íródott. Ezekre érdemes külön is kitérni. A *Béfejezése ez verseknek* című költemény hangnemében szorosan kötődik a megelőző versek szentenciózus, közmondásokat idéző fogalmazásmódjához, s a *Közönséges magyar példabeszédek* nyitó és záró strófájának versszerzésre vonatkozó utalásait folytatva sorakoztatja fel az újabb szerénykedő-önmentegető formulákat.⁸¹ E költemény végén újabb rövid prózai közlés áll: „Nemzetes Benyeczki Péter, Szentelt Vitéz verseinek vége.”⁸² A tényleges zárlatban viszont egy olyan vitatott szerzőségű vers olvasható (*Ez világ fiaitól, intő végső búcsúzása egy Nemes személynek*), melynek átdolgozott változata később néhány katolikus énekeskönyv

⁸⁰ Külön érdekessége a versnek, hogy Szigeti Csaba szerint Balassi-, Rímay- és Nyéki-kontaminációkat egyaránt tartalmaz. – SZIGETI, „A Rímay-vershagyomány...”, 617.

⁸¹ Kovács Sándor Iván Zrínyi-hatást tulajdonít a vers néhány szakaszának. – KOVÁCS Sándor Iván, „Felföldi íróportrék: Beniczky...”, 289–290.

⁸² *Magyar Rithmusok*, Kolozsvár, 1670, 253. (RMK I. 1099) Az 1684-es debreceni kiadásban (RMK I. 134a) azonban már ez a mondat olvasható a 243. oldalon: „Nemzetes Benyeczki Péter, Szentelt Vitéz Versei Itten Végződnek”. A szöveg módosítását a benne elhelyezett kronogram indokolta, ami 1670-et ad ki, vagyis a kolozsvári kiadás dátuma az előző 1664-es évszámával együtt vált részévé a későbbi kiadványoknak.

halottas énekei közé is bekerült.⁸³ Varga Imre a költeményt nem tartotta Beniczky szerzeményének,⁸⁴ Szigeti Csaba ezzel szemben a saját szerzőség lehetősége mellett érvelt.⁸⁵ Varga Imre szerint nehezen hihető, hogy a költő halála után írta volna meg a verset, Bartók István esetleges szerzőségét pedig Beniczky halálának szövegbeli helytelen dátuma zárja ki. De vajon még életében Beniczky nem helyezkedhetett bele a halott nemes beszédhelyzetébe? E lehetőséggel szemben pedig éppen a helyesen közölt dátum szolgáltatta ellenérvet. Mindazonáltal a szövegben voltaképpen semmi sem utal arra, hogy annak megszólalóját Beniczkyvel kellene azonosítanunk, főként hogy a prózai közlés egyértelműen jelzi a szerző verseinek végét. Emellett a költemény stílárius szempontból sem tűnik jellegzetes Beniczky-alkotásnak. Ettől függetlenül még elképzelhető volna, hogy a költemény a szerzői koncepció részeként került a zárlatba, hiszen a kiadvány első részében már találhattunk példát idegen szerzőségű alkotások átvételére. Egy kötetzáró darab esetében viszont az utólagos hozzátoldásra is nagyobb esély mutatkozik. Emellett Bartók István közreműködésére utal, hogy Pongrácz Ferenc kéziratából csupán a záró költemény hiányzik, míg a többi átvétel megtalálható benne.⁸⁶ Mindent összevetve az tűnik valószínűbbnek, hogy a költemény a szövegkiadó utólagos döntéseként került a kötetbe,⁸⁷ ezt sugallja a fentebb idézett, a Beniczky-verscsoport végét jelző kitétel is. Noha a záró költemény kötetbe emelése alighanem nem a szerző, hanem a szerkesztő koncepcióját tükrözi, nem volt rossz választás: a vers tematikus szempontból is jól illeszkedik a kompozícióba, tartalmi hangsúlyait tekintve pedig a kötet elején szereplő istenes versek sorozatához kanyarodik vissza, keretes szerkezetet hozva ezáltal létre.⁸⁸ A kiadvány legvégén egy rövid, prózai isteni dicséret áll.

4.2. Pázmány Péter *Imádságos könyve* mint szövegforrás

Beniczky költészetéről és életéről alkotott legátfogóbb tanulmánynak máig Kovács Dezső 1906-os írása tekinthető.⁸⁹ Kovács Dezső hívta fel elsőként a figyelmet Beniczky alkotásai és Pázmány egyes prózai szövegei közötti szoros kapcsolatra is:

⁸³ RMKT XVII/10, 705.

⁸⁴ *Uo.*, 705.

⁸⁵ SZIGETI, „Appendix Balassiana...”, 680–681.

⁸⁶ VARGA Imre, „Megjegyzések Szigeti...”, 96.

⁸⁷ RMKT XVII/12, 741.

⁸⁸ A *Magyar Rithmusok* egyik 18. századi kiadója el is hagyta a záró verset (RMK I. 1611e).

⁸⁹ KOVÁCS Dezső, „Beniczky Péter...”, 385–424.

nemcsak gondolatokat vett át Beniczky Pázmány imádságos könyvéből, hanem egyes imádságoknak egész gondolatmenetét is, sőt, ha éppen a vers nem kívánta, a szavakon sem igen változtatott. Beniczky több költeményének már a címe is rávezetett bennünket Pázmány megfelelő imádságaira. Így a két reggeli ének egybevetése Pázmány hat reggeli imádságával világosan mutatja összetartozásukat, a hatodik számú reggeli imádságnak pedig az első reggeli ének egyenes versbeszédese. Ugyanígy a következők: A teremtésért Istennek hálaadás Pázmánynál A teremtésért és táplálásért hálaadás, A mennyei örök boldogság kívánása Pázmánynál Az örök boldogság kívánása, Útonjáróknak oltalomkérése Istentől Pázmánynál Utonjárók könyörgése, Hogy az Isten egyedül maga veri a hadakat és nem emberi erő által Pázmánynál Mikor hadakkal ostromoztatunk cím alatt található. De nem egész terjedelmükben foglalja versbe ezen imádságokat, ki-kihagy egy-egy részt.⁹⁰

A fenti megfigyelések azonban pontosításra szorulnak. Egyrészt azért, mert az elősorolt példák között olyanok is akadnak, amelyek esetében a szövegkapcsolat feltételezése nem kellően megalapozott. Másrészt a tényleges intertextuális kapcsolatot mutató darabok esetében joggal merül fel a kérdés, hogy a prózai imádságsszövegek versbe szedéseként körülírt művelet alatt voltaképpen mit kell értenünk, mennyiben beszélhetünk például szerzői önállóságról, saját írói koncepció érvényesítéséről. Erre pedig csak Beniczky forráshasználatának közelebbi vizsgálata deríthet fényt.

Beniczky *Hogy az Isten egyedül maga veri az hadakat és nem emberi erő által* című költeménye ugyan az istenes versektől elkülönülő, világi témákat megverselő sorozat részét képezi, tárgya révén mégis szorosan kötődik a megelőző verscsoporthoz. Kovács Dezső e mű kapcsán Pázmány *Mikor hadakkal ostromoztatunk* című imájára utal,⁹¹ ám a több számozott imádságegységből álló szövegcsoporthoz belül nem jelöli meg az általa forrásnak tekintett darabot.⁹² Az *Imádságos könyv* gyanúba kevert szövegei azonban nemcsak tematikailag, hanem hanghordozásukat és céljukat tekintve is elütnek a vizsgált verstől. Kovács Dezső fő mintaként alighanem a második imádságra gondolhatott, bár a csoport többi tagjában is fel-feltűnik néhány olyan elem, amelyek visszaköszönnek a költeményben,⁹³ ám ezek olyannyira közkézen forgó, erőteljesen konvencionális összetevők, hogy önmagukban semmiképpen sem elegendőek a szövegkapcsolat igazolásához. Kétségtelen, hogy mindkét szövegben fellelhetőek azok az aktuális történelmi helyzet értelmezéséhez hozzájáruló bibliai párhuzamok, amelyek a magyarországi török háborúk idején érthető módon váltak közkedvelt toposzokká: azokról az ószövetségi jelenetekről van szó, amelyekben az adott szereplő Isten segítségével képes volt legyőzni túlerőben lévő ellenfelét. Feltűnő, hogy ezzel ellentétben az imák egyik központi

⁹⁰ KOVÁCS Dezső, „Beniczky Péter...”, 408.

⁹¹ PÁZMÁNY, *Imádságos könyv...*, 176–185.

⁹² KOVÁCS Dezső, „Beniczky Péter...”, 408.

⁹³ PÁZMÁNY, *Imádságos könyv...*, 183.

gondolata egyáltalán nem szerepel Beniczkynél, pedig az egész szövegcsoporthatja az a korabeli történelemszemléletet interkonfesszionális módon meghatározó vélekedés, miszerint a török az Isten haragjának eszköze, a magyarság pedig bűnei miatt ostromoztatik. E hiányra a vers műfaja nyújt magyarázatot: Beniczky alkotása nem könyörgés, hanem buzdítás, ezért elsődleges címzettje nem Isten, hanem a vitézkedő magyarok (noha az első strófa dicsérete még közvetlenül Istent szólítja meg). Kovács Sándor Iván a fenti imacsoport helyett Pázmány egyik prédikációjára utal tanulmányában,⁹⁴ ám ebben sem található – néhány a korban közkeletűnek számító gondolatot megszólaltató soron kívül – szoros kapcsolatot igazoló szöveghely. Ebben az esetben tehát nem beszélhetünk a Pázmány-mű forrás jellegű kiaknázásáról.

Hasonló a helyzet a költő egy másik költeményével, az *Itt az teremtésért az Istennek hálát ad* cíművel is, amelyet Kovács Dezső Pázmány *A Teremtésért, és Táplálásért, Hála-adás*⁹⁵ című hálaadó imájához kapcsol.⁹⁶ Itt a tematikus rokonság már közelebbi, illetve a műfaj tekintetében is jelen van az átfedés, mivel mindkét mű tartalmaz hálaadó szakaszokat. Jóllehet a hálaadás gesztusa Pázmánynál és Beniczkynél is központi szerepű, a nyelvi megformálás módja már eltérő. Pázmány az egyén felől közelíti meg témáját, a beszélő saját maga teremtséért, testi érzékekkel való felruházásáért és életben tartásáért ad hálát, a szövegben tágabb perspektíva csupán a futólag többes szám első személybe átváltó beszédmod révén jelenik meg. Ezen a ponton valóban felfedezhető némi rokonság a két mű tárgyalásmódja között, ám itt megint olyannyira elterjedt nézet hangoztatásáról van szó, hogy voltaképpen szövegkapcsolat pusztán ez alapján ismét nem valószínűsíthető. Pázmánnyal ellentétben Beniczky az embert mint olyant állítja a középpontba, a megszólaló csupán a költemény végén vonja le a megelőző fejtegetésekből következő személyes konzekvenciákat.

A témakezelés szintjén még jelentékeny eltérés mutatkozik, Beniczky verse ugyanis átfogóbban és sokrétűbb módon bontja ki tárgyát. A tágabb perspektíva lehetőséget nyújt számára arra, hogy a megszólaló jelenével összekapcsolja a teremtestörténet elején végbemenő, meghatározó jelentőségű eseményeket, ennek köszönhetően az emberi hálátlanság mozzanata teológiai tartalmakkal telítődik. Szembetűnő a beszédhelyzet összetettsége, rétegzettség is, illetve ezzel összefüggésben a nézőpont leleményes változtatása. A felütés személytelenségét fenntartva a második versszakban az emberi szubjektumnak az isteni teremtésből fakadó

⁹⁴ KOVÁCS Sándor Iván, „Felföldi íróportrék: Beniczky...”, 284. Kovács Sándor Iván Beniczky egy másik versében (*A nyelv vétkeiről*) is egy Pázmány-prédikáció (*Hogy az zabola nélkül való nyelv mindent visszamagyaráz*) parafrázisát vélte felismerni, azonban erről is az mondható el, hogy Beniczky és Pázmány gondolatmenetének hasonlósága alighanem inkább a korszak általános közfelfogását alkotó elemekből építkező tematikából következett, semmint a két mű közötti közvetlen szövegkapcsolatból.

⁹⁵ PÁZMÁNY, *Imádságos könyv...*, 98

⁹⁶ KOVÁCS Dezső, „Beniczky Péter...”, 408.

középponti szerepe fejeződik ki, amikor a beszélő saját antropocentrikus nézőpontját érvényesítve szól az őt körülölelő kozmikus valóságról:

2. Mint abroncs hajlása,
Kék égnek állása
Környül vött javaival,
Hóld és Nap járási,
Planéták forgási
Kerülnek áldásával,
Tengernek vizei,
Az földnek füvei,
Táplálnak hasznaival.⁹⁷

Az Istent aposztrofáló kezdő szakaszok az ember teremtésben betöltött szerepét taglalják, kiemelve mindazt a jót, amit Isten számára megadott. A hatodik strófában megváltozik a megszólítás címzettje, a beszélő immár az ember felé fordul, prédikátori szerepkörbe helyezkedik, s a bűnbeesés természetét taglalja, annak a szubjektum jelenéig elható hozadékait is elősorolva. A vers végi önmegszólítás adja az emberi egyén szintjéről kiinduló doxológia keretét, ami az utolsó strófában ismét kozmikus síkra emelkedik, immár túl is lépve a teremtett világ határain, a mennyei szférát is belevonva Isten dicsőítésébe. Vagyis a fentről és a kezdetek idejétől lefelé szálló ívet bejáró tárgyalásmód az utolsó két strófában a hálaadás fontosságát átérző egyéntől emelkedik vissza a mennyei magasságokba.

A tényleges intertextuális kapcsolatot mutatható daraboknál a forrásszöveghez való viszonyulás eltérő típusai fedezhetőek fel. A Kovács Dezső által példaként idézett *Az mennyei örök boldogságnak kívánása* például lineárisan haladva viszonylag szorosan kapcsolódik a *Imádságos könyv* nyújtotta mintához (*Az örök Bóldogságnak kívánsága*).⁹⁸ Ráadásul a két szöveg koncepciója is igen közel áll egymáshoz. A forrásműbeli gondolatmenet szoros követését jól érzékelteti az alábbi összevetés:

BENICZKY

8. Öröly te-is testem,
Noha bűnben estem,
El nem veszel az földben,
Mint a' szép buza mag,
Hogy földben el nem agg,
Ki-ujjul ki-keletben,
Igy te-is hamuból,
Fel-támadsz az porból,
Vigadsz örök életben.⁹⁹

PÁZMÁNY

Eöröly te-is, oh én testem, mely a' hálál-
által, mint jó mág, földbe hintetel, hogy ki-
keletkor sokkal ékesben ki-sendüly. mert
most, rothadandó vagy, de akkor rothadatlan
lészesz: most gyarló, és undok vagy, de
akkor hatalmas, és dücsöséges léssesz: most
földi vagy, akkor lelki léssesz. mert a'
léleknek fényessége, gyorsasága,
hathatósága, és megsérthetetlen-vólta, reád-
is származik.¹⁰⁰

⁹⁷ RMKT XVII/12, 106.

⁹⁸ KOVÁCS Dezső, „Beniczky Péter...”, 409–410.

⁹⁹ RMKT XVII/12, 110 (8. strófa).

¹⁰⁰ PÁZMÁNY, *Imádságos könyv*..., 160.

Azonban még ebben az esetben sem beszélhetünk a forrásmű egyszerű versbe szedéséről: Beniczky – ahogyan arra egyébként Kovács Dezső is utal – nemcsak elhagy bizonyos összetevőket, hanem alakít is a szöveget, megtoldva azt saját szerzésű szakaszokkal. Minthogy itt maga a téma sem kínált tág variációs lehetőségeket, Beniczky csupán néhány kiegészítésre és szerkezeti-koncepcióbeli módosításra szorítkozott. A prózai imádságot végig átható, az evilági és túlvilági élet tulajdonságait kontrasztba állító ellentétezés retorikai alakzatát eljelenítéltette, de visszafogottan élt az affektusokat kifejező eszközökkel is, melyeket jól kiszámított módon helyezett el szövegében.

Az előbb tárgyalt esetben a forrásszöveg szorosabb követése valósult meg. Beniczky egy másik költeménye, az *Uton jároknak oltalom kérése Istentől* viszont arra az alkotástípusra nyújt példát, amelynél bár a prózai imaszöveg (*Uton-járók könyörgése*) követése ismét tetten érhető, a minta mégsem válik az előző esetre jellemző módon meghatározóvá. Itt Beniczky már nem az eredeti gondolatmenet sorrendjének megfelelően, lineáris módon emel át szakaszokat, hanem strukturális szempontból is saját elképzeléséhez alakítja kiindulási anyagát. A Pázmánynál is szereplő, ám az új kontextusban némileg részletezőbb kifejtést kapó bibliai utalások például koncentráltabb formában és a költemény szerkezeti középpontja tájára helyezve olvashatók. Beniczky leginkább abból a szakaszból merít, amely az eredetiben is beszélőhöz viszonyítva jelöli ki Isten szerepét, felszólításos formájú kéréseket fogalmazva meg („Légy...”):

BENICZKY

2. **Légy vigasztalásom,**
Ellesztő **árnyékom,**
Valahová fordulok,
Essős hév időben
S' fergeteg szél vészben
Légy hajlékom hol járok,
Ahoz **nyugodalmom,**
Erős bátorságom,
Az holott meg maradok.

3. Ha **veszedelem** ér,
Ellenség hozzám fér,
Légy énnékem **oltalmom,**
Szerencsétlenségben,
Akár mi ügyemben
Légy meg-tarto **istápom,**
Bádogat **fáratságban,**
Es nyugovásimban

PÁZMÁNY

[...] **Légy** nekünk készületünkben
segétségünk, útunkban **vigasztalásunk,**
melegben **árnyékunk,** esőben és hidegben
hajlékunk, fáradságunkban nyugodalmunk,
szerencsétlenségben oltalmunk, gonosz
útunkban **istápunk,** **veszedelmünkben**
gyámolunk: hogy te-általad, a' hová
igyekezzünk, **békével** juthassunk, és ismét
egészségben jöhessünk házunkba. [...] ¹⁰²

¹⁰² PÁZMÁNY, *Imádságos könyv...*, 201.

Pázmány szövege a beszédhelyzet alapján két nagyobb részre tagolható: az ima első felében a többes szám első személyű alany az Úristent szólítja meg, majd Krisztushoz fordul. Míg itt a címben is jelölt általános emberi nézőpont érvényesül, Beniczky-nél a kölcsönzött elemek egy tipizált személyes alapszituációba illeszkedve jelennek meg, noha a cím nála is többes személyű megszólalásmódot ígér. További különbség, hogy a két műben a szimbolikus tartalmakkal mélyen telített útképzet jelentésösszetevői eltérő hangsúlyokkal szerepelnek. Pázmány beszélője végig szem előtt tartja, hogy az esetleges, konkrét úton járás miniatűr módon magának az emberi életnek a létállapotát képezi le: az evilági élet egyfajta zarándoklat, egy olyan út, amely a halál után a mennyei régiókba vezethet. Az úton levés e két, konkrét és jelképes értelmű jelentéssíkjának egybejátszása nagyrészt hiányzik Beniczky változatából, aki inkább a tényleges úton levés mozzanataira koncentrálna. E hangsúlyeltolódás eltérő koncepciót jelez, s ezt a benyomást erősíti a vers szövegalkotása is: Beniczky itt nem ragaszkodik szorosan a mintaként funkcionáló prózai imádság szövegéhez, az egyes átvételek a saját szerzésű sorokba ékelődve, elszórtan tűnnek elő.

A fenti rövid áttekintés alapján azt mondhatjuk, hogy Beniczky verses imái a műfaji váltásból következően természetesen nagymértékben megkurtítva hasznosították az egyes prózai szöveghelyeket. Az elhagyások mellett a rímes sorokba fűzés az átemelt részletek egyes kifejezéseinek módosítását, a toldalékok megváltoztatását, a szavak sorrendjének cseréjét vagy más, szinonim kifejezések használatát követelte meg. Az egyező szöveghelyek különféle arányú saját szerzőségű szakaszokkal egészültek ki, ami a legtöbb esetben önálló gondolatmenetű mű létrejöttéhez vezetett. Ennek megfelelően a költő az egyes költemények szerkezeti felépítésében is saját koncepcióját érvényesítette, a versek átgondolt, gondosan kialakított struktúrája, illetve az egyes strófák mondat szerkesztése, a példázatok és egyéb retorikai eszközök alkalmazása arról tanúskodik, hogy Beniczky kreatív módon viszonyult az *Imádságos könyv* anyagához.¹⁰³

A korszak irodalomszemléletére általánosságban jellemző volt, hogy az egyes szerzők más alkotók műveit szabadon kiaknázták, hosszabb-rövidebb szakaszokat jelöletlen idézetek formájában, az új kontextus megkívánta kisebb-nagyobb grammatikai vagy stilisztikai

¹⁰¹ RMKT XVII/12, 110–110 (2–3. strófa).

¹⁰³ Érdemes itt megjegyezni, hogy Pázmány imaszövegei a gyakori mondat szerkezeti paralelizmusok miatt olykor egészen versszerűvé válnak. Példaként idézhető az áldozás utáni első imádság néhány azonos szótagszámú (11/11/11/11) tagmondata (utólag verssorokra tagolva): „száraz lelkemnek mennyei harmattya, / szomjú szívemnek élesztő pohára, / háborúságimnak csendesítője, / minden nyavalyámnak vígasztalója”. PÁZMÁNY, *Imádságos könyv*..., 251 (25–26. sor).

módosításokkal vettek át. E kompilatív módszer azonban inkább a prózai szövegformálásra (például a humanista levélírássra vagy később a barokk használati irodalomra) volt jellemző, illetve a közösségi jellegű költészetben, az egyházi énekeknél és közköltészeti alkotásoknál fedezhető fel még gyakori jelentkezése. A műköltészetben elfogadott, elismeréssel illetett imitációs technika sokkal inkább a kifinomult allúziós szövegalkotást, semmint terjedelmesebb szakaszok közel szó szerinti egyezéssel való átvételét jelentette.¹⁰⁴ Beniczky ráadásul nem is nagynevű költők műveiből, hanem prózai kegyességi szövegekből emel át részleteket.¹⁰⁵ Ezáltal pedig módszere a szintén nem szabályos imitációs technikát alkalmazó, s főleg Zrínyi Miklós alkotásaiból építkező Esterházy-versekétől is lényegi szempontból eltér.¹⁰⁶ Mindez azt sugallja, hogy sem a korszak irodalomfelfogását, sem szerzői gyakorlatát nem lehet kellő pontossággal pusztán a teoretikus jellegű fejtegetések felől megközelítve leírni.

4.3. Beniczky és Nyéki Vörös Mátyás bűnbánati énekei

A fentiek mellett Kovács Dezső arra is utalt, hogy Beniczky könyörgésein érezhető Pázmány bűnbánati imáinak hatása: „[e]zekben az azonos gondolatokban és egyező fölfogásban biztos jelét látjuk annak, hogy Beniczky bűnbánó énekeinek és Pázmány penitenciális imádságainak szoros közük van egymáshoz.”¹⁰⁷ A közös bűnbánati tematikából fakadó elkerülhetetlen egyezéseken túl azonban sem az *Imádságos könyv*ben szereplő hét bűnbánati zsoltár,¹⁰⁸ sem a gyónás gyakorlatához kapcsolódó imádságok esetében nem beszélhetünk bizonyítható szövegkapcsolatról. Beniczky penitenciatartásra indító verseiben valójában egy másik szerző bűnbánati költeményeinek hatása fedezhető fel: az 1633-as bécsi *Istenes énekek* kiadás toldalékában olvasható versek alkotójáé, akit a V. M. monogram utalását alapul véve Nyéki Vörös Mátyással szokás azonosítani.¹⁰⁹ Mivel a versszövegekből világosan kitűnik a Nyéki Vörös Mátyásnak tulajdonított bűnbánati énekek ismerete, minden valószínűség szerint magának Beniczkynek kell tulajdonítanunk ezek saját alkotásaihoz való csatolását.¹¹⁰

¹⁰⁴ E problémáról az Esterházy-fejezetben lesz részletesebben is szó.

¹⁰⁵ Pázmány imakönyve nyilvánvalóan nagy tekintélynek örvendett, ám ez másfajta autoritás volt, mint ami az egyes költői életművek szabályos imitációja háttérében felfedezhető.

¹⁰⁶ Mit később látni fogjuk, Esterházy egyik versében Beniczky *Hogy az Isten egyedül maga veri az hadakat és nem emberi erő által* című költeményét vette alapul, ám ez éppen a kevésbé szoros követés típusát képviseli.

¹⁰⁷ KOVÁCS Dezső, „Beniczky Péter...”, 411.

¹⁰⁸ Hat bűnbánati zsoltár fordítójaként Pázmány neve is felmerült: SZABÓ Ferenc, „Pázmány Péter...”, 125–132.

¹⁰⁹ A Nyékieknek tulajdonított versek szerzőségi kérdéseire lásd: RMKT XVII/2, 449–455.

¹¹⁰ JENEI, „Beniczky Péter...”, 187. Balassi és Rimay hatása kapcsán lásd: KOVÁCS Dezső, „Beniczky Péter...”, 411–412. A költő Zrínyi-imitációit Kovács Sándor Iván elemezte behatóan, ezek a többnyire egészen finom utalások, Zrínyi-reminiscenciák a világi témájú versekben fordulnak elő. KOVÁCS Sándor Iván, „Felföldi íróportrék: Beniczky...”, 286–291.

Beniczky Nyéki-imitációja meglehetősen rendhagyó jellegű. Noha mindössze két vallásos költeményben találhatóak olyan szavak, szókapcsolatok, amelyek a fent említett kiadvány verseinek egyértelmű hatását mutatják, az eredeti alkotások kötetbe szerkesztése sajátos helyzetet teremtett.¹¹¹ Mivel a vendégszövegek nem külön tömböt alkotva, hanem elszórtan helyezkednek el, teljesen egybeolvadnak Beniczky költeményeinek csoportjával. Az énekek eredeti forrásműbeli sorrendje is felborult. Minthogy ebben az esetben a mintaszövegek az imitációs eljárást alkalmazó alkotásokkal együtt váltak olvashatókká, a túlzottan szoros követés nyilván nem tűnt kíváncsnak. Így e verseknél joggal beszélhetünk a korszak irodalmi felfogásának megfelelő szabályos imitációról: mint látni fogjuk, a művek közötti allúzív viszony nem különösebben feltűnő, a költő csupán néhány kifejezés átvételére szorítkozott. Az viszont már kérdéses, hogy Beniczky szándéka az *aemulatio* vagy inkább a tiszteletteljes mintakövetés volt-e.

A *Magyar Rithmusok* első olyan költeménye, amely Nyéki-szöveg alapul vételére utaló szó szerinti egyezéseket tartalmaz, *Az el-hagyott állapotban maga vigasztalása*. Beniczky itt Nyéki közel azonos című versét imitálja.¹¹² A két alkotás szerkezeti felépítésének váza nagyjából azonos: viszonylag terjedelmes, önmegszólító, *soliloquium* jellegű bevezető szakaszok készítik elő az Istenhez forduló könyörgést. Beniczky szerkesztménye azonban tömörebb, csupán kilenc versszakot tesz ki Nyéki tizenhat strófás változatával szemben. A párhuzamos szakaszok az első négy versszakban fedezhetőek fel, s egyik esetben sem terjednek túl a strófánkénti néhány szavas egyezéseken:

BENICZKY

NYÉKI VÖRÖS MÁTYÁS

2. Türed csak **csendességgel**,
S fogadgyad örömmel
Bús lelkem bánatidat,
Mert nem történetbül,
Hanem érdemedből
Erzed most fájdalmidat,
Mint arany az tűzben,
Tisztuly büntetésben,
Hogy vehesd jutalmidat.¹¹³

1. Viseld békességgel, s' kegyes **chendességgel**
Bús lelkem bánatidat,
S' vegyed ajándékul, hogy nagy akadékul
Látod most barátidat,
Tarchad jutalmadnak, s' nem boszszús igádnak,
Ez szomorúságidat.¹¹⁴

Az átvételek – a címszöveget is ideértve – az alapszituáció azonosságával állnak kapcsolatban, mindkét vers a saját lélek vigasztalását jeleníti meg, amit a megszólaló életében

¹¹¹ A bécsi edíciójú *Istenes énekek* mint szövegforrás kapcsán lásd: VADAI, „*krúda...*”, 116–120.

¹¹² RMKT XVII/12, 101–103.

¹¹³ *Uo.*, 101.

¹¹⁴ RMKT XVII/2, 123.

tapasztalt megpróbáltatások ('ostorozások') nyomán keletkező bánat motivál. Fontos azonban észrevenni, hogy a két költő a lelki indulatok lecsendesítéséhez már eltérő stratégiát alkalmaz. Noha mindkét költemény szövegalkotása nagymértékben él a helyes magatartás felé orientáló felszólítások használatával, ezek tartalmi elemei már némileg eltérő felfogást tükröznek. Nyéki átgondolt érvmenet alapján argumentál, s inkább az értelemre kíván hatni, az első hat versszakban lépésről lépésre haladva jut el az alapprobléma átértelmezéséig. Beniczky argumentációja kevésbé kidolgozott, s mivel inkább a lelki síkra koncentrál, nála főként azok a meggondolások jutnak szerephez, amelyek közvetlenebbül hatnak az érzelmi hozzáállásra: a gondolatmenet íve a remény (1. str.), a jutalom (2. str.), az alázat (3. str.), a hála (4. str.), a bűnbánat (5–6. str.) mozzanatain keresztül jut el az összegző jellegű strófaig (7. str.).

Mindkét költemény esetében arról van szó, hogy a könyörgést előkészítő benső lelki folyamatokat is elének tárják, vagyis felmutatják azt a szakaszt, ami mintegy előhangolja a lelket, hogy képessé váljon helyes módon fordulni Istenhez. Feltűnő, hogy a Nyékinél hiányzó bűnvallásnak Beniczky milyen nagy teret szentel. Beniczkynél a részletező bűnvallás, illetve a bűnbánat érzésének felkeltése nemcsak ebben a költeményben, hanem a *Magával való lelki számvetés* című, szintén önmegszólító jellegű darabban is hasonló szerepet tölt be, miközben a bűnbánati könyörgések másik típusa mellőzi a vétkek részletező elősorolását. Az önmegszólító szakaszokon túl a költeményeket záró könyörgések megformálása is eltérő, Beniczky versének beszélője önmagát nem fizikai szükséglet szenvedő hívőként, hanem megtérő bűnös képében jeleníti meg.

A *Magyar Rithmusok* másik Nyéki-imitációt tartalmazó darabja a *Reggeli ének*. Itt már kettős irányból táplálkozó szövegépítés figyelhető meg, mivel néhány strófa Nyéki-imitációt tartalmaz, néhány pedig Pázmány egyik reggeli imájának szövegrészleteit veszi át.¹¹⁵ A két forrásszöveg ötvözése az előzőekben látott módon megy végbe: Nyéki csupán részben azonos témájú versének néhány egyező szavával szemben Pázmány imájából több sornyi szakaszok kerülnek át.

BENICZKY

2. Továbbra-is segits,
S' kegyelmeddel épits,
Hogy **az én hivatalom,**
Szent **kezedből** jűjjün,
S' **üdvességes légyen,**
Es csak néked szolgállyon,
Minden gondolatom

NYÉKI VÖRÖS MÁTYÁS

Minden-napi könyörgése Lelkemnek

2. **Az én hivatalom,** kibem ma foglalom
Magam, legyen szerenchés,
Te Nevedben kezdem, ki **kezedből** veszem
Engedd hogy **üdvösséges**
Légyen, böchületes, szivem teokélletes
Hozzád, mert az igen szükséges.¹¹⁷

¹¹⁵ Pázmány szövege fordítás, a latin eredetit lásd: BAJÁKI és BOGÁR, *Pázmány Péter...*, 302–303.

¹¹⁷ RMKT XVII/2, 115.

Gazdag, szegény voltom,
Tégedet magasztaljon.

PÁZMÁNY
Reggeli imádságok, VI.

3. Gerjezd-**fel szívemet,**
Sirassam bűnömet,
Adgy vizet szemeimnek,
Ne örvendgyek máson,
Hanem szível azon,
Az mi tetszik kedvednek,
Eletem jobbullyon,
S' téged szívből áldgyon,
Hadd éllyek felségednek.¹¹⁶

[...] Semmin egyében **ne örvendezzek,**
hanem csak **azon a' mi** te-hozzád viszen
[...] Gyakran, buzgósággal emeld-**fel** Úr
Isten, **szívemet** Szent Felségedhez. **Adgy**
vizet szemeimnek, hogy **sirassam** gyakran
bűneimet. Adgy az én **életem** meg-
jobbítására igyekező szándékot. [...] ¹¹⁸

A felütés Nyéki-imitációval indít, majd a harmadik strófától kezdve egészen a hetedik versszakig Pázmány imájának ötödik bekezdéséből idéz (csupán egy helyütt merít korábbi szakaszból). Beniczky az eredeti szöveg retorikai megoldásait is átformálja: a pozitív állításoknál a forrás szigorú, az erényt a bűnnel együtt szerepeltető rendjével szemben több elemet sorakoztat fel, a Pázmánynál szereplő fosztó szócskát („nélkül”) pedig anaforikusan ismétlődő tagadószóra cseréli („ne”). A hatodik strófában a két forrás elemei keverednek, végül a nyolcadik strófa elejében akadhatunk még szórványos Nyéki-hatásra, majd szövegátvételtől mentesen folytatódik a mű. Beniczky e verse tartalmazza a legkevesebb önálló gondolatot, pusztán a nyolcadik és a kilencedik strófában megfogalmazódó kérések, a felebaráti könyörület és a jótettek vonatkozásában beszélhetünk saját ötletről.

Kovács Dezső megfigyelése szerint „a hatodik számú reggeli imádságnak [...] az első reggeli ének egyenes versbeszedése”.¹¹⁹ Ez a megfogalmazás némileg félrevezető, ugyanis a tíz strófányi költeménynek csupán három versszakáról állítható, hogy szorosan követi az *Imádságos könyv* bizonyos szakaszait, ráadásul Beniczky a szövegrészek eredeti sorrendjét is megváltoztatta. A forráshasználat módja tehát itt is önálló koncepció meglétére mutat: Beniczky könyörgése éppúgy nem tekinthető Pázmány reggeli imája szövegvariánsának, ahogyan Nyéki versének logikáját sem követi.

Nem Beniczky volt azonban az egyetlen, aki költőként az említett reggeli imát vette alapul. Pécseli Király Imre *Paraditsomnak te szép fényes Napja...* kezdetű éneke (RMKT XVII/2, 9. sz.)¹²⁰ kapcsán már joggal beszélhetünk a forrásmű versbe szedéséről. A szöveg versfői szerint az „Pécseli Király Imre munkája”. Pécseli az imádság szövegét az elejétől a végéig, lineárisan haladva, meglepően kevés elhagyással vette át, ezért nála jóval gyakoribb a szó szerinti egyezés

¹¹⁶ RMKT XVII/12, 88–89.

¹¹⁸ PÁZMÁNY, *Imádságos könyv...*, 85.

¹¹⁹ KOVÁCS Dezső, „Beniczky Péter...”, 408.

¹²⁰ RMKT XVII/2, 24–26.

is. Az imádság egyértelmű hatását mutató szöveghelyek az átfogalmazott szakaszokkal, illetve a forrásmű gondolatmenetéhez igazodó bővítésekkel váltakozva fordulnak elő:

PÉCSELI KIRÁLY IMRE

Munkáim között **gyakran buzgósággal,**
Emeld-fel szívem ahítatossággal,
S' magadhoz foglald minden jósággal,
Szegény lelkemet lásd illy boldogsággal.

Rut **bűneimnek** meg-síratására,
Adgy vizet szememnek ásztatására,
Eletemnek meg-jobbitására,
Adgy szent malasztot igazulására.¹²¹

PÁZMÁNY

Reggeli imádságok, VI.

[...] **Gyakran, buzgósággal emeld-fel** Úr
Isten, **szívemet** Szent Felségedhez. **Adgy**
vizet szemeimnek, hogy **sirassam** gyakran
bűneimet. **Adgy** az én **életem meg-**
jobbítására igyekező szándékot. [...] ¹²²

Ám még ebben az esetben sincs szó minden önállóságot nélkülöző szövegkölcsonzról. Pécseli több helyütt is megtoldotta az eredeti szöveget: az első három, önálló szerzésű strófa Jézust helyezi a megszólított pozíciójába, megteremtve az imádságból hiányzó lírai alaphelyzetet, később pedig az alapszöveg bibliai utalásokat tartalmazó versszakokkal (17–18., 23. str.) egészül ki. Pécseli közvetlen forrása azonban nem Pázmány, hanem Mihálykó János evangélikus prédikátor 1609-ben megjelent, *Keresztyéni istenes és áhítatos imádságok* című munkája volt.¹²³ Mihálykó Pázmány *Imádságos könyvéből* számos imaszöveget átvett, Pécseli tényleges forrásáról egy Mihálykó által módosított szakasz árulkodik, ahol az eredetiben szereplő „penitencia-által” kifejezés helyett „igaz-hüt által” áll, a szent malasztban való részesülés kívánása pedig a „kinaidban” gondolatával egészül ki.¹²⁴ Ugyanezek a változtatások találhatók meg Pécseli versében is: „Igaz hit által [...] Részeltes engem érdemes kinodban”.¹²⁵ Pécseli alkotását Beniczky is ismerhette a protestáns *Istenes énekek* kiadásokból.¹²⁶ Nem lehetetlen, hogy felismerte a feltűnő szövegegyezést, s talán éppen ez a példa adott ösztönzést saját Pázmány-adaptációi számára.¹²⁷

¹²¹ Uo., 25.

¹²² PÁZMÁNY, *Imádságos könyv...*, 85.

¹²³ MIHÁLYKÓ János, *Keresztyén istenes és ájtatos imádságok*, Bártfa, 1609 (RMNy 976).

¹²⁴ *Keresztyeni istenes és áhítatos imádságok ez mostani nyomorult és veszedelmes időkben, minden keresztyén és istenfélő embernek fölötte szükségesek és hasznosak*, 1630, Csepreg, Farkas Imre, 19. (RMNy 1459); PÁZMÁNY, *Imádságos könyv...*, 86 (4–5. sor).

¹²⁵ RMKT, XVII/2, 26 (101–102. sor).

¹²⁶ Vö. Uo., 272.

¹²⁷ A *Magyar Rithmusok* és a mű szlovák nyelvű, szintén Beniczky művének tartott változata, a *Slovenské verše* kapcsolata is még tisztázatlan. Vö. CSANDA, „Beniczky Péter...”, 259–270.

4.3. Beniczky saját szerzésű bűnbánati könyörgései: Az *Bűneit ismervén Istennek kegyelemért könyörög* elemzése

A *Magyar Rithmusok* első része – az istenes versek tizenkilenc költeményből összetevődő csoportján belül – tizennégy bűnbánati éneket foglal magába. Ezek közül nyolc szerzője azonban biztosan nem Beniczky volt. A fennmaradó hat ének közül kiválasztott *Bűneit ismervén Istennek kegyelemért könyörög* vizsgálata a tematika erősen konvencionális jellege ellenére is alkalmas arra, hogy Beniczky önálló alkotókészségéről is képet adjon.

Már Kovács Dezső észrevételezte, hogy a *Magyar Rithmusok* bűnbánati verseinek tematikájával és hanghordozásával a gyónáshoz kötődő imádságtípus áll a legszorosabb kapcsolatban.¹²⁸ Az említett tartalmi átfedéseken túl a lírai könyörgések retorikai megformáltsága is az imádság beszédhelyzetének sajátosságaihoz igazodott. Az imádság részletekbe menően kidolgozott középkori retorikája a levélformához hasonlóan szintén az antik szónoki beszéd felépítését vette alapul. A Guilielmus Alvernus (*Rhetorica divina sive ars oratoria eloquentiae divinae*, 1240 k.) által megfogalmazott alapvetés öt szerkezeti egységet különített el: az *exordiumot*, a *narratiót*, a *petitiót*, a *confirmatiót*, és a *conclusiót*. Sorrendjük éppúgy nem volt kötött, ahogyan együttes meglétük sem vált követelménnyé.¹²⁹ Alvernus felosztásának érvényét jól mutatja, hogy az egyes egységek a *Magyar Rithmusok* négyszáz évvel későbbi verses imáiban is felfedezhetők.

A *Bűneit ismervén Istennek kegyelemért könyörög* a *Magyar Rithmusok* istenes dicseréreteinek sorában a tizenkettedik darab, Beniczky saját szerzésű, szoros értelemben vett bűnbánati énekei közül pedig az utolsó. Jóllehet a kötetbe beválogatott Nyéki-versek között is található egy olyan darab, amelyben a kegyelemkérés kiemelt szerepet kap, ebben az esetben nem fedezhető fel imitativ viszony a két költemény között. A *Bűneit ismervén* felépítése, témakezelése és képalkotása is tudatosságról és műgondról tanúskodik, ez azonban a vers meglehetősen visszafogott dikciója, minden kirívó elokúciós megoldást kerülő stílusa miatt első pillantásra kevésbé szembetűnő. Azt mondhatjuk, hogy a tematika által is megkövetelt nagyfokú konvencionális keretein belül Beniczkynek sikerült egy feszes szerkezetű, aprólékosan kidolgozott bűnbánati könyörgést alkotnia.

A költemény törzsszövege szimmetrikus felépítésű: nyolc versszakból áll, két nagyobb szerkezeti egységre tagolódik, melyek további két-két alegységre oszlanak; a verset egy önálló szereppel bíró kolofon-strófa zárja. Az első szerkezeti egység a fent már említett módot követve a Beniczky-könyörgések meghatározó alapérzetét, a bűnös lélek Isten haragjától való félelmét

¹²⁸ KOVÁCS Dezső, „Beniczky Péter...”, 410–411.

¹²⁹ BARTÓK, „Sokkal magyarabbul...”, 157–162.

állítja a középpontba. A versbeszéd az aposztrofé alakzatára épül, így az ima szituációja végig fennmarad. Az első két strófában a bűnös lélek állapotának rajzát kapjuk. A felütés kezdősora rögtön egybekapcsolja a félelemérzetet annak okával, majd az állapotrajz az emberi létező egészét – a testi, lelki és értelmi síkot egyaránt – érintő válságról ad hírt. A strófa utolsó tagja visszatér a felütésben szereplő ember-Isten viszony témájához, a megszólaló múltban elkövetett vétkeire Isten jövőbeli irgalmának lehetősége felel, megemlítve a rettegés távlati, immár túlvilági indokaként megjelölhető elkárhozás lehetőségét. Beniczky a strófát keretező két sortag („Rettegtet sok vétkem... / ... Félő esem poklokra.”) közé sűríti a bűnbánat kiinduló helyzetének főbb mozzanatait:

Rettegtet sok vétkem,
Kit ellened tettem,
Egek fölséges Ura!
Nincs épség testemben
S' bodultam elmémben;
Jutottam szorgos búra,
Ha nem segít Karod,
S' nagy irgalmasságod,
Félő esem poklokra.¹³⁰

A szerkezeti egység további három versszaka a félelem és a bűnösség témáját bontja ki szemléletes módon. A beszélő először a Biblia legismertebb és legnagyobb bűnöseihez hasonlítja magát, az önvádolással saját bűnösségét hiperbolikus módon hangsúlyozva. A két strófányi statikus állapotrajz azután a vádolás egy olyan formájára vált át, amely formailag ugyan külsődleges, mégis a beszélő szubjektum önvádolását kiteljesítő szereppel bír. A gondolatmenet itt is aprólékosan kidolgozott. A félelemérzet és a büntudat ismételten egybefont kifejeződése kozmikus távlattal indít, az égi hatalmak szimbólumaiként ismert égitestek fénye jelenik meg először mint vádló. Majd fokenként lejjebb haladva a makrokozmosz egyre kisebb léptékű másai tűnnek elő: a ház, a felruházott emberi test, végül az emberi testet alkotó négy elem. Mivel utóbbiak együttese alkotja a makrokozmosz alkotóelemeit is, a szűkítő perspektívát visszakapcsolják a kezdőponthoz. E kifelé forduló, a világot szemlélő, egyúttal e műveletet nyelvileg is megragadó szakasz zárásaként pedig az érzékek és a nyelv uralatlanságából fakadó bűnösség gondolata jut szóhoz:

Illy undok vétkekkel
Az eget szememmel
Miként merjem már nézni,
Mert hold és nap fénye,

¹³⁰ RMKT XVII/12, 103.

Csillagok szép színe
Engem fognak vadolni,
Hajlékom falai,
S' föld testem ruhái
Kezdenek karhozatni.

Az négy Elementom,
Kiből épült tagom,
Ellenem kiált nagyon,
[...]
Kiért félek igen,
Meg-esem a' jégén,
S' el ne veszszek a' vámon.¹³¹

A szerkezeti egység záró sorai a nyitó strófában hangsúlyt kapó mozzanatok ismétlik meg variált formában.

Az új szerkezeti egység a *petitio* és *confirmatio* jegyében áll. A kezdő strófa a vers felütésének több motívumát is visszaidézi. Mindeddig a bűnös ember állt a figyelem középpontjában, az új szakasz első alegysége azonban Istent helyezi a cselekvést kifejező igék alanyi pozíciójába. Az itteni felszólító módú igék a felütésben említett isteni segítség természetét vázolják fel, metaforikus nyelvi eszközök segítségével. A lelki folyamatok kezdőpontját a bűnökből való megtérítés jelenti, amit a romlott állapotú lélek újraéledése követ. Beniczky képalkotása itt is javarészt a bibliai képzetkincsből merít, az első rész önvádoló szavai pedig az Istentől elhagyatott ember gyengeségét érzékeltető, önkicsinylő metaforikus kifejezésekkel egészülnek ki (rusnya nyű, elveszett juh stb.). A felütés kar-motívuma – mely a versben mindvégig Isten kegyelmet adó, nem pedig büntető hatalmát jelképezi – is újra előtűnik, hogy több tagból álló mozzanatsorban bomoljon ki, mint a kegyelemtan szemléltető eszköze. E két strófányi *petitio*ra szintén két versszaknyi *confirmatio* következik. Az ebben szerepet kapó argumentumok kezdő- és végpontján azonban még egy-egy *petitio* áll, az első *deprecatio*, a rossz eltávoztatását kéri, a második *precatio* a jóért. Az érvmenet maga azonban nem összefüggő, a beszélő két eltérő jellegű argumentummal operál. Az első argumentum a bűnt az isteni kegyelemgyakorlás lehetőségfeltételeként mutatja fel, a második pedig az irgalomadásnak azokat a pozitív következményeit sorolja elő, amelyek Istent érhetik a jövőben. Mindkét szerkezeti egység tartalmaz tehát egy belső keretet, az elsőben a félelem kifejezése, a másodikban a kérés gesztusa ismétlődik meg a szakasz elején és végén.

Láttuk, hogy a nyitó strófa a bűnbánat kiinduló helyzetének legfontosabb aspektusait (félelem és bűn kapcsolata, a bűnös állapota, Isten irgalmának szerepe) fogalmazta meg. A

¹³¹ RMKT XVII/12, 104.

kolofon e mintát visszatükrözve ismét tömörít és összegez, azonban nem a kezdőponttól, a bűnbánat felébredő érzésétől indít, hanem az ennek eredményeként megszülető bűnvallás körüli mozzanatok sorolja elő:

9. Bűneimről vallást
Tévén, s' vigasztalast
Várván csak Istenemtől,
Kérvén meg halgasson,
Sebemből gyógyitson,
Mert sebhettem bűnömötől,
Az Dudvág berkében,
Egy rétem széllibén
Sirván bűnömön szivből.¹³²

A bűn mint betegség metaforikáját alkalmazó szakasz a bűnvallás momentumát ismét okadással (vigasztalás várása), majd a jövőbeli – immár reményteli – következmények (gyógyulás) említésével egészíti ki. A kolofon tehát megjelöli a költemény értelmezési kontextusát, szerzésének indító okát, majd a helyszín megadásával utalást tesz ennek konkrét körülményeire is. A végszó a nyitó és záró strófa szövegében megjelenő aktusok közvetítő mozzanatát, egyúttal a bűnbánat helyes végzésének alapfeltételét mutatva fel hitelesíti a szöveg tartalmát („Sirván bűnömön szivből”).

4.4. Összegzés

Beniczky Péter *Magyar rithmusokja* esetében megállapítható, hogy a szakirodalomnak a szövegátvételek kapcsán tett nem kellően megalapozott kijelentéseit erős fenntartásokkal kell kezelni, s az ezek alapján kialakított képet mindenképpen árnyalni szükséges. A kötet első részét alkotó harminc költemény közül kilenc teljes egészében más szerzőtől kölcsönzött darab, három esetében igazolható az *Imádságos könyv* egyes részleteinek átvétele, kettő kapcsán pedig Nyéki Vörös Mátyás verseinek imitációjáról beszélhetünk. E kötetrészt első 19 költeménye tekinthető szoros értelemben vett istenes dicséretnek vagy könyörgésnek, a teljes és a részleges szövegátvételt tartalmazó darabok is éppen ebben a tömbben találhatók, vagyis Beniczky eddigi ismereteink alapján kifejezetten csak vallásos tárgyú versei esetében élt a szövegkölcsönzés eszközével. Ha az arányokat nézzük, akkor azt mondhatjuk, hogy az első rész anyagának nagyobb része, közel kétharmada szövegszerűen is önálló szerzői alkotás. Nem kizárt azonban, hogy Beniczkynek más, eddig még nem azonosított forrásai is lehettek.

¹³² Uo.

5. Esterházy Pál

5.1. A két kéziratos versgyűjtemény (1656, 1670) szerkezeti felépítése

Esterházy Pál (1635–1713) Esterházy Miklós nádor fia, maga is a Magyar Királyság nádora 1681-től egészen haláláig, a magyar művelődéstörténet egyik sokszínű alakja. Katonaként részt vett a törökellenese harcokban, jelen volt Zrínyi Miklós 1664-es téli hadjáratánál, majd Buda 1686. évi ostrománál. Érdemeiért az uralkodó 1687-ben birodalmi hercegi rangra emelte. Nyomtatásban is megjelent, Mária-kultuszt ápoló munkái mellett foglalkozott versírással, írt történeti emlékiratot (*Mars Hungaricus*), barokk kantátákat (*Harmonia Caelestis*), összeállította az Esterházy nemzetség geneológiáját (*Trophaeum*), de könyvtára és műgyűjteménye is igen jelentős. E sokrétű tevékenység egy-egy ágának beható ismertetése is külön monográfiát igényelne, az alábbiakban ezért Esterházy irodalmi működésének csupán egyetlen szeletét, a jobb híján imitációs jellegüként megjelölt alkotásmód problémáját tekintem át részletekbe menően.

Esterházy versei két, közel teljesen autográf versgyűjteményben maradtak ránk. Az 1656-ban lejegyzett első versgyűjtemény anyagát a költő később további költeményekkel egészítette ki, s az új, négy részből álló kötetkompozíció első két részét a versek 1670-es összeírásában rögzítette is.¹³³

Esterházy első versgyűjteménye csupán egyetlen, töredékes formájú ciklust tartalmaz. Bár a ciklus töredékessége nem teszi lehetővé a teljes értékelést, annyi talán mégis biztonsággal kijelenthető, hogy a még ifjú éveiben járó szerző munkájából kirajzolódó koncepcióból – annak szembetűnő kiforratlansága ellenére – a ciklusalkotás szándéka már egyértelműen kivehető.¹³⁴ A nyitóvers transzcendens irányultsága után az egyes évszakok ciklikus egymásra következésének bemutatásában már a kozmikus nézőpont jut szerephez. A verssorozat folytatásában felfedezhető elrendezésbeli elem – némileg módosult formában – az 1670-es gyűjteménybe is át fog kerülni: a szerelmes versek csoportjának első darabja, *A fülemile énekének magyarázatja* a megelőző költemény eszmei tartalmát szerelmi történetbe ágyazva verseli meg. Míg az *Arianna históriája* a szerelmi fájdalom által motivált önpusztítás példázatát nyújtja, addig a rá következő költemény, *Az egy ártatlan ifjúnak panasza Cupidóra* már a szerelmi gyötrődés pozitív irányú feloldási lehetőségét mutatja fel: a versbeli megszólaló fokozatosan ráébred a szerelem miatti szenvedés értelmetlenségére. Ezt követően a szerelmi

¹³³ RMKT XVII/12, 797–799; HARGITTAY, „Esterházy Pál...”, 378.

¹³⁴ *Uo.*, 395.

tematikát a vitézi jellegű váltja fel (*Egy csudálatos ének*). A katalógusversek sorát folytató szakaszt még megelőzi egy, a szerelmi és istenes témát egybeforrasztó darab (*Egy kis szomorú ének barátjának betegségéről*). A leíró versek újabb szakaszának kidolgozása azonban félbemaradt, az utolsó elkészült vers záró strófája szerint a gyűjteményben csupán címével szereplő költeményre (*Az vadakról való ének*) – a halfajokat elősoroló folytatás után – még legalább egy hadveréssel kapcsolatos mű is következett volna. Mindebből úgy tűnik, Esterházy versírására ekkor főként két tényező hatott ösztönző módon: a szerelmi érzés és az iskolai gyakorlatok közé tartozó leíró költemények mintája.¹³⁵

A versek 1670-es összeírása (*Fraknai Grof Esterhas Pál énekes könyvei, kik négy részbe foglaltatnak. Az MDCLXX esztendőben*) szintén töredékes formában maradt ránk: a tervezett négy részből ugyan csupán kettőt tartalmaz a gyűjtemény, ám ezek teljes, kerek egész benyomását keltik. Az új gyűjtemény a korábbi versanyagból mindössze az *Egy csudálatos éneket* nem tartalmazza. Mivel az új kompozícióba ezen kívül minden korai vers átkerült, feltehető, hogy Esterházy ezt sem kívánta művei köréből elhagyni, hanem valamelyik el nem készült gyűjteményrészben szánt neki helyet, az újabb keletű lejegyzés elmaradását pedig talán a tervezett darabok megíratlansága indokolta.¹³⁶

De vajon milyen koncepcióbeli változásokról árulkodik az 1670-es versgyűjtemény? Az elsőként szembetűnő módosulás az, hogy a különválogatás és az elhatárolás mozzanatai két külön tematikus egységet hoztak létre: egy istenes és egy szerelmes versekből álló ciklust. Az új ciklusok folyamatos számozásúvá váltak,¹³⁷ a szerző az egyes versek szövegén eltérő mértékű javításokat és kiegészítéseket eszközölt.¹³⁸ Feltűnően megnövekedett az istenes költemények száma, és a didaktikus jelleg is felerősödött, a komoly dikciójú versek térnyerését azonban ellensúlyozzák a második ciklus új szerzésű darabjai, könnyed táncénekei. A szövegalkotás tekintetében a költő szabálytalan imitációs technikával, vagyis igen nagy mértékű szövegátvételekkel készült művei képezik a korai összeírás legjellegzetesebb verstípusát, a későbbi költeményeket viszont már az imitációs eljárás módjára korabeli konvenciójával összhangban álló átvételek jellemzik.¹³⁹ Végül Esterházy jellegzetes katalógusverseinek sorozata is újabb darabokkal gyarapodott.¹⁴⁰

¹³⁵ Vö. KNAPP, „Volucris rota...”, 5–17.

¹³⁶ Vö. HARGITTAY, „Esterházy Pál...”, 399.

¹³⁷ Uo., 395.

¹³⁸ Uo., 394–395.

¹³⁹ Vö. ORLOVSZKY, „Még egy posztmodern...”, 386. – A Zrínyi-imitációk kapcsán lásd még: KOVÁCS Sándor Iván, „Koboz és virginál...”, 64–76; HARGITTAY, „Esterházy Pál...”, 402.

¹⁴⁰ A katalógizáló hajlam, az imitációs technika és a *Kunstammer* eszméje közötti kapcsolatról lásd: ÁCS, „Sárkányölő a csodakabinetben...”, 265–282.

Az első ciklus belső felépítését Hargittay Emil elemezte részletesen,¹⁴¹ magam csak néhány kiegészítés megtételére szorítkozom. Az első négy vers szoros értelemben vett istenes költemény: *Az Istenségről* a transzcendens valóság értelemi megragadhatóságának és nyelvi kifejezhetőségének korlátaival való szembesülést verseli meg. A probléma azután *Az Isteni bölcsességről* című költeményben oldódik meg azzal, hogy a költő a *Példabeszédekben* megszólaló isteni bölcsesség szavait szabad fordításban adja vissza. Az *Az Boldogságos Szűzről* és a *Boldogasszony éneke* mariológiai témájú versek; utóbbi ismét egy első személyben megszólaló bibliai parafrázis (vö. Lk 1,45–56). A bölcselkedő-didaktikus versek sorát megnyitó, illetve a transzcendens világ felé forduló, szoros értelemben vett istenes énekek után következő cezúrát a *vanitatum vanitas* gondolatát megverselő ciklusdarab képezi (*A világnak mulandó voltáról*). Esterházy 1670-es, tizenkét költeményből álló első ciklusa csupán két korai verset tartalmaz, így lehetséges, hogy a ciklus megszerkesztésekor a *Magyar rithmusokat* már bizonyosan ismerő szerzőre¹⁴² az a Beniczky kötetében is érvényesülő, az első rész belső rendjének fő rendező elvét képező eljárás hatott, amely a világi témák felé forduló, didaktikus jellegű műveket a világ mulandóságát tematizáló ciklusdarab segítségével különítette el az első, szorosan vallásos témájú verscsoporttól.

A következő négy költemény a mulandó világ grádicsain lefelé haladva mutatja be a teremtés művét, az égi madarak, a földet benépesítő vadak és a vizekben élő halak katalógizáló jellegű leírásával.¹⁴³ A verscsoport utolsó tagja, a virágok mozdulatlan és miniatűr világát lefestő költemény nemcsak a teremtett világ szépségét hangsúlyozza, de e szépség múlékonyágát implikáló jelképisége révén a mulandóságversre is visszautal. Ehhez az implicit tartalomhoz jól illeszkedik az azt követő szerencsevers immár emberi világra alkalmazott változékonyságképzete. A ciklus két hasonló tematikájú darabbal folytatódik: míg *A Hadverés egyedől Istentől van* akár olyan műként is olvasható, amely a szerencse evilági hatalmának isteni akarat alá való rendelődését indirekt módon fogalmazza meg, addig a háborús motivikát áthallásosan visszaidéző *Vadászat-madarászat mulatságiról* nemcsak a korábbi katalógusversek sorát folytatja, de átvitt értelmű jelentésrétegei segítségével a következő ciklus szerelmi verseinek sorát is előkészíti.¹⁴⁴ Az utolsó, tizenharmadik költemény pedig – mint félig doxológia, félig könyörgés – vallásos keretbe foglalja a verssorozatot.

¹⁴¹ HARGITTAY, „Esterházy Pál...”, 395–396.

¹⁴² Esterházy *Az hadverés egyedől Istentől van* című verse egyértelműen Beniczky-imitáció: HARGITTAY, i. m., 391.

¹⁴³ Vö. KIBÉDI VARGA, „Egy világ mesgyéjén...”, 35–36.

¹⁴⁴ A vadászat és szerelem kapcsolatáról a barokk költészetben lásd: KIBÉDI VARGA, „Retorika, poétika...”, 586–588. – Esterházy szerelmes verseinek ciklusában a madárszimbólika különösen fontos szerepet tölt be.

A második ciklus szerelmi tematikájú verseit első ránézésre inkább a megelőző rész katalógusversei közé illőnek tűnő, szintén leíró jellegű darabok keretezik.¹⁴⁵ Az első verscsoport, vagyis az *Az esztendőnek négy részéről való ének* közös cím alá foglalt költeményei Listius László *A szerencse forgandóságáról* című versének évszakeírásait követik, még hozzá igen nagy fokú szövegegyezéssel. Esterházy azonban Listius terjengős, didaktikus kommentárját elhagyta.¹⁴⁶ Ez az évszakvers adja meg a ciklus felütését: a szerelmes énekek hangulati és hangnembeli változatossága egybecseng a nyitó versekben felmutatott kettősséggel, mely először még a jó és a rossz időszakok váltakozásának formájában a kozmikus létezés szintjén, az évszakok ciklikussága által fejeződik ki, majd a szerencse állhatatlanságának képzele révén vetül rá az ember külső sorsának alakulására.

A ciklus utolsó költeménye a drágaköveket veszi számba. A drágakövek az első ciklus virágkatalógusát is visszaidézik, immár az élettelen ásványok szintjén mutatva fel a világ miniatűr szépségeit. A párvers mulandóságvonatkozásával ellentétben azonban – szimbolikus jelentésükből következően – az örökkévalóság és a világi fájdalmakat gyógyító erő képzetét hordozzák magukban.¹⁴⁷ Jól érzékelhető, hogy a keretversek horizontja alászálló: az első versek egész univerzumot átfogó perspektívája végül a kozmikus rend legalsó fokán elhelyezkedő ásványok szintjére szűkül. Az évszakkör mozgalmas körforgása, amelynek tarka változásait jól tükrözik a különféle érzelmi töltetű szerelmes versek és táncdalok, így a legstatikusabb elemek állóképszerű felsorolásában jut nyugvópontra. De a ciklus keretes szerkezetének létrejöttéhez a tavaszi alapszituációhoz való visszatérés is hozzájárul.

A versfüzér új szerzésű darabjainak tartalmi szempontból legszembeűnőbb vonása a madárszimbolika térhódítása, ami nemcsak a szerető megnevezésében érhető tetten, hanem alakrajzában is érvényre jut. Ezeket a költeményeket valószínűleg új szerelmi érzés hívta létre, a szeretett nő pedig Rákóczi Erzsébet lehetett.¹⁴⁸ Aligha független ettől, hogy a legfontosabb poétikai különbség a szerelmes versek megszólalásmódjában fedezhető fel. Míg ugyanis a korai versek példázatosága miatt a ciklus voltaképpeni alanya nem élt a szerelmi vonatkozású személyes megnyilatkozás lehetőségével, s történetmondói szerepéből adódóan háttérbe húzódott, ezekben az újabb költeményekben már saját érzései artikulálódnak. Ennek köszönhetően érzékelhetően megváltozik a hangnem: a versbeszéd a szerelmi gyötrődés

¹⁴⁵ Vö. ORLOVSZKY, „Még egy posztmodern...”, 379.

¹⁴⁶ RMKT XVII/12, 778; ORLOVSZKY, „Még egy posztmodern...”, 383; KNAPP, „Volucris rota...”, 4–5.

¹⁴⁷ A mennyei Jeruzsálem leírásában fontos szerepe volt a drágaköveknek (vö. Jel 21,11–27), Esterházy szövegében a mezei füvekben orvosságot kereső beszélő látomása szerint egy csodás, sziklákkal övezett táj központi elemeiként jelennek meg az ékkövek, melyeket nemcsak gyógyító erejük miatt tartottak nagy becsben a korban, de az erények jelképeiként is előszeretettel alkalmazták őket. Vö. PÓCSI, „Pataki Fűsüs...”, 105–108.

¹⁴⁸ UHL, „Esterházy Pál...”, 379. Vö. KOVÁCS Sándor Iván, „»Veri a hab a kősziklát«...”, 238–239.

helyenkénti ismételt kifejezése ellenére is mentes marad a tragikus színezettől, a könnyedebb hangvétel első megjelenésétől kezdve pedig a sötétebb tónusokat ellensúlyozó derű kap meghatározóbb szerepet. Vagyis míg a ciklus elején helyezkednek el a versgyűjtemény lírai alanyát kívülálló-történetmondói szerepben felléptető, komolyabb hangvételű költemények, addig a versfüzér második felében a megszólaló szubjektum bánatának hangot adó darabok, illetve az egyéni érzelmek könnyedebb kifejezőiként funkcionáló táncdalok szerepelnek. Közelebről szemügyre véve a versek sorozatát az is kitűnik, hogy a költő kifejezetten nagy hangsúlyt fektetett a variálás szempontjára: a költemények (többnyire) hangulatiságuk, versformájuk és az aposztrófé tárgya szerint is váltakozó rendben következnek egymásra.

Esterházy tehát nem valamiféle merev szerkezeti elgondolás szerint komponálta gyűjteményének második részét, s noha a versfüzérben nem fedezhető fel fokként kibomló lírai narratíva, a ciklusdarabokat sokrétű motivikus háló fűzi össze, a lineáris olvasás során pedig érzelmi ív is kirajzolódni látszik.¹⁴⁹ A szerelmes versek sorozata a benne található rövid, sokszor csupán néhány strófányi didaktikus utalások révén az első, istenes ciklus perspektívájának tágabb keretébe látszik illeszkedni, ami arra is magyarázatot nyújt, hogy Esterházynál a tragikus hangvételű alkotásokat követően miért jelennek meg a szerelmi tematika könnyed, derűs darabjai, melyek már egyfajta benső felülemelkedettségről adnak hírt.

5.2. Az Esterházy-féle imitációs szövegalkotás problémája

5.2.1. Műfaji kérdések

Az életmű túlnyomórészt szövegátvételekből felépülő darabjait a szakirodalom a tág értelemben vett imitáció keretein belül helyezte el. Esterházy Zrínyi-imitációit először Kovács Sándor Iván elemezte részletesebben, hangsúlyozva, hogy műveit saját hanghordozás, tematika és költői invenció jellemzi,¹⁵⁰ a költő imitációs technikájával kapcsolatos kérdésekre azonban nem tért ki. A 19. század végén még plagizálással is meggyanúsított Esterházy-versek szövegalkotási gyakorlatának problematikus voltára legutóbb Orlovsky Géza hívta fel a figyelmet.¹⁵¹ Az imitáción túl lehetséges műfaji kategóriaként még a *cento* és a *parodia* tűnik felvethetőnek.¹⁵² A konkrét példák vizsgálata előtt talán nem lesz haszontalan egy rövid áttekintést adni a műfaji besorolás nehézségeiről.

¹⁴⁹ Vö. HARGITTAY, „Esterházy Pál...”, 401.

¹⁵⁰ KOVÁCS Sándor Iván, „Koboz és virginál...”, 67–76.

¹⁵¹ ORLOVSKY, „Még egy posztmodern...”, 384.

¹⁵² ORLOVSKY, „Még egy posztmodern...”, 384.

Az imitáció a reneszánsz idején vált újra költői programmá, s elsősorban az antik klasszikusok követését foglalta magában.¹⁵³ Quintilianus retorikája szerint az imitáció elsődleges célja a mintául szolgáló szövegek alkotási módjának, technikájának megismerése és elsajátítása volt.¹⁵⁴ Az egyik fő teoretikus irány egyetlen mintaszerű, kiváló alkotó saját egyéniséget háttérbe szorító követése mellett foglalt állást. A másik elméleti megközelítés viszont több kiváló szerző eklektikus jellegű imitációját ajánlotta.¹⁵⁵ Azonban egyéb szempontok alapján is lehetséges az imitáció-fajták megkülönböztetése. George W. Pigman a XVI. század elméleti írásai alapján háromféle imitációs formát különböztet meg. Az első a szoros követés értelmében vett imitáció, e típus nem követeli meg az átvételek jelentős módosítását. A másodikra az erős transzformációs igény és a kölcsönzések elrejtésének szándéka jellemző. A harmadik az emuláció (*aemulatio*), amely a versengés, az imitált alkotás felülmúlásának céljával egészül ki.¹⁵⁶ Esterházy szövegalkotása szempontjából főként az első, a nem-transzformatív jellegű imitáció lehet releváns. E típus kapcsán Pigman rámutat arra a tényre is, hogy a gyakorlatban nagyon ritkán valósult meg minden módosítás nélküli teljes átvétel. Az új kontextusba helyezés szinte minden esetben megkövetelte az átemelt frázisok, mondatok, szakaszok bizonyos mértékű átalakítását.¹⁵⁷ Mindenesetre éppen a nem-transzformatív imitáció volt a legkevésbé elterjedt és a leginkább vitatott poétikai értékű.

A *Szigeti veszedelem* megírásakor Esterházy fő írói mintaképe, Zrínyi is élt azokkal a retorikai eszközökkel, melyeket a korszak egyes elméleti szerzői a szóalakzatoknál használt eljárásokat alapul véve kapcsoltak az imitáció elméletéhez (*adiectio, detractio, transpositio, immutatio*).¹⁵⁸ Esterházy szintén alkalmazta ezeket az eszközöket, noha jóval elnagyoltabb módon. Annak ellenére, hogy aprólékos műgondról tanúskodó módosításokat hajtott végre a műveibe átemelt szövegrészeket, a szóban forgó alkotások mégsem tekinthetők szoros értelemben vett szabályos imitációnak: a kor poétikai konvenció által leginkább elfogadott – a Pigman-féle osztályozás szerinti transzformatív – imitáció-típus rejtettebb követést és jóval csekélyebb mértékű szó szerinti szövegkölcsönzést kívánt volna meg.¹⁵⁹

Marco Formisano és Cristiana Sogno ismertetése szerint az antik eredetű cento egy olyan költemény volt, amely más művek egyes részleteit kombinálva épült fel, főként kanonizált

¹⁵³ KISS, *Imagináció és imitáció...*, 34.

¹⁵⁴ NAGY Levente, „Imitációs technikák...”, 77.

¹⁵⁵ VÁSÁRHELYI, „Két XVI. századi...”, 276.

¹⁵⁶ PIGMAN, „Versions of Imitation...”, 1–32. Ld. még KISS, *Imagináció és imitáció...*, 40.

¹⁵⁷ PIGMAN, „Versions of Imitation...”, 32.

¹⁵⁸ *Uo.*, 34–83.

¹⁵⁹ ORLOVSZKY, „Még egy posztmodern...”, 384.

szerzőktől vett alapanyagból.¹⁶⁰ Az egymáshoz eredetileg nem kapcsolódó fragmentumok leleményes összeillesztésével jött létre. Ideálisan csak egy-egy hexameter-szekvencia felhasználása volt ajánlott, de kettő vagy három összefüggő sor átvétele is megengedettnek számított. A cento-készítők tehát a forrásszövegek jelölőit kiemelték eredeti kontextusukból, majd áthelyezték egy másikba, ahol új sorrendbe rendezték az egyes elemeket. Vagyis az új szöveggörnyezetbe helyezéssel az eredetitől teljesen eltérő jelöltet rendeltek a kölcsönzött jelölőkhöz.¹⁶¹ Ezzel az eljárás móddal a cento a szabályos imitációval ellentétben kifejezetten felhívta az olvasó figyelmét az átvételekre. A befogadónak az olvasás során fel kellett ismernie az adott kölcsönzéseket, hiszen a cento esetében a voltaképpeni alkotói folyamat a találékony összeillesztés révén valósult meg.¹⁶²

Esterházyt többen is a cento-költészet egyik legfőbb magyarországi reprezentánsának nevezték. Jenei Ferenc a „magyar manierista irodalom egyetlen cento-verselője”-ként méltatta a költőt.¹⁶³ Vadai István szintén cento-szerzőként említi,¹⁶⁴ Csehy Zoltán és Polgár Anikó műelemzése is ilyen értelemben hivatkozik rá.¹⁶⁵ Esterházy eljárásához nagyon hasonlít a Latzkovits Miklós által ismerttetett, szintén a cento kategóriája alá sorolt, *Útbaigazítás* című közköltészeti alkotás. A vers ismeretlen szerzője Gyöngyösi István *Csalárd Cupido* című munkájából emelt ki strófákat, hogy ezekből állítsa össze a jó feleség kiválasztását segítő moráldidaktikus versét. A 27 strófából álló költemény 1. és 2., illetve 26. versszakán kívül végig Gyöngyösi-átvételt. Az átalakítás és az átszerkesztés mértéke csekély, az epikus vers különböző részeiből kölcsönzött szöveghelyek között hosszabb összefüggő tömböket is találunk.¹⁶⁶ Ugyanez a helyzet a Listius *Magyar Márs* című művéből összeszerkesztett kuruc éneknél is.¹⁶⁷ Minden bizonnyal egyik kompilátor sem tekintette művét centonak, azaz nem annak műfaji ismérveit vagy klasszikus példáit szem előtt tartva alkotta meg szerzeményét, ezért a cento ilyen tág értelmű használata nem tűnik szerencsésnek. Ha ugyanis a cento kifejezett műfaji jellegzetességeit vesszük figyelembe, akkor e kategória sem Esterházy, sem a fent hivatkozott

¹⁶⁰ FORMISANO and SOGNO, „Petite Poésie Portable...”, 386.

¹⁶¹ *Uo.*, 381–382.

¹⁶² *Uo.*, 384. P. Vásárhelyi Judit ismertette Julius Roscius Hortinus fejtegetéseit a centóról, melyet az ókori Ausonius követve fogalmazott meg. Hortinus megengedhetőnek tart kisebb módosításokat, például az igeidő megváltoztatását, egyes kötőszavak elhagyását vagy hozzáillesztését. VÁSÁRHELYI, „17. századi cento-költészetünk...”, 309.

¹⁶³ JENEI, „Manierista elemek...”, 539.

¹⁶⁴ VADAI, „A XVII. századi magyar...”, 281.

¹⁶⁵ POLGÁR és CSEHY, „Ariadné Magyarországon...”, 407–408.

¹⁶⁶ LATZKOVITS, „Útbaigazítás...”, 75; 78–79.

¹⁶⁷ „Céljának megfelelő strófákat – szinte változtatás nélkül – szakított ki a Magyar Márs-ból és saját elképzelése szerint művészi egészévé komponálta, vagy még inkább kompilálta. A szükségszerűen adódó hézagokat-hiányokat pedig maga alkotta versszakokkal pótolta ki”. TARNÓC, „Egy kuruckori...”, 149.

példák esetében nem alkalmazható problémamentesen.¹⁶⁸ Hasonlóan az imitációhoz, a cento gyakorlatában sem volt szokásos még nem kanonizált szerző alapul vétele. Nemcsak a szövegmódosítások jóval nagyobb mértékűek a cento szabályai által elfogadhatóknál, hanem a folyamatos átvételek terjedelme is messze meghaladja a megengedhetőt. Vagyis az Esterházy-féle „ollózás” művelete túl elnagyolt a klasszikus cento inkább *patchwork* jellegű, aprólékos eljárás módjával összevetve. De további problémát jelent, hogy Esterházy – ugyanúgy, mint az említett ismeretlen szerzők is – a tárgyalt típusba tartozó verseit saját, önálló szövegezésű részekkel is kiegészítette.¹⁶⁹

Érdemes szóba hozni a Tarnai Andor által vizsgált parodia műfaját is, ami eredetileg szintén „az antik hagyományú imitatio-tanon alapult”.¹⁷⁰ A parodia versformája vagy megegyezett az eredetiével, vagy eltért attól; témája is vagy azonos vagy ellentétes értelmű volt a forrásművel.¹⁷¹ Komoly hangvételű éppúgy lehetett, mint komikus célzatú.¹⁷² Főként latin auktorok vagy már nagy tekintélynek örvendő szerzők műveit parodizálták, a még életben lévő alkotók utánzása nem számított szabályszerű gyakorlatnak.¹⁷³ A műfaj magyarországi és főként magyar nyelvű példái még kevésbé feltártak. Esterházy parodia-gyanúba hozható költeményei kapcsán az alábbi megjegyzések tehetők: csak magyar – emellett kortárs és kanonizálatlan – szerzők (Zrínyi Miklós, Listius László) magyar nyelvű műveit vették alapul, túlnyomórészt az eredeti versforma megtartásával, esetenként a szabálytalan ritmika „kijavításával”.¹⁷⁴ Míg egyes esetekben az újonnan összeforrasztott átvételek teljesen önálló lírai történetté formálódtak, más alkotások viszonylag szorosan követték az eredeti mű témakezelését. Ám sem terjedelmi, sem szerkezeti tekintetben nem beszélhetünk parodia jellegű szoros követésről. Ráadásul a legtöbb esetben nem egyetlen, hanem több, töredékes módon imitált mű követéséről volt szó.

A fentiek alapján vizsgált eljárás mód leginkább az egyházi és a közköltészeti alkotások népszerű kompilációs technikájának hatásáról tanúskodik.¹⁷⁵ A vallási irodalom prózai vagy verses kompilált művei más, általában hasonló tematikájú alkotásokból kölcsönzött részletekből épültek fel. A verses kompilációk legtipikusabb eszköze az egyes költemények

¹⁶⁸ ORLOVSZKY, „Még egy posztmodern...”, 385.

¹⁶⁹ Vö. POLGÁR és CSEHY, „Ariadné Magyarországon...”, 384–385.

¹⁷⁰ Tarnai Andor az imitáció szélsőséges formájaként is meghatározhatónak vélte. TARNAI, „A parodia...”, 444 és 450.

¹⁷¹ *Uo.*, 445–446.

¹⁷² *Uo.*, 444.

¹⁷³ *Uo.*, 464.

¹⁷⁴ Esterházy Zrínyi szabálytalan, 5/7 osztatú sorait szabályos felező tizenkettesekre alakította át. KANYARÓ, „Zrínyi legújabb...”, 22; ORLOVSZKY, „Még egy posztmodern...”, 386. HARGITTAY, „Esterházy Pál...”, 397–398.

¹⁷⁵ A modern irodalomszemléletre jellemző egyszeri, zárt és egy alkotói egyéniséghez kötődő műalkotás fogalma ekkor még ismeretlen volt. Vö. MARTINKÓ, *Az Ómagyar Mária-siralom...*, 47.

keverése, a rövidítés, a hozzátoldás és az interpoláció volt. Így az örökségül kapott szöveganyag egyes fordulatainak, sorainak vagy strófáinak egybekomponálásával született meg az új mű.¹⁷⁶ Az alkotói folyamat érdemi részét a kiemelt szövegrészletek egybeszerkesztése, átstrukturálása képezte.¹⁷⁷ A szerző saját szándékai szerint megrövidítette, átfogalmazta („megjobbította”), megtoldta vagy áthelyezte az egyes szakaszokat.¹⁷⁸ A közköltészetet szintén nyitott jellegű szövegkezelés jellemezte, a kéziratos énekeskönyvek létrehozói hasonlóképpen „variálták az alapszöveget, a szüzsét, mint azt a szóbeli folklóralkotásoknál tapasztaljuk.”¹⁷⁹ Itt is gyakori volt az egymást követő teljes versszakok átvétele, Vadai István szavaival élve a „paneles építkezés”.¹⁸⁰ Esterházy azonban nem közösségi használatra hozta létre műveit. Vallásos költeményei között szabálytalan imitáció helyett legfeljebb versfordításra találhatunk példát. Amellett, hogy műköltészeti alkotásokat vett alapul, világi jellegű verseinek témakezelése is eltér a sematikus paneleket variáló közköltészeti verselőkétől. A módszer hasonlósága azonban szembeszökő. Ez a szabályos imitációtól jól elkülöníthető szövegépítési mód mindenképpen további, a jelen dolgozat terjedelmét meghaladó és jóval kiterjedtebb korpuszt figyelembe vevő vizsgálódást érdemelne.

Összegezve az eddigieket, úgy tűnik, hogy a költő szövegalkotási technikája szigorú értelemben egyetlen korabeli poétikai-retorikai szabályrendszerhez vagy bevett szerzői gyakorlathoz sem igazodott. Ezért különösen is fontos e sajátos alkotásmód egy-egy teljes műegészt alapul vevő vizsgálata.¹⁸¹

5.2.2. Példa a nem-transzformatív imitációra I.: *Egy ártatlan ifjúnak panasza Cupidóra* (első változat)

Az *Egy ártatlan ifjúnak panasza Cupidóra* első, most vizsgálandó változata az 1656-os összeírásban maradt ránk.¹⁸² A vers összesen hét különböző Zrínyi-mű szöveganyagát hasznosítja,¹⁸³ ezek az alábbiak: *Orfeus keserve*, *Arianna sírása*, I. *Idilium*, II. *Idilium*, *Szigeti veszedelem* (X. és XII. ének), *Fantasia poetica*, *Feszületre*.

¹⁷⁶ MARTINKÓ, *Az Ómagyar Mária-síralom...*, 49. A kompilált prózaszövegek létrejötte mögött leggyakrabban vallási indíttatás állt. Szerzőik gyakran hangsúlyozták ily módon is a régiek tisztelését, mivel céljuk nem eredeti művek alkotása, hanem a már ismert hitbeli igazságok újbóli és minél hatásosabb közlése volt, s ezért akár a szóról szóra történő másolást sem tartották kerülendőnek. MACZÁK, *Elorzott szavak...*, 27–30.

¹⁷⁷ HARGITTAY, „Pázmány és a kompiláció...”, 251.

¹⁷⁸ *Uo.*, 252.

¹⁷⁹ KÜLLÖS, *Közköltészet és népköltészet...*, 25–26.

¹⁸⁰ VADAI, „A XVII. századi magyar...”, 283.

¹⁸¹ Ld. POLGÁR és CSEHY, „Ariadné Magyarországon...”, 389–407.

¹⁸² RMKT XVII/12, 796., HARGITTAY, „Esterházy Pál...”, 392–393.

¹⁸³ A kritikai kiadás ezeket az 1670-es kötet versei kapcsán regisztrálja. RMKT XVII/12, 802.

ESTERHÁZY	ZRÍNYI
1.	<i>Orfeus keserve</i> , 1. vsz.
2.	<i>Orfeus keserve</i> , 2. vsz.
3.	<i>Arianna sírása</i> , 3. vsz.
4.	<i>Arianna sírása</i> , 1. vsz.
5.	I. <i>Idilium</i> , 15. vsz.
6.	I. <i>Idilium</i> , 16. vsz.
7.	I. <i>Idilium</i> , 17. vsz.
8.	I. <i>Idilium</i> , 53. vsz.
9.	II. <i>Idilium</i> , 26. vsz.
10.	II. <i>Idilium</i> , 23. vsz.
11.	II. <i>Idilium</i> , 30. vsz.
12.	<i>Orfeus keserve</i> , 15. vsz.
13.	II. <i>Idilium</i> , 12. vsz.
14.	<i>Szigeti veszedelem</i> , XII/16. vsz.
15.	<i>Orfeus keserve</i> , 11. vsz.
16.	<i>Orfeus keserve</i> , 8. vsz.
17.	I. <i>Idilium</i> , 50. vsz.
18.	II. <i>Idilium</i> , 9. vsz.
19.	<i>Orfeus keserve</i> , 6. vsz.
20.	<i>Orfeus keserve</i> , 7. vsz.
21.	<i>Szigeti veszedelem</i> , X/1. vsz.
22.	<i>Szigeti veszedelem</i> , X/2. vsz.
23.	<i>Szigeti veszedelem</i> , X/5. vsz.
24.	<i>Fantasia poetica</i> , 1. vsz.
25.	II. <i>Idilium</i> , 27. vsz.
26.	II. <i>Idilium</i> , 28. vsz.
27.	II. <i>Idilium</i> , 29. vsz.
28.	I. <i>Idilium</i> , 68. vsz.
29.	I. <i>Idilium</i> , 69. vsz.
30.	<i>Szigeti veszedelem</i> , XII/35. vsz.
31.	II. <i>Idilium</i> , 28. vsz.
32.	<i>Fantasia poetica</i> , 8. vsz.
33.	I. <i>Idilium</i> , 68. vsz.
34.	<i>Feszületre</i> , 1. vsz.
35.	<i>Fantasia poetica</i> , 5. vsz.
36.	I. <i>Idilium</i> , 70. vsz.

A szöveghelyek kiválogatása a közös szerelmi tematika alapján történhetett; a vallásos témájú *Feszületre* felhasználását éppen a szerelmi kesergést elutasító tartalma indokolja. Habár az új mű tartalmilag a két *Idilium*hoz áll a legközelebb, lírai narratívája markánsan különbözik a mintakéitől, mivel nem a kedves ostromlása a fő célkitűzése: Esterházy verse a szerelmi kesergés hiábavalóságára való ráébredés stációinak bemutatására tesz kísérletet. E lényeges tartalmi különbség, illetve az egyes átvételek egységes történetbe forrasztása eltérő mértékű szövegmódosításokat vont maga után.

A verskezdet rögtön két Zrínyi-mű felvezetőjét fűzi össze: Orfeus invokatív jellegű és érzelmileg telített sorait az *Arianna sírása* narrátorának vallomásos szavai egészítik ki. Míg az *Orfeus*-szakasz megtartja az eredeti strófarendet, addig az *Arianna sírásából* – a második strófa

elhagyásával – átvett helyek sorrendje felcserélődik. Esterházy imitációs alkotásmódjának az egész mű textusán végigkövethető egyik jellemző sajátossága a kölcsönzött szöveghelyek eredeti sorrendjének megbontása, majd saját koncepciójának megfelelő újrendezése.¹⁸⁴

E négystrófányi felvezető után veszi kezdetét a Cupidót aposztrofikus formában vádoló szakasz, itt Esterházy főként a két *Idilium* szöveganyagát mozgósítja: a Cupido kegyetlenségét megfogalmazó *Idilium*-átvételek sorát csak két helyen szakítja meg az *Orfeusból*, illetve a *Szigeti veszedelem* tizenkettedik énekéből¹⁸⁵ származó egy-egy kölcsönzés. A közbeékeltek elemek célja mindkét esetben a megszólaló érzelmi állapotának lefestése. A szakasz végén újra egy *Orfeus*-szakasz jut szerephez: a halott Euridice szépségét felelevenítő sorok Esterházynál ismét a lírai beszélő önjellemzéséhez járulnak hozzá.

Cupido kegyetlenségének és a megszólaló szerelmi bánatának bemutatása után törés következik be a versbeszéd eddigi panaszos-kesergő modalitásában (21–23. strófa). A szerelmi tematikán kívül álló két szövegforrás egyike, a csupán minimális változtatásokkal átvett szerencse-elmélkedés (*Szigeti veszedelem*, X. ének) eltérő indokok alapján épül a vers szövetébe. Arról a három (1., 2. és 5.) strófáról van szó, melyekben a barokk egyik népszerű témájának, a szerencse forgandóságának konvencionális felfogása jelenik meg.¹⁸⁶ A szerencse-tematika didaktikus jellegű közbeléptetése fontos fordulópontot jelez, fő funkciója a második szövegegység során végbemenő lelki történések előkészítése.

Az új szövegegység (24–35. strófa) egy *Fantasia poetica*-textussal indul; Cupido alakja innentől kezdve háttérbe szorul, a versbeszéd a megszólalóra magára fókuszál. Két új motívum tűnik fel e szakaszon belül. Az egyik a szerelmi vonzás (mint benső késztetés) és az ehhez kapcsolódó külső aktivitás, a keresés, utánajárás; ennek bemutatásához a *Fantasia poetica* és a II. *Idilium* nyújtott alapanyagot. A másik az alany részéről erre adott reakció: az észlelés és értékelés önreflexív lelki mozzanata, ami kisebb-nagyobb mértékben a szakaszt felépítő alapszövegek szinte mindegyikében felfedezhető, ezért összeválogatásuk gondossága külön is figyelemre méltó. Az eposz XII. énekéből átvett strófa érdekes módon korábbi szerepével éppen ellentétes módon funkcionál, Esterházy itt a *contrario* imitál: Fáti eredetileg szerelemre biztató szavai a szerelmi kesergés pozitív alternatívájára mutatnak rá.

A voltaképpeni fordulat csak ekkor, a szerelmi szenvedés sötét poklában való elmerüléssel kontrasztban álló fényes, kék ég jelképezte hozzáállás igenlő felmutatása (30. strófa) után

¹⁸⁴ Zrínyi Miklós szintén gyakran élt az imitált strófák lineáris sorrendjének megbontásával. KISS, *Imagináció és imitáció...*, 57.

¹⁸⁵ Ezek a Cumilla után vágyódó Delimán szavai.

¹⁸⁶ A barokk szerencse-tematika kapcsán ld. KIRCHNER, „A fortuna-téma...”; KNAPP, „Volucris rota...”, 3–30.

következik be. Viola (*Fantasia poetica*) sorai az akart távolság, illetve távolodás mozzanata miatt kerülnek a műbe; alig módosított szövegű átkozódása már csupán a folyamat betetőzését fejezi ki. E két strófa fogja közre az eszmélkedés szintén két versszaknyi szakaszát. Az I. *Idilium* hatását mutató, nagyrészt átírt versszak (33. strófa) már tagadólag viszonyul az eredetiben megfogalmazott szerelmi vágyakozáshoz. Ehhez csatlakozik a *Feszületre* vallási keretben értelmezendő átértékelő gesztusa. A költemény végül az I. *Idilium*ből kölcsönzött, kolofon jellegű versszakkal zárul.

A szövegekölcsönzések számbavétele után a végbement módosítások problémájára szükséges rátérni. Míg néhány strófa lényegében változatlan formában került át az új műbe, addig más esetekben már kisebb módosítások is történtek (egy-egy szó cseréje, a toldalékok kiigazítása, a szórend átszerkesztése):

Acél meglágyulhat tüzze, mesterséggel;
Hangya-nyom küsziklén esmerszik üdővel;
Heában tégedet apolgatni verssel,
Tüzze, mesterséggel, s nem hajolsz üdővel.

Aczél meglágyulhat tüzze, mesterséggel
Hangya nyom ösmérszik kösziklén üdővel,
De heában téged apolgatni versel
Tüzze mesterséggel nem hajolsz üdővel.

I. *Idilium*, 17. strófa¹⁸⁷

Egy ártatlan ifjúnak..., 7. strófa

De az is előfordult, hogy csak egy-egy kisebb szintaktikai egység őrizte meg eredeti alakját:

Ne gondoljad immár, hogy meggyógyulhatnék,
Mint szalma, mint kénkű mert az én szívem ég,
Kit meg nem oltana egész tengermélység.

Ne gondollyad immár hogy meggyogyulhassak,
Mert könyhullatásim elnyomorítottak
Mint régen holt testet engem béhavaztak
Vagy szalmát és kénkött éppen elfogyattak.

Orfeus keserve, 15. strófa

Egy ártatlan ifjúnak..., 12. strófa

Leggyakrabban azonban a köztes megoldás alkalmazására találhatunk példát. E változó mértékű átfogalmazások hátterében különféle indokok húzódtak meg. Esterházy szövegalkotására például jellemző a mitológiai kelléktár egyszerűsítése: Zrínyi széles műveltségi háttérrel áruklódó, ritkábban használatos s ezért nehezebben felfejthető utalásait¹⁸⁸ közismert variánsokra cserélte:

De te kegyetlenb vagy haragos Circénél,
Mérges Morgonánál, hamis Dalilénél,
Ravasz Armidánál és Falsirenénél,
Medusánál, Scillánál és Tisiphonnél.

De te kegyetleneb vagy sokkal ezeknél
Mérges Maedaeánál álnok Dalilenél
Haragos Parcaknál iszonyú Circénél
Medusa, Scillánál, s habos Charibdisnél.

II. *Idilium*, 30. strófa

Egy ártatlan ifjúnak..., 11. strófa

¹⁸⁷ A Zrínyi-idézetek forrása: ZRÍNYI, *Összes művei*...

¹⁸⁸ Zrínyi itt Ariosto, Tassó és Marino műveinek nőalakjaira utalt. KOVÁCS Sándor Iván, *A lírikus Zrínyi...*, 180.

Az új műben nagyobb hangsúlyt kap a gyötrő szerelmi bánat lelkiileg pusztító aspektusa, amit főként a fizikai halál képzetei érzékeltetnek:

Ne gondoljad immár, hogy meggyógyulhatnék,
Mint szalma, mint kénkű mert az én szívem ég,
Kit meg nem oltana egész tengermélység.

Orfeus keserve, 15. strófa

Ne gondollyad immár hogy meggyogyulhassak,
Mert könnyhullatásim elnyomorítottak
Mint régen holt testet engem behavaztak
Vagy szalmát és kénkött éppen elfogyattak.

Egy ártatlan ifjúnak..., 12. strófa

Hasonlóképpen módosult a Zrínyinél szereplő „látván kínvallásom” „ihon ki mulásom”-ra, a „kutnal gyönyörködtél” pedig „kit az kútnál öltél”-re. Esterházy lírai beszélője a benső halálra-váltság és pokoli gyötrődés állapotában létezik, Orfeus „világtalan világa” is ezért kerül a műbe. Az *Orfeusból* átemelt másik két strófát a veszteség-ábrázolás szerepcseréje miatt volt szükséges átírni, Esterházynál ugyanis maga a megszólaló jelenik meg „elveszettként”, „holtként”:¹⁸⁹

Nem ezt ő szépsége, szép piros orcája
Érdemlette, szépen szólló kláris szája,
Két fekete szeme, aranyos szép haja,
Alabastrum mellye és márvány ajaka:

Orfeus keserve, 6. strófa

Eszt érdemlette én szép piros Orczám,
Tudományom, s szépen szollo gyönyörű szám,
Két Fekete szemem, és tündöklő hajam
Szépen termet mellyem Ifju ajakam.

Egy ártatlan ifjúnak..., 19. strófa

További lényeges különbség, hogy míg Zrínyi *Idilium*ainak panasza és vádjai a szeretett fél felé irányulnak, Esterházynál a kifakadás címzettje végig Cupido, noha megszólítottként a „barát” is szerepel. E megoldás Esterházy más verseire is jellemző, nála a panasz címzettje sohasem a kedves, hanem a megszemélyesített szerelmi érzés.

Mint már volt róla szó, egyes helyeken a szerelmi vonzás hatalmát érzékeltető Zrínyi-sorok alakultak át az e vonzással való szembehelyezkedést kifejező megnyilatkozássá:

Mégis utánnad én, mint Echo szó után,
Mint deres hóharmat nap melege után,
Mint tudatlan für csalogató síp után!
Mint egy kemény mágnes az hideg vas után.

II. Idilium, 28. strófa

Nem aggodom immár az Szerelem után,
Nem megyek Echo te szozatod után,
Vagy mint deres harmat nap melege után,
Vagy egy kemény Magnes az hideg vas után.

Egy ártatlan ifjúnak..., 31. strófa

A fenti szövegmódosítások révén létrejött új mű tartalmilag is önállónak mutatkozik. A háromstrófányi szerencse-betét két nagyobb szövegegységre tagolja Esterházy művét. A vers

¹⁸⁹ A személycsere mellett a mondat modalitása (kijelentő → kérdő), az érintett neme (nő → férfi) és szerepe (halott szerető → kesergő szerető) is megváltozik. A kulcsmotívum (halál) konkrétból képletesé válik, a mitológiai pokolra szállás mozzanata pedig pszichológiai és valláséleti tartalommal telítődik, mint a mély fájdalom és a kárhozatos következmény közös jelzője.

első fele az elkeseredés megszólaltatása és az állapotrajz segítségével mutatja be a szerelem érzésének önelvesztéssel fenyegető aspektusát. E szakasz megszólítottja ezért Cupido, akinek természetét a lírai beszélő két fő vonás (*kegyetlenség, kárörvendés*) kiemelésével, hiperbolikus módon rajzolja meg.

Ezt követően érkezünk el az általános érvényű, tanító tónusú rövid szerencse-betéthez, mely felmutatja a balszerencsével szembeszegülő bátorság példáját is, ami éles ellentétben áll a megszólaló eddigi magatartásmódjával:

Bátor szível szokott szerencse játszani,
De bátor önéki nem szokott engedni.
Valamint Kormányos habbal tusakodni
Tud, ugy kell bátor szívnek evvel küszködni.

Bátor szívvvel szokott szerencze jáczanni,
De bátor ő néki nem szokott engedni,
Kormányosnak mint köll habbal tusakodni,
Ugy köll bátor szívnek evvel megküszködni.

Szigeti veszedelem, X. ének, 5. strófa

Egy ártatlan ifjúnak..., 23. strófa

E benső tartás igenlése nyilvánvalóan nem egyeztethető össze a passzív önfeladás gesztusával, a kesergésben való elmerüléssel. A második egység éppen ezért már a reflektáltság jegyében áll; az apró lelki történések sora fokozatosan halad a szenvedésteli állapottól való eloldódásig. A belátás folyamatának stációit jelölik az önminősítés különféle módjai (például: „bolond”, „esztelen”) és az önmegszólító kérdések. Az értelmi megközelítés végül – úgy tűnik – sikeresen felülírja a korábbi érzelmi attitűdöt. A „kék ég” és az Isten gondolatának felidézése a lelki fordulat alapindítékát és minőségét egyaránt jelzik: nem közönyössé válásról, végső csömörről, hanem felülemelkedésről van szó.

Az értelmi megfontolások az utolsó néhány strófában a rossz elkerülését célzó mozzanatokkal folytatódnak: ezt jelzi az addig fájdalmas távolság elfogadása, a vágy tárgyának átminősítése, végül az átokszórás, ami már a teljes elszakadást előlegezi meg a szerelmi szenvedély viszonylatában. A *Feszületre* szövegéből átemelt, az evilági hiábavalóságok (jelesül a szerelem) mibenlétével való kíméletlen szembenézést képviselő strófában a mulandóság távlatából szemlélt szeretett fél is csupán mint „rothadandó test” tűnik fel. Így az *Adriai tengernek syrenajában* kirajzolódó lírai történethez hasonlóan az Esterházy-vers beszélőjének panasza is a szerelmi gyötrődéstől való elszakadással zárul, noha itt a vallási motiváltság nem válik olyan explicitté.¹⁹⁰

¹⁹⁰ És a heroikus eszmény se jut szerephez. Vö. LACZHÁZI, „Zrínyi Miklós...”, 49, 53 és 55; KIRÁLY, „A szerelem illő ábrázolása...”, 853.

5.2.3. Példa a nem-transzformatív imitációra II.: *Az fülemile énekének magyarázattya*

„Nincs oly vad goromba ember, ki Istent nem látná a teremtet-állatok tükörében, mivel a mennyei és földi állatok nem egyebek szép rendel egybe-szerkesztetett garádicsoknál, mellyeken a nagy Isten isméretire juthat az értelmes emberek okossága.”¹⁹¹ Pázmány Péter idézett sorai jól mutatják, hogy a barokk idején még érvényesült a középkori természetszemlélet hatása. Ennek fényében még úgy tekintettek az érzéki világra, hogy az magában hordozza azokat a nyomokat (*vestigia*), amelyek az emberi értelmet képesek elvezetni a magasabb, szellemi valóság igazságaihoz.¹⁹² Esterházy Pál lírájában is jelen van a kozmikus világ egyes grádicsainak megverselésére irányuló szándék: a költő az égi madarak, a földi állatok, a halak, a kerti virágok és a drágakövek témájának is egy-egy külön verset szentelt.

Esterházy írói munkamódszere kapcsán a katalogizáló hajlamot, egyfajta virtuális, költői *Kunstkammert* építő szándékot szokás emlegetni.¹⁹³ Ugyanaz az attitűd, amely a csodakabinetek, e reprezentatív, különleges gyűjtemények létrehozása mögött meghúzódott, költői működése kapcsán is felfedezhető: műveinek szignifikáns részét az általa imitált szerzők egy-egy szavának, sorának, nem egyszer több strófányi szakaszának átvételeiből alkotta meg, majd az így konstruált irodalmi anyagot saját versgyűjteményébe rendezve őrizte meg, a nyilvánosság elé tárás szándéka nélkül. Ezt a külső, kozmikus világ megismerésére irányuló törekvést szervesen egészítette ki egy olyan költői orientáció, amelyet az emberi élet menetét befolyásoló személytelen tényezők, hatóerők megértésének vágya motivált. Esterházy *Az fülemile énekének magyarázattya* című versében e két szemléleti irányulás egyszerre érvényesül, ami a lírai narráció megvalósult formáján is érezteti hatását. A szóban forgó vers szövegközeli elemzése remélhetőleg lehetőséget nyújt arra, hogy mélyebb betekintést nyerhessünk a költő imitációs alkotómódszerének műhelytitkaiba. Arra is igyekszem majd rámutatni, hogy Esterházy műve milyen komplex utalás- és motívumhálót működtet, nyitva hagyva annak kérdését, hogy ez mennyiben tekinthető a szerző részéről szándékos eljárásnak.

A szövegátvételek új kontextusba helyezésének módja

A költemény az 1670-es keltezésű, teljesebbnek tekintett autográf kéziratos versgyűjtemény második részében kapott helyet (49–84. számú strófák), melyben a különféle hangoltságú, jórészt nyíltan szerelmi tematikájú versek és táncdalok variált rendben követik egymást. A

¹⁹¹ PÁZMÁNY, *Összes munkái*, III., 18.

¹⁹² PÁL, *Dante...*, 69–70.

¹⁹³ ÁCS, „Sárkányölő a csodakabinetben...”, 265–282; HARGITTAY, „*Esterházy Pál...*”, 404–405.

gyűjtemény szerkesztésmódja költői tudatosságra vall: a versek strófáinak számozása a ciklus elejétől a végéig folyamatos, az egyes darabok sorrendje kötött.¹⁹⁴ A vers – az első összeíráshoz képest négy önálló szövegezésű strófával bővült – végső változata megőrizte az évszakverseket követő ciklusbeli pozícióját.¹⁹⁵ Első alaposabb értékelése Kovács Sándor Iván nevéhez fűződik, érintőlegesen azonban más Esterházy-tanulmányok is tárgyalták.¹⁹⁶

A költő a felhasznált szövegegységeket három Zrínyi-mű különböző részeiből válogatta össze: a *Szigeti veszedelem* III. és XII. énekéből, az *Arianna sirásából* és az *Orpheus keservéből*.¹⁹⁷ Az ezekből nyert szöveganyagot önálló strófákkal is kiegészítette; utóbbiak az összterjedelem mintegy egynegyedét teszik ki.

A vers szerkezete három jól elkülönülő egységre tagolható, mindegyik egy jellegzetes érzésvilág megjelenítője, határvonalaikon pedig egy-egy narratíván belüli fordulópont képez cezúrát. A vers alapszituációját, a hajnali festői idillt s annak kiteljesedését (49–59.) egy azzal teljesen ellentétes hangulatiságú és hangnemű szakasz követi (60–78.), majd egy rövidebb, de a kezdeti vershelyzet pozitív színezetű élményvilágát megismétlő, sőt felfokozó zárlattal ér véget a költemény (79–84.). A versben az epikus alkotásokra jellemző öt fő strukturális összetevő megléte is tetten érhető, mivel a mű dominánsan lírai beszédmódja egy elbeszél, parabolikus jellegű történet váza köré épül fel.

Az első strukturális egység felütése a *Szigeti veszedelem* tizenkettedik énekének elején található sorokat idézi:

Ül vala egykoron harmatos hajnalban
Egy igen szép dombon és szellős árnyékban,
Eleiben tűnék Cupido haragban,
S ily haragos szókat beszéle magában:

Szigeti veszedelem, XII. 2.

Ülök uala egykor harmatos hainalban,
Egy igen szép dombon, és szellős árnyékban,
Musákat, Apollot látám egy Barlangban,
Kik uigadnak vala egy Cristal Forrásban.

Az fülemile..., 49.

Látható, hogy az Esterházy-mű és az eposzbéli szerelmi történet kezdeti versszituációja azonos, a későbbiekben viszont az új szerzemény már nem követi, hanem megbontja az eredeti szöveghelyek történéseinek sorrendjét.¹⁹⁸ Az idézett strófában a forrásszöveg külső nézőpontból megjelenített szereplője és a vizsgált költemény elbeszélői pozíciójában lévő lírai alanya között felcserélődik a szituáció, az igealak első személyűvé alakul. Zrínyi történetében

¹⁹⁴ A kritikai kiadás szövege: RMKT XVII/12, 557–564. Az Esterházy-versidézetek általam kurzivált részei az átvett szakaszokat jelölik.

¹⁹⁵ HARGITTAY, „Esterházy Pál...”, 392–394.

¹⁹⁶ KANYARÓ, „Zrínyi legújabb epigonja...”, 30–36; KOVÁCS Sándor Iván, „Koboz és virginál...”, 68–70; ORLOVSZKY, „Még egy posztmodern...”, 375–388; HARGITTAY, „Esterházy Pál...”, 383; POLGÁR és CSEHY, „Ariadné Magyarországon...”, 412; KNAPP, „»Volucris rota...”, 24; NYÁGULY, „»Mert kibeszélésén...”, 20–24.

¹⁹⁷ A kritikai kiadás vonatkozó jegyzete nem tesz említést az *Orpheus keservéről*, számbavétele hiányzik az újabb szakirodalom anyagából is. Kanyaró Ferenc szövegösszevetésénél azonban megtalálható: KANYARÓ, „Zrínyi legújabb epigonja...”, 34.

¹⁹⁸ Zrínyi Miklós imitációs technikájához hasonlóan. Vö. KISS, *Imagináció és imitáció...*, 57–58.

a bujdosó Delimán „ül vala egykor” a szép dombon, mielőtt még Cupido halált hozó szerelemre gerjeszti Cumilla iránt. Ezért szerepel nála a tragikus jövőt előrevetítő *harag* motívuma, mely a felszíni idill mögött megbújó ártó eseményre utal. Esterházy nem töri meg a boldog és nyugodt hangulatot árasztó intonációt, hanem a környezetleíráshoz még hozzáilleszti a barlang és forrás körül vigadó isteni lények képét, a komor elemeket pedig tudatosan elhagyja.

A következő három versszak (50–52.) valószínűleg teljes egészében Esterházy költsége.¹⁹⁹ Az imitált Zrínyi-hellyel ellentétben itt az emberi és isteni világ viszonyát még harmónia jellemzi, a lírai alanyt maga Apollo bízta meg a fülemülének titkos jelentésének felfedésével. Az 50. strófában feltűnő fülemüle lesz a vers voltaképpen „főhőse”, méghozzá jó okkal: a csalogány volt a régiség szerelmi költészetének egyik leggyakrabban alkalmazott toposza.²⁰⁰ Felléptetése így határozottan előrevetíti a szerelmi tematika kibontakozásának valószínűségét.

Mivel az első négy strófa majdhogynem egésze teljesen mentes az átvételektől, Esterházy egyéni költői invenciójának jelzése szempontjából különösen nagy jelentőséggel bír. E szövegegység szerepe egyfelől nyilván az, hogy megadja az 53. versszakkal induló madárének felütését és a címben szereplő magyarázat háttértörténetét. Másfelől viszont egy sajátos lírai alapszituációt is megteremt. Olyan archaikus szimbólumok jutnak szerephez e felvezető szakaszban, mint a *hajnal*, a *harmat*, a *domb*, a *barlang* és a *forrás*, amelyek mindegyike kapcsolatba hozható valamifajta titkos, rejtett tudás megszerzésének képzetkörével. Úgy vélem, hogy az Esterházy-féle vers világában való együttes előfordulásuk túlmutat a szerelmi líra idilli tájleírásain és egy olyan sajátos közeget hoz létre, amely a kontempláció attitűdjét kapcsolja a lírai beszélő alakjához. E meditatív jelleget nyomatékosítja az isteni alakok távozása, vagyis a vers beszélőjének egyedül maradása a magyarázat tárgyával.

A lírai alany ezután nem folytatja az elbeszélést, hanem átadja a szót a fülemülének: elsőként a csalogánydal örömteli változatát hallhatjuk. Ismeretes, hogy e dal a *Szigeti veszedelem* harmadik énekéből származó átvételeken alapul: Esterházy az ifjú török dalnok szerencseénekét adta az énekesmadár szájába,²⁰¹ azonban nem vett át minden egyes versszakot, s jelentős mértékű módosításokat is végrehajtott rajtuk. A változtatás hol tartalmi, hol ritmikai indokú volt. Utóbbi esetben Esterházy a Zrínyinél szereplő eredeti metrumokat a szabályos felező tizenketteshez való ragaszkodás miatt alakította át.²⁰² Tárgyi okokból kellett elhagynia a tél és a társadalmi pozíció dicséretét tartalmazó két teljes strófát. A tartalmi módosítások

¹⁹⁹ KOVÁCS, „Koboz és Virginál...”, 69.

²⁰⁰ A fülemüle-toposz kapcsán lásd: SZABICS, „A trubadúrlíra és Balassi...”, 555.

²⁰¹ KOVÁCS, „Koboz és Virginál...”, 69.

²⁰² HARGITTAY, „Esterházy Pál...”, 397–398.

legfőbb indoka nyilvánvalóan az eltérő alapszituációk sajátosságaiban rejlik, hiszen míg az imitált Zrínyi-művek alakjai és megszólalói mind emberek, addig Esterházy versének főszereplője és hangadója egy énekesmadár, így elkerülhetetlen volt számos kifejezés hozzáigazítása a sajátos fülemüle-szituációhoz.

Az elsőrendű forrásanyag még ki is egészült részint kölcsönzött, részint önálló sorokkal.

E metódust jól szemlélteti az 57. strófa:

Ősszel sok gyümölccsel, citrommal, turuncssal
Ajándékozsz bőven, szép pomagránáttal;
Erdőn vadat nem hagysz, mert nékem azokkal
Bőven kedveskedel, és jó madarakkal.

Szigeti veszedelem, III. 36.

Auster Zephyrussal sűrű árnyékokkal,
Böuen aiándeosz hainali harmattal
Ligetes *erdőkön* Faunus bogarakkal
Nékem kedueskedel kis Hangya monyakkal.

Az fülemile..., 57.

Esterházy a forrásszöveg évszakjelöléseit – a nyár kivételével – elhagyta.²⁰³ A tél javainak taglalása teljesen eltűnt, nyilván mert a fülemüle ekkor igen kevés dolognak tudna csak örülni: költöző madár. Az ősz helyett a hasonló hangalakú, Auster nevű szél szerepel. E módosítások jelzésértékűnek tekinthetők: a környezeti tényezők kaotikusabb és zordabb oldalát képviselő jelenségek mellőzése az olvasó – és a megfigyelői szerepben levő lírai alany – nézőpontjából tekintve burkoltan már ekkor kisebbiti, relativizálja a megénekelt örömet.

Feltűnő, hogy a fülemüle, a „szerelem *par excellence* madara”²⁰⁴ csak a szerencse kedvezéséről énekel s nem említi a boldog szerelmet. Pedig az eredeti szöveg alapján volna is rá alkalm! Azonban a Zrínyinél szereplő „egyesemet” helyére a „szerencsém” kifejezés került. A versforma éppúgy nem indokolta a változtatást, mint ahogyan a szerepcsere sem, hiszen egy madárnak is lehet párja – sőt, mint látni fogjuk, van is. Úgy tűnik, hogy Esterházy ekkor még nem akarta nyíltan bevonni a költemény textusába a szerelmi tematikát, ezért a szerencse szereti a madárkát, nem társa. Mindez összhangban áll Cupido és a „kikeletkor” elhagyásával. De az sem tekinthető véletlennek, hogy a török ifjú dala az egyetlen olyan imitált szöveghely, amelynek eredeti kontextusa csak nagyon laza kapcsolatban áll a szerelemmel; azonban az átemelés során ez a csekély mértékű vonatkozás is elveszett.

A vers felütése nem utal a történelem évszakkörön belüli idejére, habár a hajnali idill hagyományosan a természet tavaszi újjáéledéséhez kötődött.²⁰⁵ A szerencsevers „kikeletkor” kifejezése helyén viszont az e szempontból semleges „itten engem” áll. A szövegváltoztatások alapján úgy tűnik, hogy a narratíva nyáron játszódik. De Esterházy vajon miért módosította a konvencionális tavasz-fülemüle-szerlem toposzegyüttest? Újfent elmondható, hogy ennek háttérében se ritmikai szempont, se a madáralakkal összefüggésben álló indok nem állhatott. A

²⁰³ KNAPP, „»Volucris rota...», 24.

²⁰⁴ SZABICS, „A trubadúrlíra és Balassi...”, 555.

²⁰⁵ *Uo.*, 549–550.

ragyogó nyári idő ellentétbe fordulása, a viharok tombolása viszont kiválóan illik a vers későbbi hangulati-érzelmi váltásához, erős kontraszthatásából kifolyólag.

Érdekes a szerencseéneket kiegészítő szövegrész is, amelyhez Esterházy az eposzbeli öreg orvos, Fáti néhány sorát használta fel:

Nem-é ez fényes nap, az mely szöbb mindennél
Osztya fényét közinkben, s mi élünk evvel?
Ha földi jóságát röjtené irigységgel,
Elveszne ez világ csak egy kis üdővel

Szigeti veszedelem, XII. 36.

Ezé az fényes Nap, mely ékesb mindennél,
Osztya fényét nékem, éllekis fényénél
Gyönyörködöm nappal ez kertnek uizénél,
Éiel énekelek gyöngé szellőczkénél.

Az fülemile..., 59.

A szöveg forráshelye szerelmi vonatkozású: Fáti éppen arról igyekszik meggyőzni Cumillát, hogy engedje át magát Cupido hatalmának. Az átemelés során azonban a szakasz eredeti tartalma ismét semlegesítődött. Ez pedig arra enged következtetni, hogy a szerelemi tematika felszíni mellőzése e szövegegység kifejezetten szerzői intenció által kialakított poétikai jegye.

Az 59. strófa foglalja magában az egység hangulati tetőpontját. A sugárzó napfény a szakasz uralkodó motívuma, mely szorosan kapcsolódik az *élet*, a *gyönyörködés*, az *éneklés*, a *szépség* és a *Nap* képzeteihez: a nyár által jelképezett életértékekhez és jelenségekhez. A vers elején feltűnő *Apollo* a művészetek, a Nap, a fény és az igazság istene. A vers ideálisnak rajzolt világában azonban éppen a legfontosabb tényezőt, az igazságot esik csorba. A szerencsében bízó fülemüle vét az isteni világ ellen, szavai tudatlanságról és elbizakodottságról árulkodnak.

A 60. strófától kezdődő újabb egység strukturális felépítése hasonló az előzőéhez: önállóan szerzett strófák vezetnek fel és egészítik ki a kölcsönzött részeket, amelyek közül a végpontot újra a madárének fogja magába foglalni. A fülemüle társának tevékenysége egy mellékszínként bevonásával tárul elénk, így jön létre a történet bonyodalma. Ekkor egy új, az előbbivel ellentétes tónusú szakasz veszi kezdetét; a forrásnál inni akaró fülemületársra egy ifjú vadász rálő, majd a megsebesített madarat hazaviszi, hogy meggyógyítsa.

Ezután egy újabb narrátori nézőpontváltással térünk vissza a lírai alany fülemüléjéhez („madárkám”). A 63. és a 64. versszak az *Arianna sírása* 13. strófájának csupán egy sorát, illetve kifejezését imitálja:

Ölelni kívánván Teseust, életét,
Gyöngén tapogatva viszi ágyba kezét;
De semmit nem talál, csak az üres helyét,
Meghidegült ágyát, és hitetlen jelét.

Arianna sírása, 13.

Azomban madárkám ő fészkéhez mene,
Hogy sok ének után társát föl keresse,
De semmit nem talál, csak ő üres helye
Mutattya megh magát, s-ennéhány czöp uére.

Megh ösméré mingyárt szép társának uérét,
Ölelni nem lehet, láttya már szerelmét
Mégis mind untalan keresi iegyessét,
Észben ha uehetné erdön éneklését.

Az fülemile..., 63–64.

A vers vonatkozásában ténylegesen innentől kerül előtérbe a szerelmi érzés egész létezését meghatározó hatalma. A strófák szövegezése megtartja eddigi tárgyilagos hangvételt, az elbeszélő attitűdje változatlan marad. Az intim közeget betöltő hiány érzékelése révén a fülemüle Ariannával egyező módon veszi észre társának eltűnését.²⁰⁶ Az énekesmadarat ért szerencsétlenség narratív funkciója az, hogy a korábbi ének felelőtlen derűjének tarthatatlanságát igazolja. A fülemüle keserű vádjai ezért nem párja, hanem a versvilág háttérében jelenlévő két immanens hatalom, Fortuna és Cupido megszemélyesített alakjai ellen irányulnak.

A továbbiakban a szerelmét veszített fülemüle reakciójának leírása négy versszaknyi terjedelemben Ariannával halad párhuzamosan, és csak egy helyen egészül ki a tomboló Delimánt ábrázoló sorokkal. A költő itt is a témának és versszituációnak megfelelően módosított az átvételek egyes szöveghelyein. Jól szemlélteti imitációs szövegformálását a 67. strófa, amelyben a saját költeményébe nem illeszkedő „ott széles tengeren” részt „szemeit az erdőn széjjel”-re alakította, s part helyett fákat, emberek helyett madárcákat szerepeltet.²⁰⁷

Az eddigi gyöngesség, finomság helyét hirtelen átveszi a „ménkö”, „szörnyű szelet” és „keménség” képe, az énekét pedig a síri, döbbent némaság. Csak egy valami hallható: Alcion szomorú sírása. A társát sirató szép Alcion mitológiai utalás, az antik szerelmespár történetét Ovidius *Átváltozások* című műve tartalmazza. Bár a közös motívumok érthetővé teszik az eredeti változat megtartását, mégis érezhető némi disszonancia. Ugyanis a Zrínyi-féle Arianna-mű közegében a mitológiai háttér mellett az azonos színtér (tengerpart) indokolta és tette ötletessé a motívum szövegbe építését. De vajon mit keres a tengeri viharban odavesztett férjét sirató Alcion egy erdőben?

A második fülemüle-ének (70–78.) három különböző Zrínyi-műből kölcsönzött szövegrészletet forraszt egységbe, ezáltal pedig Arianna, Delimán és Orpheus kesergéseinek kombinációjaképpen egy sokrétű, összetett panaszdal jön létre. Az újabb madárének az első versbetét hangulatát ellenpontoszza kilenc strófán keresztül. A mű terében csak most jelenik meg a verseleji strófából törölt Cupido, még hozzá negatív színben, megcsaló, ártó hatalom formájában.

Úgy tűnik, hogy a költő még a három felsorolt Zrínyi-textus kiaknázása után sem érezte teljesnek a madáréneket: négy további, önálló szerzésű strófát illesztett hozzá (74–77.). Az újra felcsapó indulat most már Cupido helyett az egykor dicsért szerencsét aposztrofálja. Külön

²⁰⁶ KOVÁCS, „Koboz és Virginál...”, 69.

²⁰⁷ *Uo.*, 69.

figyelmet érdemel, hogy a romboló szenvedély növekedését, testi és pszichikai hatásait a költemény milyen finoman kidolgozott ellenpontozással és fokozatossággal jeleníti meg. A gyönyörködtető éneklés helyére a „megrozsdásult torkú” szólás és a hörgés lép; a Nap ragyogó fényénél élő madárka látását most sötét hályog homályosítja el; az egykor szép fülemüle tollai, csontjai és erei szintén a pusztulás jeleit mutatják.

Érdekes módon imitálja a 78. strófa a Cupido által megsebzett Cumilla panaszát:²⁰⁸

Fáti, édes anyám, mely sűrű árnyékok Járják én elmémet, ugyan elájulok; Mely kegyes vendéget mi földünkben látok, Lű tüzet énbelém, kitül és gyuladok.	<i>Fatum édes Anyám mely sűrű árnyékok Járiák én elmémet, ugyan el aiulok, Ó mely iszonyu kint, én szíuemben látok, Lői tüzet én belém! örömost meghalok.</i>
Szigeti veszedelem, XII. 24.	Az fülemile..., 78.

A *Szigeti veszedelem* szerelmi történetének kezdőpontján álló rész áthelyeződik az új történetmenet veszteség utáni szakaszába, a megszólaló attitűdje és a szakasz tartalmi kimenetele pedig ellentétesre változik. A *Szigeti veszedelem* Cumillájában éppen csak ekkor tudatosul Cupido tevékenységének ténye és következménye, a vonzalom megszületése, Esterháznál viszont a társát már elvesztett szerelmes szólítja fel az istenséget a gyilkos tett végrehajtására. Mivel Fáti alakja nem illet a vershelyzetbe, a két kifejezés részben egyező hangsora egy leleményes cserére adott lehetőséget. Érdekes itt megemlíteni, hogy Zrínyi másik imitált költeményében, az *Orpheusban* a halálvágyó szerelmes valóban a Fátumot szólítja meg, idevágó szituáció keretében: „Csak te gyógyíthatnál, o, Fátum kegyetlen! / Hogyha szörnyű kinnal megölnél hirtelen” (*Orpheus keserve*, 16).

A történet díszleteit alkotó háttérmotívumok szintén figyelmes szerkesztésmódról árulkodnak. A természeti elemek vonatkozásában a fülemüle lelki tájképét megfestő költői trópusok kerülnek előtérbe, a viharképzet az érintett szövegegység metaforikus szintjén manifesztálódik. A környezetrajz terén az eddig pozitív jelzőkben bővelkedő leírás elszegényedik; az előbb még bájhoz kapcsolódó lágyság a halál előhírnöke lesz. A rokokós kicsinyítések végig jelen vannak a vers szövetében, de a második résztől már nem annyira a kedvesség és báj, mint inkább a gyengeség és kiszolgáltatottság érzetét keltik.

A 78. strófa hangulati mélypontját hirtelen töri meg a lírai megszólaló ébredése. Mindez váratlanul hat, hiszen eddig semmiféle közvetlen utalás nem történt arra, hogy a vers beszélője álmodik. Talán ez a költemény legrejtélyesebb szakasza, mivel nem tudható, hogy pontosan hol húzódik a határvonal álom és valóság között. Még azt sem lehet eldönteni, vajon a régiség irodalmában jelenlévő két fő álomtípus, az *insomnium* és a *somnium* közül melyikkel volna

²⁰⁸ Összevetéseim alapján csak egy olyan versszakot találtam, amelyben Esterházy valóban Cumilla szavait idézi. Vö. KOVÁCS, „Koboz és Virginál...”, 69.

azonosítható.²⁰⁹ A lírai elbeszélő szófukarsága miatt az olvasó bizonyosan nem tudhatja, csak sejtheti, hogy az álomnak a versvilágra vonatkozóan vannak referenciális elemei, hiszen az ébredést követő mozzanatok erre utalnak. Ezek mintha azt sugallnák, hogy az álomjelenet során a lírai alany valamire ténylegesen *ráébredt*.

A szakasz imitációs alapanyagáért Esterházy az Arianna-történet elején szereplő ébredésjelenethez nyúlt vissza. Az álomból ébredés mozzanatát ugyan megtartotta, azonban nála nem hajnalodik, hanem már „elhaladott” a hajnal; a tevékenység szubjektuma is megváltozik, Arianna szituációjába a vers beszélője helyezkedik bele, így az egyik szereplő helyett a történetmondó maga ébred fel.

A következő, saját szerzésű strófák (80–81.) a lírai alany ébredését követő történéseket ábrázolják. Az érzelmi érintettséget sugalló sietős tevékenységformák döntő, pozitív fordulat elindítóivá lesznek. A hazatérő, majd a kristályforráshoz visszaballagó elbeszélő magával hozza a fülemüle „frissen” talált társát, megszánja őt és szabadon engedi. De vajon hogyan került a narrátor otthonába a fülemüle párja? Lehetséges, hogy az ifjú vadász alakja valójában a narrátor álombeli alteregója. A történetészövés hézagossága azonban e tekintetben csak találgatásokra nyújt módot.

A 82–84. strófák Cumilla és Delimán nászjelentét imitálják. E szakasz újabb szemléletes példa az eredeti időrend megbontására: a forrásszöveg sorai a megjövendőlt szerencsétlenség előtt történeteket jelenítik meg, amikor Cumilla és Delimán még boldogok voltak. Esterházynál viszont e részletek a váratlanul bekövetkezett szerencsétlenség utáni újult örömet ábrázolják. A szerelmi érzés boldogsága az utolsó strófában éri el tetőpontját; a hangulati hullámvölgyet az első egység sugárzó szépségű természeti közegével analóg lelkiállapot váltja fel. E mozzanat lényegesen eltér az imitált költő jellegzetes megközelítésmódjától. Zrínyi lírájának szerelemábrázolása ugyanis a fatalitás és szenvedés vonásaival ruházta fel Cupido tevékenységi körét, nála a szerelmi érzés mindig „fenyegetett, mint a napfény, amit a viharfelhők már körbezártak”.²¹⁰ Király Erzsébet találó szavai Esterházy elemzett költeményének első felére is ráillenek, hiszen a fülemüle szerelmi érzése szintén a fenyegetettség állapotába kerül, ám végül a sötét viharfelhők eloszlanak, a tragikum idillbe oldódik.²¹¹

A lírai narráció sajátosságai

²⁰⁹ „Az insomnium csupán a megtörtétek tükröződése, a somnium viszont a bekövetkező dolgokról szól, tehát megfejtést is igényel.” SZENTMÁRTONI SZABÓ, „»Álmomban azt látám«...”, 391.

²¹⁰ KIRÁLY, „A szerelem illő ábrázolása...”, 854.

²¹¹ KOVÁCS, „Koboz és Virginál...”, 67.

A fent vizsgált narratív elemek érdekes módon épülnek be az alapvetően lírai beszédmódú szövegbe. E lírai narratíva fő összetartó erejét az első személyű elbeszélő jelenléte adja; az ő elsődleges szólama által szerveződik kerek egészzé önnönmaga és a fülemüle története.

A lírai beszélőt a kezdő strófák a versbeli tér egyik szereplőjeként láttatják, akit a rejtett tudással kapcsolatos szimbólumok tárgyi, konkrét formában vesznek körül. E meditatív hangoltságú közegben Apollo és a Múzsák társalkodójaként, majd a madárénekekkel kapcsolatos titok megismerőjeként tűnik fel, azaz egyfajta közvetítői szerepben. Az álomlátás mozzanata mindamellet arra utal, hogy a fülemüle éneke az egyedüllét koncentrált figyelmének sokkal inkább lelki, mint fizikai terében szólal meg.

A versbeli megszólaló igen sajátos pozíciót tesz magáévá. A narráció perszonális beszédmódja általában az eseményekben való érintettségre utal, vagyis arra, hogy a vers szubjektuma saját élményeiről beszél, és ezeket érzelmi színezettel vagy gondolati kommentárral kísérve adja elő. Itt azonban a szubjektív megszólalásforma ellenére a történetmesélés hangvétele tartózkodó és tárgyilagos marad. Az éneklő fülemüle egyenes beszéd formájában idézett szólamával ellentétben, melyet éles tónusváltás jellemez, a narrátor elsődleges szólamát a történet kibomlása során végig változatlan közlésstílus jellemzi. Csupán két kifejezés utal az események szemlélője és a szereplők közötti érzelmi viszonyulásra („kedveltem”, „megszánám”), noha az elbeszélő személyes, korporális jelenléte a versvilágban folyamatosan jelölt. Míg a lírai szöveg narrátora önnönmagát külsődlegességeiben megragadva jeleníti meg, vagyis lényegében külső nézőpontból, a szubjektív elemeket szinte teljesen mellőzve, addig a mű középpontjába a fülemüle – exteriorizáltan, azaz gesztusokban és beszédben megnyilvánuló – benső lelkiállapota kerül. A vers jelenetezésének sajátosságai így a narrátori beszédmód és nézőpont szubjektivitás és objektivitás határán mozgó, kevert formáját hozzák létre.

Az ébredést követő események nemcsak a cselekmény fordulatát vonják maguk után, hanem az eddig pusztán közvetítői, statikus pozícióban élénk lépő lírai alany szerepváltását is, aki az ébredés pillanata után szakít a kívülállói attitűddel, s a fejlemények passzív szemlélését feladva aktív cselekvővé válik. Az azonban, hogy álomlátása során ténylegesen mire ébredt rá, nem artikulálódik a szövegben. Így mind az előzmények, mind a történetmondó személyes gondolatai titokzatos módon homályban maradnak. Bár a megszánás gesztusa önmagában érthető, a cselekvő közbeavatkozást megelőző, a szövegvilágban motiválatlanul hagyott siető távozás váratlanul hat. Esterházy eljárás módja kapcsolatba hozhatónak tűnik a kora újkori

udvari neveltetésben és retorikai diszkurzusban is megjelenő *obscuritas*-fogalommal.²¹² Az *obscuritas* mint retorikai elv a „tudatos sejtetés, homályban, bizonytalanságban tartás”²¹³ alkalmazását jelentette. Esterházy vizsgált költeménye is a sejtetés eszközével kívánja az olvasói érdeklődést felkelteni.²¹⁴ Ez nyújt magyarázatot bizonyos történésmozzanatok szándékos elhallgatására. A vers zárlatában a lírai alany már újra a kívülálló pozíciójából szólal meg; a narrációt végül a Múzsát aposztrofáló felszólítás rekeszti be („Hallgass tovább, Musám!”), ami ötletessége mellett keretes szerkezetűvé is alakítja költeményt. Lehetséges, hogy e felszólítás nem csupán a szakasz erotikus töltetével hozható kapcsolatba, hanem egyúttal a fent említett háttértörténetek és -gondolatok elhallgatására is utal.

Az Esterházy által imitált Zrínyi-művek elbeszélői szituációja az új műegész narrációs módjával összevetve jelentékeny eltérést mutat. Emögött feltételezhetően az a tényező húzódik meg, hogy míg Zrínyinél az adott verstéma viszonylatában tetten érhető egyfajta személyes gyökerű involváltság, sokszor közvetlenül, szövegszerűen is megjelenő benső érdekelttség, addig Esterházy költői attitűdjének domináns vonása a távolságtartás. E több helyütt explicit módon is kifejezett distancializáló szándék nemcsak a leíró, de a szerepversekként értelmezhető darabok esetében is felfedezhető, ami az Esterházy-líra döntően intellektuális és játékos karakterére mutat rá.

Összegzőként elmondható, hogy az Esterházy által megkonstruált lírai narratíva kerek, átgondolt és sajátos hangvétellű történetet tár elénk; az elbeszélte cselekmény hiányzó mozaikdarabjai az értelemadás folyamatában nem okoznak szignifikáns megakadást, inkább csak némi titokzatosság, „balladai homály” kódéba borítják a történeteket.

Intertextusok a meditatív közeg jelentésterében

Esterházy (szabálytalan) imitációs alkotásmódja nyilvánvalóan érintkezik az intertextualitás kérdéskörével, hiszen mind az idézés, mind az imitáció kiválóan alkalmas szövegközi viszonyok létrehozására.²¹⁵ A posztmodern alkotások intertextusai gyakran hívják fel magukra a figyelmet a főszövegtől elütő stílusukkal. *Az fülemile énekének magyarázatya* olvasása során azonban nem tapasztalhatunk stílustörést, az átemelt textusok idegen szerzőisége éppúgy nem érzékelhető, ahogyan az egyes szakaszok eredetileg eltérő kontextusa sem hívja fel magára a figyelmet. Esterházy nemcsak kölcsönöz: nyelvi stílusa követi Zrínyiét, fogalmazásmódja

²¹² KNAPP és TÜSKÉS, „Esterházy Pál...”, 76–79.

²¹³ *Uo.*, 76.

²¹⁴ *Uo.*, 78.

²¹⁵ GENETTE, „Transztextualitás...”, 82–90.

igazodik a mintához. Stiláris imitációja mindamellett nem válik szolgálai utánzássá, stílusának vannak Zrínyiétől eltérő, egyéni színei, például a jellegzetes kicsinyítések vagy a gyönyörködtető látványt kifejező jelzők sokasága.

A költemény tágabb, potenciális értelmezési keretébe meglehetősen sok alkotás tűnik bevonhatónak. Ezek közül először mindenképpen a ciklus motivikus és gondolati kapcsolatokat mutató darabjait szükséges megemlíteni, elsősorban is a második versgyűjtemény élén álló, szorosan összetartozó négy évszakverset.²¹⁶ Az első három évszakot leíró szövegegység hangulatisága és szemléletmódja alapján jelentékeny egyezést mutat a fülemülevers első és második szerkezeti egységével; a tavasz, nyár és ősz ábrázolásának elemei feltűnően harmonizálnak a fülemüle-vers egyes helyeivel. *Az esztendőnek négy részéről való ének* versszerzést indokló alaphelyzete szintén nagyon közel áll a vizsgált alkotásához.

Az évkör kellemes szakaszainak képezi ellenpontját a tél szörnyűsége, ami a természeti környezetet megfosztja élvezetet nyújtó minőségeitől. A ciklus költői világában megjelenő télidő egy olyan alapvető léttapasztalat megragadásának válik eszközévé, amely az embert önnön mulandóságának tényével szembesíti:

Az üdö mindent hoz, de megént el uészi,
Minden adományát csak semmiué téski,
Napok fogyásáual, mint halál megh éski,
Változandóságát az gyarloság éski.
Az télről való ének, 37.

Végső soron tehát mindkét alkotás a veszteség emberi élményét tematizálja; az évszakvers esetében a valóság zordabb aspektusára a külső természeti jelenségek változásai mutatnak rá, a szerelmes társ elvesztésének reakciórajza során pedig egy lelki tájkép tárul elénk, lényegileg azonos értelemben. A versbeli télrajz a festői tájjelemek tagadó formájú elősorolása, veszteség-katalógusa.²¹⁷ Lényegében ez a kozmikus távlatú értékvesztés tükröződik a fülemülék antropomorffá formált mikrokozmosz világában is. A két eltérő síkon megjelenő példázat a versgyűjtemény szemlélődő hajlamú lírai alanyának tudatában ugyanazon tanulság bizonyosságaként funkcionál.

Nyelvileg jelölt utalásnak tekinthető a *száraz ág-zöld ág* kifejezések szerepeltetése. A főként galambokhoz kapcsolt toposznak számtalan változatára találhatunk példát a korabeli szerelmi köz- és népköltészet alkotásaiban.²¹⁸ *Középkori természetszemlélet a magyar költészetben* című tanulmányában Eckhardt Sándor ismertette részletesen a motívum

²¹⁶ HARGITTAY, „Esterházy Pál...”, 395.

²¹⁷ *Az télről való ének*, 38–47. strófa.

²¹⁸ A szerelmi közköltészet madárszimbolikájáról lásd CSÖRSZ, „»Madári szép szabadságom«...”, 95–119.

megjelenési formáit.²¹⁹ Kriza János gyűjteményéből idézett is egy olyan népdalt, amely meglepő motivikus megfeleléseket mutat Esterházy fülemüléjének történetével:

Árva göliczének nyögése
Hat fülembe, bús szüvének hörgése.

Fáknak száraz ágán üldögél,
Feje szédül, halni készül, nyögdegel.

Elvesztett sajátját sirassa,
Árva fejét, távollétit jajgassa.

Bús gölicze vesztett társát sirassa,
Bánatjába gyenge tollát hullassa.²²⁰

A már Kanyaró Ferenc által regisztrált kölcsönzések közül négy tekinthető szövegszerű intertextuális kapcsolatnak. Esterházy tervszerűen kiválogatott történetelemeket kölcsönzött mindegyik Zrínyi-szövegforrásból. A *Szigeti veszedelem* harmadik énekéből az elbizakodott Mehmet intő példáját, tizenkettedik énekéből pedig Cumilla és Delimán végzetes szerelmének történetét. Ezek esetében egy kétirányú, a szerencse- és szerelem-problematikát egyaránt felölelő tematikus szelekció érvényesült. A többi imitált alkotás mitologikus eredetű elbeszélésekre megy vissza, s az antik irodalom legismertebb szerelmespárjainak alakjait idézi fel (Arianna és Teseus, Orpheus és Euridicé).

Két esetben tartalmaz a szöveg olyan nyelvileg is jelölt, szerelmi vonatkozásban releváns utalást, amely egy mitológiai vagy mesés történetet hív elő az olvasóban. *Alcion* alakja eredetileg is szerepelt a kölcsönzött szövegben, és mivel az idegen alapszituáció ellenére sem törölte azt Esterházy, feltételezhető, hogy valamiért indokoltnak érezte e mitológiai allúzió megtartását. *Alcion* és *Ceyx* szerelmének történetében valóban felfedezhetőek közös szálak, a szerelmi kontextuson túl például *Ceyx* elbizakodottsága, a vihar, a kedves halála, az álom vagy *Alcion* szerelmi fájdalma. Legérdekesebb azonban a két szerelmes, a halott és az élő összetalálkozásának, majd madárrá változásának mozzanata: mintha *Cumilla* és *Delimán* „összecsingolódásának” mitikus előképét látnánk, madáralakban.²²¹ *Alcion*nal ugyanis az alábbi esemény történik, amikor tengeri viharban odaveszett férje sodródó holttestét a habok között felismerve, hozzá igyekszik:

Erre fölugrik a nő; csoda, hogy megtette: röptült már,
most-lett tollaival lebegő levegőben evezve,
s érintette a hab tetejét szárnyheggyel az árva,
s míg szálldos, szomorú hangot, tele bús panaszokkal,
csattogató vékony csőrén át cserdit a légbe.

²¹⁹ ECKHARDT, „Középkori természetszemlélet...”, 301–307.

²²⁰ ECKHARDT, *Balassi-tanulmányok...*, 306.

²²¹ OVIDIUS NASO, *Átváltozások...*, 314–324.

És hogy a vérehagyott, elnémult testet elérte,
kedves tagjait ott mostlett két szárnnal ölelte,
s rácsippenti hideg csókját csontcsőre, hiába.
Ceyx ezt érezte-e, vagy csak a habremegésben
látszik emelni fejét, kétlette a nép, de bizony hogy
érezte ő: s végül - hisz az ég is szánta - madárrá
vált ez a két szerető; s miután így végzetük egy volt,
megmaradott a szerelmük is, és e madári alakban
hitvesi hűségük: van nászuk, kél ivadékuk;²²²

A szuggesztív erejű jelenet valószínűleg Esterházy előtt sem volt ismeretlen. Alcion, Ceyx felesége ráadásul éppolyan aggódva kérleli férjét a veszélyes tengeri úttól való tartózkodásra, mint amilyen kétségbeesetten figyelmezteti Cumilla Delimánt az őt környező veszedelmekre.²²³ A másik utalás: *Argyrus* (Árgirus), Gergei Albert széphistóriájának alakja már a szerző döntése alapján került a mű szövegébe, Alcionnal szemben viszont csak említés szintjén. A szerelmi történet alapelemeit külön nem tárgyalva, kiemelhető például a kert és a folyó víz – mint vissza-visszatérő díszletelemek – motívumegyüttese. Amellett, hogy Árgirus szerelme többször is madáralakban, hattyú képében jelenik meg, kedvesének elvesztése után a királyfi is egy forrás mellett kesereg, saját halálát kívánva:

Iszonyú kegyetlen havasokon méne,
Hol lenne halála, ő csak azt keresné;
Egy szép forrás mellett ő maga leüle,
Ily keserves sírást ő magában kezde:

Jobb holtom énnekem, hogy semmint életem,
Nem láthatom többé már az én víg szerelmem,
Kíért én nem szánom letenni életem,
Általutóm rajtam az ennen fegyverem.²²⁴

A már a címben megnevezett *fülemüle* feltételezhetően magában hordozza a régiség idején közismert Philomela-mítoszra való utalást: a tragikus sorsú antik hősnő nevéből származik ugyanis a madárfaj fülemülekénti magyar megnevezése. Philomela története elsősorban a madárdal mély fájdalmat kifejező típusához nyújtott magyarázati háttért.²²⁵ Ahogyan arról fentebb már szó esett, a fülemüle a szerelmi költészet egyik legkonvencionálisabb kelléke volt, és mint elmaradhatatlan toposz fontos szerepet játszott a trubadúrdalokban és a petrarkista lírában, majd később a barokk szerelmi költészetben is, ezáltal pedig egy nagyon tág körű potenciális utalásanyag megmozgatására volt alkalmas.

²²² OVIDIUS NASO, *Átváltozások...*, 323–324.

²²³ *Uo.*, 314. Vö. *Szigeti veszedelem*, XII. 81, 84.

²²⁴ GERGEI, „Árgirus históriája...”, 996.

²²⁵ A Philomela-mítosz és a fülemüle viszonyának részletes tárgyalása: ÁCS, „Wathay Ferenc...”, 173–186.

A régi magyar irodalomból csak két példát idézek, elsőként Balassi Bálint idevágó verseit. *A fülemilének szól* című költemény szembeállítja az énekesmadár boldogságát a versbeli megszólaló szerelmi bánatával. Balassi fülemüléje is „zöld ágak közibe” jelenik meg, harmat „mosogatja”, kellemes árnyékban ül és lengedező szél hűti, miközben szép énekeket mond. Mindez azonban az általános toposzkészlet része volt. Van viszont Balassinak egy másik ideillő, kevésbé konvencionális költeménye is, a *Kikeletkor, jó Pünkösöd havában...* incipitű darab. Ennek kezdeti versszituációja cseng egybe az Esterházy-műével:

Akarván szívemet enyhíteni,
Igen reggel menék ki mulatni,
Tetszém megújulni.

Kimentemben egy csergő patakra
Találék oly hívesre, tisztára,
Mint fényes kristálra;

[...]

Ott a fa árnyékába leülék,
Fülemile, hogy ott hangoskodnék,
Szívem gyönyörködék.

Sok vigyázás és fáradság után
Törtínék, hogy én ott elalunnam,
Álmomban azt látám:

*Tizenhatodik (Insomnium extra[hit]), 4–5, 8–9.*²²⁶

Az Esterházy által imitált Zrínyi Miklós is kifejezetten gyakran alkalmazta a szerelmes, éneklő fülemüle toposzát. Arra való tekintettel, hogy a Zrínyi-szövegek szolgáltak fő kölcsönzési nyersanyagként, az alábbi sorok esetében az sem zárható ki, hogy Esterházy egyenesen innen kapta a történet vázának ötletét:

Mindenben szerelem nagyon uralkodik;
Ez széles világ is mind néki adózik.
Nézd, szerelem miát madár mint kínlódik;
Nézd szép fülemilét, mely igen aggódik.

Az szerelem miát nem találja helyét,
Gyűrűrül fenyőre változtatja helyét;
Mindenütt ujítja szép siralmas versét,
Mert bánja társának túle távul létét.

Hát özvegy gilice, mert elveszté társát,
Mikor száraz ágról terjeszti panaszát,
Untalan, óránként neveli sirását,
Bánatban nem látni néki lankadását.

Idilium, I. 24–26.

²²⁶ BALASSI, *Énekei...*, 47.

A szövegbe emelt citátumok és allúziók tehát egy kivétellel mind a szerelemi tematika körébe sorolhatóak. Az intertextusok köre így tematikusan behatároltnak tűnik és – első rátekintésre – a szerelmi vonatkozású szövegek erőteljes dominanciáját mutatja a szerencsét tárgyaló művek felett.

Mivel az elrejtés imitációs kíváncsi nem érvényesül a műben, könnyen adódik a lehetőség, hogy a mű interpretációja során az intertextuális olvasásmódot alkalmazzuk.²²⁷ Ennek egy olyan *instrumentum* jellegű használata tűnik egyértelműen érvényesíthetőnek, amely elsősorban a korabeli meditatív gyakorlat keretén belül maradva igyekszik az Esterházy-féle alkotásmód összetevőinek funkcióját értékelni.²²⁸ Ebben az esetben a műbe épített intertextusok a szöveg értelmezési horizontjának kitágítására szolgálnak, vagyis a felvetett téma olyan jellegű továbbgondolását teszik lehetővé, amelyet az adott alkotás utalásrendszere – mintegy útjelzőként – irányít.

A meditatív attitűd az Esterházy-líra olyan meghatározó és átfogó szemléleti sajátossága, amit nem lehet figyelmen kívül hagyni.²²⁹ Akkor sem, ha a szemlélődés mentális-lélektani folyamata közvetlenül nem kerül kifejtésre. Éppen a sokrétű allúziós anyag miatt tűnik különösen indokoltnak a fülemüle szerepeltetése gerle vagy egyéb madárfaj helyett, hiszen a fülemüle-toposz volt a legalkalmasabb arra a célra, hogy a különféle szerelmi témájú irodalmi alkotások legtágabb körét – a befogadó önálló kognitív aktivitásának függvényében – előhívja. A versgyűjtemény lírai alanya is olyan pozícióban áll, amely kapcsán feltételezhető a kulturális hagyomány által közvetített ismeretanyag – archetipikus történetek, költői alkotások, esetleg bölcséleti fejtegetések – benső felidézése. A gyűjtemény egyes lírai darabjai így módon a makro- és mikrokozmoszt egységben látó perspektíva egy-egy tükröződését, verbális formába öntött lenyomatát képezik; egy olyan költői világrepresentáció mozaikdarabjai, amelynek valós tárgyi modellje a fraknoi vár csodakamrájában manifesztlódott.

Példázat a szerencse állhatatlanságáról

De vajon mi indokolja, hogy a költemény címbeli célkitűzése ellenére sem tartalmaz moralizáló-oktató fejtegetéseket? Lehetséges, hogy a vers lírai alanya nem váltja be ígéretét és mégsem közli olvasójával a madárénekek titkos jelentését? Valójában az történt, hogy Esterházy egy áttételes megoldás alkalmazásához nyúlt: a madárénekeket emberi artikulációjú verses

²²⁷ ORLOVSZKY, „Még egy posztmodern...”, 20–24.

²²⁸ Vö. KULCSÁR-SZABÓ, „Intertextualitás...”, 495–541.

²²⁹ KOVÁCS, „Koboz és Virginál...”, 71.

beszéddé fordította át. És mivel jelen esetben el akarta kerülni a didaktikus okfejtések száraz közlésmódját, mellőzte a magyarázat versbe írását. A mű jelentése így sugallatossá vált, vagyis az *obscuritas*-elv követéséről van ebben az esetben is szó: az alkotás mélyebb jelentésrétegének feltárásához aktív befogadói hozzájárulás kívántatik meg.²³⁰

A műben az áttételesség másik formáját képviseli az antik előzményekkel bíró, középkori irodalomban is kedvelt morális célzatú állattörténetek (fabulák) műfajának találékony adaptációja.²³¹ A verskezdet alapszituációja azzal, hogy a korábban vázolt sajátos látásmód közegébe emeli be az állatmese anyagát, kitágítja a didaktikus célzatú példázatok felhasználási módjának körét. Kétségtelen, hogy a tragikus szerelmi érzés madáralakra szabott ábrázolási formája – főként mai szemmel olvasva – melodramatikusan hat.²³² Mindenesetre ez aligha jelenti a mondanivaló *negatív* értelmű elsúlytalanodását. Ugyanis a narráció alapvető elemeként meghatározott távolságtartó attitűd egyik fő motiváló tényezője éppen a két szereplői réteg eltérő létezési foka: a narrátor az emberi rend tagjaként felülről tekint le a fülemülék világára. Ez a fölérendelt státusz nyer kifejezést a megszáns gesztusában is. A drámaiságban való elmerülés, az uralomvesztés mozzanata így a szemlélőt magát nem érinti; ő az, aki a versvilágon belül a felülemelkedettség és könnyedség lelki diszpozícióját érvényre juttatja.

A költemény parabolájának ezért egy olyan ember az ideális olvasója, aki – korabeli szóhasználattal élve – az „oktalan állatok” példáján okulva képes fontos belátásokhoz eljutni. A versbeli fülemüle is ennek megfelelően reflektál saját szerepére: „Másoknak én rollam nyluán példát adnak.” (*Az fülemile...*, 77.). Hiszen a „gyöngé madarak” (*Idilium*, I. 27.), az erős vadak, az istenségek, sőt még az élettelen mágnes példája is azt mutatja (*Idilium*, II. 22.), hogy minden létezőn a „szerelem nagyon uralkodik” (*Idilium*, I. 24.), az embert is beleértve. Csakhogy ez a világmindenséget átható immanens erő szélsőségesen ellentétes érzelmi hangoltságok, lelki hullámvázok megteremtésére képes. Már volt arról szó, hogy a fülemüle-toposz használata leginkább a szerelmi lírában terjedt el; attól függően, hogy a madáréneket boldog vagy szomorú érzelmi töltetet kapott, e kettősség bármelyik oldalát megjeleníthette. Esterházy költeményében mindkét emocionális aspektus jelen van, noha az első madárdal a szerelem helyett még a szerencse áldásait dicséri.

A melodramatikus hatás miatt lehetséges a költemény egy olyan olvasata is, amely megelégszik a történet szórakoztató célzatú interpretációjával, s az ebben az esetben egy boldog

²³⁰ KNAPP és TÜSKÉS, „Esterházy Pál...”, 77.

²³¹ A régiség természetszemléletének vonatkozásában lásd ECKHARDT, *Balassi-tanulmányok...*, 286–308; LUKÁCSY, „Magyar Bestiárium...”, 181–180.

²³² KOVÁCS, „Koboz és Virginál...”, 71.

véget érő szerelmi történetként olvasódik. Ezt a befogadói értelemadást sugallja a szerelemi tematika második szövegegységbeli dominanciája és az addig előtérben álló szerencse-vonatkozások háttérbeszorulása. Úgy vélem azonban, hogy a szórakoztató fabula mögött, mintegy annak álcájában, a vers szüzséje egyértelműen filozófiai-morális megfontolások irányába tereli a befogadói figyelmet: a szerelmi történet helyett a korszak egyik kedvelt moráldidaktikus témája, a szerencse ellentmondásos megnyilvánulási formája képezi a vers tartalmi magját.

A kora újkorban ugyanis még úgy tartották, hogy a szerencse természetének félreismerése komoly veszélyeket hordoz magában, mert „aki jólétet és dicsőséget fogad el hálásan az istennőtől, mindig számítson arra, hogy a gyanús ajándék még bajt hoz rá”.²³³ Az alapgondolat szerint tehát a két ellentétes – rossz (*mala*) és jó (*bona*) – arculat megismerése mindenki számára elkerülhetetlen, ahogyan Jacob Typotius írja, „ha egyiket ismered, ebből a másik megismerése is következik”.²³⁴ A jószerencse felértékelése a reneszánsz időszakában történt meg, szoros összefüggésben az emberi egyén képességeiben való hit egyre növekvő mértékű térnyerésével. Eszerint az ember a *virtus* által képes lehet a szerencse saját érdekében történő befolyásolására. A megkötozött szerencse ábrázolására a korban kedvelt emblematisz alkotások körében is találhatunk példát.²³⁵ A török ifjú és a fülemüle szerencseéneke szintén ezt a humanista eredetű felfogást visszhangozza: „Szerencze, uagy kötue az én lábaimhoz” (*Az fülemile...*, 58).

A korabeli gyakorlatot követve Esterházy is az antitézis stíluseszközét alkalmazva mutatja be Fortuna istennő ellentétes arculatait, az egymást ellenpontoszó két madáréneket formájában. A szerencse által uralt világ szerkezetére és történéseire jellemző kettősség vetül ki a mű terében megjelenő környezeti és lelki világ egyes elemeire; ezek attól függően nyernek negatív vagy pozitív színezetet, hogy éppen a *mala* vagy a *bona* aspektust tükrözik-e.

A költői életműben megtalálható a téma didaktikus stílusú megverselése is, *Az szerencze forgandóságának nem köll hinni* címmel. A fülemülék története akár ennek példázatos-elbeszélő illusztrációjaként is olvasható. Az első strófa mondanivalója különösen egybecseng a vizsgált költemény által sugalmazott tanulsággal:

Ó, mely boldog az, ki mások kárán tanul,
Bölcsesség uttyához mert az bátran járul,
Az gonosz szerencze uagyon attul távul,
Él szép szabadságban s-nem fél semmi kártul.
Az szerencze..., CCXXX.

²³³ KIRCHNER, „A fortuna-téma...”, 270.

²³⁴ *Uo.*, 270–271.

²³⁵ KNAPP, „»Volucris rota...”, 22–23.

Az éneklő fülemüle éppen olyan „esztelenül” hisz a szerencse megköthetőségében, azaz uralhatóságában, mint az alább olvasható:

Esztelen, ki uészi ennek aiándékját,
Mert az nem ösméri gonosz állapattyát,
Nem láttya szerencze uáltozando voltát,
Avagy széllelmenő s-el mulo iátékiát.
Az szerencze..., CCXLVI.

Esterházy elbizakodott énekesmadara tudatlansága büntetését a második strukturális egységben nyeri el, amikor váratlanul elveszíti párját. Ugyanez az óvatlanság és kevélység jellemzi a *Szigeti veszedelem* két, jószerencséjében szintén elbizakodottá váló szereplőjét: Mehmetet és Delimánt is. Nem véletlen tehát, hogy éppen a velük kapcsolatos epizódokból származik a kölcsönzések jókora hányada. Delimán ráadásul ugyanazon a módon bűnhődik, mint a fülemüle: Cumilla szerencsétlen halála mozdítja ki önhittségéből. Mehmet életmenetében ugyanezt a szerepet tölti be a katonai vereség és a Zrínyi általi megöletés. Egyébként éppen az a Zrínyi végez vele, akinek magatartás- és szemléletmódja rögtön az erre következő negyedik ének elején éles kontrasztba kerül Mehmetével, még hozzá a szerencsééhez való viszonyulása által.²³⁶ Míg a *Szigeti veszedelem*nek mind cselekménye, mind narrátori kommentárja cáfolja a török ifjú dalának érvényességét, Esterházy – utóbbit mellőzve – hagyja, hogy pusztán az események menete példázza a didaktikus-morális mondanivalót.

Ezekén kívül a második ciklus már idézett kezdő verscsoportja is erre a tanulságra mutat rá. Ott a tél „szörnyűségeinek” elősorolása szolgál arra a célra, hogy a kevély és gondatlan embert figyelmeztesse óvatlanságára:

Kire monda: látom ember keuélységét,
Csak üdőben ueti minden reménségét,
Hozzad elől nekik Télnek szörnyűségét,
Talám eszben uészi ő nagy ueszedelmét.
Az télről valo ének, 36.

A fülemülék példázatában megjelenített emberi élet tehát e két világi hatalom – Venus és Fortuna – által uralt erőterben zajlik. A fentiek okán a fülemülék története elsődlegesen a konvencionális Fortuna-toposzok igazolását valósítja meg; Venus versvégi győzelme sem egyéb, mint a szerencse kerekének egy újabb fordulása, a balszerencsére következő jószerencse.

²³⁶ *Szigeti veszedelem*, IV. 5–9. strófa.

A tárgyalt vers elemzése alapján megállapítható, hogy míg Esterházy művének felszíni rétege a korabeli szerelmi költészet közkézen forgó elemeit forrasztja invenciózus módon új egységbe, addig mélyebb rétege kifejezetten összetett motivikus és szövegközi kapcsolatokat hoz létre a vers terébe emelt intertextusok és utalások révén. Emellett a szerencsét olyan módon tematizálja, hogy a *docere* szándékát a *delectare* mögé rejtve sikerül elkerülnie a morális didaxis megkopott frázisainak szövegbe építését.

5.2.4. Példa az önparafrázisra: Egy ifjú juhász panasza az szerencse ellen barátja eltávozásáért

A második, 1670-es versgyűjteménybe módosított formában, kettéosztva, kibővítve s némileg átstrukturálva felvett két vers (*Egy ártatlan ifjúnak panasza Cupidóra*, *Egy ifjú juhász panasza az szerencse ellen barátja eltávozásáért*) összesen 46 strófája közül csupán 10 önálló szerzés. E saját szakaszok is csak a költemény újraírásának eredményeként adódtak hozzá az eredetileg kizárólag Zrínyitől kölcsönzött átvételekből összeszerkesztett, 36 strófás szöveghez.²³⁷ Esterházy a vers első felét, a Cupido kegyetlensége feletti panaszt változatlan formában, egyszerű lemetéssel helyezte át az új gyűjteménybe, csupán az eredeti vers zárlatát csatolva még hozzá (*Egy ártatlan ifjúnak...*). A szövegen egyéb lényeges módosítás nyomai nem észlelhetők. A „Jaj én szerencsétlen...” sorral kezdődő másik versvariáns (*Egy ifjú juhász panasza...*) viszont már címében is jelzi a témaváltozást.

Az eredetileg tehát kizárólag idegen szöveganyagot mozgósító mű tíz önálló szerzésű, elszórtan közbeiktatott strófával egészült ki. Vajon mi indokolhatta e hozzátoldásokat? Azért fontos külön-külön, tematikai súlypont szerint is számba venni az új szakaszokat, mert a szerzői koncepció egyes elemeinek módosulásáról tanúskodnak.

Egy új strófával vált kerekébbé az első szakasz leválasztásával túlzottan megcsonkult vers eleji kesergés indoklása (113. strófa). Az új mű már nagyobb szerepet juttat a jegyesnek (127., 128. strófa), illetve az ő keresésének (123. strófa). A főhős története élesebben körvonalazott természeti közegben jelenik meg: az erdőség magas havasokkal, sötét barlangokkal, puszta kőfalakkal jellemzett zord világa színezi komorabbá a konvencionális szerelmi kesergés környezeti hátterét (123., 140. strófa). A témaváltozásnak megfelelően újabb háromstrófányi szerencse-szakasz került a műbe: előbb a szerencse-frázisok tételes megszólaltatása (129., 130/a strófa), majd a hitelesítő személyes tapasztalat hozzácsatolása formájában (130/b strófa). Feltűnik a rendezett emberi közeghez („major”) és a könnyed tevékenységekhez („táncocskák”)

²³⁷ RMKT XVII/12, 802.

való visszatérés mozzanata is (139. strófa). Végül a költemény új zárlatot is kap, melynek utolsó sora tárgyilagos formában tudósít az éneklő juhász haláláról (140. strófa).

Esterházy az egyes strófák sorrendjét több helyen is felcserélte. Az első szerencse-betét például előrébb került, helyet cserélve a halott Euridice értékeit lefestő Zrínyi-rész imitációjával, amely így viszont kissé szervesen kapcsolódik a szerencsével bátran szembeszegülő embertípus példáját felmutató strófához. A korábbi változat átkozódása, mely eredetileg az ifjú zárszavait foglalta magában, itt a halottraváltságot jelző kérdések mögött kapott helyet. A cseréknek köszönhetően az új strófával kiegészült keresés-mozzanat ábrázolása koncentráltabbá vált. Ugyanez történt a magatartásváltozás megjelenítésénél is: a reflexiók nyomán megszülető elhatározás bemutatása az utolsó előtti három versszakba sűrűsödik.

A Zrínyi-források átalakításához hasonlóan zajlott az újraírás folyamata a tartalmi változtatások terén is. A panasz megszólítottjának kicserélése (Cupido → szerencse) után természetesen a reflexív szakaszok sem a szerelem, hanem a szerencse hatalmával való szembeszegülést fejezik ki:

Végtére mit szoltam, s-hántam panaszimat
Isten mindent adot nem látom magamat,
Szerelem nem szeret engem, s sirásomat
Nem halgattya látom én kívánságimat.

Egy ártatlan ifjúnak..., 33. strófa

Végtére mit szoltam, hántam panaszimat
Isten mindent adot nem látom magamat,
Szerencze nem szeret engem, s sirásomat
Nem halgattya látom én kívánságomat.

Egy ifjú juhász panasza..., 136. strófa

Nemcsak a címzett, de a megszólaló alakja is módosult: egyszerű ifjúból juhásszá vált. Esterházy tehát – Zrínyivel ellentétben²³⁸ – ragaszkodott a bukolikus szereplőhöz,²³⁹ noha a hegyvidéki közeg jobban illett volna a vadász alakjához. (A későbbiekben látni fogjuk, hogy az így létrejött ellentét a vad környezet és a pásztori szereplő között az interpretáció szempontjából nem jelentéktelen módosítás.)

A didaktikus, személytelen megfogalmazású szerencse-betét aposztrofikus formát kapott, ezért a toldalékokat át kellett írni:

Vándorlo s kegyetlen szerencze egy nyomban
Mindenkoron nem hág mert némely Orában
Valtozik, és vagyon néha vigado Orczában,
Neha penig futkos teljes haboruban.

Vándorlo s kegyetlen szerencze, egy nyomban
Mindenkoron nem jársz, mert némely Orában
Változol, s vagy néha vigado Orczában,
Neha penig futkoss teljes haboruban.

²³⁸ „Azt, hogy Zrínyi vadásznak maszkírozza magát az első két idilliumban, nemcsak azzal magyarázhatjuk, hogy ez az imago közelebb állt heroikus világképéhez, mint a bukolikus pásztori, amit Marino imitált idilljeiben találunk, hanem utalhat más marinói idillek vadászaira, Actaeonra (Atteone, 46: »Cacciatore infelice«), Meleagroszra (Meleagro con Atalanta, La Galeria: »felice amante, e miser cacciatore«) és legfőképpen a szerelmes és szerencsétlen sorsú vadászra, Adonisra.” KISS, *Imagináció és imitáció...*, 60.

²³⁹ KOVÁCS, „Koboz és Virginál...”, 71.

Ezzel éppen ellentétes jelenség figyelhető meg a jegyes vonatkozásában. A korábbi megszólításos formát ugyan csak a már meglévő strófákban, de felváltja a harmadik személyű említés; az új szerzésű részek azonban már ismét aposztrófét alkalmaznak (127–128. strófa).

En ugyan utánnad, mint Echo szo után,
Mind deres hoharmat nap melege után,
Vagy mint tudatlan Fürj meczalo sip után
Es egy kemény magnes az hideg Vas után.

Elmégyek utánna, mint Echo szo után,
Mind deres hoharmat nap melege után,
Vagy mint tudatlan Fürj meczalo sip után
Es egy kemény magnes az hideg Vas után.

Mint láttuk, az újraírt panaszvers megőrzi az alapvető mitológiai vonatkozást (szerencse ~ Fortuna istennő), így a jegyes annak ellenére se válik a keserű vádak célpontjává, hogy jelenléte nagyobb hangsúlyt kap. A szerencse Cupido szerepét a két istenség természetében rejlő hasonlóságra alapozva ölti magára: a boldog és keserű szerelemnek a jó- és balszerencse feleltethető meg. Míg a korai változat homlokterében a szerelmi érzés kínzó ereje állt, addig az új vers a szerelemmel kapcsolatos szenvedést már elsősorban a szerencse „tetteként” értelmezi.²⁴⁰ Az első változatban a halálképzetekkel érzékeltetett mélypontot az eszmélkedés stációi követték, melyek végül a vers szenvedő alanyát – a szerencsével szembeni ellenszegülés közbeiktatott mintájának megfelelően – pozitív megoldáshoz segítették. A szerelmes ifjú története így a szerelmi kínokon való felülemelkedés példázatává vált.

Ezzel ellentétben az 1670-es versváltozatok egyike sem viszi tovább ezt a pozitív kimenetelű történetalakítást. Az új *Egy ártatlan ifjúnak panasza Cupidóra* megreked a szerelmi kesergés és halálvágý közvetlen és reflektálatlan megjelenítésénél. Bár halálesetről nem történik említés, a „csak nem esék kétségben” pusztán a megtorpanásról ad hírt, nem a hozzáállás gyökeres fordulatáról, miként az az első változatban történt.

Az *Egy ifjú juhász panasza...* viszont egyenesen tragikussá formálja az első változat pozitív végkicsengését. A reflexív folyamat rajzát ugyan megtartja, sőt annak eredményességét még ki is emeli a majorba történő visszatérés szándékának említésével, ám mindezek ellenére a juhász szavaiból kiolvasható pozitív feloldást végül radikális módon felülírja a vers legutolsó sora.

Az esemény jelentőségéhez képest a közlés igen szűkszavúan hat. Véleményem szerint itt újfent az elhallgatás, az enigmatikussá formálás módszere érhető tetten.²⁴¹ Mivel a kolofon csak

²⁴⁰ Mint látni fogjuk, Esterházy fülemüle-verse a szerelem és szerencse viszonyát hasonló módon jeleníti meg, noha csak implicit formában, a szerencse-példázatot a könnyed szerelmi történet mögé rejtve.

²⁴¹ Vö. KNAPP és TÜSKÉS, „Esterházy Pál...”, 76–79.

a haláleset tényét közli („Vadon havasokban, ő sok but, s kint nyele, / Kinek kösziklán is van keserves jele”),²⁴² háttérköörülményeit és voltaképpen okát nem, csupán sejthető, hogy a korábbi meggondolásokat követően már nem lehetett szó öngyilkosságról.²⁴³ Legvalószínűbbnek a véletlen haláleset tűnik: az újraírt változatban ugyanis különös hangsúlyt kap a keresés háttérül szolgáló vad – és ezért nyilvánvalóan *veszélyes* – sziklás vidék. Némi malíciával azt is mondhatnánk, hogy a juhász egyszerűen csak *szerencsétlenül járt*.

Ám lehetségesnek tűnik egy másfajta értelmezési irány is. Talán arról lehet szó, hogy Esterházy nem csupán egyszerre és egyetlen egyén történetébe sűrítve kívánta felmutatni az elítélendő és követendő példát, hanem ezt egy váratlan csattanóval még hatásosabbá és még megszólítóbb erejűvé is akarta formálni. Az újraírt mű az első változattal ellentétben nem egyenes menetű fejlődéstörténet. Ha retrospektíve szemléljük, azaz a vég felől értelmezzük a versbeli történetet, akkor az az olvasó benyomása, hogy a juhász esetében a helytelen magatartásmód tudatosítása, majd korrigálási szándéka csak késve jelent meg. Az érzelem hatalmának teljesen behódoló, majd a vonzás erejének engedelmeskedő, magát meggondolatlanul veszélybe sodró egyén túl későn tért észhez, ezért végül *lezuhan* – vagyis elbukik. Halála egyszerre büntetés és intő példa.

Joggal beszélhetünk tehát három olyan önmagában teljes és különálló, noha szövegszerűen és motivikusan szorosan egymáshoz kapcsolódó műről, melyek a szerelmi tematika egy-egy eltérő aspektusát jelenítik meg. Az újraírást alighanem a kötet-, illetve cikluskompozíció koncepciójának módosulása indokolta, nem pedig a korábbi szövegváltozat tartalmi vagy egyéb szempontú elvetése. Erre mutat, hogy mindkét új vers szervesen illeszkedik az 1670-es versgyűjtemény második ciklusának különféle *negatív* példákat felmutató darabjainak sorába.²⁴⁴

5.2.5. Példa a transzformatív imitációra: *Az hadverés egyedől Istentől van*

Esterházy egyetlen ismert vitézi-istenes jellegű költeménye Beniczky Péter *Hogy az Isten egyedül veri az hadakat és nem emberi erő által* című versének²⁴⁵ egyértelmű hatását

²⁴² Esterházy Ariannája is éppen egy szikláról veti magát a tengerbe (*Arianna sírása és keserves halála*).

²⁴³ A szerelmi bánat és a haláleset között jelzett szoros kapcsolat („jele”) nem utal egyértelműen *közvetlen* okozati viszonyra, illetve akarati indoklásra (vagyis öngyilkos szándékra). Viszont arra igen, hogy a juhászt a végzetes helyszínre a szerelmi vágy vezette.

²⁴⁴ A szerelmi ciklus könnyed és derűs hangvételű darabjai mind táncdalok. Esterházy ezeket váltakoztatja a sötétebb tónusú szerelmi történetekkel.

²⁴⁵ Mint korábban már esett szó róla, a szakirodalom szerint Beniczky verse Pázmány Péter egyes prózai szövegeiből merítette anyagát. Véleményem szerint ebben az esetben a szövegegybevetések ezt a feltételezést nem

mutatja.²⁴⁶ E mű mégsem tartozik a szabálytalan imitáció kategóriája alá sorolhatóak közé; a szövegszerű egyezések viszonylag ritkán s elszórtan jelentkeznek, a mintakövetés gyakran csupán szinonimák vagy azonos gondolatok formájában mutatkozik meg. Az imitáció mégis széles körűnek mondható, ugyanis nemcsak a szavak („verba”) szintjére, de a szerkezetre és a költői invencióra is kiterjed („res”).²⁴⁷ Esterházy a forrásmű alaptémáján nem változtat; tartalmi, szerkezeti és stilisztikai szinten is követi Beniczkyt, de minden síkon igyekszik is némileg mássá, saját elképzeléseihez illővé formálni az alapszöveg elemeit. Ezért a mű kapcsán a költői versengés (*aemulatio*) szándéka is jogosan merülhet fel.²⁴⁸

Az eltérő szövegalkotás esetleg indokolható lehetne az egyetlen versminta tényével is. Esterházy Listius-imitációja azonban szintén egyetlen szövegből meríti nyersanyagát, mégsem mutat azonos vonásokat. A költő más verseiben ugyan még előfordulnak szabályos imitációjú szakaszok, azonban ezek elszórt jellegük miatt nem árulkodnak egyetlen mű tényleges követéséről. A *Hadverés* az Esterházy-féle imitációs versek egy olyan külön típusát képviseli, amelyben a költő imitatív versszerzési technikája a korabeli poétikai konvencióknak is megfelelt.

Ha elsőként a szerkezeti, a vers diszpozícióját érintő imitációt vesszük szemügyre, rögtön szembetűnik a követés és változtatás szándékának együttes jelenléte:

BENICZKY: <i>Hogy az Isten...</i>		ESTERHÁZY: <i>A hadverés...</i>	
1–2. strófa	Isten ereje	1–4. strófa	Isten ereje
3. strófa	Kegyelem-kérés		
4–5. strófa	Buzdítás	5–8. strófa	Buzdítás
6. strófa	Bibliai példák	9. strófa	Bibliai példák
7. strófa	Magyarázat	10. strófa	Magyarázat
8–9. strófa	Buzdítás	11. strófa	Kegyelem-kérés
10. strófa	Kolofon	12. strófa	Mária-fohász

A két költemény felépítése nagyjából azonos mintát követ, a *Hogy az Isten...* két, a *Hadverés* viszont három szerkezeti egységre tagolódik. Esterházy versében olyannyira fontos szerepet

erősítik meg; se a hivatkozott imádság (*Mikor hadakkal ostromoztatunk*, vö. KOVÁCS Dezső, „BeniczkyPéter...”, 408), se a prédikáció (*A keresztény vitézek kötelességéről*, vö. KOVÁCS Sándor Iván, „Felföldi íróportrék: Beniczky”, 284–285) jellegzetes kifejezései, gondolatai nem lelhetőek fel Beniczky versében – a korszak legáltalánosabban vallott vallási tételein túl, ezek megléte azonban nem bizonyítja a mintakövetés tényét.

²⁴⁶ A kritikai kiadás csak a 256–257. számú Esterházy-strófát említi. RMKT XVII/12, 801. Az egyezések azonban – kisebb-nagyobb mértékben – végigkövethetőek a vers egész szövegén.

²⁴⁷ Vö. KISS, *Imagináció és imitáció...*, 47–54.

²⁴⁸ Esterházy másik emulatív jellegű költeménye az *Arianna sírása és keserves halála*. ORLOVSZKY, „Még egy posztmodern...”, 386. A harmadik szorososan témakövető imitációs vers (*Az esztendőnek négy részéről való ének*) szintén tekinthető emulációnak.

kap a szimmetrikus, harmonikus szerkesztésmód, hogy az egyes strófák gondolati és mondatszerkesztési szintjén is szövegformáló elvvé válik a hármasság és a párhuzamosság.

Habár találhatunk a versben példát egész sornyi egyezésekre is, leggyakrabban mégis egy-egy Beniczky-szakasz témájának saját kifejezőkészséggel felülírt vagy kibővített változata árulkodik az imitatív szándékról. Kisebb egységeként haladva fogom bemutatni, hogy Esterházy művében konkrétan hogyan valósul meg ez a típusú imitáció. (A szó szerinti átvételeket vastagon szedve jelöltem.)

A *Hadverés* első négy strófája Beniczky első két strófájának néhány sornyi gondolati egységeit veszi át és bővíti ki, eredeti sorrendjüket megtartva:

BENICZKY

1. **Seregek** hadnagya
S **vitéz**ek strásája,
Ki lakol az egekben,
Onnét intesz, rendelsz
Es karodon viselsz,
Mert Ur vagy magas menyben:
Aldod bátor szível,
Harczhoz erős **kézzel,**
Ki harcol te nevedben.
2. **Mert egyedül Isten,**
Ki vitézzé téssen:
Vehetsz erőt kezébül!
Nem jün ő fegyverrel,
De csak tekintettel
Parancsol az egekbul,
Nézi a' **szíveket,**
Es nem az erőket,
Nem **vér** hadat kézi jbul.

ESTERHÁZY

CCLI.
Körösztyény lelkeknek rendelt **seregek**nek
Isten ő Vezérlője,
Erős **Vitézek**nek, és igaz **szívek**nek
Bisztato Szemléllője,
Ő benne hívőknek töredelmeseknek
Legnagyobb segéttője.

CCLII.
Algya Bátor szívvel hathatos fegyverrel
Ki harcol szent **nevében.**
Okos mesterséggel, Férfiui **kézzel**
Ki hisz diczsőségében.
Algya nagy vig kedvel, hatalmas erővel,
Ki van reménségében.

CCLIII.
Mert egyedül Isten, kiben vagyon minden
Nagy ő hatalmassága,
Kinek mássa ninczen, Földi Vizi kinczen
Örökös királysága,
Ő **Vitézzé téssen,** hatalomra vészen,
Van Mindenhatósága.

CCLIV.
Nem harcol fegyverrel, de csak tekintettel
Veri meg ellenségét,
Nem Réz Dob zörgéssel vagy Agyu döngéssel,
Láttattya keménségét,
Hanem egy intéssel, menyei erővel
Mutattya Istenségét.

Esterházy nál jóval nagyobb hangsúlyt kap, egyúttal külön szerkezeti egységgé is válik az Isten erejét bemutató szakasz. A Beniczky-féle tömörítés elhagyásával az egyes aspektusok pontosabb képet nyújtanak az Isten szerepéről, adományairól, hatalmáról és hadverő erejéről. A szíveket szemléllő Isten képe, ami eredetileg más kontextusban szerepel Beniczky második

strófájában, Esterházynál a kezdő versszakba kerül át: szemléletes példa a nem lineáris, szinonim jellegű és módosított értelmű átvételre.

A *Hadverés* második szerkezeti egységében ismét a forrásszöveg két versszaknyi harcra buzdítása bővül ki négystrófányivá:

4. **Ellenség gyors lovát**
Látván, s' **éles** kardgyát,
Ne rettegjed szivedben,
Fene **párducz bőrit,**
Tigris, s' farkas szörit
Bátran nézzed **mezőben,**
Alla **kiáltása,**
Dob, s' **trombita** szava
Ne hasson füleidben.

5. **Algyu ropogása,**
Mint ég csattogása
Rettenthetne **szivedben,**
Sok sűrű **kopja,**
Kiterült zászloja
Háborithat elmédben,
A' sok festet pais,
Nyil hegyes **vasa** is
Mit nem tüntet szemedben?

CCLV.
Ne fély tehát vértől, kemény ellenségtől,
Csak bizzál Istenedben,
Avagy **éles** törtől, nehéz ütközettől,
Ne hüly reménségedben,
Várj az Nagy Istentől édes Teremptőtől,
Ki nem hágy el szükségedben.

CCLVI.
Ellenséged lovát, vagy **éles** szablyáját
Ne félyed te **szivedben,**
Párducz bőrös hátát, hangos **kiáltását**
Ne rőttegjed lelkedben,
Puska **roppogását,** síp szo harsagását
Ne fussad az **mezőben.**

CCLVII.
Agyunak bögése mint égnek dörgése
Gyujcza inkább kedvedet,
Trombita zöngése, **sok kopja** törése,
Indecza fegyveredet,
Vitézek esése, tisztesség nyerése
Görjesze föl **szivedet.**

CCLVIII.
Szép aranyos Czida vagy vér szopo Dárda
Sulyosécza kezedet,
Achyillesnek **vasa,** Vulcanus pánczéllya
Fögye bé tetemedet,
Tüzes **Mársnak** lángja, sőt véres homállya
Környékezze szemedet.

Mint látható, az átvételek itt már jóval szabadabban követik a mintát, ettől függetlenül a háború élményét hasonló módon ábrázolják. Mindkét versben az emberi világ viszonyait igazgató isteni rend statikusságára felelnek a lenti világ dinamikus jelenetei, s a hangulatkeltő leírások a meg- és felszólításos forma keretében tűnnek elő. A *Hadverés* ábrázolásmódja azonban koncentráltabbnak és átgondoltabbnak hat. A felszólítások megfogalmazása terén Esterházyt megint csak a szimmetrikus és a hármasság elvén nyugvó szerkesztésmód jellemzi; Beniczky viszont szívesebben és szabadabban variál.

Érdekes különbség fedezhető fel a mindkét versben szerkezet-tagoló szerepet is betöltő példázatsor felvezetésében. Beniczky az ötödik strófában az ellenség félelmet keltő fegyvereit sorolja elő, s így ezzel szembeállítva jelennek meg a kiserejű „hadi” eszközzel győzedelmeskedő bibliai alakok. Esterházynál viszont a példákat a keresztény vitézek

mitológiai színezettel lefestett harci felszerelésének felmutatása előzi meg. A szerves kapcsolódás hiányát ezért a „nézd” szócskával igyekszik pótolni:

6. **Dávid** parittyával,
Gedeon lámpással
Ellenségit meggyőzte,
Az erős **Sámson** is
Csak **szamár állal** is
Philiszteust megverte,
Sátorában Jahel
Siserát vas szeggel
Az földre leszegeszte.

CCLIX.
Nézd, **David** király köszti, magas Goliat köszti
Bajvivás egy kö vala,
Szép Judit Aszony köszti rosz Holofernes köszti
Hadverés egy kés vala,
Söt **Samson** Hadnagy köszti, **Philistaeusok** köszti
Fegyver **Szamár ál** vala.

A fegyverek közös vonása mindkét szerzőnél a gyengeségük: a bibliai utalások nyilvánvalóan a jóval kisebb erejű magyarság biztatását szolgálják, s a hatalmas török hódítóval való szembeszegülésre kívánnak lelkesíteni.

A példázatsorra mindkét versben egy-egy magyarázó jellegű szakasz következik. A *Hogy az Isten...* néhány sora ismét egy egész strófányira dagad a *Hadverés*ben. Esterházy az utolsó szakaszból már teljesen mellőzi a keresztény katonák nézőpontját; a bibliai hősök Istenben bízó attitűdje helyett csak Isten erejének negatív aspektusát mutatja fel, az ellenség végső pusztulására figyelmeztetve:

7. Mert az Ur volt vélek,
S' bátorodott szívek;
Nem biztanak fegyverben,
Mert hol Isten harczol,
Ott az pogány oszol,
Futnak s' bujnak rejtekben,
Vesznek azért gyakran,
Az kik biznak bátran
Magányos **erejekben**.

CCLX.
Mert hol Isten harczol, ott az Pogány oszol
Nem bizik erejében,
Mint árvíz úgy omol, nem marad meg sohol,
Fut s bujik röjtökjében
Készen várja Pokol, hol Belzebub kohol
Sok kinokat mérgében.

Az ily módon erőteljesebb formában ábrázolt pogány vereség után kerül sor a végső tanulság levonására. A Beniczky-nél szereplő második buzdító szakaszt (8–9. strófa) Esterházy teljes egészében elhagyta. Míg a kegyelem-kérés a forrásmű elején, az Isten erejét bemutató strófák után, mintegy azok értelméből következően jelenik meg, addig Esterházynál ugyanez – immár a mű végén – mind a szakasz, mind az addigi fejtegetések konklúziójaként fogalmazódik meg, még a hozzá kapcsolódó, végső zárlatot képező Mária-fohász előtt. A kegyelem-kérés, ami voltaképpen az imádság szerepét tölti be, Esterházy versében ismét az alig néhány sornyi minta kiegészítésével jön létre.²⁴⁹

Mindkét mű fontos alakzata az aposztrófé: a versek beszélői egyfelől a transzcendens világ, másfelől saját nemzeti közösségük felé fordulnak szavaikkal. A *Hogy az Isten...* felütése

²⁴⁹ Esterházynál a testi veszedelmen túl a lelki veszélyek, a bűn elkerülése is szerves részét alkotja a kérésnek.

a bevezető általános érvényű állítások után rögtön Istent szólítja meg, s csak ezt követően kezd hozzá a katonák buzdításához. A *Hadverés* ugyan a katonák felszólításos formájú lelkesítésében követi a mintát, a vers elejéről azonban elhagyja az aposztrófét. Az alakzat a mű zárlatában jelenik meg újra, először Istenhez szóló kéreseként:

3. Méltó hát kegyelmét,
Kérned segedelmét
Illy hatalmas vezérnek:
Kitül áldást vehettség,
Es romlást is nyerhetsz,
Ha nem tettzel kedvének,
Magasztal, kit akar:
Mást meg porba takar
Nagy ereje kezének.

CCLXI.
Mélto tehát kedvet, minden segedelmet
Kérned az Nagy Istentől,
Irgalmas kegyelmet, hogy az veszedelmet
Távostassa testedtől,
Örök engedelmet, üdvözítő hitet
Hogy menczen minden büntől.

A hármasság szövegszervező elvének megfelelően a harmadik aposztrófé egy Máriához címzett közbenjárás-kérés keretében jelenik meg. Nem véletlenül: Esterházy mély Mária-tisztelete jól ismert.²⁵⁰ A beszélő a zárlatban magát a Szentháromságot is megemlíti, a transzcendencia dimenziójának újbóli megidézésével keretessé formálva a művet:

10. Hazánk rontására
S' népünk rablására
Hogy az pogány készülne,
Régi vitézeknek,
Scytiai vérnek
Irtam meg ne rettenne,
Hanem régi Márshoz,
S' hadakozó társhoz
Társul mellé sietne.

CCLXII.
O te gyors Scytáknak vitéz Magyaroknak
Örökös pártfogója,
Az Szent Háromságnak Attya, és Fiunak,
Szent Lélek Szolgálója,
Hogy téged álgyanak Pogány vért onczanak
Légy hazánk szoszolloya.

Esterházy Beniczky kolofon jellegű záró strófájának megfelelő szakaszt nem épített be versébe; annak csupán néhány utalását vette át. Ám a „szkítiai”,²⁵¹ vagyis a magyar nemzeti vonatkozás, a közösségi érdek és célzat mindkét zárlatban szerepel.

Mint az elemzett példákban látható, Esterházy az imitatív alkotások esetében alapvetően saját koncepciója és a forrásszöveg tartalmi adottságai szerint emelt át egyes szavaktól több strófányi szakaszokig terjedő részleteket, majd alakított ezek szövegén, új lírai narratívát vagy módosult szemléletű költeményt hozva létre.

5.5. Összegzés

²⁵⁰ Lásd például Esterházy alábbi köteteit: *Az egész világon levő csudálatos boldogságos Szűz képeinek rövideden föltett eredeti*, szerk. KÖSZEGHY Péter, (Budapest: Balassi, 1994); *Az boldogságos Szűz Mária szombatja, azaz minden szombat napokra való áttatosságok*, szerk. KÖSZEGHY Péter, Budapest: Balassi, 1995).

²⁵¹ Esterházy magyarságképe kapcsán ld. MERCS, „Nemzettoposzok...”, 439–441.

Az Esterházy-féle imitativ költemények témakezeléséről megállapítható, hogy vagy némi módosítással ugyan, de nagy vonalakban megtartják a (fő) forrásmű eredeti narratíváját (*Az hadverés egyedül Istentől van*), vagy attól eltérő, egyéni invención alapuló történetet alkotnak meg (*Egy ifjú juhász panasza az szerencse ellen barátjának el távozásáért*). A művek az alkalmazott imitációs technika alapján szintén két kategóriára oszthatók. A Pigman-féle terminológia szerinti nem-transzformatív jellegű versek csoportjába sorolható alkotások az imitált szerző műveiből kiemelt teljes strófák összeillesztésével, eltérő mértékű szövegmódosítások révén, és esetenként minimális önálló szerzésű anyag hozzátoldásával jöttek létre (*Egy ártatlan ifjúnak panasza Cupidóra*, *Egy ifjú juhász panasza az szerencse ellen barátjának el távozásáért*, *Az fülemile énekének magyarázattya*, *Arianna sírása és keserves halála*, *Az esztendőnek négy részéről való ének*). A második csoportba azok a versek tartoznak, amelyek szövegalkotása szabályos avagy transzformatív jellegű imitációnak tekinthető. Ezek szembetűnő vonása a saját szerzésű szakaszok dominanciája: a szó szerinti kölcsönzés csupán egyes szavak, szó szerkezetek, ritkábban sorok átvételét jelenti. E típusba sorolható az *Az hadverés egyedül Istentől van*, esetleg az *Egy sólyommadárról*. Lehetséges, hogy a tervezett négyrészes versgyűjtemény másik két füzetében szerepelt volna még ilyen jellegű költemény. Ez azért sem elképzelhetetlen, mert bár Esterházy két ránk maradt összeírása közül már az első, 1656-os versgyűjtemény tartalmazta a szabálytalan avagy nem-transzformatív imitáció körébe tartozó műveket, a szabályos imitációjú versek csak az 1670-es gyűjteményben jelentek meg. Fontos kiemelni, hogy Esterházy szövegalkotási technikája nem kezelhető a korszak más költőitől elválasztva, hiszen – mint láttuk – a kompilációs jellegű szerzői eljárás Beniczky Péter, Pécseli Király Imre és Listius László (és nyilvánvalóan még sokan mások) műveiben is tetten érhető, ezért a műköltészetben betöltött sajátos szerepe mindenképpen átfogó vizsgálatot igényelne.

6. Koháry István

6.1. Koháry István évszámjelölései

Gróf Koháry István (1649–1731) a kortársak szemében elsősorban mint várkapitány, majd országbíró volt ismert. Tanulmányait ő is a nagyszombati jezsuita kollégiumban, majd a bécsi egyetemen végezte. Mindaddig tevékenyen résztvett a törökellenes harcokban, míg Egerben jobb karja súlyosan meg nem sebesült. Mint látni fogjuk, irodalmi alkotásra életének mindig

azok az élethelyzetei ösztönözték, amelyek ellehetetlenítették számára az aktív katonai-közéleti szolgálat végzését. Költeményeit 1720 körül maga adta nyomdába, magyar nyelvű verseinek modern kritikai kiadása a *Régi Magyar Költők Tára* XVII. századi sorozatának 16. kötetében olvasható.²⁵²

A kötetek belső felépítése átgondolt szerkesztői tevékenységre enged következtetni. A kritikai kiadás olvasója azonban némi megrökönyödéssel szembesülhet a kiadványokban oly nagy kedvvel alkalmazott kronogramok, illetve kronosztichonok szembetűnően következtelen voltával, ha a jegyzetekben szereplő évszámfeloldásokat összeveti a szövegekben helyenként megjelenő referenciális utalásokkal. Érdeemesnek tűnik tehát a kérdést alaposan megvizsgálni.

A zavar a börtöntematikát megszólaltató kötet (*Sok ohaltás közben [...] szerzet Versek*, 1720) esetében válik a legszembetűnőbbé, ezért elemzésemben részletesen csak erre fogok kitérni. E nyomtatvány öt füzetből áll, s az első kivételével mindegyik egy-egy külön tematikus egységet, ciklust foglal magába.²⁵³ Az első füzetben belül két olyan, egymással verstanilag és tematikusan is szorosan összefüggő ciklus található, melyek mindazonáltal a közbeékelte rövid prózai közléseknek²⁵⁴ köszönhetően egyértelműen el is különülnek. Az ilyenformán létrejövő hat ciklus mindegyike tartalmaz valamilyen formájú évszámjelölést. Ez néhány esetben külön feloldást nem igénylő, egyértelmű szöveges jelzést jelent, leggyakrabban azonban csak a kronogram utal a vers keletkezési évére. Ilyen típusú évszámjelölés meglehetősen sokféle szövegformában jelentkezhet: Kohárynál kötet- és füzet cím, vagy ezek alatt elhelyezett, rímes vagy rímtelen közlés, illetve a ciklusok végén fel-feltűnő rövid, rímtelen kolofonszerű zárlat és verscím egyaránt tartalmazhat kronogramot. A korai költemények között az akrosztichonos versek – sor- vagy strófakezdő betűiből felépülő – „címei” nem adtak módot a kronogram alkalmazására, ezért ezeknél a verseknél az évszámjelölés a cikluscímekre és a prózai közlésekre korlátozódik.

Koháry 1682 szeptemberétől 1685 őszéig volt Thököly Imre fogságában, időrendi sorrendben haladva Regéc, Munkács, Tokaj, Sárospatak és Ungvár börtönét járta meg.²⁵⁵ A kötet cím alapján a költő munkácsi raboskodása idején kezdett el verseket írni, melyek lejegyzésére – az önéletrajzi utalások szerint – nem volt lehetősége. A szakirodalomban mai napig vita tárgya, hogy a költő fogságának körülményei valójában mennyire voltak sanyarúak,

²⁵² RMKT XVII/16, 51–373.

²⁵³ *Uo.*, 598–599.

²⁵⁴ Dolgozatomban prózai vagy verses közléseknek – a versektől elkülönítendő – azokat az önálló poétikai ranggal vagy egyáltalán nem, vagy csak igen kevésbé bíró, rövid, paratextuális jellegű, többnyire rímtelen, sokszor kolofonszerű jegyeket is mutató szövegeket nevezem, melyek Koháry kötetében gyakran jelennek meg kötet- és ciklushatárokon (közvetlenül a kötet- vagy cikluscím alatt vagy a ciklus – illetve ritkábban egy-egy vers – végén).

²⁵⁵ ILLÉSY, *Gróf Koháry...*, 28; RMKT XVII/16, 594.

de az is, hogy börtönköltészetét alkotó verseit²⁵⁶ vajon ténylegesen börtönévei alatt szerezte-e.²⁵⁷ Ha a kritikai kiadás jegyzeteiben szereplő évszámfeloldások arra vallanak, hogy a szerző vagy következtetlenül, vagy hibásan alkalmazta a kronogramokat, akkor e tényállás nyilvánvalóan gyengíti az egyéb valóságreferens közlések hihetőségét is. Ezek alapján ugyanis arra kell következtetnünk, hogy Koháry mind rabsága előtt, mind szabadulása után írt olyan verseket, melyeket azután – utólagosan – börtönkölteményei csoportjában helyezett el. S itt nem újra- vagy átírásról van szó, hanem a versek szorosan vett keletkezési idejéről. A külön ciklust alkotó istenes könyörgések java része (a hét kronogramot tartalmazó versből öt) például ezek szerint nem fogsága idején született, annak ellenére, hogy témaviláguk igen szorosan kapcsolódik a börtön élményköréhez.

Figyelembe kell azt is venni, hogy az eredeti nyomtatvány tipográfiai elemeinek kialakítása nagy gondosságról árulkodik. Az akrosztichonok címszerű kiírásai éppúgy az olvasót segítik, mint a sorok elején szereplő csillagozások, melyek a szóközök jelölésével az akrosztichonok kiolvasását könnyítik meg. A kötet végi tartalomjegyzék jelzi az önálló oldalszámozású foliók számát, az első két ciklus hosszú akrosztichonokat rejtő verscímeit pedig külön kiemelve tartalmazza.²⁵⁸ A lajtsrom elején ez utóbbiaktól tipográfiailag is elkülönítve van feltüntetve az első akrosztichonos, ám a verssorok kezdőbetűinek összeolvasásával a szerző nevét kiadó, ezért kivételes szerepű és fontosságú darab.²⁵⁹ A tartalomjegyzékben a versek egy tömörszerű egységként való kezelése az első két ciklus szoros összetartozását mutatja. Az egyes ciklusok egyébként a különféle szöveges és tipográfiai elemeknek köszönhetően jól elkülönülnek egymástól.

A Koháry-féle kronogramok megfejtése során egyetlen betű értékének meghatározása okozhat dilemmát: az Y-é, amit a kritikai kiadásban számos esetben az I-vel azonos értékűként kezeltek. Úgy vélem, feltehető, hogy a nyomtatvány ebben az esetben is igyekezett segíteni az olvasót, méghozzá az Y két ponttal ellátott típusának használatával. Ha ugyanis az Y-t mindig 2-vel egyenlőként kezeljük, megoldódni látszik a problémák egy része.²⁶⁰ Látni fogjuk, hogy a különös, egymással és a sugallt életrajzi utalásokkal diszharmonikus kronogramok egy részét a kritikai kiadás hibás Y-feloldása magyarázza.

²⁵⁶ Maróthy Szilvia joggal hívja fel arra a figyelmet, hogy a régebbi szakirodalom hajlamos volt a börtönköltészet kategóriáját rávetíteni Koháry egész életművére, annak ellenére, hogy ez első kötetén kívül aligha tekinthető érvényesnek. MARÓTHY, „Börtönben koholt versek...”, 9. Vö. VARGA Imre, „A magyar barokk...”, 501–513

²⁵⁷ Vö. SZIGETI, „Appendix Balassiana...”, 677–678; MARÓTHY, „Börtönben koholt versek...”, 9–28; RMKT XVII/16, 595; 597–598.

²⁵⁸ A strófák kezdőbetűiből összeálló akrosztichonos verscímek viszont külön nincsenek feltüntetve a lajtsromban.

²⁵⁹ A paratextus jellegű szövegek számozatlan oldalakon szerepelnek, ezért ezeket a tartalomjegyzék sem mutatja.

²⁶⁰ Erre a kötet recenziójában már Orlovsky Géza felhívta a figyelmet. ORLOVSKY, „Rozsnyai Dávid...”, 490.

A példák részletekbe menő elemzése előtt az alábbi táblázatban – a kötet belső tagolását érzékeltetve²⁶¹ – gyűjtöttem egybe a keletkezési vagy kiadási évet valamilyen formában jelölő szöveges összetevőket, illetve a kritikai kiadás kronogram-feloldásait és a véleményem szerinti helyes évszámokat. Ott, ahol szükséges volt az RMKT hibás adatait kijavítani, az új évszámot kurziváltam. Ha találtam erre vonatkozó adatot, a szerzőtől származónak tekintett, noha nem autográf kéziraton (OSZK Fol. Hung. 151.) tett utólagos évszámjelölő bejegyzéseket is feltüntettem (2. javító kéz).²⁶²

RMKT sorszám	Incipit	Szövegszerűen jelzett évszám	Évszámjelölés		2. javító kéz bejegyzése
			RMKT	Helyes	
	Sok ohaItás közben [...] szerzet Versek... (Az ezer hét száz hVszaDIk...)	1720	1683 1718	1683 1720	
15.	<i>Untalan sohajtva...</i>		1682	1683	1683
29.	<i>Az ezer hat százban...</i> (az rabság terhe...)	1683	1681	1683	1683
	Rabságban heVerVe [...] koholt Versek		1690	1684	
30.	<i>Isten jó vóltábúl...</i>	[16]84			1684
38.	<i>Hamar elforgása...</i> (oLYkor ÜDöt nYerVe...)	[1684]			
			1711	1684	1684
	Az bŰ enYhőDésére [...] szerzet Versek		1681	1684	168<5>4
	<i>(It az kohoLi Versenek...)</i>		1682	1684	1682
	A meg gYŰkeresztet rabságos bánatnak... (MeLLYeket egY ÜgYefogYot rab...) (éIleL nappaL bézárt...)		1692 1691 -	1685 1685 1685	
51.	<i>A Proféták között...</i>		1684	1685	
52.	<i>Hosszas rabságomnak...</i> (az fŰzfa Versekben...)		1685 1685	1685 1685	
53.	<i>Megcsendüle fülem...</i>	[1685]	1723	1720	
	[Némely Istenes könyörgések]				
54.	<i>Áldgyon nyelvem téged...</i>		1694	1685	
55.	<i>Óh, édes Jésum...</i>		1683	1685	
56.	<i>Kedves, édes Jésum...</i>		1687/88	1685	
57.	<i>Szent Lélek úr Isten...</i>		1688	1685	
60.	<i>Szentséges Szent István...</i>		1692	1685	
61.	<i>Jésum szerelmében...</i>		1683	1685	
62.	<i>Istennek Angyala...</i>		1694	1685	
	Keseredet rabnak [...] áLma (MeLLYet heVertében...)		[1]685 1694	1685 1685	
63.	<i>Boldog szüz Mária...</i> (Erre kér tégedet...)		1685 1684	1685 1685	
65.	<i>Fárad mind úntalan...</i>		1683	1685	1683
66.	<i>Henyélő munkámban...</i> (röVID LaIstroMa...) (köVetkeznek azon...)		1688 1685 -	1685 1685 1685	

²⁶¹ A számozás nélküli vastagon szedett sorok a cikluscímeket jelölik, az első (a kötet cím) kivételével. Ezek az első kettő kivételével egybeesnek a füzethatárokkal. A kronogramot tartalmazó prózai közléseket külön sorban, zárójelben tüntettem fel.

²⁶² A költő jobb kezének súlyos sérülése miatt mással kényszerült műveit lejegyeztetni. Nem tudni, hogy a 2. javító kéz bejegyzései pontosan kihez köthetők.

Az első példa esetében az ellentmondás olyan szembetűnő és érthetetlen, hogy ez mindenképpen az évszámfeloldás alapos ellenőrzésére kellett volna, hogy ösztönözzön. Koháry ugyanis rögtön a kötet elején megadja mind a versszerzés kezdetének, mind a kinyomtatás idejének pontos évszámát. A címbeli kronogram nem tartalmaz Y-t, a kritikai kiadás évszáma helyes: 1683, ez tehát a munkácsi fogságban szerzett versek kezdődátuma. A címlap alsó felén szerepel az alábbi szöveges évszámjelölés: „Az ezer hét száz hVszadIk esztenDöben / éLtÜnkeL eL foLYó s-enYészö ÜDöben”.²⁶³ A kritikai kiadás szerint a „címet záró kétsoros vers szövegében 1720-at ír, de kronosztichonja 1718-at ad”.²⁶⁴ Ha azonban a két Y-t külön-külön kettőnek vesszük, akkor a kronogram értéke már 1720, s a szöveges és a kronogramos évszámjelölés közötti ellentmondás eltűnik.

A számozatlan oldalon szereplő, bevezető jellegű vers (RMKT 15. sz.) címe: *ÜDönk MVLására bVnk táVoztatására VerseInket kohoLLYVk*. Kronogramja a kritikai kiadás szerint 1682, az előbbi módszerrel újraszámolva (az egy darab Y-nak köszönhetően) 1683. E cím voltaképpen az egész ciklus címeként is felfogható,²⁶⁵ ennek egyes darabjai a munkácsi fogság 1683-as évi időszakában keletkezetteként vannak feltüntetve, ezt jelzi a verses és prózai cikluszáró közlés is. Az első egyértelmű szöveges évszámjelölést tartalmaz: „Az ezer hat százban, s nyolczvan harmadikban, / karácsony havában, s-hetinek folytatában”.²⁶⁶ A második egy kronogramot magában foglaló közlés: „Az rabság terhe könnYebeDésére, / szerzet Verseknek Vége, / De nInCs az rabságnak Vége, / engeD Vr Isten LegYen annakIs Ió Vége.”²⁶⁷ Az RMKT szerint a „kronosztichon 1681-et ad. A vers maga 1683 karácsony hetében íródott”.²⁶⁸ A helyes évszámot megint akkor kapjuk meg, ha kettő helyett négyet számolunk a két Y értékeként: 1683.

Ezután következik a második ciklus címe: *Rabságban heVerVe bánat MÜheLYében fáraDVa, henYéLés táVoztatására kohoLt VerseK*.²⁶⁹ Az RMKT szerint „a füzet cím kronosztichonja 1690”.²⁷⁰ A füzet cím elírás, itt csupán cikluscímről beszélhetünk, a javított évszám: 1684, ami már teljes összhangban van a versek tartalmi összetevőivel, mivel az új ciklus először az újévi számvetést tematizálja (a kolofon jellegű záróstrófa is az 1684-es évet említi), majd az egyházi ünnepkör mentén halad előre.

²⁶³ RMKT XVII/16, 51.

²⁶⁴ *Uo.*, 598.

²⁶⁵ *Uo.*, 605. Az OSZK Fol. Hung. 151. kéziratában a cím cikluscímként szerepel.

²⁶⁶ *Uo.*, 84.

²⁶⁷ *Uo.*, 610.

²⁶⁸ *Uo.*, 610.

²⁶⁹ *Uo.*, 84.

²⁷⁰ *Uo.*, 610. A cím kronogramját az olvasó csak akkor tudja kiszámolni, ha az eredeti nyomtatványba tekint bele, mivel a kritikai kiadásból hiányzik a kiemelés.

Az előzőekben láttuk, hogy az Y kisebb értékűként való hozzászámolása rendre az indokoltnál korábbi évszámokat adott ki. E tévedések oka így könnyen meghatározható volt. Az utolsó példa értéke azonban jóval túlnyúlik a helyesnek tartható évszámon. Számomra rejtély maradt ennek miertje.²⁷¹ Csupán elszámolás lenne? Ám nem egyszeri esetről van szó: rögtön a ciklus végén megismétlődik. Ezt a füzetvégi verses közlést – ahogyan az a nyomtatvány díszítőeleméből kitetszik – a két ciklusból álló szövegegység közös lezárásának kell tekintenünk. Kronogramja az RMKT szerint 1711, a helyes évszám viszont 1684.²⁷²

Ha a kritikai kiadás évszámaint fogadjuk el helyesnek, vagy azt kell feltételeznünk, hogy Koháry szándékosan meg akarta zavarni olvasóit, vagy azt, hogy versei tényleges keletkezési idejének feltüntetéséhez az önéletrajzi narratíva ellenére is makacsul ragaszkodott, hiszen sem az 1681-es, sem az 1690-es évszám nem illik a kötet szerzői koncepciójába. Nyilván az a lehetőség is felvetődhet, hogy a szerző vagy a nyomdász egyszerűen csak elrontotta a kronogramokat. Ennyire tendenciózus tévesztés azonban nehezen képzelhető el. Ha ugyanis végighaladunk a kötetben, további ellentmondásokba ütközünk.

A harmadik ciklus címének (a második füzet címének) az értéke valójában 1684 (RMKT: 1681), a füzet záró prózai közlése szintén 1684 (RMKT: 1682), a negyedik ciklus címének kronogramja 1685 (RMKT: 1692). Ezalatt egy kétrészes prózai közlés szerepel, mely az eredeti nyomtatványban világosan két részre tagolódik, az első fele kurzívval van szedve és a végén – mintegy a pontot helyettesítendő – egy virágdísz áll. A kritikai kiadásban e különbség eltűnik, pedig a kronogram helyes feloldását nagymértékben megkönnyítené. A cím alatti prózai közlések évszámai: 1685 és 1685, utóbbinál azonban egy nyomdahibával kell számolnunk (egy v-t a nyomdász nagy valószínűséggel elmulasztott kiemelni). Az RMKT-ban viszont a három azonos évszám helyett két különböző szerepel (a fent már hivatkozott 1692, illetve az 1691-es).²⁷³

A vizsgált füzet verscímei közül csak egyet emelek ki (a többi a táblázatban megtekinthető): ez igencsak prózai címe szerint egy harmincöt évvel korábban írt vers részlete (RMKT 53. sz.). A cím kronogramja 1720 (RMKT: 1723), vagyis a költemény 1685-ben íródott. A vers eredeti, kéziratban maradt változatának kronogramja szintén 1685-öt ad ki

²⁷¹ Némely esetben mintha arról lenne szó, hogy az Y-t a V értékével egyezően (5-tel) oldották fel.

²⁷² Ez az évszám szerepel a kézirat végi, jóval rövidebb hasonló funkciójú közlésben is, ám a kritikai kiadás ebben az esetben is hibásan oldja azt fel 1682-vel (1684 helyett). RMKT XVII/16, 612.

²⁷³ *Uo.*, 615

(alighanem a modern kiadás felejtett el egy v-t kiemelni, a verset a kéziratból dolgozó Illésy még helyesen datálta 1685-re),²⁷⁴ bár az RMKT szerint a kronogram értéke 1689.²⁷⁵

A negyedik füzet verscímei közül öt tartalmaz kronogramot, a nyomtatványban csak a lajstromnál szerepel cikluscímként a „*Némely Istenes könyörgések*” kitétel. A fenti táblázatban látható, hogy a kritikai kiadás mindegyiknek hibásan adja meg az évszámát, így a ciklus időrendje teljesen felborul, noha valójában minden egyes versnek azonos értékű a kronogramja (1685). Két esetben lehet szó nyomdahibáról, az egyikre (RMKT 56. sz.) az RMKT jegyzete is utal, de a következtetlenné tűnő évszámozás miatt csak lehetőségként meri felvetni. A kiemelt betűk összege 1684, ha hozzáadjuk a kimaradt i-t, 1685-öt kapunk. A másik esetben (RMKT 61. sz.) a számérték 1680, a kronogramhoz hozzávéve a kiemeletlenül hagyott v-t a betűk összege már 1685-öt ad ki. Mivel az 1685-ös évszám a lírai narratíva időrendet követő szakaszának vonalába tökéletesen illeszkedik, nagy biztonsággal állítható, hogy a vizsgált esetekben valóban a nyomdász figyelmetlensége okozta a nyomtatványbeli zavart.

Az ötödik füzet a harmadikhoz hasonló módon egymás alatt két – egymástól virágdísszel is elválasztott – kronogramot tartalmaz, mindegyik értéke 1685-öt ad ki (itt a címben egyértelműen nyomdahiba miatt maradt kisbetűs az *m*). A *Nagy sokat heverve...* vers címében két betűt (egy *l*-t és egy *m*-et)²⁷⁶ is elmulasztott kiemelni a nyomdász, ha pótoljuk e hiányt, megint 1685-öt kapunk (RMKT: 1683), ráadásul a vers második felének is ez a helyes évszáma (az RMKT jegyzete szerint: 1688). A kötet utolsó kronogramjai a tartalomjegyzékben lelhetők fel, ezek közül az RMKT csak az elsőt jegyzi,²⁷⁷ a kiemelt betűk számértéke mindkét esetben 1685 (RMKT: 1685). Ez a kötet záró évszáma, ami megegyezik Koháry börtönből való szabadulásának évével. Megállapítható tehát, hogy a *Sok ohaitás közben [...] szerzet versek* évszámai az 1683-as évtől 1685-ig teljesen logikus sorrendben következnek egymásra, noha néhány esetben a nyomdász tévesztése elrontotta a kronogramot.

A hibás adatok helyesbítését követően már egészen más kép bontakozik ki Koháry kronogram-használatáról, illetve kötetstruktúrájáról. Bár nyilvánvalóan nem lehetünk abban biztosak, hogy az évszámjelölések a valós keletkezési dátumokat fedik, annyi mindenképpen leszögezhető, hogy a szerző – a címlapon már megelőlegezett életrajzi narratívának megfelelően – a lineáris időrend mentén alakította ki kötete szerkezetét, mintegy ennek szálára

²⁷⁴ ILLÉSY, *Gróf Koháry...*, 63; RMKT XVII/16, 281.

²⁷⁵ *Uo.*, 626.

²⁷⁶ *Uo.*, 620.

²⁷⁷ *Uo.*, 599. A másik: „köVetkeznek azon fűszfaVerseK, MeLLYek az IDE aLáblrt szóknak, bötÜire Vannak szereZVe.” *Sok ohaItás közben Inség VIseLésben éhség szenVeDésben keserVes rabságban MUkáCs köVárában szerzet VerseK*. H. n. 1720.

felfűzve a tematikusan egymástól elkülönülő, ciklusokat alkotó szövegegységeket. Az évszámjelölések – párhuzamosan az egyes szöveghelyekkel – a lírai megszólaló munkácsi rabságától kezdve egészen szabadulásáig ívelően világosan jelzik az időbeli előrehaladást.

Koháry későbbi műveiben változó mértékű a kronogramok jelenléte. Az *Üdö mulatás közben szerzett versekben* (1686 után) például nem alkalmazza őket, viszont a *Sokféle keresztel elkeseredet embernek kikoholt verse* című kötetben az évszámjelöléseket (1706–1708) ismét az időrendi előrehaladás érzékeltetésére használja. Időskori, kis terjedelmű kötetének címlapján szintén szerepel két kronogram (*Elvénült embernek búsuló gondolati...*, 1721; 1721). Az alábbi táblázat mutatja, hogy a kritikai kiadás ezeknél a nyomtatványoknál is többször helytelen évszámot ad meg:

RMKT sorszám	Incipit	Szövegszerűen jelzett évszám	Évszámjelölés	
			RMKT	Helyes
	Sok féLe kereszteL eL-kesereDet eMbernek...		1706	1706
73.	Árad, s-nevelkedik...	1706	1706	1706
74.	Forgó szerencsémnek...		1706	1706
75.	Keserves életem... (kéreM azért...)		1708 1711	1708 1708
	ELVénÜLt eMbernek bÚsÚLó gonDoLatI...		1721 1719	1721 1721
	DesCrIptI VersVs...		1727	1727
	HóL egYszer s'-hóL Maszor...		1732	1726
90.	Szent Péter vas lánczon...		1726	1726

A kéziratos művek közül a vadászatvers (RMKT 81. sz.) címe két kronogramot is tartalmaz, az elsőnél egy *i* kiemelése elmaradt, a kronogram értéke 1685 (RMKT: 1691), a másodiké szintén ennyi (RMKT: 1685). A *Szent Jób napiainak* kezdetű vers (RMKT 92. sz.) címe is két évszámot rejt, mindkét esetben az 1726-osat (RMKT: 1726, 1724), a másodiknál viszont csak egy kisbetűsen hagyott *i* hozzáadásával jön ki a helyes érték. Végül az átdolgozott változatok közül az RMKT 97. és 98. számú versének is a helyes évszáma 1685 (RMKT: 1696, 1691).

Úgy tűnik, hogy a zavaros évszámokat kiadó kronogramok felülvizsgálatára annak ellenére sem került sor, hogy a kéziratos variánsok mellett gyakran jelentek meg helyes évszámjelölések.²⁷⁸ A probléma súlyát mutatja, hogy a kritikai kiadás helytelen adatai szerepelnek még a legfrissebb Koháry-szakirodalomban is.²⁷⁹

²⁷⁸ A régi akadémiai irodalomtörténet Koháry-fejezetének évszámfeloldásai is helyesek. A *magyar irodalom története*, II. köt., szerk. KLANICZAY Tibor (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1964), 202; Illésynél és Kis Lőrincnél szintén jó évszámok szerepelnek. ILLÉSY, *Gróf Koháry...*, 56–57; KIS Lőrinc, *Gróf Koháry...*, 17.

²⁷⁹ MARÓTHY, „Börtönben koholt versek...”, 23–26.

Noha a kötet paratextusainak és az elvetett változatoknak a vizsgálata arra enged következtetni, hogy a műben megjelenő szerzői önreflexiók mögött valóban nem mindig a valóság áll, vagyis a lírai alany közlései referencializálható és fiktív elemeket egyaránt magukba olvasztanak, a kronogramok következetes alkalmazása azt a feltevést támasztja inkább alá, hogy a börtönversek ténylegesen a rabság idején keletkeztek.²⁸⁰ Ettől természetesen eltérhet a végső formába öntés ideje;²⁸¹ a kéziratok és a szerzői kiadások különbségei egyértelműen utalnak a nyomtatványok előkészítése idején végbement módosításokra.²⁸² A szövegek utólagos javíthatása, átírása, a ciklusok megkomponálása és paratextusokkal való ellátása nyilvánvalóan Koháry költői tudatosságára, nem pedig a szerzői megnyilatkozások által sugallt kisigényű és „spontán” szövegközlésekre vall.²⁸³

6.2. Koháry kötet- és cikluskompozícióinak áttekintése

Koháry István magyar nyelvű versei az 1720-as évek elején, négy külön egységet képező nyomtatványba rendezve jelentek meg.²⁸⁴ Vagyis míg a költemények egy része már nem sokkal a szerzés ideje után olvasható vált, addig az életmű (feltehetően) korai szövegei csupán több évtizedes késéssel láttak napvilágot. Részint ezért is vált vita tárgyává a költő börtönverseinek

²⁸⁰ Koháry számára a versek memorizálására igen sok idő állt rendelkezésre. A rövidebb versek emlékeztetbe vésését segíthették az akrosztichonok is, melyeket egyébként szinte csak szorosan vett börtönköltészetének darabjaiban alkalmazott. Az egyik cikluszáró verses közlés így szól a versszerzésről: „Ezeket gondoltam, elmémbe forgattam, / koholtam, faragtam, toldoztam s foldoztam”. Ezután azt is megemlíti, hogy verseit nótákra szerezte és magában dúdolgatta. RMKT XVII/16, 84. Ami a lejegyzést illeti, néhány sora egyértelműen arra utal, hogy már rabsága idején is volt lehetősége verseit leírni, ha nem is akadályoztatás nélkül: „az papirost szűken s-ritkán kaptam”, *Uo.*, 133. „Hát nincs papirosom, azt mondgyák, írásom / elég vala eddig, szünnyék firkálásom”, *Uo.*, 210. Koháry egy helyütt arra is utal, hogy a kuruc katonák később a már rabsága idején „felírt”, vagyis írásos formában rögzített alkotásokban tettek kárt: „Rabságomban fel irt keserves igyemett, [...] Eltépték, szagatták tőb fűszfa versemet.” *Uo.*, 371. Vö. THALY, „Adalékok Koháry...”, 649–653. Újabban Hajzer-Módlí Éva vizsgálta meg doktori disszertációjában a költő börtönéveiről fennmaradt történeti forrásokat, az általa ismertett visszaemlékezés szövege szerint a regéci és munkácsi fogság ideje volt kifejezetten szigorúnak mondható. HAJZER-MÓDLI, *Szerepek és imázspítés...*, 106. Úgy tűnik azonban, hogy a fennmaradt források alapján megnyugtató módon nem rekonstruálható a versekben megjelenő börtönnarratíva referenciális háttere: „Ha a korabeli levelezéseket vesszük alapul Koháry raboskodásának körülményeire vonatkozóan, akkor a legendárium egyes elemei valóban bizonyítást nyernek, de a legtöbbre vonatkozóan semmilyen forrással nem rendelkezünk.” *Uo.*, 109.

²⁸¹ Vö. Csanda Sándor véleményével: „Kétséges azonban, hogy ezeket a nagy terjedelmű barokk kompozíciókat is a várbörtönben szerezte-e, mert több ezer verssort aligha lehet emlékeztetben tartani, s arról sincs adatunk, hogy büntetése enyhítésével papírt és tollat is kapott volna. Valószínűbbnek látszik, hogy ezeknek csupán körvonalai, zsegebb, rövidebb vázlatai keletkeztek képzeletében, s kiszabadulása után nyertek teljes, végső formát”. CSANDA, „Koháry István...”, 367.

²⁸² Noha az átírások és átszerkesztések tényének elismerése csak a kuruc pusztítást követő kézirat-károsodás indokolta újrafogalmazás okán történik meg. RMKT XVII/16, 265.

²⁸³ MARÓTHY, „Koháry István...”, 464–472.

²⁸⁴ Koháry latin nyelvű műveket is írt: RMKT XVII/16, 603. (A főszövegben zárójelben a kötetbeli sorszámmal utalok rá.)

keletkezési ideje.²⁸⁵ De a kiadványok címlapjairól hiányzó szokványos bibliográfiai adatok is hozzájárultak a bizonytalanság növeléséhez. A kiadás helyén kívül azonban ezek többnyire kiolvashatók a kötetek különféle szövegösszetevőiből: a szerző nevét a sorok vagy a strófák kezdőbetűiből összeálló akrosztichonok, a kiadás (és a szerzés) évét pedig a Koháry által bőséggel alkalmazott kronogramok, illetve kronosztichonok adják meg.

Koháry műveiben rejtett évszámjelölések meglehetősen sokféle szövegformában jelentkezhettek: kötet- és füzet cím, vagy ezek alatt elhelyezett, rímes vagy rímtelen közlés, illetve a ciklusok végén fel-feltűnő rövid, rímtelen, kolofonszerű zárlat és verscím egyaránt tartalmazhat évszámadatot. Mint láttuk, a késői nyomdába adás okozta zavarokat csak növeli, ha a kritikai kiadás jegyzeteinek évszám-feloldásait vesszük figyelembe. Az évszámjelzések felülvizsgálata azonban azt látszik igazolni, hogy Koháry nagyon is következetesen alkalmazta a kronogramokat és a kronosztichonokat a keletkezési és a kiadási év jelölésére.

Koháry alkotói tudatossága tükröződik versciklusai felépítésében is. A költő szerkesztési eljárásait tekintve két fő típus különíthető el, az egyik csoportba azok a művek tartoznak, melyek egy-egy – különféle paratextuális jellegű kísérőversekkel körbevett – epikus költeményt foglalnak magukba (*A meggyükerezett rabságos bánatnak [...] ágain kinőtt fűzfaversek, Keseredett rabnak [...] ébren alvva látott álma, Üdö mulatás közben szerzett versek*). A másik típust a versciklusok hagyományos, csupán lírai komponensekből építkező válfaja alkotja (*Sokféle kereszttel..., Elvénült embernek búsuló gondolati*). Érdekes módon e két típus elsőként nem önálló, hanem tömbszerű formában jelentkezett: a *Sok óhajtással [...]* szerzett versekben a ciklusalkotó szövegegységek egy nagyobb kompozíció egymástól tartalmi és formai szempontból egyaránt jól elkülönülő részeit képezik. A ciklusok lírai narratívái között azonban nem fedezhető fel valódi folytonosság, összetartozásukat az alapvető tematikus egyezés, vagyis a börtönköltészeti jellegén túl csupán a kronológiai rendező elv látszik megalapozni, a kronogramok szerint ugyanis a kötet az 1683 és 1685 között keletkezett versek gyűjteménye. Koháry e vélhetően elsőként nyomdába került kiadvány kötet szerkesztési mintájával hamar szakított, s a nagyobb, önálló szövegegységeket képező versfüzéreket külön kötetekben jelentette meg. Ezek mindegyike egy-egy eltérő élethelyzetre vonatkozó versel meg, s csak az ehhez szorosan kapcsolódó alkotásokat tartalmazza.

Az alábbiakban a költő első és utolsó kötetkompozíciójának, illetve előbbi egyik ciklusának felépítését vizsgálva kísérlem meg bemutatni, hogy Koháry szerkesztményei milyen alaposan átgondolt logikai összefüggések szerint épülnek fel. Fontos figyelembe venni, hogy e

²⁸⁵ SZIGETI, „Appendix Balassiana...”, 677–678; VARGA Imre, „Megjegyzések Szigeti...”, 95–96; CSANDA, „Koháry István...”, 367; MARÓTHY, „Börtönben koholt versek...”, 595; 597–598.

líratípus dominánsan meditatív jellegű, ezért a szövegegységek közötti kapcsolatok felderítéséhez elsősorban az összefüggést alkotó értelmi-gondolati szálak, illetve a tárgyalásmód változó nézőpontjainak meghatározása vezethet el.

Előbb azonban érdemes még kitérni a szerzőnél igen nagy bőséggel szereplő paratextusok sajátosságaira is. Kohárynál a kötet- és ciklushatárokon gyakran jelennek meg olyan prózai vagy verses közlések, melyek önálló poétikai ranggal vagy egyáltalán nem, vagy csak igen kevésbé bírnak. Találhatunk például kötet cím alatt vagy ciklus végén elhelyezett rövid, rimes, magyaros verselésű költeményre; ezek többnyire az írás körülményeibe nyújtanak bepillantást. A ciklus- vagy kötet címek alatt elhelyezett prózai közlések általában kronogramokat és a költői eljárást jellemző-pozicionáló utalásokat tartalmaznak. Nem egyszer jelenik meg egy-egy ciklus- vagy kötet záró alkotás végén kolofon jellegű, évszámot rejtő prózai vagy verses közlés, mely olykor a szerzési körülmények jelzése mellett Koháry saját költői működésére vonatkozó utalásokat is magában foglal. Ezek a függelék jellegű prózai vagy verses toldalékok a *Sok óhajtással [...] szerzett versekben* jutnak a legnagyobb szerephez, mivel a több füzetből fokozatosan összeálló, több évet átfogó anyag egyes részeinek elhatárolását segítik elő. Az évszámjelzések is ebben a kötetben fordulnak elő a legtöbb helyen. Gyakran olvasható e toldalékok előtt egy-egy önálló értékkel bíró záróvers, illetve sokszor az adott szövegegység berekesztését kapitálissal szedett „vége” szócska is jelzi. A ciklusok és a köteteken belüli egyéb egységek elhatárolásához – a szöveges jelzések mellett, illetve néhol helyett – a nyomtatványok tipográfiai eszköztárának használata is hozzájárult. A prózai betoldások ritkább esetben fohászként funkcionálnak, a megszólaló ezzel a szövegek vallási cselekvésmód keretébe való illeszkedését hangsúlyozza, mai fogalmaink szerint úgy is mondhatnánk, hogy a beszédaktus irányába mozdítja el azokat.

A Koháry-féle paratextusok egy másik fontos csoportját képezik a szövegegységek elején, illetve néha végén is elhelyezett nyitó, illetve záró versek. Ezek legjellegzetesebb típusát *A kegyes olvasóhoz* címzett versek alkotják. A cím ellenére e versek gyakran egyáltalán nem tartalmaznak aposztrofét, csupán a később kibomló főtéma felvezetését szolgáló tartalmi közlések. E költeménytípus megszólításos formájú alcsoportja az olvasóhoz való odafordulás mozzanatát a befogadói attitűd instruálására használja fel: a szerénykedő formulák és a mentegetőzések a korszakban bevett retorikus eszközök, melyekkel a szerző az olvasó jóindulatát kívánja megnyerni (*captatio benevolentiae*). A szövegegységek végén található, lezáró funkciójú és önéletrajzi utalásokat tartalmazó vagy isteni dicséretet megfogalmazó költemények vagy egyáltalán nem kapnak címet, vagy az csupán szerepük jelölésére szorítkozik (pl. *Verseim végének vége*). A felvezető jellegű verstípus másik válfaját a lírai

szubjektum egyéni áhítatának hangot adó darabok képviselik, ezek megszólítottjai a szentkultusz körébe sorolható közismert alakok. A verscsoport legritkább típusát a szerencseversek alkotják, ilyen áll a *Sok óhajlás közben [...] szerzett versek*²⁸⁶ és az *Üdö mulatás közben szerzett versek* elején, mindkét esetben a második helyen.

A kötetek és a ciklusok elején szereplő verscsoportnál nagy hangsúly esik egész szövegegységre kiterjedő hatókörük jelzésére. E versek minden esetben számozatlan oldalakon szerepelnek; sajátos tipográfiai jellemzőjük, hogy szövegük általában kurzív szedésű, ami szintén különállásukat emeli ki. Az *Üdö mulatás közben szerzett versek* elején három paratextus áll, az első a még normál betűtípusú *A kegyes olvasóhoz* szól, a másik kettő, eltérő jellegű bevezető költemény szövege azonban már kurzív szedésű. A két különböző paratextustípus elhatárolását jelzi *A kegyes olvasóhoz* végén lévő nyomdadísz is. A fentiekből jól látható, hogy Koháry szerzői versesköteteinek tipográfiai jellegzetességei nagy gonddal és a kronogramokra jellemző következetességgel lettek kialakítva.

Az 1720-ban megjelentetett *Sok óhajlás közben [...] szerzett versek* öt füzetből áll, és összesen hat ciklust tartalmaz.²⁸⁷ Az első két ciklus szoros összetartozását több tényező is jelzi;²⁸⁸ a szembetűnő verstani egyezéseken túl erre mutat a közös füzetben való elhelyezés, a ciklusok közötti címlap hiánya, illetve az is, hogy a versfüzerek darabjai a kötetvégi lajstromban is egyetlen egység részeként lettek feltüntetve. A másik négy füzet már egymástól jól elkülönülő szövegegységeket, két, paratextusokkal ellátott líriko-epikus költeményt és két rövidebb versciklust foglal magába. A második füzettől kezdve a szerző által alkalmazott versforma megváltozik, a költő a módosított Balassi-strófa²⁸⁹ használatáról átvált a négysoros felező tizenkettesekre, az akrosztichon pedig vagy teljesen eltűnik a versekből, vagy csupán a strófakezdő betűkre korlátozódik.

A kötet olyan életrajzi narratívát jelenít meg, mely a megszólaló rabságának kezdetétől egészen szabadulásáig ível. A mű kronogramjai az 1683-as évtől 1685-ig jelölik az időbeli előrehaladást, ami pontosan lefedi a szerző munkácsi rabságától szabadulásáig tartó időszakot. Mint már volt róla szó, az egyes ciklusok tartalmi elemeiből ennek ellenére sem vehető ki a versbeli szubjektum rabságának voltaképpen története: az életrajzi utalások viszonylag ritka és következetlen jelentkezése miatt nem beszélhetünk fokként kibomló, az évszámjelölésekkel

²⁸⁶ Noha a vers kivételesen számozott oldalon található, tartalmi szempontból mégis úgy tűnik, hogy paratextuális szerepet tölt be, és néhány formai eltérés is elkülöníti a ciklus többi darabjától.

²⁸⁷ RMKT XVII/16, 598.

²⁸⁸ MARÓTHY, „Börtönben koholt versek...”, 20.

²⁸⁹ „Nem tizenkilences sorokat ír, hanem háromszor hatos osztású tizennyolcasokból alakítja ki a szakaszokat.” – JELENITS, „Koháry István...”, 362.

megfelelésben álló lírai narratíváról. Úgy is mondhatnánk, hogy a ciklusok mikronarratívái nem állnak össze egységes makronarratívává, annak homályos vonalai csupán a nyitó versfüzér és a kötetzárlat elszórt referenciális utalásaiból olvashatók ki. Mivel az első ciklus belső rendje kevésbé szembeütő logikát követ, mint ami Koháry egyéb megkomponált alkotásaira általában jellemző, a ciklusok közül bővebben csak ennek elemzésére térek ki.

Az első ciklus kötetnyitó szerepe miatt az előre helyezett versek funkciója is többértékűnek mutatkozik. Véleményem szerint az *Üdönk múlására...* nem vers-, hanem cikluscímnek tekintendő, az azt követő, a költő sajátos *ars poeticáját* megfogalmazó vers (15. sz.) pedig olyan számozatlan oldalon szereplő paratextus, amely egyszerre funkcionál az egész kötet és a ciklus felütéseként.²⁹⁰ E feltételezést egyfelől Koháry címadásainak logikája támasztja alá: feltűnő, hogy a kötet cikluscímei mindig tartalmazzanak kronogramot; annak pedig, amikor hiányzik az évszám, mindig megvan az oka, például a *Némely Istenes könyörgések* esetében maguk a verscímek jelölik a szerzés idejét. A külön címlapra helyezés elhagyását a kötetcímlap közelsége mellett az is indokolhatta, hogy Kohárynál a kiemelés ilyen formája mindig az előtte lévő szövegrésztől való elhatárolást szolgálja, itt viszont – a megelőző szövegegység hiánya miatt – erre nyilvánvalóan nem volt szükség.

A zavart voltaképpen a költemény címnélkülisége okozza. Feltehető azonban, hogy e helyütt a címadás egyszerűen funkciótlanága miatt maradt el; Koháry a felvezető szerepű verseket egyébként is általában *A kegyes olvasóhoz* címezte, és amikor lehetősége volt rá, igyekezett kerülni a címhalmozást. A második ciklus esetében valószínűleg az évszámjelölés és az akrosztichon kiírásának kettős kényszere miatt szerepeltetett közvetlenül egymás alatt két címet, ezeket viszont az eltérő szedés alkalmazásával gondosan el is különítette egymástól. A feltevést az is erősíti, hogy a cím az egyik kéziratos szövegváltozatban is cikluscímként van feltüntetve.²⁹¹ A vers végén álló nyomdadísz szintén az alkotás kiemelt szerepére utal.

A rá következő szerencsevers kötetkompozícióban betöltött funkciója ugyancsak többértékű. Ebben a beszélő rabsága úgy jelenik meg, mint a szerencse forgandóságát igazoló élettapasztalat; ez az önsorsértelmezés pedig – a vers kiadványbeli pozíciójából eredően – rávetül az egész kötetre, amely így a barokk korszak egyik legkedveltebb témájának példázataként is olvasható.²⁹²

²⁹⁰ Vö. RMKT XVII/16, 605. – A kötet lírai éneke itt úgy jeleníti meg önmagát, mint aki a versszerzést akadályozó tényezőkkel is oly módon küzd meg, ahogyan a megverselt életszituáció nehézségeivel.

²⁹¹ Uo., 605.

²⁹² E sajátos példázatosság voltaképpen Koháry egész életművét áthatja.

De térjünk rá az első ciklus kompozíciójának vizsgálatára. A külső és belső nézőpontok ciklusbeli váltogatása az elmélkedés eltérő stációit jelöli, melyek bensőleg emelkedő tendenciát, aszcenzív jelleget mutatnak. E strukturáló elv ugyan az egyes alkotásokban is gyakran érvényesül, ám hatóköre általában korlátozott marad. Az első verscsoport (16–19. sz.) az aktuális élethelyzet különböző szempontú értelmezését végzi el, majd a vélt külső és belső okok (a szerencse forgandósága, bűnös élet) felmutatása után a lírai alaphelyzet átértelmezésére tér át. E befelé forduló, egyéni sorssal keresztényi alapon számot vető egységre következő hazafias vers is szervesen illeszkedik a ciklus tematikájába: a költemény megszólalója, aki a versfűzér közvetlen kontextusában rabként jelenik meg, az ország területének török rabiga alá kerülése miatt kesereg.²⁹³ E széles társadalmi-történeti kitekintés kifelé forduló attitűdjé – visszatérve a szűkebb perspektíva alkalmazásához – a családtagok képzeletbeli felkeresésének gesztusában folytatódik. Ebben az egységben az elme azért jut különösen fontos szerephez, mert a megszólaló énjének olyan elemét képviseli, amely képes érintetlen maradni a fizikai rabság korlátaival (21; 25. sz.). Ugyanakkor az elmemotívum a főúri életforma világi vonásait kritikával ábrázoló tágabb keretbe illeszkedik (21–25. sz.). A figyelem a méltóságviselés negatív vonzataival való számvetést követően kezd újra befelé fordulni: a megszólaló a ciklus legfontosabb versében (25. sz.) a lelkén elhatalmasodó bánattal a korábban már elő-előtűnő sztoikus gondolatok felerősítésével próbálja felvenni a küzdelmet. E szakaszban a lelki élet formálására történik kísérlet, a „kénstelenség” elfogadásának (26. sz.) és a nyughatatlan elme megzabolázásának sztoikus maximái szerint (27. sz.). A ciklust berekesztő költemény a szorosabb értelemben vett cikluskezdő vers (17. sz.) kozmikus képalkotását eleveníti fel, de a térbeliség helyett az évszakok ciklikus változásának tapasztalatát idézve meg. E mulandóságvers lezáró funkciója mellett egyúttal előkészíti a következő ciklus nyitó költeményét is, mely az újév kapcsán szintén a mulandóság gondolatát állítja a középpontba, immár hangsúlyozottan személyes megközelítésben. A korábbiakból már kiderült, hogy az első ciklus szorosan kötődik a második ciklus lírai narratívájához: az előbb említett lelki emelkedés íve is igazán csak a két ciklus együttesében bontakozik ki. A második ciklus, a *Rabságban heverve [...] koholt versek* a megelőző ciklus első pillantásra véletlenszerűnek tetsző belső rendjével ellentétben azonban már szembetűnő logikát követ: a liturgikus évkör valós idejüként feltüntetett ünnepeire való reflektálás válik ciklusszervező elvvé. Az aszcenzív jelleg a böjti időszak bűnbánati gondolataitól a reményt adó krisztusi győzelem (húsvét) felett való örvendezésig eljutó lírai történet esetében már világosan kivehetővé válik.

²⁹³ Koháry költeményében a *fertilis Pannoniae* a *Querela Hungariae* toposszal együtt jelenik meg: MERCS, „Nemzettoposzok...”, 444.

Az első kötet sok összetevőjű, terjedelmes versanyagával éles ellentétben áll Koháry utolsó több költeményből összeállított nyomtatványa, az *Elvéniült embernek búsuló gondolati*. A költő időskori műve egy oldalszámozás nélküli, vékony füzetben jelent meg, a kronogramok szerint 1721-ben. A kiadvány szerzőjére sem a címlap, sem akrosztichon nem utal, ám a stílus jellegzetességei éppúgy Koháryra vallanak, mint a szövegben szereplő életrajzi utalások. Ebben a magyar viszonylatban különlegesnek számító kompozícióban a *memento mori* népszerű barokk tematikájának képzőművészeti megközelítése és irodalmi műfajai keverednek.²⁹⁴ A kötet tartalmának gerincét egy hosszabb költemény alkotja, melyet három rövidebb paratextus vesz körül. A címlap előtt rövid, emblematikus négysoros vers áll, mely egy *memento mori* jellegű metszet alatt helyezkedik el, és a megszólított olvasót saját halála elkerülhetetlenségével szembesíti. A nyomdadísszal kettéválasztott cím már előrevetíti az érzelmi és értelmi megközelítés egymásra következő stációit. Koháry a címlap mögött *A kegyes olvasóhoz* címzett költeményt helyezte el, ebben az alapszituáció bemutatására oly módon kerül sor, hogy az öregedés hiányállapotként megjelenített állapotrajza a főszöveg személyes hangvételi halálelmélkedését készíti elő. Míg a zárlatbeli metszet a kötet eleji képkompozíció elemeit csupán redukált formában ismétli meg, a képet kísérő szöveg a korábbi négysorokról háromstrófányira duzzad, s a halálra való emlékezést immár normatív lelki diszpozícióként mutatja fel. Különösen figyelemre méltó, hogy az idős költő e kis terjedelmű kötetében képes volt teljességgel mellőzni a más műveiben igencsak gyakran érvényesülő, jellegzetesen barokk terjengősséget: egy feszes szerkezetű, logikus felépítésű és egyéni hangú halálelmélkedés-kompozíciót alkotott meg.

²⁹⁴ A halál a barokk kori képzőművészet és irodalom kedvelt témája volt: LACZHÁZI, „*Vanitas és memento mori...*”, 410–421; CHASTEL, „*A barokk és a halál...*”, 95–114.

6.3. „Egyszer írt versemet nem is jobbítottam...”: A kéziratok mint az utólagos szövegalakítás tanúsítói

Koháry István költeményeinek egy része a nyomdai kiadványok mellett több kéziratban, illetve kézirat és nyomtatott anyagot egyaránt magába foglaló kolligátumban is ránk maradt. Bár e kéziratok források nem autográfok, a szövegváltozatok a szerzőtől vagy a szerző környezetétől származónak tekinthetők, ezért fontos többletinformációkkal szolgálnak a szövegek alakulástörténetét illetően. Az alábbiakban a kétféle fizikai hordozó tartalmi jellemzőit összevetve kíséreltem meg a Koháry-féle „fűzfapoézis” szövegformálásának néhány vonatkozását bemutatni.

A jelen vizsgálódások négy kézirat forráson alapulnak.²⁹⁵ Ezek közül kettőben csak kézirat anyag található: az OSZK Fol. Hung. 151. jelzetű példánya tartalmazza Koháry börtönköltészetének korai, 1683–1684-re datált darabjait, e szövegegységhez azonban utólag hozzátartoztak még két töredékes, 1685-ös munkát is; a másik (OSZK, Quart. Hung. 193.) pedig az 1684–1685-ben keletkezett alkotások összeírása. A *Sok óhajítás [...] közben szerzett versek* második füzetének (1684-re datált) anyaga mindkét összeírásban megtalálható. A kézirat és nyomtatott szövegeket egyaránt tartalmazó kolligátumok közül az OSZK Quart. Hung. 4159. jelzetű példánya külön is kiemelendő: ennek kézirat tartalma ugyanis azt sejteti, hogy az összeállítás mögött maga Koháry feltételezhető. A Koháry Andrásról szóló ajánlóvers mellett erre utal az is, hogy a nyomtatványok szigorú időrendben következnek egymásra,²⁹⁶ az ezek sorát olykor megbontó kézirat szakaszok viszont ettől eltérő jelleggel bírnak. A kolligátum végén kézírassal rögzített töredékek, rövid versezetek rendezetlensége elűti a szövegek ezt megelőző, gondosan összeállított anyagától, s valóban a kisebb, kiadásban meg nem jelent alkotások „összesöprésének” benyomását kelti.²⁹⁷ Az OSZK Quart. Hung. 981. jelzetű kolligátuma tartalmazza a korrektúrajelekkel ellátott nyomtatott szövegrészeket.

Sajnos a fennmaradt példányok kézirat anyag nem mondható teljesnek, egyes nyomtatványok anyagát tekintve egyáltalán nem rendelkezünk kéziratokkal. Ráadásul a meglévő anyag kapcsán sem tudjuk, hogy pontosan mikor keletkeztek, Koháry csábrági lakóhelyét ugyanis 1703 körül a várat elfoglaló kurucok feldúlták, a korai kéziratok papírkötege pedig megrongálódott. Erről maga a szerző tájékoztat két, később kötetté formálódott verscsoport kapcsán: a *Vasban vert rabnak [...] sétálása* elvetett változata (RMKT 99. sz.) záró

²⁹⁵ A kritikai kiadásban olvasható bővebb ismertetésük: RMKT XVII/16, 599–601.

²⁹⁶ A kolligátum kronológiai elrendezése nem a kiadási évet, hanem az eredeti mű keletkezési idejét veszi figyelembe, ezért a magyar szövegen alapuló latin fordítások – noha nyomtatásban később jelentek meg – közvetlenül forrásuk után szerepelnek.

²⁹⁷ RMKT XVII/16, 600.

strófáiban, illetve az *Üdö mulatás közben szerzett versek* előbbi szavait variálva megismétlő záró költeményében.²⁹⁸ E két szövegcsoporthoz legkorábbi tisztázatai tehát elvesztek; ahogyan Koháry írja, ezek „rongyaiból”, vagyis mindenképpen valamifajta újraírást feltételező, rekonstruktív folyamat során születhetett meg a fenti két kéziratos gyűjtemény.²⁹⁹ Koháry valószínűleg tényleg ekkor, a kéziratok sérülékenységével szembesítő élmény hatására döntött a kiadatás mellett.³⁰⁰ A nyomtatványok publikálásáig azonban még több mint egy évtizednek kellett eltelnie.

A börtön időszakához szorosan kötődő versek anyaga kapcsán tehát több szövegalkotási fázisról beszélhetünk. A legkorábbi verscsoport esetében a memóriában való megőrződés stádiumával is számolnunk kell, noha a szakirodalom olykor hajlamos ennek reális lehetőségét (vagy legalábbis valószínűségét) kétségbe vonni.³⁰¹ A valósághoz Csanda Sándor véleménye állhat a legközelebb: a börtönversek korpusza e tekintetben aligha ítéltető meg egyöntetűen.³⁰² Magam úgy vélem, hogy a Koháry-féle lírai szerepjátszás alapvetően valós elemekkel operált, ám ezeket hol túlozva, hol időben kiterjesztve alkalmazta. Vagyis Koháry a rabság legkínzóbb élményrétegét, a szigorú munkácsi fogság idejét tette meg a börtönversek alapszituációjának kiindulópontjává. A szöveganyag és a történeti adatok együttese alapján viszont bizonyosnak tűnik, hogy a fogva tartás körülményei viszonylag rövid ideig voltak kifejezetten sanyarúnak mondhatók.³⁰³ Ha szökés utáni átszállítására valóban 1683 decemberében került sor, akkor érthetővé válik, hogy miért karácsony hava és hete az első szövegbeli időpontjelölés. A ciklusok átformálásáról szóló szakaszban látni fogjuk, hogy a rabság könnyebbülésének ígérete már az első, 1683-as ciklus végén megjelent. Érdekes a vonatkozó költeményben (*Megkönnyebült már...*) érvényesülő kettősség: míg a cím múlt idejű, a versszöveg a közeljövőre utal. A későbbi szövegek se szolgálnak további eligazítással: a *Megkönnyebült már...* után olvasható harmadik ciklusban éppúgy előtűnik a nyomorúságos helyzetű rab alakja, mint a kötetzáró *Ébren alvva látott álomban*. Márpedig ez utóbbi, 1684-re, illetve 1685-re datált költemények szerzése idején

²⁹⁸ RMKT XVII/16, 265, 371.

²⁹⁹ CSANDA, „Koháry István...”, 362–363.

³⁰⁰ ORLOVSZKY, „Rozsnyai Dávid...”, 490.

³⁰¹ RMKT XVII/16, 597; MARÓTHY, „Börtönben koholt versek...”, 9–28.

³⁰² CSANDA, „Koháry István...”, 367. A Szigeti Csaba vitaindító írására reflektáló Varga Imre szerint „1720 tájára helyezve, nem lehet értelmezni Kohárynak a törökökről, a kuruc-labanc küzdelmekről írt verseit, sem barokk verskompozícióit, képzeletének fantasztikus játékait, vizionális álmokköltészetét, melyeket csak Thököly fogságában találhatott ki. És bizonyára 1720 előtt papírra is vetett, hiszen tinta- és papírhányában szenvedő szerepjátszása cáfolataként börtönéből levelezgetett rokonaival, a külvilággal. Munkács után Regőcön lényegesen emberségesebb körülmények közt raboskodott, mert különben a vár kapitánya nem kérte volna a Thököly mozgalom után, hogy a fogsága alatt tanúsított bánásmódjára tekintettel járjon közbe érte a császári hatóságoknál.” VARGA Imre, „Megjegyzések Szigeti...”, 96.

³⁰³ Vö. RMKT XVII/16, 595.

Koháry már írhatott levelet, a börtönkörülmények tehát megváltoztak. Lehetséges, hogy a későbbiekben a bezártság pszichikai hatásai okoztak rossz hangulatot az egyébként igen tevékeny életet élő Koháry számára; a versekből is tudjuk, hogy a költőt a közéleti szolgálattevés ellehetetlenülése különösen bántotta.³⁰⁴

A korai datálású, viszonylag rövid versek akrosztichonjai a sorkezdő betűkből építkeznek, ami a memorizálás folyamatát segíthette. Erre a rabságnak abban az időszakában lehetett szükség, amikor Koháryt vasra verve, szigorú körülmények között tartották fogva.³⁰⁵ Később – a kronogramok alapján már 1684 táján – ez a verstípus el is tűnt a költő eszköztárából.³⁰⁶ Erre a fázisra vélhetően a börtönbeli lejegyzés időszaka következett,³⁰⁷ miután a fogva tartás enyhülő viszonyai már lehetővé tették a papír és tinta használatát.³⁰⁸ Lehetséges, hogy a költő a szabadulás után tisztázatokat is készített. A szövegalkotás folyamatát a csábrági vár visszafoglalása (1709) utáni rekonstrukció és ismételt lejegyeztetés, majd az 1720-ban megjelenő kötet előkészítésének, azaz a rendelkezésre álló szöveganyag kiválogatásának, korrigálásának és kiegészítésének, illetve a végleges kötetkompozíció kialakításának időszaka zárja le.

Mint fentebb láttuk, a modern kori recepcióban némi zavart okozott a kritikai szövegkiadás azzal, hogy a kronogramok évszámadatait hibás számítások alapján adta meg. Ez azért is meglepő, mert a kéziratok sokszor helyes jelölései is felhívhatták volna a figyelmet a tévedésekre. E tekintetben különösen figyelemre méltó az OSZK tulajdonában lévő, Quart. Hung. 981. jelzetű kolligátum nyomtatványainak anyaga: a majdnem minden kronogram mellett megtalálható kézírásos bejegyzés évszámfeloldásai igen sok esetben eltérnek a kritikai kiadásban szereplő dátumtól. Tartalma alapján (korrektúrajelekkel ellátott nyomtatványok, kézíratos anyag, a *Sok óhajítás [...] közben szerzett versek* lajstroma) összeállítója alighanem maga Koháry lehetett, a kézírásos bejegyzések is bizonyára hozzá köthetők (noha valószínűleg

³⁰⁴ MERCS, „Labanc költő...”, 55.

³⁰⁵ Vö. „Maga így erről később: »...engemet mindenütt s mindenkor magányosan, rekesztetve tartatott, ... egy kőfolyosó alatt oly szurdékban, melynek ablakja nem csak vas rostéllyal, hanem kő fallalis be volt csinálva éjjel nappal szüntelenül,... majd éppen két egész esztendeigh egyedül bezárva raboskodtam, s nemis volt senkivel szabados beszélletem, sőt senkit nem is láthattam...« (Radvány, Koháry-lt. Pars III. no. 3221.)” Idézi: VARGA Imre, „A magyar barokk...”, 504, 10. jegyzet.

³⁰⁶ Balázs-Hajdu Péter szerint csak az első füzet tartalma tűnik autentikusnak, a kötet anyagának nagyobb része viszont az utólagos megalkotottság benyomását kelti. BALÁZS-HAJDU, „Haza, a magasba...”, 70.

³⁰⁷ A későbbi börtönversek esetében nyilván ez a szakasz képezte az első fázist.

³⁰⁸ Arra, hogy Koháry rabsága alatt hozzá tudott jutni papírhoz, egyértelműen utalnak mind egyes szövegbeli helyek, mind a fennmaradt levelek. RMKT XVII/16, 595. Koháry levelezése kapcsán ld.: HAJZER-MÓDLI, *Szerepek és imázsépítés...*

nem saját kezűek).³⁰⁹ Ha a kritikai kiadás jegyzetapparátusának téves évszámfeloldásait korrigáljuk, akkor kiderül, hogy a költő a szakirodalomban megfogalmazódó vélekedésekkel ellentétben valójában igen következetesen jelölte meg a versek, illetve – füzetcímek esetében – a verscsoportok (fiktív vagy valós) keletkezési idejét.

A kritikai kiadás lapalji jegyzetei rögzítik a kéziratok és a nyomtatványok eltéréseit, ezek zöme azonban jelentéktelennek mondható: többségük csupán nyelvjárási variáns. Mindazonáltal már e kisebb-nagyobb eltérések alapján is elmondható, hogy ha a nagyobb átalakító műveleteket igazoló szövegváltozatok nem is maradtak volna ránk, akkor is tudomásunk volna a költeményeken eszközölt kisebb javítgatásokról, vagyis a címben idézett állítást már az egyes alkotások stilisztikai szempontú korrekciója is elegendő mértékben cáfolja. E műveletek közé sorolhatóak az elírások helyesbítésein túl a toldalékokon végzett stiláris egyengetések is. A ránk maradt anyagban egész sorok átírására csupán néhány példát találhatunk, ezekről azonban határozottan kijelenthető, hogy a „jobbítás” jegyében születtek. Koháry az RMKT 24. számú versnél a grammatikailag össze nem illő tagmondatot cserélte le, a 30. és 34. számú versek esetében pedig az új változatokkal redundáns tartalmakat helyettesített. A legérdekesebb változtatást a 35. számú vers 18. strófája tartalmazza, ennél ugyanis az előbb említett okok egyike sem lehet az átírás indoka.³¹⁰ Alighanem a ciklusrend átalakítása indokolta a módosításokat, mivel e helyütt – mint látni fogjuk – eredetileg a már megennyhült körülményekről volt szó, az e témának szentelt vers (*Megkönnyebült már...*) hátrébb való mozgatása után azonban a két tál éték említése már nem illett a történetek menetébe, ezért Koháry ennek helyébe a kenyéren és vízen való élés sanyarúbb szituációt jelző motívumait helyezte.

A kolligátumok kéziratossága alapján ismerünk néhány, a szerzői életmű vonatkozásában jelentékenyebb, ám nyomtatásban nem közölt alkotást is. Ezek közül a két terjedelmes epikus költemény (RMKT 80–81. sz.), az istenes könyörgés (RMKT 83. sz.) és a Zrínyi-parafrázis (RMKT 88. sz.) mellett a legfontosabb a költő unokaöccséhez, Koháry Andrásához címzett rövid ajánlóverse (RMKT 82. sz.), mely a Koháry-féle, már az első kötetnél is jelentkező fűzfapoézis-metaforikát fűzi tovább.³¹¹ A kéziratok ezek mellett még számos rövidebb, publikálatlan versezetet is tartalmaznak. A következőkben a jelentékenyebb szöveg- és koncepcióbeli módosulások eseteit veszem sorra.

³⁰⁹ Hasonló bejegyzések, javítások találhatóak a kisebb terjedelmű kéziratossági összeírásokban is: halvány tintával, kurzív írással. Mivel Koháry kézsérülése miatt aláírása helyett is névbélyegzőt használt, nem valószínű, hogy saját kezű javításokra képes lett volna. Vö. RMKT XVII/16, 596, 604.

³¹⁰ *Uo.*, 96.

³¹¹ MARÓTHY, „Koháry István...”, 472.

Az OSZK Fol. Hung. 151. jelzetű kézirat a *Sok óhajlás [...] közben szerzett versek* első füzetének verseit eltérő sorrendben (RMKT 18., 17., 20., 21., 19., 22–27., 40., 28–39., 16., 41. sz.) tartalmazza,³¹² ami arra mutat, hogy az 1720-ban megjelent kiadványban található ciklusszerkezetek utólagos munkálatok eredményeként születtek meg.³¹³ Két nagyobb tematikus egység körvonalai már a korábbi változatban kivehetők: ilyennek tekinthető az RMKT 22–27. és a 30–39. számú versek csoportja. Előbbiek a versekben megszólaló alany kifelé forduló, a főúri életmód különféle aspektusait kritikusan számba vevő jellege kapcsolja össze, a második verssorozat pedig az évkör újévtől pünkösdig tartó nagyobb ünnepnapjai mentén haladva építkezik. Ezek az egységek belső rendjüket változatlanul megőrizve kerültek át a nyomtatvány anyagába, sőt az első verscsoport esetében az említett jelleg még egységesebbé is vált a *Mindenek fölött embernek...* című költemény (RMKT 19. sz.) áthelyezésével. A korábban még az *Elméje embernek...* (RMKT 21. sz.) és a *Valaki Istenben bízik...* (RMKT 22. sz.) című ciklusdarab közé ékelődő alkotást ugyanis Koháry a nyomtatványban a *Magyarországnak elveszett szabadságán...* című vers (RMKT 20. sz.) elé helyezte, az egyén fizikai rabságát hangsúlyosan tematizáló vers ezzel a Magyarország török rabsága felett kesergő költemény elé került, mintegy megelőlegezve annak szélesebb látókörű problematikáját. Az új változatban a kifelé tekintő, az egyén közvetlen problémáit a közösségi-társadalmi élet keretében megközelítő szakasz már voltaképpen e jeremiádszerű ciklusdarabtól megkezdődik. A nemzeti közösség után a beszélő figyelme először családtagok felé fordul, majd a saját társadalmi helyzetével, főúri életmódjával együtt járó világias vonatkozások felett elmélkedik. Ez a szakasz (RMKT 20–27. sz.) tehát koncentráltabbá és egyneműbbé vált, a verscsoportot megelőző ciklusdarabok kéziratbeli és végleges sorrendje közötti eltérések azonban még érdekesebb koncepció-módosulásról tanúskodnak.

A nyomtatványbeli nyitóvers (RMKT 15. sz.) hiányzik a kéziratból, noha a költemény címe cikluscímeként már ott is szerepel. Koháry tehát utólag írta meg a kötetkompozíciót nyitó költeményt, mely pozíciójához illően önreflexív megnyilatkozásokat tartalmaz, s mintegy felvezeti a kötet anyagát. Véleményem szerint a szövegelméletek alapján a vers címe cikluscímnek legalább annyi joggal tartható, mint verscímnek, főként hogy a módosítások során

³¹² RMKT XVII/16, 599.

³¹³ Az első két ciklus versei: *Uo.*, 51–109.

a kötet cikluscímeire jellemző évszámjelölő funkciót sem vesztette el, a költemény sajátos tartalma pedig egyébként sem igényelt külön tartalomjelölő címet.

A nyitóvers szerepét a kéziratban a *Fölséges Istennek...* című vers (RMKT 18. sz.) tölti be, melyben keresztény és sztoikus elemek vegyítésével a rabság élethelyzetének elfogadása megy végbe, majd a rá következő, *Uram Jézus, segélj...* című költeményben (RMKT 17. sz.) az elmélkedés hangneme átfordul könyörgésbe. A kiadványban e két alkotás sorrendje nemcsak fordított, de tematikusan egybetartozó együttesüket még egy szerencsevers is megelőzi (RMKT 16. sz.). Ez utóbbi ciklusdarab a kötetbeli nyitóvershez (RMKT 15. sz.) hasonlóan sajátos jelleggel bír: akrosztichonja tartalmazza a szerző nevét, témája pedig szintén rávetíthető az egész kötet anyagára. A kéziratban viszont még a két ciklus végén, azok utolsó előtti darabjaként szerepel. Koháry a nyomtatvány előkészítése során valószínűleg felismerte, hogy saját életralakulását a szerencse forgandóságának példázatává avató költemény kiválóan alkalmas az önéletrajzi narratíva felvezetésére. A szerencsevers ráadásul a szerzői név akrosztichonos megadásával a név nélkül megjelentetett kötet attribuálását rögtön a kompozíció elején el is végzi. Az új változatban Koháry az önéletrajzi narratíva folytatásának lehetőségét a könyörgés előre helyezésében látta meg: a dominánsan személytelen modalitású szerencsevers mögé egy kifejezetten személyes hangvételi darabot illesztett, mely egyúttal a verssorozat áhítatos alaphangját is megadja. Az elmélkedések sorát elindító, *Fölséges Istennek...* című vers (RMKT 18. sz.) után helyezte el a rabság élethelyzetét közelebből is bemutató, így szintén a ciklus első felébe kíváncsozó *Mindenek fölött embernek...* című darabot (RMKT 19. sz.).

A kéziratbeli első ciklus zárata azonos a nyomtatványbelivel, ám a záróverset megelőző alkotás eredeti pozíciója kissé zavarba ejtő: a *Megkönnyebbült már...* című költemény (RMKT 40. sz.) a kiadványban a második versfüzér utolsó előtti verse, mely a húsvét és pünkösd ünnepei által felkeltett reményekre visszautalva a rab sorsában hamarosan beálló enyhülésről ad hírt, s azon túl, hogy a második ciklus szerves részének tűnik, itt még kronológiailag is későbbi alkotásként szerepel. Úgy vélem, hogy a tárgyalt költemény transzponálása megalapozottá teszi azt az olvasói benyomást, hogy a kötetbeli második ciklus két utolsó darabja (RMKT 40. és 41. sz.) tartalmi szempontból a két szorosan összetartozó verssorozat közös zárlatát képezi. Megjegyezhető még, hogy a börtöntematika a maga konkrét vonatkozásaiban feltűnően háttérbe szorul a második, erőteljesebben elmélkedő jellegű ciklusban. A *Megkönnyebbült már...* című költemény (RMKT 40. sz.) valóban inkább a börtöntematika e konkrétabb vonulatának zárlataként képzelhető el, de a liturgikus ünnepekre

reflektáló verssorozat berekesztésére is alkalmasnak tűnhetett, mivel a remények kötetvégi beteljesülésének mozzanatát előlegezi meg.

A Megkönnyebbült már... (RMKT 40. sz.) áthelyezése kronológiai problémát is felvet: a kéziratban még az 1683-as év alá sorolt versek közé tartozik, a nyomtatványban viszont már az 1684-ben keletkezett darabok sorát gyarapítja. De hasonló a helyzet *A szerencse forgandó voltáról* című verssel (RMKT 16. sz.) is, noha ennél éppen ellentétes irányú az időrendi mozgás: az 1684-es keltezésű alkotások sorozatából került át utólag az 1683-ra datált költemények közé. Mindez arra utal, hogy noha az évszámjelölések általánosságban akár hitelesnek (referenciálisnak) is tekinthetők,³¹⁴ az egyes költemények nem szigorú kronologikus rendben következnek egymásra: néhány helyen a logikai összefüggések bizonyosan felülírták a következetes időrendiséget. A szerző eljárás módja helyenként tehát egyértelműen elszakad a referencialitás szempontjától, és a művészi alakítás érdekében a fikтивitás tényezőjét lépteti előtérbe.³¹⁵

A már tárgyalt két verscsoport közül a második ciklus törzsszövegét alkotó szakasz (RMKT 30–39. sz.) esetében a keletkezési sorrendnek megfelelő közlést kétségbe vonó kézirat adat nem lelhető fel. E versek csoportja már a kéziratban is olyan kiforrottabb koncepció meglétét tükrözi, amely fő vonalaiban később sem módosult. Az első ciklus belső elrendezése ezzel szemben képlékenyebbnek bizonyult: a versek egymásra következése során nem rajzolódik ki igazán határozott körvonalú narratíva, mivel itt hiányzik az a második ciklusban meglévő, lineárisan előrehaladó történetszál, amelyre az egyes darabok felfűzhetőek lehetnének.

A kiadatlan líriko-epikus költemények csoportja

Bár a késő középkorban megjelenő haláltánc a barokk időszak egyik kedvelt műfaja volt, viszonylag kevés magyar nyelvű példája ismert a régiség irodalmában. Az OSZK Quart. Hung. 4159. és az OSZK Quart. Hung. 981. jelzetű kolligátumoknak³¹⁶ köszönhetően maradt fenn a szerző kézirat haláltáncverse (RMKT 80. sz.).³¹⁷ A műfaj magyar története szempontjából a költeményt egy olyan figyelemre méltó kísérletnek tarthatjuk, melyben hatásos módon ötvöződnek a lírai halálmeditáció és a dramatizált haláltánc-történet elemei. A vers legnagyobb gyengesége a lírai és az epikus szál kevésbé szervesülő kapcsolata, ez a fogatkozás alighanem Koháry előtt sem maradt észrevétlen: erre mutat, hogy az igencsak megrövidített publikált

³¹⁴ Azaz a fentiek ellenére is elfogadhatjuk azt a kronogramokba rejtett szerzői jelzést, mely szerint a vonatkozó ciklus versei 1683–1684-ben születtek.

³¹⁵ Vö. SZIGETI, „Appendix Balassiana...”, 677.

³¹⁶ RMKT XVII/16, 626.

³¹⁷ *Uo.*, 281–292.

változat, amelyet a költő az alapszöveg első tizenkilenc és utolsó két versszakából állított össze, csupán a lírai alaphelyzetet, a halálközelség személyes élményét versbe öntő szakaszt tartalmazza (RMKT 53. sz.). Noha a nyomtatványbeli cím is utal az alkotás töredék-jellegére (*Egyik része harmincöt esztendővel ezelőtt írt fűzfaverseknek*), a kiemelt szövegrész mégis egységes, kerek egész benyomását kelti, önálló alkotás szintjére emelkedik.

A költemény kötetbeli pozícióját valószínűleg a szerzési dátum szabta meg, ami a kronogramok szerint 1685-re tehető, noha a hasonló versformájú, akrosztichonos darabok egyébként a kötet első füzetében található két ciklusban kaptak helyet. A szerző által közölt keletkezési dátum azonban felvet egy további kérdést is. Koháry ugyanis meglehetősen következetesnek mutatkozik az általa módosított Balassi-strófa és a négysarkú felező tizenkettes használata terén: előbbi – a most vizsgált példák, illetve az utólag szerzett kötetnyitó vers (RMKT 15. sz.)³¹⁸ kivételével – csak a legkorábbra datált ciklusokban jelenik meg. Ebből arra következtethetünk, hogy a módosított Balassi-strófában írt költemények közel azonos időben keletkeztek. Ennek a feltételezésnek viszont ellentmondani látszik a most tárgyalt vers címében megadott évszám.

A jelen vizsgálódásba bevonható még Koháry *Az fűzfaverseknek faragására nézve hitessük el magunkkal ez egy órában előbbeni szabados sorsunkat, és ez következendő leírt szóknak bötűiből faragjuk ki unalmas verseinket* című, a haláltáncverssel formailag szoros rokonságban álló kézíratos költeménye is (RMKT 81. sz.), amely a címbeli kronogram alapján szintén 1685-re datálható.³¹⁹ E két vers olyan sajátos típust képvisel az életműben, mely több szempontból is eltér az első két ciklusban szereplő, formailag rokon költemények csoportjától: argumentumként kiírt akrosztichonjuk mellett évszámjelölő verscímekkel is rendelkeznek, terjedelmük jócskán túlnő a korai versekre jellemző határokon, s a lírai versforma alkalmazása ellenére is inkább epikus jellegű daraboknak tarthatóak. Ez azért érdekes, mert Koháry később sem tért vissza a módosított Balassi-strófa használatára, s e korai újítása ellenére úgy tűnik, hogy a költőt kevésbé érdekelte a versformák változtatásában rejlő lehetőségek kiaknázása: az említett váltást követően majdhogynem kizárólag felező tizenkettesben írta költeményeit.³²⁰ A kérdés tehát így hangzik: lehetséges-e, hogy 1685-ben, amikor – feltételezésünk szerint – Koháry már felhagyott a verssorok kezdőbetűiből építkező akrosztichonok használatával, újra módosított Balassi-strófában akarta megírni e terjedelmes alkotásokat? Hiszen e kifejezetten

³¹⁸ Itt alighanem a ciklusokba való illeszkedés formakényszere indokolta a módosított Balassi-strófa használatát.

³¹⁹ RMKT XVII/16, 292–306.

³²⁰ Jelenits István már magát a szabályos Balassi-strófa módosítását is a felező tizenkettes felé való elmozdulásként értékelte. JELENITS, „Koháry István...”, 362.

lírai versformát korábban ő is inkább a rövidebb, epikus szílat nélküli alkotásainál alkalmazta. Az eltérő keletkezési dátumok terén észlelhető ellentmondást feloldhatjuk, ha figyelembe vesszük, hogy a versdátumok – főleg a terjedelmes darabok esetében – a szerzés befejezésének évszámát is jelölhetik. Erre az eshetőségre látszik utalni a haláltáncvers záró sora, mely szerint a szóban forgó költemény megírásához a költő még rabságában kezdett hozzá („Kesztem rabságomban s kornyadozásomban ez vers csináláshoz”).³²¹

Felvethető azonban az a lehetőség is, hogy a verscsoport két tagja valamikor az első két ciklus elkészülte után (vagy esetleg valamivel annak befejezése előtt) keletkezett, méghozzá a nagyobb kompozíciók létrehozásának első kísérleteként.³²² A szövegek kiadatlansága is mintha kísérletező jellegükre utalna: Koháry formai szempontokból valószínűleg nem ítélte igazán sikerültnek őket, s talán éppen e belátások sarkallták a felező tizenkettes használata melletti elköteleződésre. Ezt a feltevést erősíti, hogy a felező tizenkettesben írt első nagykompozíciók keletkezési dátuma szintén 1685. A kötet harmadik ciklusának alkotásai,³²³ a *Bú enyhődésére* [...] *szerzett versek* mutatnak először jelentékeny formai eltéréseket az első két ciklusban alkalmazott alkotásmódtól. E ciklusban a felező tizenkettesek megjelenése mellett az akrosztichonos szövegépítés is módosul: a címhelyre is általában kiírt akrosztichon a sorkezdő betűk helyett itt már a strófakezdő betűkből olvasható ki.³²⁴

A két költemény publikálásáról való lemondás azért is hat különösnek, mert a fennmaradt szöveganyag tanúsága szerint Koháryra nem volt jellemző azoknak a terjedelmesebb daraboknak a kéziratban hagyása, amelyek már lezárt, kész alkotások benyomását keltik. A haláltáncvers kiragadott részleteinek kötetbe szerkesztése hasonlóképpen figyelemre méltó szerzői gesztus: Koháry a vers legértékesebb, lírai hangoltságú, így a versformához is illő, rövid szakaszát emelte ki, majd helyezte el az 1685-ös dátumhoz kapcsolt versek sorában (RMKT 53. sz.). Ebben az esetben tehát Koháry a szembeszőkő formai eltérés ellenére is ragaszkodott ahhoz, hogy művét az eredeti évszámnak megfelelő pontra helyezze, jóllehet a költemény első pillantásra inkább az első két ciklusba tűnt volna illőnek. Fentebb már esett szó a megtört akrosztichonú költemény korai daraboktól elütő jellegéről. A nyomtatványban olvasható új cím is az akrosztichon eljelentéktelenedésére mutat, noha a szóhatárokat jelző csillagok még

³²¹ RMKT XVII/16, 292.

³²² De megőrzésükről is gondoskodott. Ezek a teljes szövegű lejegyzések azonban nem a két kéziratban maradtak fenn, hanem a kolligátumokban (OSZK Quart. Hung. 981; OSZK Quart. Hung. 4159). A haláltáncvers egy része ugyan megtalálható a korai (1683–1684-es) verseket összeíró OSZK Fol. Hung. 151. jelzetű kéziratban is, ám csupán annak második felében, melyet egy második, másoló kéz jegyzett le. E szakasz töredékes anyaga szembevetően elüt a gondosan egybeszerkesztett első kéziratrésztől.

³²³ RMKT XVII/16, 109–130.

³²⁴ Vö. MARÓTHY, „Börtönben koholt versek...”, 20–21. és 23–26.

szerepelnek a versszövegben. A halálemlékedés egyébként a kötetben egy álomversből elmeverssé alakított, líriko-epikus költemény mögött áll, vagyis egy imaginárius jellegében rokon alkotás mellé került, és noha attól világosan el van határolva, a haláltematikához illően mégis szövegegységet záró funkciót tölt be.

A Vasban vert rabnak [...] versekben vett sétálása szövegvariánsai

A fentiekén túl a fennmaradt kéziratok anyagnak köszönhetően van tudomásunk arról is, hogy a *Vasban vert rabnak bús elmével, fáradva versekben vett sétálása* (RMKT 52. sz.) milyen módosítások útján nyerte el végleges, nyomtatványbeli formáját és kötetkompozícióbeli helyzetét.³²⁵ A költeménynek ugyanis megőrződött egy elvetett változata (*Tunya, rút heveréssel leírt verseknek első része után következik második része*, RMKT 99. sz.), amely annak ellenére, hogy szövegszerűen nagyfokú egyezést mutat a kiadványban található variánssal, olyan kisebb eltéréseket is tartalmaz, amelyek a szerzői koncepció idő közbeni módosulásáról tanúskodnak.³²⁶ Az eredeti cím egyértelműen utal arra, hogy a *Sétálás* első szövege még nem mint önálló műegész jött létre, hanem eredetileg a *Keseredett rabnak búban úszva s annak terhét húzva, ébren alva látott álma* című ciklus törzsszövegének második részével volt azonos, vagyis az RMKT 66. számú költemény helyett állt, ezt a szakaszt azonban a költő utóbb – valószínűleg a kötetkompozícióban kirajzolódó önéletrajzi narratíva kerek lezárása érdekében – teljesen átformálta.³²⁷ Az újraírás során egyes strófák más művekbe vándoroltak át: az elvetett változat eleje (RMKT 99/1–6. strófa) az új második részbe (RMKT 66. sz.) került át, a szöveg majdnem egésze (RMKT 99/8–412. strófa) viszont a *Sétálás* (RMKT 52. sz.) anyagával azonos, vége (RMKT 99/414–415. strófa) pedig a *Verseim végének vége* című (RMKT 71. sz.)³²⁸ költemény első és utolsó strófájaként hasznosult újra. Két strófa (RMKT 99/7 és 413.) csak az elvetett változatban található meg.

Érdemes azt is megvizsgálni, hogy a regisztrált átalakítások tematikailag milyen hozadékokkal jártak. Mind a *Sétálás* (RMKT 52. sz.), mind az új második rész (RMKT 66. sz.) megőrizte az elvetett változatban szereplő sétálás mozzanatát. Jóllehet a régi és az új második rész (RMKT 99. és 66. sz.) címe megegyezik, szövegük nagymértékű eltérést mutat. Tényleges szövegvariánsok lévén, az elvetett változat és a *Sétálás* közötti különbségek utalnak az eredeti koncepció kisebb módosulásaira. A *Sétálás* új szerzésű első strófáját a kertmotívum kapcsolja

³²⁵ RMKT XVII/16, 133–179.

³²⁶ *Uo.*, 321–371.

³²⁷ Az utolsó ciklus anyaga: *Uo.*, 191–210. Az új változat (RMKT 66. sz.): *Uo.*, 208–210.

³²⁸ *Uo.*, 265.

össze az elvetett változatból átemelt szöveganyaggal. Az elhagyott szakaszok az új második részbe (RMKT 66. sz. módosult formában átkerülő elemeket tartalmaztak: a kert eredetileg egy álombeli színhely volt, a felütés pedig a kert urával való találkozás szituációját vezette be. A két variáns egyező szöveganyagában található kisebb eltérések egy része az álomszituáció törléséből ered. Az új változat ugyanis álom helyett már elmebeli sétáról szól, melyet csírájában már a korábbi szövegvariáns is tartalmazott (vö. RMKT 99/375–376. strófa). A költő döntése e mellékes motívumot a narratíva alapszituációjává növesztette, így az álom passzívan imaginatív működésmódja helyett a képzelet aktivitására kerül át a hangsúly. További különbség, hogy míg az elvetett változatban a lírai szubjektum nem egyedül, hanem egy álombeli alakkal interakcióba kerülve, majd vele együtt sétálva jelenik meg, addig a *Sétálás* beszélője kapcsán semmi nem utal a kontaktus meglétére. E mozzanat kapcsán is megállapítható, hogy halvány nyomai már megtalálhatóak voltak az első változatban: bár a kezdőszituációt ott a kert urával való közös séta képezi, a cselekvésmód együttes jellege később fokozatosan háttérbe szorul.

A *Sétálás* két önreflexív strófával is kiegészült (RMKT 52/9–10. strófa), míg az eredeti szöveg 413. strófáját Koháry az álomszituációra való utalás miatt elhagyta. A kézirat és a nyomtatvány szövegváltozata között találhatunk még példát egy-egy szakasz törlésére, illetve sorrendcseréjére is.³²⁹ Meg kell még említeni az elvetett változat végén szereplő utolsó két strófát is. Ezek a fent említett ismételt lejegyeztetés során utólag megírt sorok ugyan az új változatból teljesen hiányoznak, ám egy másik kiadványban, hasonló szerepben még újra feltűnnek (RMKT 71/1. és 4. strófa). E költemény azt a logikus feltevést igazolja, hogy az újabb összeírás a szöveganyag módosulásával járt együtt.

A *Sétálás*ból törölt álomszituáció az új második rész (RMKT 66. sz.) nyitóstrófaiba került át. A stilisztikai javításokon felül néhány részlet is megváltozott. A séta helyszínéül szolgáló kert helyett például az új szövegben már „zöldellő sik mező” szerepel. Az álombeli jelenés ábrázolása új vonásokkal bővül, a korábban közelebbről meghatározatlanul maradó alak itt az első rész narratívájában szereplő őrangyallal kerül fedésbe. A beszélő előtt megjelenő álomszereplő eltérően viselkedik: az önkicsinylő kifejezések – melyek a lírai szubjektumot állították némileg összetettebb pozícióba – eltűnnek, a fogadtatás gesztusai ezáltal egyöntetűen kedvezőkévé válnak. A megszólaló magatartásmódja is megváltozik, a kommunikációs helyzet ennek megfelelően átalakul, dialógussá fejlődik. Az olvasó számára azonban a párbeszéd csonka marad, az álombeli alaktól kapott válasz írásos közvetítését ugyanis – a szöveg közlése

³²⁹ Sorrendcsere fedezhető fel az elvetett változat 287. és 381. strófáinak újraírt utolsó sorai esetében (vö. RMKT 52/202. és 376. strófa). Versszakok szintjén ugyanennek az eljárásnak köszönhetően kerül az első változat 339. strófája kissé hátrébb (vö. RMKT 52/335.).

szerint – a papír hiánya megakadályozza. Ez a mozzanat egyúttal arra is rámutat, hogy valóban számolni kell Koháry látszólag referenciális utalásokat tartalmazó szöveghelyeinek fiktív jellegével, hiszen a kéziratos, első szövegváltozatnak köszönhetően tudomásunk van arról, hogy a vers folytatása valójában létrejött, még hozzá igen bő anyaggal. Alighanem az az új tényállás indokolhatta a nagyfokú koncepcióváltást, hogy Koháry a kötet összeállításakor ezt az újraírt költeményt jelölte ki a teljes szöveganyag kompozíciójának záró darabjává. Szintén a fikció körébe sorolható az a szövegbeli állítás, mely szerint a költemény utolsó strófáit már a király táborában tartózkodó, rabságából szabadult lírai szubjektum szövegezi meg, a kézirat alapján ugyanis e szakasz utólagos (minden bizonnyal a kötetbeszerkesztés idejére tehető) megalkotásával kell számolnunk, de alighanem ez ad magyarázatot a második vers aránytalan rövidségére is.

A *Sétálás* nyomtatványbeli változata előtt olvasható *A kegyes olvasóhoz...* szóló költemény (RMKT 51. sz.), amelyben a versek jobbításáról, csiszolgatásáról lemondó szerzői vallomás is artikulálódik. A fentiek fényében kijelenthető, hogy e költemény valójában egy olyan kompozíció bevezetője, melyről bizonyosan állítható, hogy gondos szövegátalakító műveletek eredményeként nyerte el nyomtatásban olvasható formáját. Sőt maga a szóban forgó vers is ennek köszönhetően, két eredetileg különálló vers (RMKT 97. és 98. sz.) egybeforrasztásával és kibővítésével jött létre.³³⁰

Összegzés

Mint láttuk, a költő környezetéhez köthető kéziratos források arról tanúskodnak, hogy Koháry művei kapcsán mindenképpen több alkotófázisról kell beszélni. A szövegeken végzett módosítások több esetben is túlléptek az egyszerű stilisztikai javítások körén, a *Sok óhajlás* [...] *közben szerzett versek* első füzetében található ciklusok belső rendjének utólagos átszerkesztése egy kiérleltebb költői koncepció eredménye. Ugyanezt tükrözi a *Vasban vert rabnak* [...] *versekben vett sétálása* szövegváltozatainak vizsgálata, noha ebben az esetben az állhatott az újraírás hátterében, hogy a kiadás miatt szükségessé vált az egyes műveket legalább minimális szinten egybefogó, kerek önéletrajzi narratívát létrehozó kötetkompozíció megalkotása. A módosítások áttekintése egyúttal arra is felhívta a figyelmet, hogy a kronogramok jelzéseit óvatosan kell kezelni, mivel a költemények biografikusnak tűnő utalásai is a költő által megteremtett fikció részét képezik.

³³⁰ RMKT XVII/16, 631–632.

A fenti elemzések fényében beigazolódni látszik, hogy a Koháry által megformált szerzői önkép formulákkal operált, nem pedig a költő tényleges alkotásmódját jellemző, tényszerű állításokat fogalmazott meg. A „jobbítás” szándéka egyértelműen felfedezhető a nyomdába bocsátást megelőző szövegátalakító műveletek terén, akár csupán stilisztikai-nyelvi korrekciókról, akár egy-egy műegészrt érintő koncepcióváltásról van szó. A magát fűzfapoétaként jellemző Koháry István tehát valójában nagy gondot fordított műveinek nyelvi és szerkezeti kidolgozására, ahogyan kéziratot és nyomtatott anyagokat is magukban foglaló gyűjteményei esetében is ügyelt az igényes formai kialakításra.

6.4. Koháry barokk álomköltészete

6.4.1. Az álomversek szövegcsoprtja

Bár Koháry István költészete kapcsán gyakran emlegetett fogalom a képzelet és a látomásosság,³³¹ barokk álomköltészetének (*Ébren alvva látott álom, Rút heveréssel leírt versek, Üdö mulatás közben szerzett versek*) alapos vizsgálatára még nem történt kísérlet. A költemények közül kettő külön kötetben, illetve füzetben jelent meg, melynek fő súlypontját, legnagyobb terjedelmű részét alkotják; e törzsszövegeket különféle kísérőtextusok (lírai ajánlások és felfezető versek) veszik körül. Ezek egyfelől kegyességi, másfelől orientáló szerepet töltenek be: a költői önreprezentáció szerénykedő megjegyzései, mentegetőzései mellett jelzik a szerző vallási hovatartozását és áhítati szándékait, illetve a szerzés háttérkörülményeiről, biografikus indítékairól is tudósítanak. Mindig az elsődleges fikció világában mozognak; az álomlátásoknak ugyan nem képezik részét, de a főszövegek értelmezési keretéhez szorosan hozzátartoznak. A harmadik vers egy a költő első kötetében – szintén külön egységként – megjelent alkotás elvetett változata.

Az álomversek a Koháry-féle elmeversek tágabb csoportjának alkotják egy sajátos szeletét. Ez utóbbiak esetében a lírai történés megalkotása markánsan imaginárius³³² módon megy végbe, s a (versbeli) valóságos élethelyzetükhöz viszonyított fiktitás minden esetben szövegszerűen is jelzett. A fent említett három álomvers mellett ide sorolható a *Vasban vert*

³³¹ Bán Imre szerint: „A négy fal közé zárt ember képzeletének mozgása teszi őt a látomásos, allegorizáló barokk irodalom és álom-költészet képviselőjévé.” KLANICZAY (szerk.), *A magyar irodalom...*, 202; Varga Imre is „sajátos jellegű, vizionális álomköltészet”-ként jellemezte Koháry líráját. VARGA Imre, „A magyar barokk...”, 506; „A börtönköltészet ihletforrása a képzelés és az emlékezés.” KOVÁCS Sándor Iván, „Kecskemét mecénása...”, 72.

³³² Imagináció alatt az emberi képzelet használatának hangsúlyosabb, a köznapi realitástól akár nyíltan elszakadó, retorikai hatáskeltést megcélzó megnyilvánulási formáját értem. A fogalom 16–17. századi eszmetörténeti hátteréhez lásd: TASI, „Barokk vízió...”, 145–168.

*rabnak sétálása*³³³ (a *Rút heveréssel leírt versek* végleges változata), három rövid elmevers,³³⁴ a lakoma-, vadászat- és a haláltáncvers³³⁵. E művek külön érdekessége, hogy mindegyikben megtalálható a katalógizálás (realitásérzet-képző) eszközének nagymértékű használata. Ami az álomverseket magán az álmodás motívumán túl együttesen jellemzi, az az álombeli találkozás mozzanata. Az elmeversek ugyanis – az álomversek kivételével – mind magányos beszélő megnyilatkozásai, kommunikációs helyzetük egyirányú, dialogikus elemeket nem tartalmaznak.³³⁶

Az irodalmi álomszituáció sajátossága, hogy az elsődleges fikción belül egy olyan másodlagos fiktivitást is létrehoz, amely valósként (valódi álomként) tételezi magát; egyúttal tükrözi a szerző, illetve az adott korszak álomkoncepcióját is. A régi korok álomfelfogása alapvetően eltért a modern, pszichológiai irányú megközelítésmódtól. Homérosz, Vergilius, Cicero és Ovidius álomelbeszélései mellett a középkori és barokk álomértelmezésekre Macrobius klasszifikációja is jelentékeny hatást gyakorolt. Macrobius az általa elkülönített öt álomtípust jelentésbeli relevanciájuk alapján két külön csoportba sorolta. Az interpretatív érdektelen álmok körébe tartozik a rémálom (*insomnium*), melyet a feszült mentális vagy fizikai állapot hoz létre, illetve a *visum phantasma* félálombeli jelensége. Az értelmezésre érdemes három álomtípus közül a *somnium* enigmatikus jellegű: az álom leplezett, kétértelmű közlésének megértése utólagos feladat. A negyedik típusba tartozó profetikus álmok (*visio*) az éppen megvalósulás előtt álló eseményekről adnak hírt, míg az *oraculum*-típusú élmények során egy kegyes, tiszteletreméltó emberi alak, pap vagy isten ad tanácsot az álmodónak.³³⁷

A fentieket figyelembe véve úgy tűnik, hogy az *Ébren alvva látott álom* első része és a második rész eleje *oraculum*, a vége viszont a mennyei szózat jövendölése miatt inkább *visio*. A *Rút heveréssel leírt versek*ben – ami a szerzői újraírás során végül elmeverssé formálódott – a kertbeli álomalak pusztán kísérői szerepet tölt be, így a mű legfeljebb *somnium*nak tekinthető. Az *Üdö mulatás közben szerzett versek* viszont szintén *oraculum*. Ha a magyar irodalmi előzményeket vesszük számba, akkor az állapítható meg, hogy Janus Pannonius antikizáló álom-ábrázolásmódjával szemben Koháry álomlátásai egyfelől a Balassi-féle, a megélt

³³³ *Vasban vert rabnak bvs elmével, fáradva versekben vett sétálása*, RMKT XVII/16, 133–178.

³³⁴ *Elméje embernek nem nyugszik, újságra vágyódik, futja világ határit*, RMKT XVII/16, 63–65; *Valaki kardot köt oldalára, vasat várhat az lábára*, RMKT XVII/16, 73–74; *Áldgy meg, fölséges Úr Isten...*, RMKT XVII/16, 74–78.

³³⁵ *Embernek éltében mértékletesnek kel lenni...*, RMKT XVII/16, 67–72; *Az fűzva verseknek faragására nevezve hitessvk el magvnykal...*, RMKT XVII/16, 292–306; *Az halálnak horgával s-halóiaival...*, RMKT XVII/16, 281–292.

³³⁶ A két típus határán áll a haláltáncvers: álomszerű vonásai, összetett beszédhelyzete és történetalakítása az álomversek típusához közelíti.

³³⁷ SPEARING, *Medieval Dream-Poetry*, 9.

élményként tételezett álomszituációval, másfelől a Zrínyinél megjelenő, isteni közbeavatkozást jelző látomással rokoníthatók.³³⁸ A kortárs Bethlen Miklós által alkalmazott álmefelosztás – természetes, ördögi és isteni³³⁹ – közül Koháry angyal-versei a *divinum somnium* viszonylag ritka típusához tartoznak; az egyik füzetcímbe jelölt „ébren alvva látot álma” kitétel talán az émés (igei formában: émik) szóval is jelölt, virrasztás és alvás határán álló állapotra utal, amely során a „jelentőtt dolog” tapasztalhatóvá válik.³⁴⁰

A versbeli álomszituáció Kohárynál nem jelen idejű, szimulált, hanem utólagosan közvetített formában teremődik meg. Az egyes szám első személyű beszélő saját álomélményeinek elbeszélésére tesz kísérletet; a művekben a visszaemlékezés szelektív logikája érvényesül, az alapvető cél így az ébrenléti tudaton már átszűrt élmények lejegyzése, rögzítése. Mivel a költői fikció elkerüli a szubjektum álombeli tudati tartalmainak direkt közlését, a vers világán belül megkettőződik az elbeszélő alakja. A valós álomszituáció témánkba vágó alapvonásaira kiválóan mutatnak rá Greguss Ágost megfigyelései: „Mondhatni Kanttal hogy az álom önkéntelen költés. Álomban a lélek mintegy’ ketté válik: egyik fele cselekvőleg, de öntudatlanul viseli magát, és alkot; másik fele szenvedőleg, de némi öntudattal viseli magát, és néz. Álmainknak tehát szerzői és nézői vagyunk egyszerre; de azokat nem ismerjük el saját alkotásunknak.”³⁴¹ A versek álmvilágában mozgó énség azonban nem külsődleges objektumként, hanem mint a belső nézőpont konstituense válik a szemlélés tárgyává, a narrátor mindig az individuális én perspektívájából tekint kifelé, vagyis a két énség és a két nézőpont egymásba rétegződik.

A versek világán belül megjelenített kommunikációs helyzet „fent” és „lent” dinamikájában ragadható meg. A földi horizontalitás síkján élő és mozgó, de alapvető lelki diszpozícióját tekintve az „ég” felé forduló lírai alany e felfelé irányuló törekvését életének nehéz körülményei mintegy „lefelé húzzák”, ezért válik szükségessé a transzcendens világ segítő „lehatolása”. A két angyalvers dialogikusságával ellentétben a kert rejtélyes ura – talán maga Isten? – nemcsak szótlan marad, tartózkodva a közvetlen tudásközlés mindenféle gesztusától, de a vers utolsó harmadából teljesen el is tűnik. Az angyalok által közölt tudás rangját jól érzékelteti a „beszédem nem álom” (87. strófa) kijelentés, ami az álom mediális szerepén túl arra is rámutat, hogy a versek által képviselt világképben voltaképpen csak a transzcendens valóság mentes az álom illékony természetétől.

³³⁸ VOIGT, „Régi magyar álmok...”, 50–51.

³³⁹ *Uo.*, 55.

³⁴⁰ Vö. SZENTMÁRTONI SZABÓ, „»Álmomban azt látám«...”, 403.

³⁴¹ Idézi BALOGH, „Az élet álom...”, 16.

6.4.2. A jó megismerésének problémája: *Ébren alvva látott álom*³⁴²

Az összesen 144, négysoros felező tizenkettesben írt strófát kitevő költemény első része 125, második része pedig 19 versszakból áll: jellegzetesen aszimmetrikus barokk kompozíció. Maga az első rész – tematikus szempontokat figyelembe véve – három nagyobb egységre tagolható, s ezek már valamivel arányosabb képet mutatnak (I. 1–52., II. 53–82., III. 83–125. strófa). Az első szerkezeti egység homlokterében a szerencse-problematika konvencionális taglalása áll; a második szakasz az emberi vágyak tárgyaként tételezett jó vizsgálatának ellehetetlenüléséről ad hírt, majd e holtpontról az álomban megjelenő angyali alak megjelenése mozditja ki az elbeszélés menetét. A második rész egy újabb álomszakaszcól (és egy újabb angyali jelenésről) számol be, ám az ekkor közöltek tartalma végül kifejtetlen marad.

Koháry legcselekménytelenebb álomversében a hangsúly a mentális-lelki tartalmakra esik: a gondolati tevékenység közvetítése válik domináns célkitűzéssé. Maga az elalvás mozzanata egy törést hoz létre az elbeszélés menetében, az addig jelen idejű narráció hirtelen múlt időre vált („elszunnyattam”, „felocsóttam”), egy ál-jelenidejű közlés („ezennel aluszom”) közbeiktatása után; e rést tölti ki az utóidejű álomelbeszélés. A történések időkoordinátái múlt és jelen síkjai között mozognak; az elbeszélés jelen ideje időnként olyannyira behatol a közvetített múltbéli élmények álombeli világába, hogy az olvasó számára nehézséget okoz a két idősíkc különválasztása. Ez főként annak köszönhető, hogy a megszólaló – a narráció jelene mellett – az álom múltba helyezett világában is jelen időt használ, amikor a jó mibenlétét taglalja, noha a gondolatok „megtörténtének” valós ideje elvileg az álomesemények folyamatával halad előre. Vagyis míg a vers ébrenléti és álombeli külvilágában zajló történések (túlnyomórészt) múlt idejűek, addig a szubjektum értelmi működése valamifajta abszolút jelenben állóként mutatkozik meg, ami formailag a tudatfolyam – látszólagos – direkt közlésével valósul meg. Így az éber tudati és álombeli reflexiók szétválaszthatatlanul egybemosódnak. E metódus valószínűleg azért kevésbé szembetűnő a másik két vers esetében, mert azoknál a szervesen egymásra épülő történéses és reflexív réteg szövegszerűen jól elkülönül. Itt azonban a minimálisra redukált külső történés csak puszta keretet képez, míg a voltaképpen lírai cselekmény – külső támasztékok igénybevétele nélkül – a lélek benső terében, tudati-mentális tevékenység formájában realizálódik.

³⁴² *Keseredet rabnak búban úszva s-annak terhét húzva, ébren alvva látot álma*, RMKT XVII/16, 191–210.

Annak ellenére, hogy a vers beszélője gyakran váltogatja az egyetemes és az individuális nézőpontú megközelítésmódot, a perszonális és személytelen konsziderációk szoros egységet képeznek. Az álomlátást megelőző, lírai hangoltságú szakasz elmélkedése a fáradozás képzetét az egyetemes emberi létállapot egyik fő alkotóelemeként mutatja be:

Fárad mind úntalan ember életében,
ámbar légyen része a jó szerencsében,
kévánt és ohajtot szive örömében,
gond, munka, fáradság vetődik eleiben. (1. strófa)

Csak a 14. strófában tűnik fel a megszólaló személyes fáradozásának képe, így e paradoxális módon, „henyélő unalom”-ként meghatározott élettényező rögtön tágabb perspektívába helyeződik. Az álomelbeszélés kezdetén, a világmindenség bejárásának és szemlélésének mozzanatában ismét az univerzális hatókörű láttatás jut szerephez. Koháry ezután egybeolvasztja a földkerekség és a szerencsekerék képzetét: a kozmikus távlatban megjelenő Fortuna-alak leíró jellemzése során fokozatosan szűkül a narráció perspektívája, egészen a szerencse állhatatlanságának áldozatául eső egyedi létezőig eljutva. Az emblematis jellegű, „képpé rögzült metaforák sorozataként”³⁴³ megvalósuló irodalmi Fortuna-ábrázolás mellett külön figyelmet érdemel a szerencse műhelyének képe:

Annak műhelyében sokat kovácsoltak,
mely miat nagy sokan nem sokat alhattak,
sőt még álmokbúlis hamar fel-ocsúttak,
s-magokban törődve nyughatatlankodtak.

Mert ottan az embert hamar elől fogták,
fárattig mustrálták, s-jól meg kolompozták,
dolgainak rendit szaporán koholták,
hol jóra s-hol rosra fűrták és faragták. (28–29. strófa)

A verskezdetben szereplő fáradozás képze helyeződik itt át a világban ható egyetemes erő síkjára, ám e serény tevékenységnek az ember már nem alanya, csak pusztá tárgya, akit a marhához hasonlóan „megkolompoznak”. A külsődleges vonások és a működési közeg szemléltetése után a konvencionális formulák sora a szerencse kerekének állandó mozgását érzékeltető dinamikus képpel zárul.³⁴⁴ Koháry egyéni leleménye, hogy a lírai szubjektummal a kerékre felmászó és onnan lehulló emberek között felismerteti önnön alteregóját. A rab látszólag személytelen bemutatása keretében kezd körvonalazódni a börtönlét – korábban ugyan mellőzött, a téma szempontjából azonban kiemelt fontosságú – mibenléte. A Koháry

³⁴³ KNAPP, „Az irodalmi hagyományozódás...”, 472.

³⁴⁴ A szerencsetoposzok alakulástörténetéhez lásd KNAPP, „Az irodalmi hagyományozódás...”, 470–507.

által alkalmazott képies, hiperbolikus ábrázolásmód jól érzékelteti a fogság egzisztenciális nyomorúságát: a rab azért vak, mert senkit nem láthat, azért béna, mert nem mozoghat, azért néma, mert senkihez sem szólhat stb. E külsődleges korlátozások szorításából ragadja ki az álomlátás a szubjektumot.

Az első szerkezeti egység lírai szakaszai tehát az emberi élet egy-egy meghatározó aspektusának bemutatásával készítik elő a következő egység teoretikus vizsgálódását. A kifelé forduló szemlélődés eddig domináns aktusának szerepét ezután veszi át a kognitív tevékenység. A mű gondolati tengelyében az a kérdésfelvetés áll, ami explicit módon csak az 52. strófa utolsó sorában megfogalmazott vágyból („és mint ő, úgy én is még jótis reménylek”) bomlik ki: „micsoda a jó”? A jó természetének feltárását megcélzó vizsgálódás ily módon hangsúlyosan egzisztenciális indíttatásúvá válik. Mivel a megszólaló nélkülözi a jó aktuális tapasztalatát, először az általános emberi vélemények, törekvések irányában próbál tájékozódni – sikertelenül, hiszen a „jót itili ki egyben, ki másban” (57. strófa), noha „mindenütt a jóért izzadnak, fáradnak” (55. strófa). Ezt követően a vizsgálódás előfeltételeivel való számvetés kerül előtérbe, s a példák alapján egyfajta induktív tudásfelfogás képe bontakozik ki, miszerint a tárgy megismerését lehetővé tevő képesség megléte és az objektum közvetlen tapasztalata nélkül érdemi tudás nem szerezhető. A rab számára azonban a jelen idejű, empirikus megismerés nem lehetséges, amit különféle, a fogság körülményeit visszaidéző fizikai hiányállapotok példáival érzékeltet. A helyzeten csak súlyosbít annak belátása, hogy a vizsgálódó egyén individuális-egzisztenciális állapota elválaszthatatlan a megismerés minőségétől és helyességétől. A szemre húzódó, a színek látását eltorzító sárgaság példája az érzéki megismerés megbízhatatlanságára is felhívja a figyelmet. A szubjektum tudatában végbemenő mentális tevékenységre tehát jelentékeny hatással van a tapasztaló aktuális életbeli állapota, ami jelen esetben a börtönviszonyok bensőleg is megbéklyózó, megrontó erejét mutatja:

Az rabságnak szennye elfogta szememet,
éppen be mázolta fülemet s-elmémet,
s-minden részeiben eltelé szívemet,
úndok, rút mocskában sillyeszté fejemet. (74. strófa)

A kedvezőtlen körülmények ráadásul nemcsak magát a helyes megismerést lehetetlenítik el, de a megszerzett tudás írásba foglalását, „kiábrázolását” is nagymértékben megnehezítik. A megismerés folyamata így végül a célzott tárgy helyett önreflexív belátások sorához jut el („megösmértem, s-tudom erőtlenségemet”, 81. strófa), aminek végpontja az eredeti terv feladása („a-jót nem vizsgálva könnyeb felejtennem”, 82. strófa).

A szellemi megrekedés e pontján jelenik meg az őrangyal. A jó megismerésének feladása az istenitől (Isten a legfőbb Jó) való eltávolodás és a lelki bukás veszélyét hordozza magában: ezért válik szükségessé a fenti világ óvó közbeavatkozása, s az elcsüggedő lélek helyes orientálása. A diszkurzív vizsgálódás (*ratio*) kudarca az emberi ész korlátaira emlékeztet, míg az angyal közlése az *intellectus* érzéki benyomásoktól és hatásoktól független képességét szólítja meg. Az álombeli *illuminatio* után jut csak el a vers főszereplője a jó megismeréséig, majd ennek klasszikus filozófiai meghatározását fejti ki a 109–110. strófában:

A jó kétség kívül nem hever a roszban,
semmiféle roszat nem foglal magában,
s-jó állandóságot kíván bírásában,
változást sem szenved üdő forgásában.

Mert ha a jó egyszer roszal egyvelednék,
s-valaha magában hogy ha el változnék,
azzal kétség kívül roszban keverednék,
s kegyes édessége mind el keserednék.

Noha a definiált jó megtalálásának, megszerzésének és megőrzésének hármas célkitűzése jelenik meg a 112. strófában, a fejtegetés fonala a korábbi episztemológiai megközelítéshez kanyarodik vissza, s az empiria kitételét megtartva, az ellentétes tapasztalat felől („a roszról a jótis megtudni” 120. strófa) gondolja megragadhatónak a vizsgálat objektumát. A vers beszélője ismét az antitézis alakzatára építő példákat sorakoztat fel a tétel igazolására, s azt állítja, hogy a szenvedőnek – a „jókban úszó, világi bődög”-gal ellentétben – a jó „igaz valóságát” könnyebb megvizsgálnia. A költemény első felét tehát a szólás képességének rehabilitálása zárja: azonban a pusztán emberi megismerés feltételeit érintő hiányosságok csak azzal a kikötéssel ignorálhatók, ha az isteni igazság örök alapelvei szolgálnak a vizsgálódás támasztékaul, ami a vers világában az angyali jelenés révén válik kivitelezhetővé.

A mű második, külön számozású (1–19. strófa) része csupán töredékét teszi ki az elsőnek. E szembevető aszimmetria hátterében az utólagos átdolgozás ténye húzódik meg: Koháry eredetileg egy terjedelmében még az első részt is felülmúló folytatást kívánt az *Ébren alvva látott álom*hoz csatolni, ezt a megoldást azonban később elvetette. Közrejátszhatott ebben annak belátása, hogy az első kötetébe kisebb módosítások után *Vasban vert rabnak sétálása* címen, külön alkotásként felvett *Rút heveréssel leírt versek* teljesen önálló álomnarratívája túlságosan elüt az első rész tematikumától. A kötetkompozíció utólagos megformálása valószínűleg szintén hozzájárult a drasztikus átalakításhoz. Ugyanis a tágabb kontextusba kerülő, kompozicionális szempontból záró darabnak minősülő költemény magára kellett, hogy vegye a kötet berekesztésének feladatát is. Az újraírt második részben a jó társadalometikai

vetülete ezért a rabság történeti-politikai körülményeinek utalásszerű ábrázolásával fonódik össze, a vers utolsó strófáit már a király táborába megérkező, fogságából kiszabadult rab szövegezi meg. E lezárással a Koháry és az ő vonásait magán viselő versbeli alak által képviselt ügy igazának nyomatékosítása mellett egy olyan lírai történet konstruálódik meg, amely a főszereplő király iránti hűsége miatti börtönbevetetésétől az egyén benső küzdelmeinek bemutatásán keresztül egészen az isteni kegyelemből történő szabadulásig ível.

6.4.3. Harc a bánattal: *Rút heveréssel leírt versek*³⁴⁵

A vizsgált költemény a *Vasban vert rabnak sétálása* korábbi változata. Mint arról már szó volt a szövegalkotást tárgyaló fejezetben, a költemény szövegszerű kapcsolatban áll az *Ébren alvva látott álommal* is, mivel Koháry eredetileg e költemény második részének szánta. Míg a *Sétálás* első változatában az álmodás folyamata, addig a másodikban a fantázia (elme) működése hozza létre azt az imaginárius teret, amelyet az elbeszélő sétálása során bejár. A lírai történések kibomlását a séta előrehaladó, s folyvást megakadó, a szemlélet tárgyánál elidéző mozgásformája tölti meg némi dinamikával.³⁴⁶ A szemlélődő térbeli cselekvésmódjához hasonlóan tudati életét a kifelé, majd befelé irányuló gondolati mozgás, illetve a passzív érzéki befogadás és az aktív értelmi tevékenység kettőssége hatja át. E dichotómia a képek és reflexiók sorozatát teremti meg; a *descriptiók* és kommentárok váltakozása az individuum köré szerveződik, e személyes jelenlét adja az egyes epizódok füzérét összetartó szövegszervező erőt.³⁴⁷ Mindeközben az elmélkedések irányulása is módosul: a személyes vonatkozású sorspárhuzamok felfedezése az emberi létállapot egyetemes vonásaival kapcsolatos analógiák meglátásáig vezeti el a szemlélődőt. A narrátori figyelem a megszólaló belvilágában jelentkező problémák taglalását követően a társadalmi közegben észlelhető visszasságok felé fordul. Ehelyütt Koháry fő ábrázolóeszközeként ötletes módon a kártya-allegóriát választja.³⁴⁸ Ezzel párhuzamosan a beszélő individualitása is háttérbe húzódik, s a vers terét az álombeli látvány és a gondolati reflexió kettőse kezdi dominálni. Az első szerkezeti egység kertbeli sétáját (1–181. strófa) statikus, beltéri szemlélődés váltja fel (182–413. strófa).

³⁴⁵ Noha csak előző vers második részének elvetett változata, külön tárgyalását az indokolja, hogy önálló lírai narratívát alkot meg. *Tvnya, rvt heveressel leirt versenek első része vian következik második része*, RMKT XVII/16, 321–371.

³⁴⁶ VARGA Imre, „A magyar barokk...”, 506.

³⁴⁷ *Uo.*, 506.

³⁴⁸ E ma már nehezebben érthető részt kimerítően tárgyalja Módli Éva elemzése. MÓDLI, „A kártyát továbbá...”, 841–843.

A főszereplő a séta folyamán a főúri, udvari kertek jellegzetes közösségi tereit járja be. A barokk költészet kedvelt eszközei közé tartozó katalogizálásnak köszönhetően a halmozás egyes egységei (virágok, fák, halak, madarak stb.) a felsorolás egész versen keresztülhúzódo alakzatává terebélyesedve alkotják meg a kert részletekben gazdag látványát. A látószög állandóan fent és lent, kint és bent, távol és közel pólusai között oszcillál. A föld (stabilitás) és víz (mozgékonyosság) elemének megfeleltethető motívumok váltják egymást a séta egyes stációiban, a szökőkút terében (97–181. strófa) pedig egészen eluralkodik a vízelem, a szakasz tropikus szintje is a víz képzetköréből meríti képeit.

Közismert, hogy a kert hagyományosan a makrokozmosz mikrokozmosz analogonja volt, a teremtet világát átható isteni rend és szépség mutatója, a bibliai Paradicsom képmása. E szimbolikus jelentéssréteg mellett a versben – mint a börtönnel kontrasztba állított térkonstrukció – a mentális-imaginárius menedékhely szerepét is betölti.

A költemény egyik fő jellegzetessége a bánat-problematika előtérbe helyezése.³⁴⁹ A mű szövegvilágát ezért át- meg áthatja a bú érzésének feltörése; az álmodó valós életszituációja folyvást beszüremkedik az imaginált világba, s a tényleges életviszonyok közé próbálja őt visszarántani. A szöveg imaginárius rétege – a megidézett történetek és a látványelemek világa – az emocionális és az intellektuális szint között, mintegy közvetítő közegként helyezkedik el. A színes és mozgalmas álombeli környezet ellenére az elbeszélő tevékenysége a bensőbe húzódo, s a tapasztalt lelki mozgásokra adott tudatos reakciók és gondolati reflexiók terére szűkül.

A Koháry-líra egyik általános tendenciájaként határozható meg a versszerzés terapeutikus jellegű megközelítése.³⁵⁰ Ez a kötet-, füzet- és verscímekben, illetve az egyes költemények szövegében is tetten érhető szándékmegjelölés elsősorban a bánat elűzésére irányuló tevékenység formájában artikulálódik. A sétálás során a bánat affektusa mindig a valós életbeli szituáció pillanatnyi tudatosulása következtében éled fel, mert noha a látványvilág alapvető szerepe éppen a bú elűzésének elősegítése, a keserűség nehezen legyőzhető, elhatalmasodó természete még az egyes szemléleti tárgyak keltette gondolatok révén is képes magának utat törni. A bánat felzaklató emóciója elsőként a madarász-jelenet által keltett impressziók miatt ébred fel:

Ez ily gondolatok zavarván elmémet,
Maid fel háboríták csendesült szívemet,
S-csak nem mind élronták szerzet jó kedvemett,
S-alig hogy bánatban nem hosztak engemet. (41. strófa)

³⁴⁹ A bánat itt mindvégig megőrzi perszonális érvényességi körét, nem válik az emberi létmód univerzális jegyvé.
Vö. JELENITS, „Koháry István...”, 351–364.

³⁵⁰ LACZHÁZI, *Hősi szenvedélyek...*, 219–222.

A bú Galatea és Biblis példájában ugyan még csak példázat képében jelenik meg, de víz-metaforákkal egybekapcsolt formájában mélyen személyes vonatkozásokkal is telítődik. A Nymphea-társ választásakor jelenlétéről a bánat elűzésének önmegszólító jellegű gesztusa tanúskodik, míg a bűnbánat gyógyító és tisztító típusának tételezése és elsajátítási igénye már az alapprobléma átértékeléséről ad hírt:

Mert ámbár hüllyanak könyvei szememnek,
S-mint fontana víze, nem gyönyörkötetnek,
Mert csupán mint eső, orczámon csöpögnek,
S-mint nagy sebes zápor, sűrűen gőrögnek,

De nékem azokból jó fürdőtt készétnek,
Melyben gyógyéthatom fekélyét Lelkemnek,
S-le moshatom moczkát én rút bűneimnek
S-undok ocsmányságát hivságos éltemnek. (170–171. strófa)

De feltűnik a szemlélet külső tárgyaként a vesztes játékosok magatartásmódjának leírásában is, a düh és az esztelen viselkedés gyökerében megbújó elkeseredés formájában. Újabb individuális tapasztalását a haszontalanság gondolata,³⁵¹ majd a bezártság és a magány érzése hívja életre. Ezt követően a figyelem újra a belső küzdelemre irányul:

De nem kevesebbé harczott azon közben
Bánat és búsulás keserült szívemben,
Mivel hogy állatt ütközik elmémbe,
Mint valék, s-mint vagyok világon éltemben. (388. strófa)

A bánat gyötrő érzése a csodás *fontana* szemlélése közben mutatkozik meg legintenzívebb formájában. A tárgyilagos leírás hangvétele – a látványban való elmerüléssel párhuzamosan haladva – fokozatosan vált át affektív hanghordozásúvá: mintha a víz előretörő folyama hívná elő az elem negatív szimbolikájával analóg lelki mozgásokat, indulatokat. Koháry bizonyosan ismerte a barokk híres szökőkútjainak némelyikét,³⁵² a versbeli gazdagon díszített forrás azonban az egyéni képzelet szüleményének tűnik. A szökőkút plasztikus bemutatása során először egy érzékletes leírás közli az „épített fontana” külső jegyeit (97–99. strófa), ezt követi az ábrázolt alakok felsorolása (100–104. strófa), végül a csodás szökőkút működésmódjának bemutatása (105–117. strófa).

³⁵¹ A szövegek alapján a keserűség legmélyebb forrása Koháry számára a szolgálat ellehetetlenülése volt. Költészete részben éppen ennek ellensúlyozása céljából jött létre. MERCS, „Labanc költő...”, 55.

³⁵² KOVÁCS Sándor Iván, „Kecskemét mecénása...”, 71.

A szakasz formai felépítése jól példázza Koháry variációs ismétléseket kedvelő alkotásmódját:³⁵³ a szökökutató díszítő alakok motívum-együttese három szövegegység elemeként variálódik. Először még a szemlélt emberi alkotás *descriptió*jának részét képezi, a tekintet ekkor mellérendelés formájában, statikus módon tárja elénk az alakábrázolásokat. Azután a működésbe lépő vízfolyam hatására az ábrázolt történetek varázslatos módon szinte megelevenednek.³⁵⁴ Harmadszorra a szöveg tropologikus szintjén is elnyerik – a megszólaló perszonális, önsors-értelmező fejtegetései keretébe ágyazva – helyüket. Képzetkincsük segítségével hatásosan kifejeződik ki az a problematika, amit a lelken eluralkodó bánat a kor felfogása szerint magában foglalt. A kánya-hasonlat az érzés kínzó erejét, a bánat kövének *sysiphusi* görgetése kilátástalanságát, a záporosó magával ragadó, elöntő voltát, a csendes eső mindent átható természetét jelzi. A végső pontot, az egzisztenciális bukás, a lelki elveszés és halálvágy fenyegetését az örvényben való elmerülés képe illusztrálja. Koháry kínálkozó párhuzamként Biblis történetéhez nyúlt, aki a nimfák vigasztalására se hallgatva, bánatában elmerülve „maga könnyeivé olvad szét” s „fordul forrássá”.³⁵⁵

Mert az hoszú inség szivemet elfogta,
Mint sebes, nagy zápor, mindenűt elfolyta,
Vagy mint csendes eső, éppen mind átjárta,
S-keserves csöpeit szemeimre hozta.

Ez ilyen csöp vizet nem könnyű el nyelni,
Sőt aztis mondhatom, nehéz meglábolni,
S-hogy ha ember nem tud belőle ki úszni,
Mint szörnyű örvényben, elszakot sillyedni.

Mind Actis, mind Biblis, példánk lehet ebben,
A' kik sohajtozva keserűlt szivekben,
Mint háború tenger örvény mélységében,
Silyedtek, s-elvesztek az olyan csöp vizben. (133–135. strófa)

A nyomasztó alaphelyzettől való elrugaszkodás és a részleges visszahanyatlás váltakozása végighúzódik a költeményen. A műben a bánat-problematika megoldási kísérleteinek két módja jelenik meg, mindkettő az egyéni mentális szféra cselekvési terén belül vihető végbe. A bánat feltörését minden esetben a leküzdésére tett kísérlet követi, ami többnyire a figyelem elterelésével vagy a gondolkozás irányulásának megváltoztatásával történik. A szubjektum elé táruló látványvilág tehát a valóság nyomasztó viszonyaiból való elrugaszkodás eszközéül szolgál. A többnyire csupán utalásos, vázlatos formában megjelenített mitológiai

³⁵³ A variációs ismétlés alakzata Koháry módosított Balassi-strófákban írt verseiben gyakran mutatkozik meg egy-egy versszak szerkezetén belül. JELENITS, „Koháry István...”, 355–357.

³⁵⁴ VARGA Imre, „A magyar barokk...”, 507.

³⁵⁵ OVIDIUS NASO, *Átváltozások*, 264.

történetek felidézői az elbeszélő által megszemlélt művészi alkotások: képek, szobrok, tárgyi díszek ábrázolásai. E „költött dolgok” meglevenítője azonban az elme: az emlékezet és képzelet képességei. Mindazonáltal az érzéki benyomások nemegyszer erőtlennek bizonyulnak a bánattal szemben. A képi ábrázolások ezért csupán támaszként funkcionálnak, mindig az értelmi tevékenység az, ami végül feloldja az akuttá váló lelki problémát. A *fontana*-jelenet kétségbeesése például a szerencse változandóságának felidézése által jut csak nyugvópontra.³⁵⁶ A börtönlét átértékelésének mozzanatában a sztoicizmus egyik fontos tanítása is felismerhető: az ember a rosszat csak úgy kerülheti el, ha a hatalmában nem álló dolgok esetében átformálja a róla alkotott véleményét.³⁵⁷

Hivságos gondoknak túlem elválása
 És csendes életre vált ügyemnek sorsa,
 Ez világ hivságát ki praedicállása,
 S-arnyék muló jovátt fülemben zúgása

Tehát enékemis jó kedvet szerezhett,
 S-poenitentiámnak tartására vehett,
 S-hogy arra mostanság elég üdöm lehett,
 Azon bizony méltán én szívem örülhett. (141–142. strófa)

Az álomvilág megteremtése és rendkívül részletes bemutatása funkcionális szempontból tehát egyfelől a gyötrő valóság feledtetését, másfelől a gyógyító, erőt adó igazságok emlékezetbe idézését célozza meg: a bánat műhelyének alkotása így válik a bú elűzésének hatékony eszközévé.

6.4.4. A vágyakozás természetrajza: *Üdő mulatás közben szerzett versek*³⁵⁸

Témakezelés és történetalakítás

Koháry legterjedelmesebb műve az a 439 strófás, (külön) cím nélküli és tizenkét részre osztott szerzemény, amely az *Üdő mulatás közben szerzett versek* című kötet törzsszövegét alkotja. A cím akrosztichonja szerint keletkezési ideje az 1686-os egri sebesülést követő időszakra tehető, viszont a kötet csak az 1720-as évek elején jelent meg nyomtatásban. Akár Gyöngyösi István *Csalárd Cupidója* inspirálta a mű megszületését, akár nem, történetvezetése, elbeszélés- és

³⁵⁶ A Koháry-életművön belül itt érhető tetten a legkomplexebb szerencseképzet, amely nemcsak a szerencse kerekének váltakozó mozgását, de a megfelelő alkalommal való élés, a „szemesség” lehetőségét – vagyis Fortuna *bona*-oldalának megragadását – is magában foglalja. MÓDLI, „A kártyát továbbá...”, 845–848.

³⁵⁷ Vö. „sohase másokat okoljunk, amikor akadályokra bukkanunk, vagy nyugtalanok és szomorúak vagyunk; magunkat, azaz a magunk véleményét hibáztassuk.” EPIKTÉTOSZ, *Kézikönyvecske*, 8.

³⁵⁸ *Üdő mulatás közben szerzett versek*, RMKT XVII/16, 211–265.

szerkesztésmódja egyaránt nagyfokú önállóságról tesz tanúbizonyságot.³⁵⁹ Mind tartalmi, mind szerkezeti szempontból az *Üdő mulatás...* tartható Koháry egyik legérettebb, legösszetettebb művének. Az alábbiakban először a történetalakítás és a témakezelés sajátosságait veszem szemügyre, majd külön fejezetben térek ki a mű poétikai megalkotottságának egyéb jellemzőire (szerkezet, exemplumok, beszédmód).

Bár *A' kegyes olvasóhoz* szóló versben már szóba kerül az álom elbeszélésének későbbi aktusa, a kísérszövegek még az ébrenléti valósághoz tartoznak, mivel elsődleges funkciójuk az alapindítékok és utótörténetek megadása. Közvetlen módon tehát nem kapcsolódnak a főszövegben kibontott történethez. A költői megszólalást motiváló elsődleges tényező, a kéz megsebesülése azonban nemcsak annak a fájdalmas fizikai állapotnak a fő oka, amely lelki kihatásai révén a vers(ek) beszélőjét egészen az egzisztenciális válságig sodorja, hanem egyik fő szervezője a törzsszöveg képalkotásának is, mivel a karnyújtás motívuma az ezzel kapcsolatos átértékelési kísérlet miatt kerül a történetalakítás középpontjába.

A testi fogatkozás nyomában feléledő s egyre fokozódó elkeseredés érzése fejeződik ki az első rész panaszában, az álombeli angyal kérdésére adott válaszban:

Akárhol az mihez vagy kezdek, vagy nyúlok,
annak akadályán untalan búsulok,
az bú terhe alatt csak nem meg is fúlok,
elbágyadt voltomban majdan elájulok. (20. strófa)

A versszerzés alapindítatásaként megjelölt bánatüzés szándéka azonban itt hamar elveszíti központi szerepét, s a helyes és helytelen vágyakozás kérdéskörével a lelki vonatkozások egy másik, tágabb hatókörű területe kerül előtérbe. Látni fogjuk, hogy Koháry az individuális probléma egyetemes nézőpontú tematizálását a kéznnyújtás képzetköréhez kapcsolódó elemek találékony felhasználásával oldja meg.

A kötet verseiből kiderül, hogy noha az alapprobléma külső eredetű (testi sebesülés), valódi rosszá lelki kihatásai révén válik (elkeseredettség). A kritikus helyzet azért tűnik megoldhatatlannak, mert a külső körülmények alakulása alig befolyásolható. A versbeli panasz egyéni vonásai ellenére is tipizált megnyilatkozás, mely érzékletes formában fejezi ki az emberre általában jellemző alapbeállítódást: a természetes emberi vágyak a rossz, fájdalmas tapasztalatok elkerülésére és a jónak érzett állapotok, élmények megszerzésére irányulnak. Ezt az alapbeállítódást kívánja korrigálni a két szereplő között zajló párbeszéd második fele, az angyal felelete (II. r.), amely éppen ezért az életbeli szituációra való reagálással, annak mintegy

³⁵⁹ Vö. GYÖRI Orsolya, „A Gyöngyösit imitáló...”, 70–75.

átminősítésével indít, hogy azután a vélemény mögött meghúzódó lelki hozzáállás kiigazítása felé orientálja a hallgatót.

Az angyal a kézsebesülés motívumát Páris és az ősbűnt elkövető emberpár vétkének perspektívájába helyezi, a kéznýtás bajt hozó aspektusát emelve ki. A fejtegetés a tiltott gyümölcs szimbólumára támaszkodva jut el a romlásra vívó vágyakozás súlyos következményeire figyelmeztető és az ezzel összefüggő magatartásbeli maximákat megfogalmazó szakaszhoz, melyet egyfelől a világ mulékony természete, másfelől a földi élet bánattal sújtott volta³⁶⁰ mellett argumentáló strófák kereteznek. Így az egyéni életprobléma olyan jellegzetesen barokk, noha középkori gyökerű katolikus teológiai értelmezési keretbe ágyazódik, amely a földi létezést nemcsak átmeneti jellegűnek, de egyúttal – a halál utáni élet szempontjából – döntő jelentőségűnek is tekinti.

Az angyali közlésben megjelenő világ a középkori siralomvölgy-felfogásnak megfelelő tulajdonságokkal rendelkezik: oly szilárdnak tűnő valósága pusztán megtévesztő illúzió, mely mögött törekénység és elkerülhetetlen „hervadás”, elmúlás húzódik meg. A világ megszemélyesített, főként feminin vonásokkal megjelenített valósága alkalmasnak mutatkozhatott arra, hogy az emberi bensőből eredő, kifelé irányuló negatív hajlamok veszélyességére tárgyiasított formában is felhívja a figyelmet. Ezért válik Kohárynál is oly dominánssá a világ negatív aspektusa, és ezért azonosítódik a az időbeli létezés feltételei alá vetett emberi sors a szomorú tüllel: nem tényleges világutálatról van itt szó, e tanítás alaptételei sokkal inkább egy sajátos, vallásetikai célzatú metódus elméleti hátterét körvonalazzák. Ezekre épül a vágy működésmódjának Koháry-féle pszichológiai rajza.

Ezt követően az egzisztenciális problémafelvetésre felelő angyali tanítás igazságtartalma két, alanyi szempontból ugyan eltérő, de formailag egyaránt tipizált, erőteljesen jelképesített illusztráció által nyer igazolást: először az elbeszélő személyes fejlődéstörténete, majd a megidézett antik, illetve bibliai példázatok képében. A harmadik résszel kezdődő álombeli séta a karnýtás = romlás képletét viszi tovább, s a didaktikus tartalmat immár cselekményesítve, allegorikus jelleggel jeleníti meg. E szakasz már olyannyira nélkülözi az egyénített, reális elemeket, hogy a próbatételek kiállása szinte mitikus formát ölt.

Nyilvánvaló, hogy az álombeli séta tisztán szimbolikus értelmű. Az erdős, hegyvidéki területen növő gyöngyvirág és rózsa a nagy vonzerejű, gyönyört ígérő, ám nehezen elérhető vágyat jelöli. A leszakítás motívuma azt a benső emberi késztetést jelzi, ami a vágy tárgyának megragadására és birtoklására irányul. E kezdeti szakaszban a lírai alanyt is e késztetés

³⁶⁰ „mert úntalan visel az világi élet / búval és bánattal öszve font kötelet” (64. vsz.) A bánat Kohárynál máshol is megjelenik ilyen értelemben. Vö. JELENITS, „Koháry István...”, 351–364.

irányítja, ám a gyöngyvirág leszakítása a felmerülő nehézségek miatt végül megghiúsul. A virágszedés útjában álló tényezők a vágykiélést kísérő veszélyekre mutatnak rá: a forrásból előtörő, sebes folyású erek a szenvedélyek és emóciók magával ragadó, sodró erejét, míg a „rút semlyék” a bűnök posványában való elmerülés veszélyét jelenítik meg. Az elbeszélő számára, noha a lehetséges veszélyeket már a mocsárbaesés momentuma előtt észleli, a vágykésztetés erősebbnek bizonyul a félelemnél és az értelemi belátásnál. Sőt a vers hőse még a posványból való nehézkes kiszabadulás után sem akar letenni célkitűzéséről.

A sárkánybarlanghoz való megérkezés pillanatában azonban a történet fordulóponthoz ér. Az itt megjelenített magatartás logikája, a kéznyújtás-motívumhoz társuló, ám azzal ellentétes távozásképzet akkor válik igazán érthetővé, ha a műbeli sárkányt nem pusztán félelmetes fenevadnak, hanem kifejezetten a Sátán szimbólumának tekintjük. Nemcsak a múltó világi gyönyör elérésére törekvő embert fenyegető, sokarcú valóságát („fejei engem lesnek”, „villogó szemei engem keresnek”, 99. vsz.) fejezi ki kiválóan a szöveghely, hanem lényének hatalmas erejét is hatásosan érzékelteti: az isteni hatalmon kívül álló erőre alapozó nekibátorodás érzésének éppen azért kell szétfoszlania („nem vagyok én Phoebus, ez ellen hogy álljak”, 98. vsz.), mert a Sátán a kor felfogása szerint pusztá emberi erővel nem győzhető le. Csak a pusztulás e nagyerejű fenyegetése képes a költemény hőst végleg eltántorítani addigi viselkedésmódjától.

Az álomalak személyes fejlődésének első szakasza (III–IV. r.) tehát a kísértések és öneszmélés jegyében áll. A kísértések kiállásáról a szó szoros értelmében azonban – mint láttuk – nem beszélhetünk, mivel a konok törekvés, „közeledés” feladását a tapasztalatszerzés közbeni belátások, a leküzdött nehézségek és veszélyek élménye motiválja. A sétálás során a dolgok voltaképpen természetére való ráébredés folyamata zajlik.

Ezután – az angyal tanításának megfelelően – az eddig hiábavalóságokra irányuló vágyképzet fokozatosan elhagyja a földi horizontot: az elbeszélői magatartásváltás küszöbén a lírai alany távozik a világi veszélyeket jelképező sziklás, erdős területről, s egy sík térre ereszkedik alá, hogy megtalálja azt a helyet, ahol „nincs aggodalom”, csak „csendes nyugalom” (138. strófa). Olyan helyet keres, „hól olly öröm érjen, / melyhez gutta ütés, se bánat ne férjen” (141. strófa): a vágyakozás célképzete tehát a transzcendencia irányába mozdul el – igaz, hogy az ezt követő völgybeli keresgélés még horizontális síkon mozog, mert a köznapi boldogságképzetek főbb fajainak vizsgálatára tesz kísérletet, ám ezek során már transzcendens nézőpontot érvényesít. A sík vidéken folytatódó, bár különös módon láthatatlanul maradó séta a köznapi vágyak első ránézésre veszélytelennek tűnő világára koncentrálna: a szerelmi érzés

különféle veszélyei után a barátság kettős arculatú valóságát, majd a gazdagság- és hatalomvágy megrontó erejét taglalja, közismert antik és bibliai példák sorát idézve meg.

Az elbeszélésbe beemelt exemplumok felsorakoztatása tematikus egybetartozásuk, illetve egymásra következésük logikája szerint történik. A narráció az interszónális viszonyoktól (szerelem, barátság) a tárgyi vágyképzetekig halad, s egy-egy téma többaspektusú körbejárásával és a negatív vonás fokozásával nyomatékosítja a mondandót. Az elbeszélői kommentárok és a példázatsor együttese építi fel azt a fejlődési ívet, amely mind a narrátor individualitása, mind az olvasó számára iránymutatóként kíván szolgálni. Ennek fókuszpontjában a helytelen magatartás megismerése, illetve megismertetése áll: kilenc terjedelmes példa járul hozzá azoknak a veszélyeknek az érzékeltetéséhez, melyeket a világi vágyakozás különféle esetei magukban foglalhatnak. A szerelmi téma negatív tetőpontját képező Sámson-történet (VI. r.) után kerül csak sor a pozitív példa felmutatására, először Odüsszeusz alakjának megidézésével, majd az ószövetségi történet fordított előjelű párdarabjaként József (VII. r.) példázatában. A következő részben már együtt – bár még külön-külön történetben – szerepel a negatív és pozitív pólus (VIII. r.). Egyedül Midas történetében (IX. r.) egyesül az elrettentő és a követendő példa, amit a főszereplő megtérése tesz lehetővé.

Tehát egészen az angyal újbóli megjelenéséig az ember evilági tévelygésének – hol személyes, hol példázatos – rajzát szemlélhetjük. Voltaképpen az elbeszélő tudatában zajló történések vetülnek ki s öltönek magukra külső érzéki formát: a két fő lelki képesség, a vágyakozás és a gondolkozás tárgyiasítása zajlik egy harmadik – az imagináció – segítségével, miközben a mű cselekményszintjén, egzisztenciális vonatkozásban a közeledés és távolodás változó dinamikájú, kettős mozgása érvényesül. Ennek háttérében a katolicizmus vágy-felfogása húzódik meg: a *cupiditas* a kifelé irányuló lelki mozgás, a megragadás és birtoklás vágya, az elemi természeti késztetés mindarra, ami vonzó hatást gyakorol az emberi lényre, ami gyönyör- és boldogságforrásként kínálkozik. A költeményben szó van azonban egy olyan gyönyörűségről is, ami „kár nélküli”: ennek „megízlelése” nem jár a „szív sérelmével” (*caritas*). Az ember az ösbűn utáni bukott állapotában a negatív típusra hajlik: a műben e kettős, külső és belső aspektusú jelenséget egyfelől a „karnyújtás”, „kapdosás” és a (felé)futás, vagyis az emberi bensőből kiinduló, valami megszerzésére irányuló késztetés, másfelől pedig a „hívás”, „tündérkedés”, vagyis a csábítás és kísértés mozzanatai reprezentálják.

A versben „kiábrázolt” didaktikus tartalom elsősorban azt kívánja felmutatni, ami elutasítandó: mind a véleményalkotás szintjén (‘megvetni’), mind a cselekvésmód síkján (‘távozni’). A helyes magatartás prototípusa József alakjában testesül meg, aki Sámsonnal ellentétben a kísértőt

Ott hadgya, s-el szalad, s-egyebet sem tehet,
tudgya, hogy szaladva győzedelmet vehet,
ölben kapva véle veszedelme lehet,
s-küszködése közben nagy gonoszra mehet. (214. strófa)

Odüsszeusz története a téma örökérvényűségét jelezve előlegezi meg az egész mű legfontosabb exemplum-karakterének, Józsefnek a példáját:

Sokan sokszor itták Circének Poharát,
ki fújták magokból az lehellő párát,
sertésekké váltak, s-meg vallották kárát,
hajtottak moslékra, s meg atták az árát.

Kinek szive körül Circe tündérkedett,
kedve töltésére mindent cselekedett,
mérge poharával böven kedveskedett,
feje veszélyétül ritkán menekedett.

Az egy Ulysses vólt, ki rajta erőt vett,
nem itt poharábul, sem ő véle nem ett,
nékie semmiben minthogy kedvet nem tett,
ellenére járva töle szabaddá lett. (197–199. strófa)

Míg Odüsszeusz győzelme abból fakad, hogy elutasítja a csábító „italát”, „ételét”, illetve nem engedi, hogy hízalgő, hamis szavai behatoljanak a lelkébe, addig József menekülésében az elutasítás még intenzívebb formája nyer kifejezést. A versbeli *futás* etikai és teológiai többletjelentése a katolikus hagyomány értelmezési keretébe illeszkedik: e motívum két ellentétes irányulásmód megragadására szolgál, minőségét pedig az határozza meg, hogy a szubjektum mi felé és milyen lelkülettel törekszik. Ahogyan azt Szentviktori Hugó képileg azonos képzetkörben mozogva mondja: ha a hívő „a világgal együtt szaladna, akkor az időbeli dolgok változékonyságának megfelelően, szerencsétlen helyzetben elcsüggedve, kedvező helyzetben felfuvalkodva e világhoz szabná magát. Ha a világ felé szaladna, akkor mindig a világi élvezetekben való megnyugvást keresné”.³⁶¹ S noha a világtól el kell futnia a vágyakozásnak („szerelemnek”), azt nem kell teljes mértékben elutasítania, mert mint kiindulópont pozitív szerepet is betölthet: „A vágyakozásnak a világ a kiindulópontja: miközben ámulattal és dicsérettel tekint a külső világban Isten műveire, lelkében csak még hevesebben tér meg Istenhez az ember.”³⁶² A világgal kapcsolatos valódi problémát tehát a függés („rabság”) és a belefeledkezés tényezője képezi, vagyis az istenitől való elfordulás veszélye.

³⁶¹ SZENTVIKTORI Hugó, „A szeretetről”, 905.

³⁶² *Uo.*, 905.

A tizenegyedik rész elején újra előlépő narrátori alak egy tágas, zöld mezőn látja futni és „ügetni” a gazdagságra vágyó emberek tömegét. A sokaság kényelmes, széles útja helyett egy meredek, nehéz és keskeny ösvényre tér rá, az evangéliumi „keskeny út” allegorikus megfelelőjére. Az erdőbeli eltévedés mozzanata viszont már a külső ember lelki instabilitását, a szövevényes földi viszonylatok közötti tévelygés lehetőségét, vagyis az ember útmutatásra való rászorultságát fejezi ki. Az őrangyal ehhez kapcsolódó szerepét világítja meg a beszélő vallomásos múltidézése (XII. r.): eszerint az Isten által mellérendelt őrangyal volt az, akinek „belső sugallása” tanította és szíve „vágyódását jóra gerjesztette”. Vagyis a mű elején még külső formában élénk lépő angyal alakja bensővé válik: az őrangyal láthatatlan jelenléte magában az emberi lélekben honol, s a fent jellemzett „csalárd” világgal szemben óvó ellenerőt képez. A hazaindulás után az emberi nem létoka fogalmazódik meg az utolsó előtti strófában, miután a vers beszélője egy utalásos példázatsor keretében elutasítja mindazt, amire a köznapi vágyak irányulnak:

Szívemet, jól tudom, Isten teremtette,
annak ő magában célját helyhez-tette,
állandó örömet Fölségében tette,
másban magán kívül nyugtát sem engedte. (438. strófa)

A helyes irányulásmód allegorikus-képi kifejtését így végül a személyes példafelmutatás gesztusa nyomatékosítja. Ennek fényében a vers hősének lelki fejlődése a *via illuminativa* egyfajta irodalmi ábrázolásának is tekinthető, hiszen ő is „megszabadul a teremtet javakhoz való ragaszkodástól, a földies gondolkodástól, és elindul a krisztuskövetés útján, szívesen vállalva az azzal járó szenvedést is”.³⁶³

Szerkezeti felépítés és exemplum-használat

A tartalmi elemek kidolgozottsága mellett a mű formai szempontok alapján is Koháry legjobb alkotásai között tartható számon.³⁶⁴ Mind a kötet, mind a törzsszöveg felépítése tudatos szerkesztési koncepciót tükröz: mindkét szövegegység keretes szerkezetű. A kötetet a versbeli valóság szerencsétlen történései (sebesülés, ellenséges pusztítás), illetve a mű keletkezését és későbbi sorsát érintő megjegyzések keretezik, a törzsszöveget pedig a két angyali jelenés.³⁶⁵ A szerző a tizenkét részből álló kompozíció szerkezeti középpontjába a szerelem, vagyis a vágyakozás legintenzívebb megnyilvánulási módjának példáit állította (VI–VII. r.).

³⁶³ GÁBOR, „Religiosa actio...”, 28.

³⁶⁴ GYÖRI Orsolya, „A Gyöngyösit imitáló...”, 75.

³⁶⁵ Uo., 72–73.

Ugyan kevésbé szembetűnő, de a negyedik és tizenegyedik részt félbevágó, külön egységet alkotó példázatos szövegtömb is keretes szerkezetű: a két főtéma (szerelem és gazdagságvágy) negatív aspektusait a keretező (IV–V. és X–XI. r.) részekben négy-négy exemplum mutatja fel, miközben a köztes szakaszt a pozitív és negatív példák – különféle módú – együttes szerepeltetése jellemzi. A példázatsorozat keretén belüli magban is feltűnnek időnként a személyes történetet lefestő szöveganyag jellemző retorikai kellékei, a kis terjedelmű, ellentétező vagy megerősítő szerepű mellékpéldák, illetve említésszerű utalások.

A sétálás mozzanatára felfűzött cselekmény tehát két eltérő szövegtípus formájában artikulálódik: a szerkezet belső magjában elhelyezkedő példázatsor elsődleges kontextusát az elbeszélői én lírai fejlődéstörténete alkotja, ennek menetébe ágyazódnak be az egyszerre illusztratív, érvelő és moralizáló funkciójú, epikus jellegű exemplumok. Az elbeszéléstípusok közötti választóvonal mégsem mondható élesnek, hiszen a példázatsor kezdő- és végpontján érintkezésbe lép az individuális és a történeti-mitológiai sík. A negyedik részben Acteon példáját egy olyan esemény vezeti fel, amely az antik hős történetét képileg mintegy megelőlegezi: a lírai alany látja, amint vadászkutyák elejtenek egy szarvast. A tizenegyedik rész példázatait pedig olyan általános jellegű leírások övezik, amelyek az elvontság és konkrétság határán mozgóvá válnak azáltal, hogy a lírai alany álomvilágában tapasztalt valóság látványelemeiként tűnnek fel. E konkrétságra egyfelől a személyes elutasítás gesztusa utal a helyhatározó használatával („Lesz azért tanácsos onnand eltávoznom”, 372. vsz.), másfelől a leírások – főként a gazdagság sík, tágas mezejének – megelevenedő, a sétálás menetébe illeszkedő képszerűsége (Például „Annak gyöpe látczik zöldnek s igen szépnek / mennek azért oda, s arra sokan lépnek”, 343. vsz.).

A régi irodalomra jellemző módon Koháry önálló szerzői történetek írása helyett szívesebben válogatott a fabulák és históriák tárházából.³⁶⁶ Az előbbiek széles körű ismertsége és erőteljes jelképiségéhez az utóbbiak szentírási tekintélye járult még hozzá. A kiterjedt alak- és történetállományt megmozgató mű antikizáló elemei és bibliai utalásai kifejtettségi fokuk szerint az említésszerű utalásoktól a hosszú strófányi betétekig terjednek. Az eltérő történeti rétegekből származó példázatok a narrátor szövegszervező s befogadást irányító jelenlétének eszközeiként funkcionáló kommentárjai fűzik egymással össze. Koháry a rendelkezésére álló alpanyagból a saját témavilágába illő, közismert elemeket emelte ki; az eredeti történetváz lényegre redukált változatát a számára indokoltnak tűnő – főként leíró jellegű – helyeken

³⁶⁶ A szerző szóhasználatában az előbbi az antik mítoszokat, míg utóbbi a biblia történeteket jelöli. A Szentírás elbeszéléseinek litterális, betű szerinti értelmét a korban história értékűnek tartották. PIRNÁT, „Fabula és história”, 146.

azután kibővítette. A Midás-történet szövegén jól nyomon követhető e költői eljárás módja: az átkötést biztosító nyitó és záró strófák közötti harmincstrófányi szakasz az előzetesen – elhagyásokkal és tömörítéssel – mintegy felére zsugorított ovidiusi forrásanyag leíró részeinek aprólékos kibontásával jön létre. E részletező hajlam elsősorban a Kohárynál fontos motivikus szerepet betöltő érintés mozzanatában és a fényűző lakoma külsőségeinek lefestése során érhető tetten.³⁶⁷

A kötetnyitó versben megjelenő, Calderón híres barokk drámájának címét visszhangzó 'az élet álom' állítás szorosan kapcsolódik a mű gondolati tengelyét alkotó „csalárd világ”-koncepcióhoz, s különleges hangulati többlettel ruházza fel a szövegegyüttes egészét. Ugyanis ha ennek fényében tekintünk a központi versre, akkor egy többrétű realitásképződés megvalósulását regisztrálhatjuk. Az álomlátás folyamata abban a keretben játszódik le, amely ezáltal maga is álomszerűvé minősül át. Ezenfelül az álomtörténelem belül az epizódyszerű mitológikus elbeszélések („költött dolgok”) külön fiktív világa is megteremtődik. E háromszintű imaginárius – és egyúttal narratív – rétegződés a megélt emberi-világi valóság komplex voltát reprezentálja, s egy felettes (transzcendens) perspektíva érvényesülését jelzi.

A versben ennek megfelelően két eltérő, de konvergens szöveg jut szóhoz. Az egyik a kiindulópont, vagyis a világ, a másik a cél, a Mennysorság nézőpontjából ítélt és értékelt. Előbbihez tartozik egyfelől a lírai alapszituáció, másfelől a tragikus emberi példázatok csoportja. Ezzel ellentétben a másik lírai szöveg egy felettes perspektíva szemszögéből, a transzcendens értékszemlélet tükrében szemléli a „lenti” világban zajló eseményeket. E hang elsőrendű megszólaltatója az álombeli angyal, ám mivel a narrátor maga is felülről tekint le önnön megkettőzött alakjának individualitására, az általa megfogalmazott tanító-elmélkedő szakaszokban szintén a transzcendens szemléletmód érvényesül. Koháry jó érzékkel él a történetalkotás nyújtotta lehetőségekkel, amikor három különböző formában is felmutatja a követendő mintát: a világfeletti (őrangyal), a világi (lírai alany) és a történeti (József) képviselő együttes szerepeltetése valóban meggyőzően hat. A lírai narráció e három központi alakja közül kettő statikus karakter, jelenléte pedig csupán epizodikus jellegű. A harmadik tag, az elbeszélő személyisége viszont – ahogyan arról már esett szó – benső fejlődési ívet jár be. De az ő folyamatos jelenléte képezi a mű fő szövegösszetartó erejét is.

Fontos még észrevenni, hogy a már említett két szövegtípus határpontjain a lírai alany magatartásmódja szembetűnő változáson megy keresztül: a negyedik részben nemcsak aktív cselekvőből passzív szemlélővé, hanem egyúttal – mint álombeli elbeszélő – aktív

³⁶⁷ Koháry több versében is felfedezhető egy-egy lakoma ábrázolása. Lásd például KOVÁCS Sándor Iván, „»Ételt az asztalnok...”, 101–120.

történetalkotóvá is válik, mivel az elbeszélte történetek nem a valóság elemei, csupán a tudatos felidézés és közvetítés aktusa teszi őket jelenvalókká. A keretező momentumok kivételével azonban az exemplumok világa nem tart közvetlen kapcsolatot az elbeszélő álombeli közegével. Szembetűnő, hogy a történetmondás e formáját menet közben sem szakítják meg az álmodó egyéni panaszai. A lírai alany korábban megkettőződött – egy individuális és egy felettes, mintegy prédikátori szerepet magára öltő – énje e szakaszban az utóbbi nézőpontjába helyezkedik, mintegy „felemelkedik” önnön korlátozott és pusztán érzelmi jellegű egzisztenciális bázisáról. A két én hangja így nemcsak egybeolvad, hanem erőteljesebbé is válik a történetmondást időnként megszakító, didaktikus hanghordozású kommentárok révén. A személyes érzelmek szinte teljes háttérbe szorulását a tanító szándék előtérbe kerülése indokolhatta, ami aligha független a Koháryra is ható³⁶⁸ jezsuita szellemiség döntően etikai és praktikus irányultságától.³⁶⁹

6.5. A haláltematika korai és kései irodalmi feldolgozása

6.5.1. A *memento mori* és a halálképzet a korabeli irodalomban

A *vanitas*-, illetve a haláltematika irodalmi feldolgozása szempontjából vizsgálandó két alkotás motívumkincsének és gondolati alapvetésének forrásvidéke valószínűsíthetően a korabeli vallási irodalom körén belül határozható meg. Már a középkori kódexirodalomban feltűntek a halált tematizáló, különféle műfajú szövegtípusok.³⁷⁰ Az *ars moriendik*, *memento morik*, *vanitas*-költemények, haláltáncok (*danse macabre*) célja egyaránt arra irányult, hogy a halál tudatosításával felhívják a figyelmet az emberi életidő végeességére és az Isten előtti számadás elkerülhetetlenségére. A halálról szóló irodalom ekkor és később is hangsúlyosan morális célzatú volt.

A barokk időszak kegyességi irodalma középkori műfaji és gondolati hagyományát vitte tovább, de sokszor módosított, kevert formában, a megváltozott tendenciákhoz és igényekhez igazodva.³⁷¹ A középkori halálról szóló elmélkedések és *ars moriendik* a barokk idejének is

³⁶⁸ Koháry tanulmányait végig jezsuita intézményekben végezte. LÖKÖS, „Üdö mulatás közben...”, 270–271.

³⁶⁹ TÜSKÉS, *A XVII. századi elbeszélő...*, 87.

³⁷⁰ SZABÓ Flóris, „Források kódexeink...”, 681–690.

³⁷¹ KÓNYA, „Kép és szó...”, 1–3.

kedvelt vallásos olvasmányai, folyamatosan újabb és újabb átdolgozásaik,³⁷² költői megformálásaik látnak napvilágot.³⁷³ Ilyen volt például a jezsuita Tarnóczy István népszerű *Holtig-való barátsága* (1680 k.), mely a haldoklók és a mellettük tartózkodó emberek számára adott különféle tanácsokat.³⁷⁴ Szintén a kor egyik gyakran forgatott olvasmánya volt Illyés István *Soltári énekek és halottas énekek* (Nagyszombat, 1693) című kiadványa, mely a zsoltárfordításokon és halottas énekeken kívül egy *A jól meg-haláshoz való készület* című kis írást is magában foglalt.³⁷⁵ De a kor prédikációirodalmának is gyakori témája volt a halál.

De nemcsak a kor irodalmi műveinek hatása gyanítható a mű háttérében, hanem a vallási gyakorlatban használt egyházi énekeké is, melyek számos szöveghelyén találkozhatunk a halálra való készülődés gondolatával. A 17. század folyamán sorra jelentek meg a katolikus és a katolikus vallásgyakorlat számára átdolgozott, eredetileg protestáns egyházi énekek gyűjteményei: a *Cantus catholici...* (1651), a *Cantionale catholicum...* (Csíksomlyó, 1676) és a század végén Illyés István már említett könyve. Az énekgyűjtemények kiadását ösztönözte a rekatolizációs szándék, s a reformáció által elterjesztett anyanyelvi templomi éneklés népszerűsége a hívek széles rétegeiben.³⁷⁶ Koháry mint gyakorló katolikus jól ismerhette a főként virrasztások és temetések alkalmával előadott halottas énekek motívumkincsét. Erre mutat, hogy költeményeiben a Halál hagyományos attribútumaival (kasz, horog, háló, tör, nyíl, íj, mérge) lép elénk. A kaszát már *Az Élet és Halál párbeszédében* (*Példák könyve*) megtaláljuk. Pázmány Péter részletesen fejtegeti használatának okát *Az halálról* írott prédikációjában: a Halált „kezében egy nagy kaszát vágólan írván, és a mellé ilyen mondást függesztvén, Nemini parce, senkinek nem kedvezek; arra mutattak, hogy valamint a kaszás a füvekben válogatást nem tész, hanem noha eggyik magassabb a másiknál, eggyik szebb a másiknál, de egy-aránt mind levágja, egy rakásba hánnya, úgy a halál nem nézi, hogy emez hatalmasb vagy gazdagb, szebb vagy ifiab, erősebb vagy bölcsőbb, hanem egyenlőképpen lekaszál, földhöz vér és oly egy-arányúvá tész mindeneket, hogy a holt csontok-közöt megválogatható külömbsege nem marad az embereknek.” Egy katolikus énekben pedig az alapvetően a gabonakaszálás műveletéhez köthető kép átalakul, és a réti és kerti növényekkel kerül összefüggésbe, amelyeket szintén nem kímél a „fáradhatatlan arató”:

Kaszás e' földön a' Halál,
ki mindenütt rendet kaszál.
Ereit mutattya, kaszáját forgattya,

³⁷² Például Sárkány György, Síbolti Demeter és Vidos Lénárd 1632-ben Gyulaféhevároott megjelenő művei. S. SÁRDI, „Ars moriendi...”, 474–487.

³⁷³ LACZHÁZI, „Vanitas és memento mori...”, 410–421.

³⁷⁴ KÓNYA, „Nincs nagyobb szükség...”, 133–144.

³⁷⁵ BOGÁR, „Illyés István Zsoltári...”, 49–67.

³⁷⁶ KLANICZAY (szerk.), *A magyar irodalom...*, 146–149, 318–320.

Virágokat nem szán, korókkal egybe-hány.
Jaj ódd magad szép virág-szál.³⁷⁷
Est messor

A nyíl és az íj a vadászat és a harc képzetkörét idézi fel: „Az halallnak nilat minden el szenvedí.” [Alhatatlanságot ez világi joknak...].³⁷⁸ Maga Koháry is használja a műben a hasonlatot:

Praedaban az vadász, miképpen madarasz, éppen telhetetlen,
Olalkodva buikál, s-az erdőken járkal mind nyáron s-mind télen,
Reitett kelepczével s-meg vetett törével leskődik szüntelen,
Az halál akképpen szüntelenül éppen praedallya éltünket (288)

De halottas énekeink között is találhatunk rá példát:

Halál mind a vadász mindenkor lesbenn áll,
Ajtóknak küszöbén éjjel-nappal őrt áll.
Már sokat levág a sebes kaszájával,
Gyarló ember körül mindenkoron ott áll.³⁷⁹

A halál egy további népszerű ábrázolási módja a halással való azonosítás:

Mint a' vizben a' szép halak mely örömet laknak,
E' Világon az emberek szintén ugyan vannak:
De nem tudják a' hálóban mikoron akadnak.
E' Világnak a' kegyetlen halál ő hálója,
Es nem kedvez ő senkinek, azt minden jól tudja:
Kiket talál mind egy-aránt torkában bé-rántya.³⁸⁰

Regi enek

A tör és a méreg, mint a halál eszközei szintén gyakran szerepelnek az énekekben:

Sok ki mulasokrol mar peldat uehettek,
Az halál mergitől megh rettenhetnetek,
Mert atiatok fia eő teőriben eset,
Ez család vilagban kik voltak kedvesek.³⁸¹

[Halando emberek, kik most ielen vadtok...]

A halál alakkénti ábrázolását Pázmány Péter fent idézett prédikációjában így magyarázza: „Szem-nélkül írván a halált, azt példázták, hogy a halál méltóságra nem néz, személyválogatás-nélkül pápát, császárt, ifiat, vént, szegényt, bóldogot egy-aránt elviszen. Fül-nélkül írván, ismértették; hogy senki könyörgését, supplicálását, sivását, rivását, elő nem vészi, a bölcssek okoskodását, az ékesen-szóllók hitetésit, a prókátorok mesterséges fogását fülébe nem eresztí, senki óhajtása, senki jajgatása, senki könyörgő vagy hízelkedő szava nem fog rajta. Meztelen írván, jelentették; hogy semmi szépségen és gazdagságon nem kap, senki kincsét és ajándékát bé nem veszi.”³⁸² Hasonló magyarázat jelenik meg az énekekben is:

³⁷⁷ RMKT XVII 15/A, 796.

³⁷⁸ *Uo.*, 764.

³⁷⁹ VARGYAS, *A magyarság népzeneje*, 489.

³⁸⁰ RMKT, XVII, 15/A, 769.

³⁸¹ *Uo.*, 781.

³⁸² PÁZMÁNY, *Összes munkái*, VII, 441.

Nincs a' méltóságra itt semmi tekintet,
Sem az okosságra, sem a' gazdagságra, mindent meg-emésztet.

Nincs füle hallásra a' kemény halálnak,
Hogy siralmát hallja, mentségét meg-várja, keserves Anyának.

Nincs szeme, hogy lássa gazdagnak aranyát,
Sem hogy meg-válaszsa Véntől a' szép iffiat, s' halaszsa óráját.³⁸³
[Iaj mely hamar múlik e' Világ ereje...]

A Halál tulajdonságai, viselkedésének vonásai szintén tipikusak. Szinte állandó jelzőként szereplő kegyetlenségét mutatják már említett attribútumai is. Érkezésének ideje és helye bizonytalan:

Abban bizonyos légy, hogy meg-keltyen halnod,
De idejét, s' helyét annak nem tudhatod.³⁸⁴
[OH keserves jaj-szó! Minnyájan meg-halunk...]

Általában ellentétekkel jelzik, hogy egyik emberi állapot sem óv meg tőle:

Halál előtt Király, vagy Császár
nincs: s' nem használ sem kincs, sem kö-Vár:
Szegény, s' gazdag egy-aránt romlik,
mihelt halál reájok omlik.³⁸⁵
[OH Emberi gyarló nemzetség!...]

Nem nész nagy uraságra, sem nagy Királyokra;
sem à sok Országokkal bíró Császárokra:

Nállad mint pór, valaki föld és por:
Jaj! fel-vont kéz ijed, rajtunk van mindenkor.

Nincs előtted böcsüje meg-öszült hajaknak,
sem rósa s' liliomként virágzó ifjaknak:

Edgyes szivek, válhatatlan lelkek,
Halál kaszájával sokszor el-metczetnek.³⁸⁶
[Iaj Halál, büneinknek te keserves sóldgya...]

Sőt semmiféle emberi képesség vagy praktika sem használ ellene:

Halál ellen nincsen semmi zár,
Sem szép ruha, sem kincs, sem kö-vár³⁸⁷
[OH emberi gyarló Nemzetség...]

Nincz ez ellen gyükér, sem nagysagos nemes vér,
Nem adatik semmi draga szer, mindeneket földhöz vér.³⁸⁸
[Im latod, à halál mindeneket le kaszal...]

³⁸³ RMKT, XVII, 15/A, 793–794.

³⁸⁴ Uo., 817.

³⁸⁵ Uo., 816.

³⁸⁶ Uo., 792.

³⁸⁷ Uo., 815.

³⁸⁸ Uo., 786.

Az énekekben levont tanulság, hogy a jó halálhoz a halálra való készülés elengedhetetlen:

Majd el-megyünk biztonnyal, holnap vagy ma léssen;
Bóldog az, a ki várja ez óráját készen:
Vigyázzatok, magatok ójjátok;
Mindenüt les Halál, járván utánnatok.³⁸⁹
[IAj Halál, bűneinknek te keserves sóldgya]

Jaj ha készületlen, Avagy ha véletlen
Eletedet Halál talállya!
Jobb hogy most készen légy, Es lelkeddel jót tégy,
Halálban hogy kárát ne vallya.³⁹⁰
A' halalhoz való készületről

A halál a színjátszás körébe soorlható művek témái között is megjelent. A korszak egyik népszerű drámája, a *Comico-tragoedia* 1646-ban Nagyváradon nyomtatott formában is napvilágot látott. Az ismeretlen szerzőjű műben többször is előtűnik a haláltáncokból ismert halálalak. *Mors* először az evilági javak élvezetébe belefeledkező gazdagot, majd a szegény latort látogatja meg, végül a kegyetlen tisztartót kínozza meg. A halál és áldozatai között zajló párbeszéd a fentebb vázolt gondolatokat fogalmazza meg dramatizált formában:

MORS
[...] Tudtad, hogy kezembe kerülsz,
S én kardom miatt megsérülsz,
Már lator híjában készülsz,
Mert te bizony pokolban sülsz.

PAUPER SCELERATUS
Oh, bár csak azt ne mondanád!
Lelkem azzal ne fojtanád,
Jobb ha Istenhez hajtanád,
S életem tovább nyújtanád.

MORS
Nem, mert ugyan megszoktátok,
Hogy elébb hozzá nem láttok,
Hanem ha reám találtok,
Csak akkor kétfelé kaptok.

[...]

Késő akkor idvezülni,
Mikor halál kezd kerülni,
Elébb kell vala megtérni,
Szent s józan étellel élni.³⁹¹

³⁸⁹ RMKT XVII 15/A, 792.

³⁹⁰ *Uo.*, 787.

³⁹¹ *Magyar drámaírók...*, 344.

A haláltáncok egyes elemeit mindhárom műnem alkotásai között fellelhetjük; protestáns és katolikus szövegekben éppúgy, mint világi és egyházi írásokban. A haláltematikához köthető művek legfontosabb gondolatai és kifejező eszközei tehát néhány évszázad alatt rendkívül tág körben váltak ismertté.

6.5.2. A haláltánc egy barokk változata: Az halálnak horgával s hálójával [...] sétáló járásáról [...] szerzett versek

Koháry István eddig kevés figyelemre méltatott,³⁹² a maga korában – egy rövid töredéket leszámítva³⁹³ – kéziratban maradt terjedelmes haláltánc-költeményének teljes címe *Az halálnak horgával s hálójával, nyilával, kézijával s kaszájával szívünket bágyasztva, keserítve s fojtogatva, igen keservesen epesztő, sétáló járásáról ez alább megírt szóknak bőűire szerzett versek.*³⁹⁴ A börtönversek körébe sorolható mű célja nem az üdítő képzeletjáték volt:³⁹⁵ a költői fikció a halál rémes alakját elevenítette meg. Keletkezési ideje valószínűsíthetően az 1680-as évek végére datálható, versformája módosított Balassi-strófa (rímképlete: a6a6b6, c6c6b6, d6d6b6),³⁹⁶ bár a kézirat alapszöveg nem tagolódik elkülönített versszakokra.

A költeményt először Illésy János mutatta be röviden,³⁹⁷ majd közel száz év múltán Varga Imre elemezte némileg behatóbban.³⁹⁸ Ha a verssorok kezdőbetűit összeolvassuk, egy akrosztichont kapunk: „Mint fűst, mint pára, mint elenyésző árnyék, mint por és hamu, mint le kaszált fű, töredéken nád szál a’ vagy mint le szakasztot virág, levágot ág, mint elromlando üveg, mint sebessen forgo szél, jegen építet ház, viznek buborékja, embernek eppen olyan uilágon élete, enyészik, fogy, mulik, oszol, el fujatik; szárad, fonnyad, hervad, török, romljk, elfut, eldől, elfoly, és nagy hamar, szaporán, hirtelen, sok képpen, nagy könnyen, oránként, naponként, szüntelen, sok izben véletlen, igen gyakorta reméletlen, száma nélkül ugyan szemeink láttára untalan semmivé válik.”³⁹⁹ E szavak alkotják a költemény argumentumát,

³⁹² A Koháry-líra egyik korai ismertetője, Kis Lőrinc a mű kapcsán a magasabb eszmei tartalmat hiányolja, Illésy János hasonló minősítését követve. Kis Lőrinc, *Gróf Koháry...*, 35; Illésy, *Gróf Koháry...*, 64.

³⁹³ *Egyik része harmincöt esztendővel ezelőtt írt fűzfaverseknek.* RMKT XVII/16, 179–181.

³⁹⁴ RMKT XVII/16, 281–292.

³⁹⁵ Kovács Sándor Iván, „Ételt az asztalnok...”, 108.

³⁹⁶ Jelenits, „Koháry István...”, 362.

³⁹⁷ Illésy, *Gróf Koháry...*, 63–64.

³⁹⁸ Varga Imre, „A magyar barokk...”, 508–509.

³⁹⁹ *Ez világot senki által nem élte...* című versében szintén „a hasonlatokban fölmerülő természeti képek” után jelenik meg a halál látomásszerű ábrázolása, haláltánc-jellegű elemek felhasználásával. Jelenits, „Koháry István...”, 361.

vagyis azokat a sorokat, amelyekre Koháry a cím szerint versét írta.⁴⁰⁰ A hasonlatok fő forrása a Biblia, ezen belül is főként az ószövetségi Szentírás. Az argumentum fókuszpontjába helyezett „embernek éppen olyan világon élete” már előre vetíti a költemény legfőbb szemléleti jegyét: a szöveg a világ mulandóságának átfogó metafizikai tételét az emberi élet szférájára koncentrálnak mutatja be.

A már említett, kiemelt szövegrészlet a haláltáncvers első tizenkilenc és utolsó két strófájával lényegében teljesen megegyezik;⁴⁰¹ a két változat különbségét éppen a haláltánc-történet megléte, illetve annak hiánya adja. Az első összetevőt a dramatizált alaphelyzetet lírai elmélkedéssel egybefűző szövegegység alkotja (1–57. s.), míg a másik egy jelen idejű, egyes szám első személyben elbeszélalt haláltánc-történet (58–442. s.). Az, hogy Koháry különválasztva is életképesnek, sőt hatásosnak találta az egyik alkotóelemet, arról tanúskodik, hogy ő maga is érezte a műegészben rejlő kettősséget. E kettősségre mutat a vers beszélőjének sajátos pozíciója is, akinek szerepe jelentősen eltér a többi személyétől, hiszen végül elkerüli a halál, így nem is tekinthető valódi haláltáncalaknak.⁴⁰² A tulajdonképpeni haláltánc-történet valójában csak akkor veszi kezdetét, amikor a Halál a lírai alany szomszédjához távozik. A műegész kompozíciója – a barokkra általában jellemző módon – aszimmetrikus, azonban az egyes szövegegységek között több szimmetrikusan elrendezett szakasz is felfedezhető. Elemzésem alapján a költeményt az alábbi módon vélem tagolhatónak:

Dramatizált lírai alapszituáció (1–57. s.)

I. Halálközelség és halálfélelem 1–27. s.

II. Személyes elmélkedés a halálról 28–57. s.

Haláltánc-történet (58–442. s.)

(1.) Nyitójelenet. A koldus 58–75. s.

(2.) Kiemelt jelenet. A város 76–156. s.

(3.) Mellékjelenet. A végházak 157–186. s.

(4.) Mellékjelenet. A vámszedők 187–192. s.

(5.) Kiemelt jelenet. A falu 193–261. s.

(6.) Mellékjelenet. A szőlőművesek 162–282. s.

⁴⁰⁰ VARGA, „A magyar barokk...”, 509.

⁴⁰¹ RMKT, XVII/16., 179–181.

⁴⁰² Az elbeszélő társadalmi státusza rejtve marad, nem társadalmi típusként jelenik meg. Vö. Lukácsy Sándor Heltai Gáspár *Hogy a halál nem fél...* című verse kapcsán tett megjegyzésével: LUKÁCSY, „Magyar haláltáncok”, 114.

(7.) Mellékjelenet. A pásztorok	283–306. s.
Kitérő. Egyetemes távlatú elmélkedés a halálról	307–357. s.
(8.) Kiemelt jelenet. A káptalan	358–423. s.
(9.) Zárójelenet. A fejedelmek	424–442. s.
<i>Zárlat (443–453. s.)</i>	

A mű elemzése során nem fogok szorosan ragaszkodni a lineáris rendű tárgyalásmódhoz, a mellékjelenetekre csak a fontosabb színterek számbavétele után térek majd ki.

A költemény első – tizenkilenc strófás – szövegegysége egy lírai szituációrajz (1–27. s.) és egy személyes hangütésű halálemélkedés (28–57. s.) ötvözete. A vers alaphelyzetét felvázoló első két strófa domináns motívuma az az egzisztenciális veszélyeztetettség-érzet, amelyet a halál közelsége generál. A leleményes felütésben a fülcsengés mozzanata – alighanem egy korabeli hiedelem – válik a vég közeledésének belsőleg érzékelt jelévé, amit a halál megszemélyesített alakjának verstérbeli feltűnése rögtön igazolni is látszik:

Megcsendüle fülem, s azonnal félelem érkezett szívemre,
jün mondják, az halál, s ím, ajtóm előtt áll, hágott küszöbömre,
nyila, mint kézija, nála van kaszája, jött én veszélyemre. (1–3. s.)

Az ezt követő, az ijedelem hatásait tematizáló strófák reakciórajza arányosságra és fokozatosságra törekedve mutatja be a jellegzetes testi és a lelki mozzanatokat. A Halál hagyományos attribútumaival⁴⁰³ lép elénk Koháry művében is.

Az alapszituáció körvonalazását a vers beszélőjének benső, önmegszólító monológja követi, ami a hatodik strófától egy szintén benső, ám most már magát a Halált aposztrofáló, fiktív argumentációba fordul át. E szakasz a korábbi érzelmi dominanciájú helyzettel való szembeszegülés terrénumát képviseli s itt válik először jelöltté a konkrét élethelyzet, vagyis a rabság ténye. Az időszembesítés alapja a szabadság és bezártság állapotának antitézise, viszont meglepő módon a szabadság világa nem a lehetőségek bőségét, hanem – az elcsendesülés közegét megteremtő börtönnel szemben – a világi teendőkben való elmerülés színterét jelöli. A beszélő hangneme – összevetve a nyitó strófák feldúlt érzelmi állapotával – e benső diskurzus során már irreálisan statikus pozícióból megszólalónak hat. Ennek megfelelően a megszólaló cselekvésmódját is a szilárd, transzcendens pontra irányuló – dicsérő, magasztaló – gesztusok határozzák meg. Az alapszituációhoz való visszatérést a halálalak távolodásának reményt keltő látványa motiválja.

⁴⁰³ Kasza, horog, háló, tör, nyíl, íj, mérég. HORÁNYI, „A halál perszonális ábrázolása...”, 44.

A lírai szövegegység második szakasza – a közvetlen életveszély elmúlását követően – már az argumentáció során emlegetett elmélkedési folyamatot realizálja. Erre apropót egy újabb fordulat nyújt, ami noha csak ideiglenesen, mégis hatásosan robbantja szét az imént létrejött törékeny harmóniát:

Zördülést de hallék, csak nem elájulék, igen elhevültem,
Örömöm elmúlik, s majd halálra válik ezennel életem,
Az halál kiáltja, kiáltja, kiáltja, hogy el nem kerültem. (28–30. s.)

Az új szövegegység struktúrája követi az előző szakasz mintáját: az első két strófa itt is a benső monológ felvezetőjeként funkcionál; azt teszi motiválttá a személyes halálfélelem újbóli felébresztésével. A zörgetés durva hangeffektusa rántja vissza a lírai alanyt korábbi kétségbeesett állapotába; a halál arra figyelmezteti, hogy nem fog róla megfeledkezni.

A halálról való elmélkedés alapjául tehát a versbeli kaszás halálalak figyelmeztetése szolgál. A lírai szubjektum a megelőző történések következtében megzavarodott lelkéhez most – implicit formában – a saját értelme szól. Az elmélkedés kezdő strófája (34–36. s.) a személyes vonatkozásokat nyomatékosítja, a halandóság időaspektusának kiemelésével. Ezt a konzekvenciák levonása követi, amely során a vers beszélője elutasítja saját korábbi viselkedésmódját, és átértékeli a halálhoz való viszonyulását:

Jobb tehát készülnöm, mint sem hogy törődnöm, halálra kell mennem,
Nem lehet kerülnöm, heában gyűlőlnöm, mit kell tehát félnem?
Tudom jól, hogy egykor, léssen valamikor, halált kell szenvednem. (37–39. s.)

A vers beszélője már ezeknek az általános alapelveknek a mentén szövi tovább gondolatait a következő két strófában. Itt jelennek meg elsőként a halálemlékedések ismert formulái, azoknak a világi adottságoknak a számbavétele során, amelyek hajlamosak az ember vak bizalmát elnyerni: a külsődleges világi javaké, a benső individuális tulajdonságoké és a fizikai erőé. A szubjektív nézőpontú szakasz ezután már az emberi állapot univerzáljaként határozza meg a meghalást, s csak ezt követően hagyja el a mikrokozmosz szintjét, és tér át a makrokozmosz megnyilvánulásmód fejtegetésére. A szakasz trópusai élet és halál egymáshoz való viszonyát az inherens tulajdonság, illetve a lényegi együvé tartozás formájában láttatják:

Az élet és halál egy lépésnyire áll mindenkor egymástul,
Mint meleg az tűztől, nedvesség az víztől s árnyék napvilágtul,
Úgy nem távozzhatik, sem el nem válhatik életünk haláltul. (46–48. s.)

A 18–19. strófában a beszélő már újra személyes szituációjára reflektál, amikor a fenti megfontolásokat önmaga helyzetére applikálja. Az implicit önkritika („csúfosnak tarthatom halálnak félelmét”, 52. s.) most a rossz elkerülésének (*evitatio*) követelményét emeli a figyelem homlokterébe. A rossz attitűdtől való megszabadulást (*liberatio*) ezután az üdvös irányba

fordulás, a helyes lelki diszpozíció elsajátítása (*adeptio*) váltja fel, hogy az ily módon elért állapotot azután a megőrzés (*conservatio*) szándékával szilárdítsa meg. A szakasz záró strófája már az asszimilált tudás hasznosítását (*usus*), a készülést hangsúlyozza, és a jóban való növekedést (*incrementum*) tűzi ki célul. A perszonális halálemlékezés a lírai alaphelyzet nyitóstrófájában megjelenített életprobléma feloldásával végződik:

Készülök nagy vígan, fennakadván horgán, akkor ne búsuljak,
Az Istent dicsírve s üdömet jól töltve jó halált tanáljak,
Számot élt üdömrül, jól adván életemről hogy én boldoguljak. (55–57. s.)

Az erőteljesen lírai szövegegység arányos megszerkesztettsége az eszmei síkon – élet és halál komplementaritásában – is jelentkező dichotómia formai jegyét hordozza magán. Egyfelől a szövegegység két tagra oszthatóságában: az első tag a közvetlen, akut veszélyhelyzet színre vitelét foglalja magában, míg a második ennek már eltávolított, reflexív jellegű problematizálása. Másfelől mindkét tag belső strukturálódására jellemző a kétstrófás tárgyalás: jórészt azonos gondolatkörben mozgó, páros versszakok következnek egymásra.⁴⁰⁴

Koháry István alkotásában a költői képzelet állítja a külső és belső határát szimbolizáló küszöbre a Halál alakját, ily módon téve jelenvalóvá azt vers beszélője számára.⁴⁰⁵ E közelség az, ami – megízleltetve a lírai szubjektummal a halálfélelem rettenetét – megteremti azt a sajátos miliőt, amely a halálról való elmélkedést valóban életbevágó fontosságúvá avatja. A szentignáci lelki gyakorlatok hatása is tetten érhető a megfontolandók bensőleg hitelessé, élővé és ezáltal effektívvé tételét megcélzó törekvésben.⁴⁰⁶ Hiszen a halálkészültség feladatára való felhívás csak akkor lehet hatékony, ha előbb a mindenkori alany átérzi a meghalás pillanatának teljes súlyát. Koháry ennek megfelelően a halandóság léthelyzetét először dramatizálja, hogy azután – a később tárgyalt alapelvnek és módszernek megfelelően – a dramatizált szakasz végül dedramatizálódhasson.

A középkori és újkori haláltáncműfaj jelenléte a magyar irodalomban nem volt számottevő. Többnyire csak egyes elemek, vonások átvételéről, alkalmi felhasználásról beszélhetünk, semmint teljes műfaji jegyeket mutató művekről.⁴⁰⁷ Koháry is saját intencióinak megfelelően alakította át a haláltáncénekek közismert műfaji elemeit. Mivel a költeményben a

⁴⁰⁴ Bár az első esetben jelen van egy páratlan strófa – érdekes módon éppen az önmegszólító monológ –, a másodikban már teljes szabályossággal követik egymást a páros versszakok.

⁴⁰⁵ A középkori halálemlékezések „gyakran élnek olyan retorikai megoldásokkal, amelyek segítenek a saját életet haldoklási folyamatként észlelni a halandóság tudatosítása felől. Ennek egyik technikája, *modus*, amikor a szöveg az elmélkedőt bizonyos gondolat sorok megfontolása után arra irányítja, készíti, hogy jelen idejűként élje meg a halál pillanatát, jelenlevőként a halált.” DEÁK, „*Desperatio...*”, 5.

⁴⁰⁶ KIBÉDI VARGA, „Egy világ mesgyéjén...”, 42; TÜSKÉS, *A XVII. századi elbeszélő...*, 31.

⁴⁰⁷ A szakirodalom sem egységes a kritériumok és egyes művek megítélése tekintetében. Vö. LUKÁCSY, „Magyar haláltáncok”, 114; KOZÁKY, *A haláltáncok története*, 22.

dialogikus forma alig jut szerephez, a történetnek nem a szereplői szólamok, hanem az ellentétes tevékenységformák és viszonyulásmódok konfliktusos ütköztetése ad drámai színezetet.⁴⁰⁸

A halálba vonulók csoportjai egymást követően, eltérő színtereken tűnnek fel; szám szerint kilenc jelenet különíthető el. A kompozíció átgondolt koncepciót tükröz: a három nagyobb terjedelmű, kiemelt fontosságú jelenet – a második (város), az ötödik (falu) és a nyolcadik (káptalan-klastrom) – arányosan helyezkedik el a keret- és átvezető jellegű színek között, s a feudális társadalom három különböző rétegének – polgárság, parasztság és papság – csoportjait lépteti fel. Míg a közbeeső jelenetek az egyes társadalmi rétegek típusalakjait vonultatják fel, addig a két keretjelenetben a társadalmon kívüliség diametrálisan ellentétes pozíciójú alakjai jelennek meg: a társadalmon kívül rekedt koldus és a társadalom felett álló fejedelem.

Bár a hagyományos típusalakok enumerációját egészében tekintve térbeli szempontból és társadalmi státusz szerint is táguló perspektíva jellemzi, a jelenetek egymásra következésének módja nem követ szigorú logikai rendet. A fő társadalmi típusok mind jelen vannak a költeményben. Koháry minden egyes szereplőt hivatása nevével jelöl meg, és foglalkozásához köthető szintéren, tipikus környezetben és (többnyire) csoportokba rendezetten vonultat fel. A meghalókhoz hozzátársított típus-*locus*ok sem egyénítettek: kunyhó, város, majorság stb. csak utalásszerűen jelzett, a narrátori figyelem középpontjában végig az áldozatok tipizált viselkedésmódja és külső megjelenése áll.⁴⁰⁹

Az elbeszélői nézőpont látszólag egy külső, a narrátori szubjektumon is felül álló entitás által irányított: a halál sétálásának egyes stációi jelölik ki az elbeszélés színtereit. Valójában azonban nincs mereven egybefonódva az elbeszélés látószöge és a halálalak követésének processzusa. Többször is tetten érhető, hogy a narrátor elfordítja tekintetét a Halálról és a jövőbeli áldozatok reakcióit, ellenlépéseit szemléli és ezekről tudósít. Sőt időnként nemcsak a Halál, de az egész fikcionális világ is eltűnik a narrátori tudat teréből. Ezek a változó terjedelmű kitérők, filozofiko-lírai vagy éppen morális, intő betétek teremtik meg a haláltánc-történet narrátori beszédmódjának alapvető kettősségét. Az első szövegegységben még domináns első személyű költői dikció jellemzően az individuális tapasztalatok megosztását és a személyes konzekvenciák levonását szolgálja, ezért a haláltánc-történet során alig jelentkezik. A többes szám első személyű beszédmód viszont az egyetemes emberi sorsközösségen belüli

⁴⁰⁸ VARGA, „A magyar barokk...”, 509.

⁴⁰⁹ A katalógizálás Koháry e művében is fontos szerepet kap. Vö. KOVÁCS Sándor Iván, „Ételt az asztalnak...”, 112–114.

önpozicionálást és a retorikus hatáskeltést teszi lehetővé, így csupán a reflexív betétben jut szerephez.

A történet elbeszéltsége, közvetített volta s az elbeszélő valós idejű jelenléte folyamatosan hangsúlyozódik a „látom” és „hallom” szavak ismétlődése révén; mindazonáltal éppen ezek sugallnak egyfajta krónikási elfogulatlanságot is. Ez utóbbi vonást erősíti a narrátornak a történések teréből való háttérbe húzódása. E kívülállás egyúttal távolságtartást is magában foglal: az elbeszélői én egy olyan fölérendelt pozícióból szólal meg, amely vallászetikai perspektívából szemléli a szeme elé táruló látványt.

Az elbeszélt történet észlelési és közvetítési módja azonban nemcsak a költő distanciát teremtő szándékára utal,⁴¹⁰ hanem a tapasztaltak látomásos jellegét is jelzi.⁴¹¹ A koldus halála után csupán a narrátor érzékeinek imaginatív jellegű működése jut szerephez, így a vizuális és auditív észlelési mód egy interiorizált külvilág látványát teremti meg. Vagyis voltaképpen a lírai alany lelki terében zajlik a Halál sétálása, az ő lelki szemei előtt vonulnak el a szereplők.

A haláltánc-történet nyitójelenetében (58–75. s.) a zörgetés funkciója már nem az elhamarkodott öröm szétoszlatása, hanem az elbeszélő szubjektum visszarántása – a mentális szféra elvont jelentéstartalmainak köréből – a közvetlen fizikai közelségében zajló események terébe. Az egysornyi szituációrajzra, amely a műben kivételesen valamifajta szájalomérzést sugall, egy teljes dialógus következik a Halál és áldozata között. Ennek során a Halál először – mintegy a narrátori *descriptió*t helyettesítve – a koldus aktuális élethelyzetének siralmas voltát taglalja, hogy azután erre alapozva próbálja a meghalás örömmel való fogadására ösztönözni áldozatát, a „halál mint kívánatos jó”⁴¹² gondolatát hangoztatva. Ám mivel a készületlen ember alapvető reakciója a kétségbeesett visszakozás, a szakasz központi elemévé a halálfélelem plasztikus rajza válik. A külsődleges vonásokhoz jól illik a koldus könyörgése, az élethez való ragaszkodás mindenféle argumentatív elemet nélkülöző ösztönös kifakadása:

Kérlek, úgy mond, téged, életemet engedd, távozzál mellőlem,
Éles, nagy kaszádat, öldöklő nyiladat s nevedet is félem,
Nesze, én mankómat, táskámat s pálcámat vedd jó néven tülem.
Nyomorultul élek, tőled mégis félek, ne vigyél utadra! (70–73. s.)

Különösen érdekessé az teszi e rövid szövegrészt, hogy a koldus és az elbeszélő alakja között – az őket körülvevő fizikai környezet jellege és az ezáltal létrejövő egzisztenciális

⁴¹⁰ JELENITS, „Koháry István...”, 362.

⁴¹¹ Varga Imre is „sajátos jellegű, vizionális álomköltészet”-ként jellemezte Koháry líráját. VARGA, „A magyar barokk...”, 506. Vö. Bán Imre megjegyzésével: „A négy fal közé zárt ember képzeletének mozgása teszi őt a látomásos, allegorizáló barokk irodalom és álom-költészet képviselőjévé.” KLANICZAY (szerk.), *A magyar irodalom...*, 202.

⁴¹² Pázmány Péter prédikációs kötetében is megjelent ez a téma („Hogy a halál kívánatos jó”): PÁZMÁNY, *Összes munkái*, VII, 633–651.

helyzet révén – szoros rokonság fedezhető fel. A kunyhó és a börtöncella egyaránt a fizikai nyomorúság és a világi élvezetek nélkülözésének tere. Ennek tekintetében a két alak alappozíciója szinte egybemosódik; magány és lepusztultság, lelki bánat és fizikai nyomorúság adja beszűkült életük keretét. Nem véletlen, hogy a halál éppen ekkor szólal meg, s az sem, hogy a rab olyan élénk figyelmet tanúsít a szavai iránt. Hiszen a Halál az egész mű során csak két alakot figyelmeztet a készület fontosságára: őt és a koldust. A Halál hangsúlyos, háromszor ismételt, sorvégi „készülj az halálra” felszólítása a raboskodó narrátor számára is érvényes jelentést hordozó közlés.

A koldus jelenete éppen a benső s személyes érdekelttségű és a kifelé forduló két összetevő határán áll; alakja pedig egy torzító tükörképhez hasonlatos: az elbeszélő korábbi, a meghalástól rettegő lényének alakmását szemléli meg benne – még azelőtt, hogy a tekintetét teljesen a történetmondás tárgyaként megjelenő idegen embercsoportok felé fordítaná. Ezáltal a *közelség* elsődlegesen térbeli vonatkozású jelentése átvitt értelmet nyer. Innen érthető, hogy miért szűnik meg a következő jelenettől fogva a narrátor reális, korporális jelenléte a történetek világában. Az eredeti helyszíntől fokozatosan távolodó sétálás tehát egyúttal a lírai szubjektum korábbi magatartásformájától való benső távolodás mutatójának is tekinthető. Az elbeszélő ettől kezdve az inkriminált benső vonásokat már csupán objektivizált, kivetített formában szemléli.

A mű legterjedelmesebb jelenete (76–156. s.) éles kontrasztban áll az első szcénával: a koldus kunyhóját elhagyó halálalak a „roppant városokat” keresi fel. E szakasz domináns mozzanatává a halálra mint kollektív csapásra reagáló sokaság viselkedésmódja válik. A tömeg láttatása a foglalkozás-megnevezésekkel jelölt szereplők rámutató felsorolásával történik. A szövegegység első két szakaszának (76–81; 82–90. s.) fő funkciója a félelemérzet megalapozása, illetve a közeledő veszély nagyságának érzékeltetése. Ilyen módon előkészítve azután már elégséges lélektani alapozással indulhat meg a tömeg pánikreakciójának leleményes ábrázolása. A városjelenet fő szövegszervező elve az amplifikáció, legfontosabb retorikai alakzata pedig a halmazás. Koháry célja ehelyütt a halálfélelem lényegi vonásainak poétikus eszközökkel történő megragadása lehetett. E szándék a jelenet szókészletének megválogatásán, tropológiáján, mondatépítésén és makroszerkezetén is tetten érhető.

A harmadik szakasz (91–156. s.) esetében elsőként az alkalmazott szókészletet érdemes szemügyre venni. Ennek kapcsán a nominális stílus dominanciája állapítható meg; a névszók túlnyomó többsége statikus állapot jelzője, vagy emberi foglalkozás vagy használati tárgy megnevezése. Azonban éppen ezek ellenében, azaz mozgósító módon hat a szókészlet majdnem minden további eleme, ideértve a jóval ritkábban, ám hangsúlyos helyzetben megjelenő,

aktivitást megnevező főneveket is, amelyek szemantikáját tovább erősíti az esetenként hozzájuk tapadó, szintén dinamikát hordozó jelző (pl. „szapura futásuk”). A cselekvésmódokat jelölő szavak jelentése szinte kivétel nélkül valamilyen mozgásképzetet implikál. Ezekhez olykor fokozó hatású határozók is társulnak, melyek főként a hasonlatokat övező textusrész soraiban sűrűsödnek meg (pl. „szaporán léptetnek”), ami szintén nem tekinthető véletlennek, hiszen a gyülekezés mozzanatát bő részletességgel tárgyaló szakasz elején és végén egy-egy ugyancsak dinamikus jelentéskörű trópus áll.

Rátérve a tropológiai elemek vizsgálatára, a szövegrész szóképeinek hasonlító tagjai egy természeti és egy emberi jellegű képzetkörbe sorolhatók:

Zúgó, forgó szélnek vagy mennyütő kőnek van mint indulása,
Tüzes, sebes nyílnak s kilőtt golyóbisnak mi forma járása,
Oly hamar, oly gyorsan, de alázatosan ezeknek futása. (97–99. s.)

Noha az első három trópus konkrét hasonlító tulajdonsága a sebesség, ezek mind olyan halálos veszélyt is magukban hordozó jelenségek részelemei, amelyek tipikus megnyilvánulási módja az adott élettér kaotikus felfordulását vonja maga után. E képek így burkolt formában idézik meg a vihar és a háború emberi viszonylatokra vetített és a szöveg kontextusához koherensen illeszkedő metaforikus jelentését. A gyülekezést felvezető és záró, közel azonos képzetkörből merítő tropikus strófák között szemantikai hangsúlyeltolódás is megfigyelhető. Míg ugyanis az előbbi a polgárok futását hasonlítja a megidézett tárgyiasságok sebes mozgásához, addig a tengeri vihar képének epikus jellegű kibontásában már a létrejövő helyzet, vagyis a jó rend felfordulásának szemléltetésére esik nagyobb nyomaték. A kormányos alakja,⁴¹³ mint statikus, a vésznek ellenálló pont pedig már megelőlegezi a gyülekezést követő történésmozzanatok nyugvópontra érő állapotát, illetve az ehhez társuló bástya-hasonlatot („Oly nagy halmot raknak, mintha fundálnának nagy erős bástyákat”, 149. s.).

A „lótás-futás” végpontjában tehát egy tengeri vihart láttató trópus áll, ehhez csatlakoznak a narrátor magyarázó megjegyzései; e rosszalló hangvétellő kommentár amellett, hogy ismételten rámutat a cívisek viselkedésmódja mögött közvetlenül meghúzódó lélektani mozgatórugóra, a világhoz való ragaszkodás tényezőjének említésével már a történéseket generáló mélyebb ok mibenlétére is rávilágít. A jelenet utolsó szakasza a dinamikus mozgás tetőpontja után hirtelen statikus jellegűvé alakul, s a narratori figyelem középpontjába a Halál előtt összegyűlt városlakók könyörgése és az értéktárgyaikból felhalmozott rakás kerül. A

⁴¹³ „Mint sebes forgó szél, vagy tengeri veszély midőn hajót bolygat, / Jó rendét elbontja kormányának, s elrontja, s kormányost háborgat, / Nem hagy semmit helyben, sem pedig jó rendben, mindent összeforgat, / talám ugyan éppen majd hasonló képpen ezeknek féltekben / Szapora futások, sebes nyargalások gyors hamar mentekben / Eszeket vesztette, s rendeket keverte éppen mindenekben.” (133–138. s.)

halmozás retorikai alakzata így a mű szemantikájában külön hangsúlyt is kap. A zárlat ironikusan hangzó *exclamatio*ja („jaj”) és az ezt követő kategorikus állítások kíméletlen tömörséggel rekesztik be a polgárok jelenetét, s ítélik tömeghalálra a világias fontoskodás és anyagi biztonság közegének alakjait.

A mondatszerkesztés tekintetében a kapcsolatos viszonyú tagmondatok majdnem teljes dominanciája regisztrálható, az ettől eltérő néhány eset mindig valamilyen apró, színesítő történetmozzanatot jelenít meg. Az egyes mondatok között szintén mellérendeléses viszony érvényesül. Makro- és mikroszinten is tetten érhető az aszindeton stilisztikai eszközének alkalmazása. A mondatok e hullámozóan egymásba fonódó, több strófán átívelő sorozata ad keretet a halmozás műveletének, s ez kölcsönöz a típusalakok egyébként monoton enumerációjának – a fent számba vett, mozgásképzetet hordozó szavak mellett – elevenséget.

A vizsgált szövegrészben megformálódó nagyszabású tömegjelenet esztétikai alapminősége a groteszk. A narrátor „Be szép őket nézni, mennyire rettegni tudnak az Haláltul” gúnyos hangú kiszólása mellett a használt szavak stílushatása is gyakran kelt groteszk hatást, ami legszembetűnőbbé a polgárok típusalakjainak leírásában válik. A futás képzetköréhez köthető, közömbös töltetű igei kifejezések szerepeltetése mellett szembetűnő a kicsinyítő (pl. „futkosnak”), sőt degradáló szinonimák (pl. „üget”) célzatos kiválogatása. A nyargalás, ügetés, léptetés a sietős mozgás animális jelentésárnyalatú kifejezései. Hasonló figyelhető meg egy-két lelki állapotot festő, szintén gúnyosan ható szó esetében is („zibongnak”, „szöpögnek”). Ehhez járul hozzá a már említett, lekicsinylő jellegű igék és az epikus nagyságrendű események díszleteihez illő, elemi természeti erőket és háborús történéseket megidéző hasonlatok egybefonódása. A groteszk formálás jelentkezik egy-egy mellékes, apró történésmozzanatban is, például amikor a nagy sietségben a puskaportőrő lábaira esik egy mozsártörő.

A tömegjelenet e hiperbolikus ábrázolásmódja a félelemérzet dezintegráló hatását példázza, ezáltal a műben az irracionális emberi viselkedés a groteszk látásmód révén válik szemlélhetővé. A vers világában ez az érzékletesen megfestett „észvesztés” súlyos valláséleti hiányosságok mutatójaként, *signum*aként funkcionál. Mivel a haláltánc szereplői egyéni vonásokat nélkülöző típusalakok, az ítélkezés éle nem rájuk, hanem méltatlan, megvetendő magatartásformájuk okára, vagyis a készületlenségre irányul. A narratíva történései így mintegy közvetlenül szuggerálják a befogadó felé a mű mondanivalójának egyik fontos, explicit módon meg nem fogalmazott alap gondolatát.

A haláltánc-történet narratívájának középpontjában a korabeli társadalom legsós fokán álló és legnépesebb csoportjának jelenete áll (193–261. s.). Szerkezeti szempontból tekintve a szakaszt a polgári és a katonai színtér és világi értékstruktúra bukása előzi meg, a vagyon és a

fizikai erő helyett így most a fizikai és kommunális jellegű munkálkodás érdeme kerül előtérbe. A rá következő két jelenet (a 6. és a 7.) még nem szakad el a parasztság rétegétől, hanem azt bővíti tovább néhány speciális irányú tevékenység mód szerepeltetésével.

A falu lakosságának megjelenítésmódjában már a közösségi és homogenizáló vonás dominál; a jobbágyok nem kapnak se egyéni osztatú, se dinamikus formájú elősorolást, megszólalásmódjuk is csoportjellegű. A falusiak beszéde a haláltánc-történet egyetlen retorikusan megkomponált monológja, ami már csak tizenöt strófás összterjedelme és centrális pozíciója miatt is tüzetesebb vizsgálódásra tarthat igényt. Az aposztrofé pragmatikus alakzatára épülő monológ java része a *genus deliberativum* beszédnemében íródott, az elején azonban egy a *genus demonstrativum* alá besorolható laudáció méltatja a Halál hatalmát, ami – miközben az oráció bevezetőjeként a megszólított jóindulatát is igyekszik elnyerni (*captatio benevolentiae*) – alkalmat nyújt a halálemelkedések közismert, antitézisekre építő formuláinak felelevenítésére is. Ehhez egy néhány soros átkötéssel csatlakozik beszéd lényegi, argumentatív funkciójú része. A teljes beszéd szerkezete így vázolható fel: *laudatio* (214–222. s.), *obsecratio* (223–225. s.), *argumentatio* (226–252. s.), *obsecratio* (253–255. s.), végül a *captatio benevolentiae* egy másik formájaként az ajándékok felajánlása (256–258. s.). Az argumentáció személyi érvei (*argumenta a persona*) a már elvégzett és a jövőben elvégzendő munkafolyamatok elősorolására építenek, illetve nehéz, nyomorúságos állapotuk (*conditio*) tekintetbevételére is számítanak. A diszpozíció kidolgozottságával feltűnő ellentétben áll az elokúciós díszítőelemek hiánya, a beszéd stilisztikai-poétikai egyszerűsége.

Figyelemre méltó, hogy a jobbágyi munkálkodást leíró szövegrész (226–246. s.) – magán az oráción belül – a tárgyalt jelenet centrális szerkezeti helyét látszik imitálni. Ily módon pedig az egész haláltánc-történet strukturális középpontjának tekinthető. Éppen ez az a pont, ahol az egyébként hangsúlyozottan „süket” és közönyös Halál a falusiak együgyű, prózai szóáradatába belefeledkezik. Ráadásul az argumentáció elsőrendű eszközévé váló halmozó elősorolás szinte láthatatlanná teszi a Halál rettenetes alakját; a befogadói látótérben az emberi élet fenntartásának dinamikus processzusa jelenik meg, a természeti környezet megművelésének szakadatlan folytonossága – voltaképpen maga az Élet:

Keríti kerteit, kiortja réteit, sövényét újíttja.
Oltott gyümölcsfáit, s elszáradt ágait mostan tisztogatja,
Szántva s ugarolva, nagy sokat fáradva földeit forgatja. (232–234. s.)

E szakasz másik sajátossága, hogy bár első rátekintésre a mezőgazdasági tevékenységformák életfenntartó aspektusát látszik demonstrálni, valójában a Halál uralmát

példázza: az evilági állapotváltozások a meditatív szakasz alaptézisét igazolják élet és elmúlás dinamikus s egymástól elszakíthatatlan kapcsolatát láttatva.⁴¹⁴

A jobbágyok érvrendszere így végül önmaga ellen fordul, s csupán vakságuk és evilági begyökerezettségük tényét képes felmutatni. De a szó meggyőző erejébe vetett hit is megcáfolódik: az affektív hatáskeltésre apelláló retorikus fogások csupán kis ideig tudják késleltetni a kegyetlen véget. A jobbágyok attitűdjére joggal vonatkoztatható az ismert bibliai *locus* intése: „De vigyázzatok magatokra, hogy valamikor meg ne nehezedjék a ti szívetek [...] az élet gondjainak miatta és váratlanul reátok ne jöjjön az a nap: Mert mintegy tör úgy lep meg mindeneket, akik az egész föld színén lakoznak” (Lk 21, 34–35).⁴¹⁵

A „Prédában az vadász...” kezdetű betéttel felfüggesztődik a haláltánc-történet elbeszélésének folyamata. A szakasz kezdőpontján álló epikus vadász-hasonlat a halálmetaforák egyik ismert típusát bontja ki:

Prédában az vadász, miképpen madarász, éppen telhetetlen,
Ólálkodva bujkál, s az erdőken járkál mind nyáron s mind télen,
Rejtett kelepcével s megvetett törével leskődik szüntelen,
Az halál akképpen szüntelenül éppen prédálja éltünket,
Nyáron s kikeletkor, mind télen s mind őszkor öldöklí fejünket,
Hálóját megveti, s nyilait eresztí, s elfogyat bennünket. (307–312. s.)

A fenti trópus az állat-ember viszony felől ugyan kapcsolódik az előző jelenet motívumaihoz, ám azt most mintegy kifordítja, hiszen a jelen példában az ember kerül az állat alárendelt szerepébe, miközben a halál viszonyulásmódja mentes marad mindennemű óvó gesztustól, s így csupán a nyers, kíméletlen brutalitást reprezentálja.

Koháry az évkör egyes szakaszaihoz rendeli az ennek megfeleltethető emberi életkorokat, ezzel összekapcsolja a régiség képi gondolkozásának legalapvetőbb, tapasztalati alapokon nyugvó elemeit. Ebben a barokk analogikus, tükröződések és szimbólumokat kedvelő eljárás módjára ismerhetünk: a makrokozmosz stációk kapcsolatban állnak a mikrokozmoszt képviselő ember életének fázisaival.⁴¹⁶ Ehhez az erősen topikus képzet-alaphoz adja hozzá a halál perszonifikált alakját, ami azonban némi képzavart és gondolati inkonzisztenciát idéz elő.

Az alaptételt a figurális ábrázolás után még számos, immár elvont aspektus kifejtése követi, filozofikus dikció formájában. A halál természetének újra felmutatott és így nyomatékossított artikulációját logikus módon egészíti ki az elvont fejtegetések gyakorlati applikációjának szándéka. Az elmélkedést ezért az etikai dimenzió felmutatása zárja (352–357).

⁴¹⁴ Hiszen a halál konceptualizálásának is e természeti folyamatok jelentették egyik alapvető forrástartományát. Vö. *kaszás, arató, kertész*.

⁴¹⁵ Károli Gáspár fordítása.

⁴¹⁶ KIBÉDI VARGA, „Egy világ mesgyéjén...”, 41.

s.), hiszen voltaképpen ez képezi indítóókat nemcsak a meditációnak, hanem a történetmondásnak is. A halált imperszonális formában tematizálják a vers moráldidaktikus sorai, s a bűnük elkerülésének egyik leghatékonyabb instrumentumaként mutatják fel a rá való emlékezést.

Az elmélkedésbetét előtti hét szín a világi emberek csoportjait számlálja elő, az utána következő pedig a megszentelt tisztségeket viselőket vonultatja fel, így e betoldás egy határvonalat képez a profanitás és a szakralitás terei között.

A katolicizmus által kodifikált hét fő bűn említése vezet át az egyházi rend tagjainak előszámlálásához. A jelenetalakítás egyik fő sajátossága az arányos szerkesztésmód. A szcena kétszatos: először a világi papság tagjai kerülnek sorra (358–393. s.), majd csak ezt követően halnak meg a szerzetesek (394–420. s.). Mindkét alegység egy olyan négystrófás felvezető résszel indul, melyben a halál tevékenysége kap kiemelt szerepet (358–369; 394–405. s.). Ezek után a narrátor egy-egy szubjektív, erőteljesen kritikus hangvételű didaktikus fejtegetés formájában ítéli meg a típusalakok reakcióját (370–381; 406–420. s.). Egy-egy rövid, pozitív érvényű *exemplum contrarium* ékelődik e részekbe; azoknak a papi alakoknak a halála, „Élteknél kik várták, s gyakorta forgatták halált elméjükben” (380. s.). Az első szakasz pozitív példája után egy olyan négystrófányi átvezető szakasz (385–393. s.) veszi kezdetét, amelynek a kétféle „zsák” – egyszerre parallel és kontrasztív – képe, e kettő egybevetése (*comparatio*) áll a középpontjában.

A zsákba gyűjtés mozzanata a városjelenet vagyontárgyakat felhalmozó gesztusára is rájátszik, csak mintegy fordított előjellel, hiszen most éppen a halál hordja egy helyre áldozatait. A halál cselekvésmódját kifejező igék a folyamat romboló, erőszakos jegyét hordozzák magukon, de a rántás, taszítás, vetés, fektetés már nem csupán a halál veszélyességének, hanem a testi való értékfogyatkozásának is jelzői, hiszen a test – a lélek felszabadulásának pillanatában – élettelen objektummá válik. Korábban már láthattuk, hogy a halmozás alakzata különösen hangsúlyos szerephez a többi kiemelt fontosságú jelenetben is. De míg a műegész centrális pontjában álló, a jobbágyok mezei munkáit felsorakoztató szakaszban a rend és a temporális folytonosság érzékeltetésére szolgál, addig a másik kettőben már a megszakítottság és a rendbontás kettős – aktív, illetve passzív – aspektusú láttatását teszi lehetővé.

A szerzetesek elragadása után veszi kezdetét az újabb négystrófányi intő szakasz. Ez az előbbivel ellentétben már a pozitív példával indít, és nem a halálhoz, hanem a világhoz való helyes viszonyulást taglalja. A két szembeállított magatartásmód különbségét ökonomikus tömörséggel fogalmazza meg a szöveg:

Az halál kedvéért és az jó halálért hatták el világot,
Megvetik, kerülük, utálják, s gyűlölik az múló hívságot,
Az halálra érve s révére reá kelve nyernek boldogságot. (406–408. s.)

Jól kitapinthatóvá válik a fő törésvonal a két irányulásmód között: aki a világot gyűlöli, örömmel fogadja a halált, s *vice versa*, mivel a vers terében – a keresztény szemléletmódnak megfelelően – a világ csak árnyékszerű létezéssel bír, az ember egzisztenciális helyzetét pedig a folytonos veszélyeztetettség és harci készültség határozza meg. A halál innen nézve voltaképpen nem más, mint próbatétel: a meghalás pillanata fedi fel az adott ember benső minőségét, s rántja le a leplet az életvezetés uralkodó irányulásáról. Nyilván azért pozicionálja a szerző éppen e jeleneten belülré a morálkritikus megjegyzéseket, mert ennek kárhozatos volta a papi rend vonatkozásában ítélhető meg a leg súlyosabban. A jelenet moráldidaktikus fejtegetései azonban nem csupán a hivatásukat méltatlanul elhanyagoló papokról fogalmaznak meg kemény kritikát, de az ideális szerzetes arcképét is felvázolják.⁴¹⁷

Mivel a jelenetek mindig a megérkezés mozzanatával indítanak, a sétálás egyes állomásai közötti tér láthatatlan marad. A nagyobb színek között azonban fel-feltűnnek olyan perifériális terek, amelyek a megelőző vagy a rá következő jelenetbeli térrel lazán állnak kapcsolatban. Viszonylagos rövidségük ellenére e mellékszínterek is konstruktív módon járulnak hozzá a műegész értelméhez.

A városi jelenet háborús helyzethez köthető képzetkincse, ami egyébként már a szakasz felütésében is megjelent a halál fegyverekkel (kaszával, íjjal stb.) való felszerelkezése során, vezeti fel a rá következő helyszínt: a végházak – a fizikai erő és bátorság – világát (157–186. s.). A végházaknál megjelenik az alaptípus – jelen esetben a katona – társadalmi státusz szerinti differenciálódása is. Így egyazon keretben, egyszerre érvényesül a megtestesített alaptulajdonság elégtelenségének és az alacsony, ill. magas rangú egyének közötti különbség hiányának bizonyítása. A Halál a végházakból jut el a falut határoló vidékre is, ahol az adószedők típusalakjaival, a vámossal, a révésszel és a harmincadossal találkozik (187–192. s.), akiknek halála képi, személytelen formában nyer kifejezést. A szőlőműveléssel kapcsolatos foglalkozások jelenete (162–282. s.) azért különösen fontos a narratíván belül, mert éles kontrasztban áll a Halált rémülettel fogadó szcénákkal. A bor és a bódulat jelenetében a részeg gazdák örömmel és vigadva vonják be társaságukba a Halált, s e gesztusukkal a halálfélelem legyőzésének egy vétkes módját jelenítik meg. E momentum ismét utalni látszik a jobbágyok kapcsán már említett biblikus figyelmeztetésre, s a mámorban és részegeskedésben való

⁴¹⁷ Mindezek után végül a vers beszélője is számot vet a fenti megfontolások konzekvenciáival, amelyeket immár aktuális életbeli szituációja keretén belül igyekszik értelmezni („hozzám is közelget az halál újabban”, 421. s.).

elmerülés veszélyére hívja fel az olvasó figyelmét. Még megmaradva a vidéki országterületeken, a szőlőtermesztők után az állattartással kapcsolatba hozható foglalkozások kerülnek sorra (283–306. s.). A majorgazdák, juhászok, gulyások, pásztorok jelentében a már eddig ismert részletek variálódnak.

Koháry haláltáncának zárójelenete (424–442. s.) az egyházi és világi fejedelmek halálát szcenírozza a korábbi narrációs sémát követve. A fejedelmek jelenete magába sűríti a legfontosabb haláltánc-motívumokat, miközben a leghatalmasabbak halálával nyomatékosítja is ezeket. A palota színterében jelenik meg a halálfélelem felszíni, ideiglenes legyőzésének másik alaptípusa, az elbizakodottság vétke. A halottak testének sorsával csak itt, a haláltánc-történet végén szembesít minket a szerző, s ezzel hatásosan rekeszti be a látomásszerű jelenetek sorát: „Íme, hatalmoktul és birodalmoktul immár el is estek, / Válik nemsokára hamuvá és porrá meghidegült testek.” (446–447. s.) A költeményt egy kétstrófás kolofón zárja, amelyben a narrátor újra visszatér saját alapszituációjához, s a halál felszabadító aspektusát hangsúlyozza.

A halál-figura „sétálása” – ahogyan azt a cím is jelzi – adja a műegész szerkezetének fő összetartó erejét, miként a történetmondás vázát is ez alkotja. A két – alaphelyzetében, nyelvi stílusában és narrációs technikájában is jelentékeny eltéréseket mutató – szövegegység egybeforrasztását Koháry a vers alanyának kezdeti helyzetéhez való visszakapcsolásokkal és a történetvezetés közben időnként megjelenő lírai, elvont vagy morális tanításokat közlő részekkel próbálta biztosítani. Noha a mű textusában folyamatosan nyomon követhetők a *transgressio* nyomai, a két összetevő ennek ellenére sem forr igazán szerves egységgé. Különösen szembetűnő a haláltáncbeli hosszadalmas lírai kitérő főszövegtől való elütése, ráadásul gondolati tartalma is redundánsan hat.

A műfaj korai darabjainak részét képezte még egy didaktikus jellegű keret, amelyben a haláltánc mondanivalóját egy prédikátor szerepű elbeszélő összegezte.⁴¹⁸ E prédikatori kerettel némileg rokoníthatónak tűnik a mű felütése, elsősorban a lírai alany megszólalási módja és pozíciója felől. A haláltánc rab narrátora itt is kívülről és felülről tekint az eseményekre; bensőleg egyáltalán nem érinti meg őt az áldozatok agóniája. Nem tárgyilagos krónikás, hiszen ő is a saját valláserkölcsei horizontjának szemléleti kerete alapján ítéli meg a szereplők viselkedésmódját. Viszont személyes érintettsége, a halálszituációban való involváltsága s rabkénti önpozicionálása ellentétben áll a didaktikus funkciójú prédikátor-figura szerepével. A hagyományos haláltáncokkal szemben tehát Koháry költeményében a hangsúly az elbeszélő személyes érintettségére helyeződik át, aki a kezdő versszituációban még önmaga történetét

⁴¹⁸ OLÁH, „Pesti György...”, 593. Koháry haláltáncverse Pesti Gáboréhoz hasonlóan szintén interkonfesszionális jellegű: csak néhány mellékes részlet utal a költő katolicizmusára.

narrálja, s csak ezt követően tér rá saját empirikus élményeinek elbeszélésre.⁴¹⁹ Vagyis a perszonális halálalak elsősorban a lírai szubjektuma számára jelenik meg, aki eleinte szintén – a későbbi áldozatokhoz hasonló módon – egy készületlen, bűnös ember alakjában lép elénk.

A vers beszélőjének a haláltánc-történet folyamán artikulálódó szubjektív kommentárjai egyértelműen arra mutatnak, hogy immár sikerült felülemelkednie azon a magatartásmódon, amely először őt magát is jellemezte, s amely azután sorra visszaköszön a Halál áldozatainak kétségbeesett halálfélelmében. A kezdeti rémületet tehát már az első szakasz végére felváltja az elcsendesült szív statikus állapota. E szembetűnő attitűdváltás kapcsán joggal merülhet fel a kérdés, hogy voltaképpen mi húzódik meg e látványos lelki transzformáció mögött? Úgy vélem, hogy a versezet első szakaszában egy olyan sajátos lelki fejlődés különböző fázisai követhetők nyomon, amelynek háttérében a korban népszerű, újjáélesztett sztoicizmus⁴²⁰ egyik központi, praktikus jellegű eleme áll: az az alapelv válik az első szerkezeti tag fő szövegszervező elvévé, amely szerint az embert érő rossz legyőzése csak a róla alkotott vélemény átalakítása útján valósítható meg. A sztoikusok ugyanis az emberi akarattól független dolgok rossznak minősítését értelmetlennek tartották: „sohase másokat okoljunk, amikor akadályokra bukkanunk, vagy nyugtalanok és szomorúak vagyunk; magunkat, azaz a magunk véleményét hibáztassuk.”⁴²¹ A lélek érzelmeinek felkavarodása eszerint egy helytelen vélemény következménye. A meditáció gyakorlata pedig lényegileg nem más, mint e szenvedést okozó vélemények helyreigazítása, majd az ezt megalapozó alapelvek emlékezetbe vésése.

A költeményben tematizált halálfélelem egy olyan lelki tényezőt jelöl, amelyet a versbeli szubjektumnak önmagában kell legyőznie, mivel azt egy olyan esemény indukálja, amely az elszenvedő alany hatalmán kívül áll. Éppen ezért a kiváltó körülményhez tapadó – negatívnak minősíthető – érzelmi reakció a műben az értelmi reflexió során fokozatosan formálódik át. A versbeli alany attitűdjének gyökeres átalakulása nem individuális, hanem tipizált jellegű, s egyes szakaszai így vázolhatók fel: (I.) a tudatlanság és az érzelmek uralma a lelken; (II.) a szembesülés fázisa: a lelki krízishelyzet; (III.) az elmélkedés folyamata; (IV.) az értelmi megfontolás dominanciára jutása az emocionalitás és az akarat vonatkozásában.

A versbeli meditatív tevékenység alapvonásai mellett érezhető a sztoikus filozófusok halálról alkotott véleményének inspirációja is.⁴²² A sztoicizmus alapelveinek megfelelően a

⁴¹⁹ A prédikáló beszédmód, mely a papság jelenetében jelenik meg, elsősorban a közeghez köthető. A prédikátori szerepfelfogás (a vallásetikai didaxis követítése értelmében) viszont áttételesen mintha áthatná Koháry egész költői korpuszát. A katolikus főúr különösen fontosnak tartotta a prédikációs kötetek mecenatúráját: MACZÁK, „Koháry István...”.

⁴²⁰ TURÓCZI-TORSTLER, *Keresztény Seneca*, 9–22.

⁴²¹ EPIKTÉTOSZ, *Kézikönyvecske*, 8.

⁴²² Az antik filozófia egyik fontos módszere volt a „meghalás megtanulása”. HADOT, *A lélek iskolája*, 37–48.

higgadt intellektuális rátekintés során a halálfélelem csúfos és értelmetlen dologgá minősül át: „Az életet azzal a kikötéssel nyertük, hogy meg kell halni: az élet a halálhoz vezető út. Azért esztelen dolog a haláltól félni, mivel a biztosan bekövetkező dolgokat várni kell”.⁴²³ Az életvezetést irányító szabályok azonban csak akkor tudnak hatékony támaszt nyújtani, ha élővé válnak. Ennek egyik javasolt eszköze az érzékletes megidézés, mely Kohárynál a katolicizmus világképi keretébe ágyazottan és a jezsuita lelkiesség hatásával egybefonódva jelentkezik. Nem más ez, mint a halál – krisztianizált formájú – „előgyakorlása”⁴²⁴. A *meditatio mortis* fő célja tehát a magatartás zsinórmértékéül szolgáló maximák egzisztenciális elmélyítése; e célt szolgálja a közhelyes, ám igaznak tartott formulák untalan ismétlése, variálása, újrafogalmazása. „Sok gyakorlattal kell megkeményíteni a lelket, hogy elviselje a halál látványát és közeledtét.” – írja Seneca.⁴²⁵ Alighanem a meggyökereztetés szándéka állt Koháry azon döntése mögött, hogy a haláltéma egy újabb költői feldolgozását kísérelje meg. E kísérlet eredményességét illetően benne is lehettek kétségek: a haláltánc-költemény végül kéziratban maradt, s annak csak legsikerültebb, felvezető szakaszát adatta ki. Mindazonáltal Koháry jellegzetesen barokk haláltánc-története is fel tud mutatni ötletes költői megoldásokat, s egészében véve – fogyatkozásai ellenére is – érdekes poétikai kísérletnek lehet tartani.

Összegzőképpen elmondható, hogy a tárgyalt műben a haláltánc-történet funkcionális szempontból a halálemlékezés alapintuícióinak megerősítésére és gondolati elmélyítésére szolgál. Koháry István a keresztény-sztoikus világképéből következő céloknak megfelelően használta fel és formálta át a haláltáncok alapvető műfaji jegyeit. Így az eltérő jellegű összetevők invenciózus egybeillesztése a haláltánc késő középkori műfaját egy jellegzetesen barokk formanyelvű, ám középkori gondolati hatást tükröző, személyes érintettségű halálmeditáció illusztratív funkciójú elemévé avatta.

6.5.3. Lírai meditációk az emberi élet végéről: Az *Elvénült embernek búsuló gondolati*...

A 17. században nemcsak a vizuális ábrázolások iránti igény növekedett meg, hanem a különféle elmélkedésgyűjtemények is egyre népszerűbbé váltak.⁴²⁶ Ez részint annak volt köszönhető, hogy a meditatív elmélyülés számára alkalmas kiindulópontot jelentettek a képi

⁴²³ SENECA, *Prózai művei*, I, 184.

⁴²⁴ „A halál »praemeditatio«-ja a halál előgyakorlása” (HADOT, *A lélek iskolája*..., 18.).

⁴²⁵ SENECA, *Prózai művei*, I, 365.

⁴²⁶ KÓNYA, „Kép és szó...”, 1.

illusztrációk, mivel az értelem mellett az érzékeket is bevonták az elmélkedés folyamatába.⁴²⁷ Vizualitás és értelmi reflexió összekapcsolása megfelelt a kor szellemének, hiszen – Mario Praz megállapítását idézve – a barokk ember „örömét lelte abban, ha a szó jelentését alátámasztotta a plasztikus megjelenítés hozzáadásával.”⁴²⁸

Illusztráció és elmélkedés kapcsolatának jellegzetes barokk példái voltak a jezsuita emblematikus meditációk. Korondi Ágnes mutatott rá arra, hogy az „érzések bevonása (*applicatio sensuum*), ami az ignáci meditáció egyik kulcseleme, nagyon jól összekapcsolható az emblémák plasztikusságával és az ebben rejlő retorikai lehetőségekkel.”⁴²⁹ A humanista emblematikát a jezsuita szerzők saját célkitűzésüknek megfelelően alakították át, alkalmassá téve a hívek közötti széles körű terjesztésre.⁴³⁰ A négy végső dolog egyikeként a halál is gyakran tűnt föl a külföldi és magyarországi emblémáskönyvek tematikájában.⁴³¹

Koháry István mind Nagyszombatban, mind Bécsben jezsuita oktatási intézményben végezte tanulmányait.⁴³² A jezsuita iskolákban a tananyag részét képezte az emblémakészítés módszereinek elsajátítása.⁴³³ Koháry tanulókori leveleiben említést is tett saját műveiről, terjedelmes magyarázatot fűzve hozzájuk.⁴³⁴ Később is, egészen élete végéig fontosnak tartotta e képalkotási módszer felhasználását saját lelki épülése szempontjából. Ezért lakóhelyeinek falain több, valószínűleg saját maga által tervezett emblémajellegű festményt helyezett el.⁴³⁵ Kép és szöveg egymást támogató kapcsolata így a költő mindennapi életében is realizálódott, ami bizonyára komoly segítséget nyújtott egyéni meditatív praxisa elmélyítésében.

Az Elvénült embernek búsuló gondolati vagy hogy inkább életének végérül elmélkedési kötet egyike az 1720-as évek környékén, a pozsonyi Royer-nyomdában megjelent kiadványoknak.⁴³⁶ Két, kisebb eltérést mutató nyomtatványa ismert; mindkét példány hely, név és év megjelölése nélkül látott napvilágot, a kötet cím két különböző értékű kronosztichont tartalmaz. Érdeemes röviden számba venni az eredeti nyomtatvány tipográfiai jellemzőit, ugyanis ezek határozottan arra mutatnak, hogy a külön lenyomatként megjelent vékony füzet lírai darabjai egy összefüggő versciklust képeznek. Láttuk, hogy Koháry számára fontos volt az irodalmi alkotással szorosan összefüggő „képíratás”. Ezt példázza a vizsgált mű is: az

⁴²⁷ KORONDI, „A jezsuita emblémameditáció...”, 93.

⁴²⁸ Idézi KORONDI, „A jezsuita emblémameditáció...”, 88.

⁴²⁹ KORONDI, „A jezsuita emblémameditáció...”, 91.

⁴³⁰ KNAPP, *Irodalmi emblematika...*, 29.

⁴³¹ KNAPP és TÜSKÉS, „A halál motívuma...”, 131–163.

⁴³² LŐKÖS, „Üdö mulatás közben...”, 270–271.

⁴³³ KNAPP, *Irodalmi emblematika...*, 69–85.

⁴³⁴ THALY, „Koháry István...”, 392–393.

⁴³⁵ THALY, „Koháry-műemlékek...”, 56–61.

⁴³⁶ RMKT XVII, 16, 604.

előzéklapon és az utolsó vers fölött egy-egy grafikus ábrázolás, egy *vanitas*-kompozíció és egy *memento mori* látható.⁴³⁷ Mivel a nyomtatvány lapjain se oldalszámok, se verscímek nem szerepelnek, az egyes összetevőket csak tipográfiai elemek különítik el egymástól.⁴³⁸

Az első metszet tehát – egy rövid kísérő versszöveggel – a címlap előtt áll. Erre következik a két tagra osztott kötetcím, amelyek közé egy nyomdadísz ékelődik. A *kegyes olvasóhoz* címzett, kurzívval szedett négystrófás költemény formailag világosan elkülönül a rá következő, főszövegnek tekinthető darabtól. Ennek a hosszabb, tizenöt versszakos, cím nélküli szövegnek a végén egy újabb nyomdadísz áll, majd ezt követi a *memento mori* ábrázolás és egy ehhez szorosan kapcsolódó háromstrófányi terjedelmű, ugyancsak cím nélküli záróvers.

A kor szimbólumkedvelő alkotásmódjának megfelelően a két képen megjelenített tárgyak mind jelképeznek valamit. A koponya – mindkét kompozíció lehangsúlyosabb, központi eleme – az emberi halandóság klasszikus szimbóluma volt, a barokk idején szinte már kegytárgy, a többi elem az idő (homokóra) és az élet egyes aspektusainak (fogyó gyertya, kettétört kard, lekaszált gabona) mulandóságára utal. Az asztalon fekvő papírlapon a „*sic vanescimus*” felirat olvasható. A közvetlenül a zárlat felett látható kép csak mintegy megismétli az első, komplexebb ábrázolás fő motívumát, elhagyva a mellékes elemeket.⁴³⁹

Valószínűsíthető, hogy a jezsuita emblémakészítés példája inspirálóan hatott a költőre. A hagyományos embléma három fő elemből állt: a mottójellegű címből, az emblémaképből és a szöveges *subscriptió*ból.⁴⁴⁰ A Koháry-kötet emblémaként funkcionáló metszetei cím nélkül állnak, *subscriptió*juk pedig eltérő terjedelmű: az első egy négysoros, a másodiké egy háromszoros négysoros, felező tizenkettes formájú vers. Mindkét textus szorosan kapcsolódik a képi illusztrációhoz és morális célzatú tanítást közöl. Mivel az első szöveg kifejezőmódja feltűnően költőietlen, köznyelvi jellegű, a kép és a nyitóvers kapcsolatában a vizualitás dominál. A kötet végén szereplő metszetenél azonban megfordul ez a viszony és a három strófás költemény válik hangsúlyossá. A két metszet szimbolikus tartalma a halálelmélkedésekkel összefüggő emblémák tipikus gondolati körében mozog.⁴⁴¹

A lírai beszélő először a metszet szemlélésére szólítja fel az olvasót:

Ha ide tekintesz, nizzed ezen képpen,
Feiedet, szemedet irták le miképpen,
S-el hid bizonyára, hogy talata széken.

⁴³⁷ *Uo.*, 625–626.

⁴³⁸ A *kegyes olvasóhoz* vers kivételével, de ez kevésbé tekinthető valódi, jellegadó címnek.

⁴³⁹ Ez csupán egy koponyát ábrázol, két keresztbe tett sípcsonttal.

⁴⁴⁰ A korszak irodalmi emblematikájának történetéről lásd: KNAPP, *Irodalmi emblematika...*

⁴⁴¹ KNAPP–TÜSKÉS, „A halál motívuma...”, 157–158.

A fenti sorok önmegszólító gesztust is kifejezhetnek, vagyis a ciklusszövegek dialogikus jellege éppúgy értelmezhető externálisan, vagyis kifelé szólóan, mint internálisan. Utóbbi esetben a középkori elmélkedő irodalom egyik ismert szövegtípusához, a *soliloquium*hoz, vagyis az emberi lélek önmagával való beszélgetésének formájához kapcsolódik. A ciklus elején az egyetemes halandóság már tudatosított pozíciójában állva szólal meg a szöveg beszélője, állítását a grafikus ábrázolás üzenetével szembesítő mozzanattal nyomatékosítva. A rövid vers két variánsa közül a lírai alany az egyikben „megfösült fej”-et, míg a másikban fejet és szemet említ, azaz mindkét esetben a koponyát emeli ki, ami valóban e kompozíciók fókuszpontja, elengedhetetlen eleme volt. A koponyakép gyakorlatilag egy tükörként funkcionál, amelybe a vers olvasójának illetve lírai alanyának bele kell tekintenie. Ezzel a gesztussal már a ciklus legelején létrejön egy olyan személyes érintettség, amely majd a halálmeditáció gondolatainak hatásmechanizmusát megalapozza. Egyben alkalmas arra is, hogy személyes jelleget öltson, a később többször feltűnő fej-motívum birtokosa mindig az adott költemény kontextusának megfelelően változik: először „*fejed*”, majd „*fejem*”, végül „*fejünk*”. Tehát amellet, hogy az eltérő igei személyragok jelzik a megszólaló beszédmódjának módosulását, a képek és versszövegek között is szoros motivikus kapcsolatot hoznak létre.

A rövid bevezető darabra következő versből (*A' kegyes olvasóhoz*) a halál explicit tematizálása még hiányzik, ez csak a központi, legterjedelmesebb versszöveg közepe táján fog – megfelelő előhangolás után – újra előtűnni, immár teljes erővel, hogy innentől azután végig dominálja a költői beszédet. Az előzéklap után álló kötet cím azonban már előre jelzi ezt a témaváltást a „vagy hogy inkább” fordulattal.

A kegyes olvasóhoz szóló költemény egy akkortájt még viszonylag ritkán megverselt emberi alaptapasztalatot emelt a figyelem középpontjába: az öregséget mint versképző élményt. Nem meglepő hát, hogy a mű fő szövegszervező gondolatalakzatává az antitézis vált. Az első személyű formában megszólaló lírai alany a kesernyés, fanyar hangvétellű felütésben az öregség élethelyzetét a bánat érzelmi minőségével egylényegűként határozza meg. A verskezdet szubjektív nézőpontú panasza a következő strófában a külsődleges, testi-fizikai tényezők számbavételével egészül ki:

Kezdet nehezeden lábaim járása,
Akadályoztatik nyelvemnek szóllása,
Ugyan azon szerint füleim hallása,
S-meg homályosodot szemeim látása. (278)

⁴⁴² A kritikai kiadás 76–79. számozású versei tartoznak a vizsgált Koháry-nyomtatványhoz. RMKT XVII, 16, 277–280. A versidézetek mellett zárójelben a kritikai kiadás oldalszámát jelöltem.

Ezáltal a vers világában az öregség egy olyan – idővel elkerülhetetlenül bekövetkező – testi állapotként jelenik meg, amely a fizikai erőnlét és az érzékelési képességek megfogyatkozása révén maga után vonja a világi örömek megélésének ellehetetlenülését, vagy legalábbis akadályoztatását. Ennek következményeképpen a megszólaló egy voltaképpen pszichés alapú problémával szembesül: a melankólia emberi lelken való elhatalmasodásával. A harmadik strófa fejtegetései – a személyes nézőpont elhagyásával – már erre az általános érintettségre helyezik a hangsúlyt. A vénség negatív aspektusait a rímhelyzetű, sorvégi szavak nyomatékosítva fejezik ki, ráadásul a kifejezőkészlet – „inség”, „erőtlenség” és „betegség” – elemeinek jelentéstartalma érdekes módon oszcillál a korporális és pszichikus vonatkozású jelentésmező között. Az utolsó sor kéttagú, szinonim azonosítója („az vénség nyavalya, betegség”) éppen ezáltal fog majd a következő strófa etikai gondolatkeretéhez szervesen illeszkedni. A kereszténység Szent Pál tanítása alapján kétféle szomorúságot különböztetett meg: az üdvöset, mely lényegében a bűnbánattal volt azonos, és a kárhozatosat, mely a világi dolgok miatt keletkezett.⁴⁴³ A lírai alany individuális életében jelentkező öregség is egy ilyen bánatot ébresztő világi tényező. De vajon hogyan képes az ember megszabadulni e „betegségtől”? A válasz egyértelmű: sehogyan. A költő barokk-katolikus világszemlélete azonban nem engedte, hogy a vers lírai alanya megrekedjen a vallási tanítás szerint veszedelmes lelkiállapot útvesztőjében. Hiszen az öregség folyamánya, a bánat eluralkodása a kedélyvilágon már az individuális akarat hatáskörébe tartozik.

Koháry egy leleményes gondolati csavar segítségével alakítja át a kezdeti versszituáció attitűdjét, az elmélkedés mentális-lelki folyamatának közbeléptetésével. Az értelmi reflexió tényérését jelölő a „tudom” említése éppen arra a belátásra utal, hogy az öregség nemcsak betegségnek, hanem orvosságnak is tekinthető. Ráadásul éppen az ifjúkor bizonyos lelki impulzusai ellenében ható medicina:

Noha tudom aztis, hogy finum orvosság,
Olly betegség ellen, mellyben iffiúság
Sok ízben sénlődik, emberi gyarlóság
S-foitogattya szivét az világi hivság. (278)

A nézőpontváltás jellegét és indítóokát jól jelzik az „*emberi gyarlóság*” és a „*világi hivság*” kifejezések. Az értékszembesítést időszembesítéssel egybekötő strófák most ifjúság és vénség,

⁴⁴³ „Az Istennek tetsző szomorúság ugyanis üdvös töredelmet eredményez, s ezt senki sem bánja meg; a világ szomorúsága ellenben a halálba visz.” (2Kor 7.10)

egészség és betegség, öröm és bánat ellentétét vallásetikai dimenzióba helyezik. Tehát az öregség létállapotában a melankólia az, ami a szív ép, egészséges állapotát fenyegeti, de e léthelyzet a pozitív aspektust sem nélkülözi: a tiszta öröm mellett a szívet „fojtogató” világi élvezeteket iránti vágyat is csillapítja. Vagyis a vers kontextusában a vénség betegség (érzéki-világi sík) és orvosság (etikai sík) ellentétét hordozza magában, bár itt még negatív oldalára esik a hangsúly.

A vizsgált ciklus szempontjából azonban jogosan merülhet fel a kérdés: vajon miért kellett a halálemelkedések tematikájához kapcsolódó versek közé egy vénülő ember bánatos gondolatait ecsetelő művet iktatni? Nyilvánvalóan az öregedés és a halál közötti szoros kapcsolat indokolja a költő döntését. Hiszen az öregség nem más, mint a test lassú, fokozatos elhalása, mely mintegy előre figyelmezteti az embert a halál közeledtére. A betegség szerepe is hasonló, mert szintén az élet mulandóságának tapasztalatát hordozza magában, így a két életállapot (a vénség mint betegség) összekapcsolása a halál horizontjában jelenik meg. Az alább idézett egyházi ének sorait érdemes összevetni a második strófával, mivel ezek a már halott ember állapotát írják le, és szintén arra mutatnak, hogy a műben leírt képesség- és erőcsökkenés a közeledő halál képzetét készíti elő:

Sok ki mulasokrol mar peldat uehettek,
Az halal mergitől megh rettenhetnetek,
Mert atiatok fia eő teőriben eset,
Ez csalárd vilagban kik voltak kedvesek.⁴⁴⁴
[Halandó emberek, kik most jelen vadtok...]

De vajon a személyes érintettségen túl befolyásolhatta-e még más Koháryt abban, hogy az öregedést tegye meg kötete kiinduló élményévé? Mivel a sztoicizmus etikai vonatkozású tanításai nagy hatással voltak a korszak gondolkozásmódjára, felvethető még bizonyos sztoikus írások inspirációja is. Seneca tesz említést egyik levelében egy bizonyos Bassus nevű barátjáról, akire „nagy, szinte teljes súllyal nehezedik az öregség.”⁴⁴⁵ A levél alapvető témája az öregség és a közeli halál viszonya. Bassus alakja a sztoikus ideált testesíti meg, „erős és derűs, lelkileg nem esik össze, bár testi ereje csökken.”⁴⁴⁶ Az öregség állapotáról pedig azt írja a filozófus, hogy „a többi halálnemhez fűződhet valami remény”,⁴⁴⁷ de reménytelen annak helyzete, „akit az öregkor visz a halál felé.”⁴⁴⁸ Felfogásában az emberi élet mulandósága a természet

⁴⁴⁴ RMKT XVII, 15/A, 782.

⁴⁴⁵ SENECA, *Prózái művei*, I, 182.

⁴⁴⁶ *Uo.*, 182.

⁴⁴⁷ *Uo.*, 182.

⁴⁴⁸ *Uo.*, 183.

törvényszerű rendjébe illeszkedő tényező: „a természet nem akart ránk más törvényt szabni, mint önmagára: amit megalkotott, szétbontja, s mindent, amit szétbont, újból megalkotja.”⁴⁴⁹

Érdekes, hogy a Koháryhoz hasonlóan börtönben raboskodó Wathay Ferenc volt még az, aki külön verset szentelt a vénség témájának. *Énekes könyve* XVII. versének már kezdősora jól érzékelteti az ellentétes értékelést: „Áldott vénség, vigadj, ne bánkódjál”.⁴⁵⁰ Wathay sem önmagában vizsgálta ezt az emberi alapállapotot, hanem személyes szabadulási vágyának keretében helyezve. A 19 versszakból álló költemény gondolatmenete párhuzamba állítható Koháry alkotásával, csak mintegy ellenkező előjellel, a pozitív értékítélet nézőpontjából fogalmazza meg ugyanazokat az állításokat. Wathay azonban nem saját, hanem apósa állapotát verseli meg, ami – érthető okokból – nyilvánvalóan megkönnyítette számára az előnyös aspektus kiemelését.

A ciklus következő versében az öregség immár explicit módon, egyértelműen a halálközelség kiemelt élethelyzeteként jelenítődik meg. Ennek során pedig a már többrétűen – részint képi illusztrációval, részint egy egyénített élet- és szerephelyzet közbeiktatásával – előkészített elmélkedés értelmi mozzanata egyre inkább központi szerepűvé válik.

Az „Elmémben forgatom elmúlt napjaimot...” kezdetű, cím nélküli versben a nagy számú birtokos személyjeles névszók, az egyes szám első személyű megszólaló és az életrajzi utalások következtében a személyes hangütés még erőteljesebb kifejezést nyer. Ezek szerepe azonban itt sem az önfeltárás demonstrálása, hanem a hitelesítés; a didaktikus-morális tartalmak szemléletes, átlékelített megfogalmazásához járulnak hozzá. Ezt jelzi, hogy a szubjektív múltidézés általános érvényű, a barokk korában közkedvelt témákkal kapcsolatos megjegyzések tarkítják. Az egész vers gondolati tengelyét az emberi személy és az evilági élet viszonyának problematikája alkotja; szerkezetileg két nagyobb tematikus egységre tagolható: az első hat strófát a felidézett életesemények sorozata tölti be, a 7. versszaktól kezdve viszont a beszédhelyzetet már a közelgő halál képze uralja. Érdekes arra is felfigyelni, hogy már rögtön a vers felütésében egybefonódnak az emlékezés és az értelmi reflexió mentális folyamatai, ugyanis a lírai alany lelki terének történéseit végig ez, vagyis az emlékezés és elmélkedés dinamikus – hol egymást váltó, hol egymásba oldódó – kapcsolata fogja dominálni.

Az első strófa befejezett melléknévi igeneves jelzői a múlt lezártágát, bevégeztséget hangsúlyozzák, és előkészítik a következő versszakok meglátásait. Az utolsó sorban, az élet külsődleges aspektusai után, a belső lelki viszonyoknak, a szív és az elme megzavart állapotának rajza következik, mely nyilvánvaló megfelelést mutat az előző költemény első

⁴⁴⁹ Uo., 184.

⁴⁵⁰ WATHAY, *Énekeskönyve*, 99.

szakaszával. Ehhez egy versszaknyi terjedelmű didaktikus fejtegetés csatlakozik; a világról alkotott barokk felfogás jellemző elemei sűrűsödnek egy strófába:

Ez család világnak tellyes hamisságát,
Mutatot kedvének álhatatlanságát,
Szinlet javainak enyésző hivságát,
Kevés üdő alat elmulandóságát. (278)

E megszemélyesített világot két fő tulajdonság jellemzi: mulandósága és csalárdsága. Javai ennek révén nem lehetnek mások, csak „szinlet”-ek, vagyis nem bizonyulnak valódi értékeknek; mindez egybecseng az ószövetségi Prédikátor hiábavalóság-filozófiájával (Préd 1,2).

A rövid elmélkedést személyes múltidézés követi; ismét időszembesítés keretében fejeződik ki a lírai szubjektum jelenének vigasztalansága. Ennek során a vers beszélője a „forgandó szerencse kerekén” ülőként láttatja önmagát. A költő láthatóan törekszik mondanivalója variált megformálására: az ellentét a 4. strófában tovább erősödik, a pozitív elemek már csak tagadás részeként szerepelnek, hogy erre azután a múlt és a jelen szomorú állapotai közötti párhuzam feleljen. A vers beszélője ekkor éri el „kesergésének” csúcspontját, amit az előző vershez hasonlóan újra a sorvégi hangsúlyos helyzetben álló főnevek jeleznek. Az alapszituáció megváltozását, az érzelmi-akarat fordulatot a következő strófa „kel tehát” szókapcsolata jelzi. A sztoikus-keresztény felfogásnak megfelelően a „békével szenvedés” emberi magatartása veszi át a panasz helyét. Koháry a személyiség lényeges elemeit jelző főnevek felsorolásával nyomatékosítja, hogy a jó kereszténynek egész valójával Isten felé kell fordulnia (vö. Mt 22,37). Ezek a sokszor ellentétként kezelt párok (fej és szív; test és lélek; élet és halál) átfogják az emberi egzisztencia teljességét; komplementer fogalmakként egymástól elválaszthatatlan adottságai evilági létezésének. A „törődött szív” Isten irgalmába való ajánlása után a 7. strófában a halál várásának szándéka vezet át a második tematikus egységébe, ahol a haláltéma kibontására kerül sor.

Míg a 7. strófa a célt fogalmazza meg, a 8. az ennek eléréséhez szükséges lelki beállítottság követelményét: „Világnak hivságát szivemből kizárom”. A konkrét személyes étellel kapcsolatos utalások a 9. versszaktól kezdve elmaradnak, hogy átadják helyüket a halálemélkedésnek. A világ állhatatlanságának megfelelően az emberi élet stabilitása is csak mulékony látszat, melyet konvencionális, biblikus eredetű hasonlatokkal világít meg Koháry:

Mint álom, mint árnyék, életem folyása,
Fogy, múlik, enyészik óránként futása,
Lészen halálomhoz egyik nap jutása,
Isten kegyelméből örök nyúgovása. (279)

A versben szereplő igék többnyire valaminek a belső állapotát vagy tulajdonságát tükrözik, itt válnak egyedül – az életidő *futását* érzékeltetve – dinamikussá és pörgő ritmusúvá. A halál mint *út* gondolata a strófaszerkezetet szintjén is kifejeződik, a folyamat-jelleg, a mozgás-képzet fokozásával egyidejűleg: a három soron keresztül futó életfolyam képzete az utolsó sorban jut el végpontjához, az eufemisztikus kifejezéssel jelölt halálhoz. Koháry elmés megoldása, hogy a rímhelyzetű szavak közül a létezés mulékony változandóságával ellentétes (*örök*) *nyugovást* tette meg a versszak záró szavává.

A 10-13. strófákban Koháry kiemeli az antik mitológia eszköztárából a halállal és túlvilággal kapcsolatos legismertebb, legáltalánosabb elemeket (Párkák, Cháron, Léthe). A három Moira tevékenységét egybefűzi saját személyes sorsával, majd általánosítva is megfogalmazza az emberi halandóság tételét. Ezt azután a keresztény középkor megszemélyesített halálalakjával, az egykor népszerű haláltáncok kaszás csontváz-figurájával kapcsolja össze. A két kultúrkör ábrázolási módjának egybejátszása a halál szuggesztívebb erejű megjelenítését teszi lehetővé. A vers beszélője a változatosságra való törekvés céljából váltogatja és kombinálja a személyes hangnemet az általános érvényű megfontolások objektív beszédmódjával:

Az kegyetlen Párkák noha elkéstenek,
Eletemnek véget még nem vetettenek,
Tudom, de felőlem nem feletkeztenek,
S-az halál törében bé rekesztettenek.

Volt életem kötve Clotho gusalyára,
Fonalát Lachesis fonta orsójára,
Pergetve orsóját nyújtotta hoszára,
Eljut Atroposnak mecző ollójára.

Azok szokták éltét embernek nyujtani,
Akarattyok szerint meg hoszabitani,
Midön kedvek tartya, félben szakasztani,
Halál hálójában béis taszítani.

Nem szünik körülök Cháron vigyázása,
Lethe vizeiben van hajókázása,
Ez világból másra embert hordozása,
S-abbban szüntelenül sok fáradozása.

Iár közel hozzája az keserves halál,
Felvont kaszájával körülötte sétál,
Iffjat és vénet egyaránt lekaszál,
Kaszája fejemre maid nem sokára szál. (279–280)

A Párkák tevékenységének részletes rajza az emberi élet kiszolgáltatottságát és törékenységét dinamikus formában ragadja meg, hogy azután a Cháron-epizód a korábbi útképzet hiányzó

elemét, az átmenet mozzanatát egy köztes színtér és egy közvetítő szerepű alak együttesében mutassa fel. Ezt követően a narrátori tekintet elhagyja az alvilág sötét atmoszférájú közegét; figyelme a földfelszínen áldozatokat szedő halálfigura cselekvésmódjára irányul. A haláltáncokból ismert antitetikus párok közül most csak az alaptémához közvetlenül kapcsolódó ifjú és vén példája jut szerephez. Valószínűleg nem véletlenül válik éppen a kasza hangsúlyos motívummá – ez volt az a hagyományos halálattribútum, amely leginkább a fejre vonatkozó értelemben volt használatos. A lefejezés mozzanata így a ciklus eleji koponya-ábrázolásra is visszautal.

A vers (és egyúttal a megelőző szövegegységek) fő értelemképző motívuma a világ, a szív és a halál. A szívhez kötődnek az érzésvilág történései, legyenek azok károsak (bánat, kesergés) vagy üdvösek (bűnbánat, Istenhez fordulás). A mű terében megnyilvánuló világ végig megmarad negatív minőségeket hordozó közegnek. A barokk jellegzetes toposzai valamifajta veszélyes, aktív ártó hatalommal rendelkező lény képében jelenítik meg, olyan tényezőként, ami „csalárd”, „hívságos” és folyvást kelepccéket állít. Lényegében e negatív aspektusok a versbeli alany keserűségének okai; emberként pedig testi valója kapcsolja legintenzívebben a földi létezéshez, mivel teste a fizikai világ része. Ezért elkerülhetetlenül részesül annak mulandóságából, amelyet az öregedés élettani folyamata mintegy előre jelez.

Amellett, hogy az „Iffjat és vénet egyaránt lekaszáll” sor már eleve relativizálja az öregség miatti kesergés jogosságát, a zárlat egy új gondolat megfogalmazásával oldja fel a alapszituáció problémáját:

Kiszabadul lelkem testem tömlőcébül,
Ez árnyék világnak sűrő veszélyébül,
Vesztemre sokképpen hánt kelepcejébül,
Lészen boldogságom Isten kegyelmébül. (280)

A megelőző strófák elégikus hangnemét hirtelen a bizakodás gesztusa váltja fel, a „halál mint kíváncsú jó” gondolata jut végül szóhoz. Ezzel a halál egy olyan eszkatologikus perspektívában értelmeződik, amely megfosztja azt egyoldalúan rémisztő, pusztító vonásaitól; egyszerre bír szétválasztó és közvetítő funkcióval: a lelket (benső) elszakítja a testtől (külső), majd átvezeti a túlvilági létezés színterére. A vers elején szereplő „mostoha sors” szorításából való feloldozást a lírai alany keresztényi hitvallásának megfelelően Isten kegyelmétől várja.

A vers terében megjelenő ember léhelyzetét meghatározó három fő tényező – a külső világ, a benső szubjektum és a halál – egymással állandó kölcsönhatásban léteznek. Erre mutat, hogy az elmúlás jelentéstartományához köthető kifejezések már az első strófától kezdődően átszövik a mű textusát. A lírai szituáció azt sugallja, hogy végérvényesen csak a halál –

szabadítóként felfogva – oldja fel pozitív módon a külső és a belső közötti ellentétet, mely az egzisztenciális létezést világbeli jelenléte során elkerülhetetlenül áthatja.

A következő, szintén cím nélküli, „Tanácsos fejünknek leirt képét néznünk...” kezdetű versben már a halálra való készülés feladatára helyeződik a hangsúly. A vénség miatti kesergés e költeményből teljesen elmarad, helyét a halandóság tudatosításának szándéka veszi át. A cikluskezdő vers távolságot és tanítói szerepvállalást jelző felszólítása megváltozott formában ismétlődik meg: a vers beszélője már nem egyes, hanem többes szám első személyben, az egész emberiség sorsával közösséget vállaló szubjektumként szólal meg. A közösségi beszédmód keretében megformálódó direktív gesztus az olvasót ismét a halál jelképes ábrázolásának szemlélésére készíti.⁴⁵¹

Tanácsos fejünknek leirt képét néznünk,
Méltó halálunkról nekünk emlékeznünk,
Nem-is illik arrúl soha feletkeznünk,
Ne lehessen könnyen éltünkben vétkeznünk. (280)

A lírai alany igyekszik a feltételezett olvasót a megfelelő irányulás felvételére ösztönözni. A befogadó három lelki képességét szólítja meg, a normatív világnézeti háttérre utaló „tanácsos”, „méltó” és „illik” szavak jelezte perspektívából megszólalva.⁴⁵² Először a világ hiúságában elmerült ember legalacsonyabb, szenzuális képességének üdvös irányba fordítását célozza meg, a koponya kontemplatív szemlélésének mozzanatával. Ezt az emlékezés lelki aktusának korrekciója követi, innentől ugyanis már nem az egyéni sors kellemes vagy kellemetlen történéseinek emlékei kapnak helyt a tudati térben, hanem a halál gondolata. Ezzel az inkább emocionális hangsúlyú orientációt felváltja a tisztán mentális aktivitás; a szöveg így eléri, hogy az emlékezés aktusa elmélkedésbe forduljon át. A költői dikció ezután a felismert igazságok gyakorlati-etikai vonatkozására tereli a figyelmet, hiszen a meditatív elmélyülés elsőrendű célja a befogadó akarati dimenziójának megérintése, megmozgatása.

A következő strófa tartalmilag már nemigen nyújt újdonságot, ehelyett inkább a megelőző gondolatokat igyekszik nyomatékosítani, interiorizálni. A „Kígyó, béka, féreg emészti testünket” fordulat jól illeszkedik a grafikus ábrázoláshoz, sőt annak hatását mintegy totalizálja az egész test elenyészését dinamikus formában szemléltető képével.

Nemcsak a vers, de egyúttal az egész ciklusnak is záró strófája tömören összegzi a legfontosabb gondolati pontokat:

Közelget naponként életünknek vége,

⁴⁵¹ Az elmúlás redukált megjelenítésmódját képviselő, egyszerűsített koponyakép nyersségével talán még erőteljesebb hatást is ér el, mint az előzéklapon szereplő allegorikus *vanitas*-kompozíció.

⁴⁵² A három lelki képesség bevonása a meditatív aktusba a szentignáci lelkigyakorlatok jellemző vonása volt. TÜSKÉS, *A XVII. századi elbeszélő...*, 30–33.

Lészen bizonyosan órájának vége,
Világ hívságának ha lesz nálunk vége,
Halálunknak leszen üdvösséges vége. (280)

A fenti sorok a végképzet különféle síkú értelmezési lehetőségeit játsszák egybe: az első két sor az életidő végességét, a halál elkerülhetetlen tényét fogalmazza meg; a 3. sor áttér a világi hívsághoz való kötődés akarati gesztussal végbevihető megszüntetésének előirányozására, míg az utolsó megjegyzés a személyes, egyedi halál üdvösséges végének lehetőségét villantja fel. A korszakban szokványos eljárás, a „vége” rím műegészt lezáró, többszörös használata a ciklus kontextusában többlettartalommal telítődik. A „vég” magába sűríti az egész kötet kulcsmotívumait, az ifjúkor, az örömök, az emberi élet, a világi hiúság és az empirikus idő mulandóságát. Jelzésértékűen zárja le a nyomtatványszöveg darabjait, de egyúttal a kötet kompozíciójának keretes szerkezetét is megerősíti a cikluscím második tagjára való visszautalással.

Koháry e viszonylag kései alkotása figyelemre méltó színfoltja a magyar nyelvű barokk lírának. Ökonómikus módon ötvözi a korszak didaktikus költeményeinek főbb motívumait és gondolati elemeit, egy vallomásszerűen ható, az öregség élményét a halál perspektívája felől tematizáló keretbe ágyazva. Egy olyan összegző, szintézissteremtő alkotásnak tekinthető, amely jól szemlélteti a barokk líra egyik ágának alaptípusát, a morális célzatú meditatív költeményt; egyúttal tükrözi a korszak olyan jellegzetes tendenciáit is, mint amilyen a műfaji határok elmosása, illetve a képi ábrázolás és irodalmi meditáció egybeforrasztására tett kísérlet volt.

6.6. A liturgikus év ciklusformáló szerepe a *Sok ohaitás közben [...] szerzet versekben*

Koháry több évig raboskodott Thököly Imre fogságában, így nem meglepő, hogy börtönévei meghatározó élményt jelentettek számára, s hogy líráját is főként börtönköltészetként volt szokás megközelíteni.⁴⁵³ A rabságban töltött idő verstermését a költő első nyomtatásban megjelent kötete tartalmazza (*Sok ohaitás közben [...] szerzet Versek*, 1720),⁴⁵⁴ melynek első füzeté két szorosan összefüggő, noha egymástól szöveges és tipográfiai elemekkel jól elhatárolt ciklust foglal magába. A lineáris rendben egymásra következő, kronogramokba rejtett évszámok tanúsága és a kötetbe rendezés módja szerint az alább elemzendő versciklus – az említett társ ciklussal együtt – a börtönévek költészetének időben legelső, az 1683–84-es

⁴⁵³ Ld. VARGA Imre, „A magyar barokk...”, 501–513; CSANDA, „Koháry István...”, 361–371; KOVÁCS Sándor Iván, „Kecskemét mecénása...”, 68–75.

⁴⁵⁴ RMKT XVII/16, 51–210.

esztendőkhöz tartozó rétegét képezi.⁴⁵⁵ A *Rabságban heverve, bánat műhelyében fáradva, henyélés távoztatására koholt versek*⁴⁵⁶ a megelőző ciklus első pillantásra véletlenszerűnek tetsző belső rendjével ellentétben világosan kivehető logikát követ: a liturgikus évkör valós idejüként feltüntetett ünnepeire való reflektálás válik a versfűzér fő ciklusszervező elvévé.

Mínthogy az egyházi év ünnepeinek megtartása nemcsak az üdvtörténet egyes mozzanataira való visszaemlékezés funkcióját töltötte be, hanem a vallásos ember számára a megváltás eseményét is jelenvalóként mutatta fel,⁴⁵⁷ eleve az ünnepek teológiai és valláserkölcsei vonatkozásainak aktualizálására és személyessé tételére ösztönözte a híveket. Ismeretes Koháry buzgó vallásossága,⁴⁵⁸ így a liturgikus év egyes aktuális ünnepeire való reflexiók versszövegekbe építése nem tűnik meglepőnek, mindazonáltal a korabeli magyar nyelvű műköltészetben nem volt szokványos eljárás. Az is lehetséges, hogy a költő számára a korszak népszerű jezsuita meditációs kiadványai jelentettek ösztönzést, a jezsuita szerzők által írt meditációs irodalomnak ugyanis egyik kedvelt kiadványtípusát alkották a naptári szerkezet beosztását, vagy valamilyen egyéb időbeli tagolást követő nyomtatványok. Vásárhelyi Gergely például az egyházi év ünnepnapjainak rendjéhez kapcsolta prózai elmélkedéseit.⁴⁵⁹

Mint látni fogjuk, Koháry ciklusában Újév napjától egészen Pünkösdig haladnak párhuzamosan az üdvtörténet eseményei és a megszólalót érintő külső-belső történések, vagyis a lírai reflexiók a két egyházi liturgikus kör közül a hetvenedvasárnappal (*Septuagesima*) kezdődő és a Szentháromság vasárnapjával (*Festum Trinitatis*) záruló húsvéti ünnepkörhöz kapcsolódnak, bár a versciklus valamivel korábbi időponttal, január elsejével indít.⁴⁶⁰ A ciklusszerkezet kialakításában három katolikus (Hamvazószerda, Húsvét és Pünkösd) és két világi ünnep (Újév, Farsang) vesz részt, a verscímekben csupán a határpontokként felfogható ünnepnapok szerepelnek, ezek mellett azonban a szövegekben egy-egy időszakra vonatkozó utalás is megjelenik (Vízkereszt hete, illetve a farsangi és böjti időszak).

A hosszú cikluscím három, a múlt, a jelen és a jövő síkjait egyaránt magába foglaló aspektusra hívja fel az olvasó figyelmét: elsőként a költemények létrejöttének háttérében álló konkrét, külsődleges életszituációra utal, majd egy metaforikus szerkezetben ennek benső, lelki kihatását nevezi meg, végül pedig a versszerzés célját is meghatározza. A ciklus két kiemelt fontosságú darabja közül az első az újévkor (illetve vízkereszt hetében) íródott nyitó vers (*Job*

⁴⁵⁵ Alapvető problémát jelent, hogy a versek születésének sajátos körülményei és a késői kiadás miatt nem tudhatjuk, hogy az ily módon megadott, a szerzés idejét jelölő évszámok mennyiben tekinthetők hitelesnek.

⁴⁵⁶ RMKT XVII/16, 84–109.

⁴⁵⁷ RADÓ, *Az egyházi év*, 6–8. Az egyházi évről általában lásd *Uo.*, 5–14.

⁴⁵⁸ E vonatkozások kapcsán lásd az alábbi kötet tanulmányait: KOZICZ–KOLTAI, *Koháry emlékkönyv*.

⁴⁵⁹ TÜSKÉS, *A XVII. századi elbeszélő...*, 44–46.

⁴⁶⁰ Vö. RADÓ, *Az egyházi év*, 5.

részt kenjeremnek..., RMKT 30). A polgári év január elsejétől való számítása Magyarországon csak a Gergely-naptár bevezetése után, a XVII. század folyamán vált általánossá, előtte az év kezdete december 25. volt.⁴⁶¹ Az egyház a világi szokások ellensúlyozásaképpen a napot Krisztus körülméletésének ünnepévé avatta, amivel a mértékletesség fontosságára hívta fel a hívek figyelmét.⁴⁶²

Noha a verscím a világi ünnepre utal, beszélője mégsem az újévi mulatozásoknak megfelelő tónust használ, hanem a korabeli vallásosság egyik – a négy végső dolog témájához is szorosan kötődő – megközelítésmódját követve az idő mulandóságát tematizálja, vagyis a megelőző ciklus záró darabjának gondolatmenetét folytatva a világi ünnepet a vallási orientáció alapjául szolgáló tartalommal tölti meg. Ez utóbbival ellentétben azonban e költemény alanya már kifejezetten személyes hangon szólal meg. A felütés nemcsak az alapszituációt vázolja fel, de az egész ciklus alaphangoltságát is megadja: a lírai szubjektum az isteni büntetés áldásos hatásának köszönhetően, a börtön magányos csendjében saját múltja felől gondolkozik, az idő múlása, a végesség gondolata vizsgálódásra, személyes számvetésre készíti. Az elmélyült mentális tevékenység, az elmélkedés mozzanata tehát már a ciklus kezdőpontján erőteljesen hangsúlyozódik. A folytatásban az önvizsgálat konkretizációja már bűnvallás formájában megy végbe, a vallomástevő a világiasság vétkében találja magát bűnösnek („szolgáltam világnak, mint sem Istennek”), amit a későbbiek folyamán különféle szempontokból megközelítve, az értelmi tevékenység segítségével próbál meg legyőzni. E cél eléréséhez a keresztény tanítások szerint elengedhetetlen az érzésvilág megtisztítása, ami a bűnbánat őszinte átélése révén történhet meg.⁴⁶³ Erről a versalany meglehetősen szűkszavúan, csupán egy strófányi terjedelemben szól. A vers bevezető szakaszában tehát a penitencia gyakorlásának stációi az újév felkeltette gondolatok nyomán bontakoznak ki, kijelölve a megszólaló alapvető lelki diszpozícióját, mely – mint látni fogjuk – az egész ciklusra rányomja bélyegét.

Az alaphangoltság felmutatását követően a világi állapotok (ifjúság, testi erő) és javak (gazdagság, tisztségek stb.) mulandóságának konstatálása jut szóhoz, benső és külső részelemeket egyaránt számbavevő módon. A *vanitatum vanitas* gondolatkörében mozgó szakasz az embertársak, barátok halálával való szembenézés útján jut el a saját halál elkerülhetetlenségének tételezéséhez. A költemény szerkezeti felépítésében fontos szerepet tölt

⁴⁶¹ PAP, *Az egyházi év*, 163–164. A népnyelv január elsejét kiskarácsonynak nevezte. Az egyházi év advent első napjával vette kezdetét. BÁLINT, *Karácsony, Húsvét...*, 131.

⁴⁶² PAP, *Az egyházi év*, 165. A XX. században a naptárreform folyamán e napot Szűz Mária istenanyaságának ünnepnapjává tették meg. Uo., 167.

⁴⁶³ PÁZMÁNY szavaival: „Mert, *In amaritudine animae*, lelkünk keserűségével; *Corde contrito*, szívünk töredelmességével: *Animo contrito, Spiritus contritione*, belső lelki fájdalmakkal, kell lenni az igaz penitenciának”, PÁZMÁNY, *Összes munkái*, VI., 546.

be két-két kérdés-válasz formájában megfogalmazott rész (a 11–12. és a 16–17. strófák), melyekben az adott témához igazodva először a dologi világ elemeinek eszkatológiai szempontból tekintett haszontalansága, majd az emberi személyek halállal szembeni tehetetlensége fejeződik ki:

Lészek ha törében, esem ha kezében, valyon ki segíthet,
az midőn fojtogat, engemet nyomorgat, jót velem ki tehet,
lőtt mérges nyilátúl s éles kaszájátúl kicsoda őrizhet?

Oltalmát senkinek, sem hasznát semminek akkor nem vehetem,
mindentül megválnom, kelletik távoznom, könnyen elvélfhemem,
azért életemet s már elmúlt üdömet árnyéknak hihetem.⁴⁶⁴

A korszak két kedvelt témája, a *vanitas* és a *memento mori* gondolata a költeményben úgy fonódik össze, hogy együttesük mintegy a további ciklusdarabok teoretikus háttérét is megalkotja.

A végesség tudatosításával kezdődő ciklus első nagyobb szövegegységében (RMKT 30–34) mindvégig a komor tónusok dominálnak. Noha szövegszerű utalást Krisztus körülméletésének ünnepére (január 1.) nem találhatunk, minthogy a megszólaló az újév napjához az idő múlásának gondolatát kapcsolja, mégis úgy tűnik, hogy annak lelki tartalma közrejátszik a halálemlékezésre következő ciklusdarabok tematikájának kialakításában, hiszen azok lényegében a külső ember világi kötődéseinek lelki lemetszésére tesznek kísérletet. Pázmány prédikációjában az ünnep jelentését magyarázva képletesen a szív bőrének metéléséről beszél, Krisztus példája ugyanis a testi körülméletés vállalásával a lelki körülméletés szükségességére is felhívta a figyelmet. Ez egyet jelent a régi ember levetésével, illetve azzal, hogy az új ember a szív világi kötelekeit elmetélve a mulandó javaktól „megüresedjen” és a világi jók „csalogató egérfogóját” elkerülje.⁴⁶⁵

A hangvétel az *Ez világot senki...* (RMKT 31) című verstől kezdve személytelen megszólalásmódra vált át, egyúttal a beszélő nézőpontja is megváltozik, az introspekció helyét átveszi a kifelé forduló vizsgálódás, miközben a szövegegység filozofikus és moráldidaktikus darabjai a földi siralomvölgy tételének megfelelően szólnak az emberi élet evilági tényezőiről. A bánat egyetemes létállapotként, az emberi élet alapélményeként való interpretációja⁴⁶⁶ éppúgy e sorba illeszkedik, mint a világi javak és örömök könnyen változó, ellentétébe forduló és veszendő természetének és a szerencse állhatatlanságának bemutatása.

⁴⁶⁴ RMKT XVII/16, 85–86.

⁴⁶⁵ PÁZMÁNY, *Összes munkái*, VI., 207–211.

⁴⁶⁶ JELENITS, „Koháry István...”, 351–364.

De a világi dolgok körébe tartozik a vitézi élet is: noha a végvári katonaság életét a hadakozásban gyakran fáradozó Koháry, Fülel várkapitánya erőteljes szimpátiával ábrázolja, leírása mégis a világi fáradozás rajzát adó, negatív színezetű keretbe ágyazódik.⁴⁶⁷ A verscsoport egészét tekintve megállapítható, hogy a látszólag személytelen vonatkozású darabokban is világosan érzékelhető a szerző személyes érdekeltsége, motívumai mögött kiolvashatóak az indirekt életrajzi utalások. E mozzanatok a szakaszt záró költemény személyes keretbe helyezett, de általánosságban mozgó fejtegetéseiben összegződnek; a gazdagság, uraság, méltóság és katonaság versekbe szőtt motívumai mind egyértelműen kapcsolódnak a mű beszélőjével szoros átfedésben lévő szerző alakjához. Vagyis e szövegegység (RMKT 31 – 34) a ciklusnyitó vers gondolati alapvetését alkalmazva járja körül a rabságban szenvedő megszólaló egykori, bevallottan világias életmódjának jellegzetes elemeit, méghozzá a célból, hogy ily módon érvénytelenítse hozzájuk kötődő ragaszkodását. A negatív aspektusok szemrevételezésének célja tehát az evilági élet mint létállapot mibenlétére való ráébredés (és ráébresztés), ami maga után vonja a rossztól való eltávolodást. E világi tényezők átértékelésében pedig éppúgy érvényesül a kereszténység tanítása, mint a sztoikusok etikai irányultságú útmutatása.⁴⁶⁸ Az antik filozófia gyakorlatai és barokk kor egyik legfontosabb lelkiismereti írása, Loyolai Szent Ignác *Exercitium spirituale*-ja között felfedezhető belső kapcsolat⁴⁶⁹ nem független attól a tényezőtől, hogy a szentignáci módszer szervesen kapcsolódott a középkor meditatív hagyományához.⁴⁷⁰

Fontos még kiemelni, hogy a ciklus első felére jellemző, sötétnek tetsző világlátást már itt árnyalják, illetve ellensúlyozzák bizonyos elemek, amelyek egyúttal a következő szövegegység hangulati váltását is előkészítik. E pozitív momentumok közé sorolhatóak az etikai maximák megfogalmazásai, a tiszta lelkiismeret örömeinek és az isteni gondviselésbe vetett hitnek a szóhoz juttatása, továbbá a vitézi harcok eszkatologikus jutalmának tételezése (amennyiben Isten nevében történik a küzdelem).⁴⁷¹

Míg az előbb említett mozzanatok a vallásos életvezetés egy-egy lehetséges elemét mutatják fel, addig az első és a második szövegegység határpontján álló, átkötő szerepű költemény a világi mulatságok egyik fontos alkalmát, a farsangi ünneplést mutatja be (*Haj ki,*

⁴⁶⁷ A költemény történeti vonatkozásaihoz lásd MERCS, „Labanc költő...”, 33–55.

⁴⁶⁸ HADOT, *A lélek iskolája*...

⁴⁶⁹ Uo., 11.

⁴⁷⁰ ZEMPLÉNYI, *Műfajok reneszánsz...*, 22–23. Szent Ignác meghatározása szerint „lelkigyakorlatnak mondható minden tevékenység, amely a lelket előkészíti és alkalmassá teszi arra, hogy eltávolítsa magától minden rendetlen hajlamot, és miután azokat eltávolította, keresse és megtalálja az isteni akaratot, hogy életét aszerint rendezze és a lélek üdvösségét elnyerje.” LOYOLAI, *Lelkigyakorlatok*, 63.

⁴⁷¹ A vitézi élet kapcsán szembeszökőek a vers Balassi-reminiszcenciái is. Vö. MERCS, „Labanc költő...”, 35–49.

bánat..., RMKT 35). A farsangi időszak vízkereszttől a hamvazószerdát megelőző napig, vagyis húshagyókeddig tartott, s az önfeledt mulatozás, a bálók, lakomák idejének számított.⁴⁷² A megszólaló imaginatív képessége segítségével idézi meg lelki szemei előtt az ismert farsangi tevékenységformákat, hozzátéve, hogy ő maga nem akarna farsangolni, csupán az időmulatás kedvéért, a lelkén elhatalmasodó bánat érzését elűzendő fog hozzá az ünneplés megszokott rendjének rögzítéséhez. A bánat elűzésének kísérlete azonban kudarcba fullad: a felejtés sikertelennek bizonyul, úgy tűnik, hogy a képzelet ereje önmagában nem képes hatástalanítani a fizikai-lelki nyomorúság élethelyzetéből fakadó emóciókat. (A vers beszélője a farsangolás egyházi viszonylatban rossz szemmel nézett szokását azonban nem kárhoztatja, annak itt inkább csak elégtelensége fejeződik ki.)⁴⁷³ A farsangverssel zárul az a kifelé forduló attitűdű szövegegység, melyben a világi javak és kíváncsok állapotok változandóságának és megbízhatatlanságának gondolata artikulálódik.

A következő szakasz nyitó alkotása, a versfüzér centrális szerepű darabja (*Hamvas szerdát érve, hamvat ámbár fejemre nem véve, már elhittem, hamuvá és porrá válik testem, nem kell tehát hizlalnom, sőt böjtölésre kell fognom*, RMKT 36. sz.) visszakanyarodik a ciklus első költeményének személyes és introspektív megközelítésmódjához. A vers címe, a hamu és a por említése haláalelmélkedést ígér,⁴⁷⁴ s már itt előrevetíti a mű gondolati tengelyében álló fő ellentét mibenlétet, amelyet a magatartásmód síkján az a kétféle attitűd fejez ki, amit egyrészt a hizlalás, a testi vágyak korlátlan kielégítése, másrészt pedig a böjtölés, a világi élvezetek kielésének kordában tartása jelent. A költemény jelentésszerkezete tehát a hamvazószerdához kötődő vallási tartalmakhoz igazodik,⁴⁷⁵ bár magáról a böjtről, annak konkrét testi és lelki-szellemi vonatkozásairól nem szól, mégis annak lelkisége tükröződik a megközelítésmód sajátosságaiban: Koháry szövege az önvizsgálat, a helytelen vágyakozás, a szív és a világ hiábavalóságainak kapcsolatát tematizálja.⁴⁷⁶ A böjt kapcsán még megjegyezhető, hogy a ciklus egyéb helyein a raboskodó beszélő kényszerű böjtjéről is említést tesz: a börtön egyik legkínzóbb fizikai hatása számára az éhezés, a kenyéren és vizen való élés, ami a szigorú böjti

⁴⁷² BÁLINT, *Ünnepi kalendárium*, 139; PAP, *Az egyházi év*, 191; 201. A farsangi népszokások kapcsán lásd BÁLINT, *Karácsony, Húsvét...*, 176–177.

⁴⁷³ Vö. BÁLINT, *Karácsony, Húsvét...*, 174. Illyés András egyik ötvenedvasárnapi (*Quinquagesima*) prédikációjában például arra inti a híveket, hogy a farsangi időszakra jellemző mulatozásnak és „bolondságnak” ellene mondjanak. ILLYÉS András, *Megrövidített ige, Az az vasárnapi prédikációknak könyve...*, Első rész, Bécs, Sischowitz Mátyás, 1696, 323. (RMK I. 1485)

⁴⁷⁴ A IX-X. század folyamán terjedt el a hamvazkodás szokása (*impositio cinerum*), a hívek hamuval vagy porral való meghintése hamvazószerda idején. A homlokra hamuval rajzolt kereszt a mulandóságra hívta fel a figyelmet. PAP, *Az egyházi év*, 199.

⁴⁷⁵ Ennek kapcsán lásd: MARTI, „Magyar nyelvű kéziratok...”, 210–214.

⁴⁷⁶ Vö. PAP, *Az egyházi év*, 193–195. A böjtről lásd még RADÓ, *Az egyházi év*, 98–99.

táplálkozás formája is volt.⁴⁷⁷ (A záró versekben, a Húsvétot követő időszakban a remélt változások pedig éppen ilyen jellegű enyhülést helyeznek kilátásba, a főtt ételhez jutás ígéretében.)

A felütés a költemény hanghordozását a reménység színével tölti meg, s ennek demonstrálása, nyomatékosítása történik meg a kilenc versszaknyi terjedelmű első szerkezeti egységben. A rabság és szabadság állapota közötti kibékíthetetlen, éles ellentétet az átélő alany pszichikai életének kontrasztba állított tapasztalatai érzékeltetik, majd a beszélő gondolatmenete hirtelen fordulatot vesz, és egy egyetemes érvényű kérdésfeltevésbe torkollik:

Éppen csak azt tudnám, s fölöttébb akarnám mostan feltalálni,
micsoda sorsában lehet szabadságban az embernek élni,
vígán és örömben min lehet éltében méltán örvendezni.

Embert mert szívében s akár mi ügyében éri szomorúság,
világnak hívsága, szíve kívánsága majdan merő rabság,
erősen megköti, s fogságban is ejti, nem kell itt bizonyosság.⁴⁷⁸

A fizikai szempontú megközelítés mellőzése itt Koháry egyik legérdekesebb rabság-interpretációjának enged teret. A vers beszélője ugyanis a külső testet érintő fogolylét síkjáról áttér a lelki világ rabságának vizsgálatára: a börtönben sínylődő lírai ént éppen rabsága ébreszti annak tudatára, hogy az igazi szabadság és az igazi rabság nem az anyagi test szintjén értelmezendő, hanem sokkal inkább az elmét és a szívet érintő, az emberi tudatot átható valóság. A rabság konkrét életbeli helyzetének tropologikus hasznosítása, metaforává formálása, s a tárgyalásmód filozófiai síkra való áthelyeződése egyúttal a kínzó jelentől való eloldódást is maga után vonja.

A lelki tényezők logikai kapcsolatát a szöveg így határozza meg: a szív kívánsága létrehozza a szív rabságát, ami a szív ínségéhez, nyomorúságához vezet. A személyes vallomás közelebbről is meghatározza a lelki rabsághoz vezető vágytevékenységet: rossz indulatokról és rút vágyódásokról beszél. Ennek következtében a megkötözöttség (mint a szabadság ellentéte) válik az érzelmi élet domináns vonásává. Koháry itt tehát vallási megalapozású magyarázatát adja az emberi lélek általában vett szenvedéseinek, fájdalmas tapasztalatainak.

Míg a szív az ember érzésvilágát képviseli, addig a műbeli világ nem csupán az egzisztencia külső tevékenységi területét jelöli, hanem egyúttal a mennyek országával szembenálló, az ördög hatalma alá vetett valóság jelképe is. E két terület határmezsgyéjén áll a test, mely a versben – platonikus hatást tükrözve – egy térbeli konstrukcióval, a tömlőccel azonosítódik. A börtön valóságos terének képzelete így formálódik át a költő – egyszerre

⁴⁷⁷ BÁLINT, *Karácsony, i. m.*, 183; RADÓ, *Az egyházi év*, 100–101; PAP, *Az egyházi év*, 196.

⁴⁷⁸ RMKT XVII/16, 98.

pszichológiai és teológiai szempontú – helyzetértékelésének értelmezési elemévé. A költemény második felében azonban már a filozófiai nézőpont kezd dominálni, amit különösen szembetűnővé tesz, hogy az alkalmazott igealakok a filozófiai értekezések stílusát idézik (*tudni, feltalálni, tagadni, vélni, ítélni, hinni, vizsgálni, gondolni, megmagyarázni, számbavenni* stb.). Ezért nem tekinthető esetlegesnek, hogy a szakaszt záró végszó éppen egy a sztoikusok által gyakran használt és mélyen elítélt tartalommal bíró melléknév, az *esztelen*. Tudjuk, hogy a böjti időszak az önmegtartóztatás mellett az önvizsgálat ideje is volt. Úgy tűnik tehát, hogy itt ismét a keresztény elmélkedésnek az antik lelkigyakorlatok eszközkészletével való kiegészüléséről beszélhetünk.⁴⁷⁹

Továbbá a keresztény és sztoikus megközelítésmód a halandóság tudatosítása során is egymást erősítően funkcionál: a halál réve felé tartó léleknek a test romlandó voltát a böjti napok idején mindenképpen szükségesnek tűnt tudatosítania, hiszen ez jelent meg a testi élvezetek korlátozásának fő indokaként. A üdvözülés eszkatologikus perspektívájából tekintve a testi szabadság hiánya is eljelentéktelenedik, sőt a fizikai szabadság mint a rossz felé való haladás egyik legfontosabb lehetőségfeltétele egyenesen negatívummá minősül át.

A halál itt kevésbé hangsúlyozott gondolata a számadás elkerülhetetlenségének állításával egészül ki. Abban a szakaszban, amelyben a vers szövege az olvasóval a túlnani nézőpontból relevánsnak számító kérdéseket megismerteti, a kérdezés és a vizsgálódás már a lírai szubjektum külsődleges és benső magatartásmódjára irányul. A számadásra való készüllet szükségessége a bűnbánat gesztusát vonja maga után, mivel csak ezáltal juthat el az egyén a lélek nyugodt állapotába. A költemény voltaképpen zárlatát még egy három versszaknyi terjedelmű, Krisztust megszólító könyörgés követi, melyet már a Húsvét napjának öröme és bizakodása tölt meg, vagyis a verskezdetben említett, farsangi profán mulatozás a záró strófákban a Feltámadás ünnepének képében találja meg szakrális megfelelőjét.

A versfüzér folytatásában, a várakozás beteljesüléseként a Húsvét öröme artikulálódik: *Elöljűt az Húsvét, örülyünk, vigadgyunk, hálákat is adgyunk Istennek* (RMKT 37). A farsangvers párdarabjának tekinthető költemény az előbbi evilági örömmel szemben a szent öröm példáját mutatja fel, a megszólaló immár nem az evilági terhek könnyebbülése, hanem a lélek megszabadítása felett örvendezik. Meggyőződése szerint ugyanis egyedül az ördög fogságának legyőzése juttathatja az embert az igazi szabadság birtokába:

Húsvéti bárányunk, ha nincs is aranyunk, hozhat nagy örömré,
undok bűneinkből s lelkünk veszélyéből vihet üdvösségre,

⁴⁷⁹ A lelkiismeretvizsgálat a jezsuita meditációs gyakorlatoknak is egyik fontos részét képezte. TÜSKÉS, A XVII. századi elbeszélő..., 36–38.

szabadságot nyertünk, tértünk, léptünk s értünk halálból életre.⁴⁸⁰

A versben formailag a mise alatt is elhangzó Alleluja ismétlő, halmozó alakzata jut kiemelt szerephez.⁴⁸¹ A megelőző ciklusdarab egyetemes emberi perspektívája érvényesül itt is, de a beszélő már mintegy felülnézetből tekint a korábban taglalt lelki-szellemi tényezőkre: Húsvét ünnepének teológiai tartalma révén Krisztus megváltói tetteinek jelentőségére helyeződik a hangsúly, vagyis mindarra, ami az emberi létező számára a lelki rabságtól való megszabadulást lehetővé teszi. Az ördög, a világ és a test hatalmát legyőző Krisztus ünneplésében a belső ember öröme szólal meg:

Halálnak fullánkját s megvetett hálóját erőtlenné tette,
az irigy ördögnek, világnak s az testnek hatalmát meggyőzte,
láb alá tapodta, s könnyen megrontotta, sőt semmissé tette.⁴⁸²

A ciklus e szakaszában tehát a rablét – a bánathoz hasonlóan – univerzális érvényre tesz szert: az evilági létezés struktúráját alapvetően meghatározó tényezőjeként, a világ, az ördög és a test metszéspontjában jelenik meg. A Húsvét öröme egyrészt relativizálja és eljelentékteleníti a rab számára a fizikai fogság állapotából fakadó szenvedést, másrészt pedig meg is előlegezi a szabadulás lehetőségét, reménnyel és bizakodással töltve meg a lelkét.

Hasonló szerepe van a Pünkösöd érkezését váró költeménynek (*Húsvét után nem soká...*, RMKT 38) is: itt viszont már egyértelműen a külső ember nézőpontja fejeződik ki, a fizikai rabságból való szabadulás reménye jut szóhoz. E ponton tehát újra kifelé, a világ felé fordul a megszólaló figyelme, összhangban az ünnep tartalmának fő mozzanatával: Pünkösdkor az isteni kegyelem kiáradt a világba, a vers beszélője pedig abban reménykedik, hogy amiként télre tavasz következik, úgy élete viszontagságai után is lesz még alkalma örvendezni, ha Isten kegyelme ezt lehetővé teszi.

Miután tehát a ciklus kontextusában a rabság a világias életvezetés miatti büntetésként értelmeződött, a keresztény tanításoknak megfelelően, az évkör aktuális liturgikus ünnepeihez igazodva kerül sor a tipizált módon megjelenített bűnös személy penitenciagyakorlására: a halálra való emlékezés és a bűnvallás (Újév), a világi hiúságok benső átértékelése, a szív rabságának és a számadás elkerülhetetlenségének tudatosítása (Hamvazószerda), végül az ember látszólag reménytelen helyzetét feloldó krisztusi áldozat (Húsvét) és a kegyelem kiáradásának (Pünkösöd) tételezése révén egy olyan ív rajzolódik ki, ami a világias, bűnös ember lelki fejlődésének egyes stációit tipizált és normatív módon mutatja fel.

⁴⁸⁰ RMKT XVII/16, 101.

⁴⁸¹ Vö. RADÓ, *Az egyházi év*, 114.

⁴⁸² RMKT XVII/16, 102.

Meglátásom szerint tartalmi szempontból a versfüzér liturgikus keretben gondolkozó, meditatív hangoltságú szakaszának voltaképpen záró verse a *Minnyájunknak meg kel egyszer halnunk* (RMKT 39). Már maga az univerzális kijelentést megfogalmazó cím is visszautal a ciklusnyitó darabra, szembeszökő azonban a téma újbóli felvetésének immár személytelen, tanító hangneme: a költő az emberi közösség egyik tagjaként szólal meg, összegezve a korábbi ciklusdarabok fejtegetéseit, amit csupán az ember bűnbeesésének mozzanatával egészít ki. Ez utóbbi momentum, azon túl, hogy a tételezett bűnösség eredetére világít rá, a nyitó vers személyes bűnvallási gesztusát is egyetemes érvényű teológiai értelmezési keretbe helyezi. Koháry tehát a ciklus elejére pozicionálta a végképzetet, miközben a záró költeményre hagyta a bűn létezése mögött meghúzódó ok megnevezését. Az ádami bűnbeesés motívumának versbe emelése azért is különösen indokolt, mert a keresztény teológia szerint ebből erdeztethető maga a halál is. A nyitó és záró költemény közös haláltematikája a meditatív szakaszt egyúttal keretes szerkezetűvé is formálja.⁴⁸³

A versek benső rendje a Szent Pál-i terminológia olyan fogalmaival is jellemezhető, mint amilyen a térbeliség képzeit megidéző belső és külső ember, illetve az idő tengelyén elhelyezhető régi ember és új ember. Ha a versfüzér felépítésére alkalmazzuk ezeket a fogalmakat, akkor azt látjuk, hogy az első szövegegység (30–35.) a külső ember és a régi ember jegyében áll: a test halandósága és a külső élet tartozékai és elkerülhetetlen velejárói kerülnek az elmélkedések homlokterébe. Ezzel szemben a rájuk következő két költeményben a rab figyelme már a belső embert érintő kérdések felé fordul, s miután a régi ember helytelen viszonyulásmódjait és nézeteit a megelőző szakaszban korrigálta, az új ember megszületésének fő akadályozó tényezőjét (a szív rabságát), majd tétjét (az ítéletet) és az ember megszabadulását lehetővé tevő, illetve segítő üdvörtörténeti eseményeket (Húsvét és Pünkösd ünnepeit) mutatja be. A *Húsvét után nem sokára majd elöl vetődik piros Pünkösd napja* ezután visszatér a külső ember vágyának immár lefokozott, de még érvényesnek tetsző kifejezéséhez, majd a *Minnyájunknak meg kel egyszer halnunk* a külső és belső ember perspektíváját egybekapcsolva a bűnbeesés eseményét és ennek következményeit idézi fel. E sajátos lírai narratíva hatástényezőjeként tehát igen jelentékeny szerepet tölt be az üdvözülés célképzetét szó szerint életbevágó fontosságúvá avató halandóság-tudatosítás, amely alighanem alapos megfontolásból kifolyólag került éppen a ciklus elmélkedő szakaszának kezdő- és végpontjára (RMKT 30. és 39.), mint a megtérés szükségességének legdrasztikusabb argumentuma.

⁴⁸³ Ez a haláltematikára épülő keret már jelen volt a ciklus kéziratos változatában is (OSZK Fol. Hung. 151). Vö. RMKT XVII/16, 599.

A liturgikus vonatkozású darabok után azonban még két további vers is található: vajon ezek milyen szerepet töltenek be a ciklusszerkezet kialakításában? E liturgikus évkörön kívül álló költemények véleményem szerint már nem tartoznak annyira szorosan a *Sok óhajlás [...]* közben szerzett versek második ciklusához, mint az ezeket megelőzőek. Természetesen élesen nem is választhatóak el tőlük, minthogy a kötetben több szempontból is egyetlen tömbként kezelt első két ciklus közös zárlatát képezik.⁴⁸⁴ A Pünkösöd-versben megfogalmazódó remények részleges teljesülését színre vivő *Meg könnyebült már valamentire terhe keserves rabságomnak* a külsődleges lírai narratívát lezárva utal a rab sorsában a közeljövőben bekövetkezendő pozitív fordulatra, így a negatív elemek kapcsán inkább az első, míg a pozitív fejlemények vonatkozásában inkább a második ciklus motívumaihoz kötődik.⁴⁸⁵ Ebben az erőteljesen személyes hanghordozású darabban kerül sor az élethelyzet Isten büntetéseként, ostoraként való értelmezésének némileg részletezőbb kifejtésére is, ennek köszönhetően pedig az említett teológiai keret egyéni nézőpontú alkalmazása is megtörténik. Ezután már csak a benső, reflexív jellegű történések összegzése, illetve a két ciklusbeli vonulat magasabb szempontú egybefogása van hátra: ez megy végbe az *Az fűzfa verseknek bé fejezése* című költeményben, ahol a külső ember sorsának sztoikus elfogadása a kereszttviselés üdvtörténeti perspektívát nyitó elemévé formálódik át, amikor a vers beszélője az egyetemes emberi lét nézőpontjából keres saját sorsalakulása számára is érvényes magyarázó és útmutató példát. A ciklusok eszkatologikus távlatba helyezkedő beszélője így végül az *imitatio Christi* vállalásáig jut el.

6.7. „Bánat műhelyében fáradva [...] koholt versek”: Fikció, imádság és meditáció

A melancholia mint alapprobléma

A megelőző fejezetekből már kitűnt, hogy Koháry Istvánt életének válságos időszakai ösztönözték versírásra. E válságos időszakok legmeghatározóbb élménye pedig a bánat volt: a költő a „bánat műhelyében fáradva” szerezte verseit, vagyis a bánat legyőzése érdekében fogott hozzá költeményei „koholásához”. A nyomtatványok anyagában helyenként fel-feltűnik egy beszédes előzéklap, melyen az alábbi, valószínűleg mottóként funkcionáló latin szöveg olvasható: *Antidota Melancholiae absque nausea exoperata. Ac diversis vicibus sine taedio*

⁴⁸⁴ Az egyező versforma és az azonos típusú akrosztichonos szövegalkotás mellett megemlíthető, hogy a kötet lajstromában is egyetlen tömbként szerepel a két ciklus.

⁴⁸⁵ Ezt a feltevést látszik igazolni, hogy a fűzet anyagának korábbi, kéziratban fennmaradt változatában (OSZK Fol. Hung. 151) ez a vers még az első ciklus utolsó előtti darabja volt. Vö. RMKT XVII/16, 599.

adhibita.⁴⁸⁶ Koháry tehát a maga részéről a versszerzést a melankólia *antidotumának*, ellenszerének tartotta. De ebben a kontextusban vajon mit kell pontosan *melancholia* alatt értenünk? E kérdés megválaszolása első pillantásra talán egyszerűnek tűnik, ám fontos figyelembe venni, hogy a magyar nyelvű versekben szereplő bánattal szemben a latin *melancholia* kifejezés igen összetett, évszázadokon átívelő s folyvást módosuló jelentéstartalommal bírt.

Az antikvitás idején a *melancholia* nemcsak egy olyan mentális betegséget jelölhetett, amelyet a fekete epe minőségében vagy mennyiségében végbemenő változás váltott ki, hanem egy jellegzetes temperamentumot, karaktertípust is, ami szintén a fekete epe többi testnedvvel szembeni dominanciájának volt köszönhető, ám ebben az esetben a melankolikusra jellemző személyiségvonások még nem mutattak patológiás jegyeket. A melankólia mint lelki diszpozíció mindazonáltal a mentális betegség kialakulására is hajlamosabbá tette az egyént.⁴⁸⁷ Elmebetegség esetén a melankóliával járó tünetegyütteshez a már említetteken kívül még különféle testi és pszichikus panaszok (például emésztési zavarok és hallucinációk) is társultak.⁴⁸⁸ A melankóliát a köznapi bánattól alapvetően az különböztette meg, hogy ennek tapasztalása során a félelemtől és a szomorúságtól sújtott, tartósan fennálló állapot nem volt külső okokkal magyarázható.

Mivel a középkori szerzők többsége a melankólia fent vázolt értelmezését vette át, a jelenség megítélésében továbbra is a negatív hangsúlyok maradtak túlsúlyban. A Galenus utáni időszakban szisztematikus kifejtést kapó négy temperamentum tanát ma is ismert formájában a skolasztikus filozófia élesztette fel és rögzítette.⁴⁸⁹ Noha a melankóliát mint lelki diszpozíciót alapvetően előnytelennek tartották, történtek arra is kísérletek, hogy a melankolikus személyiségjegyeket a vallási felfogás értékrendszerének pozitív pólusán helyezték el. A kedvező vonások között a kontemplatív tevékenység felől szemlélt magánykedvelés és az elmélkedésre való hajlam mellett az együttérzés és a könyörületesség erénye is megjelent.⁴⁹⁰

A negatív megítéléssel szemben már az antikvitás idején megjelent a melankólia pozitív értékelése is: a melankolikus diszpozíció – mely a platóni extázis fogalmához kapcsolódott – a kiváló emberek jegyévé vált.⁴⁹¹ Később a magát is melankolikusnak tartó szerző, Marsilio Ficino erre alapozva, illetve a Saturnussszal kapcsolatos, római eredetű asztrológiai

⁴⁸⁶ Uo.

⁴⁸⁷ KLIBANSKY, PANOFKY and SAXL, *Saturn and Melancholy...*, 12.

⁴⁸⁸ EJK, „Rufus’ On Melancholy...”, 161–170.

⁴⁸⁹ KLIBANSKY, PANOFKY and SAXL, *Saturn and Melancholy...*, 102.

⁴⁹⁰ BRANN, „Is Acedia...”, 192. Lásd még: KLIBANSKY, PANOFKY and SAXL, *Saturn and Melancholy...*, 73–74, 109.

⁴⁹¹ Uo., 17

megfontolásokat is figyelembe véve értékelte át a jelenségről alkotott negatív képet.⁴⁹² Noha a ficinói felfogás csupán szűk körben érvényesült, a melankólia fogalma ennek köszönhetően mégis újra a szellemi kiválóság jelenségével kapcsolódott össze. A kora újkorban azonban a középkorra jellemző negatív ítélet maradt domináns.⁴⁹³

Koháry életművében a bánat elleni küzdelem mindvégig megőrizte központi szerepét. Ezt az affektust azonban minden életperiódusban más és más életrajzi esemény hívta elő: először a rabság, majd a kéz súlyos sérülése, illetve a kuruc támadások és az elűzetés, végül az öregség és a halál közeledése. Vagyis mindig olyan történés, amelyet a természetes emberi beállítódás joggal ítél keserűsége okot adónak. A versek beszélője maga is többször hangot ad azon véleményének, hogy balsorsa miatt méltán érezhet keserűséget:

Öszülve s törődve, gyötrődve s-epedve képes hát aggódnom,
lankadva s-bágyadva, éhezve s-koplalva illendő búsulnom,
öldöklő sorsomon s-kemény rabságomon méltó szomorkodnom.⁴⁹⁴

Nyilvánvaló, hogy ezekben az esetekben az adott élethelyzet által kiváltott negatív érzelmek semmiképpen sem mondhatók indokolatlannak. Koháry költeményeinek bánata tehát aligha azonosítható a klasszikus értelemben vett melankóliával.⁴⁹⁵

A melankóliának azonban létezett egy széles körben elterjedt, köznapi jelentése is, mely a szomorúság alkalmi, szubjektív érzésével feleltethető meg. Az 'ok nélküli szomorúság' témája a kora újkori költészetben jelent meg. E típust Robert Burton, a *The Anatomy of Melancholy* (1621) szerzője „átmeneti melankólikus beállítódás”-nak nevezi.⁴⁹⁶ Noha Koháry is a legáltalánosabb értelemben használja a *melancholia* kifejezést, e bánat tartalma és minősége azonban eltér attól a típustól, amelyet magyarul talán a „melankólizálás” kifejezéssel lehetne visszaadni. Míg e szerzőknél a bánat keserédes színezetű érzelommé szelidült, Kohárynál megmaradt olyan gyötrő lelkiállapotnak, mely ellen a beszélő elszánt harcot folytat.⁴⁹⁷

A fentiekhez kapcsolódva röviden még szót kell ejteni cicerói bánat-fogalomról, az *aegritudó*ról is. Cicero a *Tusculumi eszmecsere*ben a négy fő sztoikus indulat egyikét képező bánkódást a meglévő nagy baj képzetére vezeti vissza.⁴⁹⁸ Mivel a bánat „a lelket marja, szétrágja, teljesen tönkreteszi”, sorvadást, kínlódást és levertséget okozva, Cicero szerint

⁴⁹² Uo., 254–274. A melankólia története kapcsán lásd még: TÓTH Zsombor, „De melancholia...”, 246–250; FÖLDÉNYI, *Melankólia*.

⁴⁹³ GOWLAND, „The Problem of...”, 77–120.

⁴⁹⁴ RMKT XVII/16, 59.

⁴⁹⁵ Ezzel szemben Szenczi Molnár Albert és Pápai Páriz Ferenc latin-magyar szótárán, illetve Bethlen Miklós *Önéletírásán* a klasszikus melankólia-fogalom hatása érződik. Vö. TÓTH Zsombor, „De melancholia...”, 253–270. A fogalom ficinói értelmezését a bánatnak a szövegekből kiolvasható, egyöntetűen negatív minősítése zárja ki.

⁴⁹⁶ KLIBANSKY, PANOFKY and SAXL, *Saturn and Melancholy*..., 217.

⁴⁹⁷ Vö. GOWLAND, „The Problem of...”, 99.

⁴⁹⁸ CICERO, *Tusculumi eszmecsere*, 125.

minden erővel szembe kell vele szállni.⁴⁹⁹ Noha a sztoikus etikai tanítások ismeretéről árulkodó szöveghelyek alapján a cicerói *aegritudo* hatása is joggal feltételezhető Koháry esetében, a bánat értelmezése nála erőteljes vallási töltettel is rendelkezik, ezért a latin mottóban szereplő *melancholia* kifejezés jelentéstartalma a Szent Pál-i *tristitia saeculi*-val, világi szomorúsággal tűnik a leginkább megfeleltethetőnek. A keresztény tanításnak köszönhetően a *tristitia* egymással szöges ellentétben álló, kettős aspektust nyert: míg *tristitia saeculiként* egy ideig a hét főbűn (*vitia capitalia*) egyikét képezte, addig a *tristitia secundum Deum* alakjában a keresztény élet elengedhetetlen összetevőjévé vált. A bánat e két ellentétes formáját ismertetőjegyeik alapján lehetett egymástól megkülönböztetni. A középkori szerzők szerint a szomorúság üdvös változata alázatos, könnyörléses, engedelmes, türelmes, mértékletes és az értelem által vezérelt, a világi bánat viszont mértéktelen, türelmetlen, haragos és irracionális, végső fokon pedig a kétségbeesésig (*desperatio*) vezethet.⁵⁰⁰ Ennek ellenére úgy tartották, hogy a *tristitia saeculi* alkalmas arra, hogy azt a hívő Isten szerinti bánattá alakítsa át.⁵⁰¹

Koháry költészetében ez a tudatos átalakítási folyamat jól nyomon követhető. A költeményekben ugyanis valójában kétféle bánat jut szerephez: egyrészt a *vershelyzetek* kiindulópontját képező *tristitia saeculi*, másrészt pedig az élethelyzet megoldása felé utat nyitó *tristitia secundum Deum*. A világi bánat a versek beszélője szerint is olyan belátások felé vezetheti el a hívőt, amelyeknek köszönhetően képessé válik arra, hogy átértékelje addig életét és bűnbánatot gyakoroljon, vagyis megtisztító és kijózanító erővel bír, hogyha a szubjektum megfelelően viszonyul hozzá:

Térit de az inség és az keserőség Istenhez bennünket,
világ jóvaitúl s-árnyék hivságátúl el fogja szivünket,
jó útra s-nagy jóra s-poenitentiára vezérli lelkünket.⁵⁰²

Noha a bűnbánat fontosságát az elmélkedések is meg-megemlítik, a *tristitia* transzformációját lelki folyamatként nem ábrázolják, így az explicit formában csupán a lírai könnyörgésekben jelenik meg.⁵⁰³

„Elme henýélése [...] ördögnek párnája...” – Acedia és otium

⁴⁹⁹ Uo., 127.

⁵⁰⁰ SNYDER, „The Left Hand...”, 20–21; BRANN, „Is Acedia...”, 190–191.

⁵⁰¹ Uo., 190.

⁵⁰² RMKT XVII/16, 76.

⁵⁰³ Érdeemes még megemlíteni, hogy Koháry egyes költeményeiben a bánat az emberi létállapot egyetemes állandójaként is szerepel. Vö. JELENITS, „Koháry István...”, 351–364.

Koháry a versszerzés motivációjaként négy különböző szándékot említ meg: az idő mulatását, a henyélés kerülését, az unalom elűzését és a bánat enyhítését. Míg az első kettő egy sajátos élethelyzetre utal, addig az unalom és a bánat már az ebből következő negatív lelki hatásokat nevezi meg. A *tristitia saeculi* szövevényes kapcsolata a restséggel (*acedia*) különösen érdekes, s témánk szempontjából sem mellékes, mivel Koháry is úgy utal a henyélésre, mint az ördög párnájára, ami a henyélés (*otium*) és a restség (*acedia*) képzeiteinek bizonyos fokú összemosódását sugallja.

Az *acedia* először a sivatagi remeték közegében problematizálódott, mint egy olyan lelkiállapot, amely a zord körülmények között, elvonultságban élő, böjtölő és virrasztó szerzeteseket a szellemi feladatok elhanyagolásán túl végső fokon cellájuk és aszketikus életmódjuk elhagyására sarkallta.⁵⁰⁴ A fogalom használatában már e korai időszakban is megfigyelhetők olyan hangsúlyeltolódások, amelyek a *melancholia* fent vázolt képzeiteivel mutatnak egyezést.⁵⁰⁵ A Cassianusnál szereplő, még nyolc főbűnt tartalmazó listát Nagy Szent Gergely hét tagúra csökkentette, az *acedia* helyére pedig a *tristitiát* állította, s az előbbi eredeti jelentését is felhasználva egy új jelentéstartalmú fogalmat hozott létre.⁵⁰⁶ Ezt követően a hét főbűnnel kapcsolatos középkori szövegekben mindkét kifejezés fel-feltűnt. A 11. század során az *acedia* önálló, szoros értelemben vett penitenciális kereten kívüli használatában érdekes jelentésbeli elmozdulás figyelhető meg: a fizikai kimerültség, a lustaság és az álmoság képzeite kerülnek előtérbe. E külsődleges aspektust hangsúlyozó felfogás azonban hamar háttérbe szorult, a 12. századbeli szerzők számára az *acedia* ismét levertséggel és szellemi ernyedtséggel járó, főként szerzeteseket érintő elmeállapotot jelentett.⁵⁰⁷ Ez utóbbi időszaktól válik különösen jellemzővé az *acedia* és *tristitia* jelentésrétegeinek keveredése, ami később a skolasztikus megközelítésmódot is meghatározta,⁵⁰⁸ noha a két fogalom által hordozott jelentéstartalom teljesen soha nem olvadt össze.⁵⁰⁹ Az *acedia* e meglepően tág használati köre valószínűleg azzal magyarázható, hogy a kifejezés két olyan jelentésréteget olvasztott magába, amelyek hol a *tristitia* és a *melancholia* jelenségével, hol pedig az *otiositas* körébe sorolható, a mentális és a fizikai tespedtséget és kimerültség jegyeit egyaránt magába foglaló állapottal

⁵⁰⁴ JACKSON, „Acedia the sin...”, 172–174.

⁵⁰⁵ TOOHEY, „Acedia...”, 340–344, 346.

⁵⁰⁶ *Uo.*, 345.

⁵⁰⁷ WENZEL, „’Acedia’ 700–1200”, 84; JACKSON, „Acedia the sin...”, 176–178.

⁵⁰⁸ Aquinói Szent Tamás szerint az *acedia* a *tristitia* egyik fajtája (*tristitia de spirituali bono*). JACKSON, „Acedia the sin...”, 178.

⁵⁰⁹ WENZEL, „’Acedia’ 700–1200”, 101. Az *acedia* mint teológiai bűn kifejezetten a spirituális-vallási élettel kapcsolatos, az ettől különböző megközelítést olykor az eltérő szóalak használata is jelzi. Vö. WENZEL, „Petrarch's...”, 45.

tették rokoníthatóvá.⁵¹⁰ A Koháry-versek jellemző alaphelyzet meghatározó motívumaival az *acedia* mindkét jelentésárnyalata kapcsolatba hozható. A költemények többnyire az elme henylését említik, vagyis bennük is a henylés mentális jellegű értelmezése dominál.⁵¹¹ Koháry latin nyelvű szövegeiben azonban nem az *acedia*, hanem az *otium* kifejezés szerepel, ráadásul *Az halálnak [...] sétáló járásáról...* című kéziratos munkájában a hét főbűn felsorolásakor sem henylésről, hanem jóra való restségről szól, vagyis e két fogalmat ő maga is elkülönítve kezeli.⁵¹²

Az *otium* fogalma az *acedia* középkori meghatározásaiban is fellelhető, mint az utóbbiból következő állapot, mely gyakran járt együtt a versekben szintén szereplő unalommal (*taedium*).⁵¹³ Az antikvitás idején az *otium* a római polgároktól elvárt aktív, tevékeny élettel (*negotium*) ellentétes élethelyzetet jelölte, vagyis a hadi és hivatali elfoglaltságoktól mentes szabadidőt.⁵¹⁴ Noha a fogalom az egyes szerzőknél pozitív vagy negatív értékítélet keretében egyaránt megjelenhetett, jellemzőbb volt az elutasító állásfoglalás, mivel az ókori szerzők többsége úgy vélte, hogy a tétlenség az ártalmas lelki hajlamok számára nyújt táptalajt.⁵¹⁵ Az egyházatyák véleménye a gyakran idézett bibliai textusnak (*Multam malitiam docuit otiositas. Eccl. 33,29*) megfelelően szintén élesen elutasító volt, a középkorban pedig az *otium* a *pigritia*, *ignavia*, *desidia* fogalmaival került fedésbe.⁵¹⁶ De az *otiummal* kapcsolatos negatív konnotációk továbbélését jelzi a Koháry által használt magyar *henylés* szó is.

Az antikvitás irodalmában az *otiumnak* két fő típusa létezett. Az *otium negotiosum* szemben állt az *otium otiosummal*, vagyis a valamifajta értékes elfoglaltsággal megtöltött szabadidő az értelmetlen, üres semmittevéssel.⁵¹⁷ Cicerónál a pozitív jelentésű *otium* mint *otium cum dignitate* vagy *otium honestum* szerepel, s olyan külső körülmények által az egyénre kényszerített élethelyzetre (pl. száműzetésre) utal, amely bár a közügyekben való közvetlen részvételre (*negotium*) nem nyújt módot, az aktív alkotótevékenység sem lehetetleníti teljesen el. A *fructus otii*, a tétlenség gyümölcsei azok az elvonultság ideje alatt megszülető irodalmi

⁵¹⁰ JACKSON, „Acedia the sin...”, 179. Fra Battista da Crema *Della cognitione et vittoria di se stesso* (1531) című műve jól rávilágít az *acedia* és a *tristitia* közötti lényegi különbségre: míg a *tristitia* esetében kárhozatos és üdvös típust is megkülönböztethető (a világi szomorúság pedig átalakítható *tristitia secundum Deum*), addig az *acediának* kizárólag negatív formája létezett. BRANN, „Is Acedia...”, 199.

⁵¹¹ RMKT XVII/16, 63–64.

⁵¹² Uo., 290. A henylés kontextusában viszont a restség köznapibb, a lustaság értelmében vett jelenségére is történik utalás. Uo., 292. Vö. TÓTH Zsombor, „De melancholia...”, 264.

⁵¹³ Az unalom kapcsán lásd: MARÓTHY, „Börtönben koholt versek...”, 13–14.

⁵¹⁴ VICKERS, „Leisure and idleness...(I)”, 5.

⁵¹⁵ Uo., 7–8, 13–14, 31–37.

⁵¹⁶ VICKERS, „Leisure and idleness...(II)”, 108.

⁵¹⁷ VICKERS, „Leisure and idleness...(I)”, 6.

művek, filozófiai írások voltak, amelyek mások számára is értéket képviseltek.⁵¹⁸ A reneszánsz idején Petrarca *De vita solitaria* című művében szintén megjelent a pozitív jelentésű *otium*, mint a világi élet kötöttségeitől szabad intellektuális tevékenység állapota.⁵¹⁹ Ez a magányban és nyugalomban töltött idő csupán a test számára jelentett pihenést, az emberi értelem aktív maradt: olvasással, elmélkedéssel és baráti beszélgetésekkel foglalta el magát.⁵²⁰

Az *otium* kapcsán vázolt kettősség Koháry költészetében is felfedezhető. A lírai alapszituációt a korai és kései életperiódusokban egyaránt az *otium* képezi, hiszen minden esetben arról van szó, hogy a beszélőt különféle külső események vagy testi állapotok kényszerű tétlenségre kárhoztatják. Úgy tűnik, hogy Koháry csupán akkor fordult a versszerzés felé, amikor életkörülményei ellehetetlenítették a *negotium* értelmében vett hasznos tevékenységet, a hadi vagy közigazgatási ügyekkel való foglalkozást. Saját bevallása szerint szomorúságra okot adó történetekben máskor is volt része: „kévánt szabadságban éltem az hazában, azt ugyan meg vallom, / érte de szívemet, bú bánat éltemet s-elég aggodalom”.⁵²¹ Elfoglaltságai azonban valószínűleg nem engedték, hogy a bánat elhatalmasodjon lelkén. Később, amikor életviszonyai nem tették lehetővé a bűtől való ilyen jellegű szabadulást, Koháry a Cicero által is képviselt példa felé fordult, s az *otium* kényszerű viszonyait – a henyéléssel azonosított üres időtöltést elutasítva – szellemi aktivitással formálta át gyümölcsözővé, *otium honestummá*.⁵²²

A henyélés kerülésével szemben azonban a bánattal való küzdelem már jóval nehezebb feladatot jelentett számára („az bűnak inségét, mérge dühösségét nem könnyű meg birni”),⁵²³ így nem meglepő, hogy e cél elérése érdekében többféle szövegtípust (avagy ellenszert) is alkalmazhatónak ítélte. Az alábbiakban ezek vázlatos bemutatására teszek kísérletet.

„Ételt gondolva s-koplatást kóstolva...” – *A fikció elégtelensége*

A rab tevékenység- és mozgáskörének radikális leszűkülése együtt járt azoknak a különféle szórakozási formáknak, kellemes időtöltéseknek a kényszerű mellőzésével, amelyeket

⁵¹⁸ Uo., 11.

⁵¹⁹ BONDANELLA, „Petrarch's Rereading...”, 18–19.

⁵²⁰ Uo., 20, 25.

⁵²¹ RMKT 17/16, 75.

⁵²² „Verseim koholása s-ollykor faragása adhat mégis dolgot [...]. Kezdem hát munkámat, nem hagyom magamat, henyélő nem lézek”. Uo., 52. Jelzésértékű, hogy a szöveg szerint alkotásait is „[b]ánatos szívének vigasztalására” adja nyomdába. E sor valószínűleg arra utal, hogy az idős, visszavonultabbban élő költő számára a kiadást előkészítő munkálatok is a tétlenség ellenében ható elfoglaltságot jelentettek. Uo., 51. Feltűnő azonban az is, hogy hosszabb irodalmi munkálatokhoz ekkor már nem fogott hozzá, időskori alkotásai meglepően szűkszavúak. A *Túnya, rút heveréssel le irt verseknek [...] második része*, melyet ebben az időszakban dolgozhatott át, szintén meglehetősen rövid (mindössze tizenkilenc versszakot tesz ki). Uo., 208–210.

⁵²³ Uo., 51.

általában a bánat elűzésére javallottak. Ebben a helyzetben a befelé fordulás mutatta fel számára a szabadság megtapasztalásának majdhogynem kizárólagos lehetőségét, hiszen a testi igénybevétellel járó időtöltések helyett csupán saját szellemi-lelki erőforrásaiból meríthetett, ha sorsa passzív elszenvedőjén túl valamifajta lelkiileg építő, kedvhozó aktivitást akart kifejezni. Koháry börtönköltészetében ezért jelenik meg a fikciós versek csoportja, melyek az említett időtöltések mentális jellegű „pótlására”, képzeletbeli felelevenítésére és újraélésére tesznek kísérletet.⁵²⁴ Az egyszerűség kedvéért jelen vizsgálódás keretében a fikciós kifejezést meglehetősen szűk értelemben használok, az explicit fikció azon esetét értve alatta, amikor magában a szövegben is utalás történik arra, hogy annak bizonyos történései pusztán az emberi képzelőerő alkotásai.⁵²⁵ A bánattal való küzdelem során az elme tudatos „futtatása”, figyelmének a tapasztalt rosszról való elterelése, illetve a kellemes gondolatokkal való lekötése különösen Koháry egymással is szoros kapcsolatban lévő elme- és álomverseiben mutat fikciós jelleget.

A figyelem elterelése mint e verstípus alapvető célkitűzése azonban kevésbé mondható sikeresnek. A kínzó alapszituáció, mely mint tényleges valóság kerül szembe az explicit fikció által megjelenített történéssíkkal, folyvást betör a beszélő „máshol” időző tudatába. A valóságelemek beszivárgásával így időről-időre rések keletkeznek a fikció világán, olykor odáig elmenően, hogy az végül szétrepedezik. Ez történik a bánatot a világi mulatozást emlékezetbe idézésével elűzni akaró farsangversben,⁵²⁶ melyben különösen gyengének mutatkozik a képzelet ereje; a valóság és fikció síkja folyvást váltakozik, kontrasztba kerül egymással. Máskor viszont a bánattal vívott kitartó küzdelemben a beszélőnek sikerül a feltörő nyomasztó gondolatokat újra és újra viasztöríteni (*Vasban vert rabnak [...] sétálása*).⁵²⁷

Megesik azonban az is, hogy a fikció zárt egészt alkot; ebben az esetben a képzeletbeli jelenetsor a fent említett törések nélkül zajlik le. E típusba tartozik Koháry lakomaverse, melyben az alaphelyzetet a lírai alany gyötrő koplalása képezi.⁵²⁸ A vers beszélője fokként lép át a reális életviszonyból a képzelet játéka által létrehozott világba. E másfajta valóság ezt követően lassanként kiszorítja a szubjektum tudati teréből a szenvedést okozó realitás világát.

⁵²⁴ Vö. BALÁZS-HAJDU, „Haza, a magasba...”, 65–66; LACZHÁZI, „Dietetika és költészet...”, 279–280.

⁵²⁵ Ezeknek a szövegeknek tehát bizonyos elemei a szerzői szándék szerint is fikciósan olvasandók, noha az az alaphelyzet, amelyben a jelzett fikció megteremtődik, mindig reálisként tételezett. A kora újkori irodalom fikcióssága kapcsán lásd: PIRNÁT, „Fabula és história”, 137–149; LACZHÁZI, „A fikciósság a kora újkori...”, 166–177.

⁵²⁶ RMKT XVII/16, 94–96.

⁵²⁷ *Uo.*, 133–179.

⁵²⁸ *Uo.*, 67–72.

Az ismert terek az emlékképek segítségével újra benépesülnek, élettel telítődnek, a beszélő tehát a múlt viszonyait aktualizálja, annak egyes mozzanatait a jelenbe visszaemelve teremti meg a fikció kereteit. A hangulati tetőpontot (41. vsz.) követően azonban hirtelen megszakad a lakoma-ábrázolás folyama, s a kiábrándító valóság képzei nyomulnak előtérbe. A rabság körülményei közé visszatérő beszélő a képzelet játéka helyett immár Isten felé fordul, a versbeszéd pedig a mértékletesség keresztény-sztoikus maximájának fejtegetésébe vált át. A szöveg utolsó negyedében így a vers nyitó strófaiban már megjelenő didaktikus-elmélkedő hangnem válik uralkodóvá.

A szintén zárt fikciót megteremtő vadászatvers⁵²⁹ sem nélkülözi a didaxist, noha ezeknek szövegszerűen messze nem juttat akkora szerepet, mint az előbb tárgyalt alkotás. Feltűnő, hogy a didaktikus tartalom ebben az esetben a fikció tárgyául választott tevékenységformát nem elítélő, hanem javalló álláspontból közelíti meg,⁵³⁰ szerkezetileg azonban az argumentumba szorul vissza, s csupán a költemény legvégén jut még némi szerephez. A fikciós keret már a vers elején is érvényesül, így a történetek a kezdetektől fogva a realitás síkján mozgókként tűnnek fel, jobban mondva tűnnének fel, ha a költemény címe előre nem figyelmeztetne ennek ellenkezőjére. A fiktív eseménysor berekesztése a lakomaversben látott példával ellentétben itt fokozatosan megy végbe. Amikor az illúzió szertefoszlik, a versalany ismét a komor valóság világával találja szemközt magát.

Az explicit fikció tehát a bánattal folytatott küzdelemben csupán ideig-óráig bizonyul hathatós fegyvernek, a beszélő végül mindig menthetetlenül visszazuhan a negatív körülmények által meghatározott kiinduló állapotba. Meg kell azonban jegyezni, hogy a fikció hatástalansága kapcsán felmerülő elégtelenség-érzés valójában pusztán az elme imaginatív képességének bizonyos vonatkozásait érinti. Erre utal, hogy már a *Sok óhajítás közben [...]* szerzett versek első ciklusában is felfedezhető az elmetevékenység minőségi differenciálása. Az elme fizikai béklyóktól való szabadsága és képzeletbeli sétálása, illetve a képzelet által megalkotott lakoma-jelenet után egyértelműen kifejeződik az ilyesfajta ellenszerek gyenge hatóereje (vö. RMKT XVII/16., 25. sz.). Miután a lakomaversben a képzelet birodalmába menekülő beszélőt a komor valóság tapasztalása kijózanítja („Darab kenyéremet s-csobolyó vizemet, im, benyújtják nékem”),⁵³¹ a világias időtöltések „hívság”-okká minősülnek át, melyekért „törődni, láttya, haszontalan”.⁵³² A gondolat ereje mindazonáltal megőrzi

⁵²⁹ Uo., 292–306.

⁵³⁰ Vö. LACZHÁZI, „Dietetika és költészet...”, 275–276.

⁵³¹ RMKT XVII/16, 71.

⁵³² Uo., 73. Ugyanez a felemelkedési folyamat jelenik meg a második ciklusban is, a farsang- és a húsvétvers kapcsolatában.

jelentőségét, csupán arról van szó, hogy az elme ezt követően más, méltóbb tárgyak felé fordítja figyelmét: a továbbiakban „sétálása” az emberi megismerés számára pusztán támasztékul szolgáló, immár alárendelt funkciójú narratív keretet teremt meg. E váltás megelőlegezésének tekinthető, hogy az explicit fikciót tartalmazó alkotások is gyakran kiegészülnek olyan imaszerű vagy elmélkedő szakaszokkal, amelyek az alaphelyzet megoldását egzisztenciálisan mélyrehatóbb módszert alkalmazva viszik végbe.

A lírai könyörgések szövegtípusa

Az imádság, az Istennel folytatott beszélgetés klasszikus műfaja a korabeli műköltészeti alkotások népszerű szövegtípusa volt. Koháry verseiben a dicsőítő imádsággal szemben a fohász típusa dominál, s egész alkotásokon végighúzódo beszédmoddként éppúgy előtűnik, mint néhány strófányi záró szakasz alakjában. Mindkét formára a *Sok óhajlás közben [...] szerzett versekben* található a legtöbb példa. A néhány strófát kitevő változat mindig az adott költemény végén szerepel (RMKT 28., 36., 37., 45., 48., 90. sz.), ezek közül érdemes külön kiemelni az utolsóként megjelent, *Descripti versus ex fragmentis...* című kötetben olvasható könyörgést, mivel ez a nyomtatott életművet lezáró végszónak is tekinthető. Az adott költemény egészét meghatározó, szövegszervező erejű fohász olvasható a *Sok óhajlás közben [...] szerzett versek* első ciklusa elején (RMKT 17. sz.), a harmadik ciklus végén (RMKT 49., 50.), az ötödik ciklusnak pedig teljes anyagát kilenc „Istenes könyörgés” teszi ki (RMKT 54–62. sz.).⁵³³

Koháry költeményei között viszonylag kevés lírai imádság található, ezek szerepe azonban jóval jelentékenyebb annál, mint amit számszerűleg csekélyebb arányuk első rákintésre sugall. Láttuk, hogy a voltaképpeni alapprobléma az érzésvilág felborult egyensúlyával, a negatív emóciók lelken való eluralkodásával áll kapcsolatban. Ennek hátterében pedig a külső életesemények sorozata húzódik meg. A feloldhatatlan problémát az képezi, hogy a sors befolyásolása kívül áll az eseményeket elszenvedő egyén cselekvési hatókörén. A pusztán világi elfoglaltság, melyet esetünkben a fent vázolt explicit fikció példáz, azért sem lehet alkalmas az alaphelyzetből fakadó lelki fájdalmak tartós csillapítására, mert a probléma megoldása helyett csupán arra képes, hogy azt ideig-óráig elkendőzze. A dolgok logikájából tehát az következik, hogy a beszélő afelé forduljon, akinek hatalmában áll a világban zajló események tevőleges befolyásolása.

⁵³³ A „Némely Istenes könyörgések” megjelölés csak a kötet lajstromában olvasható, a főszövegben mint cikluscím nem szerepel. A nyomtatvány azonban tipográfiai eszközökkel egyértelműen jelzi a verssorozat cikluskénti elkülönülését. RMKT XVII/16, 598.

Az első kötet már említett, lírai imádságokat magában foglaló ciklusa éppen ezt a célt szolgálja. Az *Istenes könyörgések* verssorozata tematikus és formai szempontok alapján három nagyobb egységre osztható, melyek mindegyikében a segítségkérés egy-egy eltérő, egymást mégis szervesen kiegészítő irányulásmódja jut szóhoz. A versfüzér kompozíciója hierarchikusan strukturált, a legmagasabb szinttől halad fokozatosan egyre lejjebb. Az első négy ciklusdarab a transzcendens Szentháromság személyei felé fordul. Az Atyát megszólító költemény a hódolat kifejezését követően az értelmi megközelítést előtérbe léptetve végzi el az evilági problematika teológiai-eszkatologikus szempontú átértékelését. A Fiú-Istenhez és a Szentlélekhez forduló versekben ezzel szemben az érzelmi jelleg dominál. A második csoportba sorolható két vers (*Jesus, Mária*) beszélője az emberi alakot öltött Istenhez és szülőanyjához könyörög. Az utolsó egység még egy szinttel lejjebb lép a hierarchikus rendben, a beszélő immár emberi közbenjárókhoz fordul, elsőként az égi oltalmazó szerepét betöltő védőszent, Szent István mártír felé, majd a bajba jutottakat megsegítő Pádai Szent Antalhoz intézi szavait. Végül a könyörgések által bejárt ív az őrangyal alakjánál állapodik meg, aki egyesíti magában az égi és a földi segítő aspektusát, s az eddig külsődleges alakokhoz való fordulást egy bensőbb és személyesebb irányulásmód beiktatásával zárja le.

A *Sok óhajlás közben [...] szerzett versek* elején, közvetlenül az *ars poetica* jellegű kötetnyitó költemény és a szintén programatikus jelentőségű, a beszélő életét a szerencse állhatatlanságának példázatává avató szerencsevers után olvasható könyörgést (*Uram Jesus, segilj...*, RMKT 17. sz.) érdemes közelebbről is szemügyre venni. A költemény beszédmódja az ötödik strófa utolsó előtti soráig monologikus, a szöveg helyzetrajzzal indít, majd a felvázolt életprobléma értelmezésére tér át. Fontos kiemelni, hogy az elme tevékenysége először még a racionalitás síkján mozog, vagyis evilági perspektívát alkalmaz. Szorosan e jegyhez kapcsolódik nyugtalansága („jövése s-menése”) is: világosan látja helyzete reménytelenségét, s éppen ezért keserűségét is jogosnak ítéli meg. A testi-lelki válságállapot konkrét, közvetlen oka ugyan a rabság, ennek bekövetkezése viszont a beszélő szerint már a szerencse „fene dühösség”-ének köszönhető. Az elme tehát elkezd az életesemény háttérében meghúzódó okok felé fordulni, noha okfejtése egyelőre még megmarad az evilági kereteken belül.

A transzcendens nézőpontra való emelkedés a negyedik strófában következik be. A vers a továbbiakban e vallásos nézőpontot érvényesítve viszi végbe a beszédaktusként is értelmezhető imádságszituáció kibontását. A szöveg imádság-szakasza voltaképpen három kisebb imából tevődik össze: elején és végén egy-egy könyörgés olvasható, középen pedig egy dicsőítés áll. Az első nagyobb egység (1–11. str.) az értelmi tevékenység aszcenzióját és az ennek eredményét képező könyörgést foglalja magába, melyben még némileg világiasabb

nézőpont uralkodik, ezt tükrözi, hogy a beszélő kérései földi perspektívában mozognak (pl. „nyavoljám enyhödgyék, inségem lassúdgyék, s-ad nyugtát szívemnek”).⁵³⁴ A második szakasz (12–25. str.) könyörgése ezzel szemben – a dicsőítésnek köszönhetően – már eleve transzcendens keretbe illeszkedve fogalmazódik meg. A doxológia révén az elme tárgya szerint is a legmagasabb rendű valóság szemléléséig emelkedik fel, miközben Isten mindent átható jelenlétének, mindenhatóságának és gondviselésének témáját fejtegeti. Világos, hogy éppen Isten e három felidézett tulajdonsága alapozza meg a megszólaló élethelyzetével kapcsolatos bizakodást. A hit szilárd bizonyosságának hangot adó sorokra ezért logikusan következik a „[l]átod hát ügyemet s-világon éltemet, sorsomnak forgását” kezdettel bevezetett, az első egység nyitó strófáinak motívumait is megismétlő újabb könyörgés, melyben a kesergés kiváltója immár nem a konkrét életszituáció, hanem a beszélő korábbi hívságos élete, kérésének tárgyát pedig a földi boldogulás helyett az üdvözülés képezi.

Az eszkatologikus perspektíva beléptetését követően az élethelyzet problematikus jellege lényegében feloldódik, a balsorsától szenvedő beszélő számára azonban voltaképpen innen kezdődik a feladat nehezebb része: a gondolati tartalomként megfogalmazódó alapelvek gyakorlati életbe való átültetése. Ezt a kitartó munkálkodást jeleníti meg – a későbbiekben még fel-feltűnő fohászok mellett – a meditatív jellegű szövegtípus.

Az elmélkedés mint lelki gyakorlat

A szakirodalom már többször utalt a Koháry-líra elmélkedő jellegére, jóllehet a magyar nyelvű költészetre a moráldidaktikus tartalmak dominanciája miatt kevésbé jellemző a meditatív hangoltság, például Zemplényi Ferenc Rimay János költészete kapcsán sem tartotta igazán alkalmazhatónak e terminust.⁵³⁵ Az elmélkedés kora újkori típusát a külső vagy benső okok kiváltotta válsághelyzet jól elkülöníthetővé teszi a középkori, kontemplatív jellegű változattól.⁵³⁶ Mivel Koháryt éltenek válságos időszakai ösztönözték versírásra, költeményei alapszituációját mindig egy válságállapot képezi. Ez azonban sokszor csupán a nagyobb kompozíciós egységeket figyelembe véve válik megragadhatóvá, Rimayhoz hasonlóan ugyanis Kohárynál is fontos szerepet kap a moráldidaxis. Míg az epikus jellegű költeményekben az elmélkedő szakaszok folyvást váltakoznak a cselekményes elemekkel és a leírásokkal, addig a rövidebb versekből általában hiányzik a külső cselekményt ábrázoló narratíva, a történetek inkább benső, lelki természetűek. A meditatív szövegtípus bemutatására ezért inkább ezek

⁵³⁴ RMKT XVII/16, 54.

⁵³⁵ ZEMPLÉNYI, *Műfajok reneszánsz...*, 133.

⁵³⁶ TÜSKÉS és KNAPP, „II. Rákóczi Ferenc...”, 158–159.

alkalmasak, de a bennük érvényesülő logika a nagyobb lélegzetvételi alkotásokban is felfedezhető.

A vers vagy az adott szakasz elején jellemzően a negatív érzelmi állapot felvázolása olvasható. A gyakran hiperbolikus eszközökkel lefestett negatív érzelmi tetőpontra általában egy „de” szócskával bevezetett elmélkedő szakasz következik, melyben már az értelmi megfontolások kerülnek előtérbe. A kiinduló szituáció innentől kezdve magasabb perspektívába helyeződik, s kezdetét veszi a kínzó külső körülmények keresztény-sztoikus szemszögű átértelmezése. Mint láttuk, a versszituációk alapproblémáját képező tényezők olyan külsődleges vagy testi adottságok, amelyek befolyásolása alapvetően kívül áll az emberi szubjektum akaratán. A sztoikus tanítás szerint ilyen esetben egyetlen megoldása lehetséges: a rosszként tételezett eseményről vagy tapasztalatról alkotott vélemény átalakítása, valódi rossznak ugyanis kizárólag az ember hatalmán belül álló dolgok tartandók.⁵³⁷ Ugyanerre az alapelve utal a Koháry-versek beszélője is, amikor azt taglalja, hogy elméje miért nem a vágyott külső körülmények előteremtése érdekében fáradozik („inkább olyanban, van melly hatalmában, fárad minduntalan”).⁵³⁸ Az érzésvilág és az akarat helyes irányba történő orientálása az értelmi tevékenység segítségével megy végbe, vagyis a kezdőpontban álló problémát a versalany benső, tudati-mentális jellegű műveletek révén oldja fel. Ezek az átalakító aktusok mindig a gondolkozás rögzült, természetes hajlamokból következő irányulásmódjának korrekcióját célozzák meg. E folyamat eredményeképpen az alapprobléma lényegében felszámolódik („nincs min búsulnom”). A sztoikus tanítások a korszak tendenciáinak megfelelően tehát Kohárynál is keresztény világszemléleti háttérbe ágyazódnak be, abban nyerik el sajátos, etikai cselekvést orientáló funkciójukat.

Különösen árulkodó vonása a *Sok óhajítás közben szerzett verseknek*, hogy az első két ciklus akrosztichonjai úgy is felfoghatók, mintha a lírai szubjektum tömör, önmagukban álló megszólalásai volnának. Noha kisebb számban találhatóak köztük fohász jellegű, illetve az egyéni élethelyzetre, vagy az éppen aktuális liturgikus ünnepnapra vonatkozó közlések is, az esetek többségében szentenciózus állításokat fogalmaznak meg: az így szóhoz jutó vallás erkölcsi alapelvek és általános igazságok lényegében nem mások, mint a rabság élethelyzetére alkalmazott maximák. A kötet elején álló két versfüzér akrosztichonjainak együttese ilyenformán akár egy olyan egyéni hangvételű, keresztény-sztoikus orientációjú szentencia-gyűjteménynek is tekinthető, amely egybefüggően a kötet lajstromában válik olvashatóvá.

⁵³⁷ HADOT, *A lélek iskolája...*, 13–14.

⁵³⁸ RMKT XVII/16, 73.

Vajon miért vált e módszer éppen a legszigorúbb fogság időszakában olyan fontossá Koháry számára? Könnyen lehetséges, hogy a költő ismerte valamilyen formáját az ókori filozófia lelki gyakorlatainak,⁵³⁹ melyek a látásmód átalakításával az értelem szenvedélyek feletti uralmát tűzték ki célul.⁵⁴⁰ A sztoikusok és a platonikusok számára a *proszokhé* a szubjektum önmagára irányuló folytonos figyelmét jelentette.⁵⁴¹ Az éberségnek az Isten előtti jelenlét tudatos megélése is részét képezte,⁵⁴² gyakorlati szempontból pedig magában foglalta „az életszabályok (kanón) meditációját és emlékezetbe vésését: az élet minden pillanatában fel kell idézni azokat az alapelveket, amelyeket az adott körülmények között felhasználhatunk.”⁵⁴³ E megközelítésmód a gondolkodás mellett az érzelmeknek és a képzeletnek, vagyis a retorika eszközeinek is nagy teret jutott.⁵⁴⁴ Koháry költészete éppen azért tűnik olyan egyneműnek, mert a szövegekben az emlékezetbe vésés szándéka, illetve az alapelvek tudatos alkalmazása miatt bizonyos gondolatok rendre visszatérnek. A beszélő célja e módszerrel az, hogy egész lényét „áthassák azok az érvek és alapelvek, amelyek elválasztják egymástól az igazi és a nem igazi jót, az igazi és nem igazi rosszat”.⁵⁴⁵

A jóról és rosszról alkotott vélemény tudatos átformálásának szándéka érvényesül a költeményekben megjelenő börtön-képzet vonatkozásában is. A szövegekben folyvást hangot kapó keserűség ellenére a börtön azért formálódik át a versek beszélője számára a bűnbánat színterévé, mivel a bezártságnak és az ínségnek van egy pozitív aspektusa is: együttesük – a szerzetesi cella adottságait felidézve – egy aszketikus életmód külső feltételeit teremti meg („és így mostanában poenitentiában csendessen élhetek”).⁵⁴⁶

A külső körülmények átértékelődése kapcsán érdemes visszautalni az *otium*-ról korábban mondottakra, mivel annak pozitív aspektusa a kereszténység vallási kontextusában szintén megjelent. Szent Ágoston a *De civitate Dei*-ben például az *otium*-ot a *negotiummal* harmonikusan egyesítő életformát tartja a legideálisabbnak.⁵⁴⁷ A közügyekkel járó elfoglaltságoktól elszakadó szabadidő – a cicerói *otium cum dignitate* mintájára – értékes tevékenységformával telítődve *otiosa dignitasszá*, illetve *otium sanctummá* válhat, ami Szent Ágostonnál az igazság keresését

⁵³⁹ Ezt az eredetileg Loyolai Szent Ignác munkájából (*Exercitia spiritualia*) származó megjelölést – Paul Rabbow nyomán – Pierre Hadot vezette be. Hadot szerint az antik filozófia egyes módszerei áttételek útján továbbéltek a keresztény századokban is. HADOT, *A lélek iskolája...*, 63–84.

⁵⁴⁰ *Uo.*, 12–27.

⁵⁴¹ *Uo.*, 68.

⁵⁴² *Uo.*, 72.

⁵⁴³ HADOT, *A lélek iskolája...*, 73–74.

⁵⁴⁴ *Uo.*, 18.

⁵⁴⁵ *Uo.*, 15 (17. jegyzet). Vö. GÁBOR, „A meditáció a hitgyakorlásban...”, 137.

⁵⁴⁶ RMKT XVII/16, 60.

⁵⁴⁷ FOLLIET, „*Otiosa dignitas*...”, 65.

és kontemplációját jelenti.⁵⁴⁸ Petrarca *De otio religioso* (1347–1357) című műve a *De vita solitaria* (1346–1356) intellektuális-irodalmi nézőpontja helyett az *otium* kérdését vallási perspektívából tárgyalja, számára a világi teendők forgatagából magukat kiszakító szerzetesek *otiuma* nem tétlenséget, hanem a világ, a test és az ördög kísértései ellen vívott küzdelmet jelenti.⁵⁴⁹ A 17. században Mildmay Fane hasonló értelemben, szintén az önvizsgálatra és reflexióra alkalmat adó kontemplatív életforma értékeire hivatkozva beszélt *otium sacrum*-ról (*Otia Sacra*, 1648).⁵⁵⁰ Az *otium sacrum* nézőpontjából, vagyis a kereszténység meditatív-kontemplatív irányulása felől tekintve a világi élet részét képező *negotium* bizonyos mértékig teherre, a valóban lényeges tevékenységektől elvonó, hiábavaló elfoglaltsággá minősül át.⁵⁵¹ A Koháry-versek beszélője is ilyen módon értékeli át rabsága előtti, szabad életét, miközben a börtöncella az Isten felé fordulás és igazság keresésének helyévé alakul át a számára.

Mint láttuk, Koháry költészetének egyik alapproblémáját az képezi, hogy az elme – noha az érzelmekkel és vágyakkal szemben irányító szerepű tudatfunkció kellene, hogy legyen – nem áll az adott szubjektum teljes és maradéktalan uralma alatt: nyughatatlan, „nem akar heverni”, „henyélése” egyébként is az „ördögnek párnája”, így kifejezetten kíváncsi „fárasztása”, nehogy rossz gondolatok felé forduljon a figyelme. Természetének negatív aspektusa éppen nehezen korlátozható voltából fakad, tevékenysége külső tényezőktől és érzelmektől egyaránt befolyásolt, szétszóródó, iránytalan; megzabolázása külön erőfeszítést igénylő feladat. Sűrűn emlegetett „henyélése” voltaképpen az alany arra való restségét jelzi, hogy figyelmét – az emlékezet segítségével – üdvös gondolatok felé fordítsa. Koháry írói gyakorlatában az elme nyughatatlanságának megfékezésére, lecsendesítésére, koncentrált alkotófolyamatra szorítására tett kísérlet is határozottan tetten érhető.⁵⁵² Ennek fő eszköze a világ állandótlanságát bensőleg leképező elmetevékenység „rögzítése”: az örökkévalóság nézőpontjába helyezkedő versszerzőt nem a modern értelemben vett belső meghasonlások, kétségek gyötrik, hanem a bibliai külső és benső ember ellentéte, amit többek között a gondolkodás erejével, annak uralásával kíván leküzdeni. A költői beszédmód ezért válik számára a negatív affektusok ellenében alkalmazott meditatív praxis eszközévé.

⁵⁴⁸ Uo., 63.

⁵⁴⁹ VICKERS, „Leisure and idleness...(II)”, 111–115.

⁵⁵⁰ Uo., 147.

⁵⁵¹ Vö. VICKERS, „Leisure and idleness...(II)”, 112.

⁵⁵² Vö. Jelenits István megfigyeléseivel: „A békesség-csendesség s a sajátos világmegvetés nemcsak programként fogalmazódik meg Koháry verse végén, hanem kezdettől jelen van a költeményben a mondatzövé, a ritmus- és rímjáték s a képalkotás tartózkodó eleganciájában.” JELENITS, „Koháry István...”, 362.

6.8. Összegzés

Kohárynak a börtönirodalom kategóriájába sorolható művei meggyőzően igazolják, hogy a cella akár „termékeny írói magány és reflexió”⁵⁵³ helyévé is válhat az irodalmi műveltséggel rendelkező rabok számára, mivel az irodalmi szövegek létrehozása a rabsággal együtt jár, fizikailag és lelkileg egyaránt megterhelő körülmények könnyebb elviseléséhez járul hozzá.⁵⁵⁴ A költő alkotásai kapcsán valóban érdemes lenne a börtön, illetve a rabság kiterjesztett fogalmát figyelembe venni:⁵⁵⁵ Koháry súlyos egri sérülése nyilvánvalóan a testi-lelki szenvedés és korlátozottság hasonlóan kínzó tapasztalatát nyújtotta. Általánosságban elmondható, hogy a világi élet nehézségei, megpróbáltatásai által kiváltott válságélmény rendkívül termékeny talajnak bizonyult a szerző meditatív hajlamú alkata számára. A költő a versek alaphelyzetét képező bánat elűzése és a tétlenség elkerülése érdekében olyan szövegtípusokat alkalmazott, amelyekben a képzelet játéka, az áhítat vagy az értelmi megfontolás mozzanata dominál. Míg a fikció a szenvedő alany számára csupán időleges enyhülést képes nyújtani, addig a *Sok óhajlás közben* [...] szerzett versek elején szereplő könyörgés már a negatív emóciók által uralt érzésvilág megtisztítását tűzi ki célul, s az ahhoz történő eljutás legfontosabb attitűdbeli kritériumait is felmutatja. A teológiai megfontolásokat etikai irányulású filozófiai tanításokkal kiegészítő elmélkedések a versek beszélője számára „a hit igazságainak egzisztenciális elmélyítési lehetőségét”⁵⁵⁶ nyújtják, de az adott élethelyzetben alkalmasnak bizonyulnak arra is, hogy a lelkigyakorlat szerepét betöltve terapeutikus módon, a szenvedélyek ellenszereként hassanak. A Koháryra jellemző sajátos – önmagát mint *parasztversek faragóját*, illetve *koholóját* meghatározó,⁵⁵⁷ a csupán *időmulatás* céljából verselgető *fűzfapoéták* körében pozicionáló – költői szerepfelfogást a didaktikus célkitűzés és a használati irodalomként funkcionáló meditációs műfaj jellegzetességei indokolhatták. A költő verseinek átgondolt poétikai megszerkesztettsége is arra mutat, hogy a szerénykedő formulák leple alatt olyan, ha nem is elsősorú, mégis igényes írói munkálkodás zajlott, amelynek egyik jellegzetes elemét éppen a fűzfapoézis-toposz allegorikus kiaknázása képezte.

⁵⁵³ TÓTH Zsombor, „Börtönirodalom...”, 14.

⁵⁵⁴ *Uo.*, 14.

⁵⁵⁵ MARÓTHY, „Börtönben koholt versek...”, 12.

⁵⁵⁶ GÁBOR, „A meditáció a hitgyakorlásban...”, 136.

⁵⁵⁷ MARÓTHY, „Koháry István...”, 464–472.

7. ÖSSZEGZÉS

A vizsgált költők versesköteteinek belső rendje a fentiek tükrében arról árulkodik, hogy a kötet- és a ciklusszerkezetek síkján egyaránt felfedezhető a tudatos komponálási szándék, vagyis a művekben szereplő költemények elrendezése a legtöbb esetben nem tekinthető véletlenszerűnek, különösen akkor nem, ha ciklusokról van szó. S bár a kötetek összeállítása során gyakran különféle típusú vendégszövegek is fontos szerephez jutottak, a kiadványok sajátosságai mégis önálló szerzői koncepció meglétére utalnak.

Listius László a nemzeti önszemlélet topikus elemeit hasznosítva a török elleni harcra kívánt buzdítani, ezért a *Magyar Márs* első felét a sorsfordító jelentőségű csata epikus feldolgozásának szentelte, a kisebb jelentőségű lírai darabokat a második szövegtömbben helyezte el. Beniczky „rithmusai”-t – mellőzve mind a hazafias, mind a szerelmi tematikát – a személyes bűnbánat és a morális didaxis szolgálatába állította. Esterházy verseinek első összeírása már csírájában tartalmazta az 1670-es versgyűjtemény kompozíciójának néhány jellegzetességét. A versfüzér bővítése a gyűjtemény ciklusokra tagolódásával járt együtt, a tervezett verseskönyv elkészült részeinek első tagját, az istenes-didaktikus tartalmakat megszólaltató első ciklust az új változatban már egy olyan szerelmi verssorozat követi, mely világi témája ellenére sem függetlenedik teljesen a megelőző ciklus világnézeti háttérétől. Koháry István ciklusaira leginkább a benső történések, a lírai szubjektum érzelmei és értelme közötti küzdelem logikája szerinti építkezés jellemző. A költő meditatív jellegű, egy-egy egzisztenciális válsághelyzetet személyes hangon, sztoikus-keresztény szemléleti keretben értelmező kötetei sajátos témáikkal és témakezelésükkel tűnnek ki a korszak magyar nyelvű költészetének korpuszából.

Mindazonáltal a kötetkompozíciók lehetséges mintáinak feltárása még további vizsgálatot igényelne, ahogyan a 17. század ciklus- és kötetszerkesztési gyakorlatát is elengedhetetlen volna áttekinteni ahhoz, hogy tágabb irodalomtörténeti keretben is megfelelő módon lehessen értékelni a magyarországi barokk udvari költészet alkotóinak eljárásait.

Mint láttuk, a dolgozatban tárgyalt 17. századi magyar nyelvű udvari költészet három alkotója is élt valamilyen módon a kompilációs szövegalkotás eszközével. A régi irodalom e sajátos és a romantika korában megszületű modern szerzőképzettől idegen eljárását a magyar nyelvű szövegek vonatkozásában összefüggően még nem vizsgálták, bár az egyes szerzői életművek értékeléséhez egy ilyen átfogó kép megléte mindenképpen szükséges volna. Elemzéseim arra mutatnak, hogy a kompiláció módszere műfajtól és tárgytól függetlenül bármilyen szöveg megalkotásában bírhat szereppel. Listius epikus munkájában folyamodott

hozzá, s ez nála leginkább az idegen nyelvű szövegeket (Brodarics, Ovidius stb.) magyar nyelven parafrázáló tömbök egybefűzését jelentette. A saját hozzájárulást a magyarítás mellett a terjedelmes hozzátoldások és részletezések adták. Önálló történetet ugyan nem alkotott, de az átvett részeket saját szerzői koncepcióját követve „dúsította fel”: a korszak általános felfogását tükröző didaktikus mondanivaló részletező kifejtésén túl megemlíthető még a király vívódásának ábrázolása, a kard és a könyv ideális egységét valló program előtérbe helyezése, továbbá a *Clades* végzetes döntést középpontba állító szimmetrikus szerkezeti logikája.

Gróf Balassa Bálint Ovidius-parafrázisa ugyanazt a szöveghelyet dolgozza át, mint Listius a *Clades Mohachiana* harmadik énekében. A két szöveg az antik hagyományt némileg eltérően írja újra. Listius epikus költeményben, mellékes értelmező szerepet szánva használja fel az antik szöveget, s a bűnbeesés beleírásával egyúttal krisztianizálja is tartalmát. Balassa ellenben lírai verse fő témájává teszi meg, s személyes keretbe ágyazva értelmezi újra, a korszak egyik érdekes, egyéni hangú költeményét hozva létre. Balassánál emellett a szerelmes versek vonatkozásában a Balassi-imitáció kérdése is felvetődik, ez a téma azonban a jelen dolgozat terjedelmi határait meghaladó vizsgálódást igényelne.

Beniczky Péternél a kompilálás egy másik típusával találkozhatunk azokban a költeményekben, amelyekben Pázmány Péter imádságos könyvének hatása szövegszerűen egyértelműen kimutatható. Dolgozatomban felülvizsgáltam Kovács Dezső elnagyoltnak érzett állításait, és szoros olvasatú elemzések segítségével a tényleges szövegegyezések meglétét több vers kapcsán is kétségbe vontam. Beniczky módszere annyiban rokon Listiuséval, hogy ő is prózai forrást alakít át versszöveggé, az eredeti mű azonban nála magyar nyelvű, ezért a két szöveg között szó szerinti egyezések is kimutathatók. A szoros elemzések részletekbe menően bemutatták a költő alkotásmódját, a vendégszövegek átírásának és új költeménybe illesztésének módjait. Pécseli Király Imre könyörgése pedig arra nyújtott szemléletes példát, hogy a prózai imádságok megverselése a korszakban nem számított egyedi eljárásnak. A Nyéki Vörös Mátyás verseinek hatását mutató költemények viszont egy másik típusú eljárást alkalmaznak, mivel a Pázmány-forrást alkalmazó darabokkal szemben a szabályos imitáció alkotásmódját követik.

A teljes szövegű, az eredeti szerző nevét elhallgató átemelések kérdése viszont a mából már nehezen tűnik megközelíthetőnek, a lopáskénti értékelés számomra túlzottan leegyszerűsítőnek hat, noha természetesen nem zárható ki ez az eshetőség sem. Érdekes különbség, hogy eddigi ismereteink szerint Beniczky csak vallásos költeményeiben élt a hosszabb szövegkölcsonzések eszközével, ami azt sugallja, hogy valamifajta teljességigény állhat döntése mögött, hiszen a kerek harminc költeményt tartalmazó verscsoport a teljes szövegű átvételek nélkül nem jöhetett volna létre, ráadásul ezek híján a vallásos darabok száma is jóval kevesebb lenne. A költő

értékelése kapcsán továbbá mindenképpen szükségesnek tűnt az önálló szerzésű költemények vizsgálata is, ami rámutatott arra, hogy Beniczky mintáitól függetlenül is tudott átgondolt szerkezetű, saját hangvételű könyörgéseket írni.

A három költő közül Esterházy Pál kapcsán már több tanulmány foglalkozott a szövegátvételeken alapuló alkotásmód kérdésével, amelyre több szakirodalom is a cento példájaként hivatkozott. A cento korabeli szabályaival a költemények megszővegezésének módja azonban nem igazán áll összhangban. Ugyanez a helyzet a szabályos imitációval és a parodiával kapcsolatban is. Esterházy tényleges írói gyakorlatának alapos elemzése ezért is bizonyult elkerülhetetlennek. Dolgozatomban először az ebből a szempontból legérdekesebb, nem-transzformatív imitációt alkalmazó verscsoportból két eltérő altípusba sorolható, de egyaránt több Zrínyi-művet kiaknázó költeményt vizsgáltam meg. Az *Egy ártatlan ifjúnak panasza Cupidóra* (1656) című szerelmi panaszvers lírai narratívája viszonylag közel marad az eredeti szöveghelyekhez, míg *Az fülemile énekének magyarázattya* már egy markánsan új, állatszereplőket felleltető történetbe ágyazza a vendégszövegeket. Mindkét vers esetében rámutattam Esterházy gondos szövegalkotó műveleteire, az átírás, az elhagyás, a hozzátoldás és a szerkezeti áthelyezés eszközeire, továbbá arra, hogy a szöveg különféle intertextuális kapcsolatainak köszönhetően a szerelmi tematikán belül milyen gazdag motívumrendszert mozgat meg. E verscsoport harmadik altípusaként is felfogható az *Egy ifjú juhász panasza az szerencse ellen barátja eltávozásáért* című költemény (1670). Az *Egy ártatlan ifjúnak panasza Cupidóra* két külön versre bontásából létrejövő önparafrázis az immár középkorú Esterházy önkorrekcióra való igényét is jól mutatja, e költemény ugyanis mondanivalóját tekintve is módosult. E nagymértékű szövegátvételeket tartalmazó darabokkal szemben az utolsó elemzett költemény, *Az hadverés egyedül Istentől van* már a szabályos imitáció keretein belül maradó alkotásmódra nyújt példát. A szövegszerű egyezések egyértelműen igazolják, hogy a vers Beniczky *Hogy az Isten egyedül veri az hadakat és nem emberi erő által* című, azonos témájú költeményét veszi alapul, az átvételek azonban megmaradnak az elszórt szavak, szókapcsolatok szintjén. Esterházy mindig a forrásszöveg és saját koncepciója közötti megfelelés vagy eltérés szerint alakította munkáit, korai gyűjteményében a saját szerzésű versek mellett a nem-transzformatív típusú imitációt alkalmazta, az 1670-es összeírásban azonban megjelent a transzformatív imitáció (az elemzett költeményen kívül például néhány táncdalban is), illetve vallásos versekben az idegen nyelvű szövegek parafrázálása.

Az elemzésekből kitűnt, hogy a szabályos imitáció főleg Balassinál, Zrínyinél és Rimaynál megjelenő típusával szemben a vizsgált költők esetében a közköltészetben és egyházi költészetben tetten érhető kompilatív jellegű, nagyobb mérvű szövegkölcsonzések alkalmazó

alkotásmód érvényesült. A szórványosan fellelhető, formailag szabályos imitáció esetei sem vonatkoznak neves kortárs külföldi szerzőkre. Az antik szerzők munkái pedig többnyire egyszerű utalásokként vagy parafrázis jellegű szövegek formájában jelennek meg.

Koháry István munkássága kapcsán a dolgozat a fenti imitációs tematikától eltérő szempontokat érvényesített. Erre a fő okot az szolgáltatta, hogy Kohárynál a nem-transzformatív imitációra – a már említett antik szövegek parafrazeálásán túlmenően – nem igen ismerünk példát, szabályos imitáció is csak szórványosan, főként idézetet tartalmazó címekben fordul elő, ezek azonban nem tűntek külön elemzésre érdemesnek. Annál érdekesebbnek bizonyult Koháry méreteihez viszonyítva mindeddig viszonylag csekély érdeklődést keltő magyar nyelvű költészete. Ezt elsősorban a műegészek részletekbe menő vizsgálatára értem, hiszen az öt költő közül az Esterházy-konferenciáig Koháry volt a legismertebb. A terjedelmes korpusz azonban számos filológiai kérdést is felvetett. Szükséges volt a Koháry által eleinte igen nagy kedvvel alkalmazott évszámjelölések alapos áttekintése, ami a kritikai kiadás hibás évszámfeloldásainak a korrigálását eredményezte. A füzapoétakénti önjellemzés pedig a szövegalkítás tudatosságát és a korrigálás igényét górcső alá vevő vizsgálatra ösztönzött. A fennmaradt kéziratok és a nyomtatványok összevetése rámutatott Koháry utólagos javításaira, kötet- és ciklusszerkezetet átalakító módosításaira, ami megerősítette a szakirodalom véleményét a pusztá szerénykedési formulaként, illetve képi eszközként alkalmazott önkicsinyítő frázisokról.

A filológiai kérdések után néhány egyező tematikájú művet vizsgáltam meg. Ismeretes, hogy barokk irodalomban népszerűvé vált az álomköltészet. Koháry börtönévei alatt született munkái közül kettő is az álomszituációt hasznosítja elbeszélői keretként. Mindhárom esetben a teljes műegész szoros olvasatú elemzését végeztem el. Ezek alapján megállapítható, hogy Koháry három magyar vonatkozásban figyelemre méltóan eredeti megközelítésű művet alkotott meg. Az *Ébren alvva látott álom* a rabság negatív tapasztalatából kiindulva kísérli meg az aktuálisan nem tapasztalt, csupán vágyott jó mibenlétének és megismerhetőségének kérdését taglalni. A *Rút heveréssel leírt versekben* az ismételt elő-előtörő bánat érzésével folytatott küzdelem kap színes irodalmi formát egy álombeli séta keretébe ágyazva. Az *Üdő mulatás közben szerzett versek* pedig az allegoria és a példázatok halmozásában rejlő lehetőségeket hasznosítja.

A halállal foglalkozó munkák vizsgálata szintén egy igen népszerű barokk téma kapcsán mutatta be Koháry korai és kései költészete közötti szembeszökő különbséget. Az azonos tematikum ellenére ugyanis két formailag és témakezelésében is eltérő művet ismerhettünk meg. A haláltáncvers nehézkessége és túlrészletező, halmozó hajlama az idős költő feszeőbb

szerkezetű és terjedelmében is jóval rövidebb halálemelkedéseiből már hiányzik, míg a látomásosság helyét átveszi az emblematikus jellegű metszetek alkalmazása. Dolgozatomban e rövid halálvers-ciklus mellett még egy korai, hosszabb költemények sorozatából összeálló ciklust elemeztem, melyet a liturgikus év ciklusformáló hatása révén a vallási ünnepek irodalmi témává válása, illetve a versek rab beszélője és az üdvtörténet egyes állomásai között meglátott sorspárhuzam tett egyedivé. A Koháry-fejezet utolsó tanulmánya az életműben kulcsszerepet játszó fogalmak alapos körüljárását tűzte ki célul. A bánat körüli eszmétörténeti vizsgálódás rámutatott, hogy a Kohárynál hivatkozott bú alatt nem a klasszikus melankólia értendő, hanem a keresztény világi szomorúság. Az ellene alkalmazott három eszköz, a fikció, az imádság és a meditáció megjelenési formáinak, funkciójának és egymással való kapcsolatának bemutatása a Koháry-féle költészet fő aspektusait összegezte.

Igyekeztem rámutatni, hogy az esetleges nyelvi-formai kiforratlanság ellenére is érdemes lenne az új tematikumok, illetve a gondolatiság és az invenció felől megközelíteni e műveket, mert valódi értékeik ezeken a szinten ragadhatók meg. Bán Imre véleménye az újabb vizsgálódások alapján még helytállóbbnak tűnik: „Zrínyivel az élen a barokk udvari költészet a 17. századi magyar szépirodalom leggazdagabb és legértékesebb részét alkotja. Az udvari költészet átlaga ugyan nem hogy Zrínyi, de még Gyöngyösi színvonalát sem éri el, kezdeményezései mégis figyelemre méltók. Az epika magasabb művészi szintre emelése s a líra tematikájának nagyfokú kiszélesedése általános jelenség, s a reneszánsz költészettel szemben is komoly eredménynek tekinthető.”⁵⁵⁸

⁵⁵⁸ KLANICZAY (szerk.), *A magyar irodalom...*, 207.

RÖVIDÍTÉSJEGYZÉK ÉS BIBLIOGRÁFIA

RMKT XVII/10 = VARGA Imre, kiad., jegyz. *Az 1660-as évek költészete (1661–1671)*. Régi Magyar Költők Tára XVII. század 10. Budapest: Akadémiai, 1981.

RMKT XVII/2 = JENEI Ferenc, KLANICZAY Tibor, KOVÁCS József, STOLL Béla és PAPP Géza, kiad., jegyz. *Pécseli Király Imre, Miskolczi Csulyak István és Nyéki Vörös Mátyás versei*. Régi Magyar Költők Tára XVII. század 2. Budapest: Akadémiai, 1962.

RMKT XVII/12 = VARGA Imre, CS. HAVAS Ágnes és STOLL Béla, kiad., jegyz. *Madách Gáspár, egy névtelen, Beniczky Péter, gróf Balassa Bálint, Listius László, Esterházy Pál és Fráter István versei*. Régi Magyar Költők Tára XVII. század 12. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1987.

RMKT XVII/16 = KOMLOVSZKI Tibor és S. SÁRDI Margit, kiad., jegyz. *Rozsnyai Dávid, Koháry István, Petrőczy Kata Szidónia és Kőszeghy Pál versei*. Régi Magyar Költők Tára XVII. század 16. Budapest: Balassi, 2000.

RMKT XVII, 15/A = STOLL Béla, kiad., jegyz. *Katolikus egyházi énekek (1660-as, 1670-es évek)*. Régi Magyar Költők Tára XVII. század 15/A. Budapest: Akadémiai, 1992.

ÁCS, „Sárkányölő a csodakabinetben...”	ÁCS Pál. „Sárkányölő a csodakabinetben: Kuriozitás és hőskultusz Esterházy Pál Egy csudálatos ének című versében.” In <i>Identitás és kultúra a török hódoltság korában</i> , szerkesztette ÁCS Pál, 265–282. Budapest: Balassi Kiadó, 2012.
ÁCS, „Mágia és pönitencia...”	ÁCS Pál. „Mágia és pönitencia: Gondolatok a vallásos irodalomban tükröződő mágikus tudatformák értelmezéséhez”. <i>Világosság</i> 19, 6. sz. (1978): 369–376.
ÁCS, „Wathay Ferenc...”	ÁCS Pál. „Wathay Ferenc: »Áldott filemile...«: Allegória és invenció”. <i>Irodalomtörténeti Közlemények</i> 83 (1979): 173–186.
ALSZEGHY, <i>A XVII. század...</i>	ALSZEGHY Zsolt. <i>A XVII. század magyar lírai költészete</i> . Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1935.
ANGYAL, <i>Magyar barokk...</i>	ANGYAL Endre. <i>Magyar barokk költők</i> . Budapest: k. n., 1939.
BAJÁKI és BOGÁR, <i>Pázmány Péter...</i>	BAJÁKI Rita és BOGÁR Judit. <i>Pázmány Péter: Imádságos Könyv (1631): Jegyzetek a szövegkiadáshoz</i> . Pázmány Péter Művei 6. Budapest: Universitas Kiadó, 2013.
BALASSA, „II. Balassa...”	BALASSA Antal. „II. Balassa Bálint legújabbban felfedezett költeményei”. <i>Hazánk</i> 1 (1858): 72–74, 215–218.
BALASSI, <i>Énekei...</i>	Gyarmati BALASSI Bálint. <i>Énekei</i> , sajtó alá rendezte KŐSZEGHY Péter és SZABÓ Géza. Budapest: Szépirodalmi, 1986.
BALÁZS-HAJDU, „Haza, a magasba...”	BALÁZS-HAJDU Péter. „Haza, a magasba: Koháry István jelentőségéről”. <i>Verso</i> 4, 1. sz. (2021): 65–73

BÁLINT, <i>Karácsony, Húsvét...</i>	BÁLINT Sándor. <i>Karácsony, Húsvét, Pünkösd: A nagyünneppek hazai és közép-európai hagyományvilágából.</i> Budapest: Szent István Társulat, 1973
BÁLINT, <i>Ünnepi kalendárium</i>	BÁLINT Sándor. <i>Ünnepi kalendárium</i> , I. Budapest: Szent István Társulat, 1977.
BALOGH, „Az élet álom...”	BALOGH Piroska. „Az élet álom – csakhogymeddig az?”: Az álom interpretációi a 18–19. századi magyarországi esztétikai diskurzusban, <i>Irodalomismeret</i> 9 (2017): 5–17.
BARTÓK, „Sokkal magyarabbul...”	BARTÓK István. „Sokkal magyarabbul szólhatnánk és írhatnánk”: <i>Irodalmi gondolkodás Magyarországon 1630–1700.</i> Budapest: Akadémiai-Universitas Kiadó, 1998.
BENE, „Zrínyi mint...”	BENE Sándor. „Zrínyi mint »magyar Mars«”. In ESTERHÁZY, <i>Mars Hungaricus...</i> , 387–407.
BENE, „Szigeti veszedelem...”	BENE Sándor, „Szigeti veszedelem: fikció, valóság és a halál pedagógiája”. In „ <i>Vár állott...</i> ”: <i>Tudományos történeti konferenciák – Vajdahunyadvár 2013-2016</i> , szerkesztette Hermann Róbert, 131–162. Budapest: Line Design, 2017.
DIENES, „Farkas András...”	DIENES Dénes. „Farkas András: »Az zsidó és magyar nemzetről« című műve teológiája és kortársi párhuzamai”. <i>Sárospataki Füzetek</i> 11 (2007): 65–78.
BITSKEY, „»Én mast szóllok...»	BITSKEY István. „»Én mast szóllok csak vitézlő dolgokról«: A nemzeti sors toposzai Tinódi históriás énekeiben”. <i>Studia Litteraria</i> 36 (1998): 5–15.
BITSKEY, „Militia et littera...”	BITSKEY István. „Militia et littera: A magyarságkép változatai a kora újkori Európában”. In BITSKEY István, <i>Mars és Pallas között: Múltszemlélet és sorsértelmezés a régi magyarországi irodalomban.</i> Csokonai Könyvtár 37. Debrecen: Kossuth Kiadó, 2006, 141–156
BITSKEY, „Virtus és poézis...”	BITSKEY István. „Virtus és poézis: Önszemlélet és nemzettudat Zrínyi Miklós műveiben”. In BITSKEY, <i>Mars és Pallas...</i> , 219–230.
BITSKEY, <i>A nemzetsors toposzai...</i>	BITSKEY István. <i>A nemzetsors toposzai a 17. századi magyar irodalomban.</i> Budapest: MTA, 2013.
BOGÁR, „Illyés István Zsoltári...”	BOGÁR Judit. „Illyés István Zsoltári és halottas énekeihez”. In <i>Régi magyar népdalok és imádságok</i> , szerkesztette BOGÁR Judit, 49–67. Budapest: MTA–PPKE Barokk Irodalom és Lelkiségi Kutatócsoport, 2015.
BONDANELLA, „Petrarch's Rereading...”	Julia Conaway BONDANELLA. „Petrarch's Rereading of Otium in De vita solitaria”. <i>Comparative Literature</i> 60, 1 sz. (2008): 14–28.
BORIÁN, <i>Zrínyi Miklós...</i>	BORIÁN Előd. <i>Zrínyi Miklós a pálos és a jezsuita történetírás tükrében.</i> Pannonhalmi Füzetek 50. Pannonhalma: Bencés Kiadó, 2004.
BRANN, „Is Acedia...”	BRANN, Noel L. „Is Acedia Melancholy? A Re-examination of this Question in the Light of Fra Battista da Crema's Della cognitione et vittoria di se stesso (1531)”. <i>Journal of the</i>

	<i>History of Medicine and Allied Sciences</i> 34, 2. sz. (1979): 180–199.
CICERO, <i>Tusculumi eszmecsere</i>	CICERO, Marcus Tullius. <i>Tusculumi eszmecsere</i> , fordította VEKERDI József. Budapest: Allprint Kiadó, 2004.
CHASTEL, „A barokk és a halál...”	CHASTEL, André. „A barokk és a halál”. In André CHASTEL, <i>Fabulák, formák, figurák: Válogatott tanulmányok</i> , 95–114. Budapest: Gondolat Kiadó, 1984.
CRABBE, „The Generation of Iron...”	CRABBE, Kylie. „The Generation of Iron and the Final Stumbling Block: The Present Time in Hesiod’s Works and Days 106–201 and Barnabas 4”. In <i>Four Kingdom Motifs before and beyond the Book of Daniel</i> , edited by Andrew B. PERRIN és Loren T. STUCKENBRUCK, 142–166. Themes in Biblical Narrative 28. Leiden-Boston: Brill, 2020.
CSANDA, „Beniczky Péter...”	CSANDA Sándor. „Beniczky Péter magyar és szlovák verses példabeszédei”. <i>Irodalomtörténeti Közlemények</i> 89, 3. sz. (1985): 259–270.
CSANDA, „Koháry István...”	CSANDA Sándor. „Koháry István börtönverseinek keletkezése”. <i>Irodalmi Szemle</i> 29, 4. sz. (1986): 361–371.
CSÖRSZ, „»Madári szép szabadságom«...”	CSÖRSZ Rumen István, „»Madári szép szabadságom«: A XVII–XVIII. századi magyar szerelmi közköltészet madárszimbolikájához”. In <i>Doromb</i> , szerkesztette CSÖRSZ Rumen István, 95–119. Budapest: Reciti, 2005.
DEÁK, „Desperatio...”	DEÁK Zsuzsanna. „Desperatio: emlékezés és felejtés a késő középkori jó halálban”. <i>Erdélyi Múzeum</i> 75, 1. sz. (2013): 1–15.
ECKHARDT, „Középkori természetszemlélet...”	ECKHARDT Sándor. „Középkori természetszemlélet a magyar költészetben”. In ECKHARDT Sándor, <i>Balassi-tanulmányok</i> , 286–308. Budapest: Akadémiai, 1972.
EIJK, „Rufus’ On Melancholy...”	EIJK, Philip J. van der. „Rufus’ On Melancholy and Its Philosophical Background”. In <i>Rufus of Ephesus, On Melancholy</i> , edited by Peter E. PORMANN, 159–178. Tübingen: Mohr Siebeck, 2008.
EPIKTÉTOSZ, <i>Kézikönyvecske</i>	EPIKTÉTOSZ. <i>Kézikönyvecske</i> , fordította SÁROSI Gyula. Budapest: Európa, 1978.
ESTERHÁZY, <i>Mars Hungaricus</i>	ESTERHÁZY Pál. <i>Mars Hungaricus</i> , fordította IVÁNYI Emma, szerkesztette HAUSNER Gábor. Zrínyi-könyvtár 3. Budapest: Zrínyi Katonai Kiadó, 1989.
FODOR, „Az apokaliptikus hagyomány...”	FODOR Pál. „Az apokaliptikus hagyomány és az »aranyalma« legendája: A török a 15–16. századi magyar közvéleményben”. <i>Történelmi szemle</i> 39 (1997): 21–49.
FOLLIET, „«Otiosa dignitas»...”	FOLLIET, Georges. „»Otiosa dignitas«: Une réminiscence cicéronienne dans De nuptiis et concupiscentia I, 2, 2”. <i>Revue d’Etudes Augustiniennes et Patristiques</i> 17, 1–2 (1971): 59–67.
FONTENROSE, „Work, Justice...”	FONTENROSE, Joseph. „Work, Justice, and Hesiod’s Five Ages”. <i>Classical Philology</i> 69, 1 (1974): 1–16.

FORMISANO and SOGNO, „Petite Poésie Portable...”	FORMISANO, Marco and SOGNO, Cristiana. „Petite Poésie Portable. The Latin Cento in Its Late Antique Context”. In <i>Condensed Texts – Condensing Texts</i> , edited Marietta HORSTER and Christiana REITZ, 375–392. Stuttgart: Steiner, 2010.
FÖLDÉNYI, <i>Melankólia</i>	FÖLDÉNYI F. László. <i>Melankólia</i> . Pozsony: Kalligram, 2015.
GÁBOR, „A meditáció a hitgyakorlásban...”	GÁBOR Csilla. „A meditáció a hitgyakorlásban és az irodalomban”. <i>Studia Universitatis Babes-Bolyai: Theologia Catholica Latina</i> 45, 1 (2000): 136–137.
GÁBOR, „Religiosa actio...”	GÁBOR Csilla. „»Religiosa actio mentis«: Meditációelméletek és meditációtípusok a kora újkorban Európában és Magyarországon” In <i>Devóciók, történelmek, identitások</i> , szerkesztette GÁBOR Csilla, 9–60. Kolozsvár: Scientia Kiadó, 2004.
GENETTE, „Transztextualitás...”	Gerard GENETTE. „Transztextualitás”. <i>Helikon</i> 41 (1996): 82–90.
GERGEI, „Árgirus históriája...”	GERGEI Albert. „Árgirus históriája”. In <i>Balassi Bálint és a 16. század költői</i> , II, szerkesztette VARJAS Béla, 970–1004. Budapest: Szépirodalmi, 1979.
GINTLI (szerk.), <i>Magyar irodalom</i>	GINTLI Tibor, szerk. <i>Magyar irodalom</i> . Budapest: Akadémiai Kiadó, 2011.
GOWLAND, „The Problem of...”	GOWLAND, Angus. „The Problem of Early Modern Melancholy”. <i>Past & Present</i> 191 (2006): 77–120.
GUION, „Comment écrire...”	GUION, Béatrice. „Comment écrire l'histoire: l'ars historica à l'âge classique”. <i>Dix-septième siècle</i> 246, 1 (2010): 9–25.
GYÖRI L., „Izrael és a magyar nép...”	GYÖRI L. János. „Izrael és a magyar nép történetének párhuzama a XVI–XVII. századi prédikátori irodalomban”. <i>Confessio</i> 22 (1998): 13–24
GYÖRI Orsolya, „A Gyöngyösit imitáló...”	GYÖRI Orsolya. „A Gyöngyösit imitáló Koháry István”. <i>Irodalomismeret</i> 7, 1–2. sz. (1996): 70–75.
HADOT, <i>A lélek iskolája...</i>	HADOT, Pierre. <i>A lélek iskolája: Lelkigyakorlatok és ókori filozófia</i> , fordította CSEKE Ákos. Budapest: Kairosz, 2010.
HAJZER-MÓDLI, <i>Szerepek és imázssépítés...</i>	HAJZER-MÓDLI Éva. <i>Szerepek és imázssépítés. Koháry István, egy XVII. századi főúr társadalmi reprezentációs szerepe és politikai gondolkodásmódja</i> (ELTE Történettudományi Doktori Iskola, 2019, doi: 10.15476/ELTE.2018.092)
HARGITTAY, „Pázmány és a kompiláció...”	HARGITTAY Emil. „Pázmány és a kompiláció”. In <i>Pázmány Péter és kora</i> , szerkesztette HARGITTAY Emil, 251–260. Piliscsaba: PPKE BTK, 2001.
HARGITTAY, „Esterházy Pál...”	HARGITTAY Emil. „Esterházy Pál költészete: Ciklusszerkesztés, újraírás, imagináció” In <i>Esterházy Pál, a</i>

	<i>műkedvelő mecénás: Egy 17. századi arisztokrata-életpálya a politika és a művészet határvidékén</i> , szerkesztette ÁCS Pál, 289–406. Budapest: Reciti, 2015.
HAUSNER, „Esterházy Pál...”	HAUSNER Gábor. „Esterházy Pál emlékirata Zrínyi 1663-64-ben vívott harcairól”. In <i>ESTERHÁZY, Mars Hungaricus...</i> , 7–23
HORÁNYI, „A halál perszonális ábrázolása...”	HORÁNYI Ildikó. „A halál perszonális ábrázolása a középkor művészetében”. In <i>A halál, a haldoklás és a gyász kultúrantropológiája és pszichológiája</i> , szerkesztette PILLING János, 37–56. Budapest: Semmelweis Kiadó, 2010.
ILLÉSY, <i>Gróf Koháry...</i>	ILLÉSY János. <i>Gróf Koháry István élete és munkái</i> . Karcag: Szódi S. Könyvnyomdája, 1885.
IMRE, „Magyarország panasza...”	IMRE Mihály. „Magyarország panasza”: <i>A Querela Hungariae toposz a XVI–XVII. század irodalmában</i> . Csokonai Könyvtár 5. Debrecen: Kossuth, 1995.
JACKSON, „Acedia the sin...”	JACKSON, Stanley W. „Acedia the sin and its relationship to sorrow and melancholia in medieval times”. <i>Bulletin of the History of Medicine</i> 55, 2 (1981): 172–185.
JANKOVICS, „Az »új életre hozatott«...”	JANKOVICS József. „Az »új életre hozatott« Gyöngyösi István”. In <i>A szerelem költői. Konferencia Balassi Bálint születésének ötödfélszázadik, Gyöngyösi István halálának háromszázadik évfordulóján : Sárospatak, 2004. május 26-29</i> , szerkesztette SZENTMÁRTONI SZABÓ Géza, 39–56. Budapest: Universitas, 2007.
JANKOVITS, „Aranykor a Mohács előtti...”	JANKOVITS László. „Aranykor a Mohács előtti Magyarországon: Taurinus Stauromachiájának felépítéséhez”. In <i>Religió, retorika, nemzettudat régi irodalmunkban</i> , szerkesztette BITSKEY István és OLÁH Szabolcs, 74–82. Csokonai Könyvtár 31. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 2004.
JELENITS, „Koháry István...”	JELENITS István. „Koháry István: Ez világot senki által nem élte, sem kedvére mindenkor, bú nélkül nem élte”. In <i>A régi magyar vers</i> , szerkesztette KOMLOVSZKI Tibor. Budapest: Akadémiai, 1979, 351–364.
JENEI, „Beniczky Péter...”	JENEI Ferenc. „Beniczky Péter és a manierizmus”. In <i>A Petőfi Irodalmi Múzeum Évkönyve</i> 8 (1969–70), 181–194. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum–Népművelési Propaganda Iroda Kiadó, 1969.
JENEI, „Manierista elemek...”	JENEI Ferenc. „Manierista elemek világi költészetünkben Beniczky Pétertől Petrőczy Kata Szidóniáig”. <i>Irodalomtörténeti Közlemények</i> 74 (1970): 535–539.
KANYARÓ, „Zrínyi legújabb epigonja...”	KANYARÓ Ferenc. „Zrínyi legújabb epigonja”. <i>Egyetemes Philológiai Közlöny</i> 17 (1893): 15–36.
KASZA, <i>Egy korszakváltás...</i>	KASZA Péter. <i>Egy korszakváltás szemtanúja: Brodarics István pályaképe</i> . Pécs-Budapest: Kronosz Kiadó-Magyar Történelmi Társulat, 2015.

KIBÉDI VARGA, „Egy világ mesgyéjén...”	KIBÉDI VARGA Áron. „Egy világ mesgyéjén: Barokk irodalom és barokk világnézet”. <i>Új Látóhatár</i> 7, 1. sz. (1964), 34–51.
KIBÉDI VARGA, „Retorika, poétika...”	KIBÉDI VARGA Áron. „Retorika, poétika, műfajok: Gyöngyösi István költői világa”. <i>Irodalomtörténet</i> 65 (1983): 545–589.
KIRÁLY, „A szerelem illő ábrázolása...”	KIRÁLY Erzsébet. „A szerelem illő ábrázolása Zrínyi eposzában”. <i>Irodalomtörténeti Közlemények</i> 66 (1984): 832–854.
KIRCHNER, „A fortuna-téma...”	KIRCHNER, Gottfried. „A fortuna-téma profán értelmezése”. In <i>Az ikonológia elmélete</i> , szerkesztette PÁL József, 267–295. Szeged: JATE Press, 1997.
KIS Lőrinc, <i>Gróf Koháry...</i>	KIS Lőrinc. <i>Gróf Koháry István költészete</i> . Budapest: Attila-Nyomda, 1914.
KISS, <i>Imagináció és imitáció...</i>	KISS Farkas Gábor. <i>Imagináció és imitáció Zrínyi eposzában</i> . Budapest: L'Harmattan, 2012.
KLANICZAY, <i>Zrínyi Miklós</i>	KLANICZAY Tibor. <i>Zrínyi Miklós</i> . Budapest: Akadémiai Kiadó, 1964.
KLANICZAY (szerk.), <i>A magyar irodalom...</i>	KLANICZAY Tibor, szerk., <i>A magyar irodalom története 1600-tól 1772-ig</i> . A magyar irodalom története 2. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1964.
KLIBANSKY, PANOFKY and SAXL, <i>Saturn and Melancholy</i>	KLIBANSKY, Raymond, Erwin PANOFKY and Fritz SAXL. <i>Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art</i> . Nendeln/Liechtenstein: Kraus Reprint, 1979.
KNAPP, „Az irodalmi hagyományozódás...”	KNAPP Éva. „Az irodalmi hagyományozódás rétegei Rimay János Fortuna-Occasio versében”. <i>Irodalomtörténeti Közlemények</i> 101, 5–6. sz. (1997): 470–507.
KNAPP, <i>Irodalmi emblematika...</i>	KNAPP Éva. <i>Irodalmi emblematika Magyarországon a XVI-XVIII. században: Tanulmány a szimbolikus ábrázolásmód történetéhez</i> . Budapest: Universitas Kiadó, 2003.
KNAPP és TÜSKÉS, „A halál motívuma...”	KNAPP Éva és TÜSKÉS Gábor. „A halál motívuma a magyarországi irodalmi emblematikában”. In <i>Irodalomtörténeti Közlemények</i> 123, 3. sz. (2009): 131–163.
KNAPP, „Volucris rota...”	KNAPP Éva. „»Volucris rota, vertitur annic«: Zrínyi Miklós, Listius László és Esterházy Pál szerencse- és évszakverseinek poétikatörténeti háttéréhez”. <i>Irodalomtörténeti Közlemények</i> 122, 1. sz. (2014): 3–30.
KNAPP és TÜSKÉS, „Esterházy Pál...”	KNAPP Éva és TÜSKÉS Gábor. „Esterházy Pál Egy csudálatos énekének keletkezéséhez és poétikájához”. <i>Irodalomtörténeti Közlemények</i> 121 (2017): 61–84.
KÓNYA, „Kép és szó...”	KÓNYA Franciska. „Kép és szó: A barokk jezsuita irodalmi emblémáról és előzményeiről”. <i>Keresztény Szó</i> 23, 1 (2012): 1–5.

KÓNYA, „Nincs nagyobb szükség...”	KÓNYA Franciska. „»Nincs nagyobb szükség az halálnál; de nagyobb barátság sincsen abban való szolgálathnál«: Halálra való felkészülés Tarnóczy István bestsellerében”. In <i>Az áhitat nem hivatalos alkalmi és formái az 1800 előtti Magyarországon</i> , szerkesztette BOGÁR Judit, 133–144. Piliscsaba: PPKE BTK, 2013.
KORONDI, „A jezsuita emblémameditáció...”	KORONDI Ágnes. „A jezsuita emblémameditáció műfajának recepciója a kora újkori magyar kegyességi irodalomban”. In <i>Értékek és ideológiák az irodalomban</i> , szerkesztette KORONDI Ágnes, T. SZABÓ Levente, 85–112. Kolozsvár: Kolozsvári Magyar Irodalomtudományi Tanszék–Kolozsvári Láthatatlan Kollégium, 2008.
KOVÁCS Dezső, „Beniczky Péter...”	KOVÁCS Dezső. „Beniczky Péter élete és költészete”. <i>Irodalomtörténeti Közlemények</i> 16, 4 (1906), 385–424.
KOVÁCS Sándor Iván, <i>A lírikus Zrínyi...</i>	KOVÁCS Sándor Iván. <i>A lírikus Zrínyi</i> . Budapest: Szépirodalmi, 1985.
KOVÁCS Sándor Iván, „Koboz és virginál...”	KOVÁCS Sándor Iván. „Koboz és virginál: Esterházy Pál költészetéről”. In KOVÁCS Sándor Iván, <i>Koboz és virginál</i> . Békéscsaba: 1990, 64–76.
KOVÁCS Sándor Iván, „Ételt az asztalnok...”	KOVÁCS Sándor Iván. „»Ételt az asztalnok s italt az pohárnok...«: Egy Koháry-vers gasztronómiai ihlete”. In KOVÁCS Sándor Iván, „ <i>Eleink tündöklősege</i> ”: <i>Tanulmányok, esszék</i> , 101–120. Budapest: Balassi, 1996.
KOVÁCS Sándor Iván, „»Veri a hab a kösziklát«...”	KOVÁCS Sándor Iván. „»Veri a hab a kösziklát«: Egy elfelejtett költő: Rákóczi Erzsébet”. <i>Jelenkor</i> 35, 3 (1992): 235–240.
KOVÁCS Sándor Iván, „Kecskemét mecénása...”	KOVÁCS Sándor Iván. „Kecskemét mecénása: A költő Koháry István”. <i>Forrás</i> 32, 2 (2000), 68–75.
KOVÁCS Sándor Iván, „Felföldi íróportrék: Beniczky...”	KOVÁCS Sándor Iván. „Felföldi íróportrék: Beniczky Péter”. <i>Palócföld</i> 48, 2 (2002), 281–293.
KOVÁCS Sándor Iván, „»Kik Marsnak...»	KOVÁCS Sándor Iván. „»Kik Marsnak merészségét követik«: Esterházy Pál Zrínyi-élménye az »Egy csudálatos ének« tükrében”. In ESTERHÁZY, <i>Mars Hungaricus...</i> , 409–427.
KOVÁCS Sándor Iván, „»Dunán-inneni« íróarcok, VII...”	KOVÁCS Sándor Iván. „Dunán-inneni” íróarcok, VII: Listius László (1628–1662)”. <i>Vasi Szemle</i> 58, 1 (2004), 56–76.
KOZÁKY, <i>A haláltáncok története</i>	KOZÁKY István. <i>A haláltáncok története: A mai haláltánc</i> , III. Budapest: Magyar Történeti Múzeum, 1941.
KOZICZ–KOLTAI, <i>Koháry emlékkönyv</i>	KOZICZ János és KOLTAI András, szerk. <i>Koháry emlékkönyv</i> . Budapest–Kecskemét: Piarista Rend Magyar Tartománya, 2015.
KÖPECZI, »Magyarország a kereszténység...	KÖPECZI Béla. »Magyarország a kereszténység ellensége«: <i>A Thököly-felkelés az európai közvéleményben</i> . Budapest: Akadémiai Kiadó, 1976.
KULCSÁR-SZABÓ, „Intertextualitás...”	KULCSÁR-SZABÓ Zoltán. „Intertextualitás: létmód és/vagy funkció”. <i>Irodalomtörténet</i> 76 (1995): 495–541.

KÜLLÖS, <i>Közköltészet és népköltészet...</i>	KÜLLÖS Imola. <i>Közköltészet és népköltészet: A XVII–XIX. századi magyar világi közköltészet összehasonlító műfaj-, szűzsé- és motívumtörténeti vizsgálata.</i> Budapest: L'Harmattan, 2004.
LACZHÁZI, „Dietetika és költészet...”	LACZHÁZI Gyula. „Dietetika és költészet a XVII. században” In <i>A magyar költészet műfajai és formái a 17. században</i> , szerkesztette ÖTVÖS Péter, PAP Balázs, SZILASI László, VADAI István, 271–280. Szeged, Szegedi Tudományegyetem, 2005.
LACZHÁZI, „Vanitas és memento mori...”	LACZHÁZI Gyula. „Vanitas és memento mori”. In <i>A magyar irodalom története</i> , I, szerkesztette JANKOVITS László, ORLOVSKY Géza, 410–421. Budapest: Gondolat, 2007.
LACZHÁZI, <i>Hősi szenvedélyek...</i>	LACZHÁZI Gyula. <i>Hősi szenvedélyek: A heroizmus és a szenvedélyek megjelenítése a XVII. századi magyar epikus költészetben.</i> Budapest: ELTE BTK Régi Magyar Irodalom Tanszék, 2009.
LACZHÁZI, „A fikciósság a kora újkori...”	LACZHÁZI Gyula. „A fikciósság a kora újkori magyar irodalomban”. <i>Irodalomtörténeti Közlemények</i> 120, 2 (2016): 166–177.
LACZHÁZI, „Zrínyi Miklós...”	LACZHÁZI Gyula. „Zrínyi Miklós Syrena-kötete mint líraelméleti és -történeti probléma”. In <i>Verskultúrák: A líraelmélet perspektívái</i> , szerkesztette KULCSÁR SZABÓ Ernő, KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, LÉNÁRT Tamás, 43–55. Budapest: Ráció Kiadó, 2017.
LATZKOVITS, „Útbaigazítás...”	LATZKOVITS Miklós. „Útbaigazítás: Egy Gyöngyösi-cento a XVIII. századból”. In <i>Doromb: Közköltészeti Tanulmányok</i> , 7, szerk. Csörsz Rumen István, 73–82. Budapest: Reciti, 2019.
LOYOLAI, <i>Lelkigyakorlatok</i>	LOYOLAI Szent Ignác. <i>Lelkigyakorlatok.</i> Kecskemét: Korda, 2011.
LÖKÖS, „Üdö mulatás közben...”	LÖKÖS István. „Üdö mulatás közben szerzett versek”: Koháry István költészetéről”. In <i>Végvár és társadalom a visszafoglaló háborúk korában (1686-1699)</i> , szerkesztette BODÓ Sándor és SZABÓ Jolán. Eger: Heves Megyei Múzeumok Igazgatósága, 1989.
LUKÁCSY, „Magyar haláltáncok”	LUKÁCSY Sándor. „Magyar haláltáncok”. <i>Irodalomtörténeti Közlemények</i> 95 (1991): 111–137.
LUKÁCSY, „Magyar Bestiárium...”	LUKÁCSY Sándor. „Magyar Bestiárium”. In LUKÁCSY Sándor, <i>Isten gyertyácskái</i> , 161–180. Pécs: Jelenkor, 1994.
RIMAY, <i>Írásai...</i>	RIMAY János. <i>Írásai</i> , kiadta ÁCS Pál. Budapest: Balassi, 1992.
MACZÁK, <i>Elorzott szavak...</i>	MACZÁK Ibolya. <i>Elorzott szavak – A források tükrében.</i> Budapest: WZ Könyvek, 2010.
MACZÁK, „Koháry István...”	MACZÁK Ibolya. „Koháry István és a régi magyarországi prédikációk”. In <i>Koháry István emlékkönyv</i> , szerkesztette, KOZICZ János és KOLTAI András, 55–66. Budapest-Kecskemét: Piarista rend, 2015.

Magyar drámaírók...	Magyar drámaírók: 16–18. század, szerkesztette NAGY Péter, Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1981.
MARÓTHY, „Verskötetek hordozóik tükrében...”	MARÓTHY Szilvia. „Verskötetek hordozóik tükrében: Wathaytól Koháryig”. In <i>Szöveg, hordozó, közösség: Olvasóközönség és közösségi olvasmányok a régi magyar irodalomban</i> , szerkesztette GESZTELYI Hermina, GÖRÖG Dániel és MARÓTHY Szilvia, 113–131. Budapest: Reciti, 2016.
MARÓTHY, „Koháry István...”	MARÓTHY Szilvia. „Koháry István »paraszt versei«”, <i>Irodalomtörténeti Közlemények</i> 121, 4 (2017): 464–472.
MARÓTHY, „Börtönben koholt versek...”	MARÓTHY Szilvia. „Börtönben koholt versek, versekben koholt börtön: Koháry István költészetéről”. In <i>Tév/hit: Tévedések és tévesztések a régi irodalomban</i> , szerkesztette ETLINGER Mihály, MARKÓ Anita, PÁLFY Eszter, SZATMÁRI Áron, VIRÁG Csilla és VRABÉLY Márk, 9–28. Budapest: Reciti, 2018.
MARTÍ, „Magyar nyelvű kéziratok...”	MARTÍ Tibor. „Magyar nyelvű kéziratok hamvazószerdai prédikáció a 17. század első feléből”. In <i>Summa: tanulmányok Szelestei N. László tiszteletére</i> , szerkesztette MACZÁK Ibolya, 210–214. Piliscsaba: PPKE BTK, 2007.
MARTINKÓ, <i>Az Ómagyar Mária-siralom...</i>	MARTINKÓ András. <i>Az Ómagyar Mária-siralom hazai és európai tükrében</i> . Budapest: Akadémiai, 1988.
MERCS, „Labanc költő...”	MERCS István. „Labanc költő kuruc fogságban: Koháry István labancsága a Thököly-fogságban keletkezett versek alapján”. In <i>Kuruc(kodó) irodalom: Tanulmányok a kuruc kor irodalmáról és az irodalmi kurucokról</i> , szerkesztette MERCS István, 33–56. Nyíregyháza: Móricz Zsigmond Kulturális Egyesület, 2013.
MERCS, „Nemzettoposzek...”	MERCS István. „Nemzettoposzek – labanc kézben: Esterházy Pál és Koháry István magyarsáértelmezése”. In <i>Esterházy Pál, a műkedvelő...</i> , 435–456.
MÓDLI, „A kártyát továbbá...”	MÓDLI Éva. „»A kártyát továbbá világ tükörének mondhatom«: A kártyajáték mint a barokk »felfordult« világának allegóriája Koháry István költeményében”. <i>Irodalomtörténeti Közlemények</i> 118 (2014): 840–862.
NAGY Levente, „Imitációs technikák...”	NAGY Levente. „Imitációs technikák és az eposz regényesedése a XVII–XVIII. századi magyar epikában”. In <i>Miscellanea: Tanulmányok a régi magyar irodalomról</i> , szerkesztette SZENTPÉTERI Márton, 77–107. Budapest: Kijárat, 2001.
NÉMETH G., „A könyörgés artikulációja...”	NÉMETH G. Béla. „A könyörgés artikulációja, a reménység jegyében”. In NÉMETH G. Béla, <i>11+7 vers: Verselemzések, versértelmezések</i> , 71–101. Budapest: Tankönyvkiadó, 1984.

NYÁGULY, „»Mert kibeszélésén...”	NYÁGULY Judit. „»Mert kibeszélésén nyelv ugyan elszárad«: Eszterházy Pál-olvasatok”. <i>Irodalomismeret</i> 11 (2001): 20–24.
OLÁH, „Pesti György...”	OLÁH Szabolcs. „Pesti György haláltáncéneke és a protestáns versszerzési gyakorlat”. <i>Irodalomtörténeti Közlemények</i> 100 (1996): 582–612.
ORLOVSZKY, „Rozsnyai Dávid...”	ORLOVSZKY Géza. „Rozsnyai Dávid, Koháry István, Petrőczy Kata Szidónia és Kőszeghy Pál versei: RMKT XVII. század, 16. kötet”. <i>Irodalomtörténet</i> 84 (2003), 488–492.
ORLOVSZKY, „Még egy posztmodern...”	ORLOVSZKY Géza. „Még egy posztmodern Esterházy? ”. In <i>Esterházy Pál, a műkedvelő...</i> , 375–388
OVIDIUS NASO, <i>Átváltozások</i>	OVIDIUS NASO, Publius. <i>Átváltozások</i> , fordította Gábor DEVECSERI. Budapest: Európa Kiadó, 1982.
ŐZE, <i>Bűneiért bünteti...</i>	ŐZE Sándor. „ <i>Bűneiért bünteti Isten a magyar népet</i> ”: Egy bibliai párhuzam vizsgálata a 16. századi nyomtatott egyházi irodalom alapján. Budapest: Magyar Nemzeti Múzeum, 1991.
PAP, <i>Az egyházi év</i>	PAP Ferenc. <i>Az egyházi év</i> . Budapest: L'Harmattan, 2017.
PÁL, <i>Dante...</i>	PÁL József. <i>Dante: Szó, szimbólum, realizmus a középkorban</i> . Budapest: Akadémiai, 2009.
PÁZMÁNY, <i>Összes munkái</i> , III	PÁZMÁNY Péter. <i>Összes munkái</i> , III, szerkesztette KISS Ignác. Budapest: M. Kir. Tud.-Egyetemi Nyomda, 1897.
PÁZMÁNY, <i>Összes munkái</i> , VI	PÁZMÁNY Péter. <i>Összes munkái</i> , VI, Budapest: M. Kir. Tud.-Egyetemi Nyomda, 1903.
PÁZMÁNY, <i>Összes munkái</i> , VII	PÁZMÁNY Péter. <i>Összes munkái</i> , VII, szerkesztette KANYORSZKY György. Budapest: M. Kir. Tud.-Egyetemi Nyomda, 1905.
PÁZMÁNY, <i>Imádságos könyv...</i>	PÁZMÁNY Péter. <i>Imádságos könyv (1631)</i> , szerkesztette SZ. BAJÁKI Rita és HARGITTAY Emil. Pázmány Péter művei – Kritikai kiadás 3. Budapest: Universitas, 2001.
BAJÁKI–BOGÁR, Pázmány...	BAJÁKI Rita és BOGÁR Judit. Pázmány Péter <i>Imádságos könyv (1631)</i> . <i>Jegyzetek a szövegkiadáshoz</i> . Budapest: Universitas – Editio Princeps Kiadó, 2013.
PIGMAN, „Versions of Imitation...”	PIGMAN, George W. „Versions of Imitation in the Renaissance”. <i>Renaissance Quarterly</i> 33 (1980): 1–32.
PINTÉR, „Listius László... (I)”	PINTÉR Jenő. „Listius László »Mohácsi veszedelmé«-nek forrásai”. <i>Irodalomtörténeti Közlemények</i> 16, 2 (1906): 152–171.
PINTÉR, „Listius László... (II)”	PINTÉR Jenő. „Listius László »Mohácsi veszedelmé«-nek forrásai”. <i>Irodalomtörténeti Közlemények</i> 16, 3 (1906): 280–292.
PIRNÁT, „Fabula és história”	PIRNÁT Antal. „Fabula és história”. <i>Irodalomtörténeti Közlemények</i> 88, 2 (1984): 137–149.

PÓCSI, „Pataki Fűsűs...”	PÓCSI Katalin. „Pataki Fűsűs János királytükrenek jelképrendszeréről”. <i>Irodalomtörténet</i> (1992): 105–108.
POLGÁR és CSEHY, „Ariadné Magyarországon...”	POLGÁR Anikó és CSEHY Zoltán. „Ariadné Magyarországon: Zrínyi és Esterházy verses mítoszértelmezései”. In ÁCS (szerk.), <i>Esterházy Pál...</i> , 389–407.
RADÓ, <i>Az egyházi év</i>	RADÓ Polikárp. <i>Az egyházi év</i> . Budapest: Szent István Társulat, 1957.
SENECA, <i>Prózai művei</i> , I	SENECA, Lucius Annaeus. <i>Prózai művei</i> , I, fordította BOLLÓK János, KOPECZKY Rita, KURCZ Ágnes, NÉMETH András, RÉVAY József, SÁROSI Gyula és TAKÁCS László. Budapest: Szenzár Kiadó, 2002.
S. SÁRDI, „Ars moriendi...”	S. SÁRDI Margit. „Ars moriendi és a meghalás gyakorlata”. In <i>Lélek, halál, túlvilág: Vallásetnológiai fogalmak tudományközi megközelítésben</i> , szerkesztette PÓCS Éva, 474–487. Budapest: Balassi Kiadó, 2001.
SIMON, „Renovata renascitur...”	SIMON Lajos Zoltán. „Renovata renascitur: Aranykormányos és politikai reprezentáció a bukolikus költészetben”. In <i>Fikció és propaganda az ókorban : válogatás a VIII. Magyar Ókortudományi Konferencia előadásaiból</i> , szerkesztette MAYER Péter és TAR Ibolya, 160–175. Acta Antiqua et Archaeologica, Supplementum 12. Szeged: Szegedi Tudományegyetem, 2010.
SNYDER, „The Left Hand...”	SNYDER, Susan. „The Left Hand of God: Despair in Medieval and Renaissance Tradition”. <i>Studies in the Renaissance</i> 12 (1965): 18–59.
SPEARING, <i>Medieval Dream-Poetry</i>	SPEARING, A. C. <i>Medieval Dream-Poetry</i> . Cambridge: Cambridge University Press, 1976.
SZABADOS, „A krónikáktól a Gestáig...”	SZABADOS György. „A krónikáktól a Gestáig: Az előidőszemlélet hangsúlyváltásai a 15–18. században”. <i>Irodalomtörténeti Közlemények</i> 102 (1998): 615–641.
SZABICS, „A trubadúrlíra és Balassi...”	SZABICS Imre. „A trubadúrlíra és Balassi Bálint szerelmi költészete”. <i>Irodalomtörténeti Közlemények</i> 100 (1996): 543–581.
SZABÓ Ferenc, „Pázmány Péter...”	SZABÓ Ferenc. „Pázmány Péter Imádságos könyvének hét bűnbánati zsoltára”. In <i>A zsoltár a régi magyar irodalomban</i> , szerkesztette PETRŐCZI Éva, SZABÓ András, 125–132. Károli könyvek – Tanulmánykötet. Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem – L’Harmattan, 2011.
SZABÓ Flóris, „Források kódexeink...”	SZABÓ Flóris. „Források kódexeink halál-szövegeihez”. <i>Irodalomtörténeti Közlemények</i> 68 (1964): 681–690.
SZENTMÁRTONI SZABÓ, „»Álmomban azt látám«...”	SZENTMÁRTONI SZABÓ Géza. „»Álmomban azt látám«: Pünkösdi hava és a szerelmi álmok”. In <i>Ámor, álom és mámor: A szerelem a régi magyar irodalomban és a szerelem ezredéves hazai kultúrtörténete</i> , szerkesztette

	SZENTMÁRTONI SZABÓ Géza, 389–406. Budapest: Universitas Kiadó, 2002.
SZENTVIKTORI Hugó, „A szeretetről”	SZENTVIKTORI Hugó. „A szeretetről”. <i>Vigilia</i> 69, 12 (2004): 902–905.
SZIGETI, „A Rímay-vershagyomány...”	SZIGETI Csaba. „A Rímay-vershagyomány a XVII. században”. <i>Irodalomtörténeti Közlemények</i> 86, 5–6 (1982): 614–619.
SZIGETI, „Appendix Balassiana...”	SZIGETI Csaba. „Appendix Balassiana: Kronológia, tradíció, hagyománytudat a XVII. századi Balassi-követő nemesi költészetben”. <i>Irodalomtörténeti Közlemények</i> 89, 6 (1985): 675–687.
SZILASI, „Argumenta mortis...”	SZILASI László. „Argumenta mortis: Érvek és ellenérvek a hősi halálra: becsület és méltóság a régi magyar elbeszélő költészetben és emlékiratokban”, <i>Irodalomtörténeti Közlemények</i> 101 (1997): 217–234.
SZILASI, „A sas és az apró madarak...”	SZILASI László. <i>A sas és az apró madarak: Balassi Bálint költői nyelvének utóélete a XVII. század első harmadában. Humanizmus és reformáció</i> 30. Budapest: Balassi, 2008.
SZÖRÉNYI, „Panegyricus és eposz...”	SZÖRÉNYI László. „Panegyricus és eposz: Zrínyi és Cortesius”. <i>Irodalomtörténeti Közlemények</i> 91-92 (1987-88): 141–149.
TARNAI, „A parodia...”	TARNAI Andor. „A parodia a XVI–XVIII. századi Magyarországon”. <i>Irodalomtörténeti Közlemények</i> 94 (1990): 444–469.
TARNÓC, „Egy kuruckori...”	TARNÓC Márton. „Egy kuruckori vers szövegtörténetéhez: Descriptio fortunae incontantiae.” <i>Irodalomtörténeti Dolgozatok</i> 81, (1971): 149–155.
TASI, „Barokk vízió...”	TASI Réka. „Barokk vízió – skolasztikus imagináció”. <i>Irodalomtörténeti Közlemények</i> 122, 2 (2018): 145–168.
TERBE, „Egy európai szállóige...”	TERBE Lajos. „Egy európai szállóige életrajza: Magyarország a kereszténység védőbástyája”. <i>Egyetemes Filológiai Közlöny</i> 60 (1936): 297–351.
THALY, „Adalékok Koháry...”	THALY Kálmán. „Adalékok Koháry István fogságának történetéhez”. <i>Századok</i> 4 (1870): 649–653.
THALY, „Koháry-műemlékek...”	THALY Kálmán. „Koháry-műemlékek a szent-antali kastélyban”. <i>Századok</i> 5 (1871): 56–61.
THALY, „Koháry István...”	THALY Kálmán. „Koháry István tanuló-kori leveleiből”. <i>Századok</i> 10, 5 (1876): 384–395.
TOOHEY, „Acedia...”	TOOHEY, Peter. „Acedia in Late Classical Antiquity”. <i>Illinois Classical Studies</i> 15, 2 (1990): 339–352.
TÓTH Gergely, „Kik fegyvert...”	TÓTH Gergely. „»Kik fegyvert viselnek, s török vért eresztnek, ezt azoknak csinálom«. Szerzői intenciók és a mohácsi csata értelmezési kísérletei Listius László Magyar Márs című művében (1653)”. In <i>Zrínyi Miklós és a magyarországi barokk költészet</i> , szerkesztette Bene Sándor

	és Pintér Márta Zsuzsanna, 337–356. Eger: Eszterházy Károly Egyetem Líceum Kiadó, 2021.
TÓTH Zsombor, „De melancholia...”	TÓTH Zsombor. „De melancholia transylvana-hungarica: A melankólia képzete Bethlen Miklós Önéletírásában”. In TÓTH Zsombor, <i>A történelmem terhe: Antropológiai szempontok a kora újkori magyar írásbeliség textusainak értelmezéséhez</i> . Kolozsvár: Korunk Baráti Társaság, 2006.
TÓTH Zsombor, „Fons vs. memoria...”	TÓTH Zsombor. „Fons vs. memoria? Retorikatörténeti megjegyzések Brodarics Istvánnak a mohácsi csatáról készült latin nyelvű beszámolójához”. In TÓTH Zsombor, <i>A történelmem terhe: Antropológiai szempontok a kora újkori magyar írásbeliség textusainak értelmezéséhez</i> , 53–81. Kolozsvár: Korunk Baráti Társaság, 2006.
TÓTH Zsombor, „The making of...”	TÓTH Zsombor. „The making of... hogyan készül(t) Mohács? avagy a hám nélkül született király élete, halála és feltámadása: megjegyzések irodalomtörténet-írásunk Mohács-képéhez”. In TÓTH Zsombor, <i>A történelmem terhe...</i> , 9–52.
TÓTH Zsombor, „Börtönirodalom...”	TÓTH Zsombor. „Börtönirodalom: egy hiányzó kora újkori magyar hagyomány?”. In <i>Börtön, exilium és szenvedés</i> , szerkesztette TÓTH Zsombor, 11–50. Budapest: Reciti, 2017.
TURÓCZI-TORSTLER, <i>Keresztény Seneca</i>	TURÓCZI-TORSTLER József. <i>Keresztény Seneca</i> . Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1937.
TÜSKÉS, <i>A XVII. századi elbeszélő...</i>	TÜSKÉS Gábor. <i>A XVII. századi elbeszélő egyházi irodalom európai kapcsolatai</i> . Budapest: Universitas, 1997.
TÜSKÉS és KNAPP, „II. Rákóczi Ferenc...”	TÜSKÉS Gábor és KNAPP Éva. „II. Rákóczi Ferenc meditációi”. In TÜSKÉS Gábor és KNAPP Éva, <i>Az egyházi irodalom műfajai a 17–18. században: Tanulmányok</i> , 150–196. Irodalomtörténeti füzetek. Budapest: Argumentum, 2002.
UHL, „Esterházy Pál...”	UHL Gabriella. „Esterházy Pál és Rákóczi Erzsébet”. <i>Irodalomismeret</i> 6 (1995): 82–88.
VADAI, „A XVII. századi magyar...”	VADAI István. „A XVII. századi magyar költészet: Idézetek poétikája II.”, <i>Irodalomtörténeti Közlemények</i> 93 (1989): 281–286.
VADAI, „krúda...”	VADAI István. „krúda”. In Magyar művelődéstörténet LX., szerkesztette BARTÓK István, CSÖRSZ Rumen István, JANKOVICS József és SZENTMÁRTONI SZABÓ Géza, 116–120. Budapest: Reciti, 2011.
VARGA Imre, „A magyar barokk...”	VARGA Imre. „A magyar barokk költészet egy változata: Koháry István börtön-költészete”. <i>Irodalomtörténeti Közlemények</i> 77 (1973): 501–513.
VARGA Imre, „Megjegyzések Szigeti...”	VARGA Imre. „Megjegyzések Szigeti Csaba »Appendix Balassiana« című dolgozatához”. <i>Irodalomtörténeti Közlemények</i> 90, 1-2 (1986): 95–96.

VARGYAS, <i>A magyarság népzeneje</i>	VARGYAS Lajos. <i>A magyarság népzeneje</i> . Budapest: Planétás, 2002.
VÁSÁRHELYI, „Két XVI. századi...”	VÁSÁRHELYI Judit. „Két XVI. századi magyar ciceroniánus”. <i>Irodalomtörténeti Közlemények</i> 82 (1978): 273–285.
VÁSÁRHELYI, „17. századi cento-költészetünk...”	P. VÁSÁRHELYI Judit. „17. századi cento-költészetünk”. In <i>Tarnai Andor-émlékkönyv</i> , szerkesztette KECSKEMÉTI Gábor, 307–315. Budapest: Universitas, 1996.
VICKERS, „Leisure and idleness...(I)”	VICKERS, Brian. „Leisure and idleness in the Renaissance: the ambivalence of otium (I)”. <i>Renaissance Studies</i> 4, 1 (1990): 1–37.
VICKERS, „Leisure and idleness...(II)”	VICKERS, Brian. „Leisure and idleness in the Renaissance: the ambivalence of otium (II)”. <i>Renaissance Studies</i> 4, 2 (1990): 107–154.
VOIGT, „Régi magyar álmok...”	VOIGT Vilmos. „Régi magyar álmok és álomelméletek”. <i>Ethnographia</i> 115 (2004): 47–62.
WATHAY, <i>Énekeskönyve</i>	WATHAY Ferenc. <i>Énekeskönyve</i> , II. Budapest: Magyar Helikon, 1976.
WENZEL, „'Acedia' 700–1200”	WENZEL, Siegfried. „'Acedia' 700–1200”. <i>Traditio</i> 22 (1966): 73–102.
WENZEL, „Petrarch's...”	WENZEL, Siegfried. „Petrarch's Accidia”. <i>Studies in the Renaissance</i> 8 (1961): 36–48.
ZEMPLÉNYI, <i>Műfajok reneszánsz...</i>	ZEMPLÉNYI Ferenc. <i>Műfajok reneszánsz és barokk között</i> . <i>Historia litteraria</i> 11. Budapest: Universitas, 2002.
ZRÍNYI, <i>Összes művei</i>	ZRÍNYI Miklós. <i>Összes művei</i> , szerkesztette KLANICZAY Tibor. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1958.
ZRÍNYI, <i>Prózai művei</i>	ZRÍNYI Miklós. <i>Prózai művei</i> , szerkesztette KOVÁCS Sándor Iván. Zrínyi-Könyvtár 1. Budapest: Zrínyi Katonai Kiadó, 1985.

Összegzés

A disszertáció öt 17. századi szerző magyar nyelvű költészetét vizsgálja, nevezetesen Listius Lászlóét, Beniczky Péterét, gróf Balassa Bálintét, Esterházy Pálét és Koháry Istvánét. Életműüket a Klancizay Tibor által szerkesztett régi akadémiai kézikönyv az udvari költészet gyűjtőfogalma alá sorolva tárgyalta. E megjelölés alatt a főúri vagy főúri szolgálatban álló, jellegzetes barokk udvari közegben mozgó, s magyar nyelven író, ámde tényleges alkotói közösséget nem formáló költők csoportja értendő. A vizsgált költők számára a versírás elsősorban az udvari élet részét képező tevékenységforma volt.

Az értekezés amellet érvel, hogy a Listius László *Clades Mohachiana* című munkája minden hibája és gyengesége ellenére nem nélkülözi az átgondolt alakítást és az egyéni megközelítésmód nyomait. Listius hozzátoldásai, a belőlük kirajzolódó költői koncepció Tóth Gergely véleményét igazolják, miszerint nem a témaválasztás, hanem a kivitelezés módja, a forrásműhöz való szoros ragaszkodás bizonyult eleve elhibázottnak. Rámutatok arra, hogy Listius saját költői felfogást érvényesített, mely fő eszköze a dicséret és a kritika együttes alkalmazása volt, párhuzamban a vitézi kiválóság és a súlyos vereség ábrázolásával.

A Balassa-féle Ovidius-parafrázis vizsgálata egyszerre nyújt képet az antik szerzők kora újkori hatásáról és a barokk szövegformálás sajátosságairól, illetve a költő hagyományt átszajátító egyéni látásmódjáról.

Beniczky-versszövegek és a szakirodalom által hivatkozott Pázmány-imádságok alapos szövegösszevetése arra mutat, hogy a szakirodalom állításával ellentétben a költő kevesebb alkalommal élt szövegszerűen is bizonyítható módon a szövegkölcsonzés eszközével. Ezenfelül a szövegátvételeket tartalmazó költeményeknél az egyes darabok szövegalkotása mellett az alkalmazott átvételi mód is eltérő, azaz egyszerű versbeszédéről valójában egyik esetben sem beszélhetünk, minden költemény külön tanulmányozást igényel.

Esterházy Pál imitációs szövegalkotásának beható elemzése rámutat a kedvtelésből verselgető alkotóknál is sok esetben felfedezhető nagyfokú tudatosságra. A ciklusszerkesztés műgondja mellett ezt igazolják az imitált szerző műveinek alapos ismerete, az aprólékos átalakító munkálatok, illetve a saját koncepciót tükröző lírai narratívák megalkotása is. Az önparafrázis az egy-egy művön való javítgatáson túllépő alakítás, a továbbírás igényét jelzi, ami a jelentékeny tartalmi módosulások révén új művet hoz létre. A szabályos imitáció alkalmazása – a jelen értekezésben nem tárgyalt önálló szerzésű alkotások mellett – Esterházy szövegalkotási rugalmasságát igazolja, azt tehát, hogy nem a tehetség, az írói képességek hiánya ösztönözte a nagymérvű átvételekre, hanem egy olyan szöveghasználati gyakorlat, amely bár eltérő szempontok alapján rokonítható a korszak némely már viszonylag jól ismert jelenségével (imitáció, cento, a közköltészet és lelkiségi irodalom kompilációs technikája, parodia), mégsem lehetséges besorolni egyik kategóriába sem.

Koháry István munkásságát igyekeztem több, eltérő aspektusból is megközelíteni. Először az életművel kapcsolatos filológiai kérdéseket volt szükséges tisztázni, ezért a kritikai kiadás zavart okozó, hibás évszámfeloldásait helyesbítettem. A barokk álomköltészet szempontjából vizsgáltam meg a költő három álomversét, melyek azonos alapszituációjuk ellenére is Koháry eredeti, invenciót nem nélkülöző témakezelésére hívják fel a figyelmet. A haláltematika esetében jól megfigyelhető a középkori haláltánc és lírai halálemlékezés műfajainak barokk formanyelvű átalakulása. Koháry liturgikus ciklusának részletes elemzése rámutat a kompozíciós építkezés szempontjaira, a kétféle idősíki egymásrétégződésének működés módjára. Az utolsó fejezet a Koháry-korpuszban központi szerepű bánatkoncepció eszmetörténeti hátterét tárja fel, kimutatva, hogy a költői alaphelyzet az *otium* fogalma felől közelíthető meg a legeredményesebben, a versekbeli melankólia pedig a betegséggel vagy melankólikus karaktértípussal szemben a világi bánat jelentéstartamát fedi le.

Summary

This dissertation examines the Hungarian-language poetry of five 17th-century authors, namely László Listius, Péter Beniczky, Count Bálint Balassa, Pál Esterházy, and István Koháry. Their works were categorized under the umbrella term "court poetry" in the academic handbook edited by Tibor Klaniczay. This designation refers to a group of poets who, while writing in Hungarian, were part of a characteristic Baroque courtly environment and often served in noble courts but did not form an actual literary community. For these poets, writing poetry was primarily an activity embedded in court life.

The dissertation argues that, despite its flaws and weaknesses, László Listius's *Clades Mohachiana* exhibits careful structuring and traces of an individual poetic approach. His additions to the source material, along with the poetic concept they reveal, support Gergely Tóth's view that it was not the choice of topic but rather the mode of execution—the rigid adherence to the source text—that was inherently flawed. I demonstrate that Listius employed a poetic strategy that combined praise and criticism, mirroring the juxtaposition of chivalric excellence and severe defeat.

The analysis of Balassa's Ovidian paraphrase sheds light on both the early modern reception of classical authors and the characteristics of Baroque textual construction, while also revealing the poet's individual perspective on classical tradition.

A close textual comparison of Beniczky's verses and the Pázmány prayers referenced in the literature suggests that, contrary to scholarly claims, Beniczky employed direct textual borrowing less frequently than previously thought. Additionally, in poems that do contain borrowings, both the textual composition and the method of borrowing differ from case to case. This indicates that none of these poems can be reduced to mere versification of prose prayers, and each requires individual study.

A thorough examination of Pál Esterházy's imitative textual practice reveals a high degree of artistic awareness, even among poets who wrote verse as a pastime. This is evident not only in the careful construction of poetic cycles but also in his deep familiarity with the works he imitated, his meticulous textual modifications, and the creation of lyrical narratives reflecting his own artistic vision. His self-paraphrase demonstrates an intention that goes beyond mere revision. The application of regular imitation – alongside independently created works not discussed in the present dissertation – attests to Esterházy's textual flexibility. This demonstrates that his extensive borrowings were not driven by a lack of talent or literary skill but rather by a particular textual practice. While this practice can be linked to certain well-known phenomena of the period (such as imitation, cento, the compilation techniques of popular poetry and devotional literature, and parody) from different perspectives, it cannot be classified under any single category.

For István Koháry, I addressed philological issues by correcting misleading chronological interpretations in the critical edition. I examined three of his dream poems from the perspective of Baroque dream poetry, which, despite sharing the same fundamental situation, highlight Koháry's original and inventive approach to the theme. His poetry on death illustrates the transformation of medieval death dance and lyric meditation into Baroque poetic language. The study of his liturgical cycle highlights its compositional strategies and the layering of different temporal perspectives. Finally, I explored the intellectual history behind his concept of sorrow, showing that his melancholic poetry reflects worldly grief rather than medical melancholy or characterological traits.