

ÖTVÖS PÉTER – SZILASI LÁSZLÓ – VADAI ISTVÁN

Balassi Bálint: Hymni tres ad Sacrosanctam Trinitatem

(HÁROM HIMNUSZ A LEGSZENTEBB HÁROMSÁGHOZ)



I. Előzetes megjegyzések

Balassi Bálint költői emlékének buzgó ápolója, a nála jó másfél évtizeddel fiatalabb Rimay János nyomatékosan hangsúlyozta több helyen, prózában (végül kéziratban maradt előszó-tervezetben) és verses formában is, hogy mestere *magyar nyelven írt szép írásit* összegyűjti, *sok helyen való bontakozásit* kijavítja s a kötetet (amelyben saját verseit is szerepelteti majd) megszerkeszti.¹ E tervezett kötet versanyaga, a csak Rimay halála után meginduló nyomtatott kiadásokhoz való bonyolult viszonya, egyáltalán, a szándék komolysága és megvalósítása szakmai viták tárgya ma is. Annyi mindenképpen bizonyos, hogy viszonylag későn, 1629-ben is kéri még mások segítségét a versek összegyűjtéséhez, s hogy datálatlan előszó-tervezetében (amikor még valószínűleg nem is volt megnyugtató szöveganyag a birtokában) már szerkesztési elveit is közli: Balassi *munkáját* három részre akarja osztani ilyen sorrendben: *Istenhez tött keresztyén buzgó könyörgési, egyeledett állapotul való elvegyült éneki*, valamint *Juliáról szerzett éneki*.² A buzgó könyörgések – az ún. Istenes-versek – elé latin nyelvű rövid tartalmi kivonatokat írt, mert észrevette, hogy Balassi Bálint valószínűleg szándékolta *az három első himnusát ő maga is deák argumentomocskával*. Balassi három első himnusáról beszél itt Rimay, s bár most már egyre inkább úgy gondoljuk, az „első túlértelmező kiadásterveket Rimay maga készítette”³, vagyis hogy a hármas, kilences, harminchármas etc. szerkesztmények forrása maga Rimay János, teljességgel mégsem zárható ki, hogy itt Balassi intencióit igyekezett követni. Horváth Iván fogalmazta meg újólag legfinomabban a tanítványnak a mesterhez fűződő érzékeny viszonyát: „Nem tudjuk, Rimayt mi indíthatta bizonyos számok tiszteletben tartására: hogy megfogadta-e, vagy éppen fölülbírálta Balassi költői szándékát.

¹ Rimay János *összes művei* (RÖM), összeállította ECKHARDT Sándor, Budapest, 1955. 39–43. (Előszó Balassi Bálint verseinek kiadásához), illetve a nevezetes *elogium* negyedik strófájában: „Én pedig írásid nyomát kinyomozom, / Ne bánd, új életre hogy nevedet hozom, / Emlékezetedet mindenütt hordozom / S így híred nevedet, mint lehet, töldezom” RÖM Nr. 6. 45.

² RÖM 43.

³ HORVÁTH Iván: *Az eszményítő Balassi-kiadások ellen. (Előzetes közlemény)*, in: *Művelődési törekvések a korai újkorban. Tanulmányok Keserű Bálint tiszteletére*, Adattár XVI–XVIII. százi szellemi mozgalmaink történetéhez 35. szerk.: BALÁZS Mihály és mások, Szeged, 1997. 200. 30. jegyzet.

A Rimay továbbhagyományozta Balassi-műben egyéolvad a költő-tanítvány várakozási látköre az általa befogadott Balassi-szöveggel”.⁴ Mindenesetre e kompozíciós megfontolás mellett (a gyűjtemény élen három olyan vers – himnusz – áll, amelyeket igen erős dogmatikai *egység* kapcsol össze) nagyon hatásos érveket lehetett felhozni s ezek kiválóan alkalmasak voltak arra, hogy Eckhardt Sándornak a helyre nem állítható kronológiát tekintő érvelését háttérbe szorítsák.⁵ Az Atya, a Fiú és a Szentlélek egylényegűségét Balassi három himnuszában kompozíciós (számszimbolikai) összefüggések is alátámasztották hamarosan: ismét csak Horváth Iván hívta fel nyomatékosan a figyelmet arra, hogy ha a strófákat (egyébként indokolt módon) helyreállítjuk, „a Legszentebb Háromsághoz írott három himnus sorainak száma éppen 99.”⁶ S mert Balassi nem írt más himnuszt csak hármat a Szentháromsághoz, s mert ezek a *gyűjtemény szintjén* ilyen fontos helyet kaptak, további, mélyebb, retorikai-poétikai elemzésük nem is látszott annyira lényegesnek. Mindaddig nem ismerünk olyan megközelítést, amely a gyűjtemény szintjétől – átmenetileg – elválasztva olyan metrikai és tropológiai tanulságokat is keresne, amely a sorok számának nagyon hatásos összege mellett poétikai szempontból is meggyőzően bizonyítaná a három himnusz szoros egységét.⁷ Arra is kell majd később vállalkozni, hogy a himnuszok utóéletét, pl. kettőnek (az elsőnek és harmadiknak) egy prédikációs kötetbe való igen korai felvételét, vagy a kéziratos énekeskönyvek megfelelő kontextusát megvizsgáljuk. Ezúttal arra teszünk kísérletet, *hangsúlyozottan csak kísérletet*, hogy egymásra épülő gondolatvezetéssel, mégis három különálló fejezetben megközelítsük e három kitüntetett himnusz metrikai, rímtechnikai és tropológiai viszonyait.⁸

⁴ HORVÁTH Iván (1997) 198.

⁵ *Balassi Bálint összes művei* (BÖM), összeállította ECKHARDT Sándor I. köt. Budapest, 1951. Nr. 8. (40. ill. 116–117.; Nr. 41. (83. ill. 211–212.); Nr. 70. (69–70. ill. 248–249.). ECKHARDT Sándor legfontosabb (poétikai jellegű) érve a versformára, illetve annak letisztultságára vonatkozik: az első himnusz kapcsán pl. megjegyzi, hogy a „Szentháromság himnuszai közül ez a legkezdetleesebb kivétel: rímek, ritmus, nyelvezet fiatal korra vall etc.” BÖM 166. A metrum igényessége (esetleges „korszerűsége”) és a verstani műveltség között (ami természetesen nem az életkor függvénye) nincs ilyen közvetlen összefüggés, a formának fontos közlési funkciója van. Erről – szélesebb összefüggésben – HORVÁTH Iván is tanulságos példát ad, ld.: HORVÁTH Iván: *Balassi költészete történeti poétikai megközelítésben*, Budapest, 1982. 220–221.

⁶ HORVÁTH Iván (1982) 78. A strófákat azért kell helyreállítani, mert a korabeli nyomtatott kiadások (a három himnusz először az 1633-as bécsi nyomtatványban olvasható) a szövegeket csak strófa, de nem sortagolással közlik.

⁷ A régi magyar irodalom szakembereinek egyik szokásos vándorgyűlésén (Nagykőrös, 2001) Amadeo di FRANCESCO vállalkozott a három himnusznak a miénktől eltérő szorosabb megközelítésére. Előadásának nincs nyomtatott változata.

⁸ Dolgozatunk római számmal jelölt fejezetei közül az I. és II. rész ÖTVÖS Péter, a III. VADAI István, a IV. pedig SZILASI László munkája.

II. Három metrum a legszentebb Háromsághoz (a metrikai kontextus kijelölése)

„De hála Istennek, ez egynehány esztendőben
az mi emberink is ékesb verseket szoktak írni.”⁹

II.1. Primus, ad Deum Patrem

Kezdősor: Az *Szent Háromságnak első személye*: 11 darab négysoros strófából áll (44 sor), a szerző, vagy más szerzetesi adat a versfőkben nem szerepel, kolofon nincs. Metrumképlete *izo*-szerkezetű: **a11 (4,7) a11 (4,7) a11 (4,7) a11 (4,7)**, tehát *izometrikus izorímes* strófaforma (azonos szótagszámú sorok és azonos rímek). A régi magyar költészetre oly érvényes *izo-szabályt* látjuk itt is, azt is tudjuk, hogy a 16. századi kéziratos és nyomtatott költészetben ez a leggyakoribb metrum.¹⁰ Összesen 156 darab, elsősorban vallásos témájú verset tartunk számon ebben a formában, közöttük pl. harmincegyet Bogáti Fazakas Miklóstól, hetet Sztárai Mihálytól, de Tinódi Sebestyén is könnyen, éppen tízszer találta meg ezt a hagyományt a „meglett dolgokról” írván. Nem kétséges, hogy jól ismert hagyományról van tehát szó, amelyhez vagy a nagy gyakoriság kényszere nyomán *könnyen*, vagy éppen a forma finom kiválasztásával igen *megfontoltan* lehetett eljutni. Hogy Balassinál ez utóbbiról lehet szó, annak erős bizonyítéka egyrészt a bűn megismerésének és megutálásának nagyon *régről* tematizált lelki állapota, másrészt a szükséghelyzetből való megszabadulásért könyörgő bűnös *archaikus* viselkedésmódja. Vagyis tehát a közismert és itt kevésbé személyes bűnvallás hagyományos formuláit használja szándékolta hagyományos, nagy gyakoriságú, bizonyosan minden kortárs versszerző által ismert, nem egyéni (*közösségi*) versformában. És különösen feltűnő, hogy Balassi Bálint ezt a strófaformát *egyedül itt használja*, más ismert versében nem alkalmazza, csupán a *Palatics nótájára* kezdett *Láss hozzám, idvösségemnek Istene!* könyörgésnek ez *egyetlen* sora tanúskodik arról, hogy tervezte más példáját is. De csak tervezte, hiszen amit ismerünk, az egyetlen sornyi töredék csupán.¹¹ Nagyon vonzó lenne itt most néhány fontos retorikai eljárásra is rámutatni, pl. a *contrarium* alkalmazására a tizenegy strófás himnusz középső helyén (6. str.) s kiemelni itt az ún. központi versszak¹² rímtechnikájának orális hagyományait, vagy elemezni az arányosan strukturált második rész újabb ellentétét (8. str.), illetve a *példa* szövegformáló szerepét (10. str.), ezekről azonban a harmadik rész gondolatmenetének egysége miatt tudatosan lemondunk. A tanulság itt most annyi,

⁹ SZENCI MOLNÁR Albert: *Psalterium Ungaricum*. Előjáróbeszéd. Herborn 1607. RMNy 962(1).

¹⁰ A XVI. századi magyar nyelvű versek metrumainak és gyakoriságuk felméréséhez kizárólagosan alkalmas nagy vállalkozás: *Repertoire de la poésie hongroise ancienne* (Ad corpus poetarum) Direction: Iván HORVÁTH assisté par Gabriella H. HUBERT, ont coopéré à ce travail: Zsuzsa FONT, János HERNER, Etelka SZÓNYI, István VADAI. Tom. I–II. Paris 1992.

¹¹ A XVI. századi magyar nyelvű költészet második és harmadik leggyakoribb metruma természetesen szintén *izometrikus* és *izorímes*. A második: **a8 a8 a8 a8**, ebből 119-et ismerünk, a harmadik a később nagyon népszerűvé lett **a12 a12 a12 a12**. 109 ilyen metrumú verset tartunk számon. Balassi mindkét formában 4-4 verset írt, a forma szerepe (tehát a metrumnak bizonyos témákra való elkülönítése) itt nem vehető észre.

¹² A Balassi-vers kompozíciós eljárásairól legtöbbet mond: VARJAS Béla: *Balassi és a hárompillérű verskompozíció*, in: *A magyar reneszánsz irodalom társadalmi gyökerei*, Budapest, 1982. 286–308. VARJAS fontos szerepet tulajdonít a középső strófáknak.

hogy Balassi Bálint a bűnbocsánatért való könyörgéshez olyan tömegesen használt versformát használ, amely az orális hagyományt is érvényesíti, s amely formát egyetlen más versében sem alkalmaz.

II.2. *Secundus, ad Deum Filium*

Kezdősor: *Az Szent Háromságnak, kinek imádkoznak*: 9 darab háromsoros strófából áll (27 sor), a szerző, vagy más szereztetési adat a versfőkben nem szerepel, kolofon nincs. Metrumképlete *hetero-szerkezetű*: **a6 a6 b7 c6 c6 b7 d6 d6 b7**, tehát *heterometrikus heterorímes* strófaforma (nem azonos szótagszámú sorok és nem azonos rímek). A *hetero-strófa* képlet nem jellemző a régi magyar költészetre, a második himnusz egyenesen olyan formában (ún. reprezentatív Balassi-strófákban) íródott, ami a Balassi előtti költészetben természetesen nem fordul elő. Nem beszélünk most sem arról, hogy a 2. és 3. strófát strukturáló (de feltétlenül az első himnusz 10. versszakának még jól megmagyarázott hasonlatából a *transgressio* erényét érvényesítve kibontott) exemplum-sorozat a narratíót is minimalizálva egyre intenzívebben hívja fel a figyelmet a hit egyedüli erejére (Dávid–Makkabeus–Jefte–Sámson–Gedeon–Judit), sem a középső (ötödik) versszak esetleges kompozíciós szerepéről. Arra azonban felhívnam a figyelmet, hogy míg Balassi 48 versét írta ebben a formában, egyedül csak itt szól transzcendentális témáról. Van ugyan még egy vallásos verse ebben a metrumban (*Végtelen irgalmú, óh, te nagy hatalmú* etc.), de azt éppen maga Rimay János szerkesztette a halálos sebben fekvő Balassi búcsúbeszédei közé.

II.3. *Tertius, ad Spiritum Sanctum*

Kezdősor: *Az Szent Háromságnak harmadik személye*: 7 darab négysoros strófából áll (28 sor), a szerző, vagy más szereztetési adat a versfőkben nem szerepel, kolofon nincs. Metrumképlete *hetero-izo szerkezetű*: **a12 (6,6) a12 (6,6) a12 (6,6) a6**, tehát *heterometrikus izorímes* strófaforma (nem azonos szótagszámú sorok azonos rímek). A három himnusz esetében metrikai szinten nyilvánvaló a *változatosságra* és a *rövidülésre* való törekvés. A strófa képlet a 16. századi magyar nyelvű nyomtatott költészetben ugyan nem fordul elő, ám Apáti Ferenc mindenképpen 1514 után, de valószínűleg még Mohács előtt keletkezett, poétikailag egyedülálló megoldásokat felmutató *Cantilenájának* (Peer-kódex) ez a metruma! És Balassi Bálintnál is mindössze háromszor szerepel ez a forma, mindhárom esetben csakis istenes énekeiben: itt, a Szentháromság harmadik himnuszában, valamint a *Mint az szomjú szarvas, kit vadász rettentett* és a *Segélj meg engemet, én édes Istenem* kezdősorú versekben. Most se beszélnek arról, hogy *csak ebben* a himnuszban nincsen segítségül hívott bizonyító eljárás, azaz *exemplum*, amely a beszéd tulajdonképeni tárgyán kívül álló dolgot az indukció módszerével építené a szövegbe és hogy a középső strófa ismét jelentős nézőpontváltást jelez s egyúttal generál.

III. „Még a Szentléleknek is kedves a versek szép egyező volta”¹³ (rímtechnikai megjegyzések)

„Ó, jaj, a Rím silány kolomp”¹⁴

Balassi Szentháromság-himnuszainak rímeire pillantva azonnal megállapíthatjuk, hogy egy-két kivételtől eltekintve szinte csak *toldalékrím*eket használ. Ez nem csupán az Atyaistenhez szóló, legkorábbra datált¹⁵ versben van így, hanem a másik kettőben is. Ám ebből a megfigyelésből addig nem következtethetünk sem a szerzetési időre, sem szándékos költői eljárásra, amíg nem tisztázzuk magunk számára a rímelés minőségéről vallott elveinket. A Balassi-szakirodalomban Horváth Iván indult el ezen az úton elsőként.¹⁶ Történeti-poétikai módszeréből következett, hogy a kései Balassi-versek, különösen a Céliciklus darabjainak vizsgálatakor számot kell vetnie a *tiszta rím*ek használatával, s ezt csak akkor értékelheti megfelelően, ha előbb tisztázza a rímtechnikai terminológiát, majd szembenéz a magyar irodalomtörténetben leginkább elterjedt, általa Szenci Molnár–Arany-féle rímelméletnek nevezett, verstani babonával. Nem kerülhetjük el, hogy saját kérdéseink előtt Horváth Iván Balassi-könyvének megfelelő állításait részben megismételjük, illetve, hogy néhol vele is vitába szállva igazítsunk a terminológián.

Horváth Iván három elterjedtnek mondható rímelméleti rendszert ismertet: a nyelvészetit, az irodalomtörténetit és az ún. „Szenci Molnár–Arany-féle” rímelméletet. A nyelvészeti iskola a rímet ismétlődésnek tekinti, és a nyelvi ismétlődés foka szerint csoportosítja. Ebben a rendszerben a legerősebb az *önrím*, mert itt az ismétlődés lexikai, szintaktikai és fonológiai szinten is létrejön. Valamivel gyengébb a *toldalékrím*, itt szintaktikai és fonológiai ismétlődésről van szó. Még gyengébb a *tiszta rím*, melyben csak fonológia ismétlődés történik. A leggyengébb rímfajta az *asszonánc*, melyben az ismétlődés még a fonémák között is csak részleges. Táblázatban ábrázolva jól látható, ahogyan egyre kevesebb ismétlődő mozzanat jellemzi a rímtípusokat:

| | Lexikai | Szintaktikai | Fonológiai |
|-------------|---------|--------------|------------|
| Önrím | + | + | + |
| Toldalékrím | – | + | + |
| Tiszta rím | – | – | + |
| Asszonánc | – | – | (+) |

Röviden ki kell térnünk néhány terminológiai kérdésre. Horváth Iván a *morfémarím* terminust használja, azzal az indoklással, hogy a korábbi *ragrím* kifejezés helytelen, hiszen akkor külön kellene beszélnünk *képzőrirím*ről és *jelrirím*ről is. Ebben teljesen igaza van, a *ragrím* terminust a legegyszerűbb kiiktatni a verstani szakkifejezések közül. Nem értünk azonban egyet a *morfémarím* terminus használatával sem, mert ez nem különbözteti meg a szabad- és kötött morfémaikat, azaz a szótöveket és a todalékokat. Horváth Iván

¹³ SZENCI MOLNÁR Albert, i. m.

¹⁴ Paul VERLAINE: *Költészettan* (KOSZTOLÁNYI Dezső fordítása)

¹⁵ Éppen ezen az alapon ítéli ECKHARDT Sándor is korai költeménynek. Ld. 5. sz. jegyzet.

¹⁶ HORVÁTH Iván (1982) 192.

egy korábbi tanulmányában¹⁷ ezt kimondottan helyesli, szerintünk azonban a terminusnak nem a hasonló (de nem azonos) jelenségek összemosása, hanem a különböző (bár némileg rokonítható) jelenségek megkülönböztetése a feladata. Éppen a fenti táblázat mutatja, hogy a különböző megnevezés a lexikai ismétlődés meglétére vagy hiányára utal. Ugyancsak nem értünk egyet azzal a megjegyzéssel sem, hogy „a magyarban gyakran (pl. az alanyesetben) a toldaléktalanság (zérómorféma) jelöl és rímel”¹⁸ Természetesen a toldalékolatlanság a magyarban gyakran jelöl, de csak abban az esetben rímel, ha a tőmorféma egyébként is rímet hoz létre. Az egyébként nem rímelő tőszavak szintaktikai azonossága nézetünk szerint nem rím (pl. *asztal – szék*). Emiatt megmaradunk a *toldalékrím* kifejezésnél. Ez a rímelméleti iskola strukturalista, leíró jellegű. Ennek folytán terminusok alkotására kiválóan alkalmas, a magyar rímtörténet értékelésére azonban teljesen alkalmatlan. Nem igazán tudunk mit kezdeni azzal a megjegyzéssel, hogy az „önrím poeticitása nagy, de a morfémárimé sem lehet sokkal kisebb”¹⁹, mert a *poeticitás* szó itt túlzottan szűk jelentésű.

A rímelméleti iskolák felsorolásában a második helyen az ún. „irodalomtörténeti” áll, mely az orális, epikus költészet hagyományainak és szabályteremtő erejének fontosságát hangsúlyozza. Horváth Iván saját magát is ehhez az irányzathoz sorolja, a metrikai rendszert az orális költészet variációs technikájának lenyomataként szemléli.²⁰ A Homérosz-kutatás által elterjesztett paralelizmus-elméletek metrikatörténeti szerepe kétségtelenül nagy. Bizonyos területeken (folklór-kutatás, orális költészet, populáris műfajok) érvényesnek is gondoljuk alapvető megállapításaikat. De nem gondoljuk, hogy az orális hagyomány ilyen közvetlen módon hatna a XVI. század írásbeli kultúrájára, különösen nem a viszonylag későn kialakult és még később elterjedt rímelésre.

Tanulságos ebből a szempontból éppen Szenci Molnár Albert véleménye. Az 1607-es *Psalterium Ungaricum* előjáróbeszéde tekinthető az egyik legkorábbi magyar verstani megnyilatkozásnak. Érdemes most is idézni a szakirodalom által gyakran citált sorokat: „Látom pedig azt is, hogy az [...] ez előtt megmondott főemberek psalmusi kívül néme-lyek igen paraszt versekben vadnak foglalván, noha még az Szentléleknek is kedves az versek szép egyező volta; amint megtetszik az alphabetum rendire írt psalmusokból, kik közül a 119. zsoltár az alphabetumnak mindenik bötűin nyolc-nyolc verset kezd el az zsidó zsoltárkönyvben. Az régi magyar énekekben pedig avagy semmi egyenlő terminációk nem voltak, avagy tíz vers is egymás után mind egy igében ment ki, ahonnan az históriás énekekben számtalan az sok vala-vala-vala; kin az idegen nemzetek, azkik ezt látják, nem győznek eleget rajta nevetni. De hála Istennek, ez egynéhány esztendőkből az mi emberink is ékesb verseket szoktak írni.”²¹ Szenci pontosan arra az epikus hagyományra utal (históriás énekek), mely leginkább őrizheti az orális, rögtönző, rögtönözve ismétlő költői technikát. Ám nem azt mondja róla, hogy ezek az énekek gyakran önrímmel éltek volna. Nem. Azt állítja, hogy azokban vagy *semmi egyenlő terminációk nem voltak*,

¹⁷ HORVÁTH Iván: *Telegdi Kata verses levele*, in: *A régi magyar vers.* szerk.: KOMLOVSZKI Tibor, Budapest, Akadémiai Kiadó 1979 (Memoria Saeculorum Hungariae 3.) 22. sz. jegyzet.

¹⁸ I. h.

¹⁹ HORVÁTH Iván (1982), 193.

²⁰ I. m. 7. sz. jegyzet.

²¹ SZENCI MOLNÁR Albert: i. m.

azaz egyáltalán nem rímelték, vagy *tíz vers is egymás után mind egy igében ment ki*, azaz több versszak is azonos rímet használt. A második eset tehát nem strófán belüli, hanem strófák közötti jelenséget említ, magasabb metrikai szinten nevez meg monotonitást.²² Ezután említi Szenci a *számtalan sok vala-vala-valát*, melyről külön szót kell ejtenünk.

A *vala-vala-vala* rímSOROZAT szigorú értelemben véve nem önrím. A fent közölt táblázatból következik, hogy az önrímtől lexikai ismétlődést várunk el, tehát szabad morféma (szótó) ismétlődését. A *vala* azonban félszabad morféma, azaz önálló alakkal, de csak kiegészítő jelentésmozzanattal bír. Hasonlóan ítélnélhetjük meg, mint a *volna* szócskát, vagy a névutókat. Történetileg a névutók és a névszóragok közel állnak egymáshoz (a ragok egy része névutóból fejlődött ki), ez is jól mutatja, hogy elméletileg a szintaktikai ismétlődéshez kell sorolnunk ezt a fajta rímet. Toldalékrímnek kell tekintenünk, még akkor is, ha külön írjuk. Ugyanilyen jelenség figyelhető meg az első Szentháromság-himnusz 6. strófájában is:

*De mind ennyi sok háborúmban is,
Érzi lelkem, hogy reménység kívül is,
Csudaképpen még kimentesz végre is,
Noha nem látom most egy csepp módját is.*

E háromszerezős tanulmány II. részében éppen ez a strófa szolgált az ún. „orális rím-technika” példaként. A magam részéről két okból is visszakoznék. Egyfelől az *is–is–is–is* rimbokrot szintaktikai ismétlésnek, azaz *toldalékrím*nek tekintem, másfelől nem vagyok benne bizonyos, hogy ez a fajta rímtechnika jól jellemezhető az orális költő eljárás módjával. Szenci Molnár pontosan fogalmaz: a szóbeli históriás énekre inkább a rímtelenség jellemző, illetve a narrációs sémából következő állandósult elbeszélő múlt, illetve annak folyamatosan jelenlévő jele, a számtalan sok *vala-vala-vala*.

Az „irodalomtörténeti”-nek nevezett rímelméleti iskola valójában „irodalom előtti”, egészen pontosan „írásbeliség előtti” állapotot vetít rá az írásos hagyományra. Ha elgondolunk egy olyan ókori kultúrát, ahol a szóbeliség hagyományformáló ereje jelentősen részt vesz az éppen kialakuló írásbeliség szabályrendszerére, mintegy lenyomatot képez, akkor ebben a kultúrában elfogadhatjuk e rímelméleti iskola álláspontját. De a magyar irodalom bizonyosan nem a saját szóbeliségéből meríti irodalmának szabályrendszerét. Bizonyos értelemben persze feltétlenül, hiszen következménye van például annak, hogy a magyar agglutináló nyelv. Az ilyen típusú nyelvi kényszerűségek természetesen beépülnek a rímelméletbe is. Különösen erős ez az összefüggés a magyarban például az asszonánc használatánál. Ám a XVI. századi írásbeli költészet (és leginkább csak az írásbeliségről van tudomásunk) sokkal erősebben függ a latin költészet már megszilárdult szabályrendszerétől. Mind a metrika, mind a rímelmélet előre elkészített keretek közé kerül.

Sem Balassi, sem Tinódi metrikája, rímélése nem értékelhető úgy, hogy közvetlenül valamilyen elképzelt szóbeliséghez viszonyítjuk. Részben azért helytelen eljárás ez, mert nem ismerjük a kor szóbeli költészetét, részben pedig azért, mert tudjuk ezekről a költők-

²² Erre először TÓTH Tünde hívta fel a figyelmet: „*Egy vers neméne megjobbított modgyai*” Szenci Molnár Albert a versről, ItK 1993. 501–509. Értelmezésének középpontjában a Szenci Molnár által közölt példák tipográfiai elrendezésének vizsgálata áll. Több ponton kiegészíti Horváth Iván gondolatmenetét, és részben velünk azonos módon látja a kérdés összetettségét is.

ről, hogy a latin írásbeliségen nőttek fel, és egy az oralitástól már korábban elszakadt költői hagyomány folytatói. Nem ők hozzák létre az írásbeliséget, sem pedig az abban alkalmazott szabályrendszert. Legfeljebb alakítanak rajta, de ez már semmiféle képpen nem fér meg az ún. „irodalomtörténeti” rímelméleti iskola elgondolásain belül.

A Horváth Iván által említett harmadik rímelméleti iskola – ahogyan ő is fogalmaz – nehezen nevezhető iskolának, leginkább azzal a normatív óhajjal jellemezhető, hogy a jó rím a *tiszta rím* és az *asszonánc*. Ez a verstanainkban a mai napig létező elv a rímtől a jelentésbeli változást várja el. Vagyis nem más, mint a lexikai és szintaktikai ismétlődés tilalma. Az imént láhattuk, hogy Szenci Molnár nem az önrímet bírálja, hanem a rímtelenséget, illetve a folyamatosan fenntartott elbeszélő múltat, a strofákon keresztül használt azonos rímet. De lényegében mégis ő az, aki elsőként megfogalmazza ennek a harmadik iskolának az elképzelését, hogy a rím *különbözzön*. Arany János logikusan egészíti ki ezt a kívánalmat a toldalékrímek bírálatával. Horváth Iván jogosan mutat rá ennek a rímelméleti elképzelésnek a történetietlenségére. Az *önrím* és a *toldalékrím* bizonyos helyzetekben a mai napig használt költői eszközök. A XVI. században pedig anakronizmus azt várni, hogy egy költő kerülje őket. Balassi talán éppen abban újszerű, hogy Szencit jóval meghaladó módon, megkülönbözteti a *toldalékrímet* és a *tiszta rímet*.

Mielőtt rátérnénk a Szentháromság-himnuszok rímelésének értékelésére, ki kell egészítenünk az imént bemutatott rímelméleti iskolák felsorolását. Hozzá kell tennünk egy negyediket, mely kimondatlanul ott van már Horváth Iván könyvének rímelméleti fejezetében, bár mind a mai napig nem vált tényleges iskolává, nem dolgozták még ki talán csak az alapjait. Ez a negyedik iskola a *rímtörténeti* lehetne. Egy adott korszak, vagy életmű, vagy akár csak egyetlen vers rímelésének megítélése csak akkor lehet megközelítően helyes, ha tekintetbe veszi a korabeli hagyományt. Nem pusztán arra a történeti-poétikai elvre gondolunk, amit a *Balassi költészete történeti-poétikai megközelítésben* érvényesít. Nem csak arra, hogy Tinódi, Balassi, vagy Szenci rímelését a kor poétikai elvárásainak megfelelő módon próbáljuk szemlélni. Sokkal inkább arra, amit ugyanez a könyv (és jelen tanulmány II. része) a metrumok terén megtesz. Fel kell térképezni az adott kor tényleges rímelési szokásait, és ebből a tömeges vizsgálatból kell elvonni azokat a szabályokat, amiket érvényesnek tekinthetünk. Ez a szabályrendszer, vagy hagyomány lesz az a kontextus, amiben bármilyen a rímelésre vonatkozó megfigyelés érvényessé válhat.

Ennek a *rímtörténeti* iskolának a megalapozásához azonban az adott kor, jelen esetben az 1600 előtti teljes magyar költészet rímelési adataira szükségük van. És nem csupán a rímképletekre, ahogyan ez a régi magyar vers repertóriumában megtalálható.²³ Szükség van magukra a rímszavakra, egy teljes régi magyar rímszótárra. Távol áll azonban tőlünk, hogy egy ilyen speciális rímszótár elkészítését meghirdessük. Ennél egyszerűbb, és ma már nem is irreális irodalomtörténeti pillanatot képzelünk el. El kell készíteni a régi magyar vers teljes szövegbázisát. Egy olyan elektronikus szövegtárat, melyben minden régi magyar vers megtalálható. Ez azonnal használható teljes rímkatalógusként is működik, ráadásul nem szűkíti a lehetőségeinket azzal, hogy előre meghatározott (és nekünk esetleg meg nem felelő) elvek szerint csoportosítja a rímeket. Egy ilyen teljes szövegbázis egy-

²³ *Repertoire de la poésie hongroise ancienne*, ld. 10. sz. jegyzet.

általán nem vágyalom csupán, várhatóan egy éven belül valóban létrejön.²⁴ Teljes szövegtár birtokában már feltehetjük a kérdést, hogy valóban a nyelvészeti iskola elméleti csoportosítása szerint osztályozhatóak-e a régi magyar rímek? És vajon hogyan jellemezhető a rímelés fejlődése? Hol áll a kirajzolódó fejlődési sorban Tinódi? És Balassi?

Természetesen a válasz meghaladja ennek a dolgozatnak a kereteit. Most csupán arra vállalkozhatunk, hogy felhívjuk a figyelmet az eddigi terminológia túlzottan egyszerűsítő jellegére, illetve hogy Balassi rímtechnikájáról néhány apróbb megfigyelést tegyünk. A nyelvészeti rímelméleti iskola rímnevezéseit jónak mondhatjuk abból a szempontból, hogy világosan elhatárolódnak a különböző ismétlődés-típusok. A gyakorlat (a szövegbázis tanulmányozása) azonban azt mutatja, hogy a helyzet nem ilyen egyszerű. Vegyünk két Balassi-példát, melyen jól bemutatatható néhány probléma:

*Te regulád szerint hogy igazán élvén,
Hozzánk tartozókkal imádjunk dicsérvén,
Téged, vigasztaló Szentlélek Úristen;
Mindörökké, Amen.*

A harmadik Szentháromság-himnusz utolsó strófája négy rím��öt tartalmaz: *élvén – dicsérvén – Úristen – Amen*. Ha csak arra figyelnénk, hogy az első két sorban a határozói igenév *-vén* képzője ismétlődik (szintaktikai ismétlődés), azt kellene mondanunk, hogy itt *toldalékrím* szerepel. Csakhogy két olyan mozzanat is van, mely ennek ellene mond. Az egyik az, hogy az első rímpárban két-két szótag rímel: *élvén – dicsérvén*. A rím eleje asszonánc, mert a magánhangzók azonosak, a mássalhangzók pedig rokon hangzók. Vagyis a magyarban gyakran előfordul az, hogy többszótagú rímek esetében szótagonként más és más módon kell egy rímpárt minősíteni. A másik zavarba ejtő mozzanat az, hogy a rímnégyes harmadik és negyedik tagja tiszta rím (fonematikus ismétlődés). Ha úgy járnánk el, ahogyan Horváth Iván teszi Balassi-könyvében²⁵, akkor az MMFF jelöléssel utalhatnánk arra, hogy az első két sorban toldalékmorfémák, a második kettőben fonémák ismétlődnek. De ez így nem igaz. Valójában egy M vagy F jel csak két rímű viszonyára alkalmazható, egyetlen ríműsóra nem. (Milyen rím az, hogy *látok*? Semmilyen. Ha az rímelt rá, hogy *látok*, akkor ez önrím; ha az, hogy *olvasok*, akkor toldalékrím; ha az, hogy *átok*, akkor tiszta rím; ha az, hogy *tátog*, akkor asszonánc.) Ebben a strófában tehát nem négy alkalommal kell a rímeket minősíteni, hanem hat alkalommal (1-2, 1-3, 1-4, 2-3, 2-4, 3-4) (MFFFFF); vagy pedig be kell vezetni egy szabályt, miszerint mindig csak a szomszédos ríműszavak viszonyát vizsgáljuk, ekkor három rímpárt fogunk látni (1-2, 2-3, 3-4) (MFF).

A második Balassi-példa újabb problémákat rejt:

*Hajnalban szépülnek fák, virágok, füvek, harmaton ha nap felkél,
Cseng szép madárszózat, vígan sétál sok vad, reggel, hogy elmúlt éjjél,
Újul zöld bokor is, de nekem akkor is dolgom csak gond, bú, veszél.*

²⁴ A *Régi Magyar Versek Tára* (RMVT), mely lényegében a Régi Magyar Költők Tára elektronikus átírata, kibővítése és keresőeljárásokkal kezelhetővé tett változata, gyakorlatilag már elkészült. Néhány kisebb kiegészítés és ellenőrzés még hátra van, de már így is jól használható.

²⁵ HORVÁTH IVÁN (1982), 98.

Az első rímpár (*szépülnek – füvek*) mai értelmezés szerint tiszta rímnek minősülne, hiszen nem azonos toldalékok ismétlődnek. A régiségben azonban igen gyakori, hogy a hasonló toldalékokat összerímeltetik. Itt is van szintaktikai ismétlődés, hiszen mind az ige, mind a főnév többesszámban szerepel, és a rímet lényegében a többesszám *k*-ja hozza létre. Vagyis bajba kerülünk amiatt, hogy a nyelvészeti iskola *toldalék morféma* fogalma túlzottan precíz. Hasonlít ez a jelenség a félszabad morfémaokról már korábban elmondottakhoz (ott az *önrím* és *toldalékrím* keveredését okozta, itt a *toldalékrím* és *tiszta rím* keveredését).

A harmadik sor rímpárja (*bokor is – akkor is*) szép példája annak, hogy Balassi esetenként többszótagú rímmel is él, és ilyenkor a rím minősítése szótagonként különböző lehet. Ebben az esetben egy rímpáron belül látunk *tiszta rímet* (*-kor – -kor*) és a korábban már bemutatott *toldalék rímet* (*is – is*). (Ez utóbbit persze mások nyilván *önrímnek* mondanák.)

A problémákat összegezve kimondhatjuk, hogy elegendő csupán néhány jellemző példát kiragadni a régi költészetből, és máris terminológiai, elméleti zavarhoz jutunk. A nyelvészeti iskola kategória-rendszere túl szűk, nem mindig a magyar nyelv, illetve a magyar költői hagyomány valós erővonalai mentén minősít. Ráadásul a metrika, a többsoros strófák egyéb, egyelőre tisztázatlan kérdést is felvetnek. Vagyis a negyedikként felvázolt, *történeti* rímelméleti elgondolás csak egy elmélet vázlatának tekinthető.

Az utolsó kérdés, amivel szembe kell néznünk ennyi elméleti fejtegetés után, az Balassi rímélése. Horváth Iván álláspontja szerint²⁶ Balassi költészetében felismerhető a rímelméleti tudatosság, az életmű utolsó szakaszában. „A Célia-sorozat 7. darabjában, *Kiben az kesergő Céliárul ír*, az a tendencia figyelhető meg [...], hogy a nagy sorok végén mindig, a kis sorok végén sohasem morfémarímet alkalmaz.” Kétségtelen, hogy Balassi életművének elején általában toldalékrímeket találunk, a végén pedig egyre több tiszta rímet használ a költő. Az is igaz valószínűleg, hogy a Balassi-strófa kialakítása során a költő fokozatosan veszi birtokba a formát, egyre nagyobb gyakorlattal bánik vele, és a legkésőbbi verseiben figyelhetjük meg azt az állapotot, amikor már kialakult, bevált technikával formálja meg. Kérdés azonban, hogy a rímek minősítését illetően beszélhetünk-e tudatosságról.

Nem abban kételkedünk, hogy az említett Célia-vers kis- és nagysorainak végén tapasztalható-e ennek megfelelő tendencia. Abban nem vagyunk bizonyosak, hogy ez a tendencia szándékolt. Arra gondolhatunk, hogy a metrika és a rímelés szorosan összefügg. Például egy nagyon rövid sorokból álló strófa, mondjuk a5-a5-a5-a5 csak bizonyos típusú, mellérendelő, felsoroló jellegű szintaktikai ismétlést tesz lehetővé. Egy másik, hosszabb sorokból álló strófaforma kényelmesen alkalmazkodik a magyar tagmondat szokásos terjedelméhez. Bizonyára kialakulnak strófaformától függően különböző rímelési technikák, mondat szerkesztési eljárások, melyek vagy erősítik, vagy gyengítik a toldalékrímek adott ponton való használatát.

Azt nem állíthatjuk, hogy Balassi találta volna fel a tiszta rímet. Azt sem állíthatjuk, hogy szisztematikusan használta volna. Akár a Célia-ciklusból, akár a saját kezű versfüzérből (2. darab) hozhatunk olyan példát, ahol éppen a kissorok végén fordulnak elő toldalékrímek, a nagysorok végén azonban tiszta rímet, asszonáncot használ a költő (*han-*

²⁶ I. h. és 198.

gya – langja – hangja, jégen – égen – régen). Ha pedig a tiszta rímek használata nem szisztematikus, ha ötletszerű, versről versre változhat, akkor erős a gyanúnk, hogy nem tudatos eljárás eredményét, hanem egyszerűen változatos rímelést látunk.

Ha már Balassinál keresünk szándékos tiszta rímet, akkor feltétlenül a két echós verset kellene választani, hiszen ott az echós rímtechnika a definícióból fakadóan tiszta. A Balassit követő nemzedék rímelésében ugyancsak felmutatható tiszta rímelésre való törekvés, hiszen az egyszótagú rímek (Rimay: *nép – szép – kép – tép*; Nyéki Vörös: *űz – tűz – búz – fűz*) gyakori használata egyszerre tekinthető elméletileg tiszta és szándékolt jelenségnek. A legelső olyan vers, ahol ezek az egyszótagú (következésképp tiszta) rímek szisztematikusan fordulnak elő, Thordai János 102. zsoltára.²⁷

Visszakanyarodva ezek után Balassi három himnuszához, a következő kérdésekkel összegezzük gondolatmenetünket. Balassi e költeményekben túlnyomórészt *toldalék-rímeket* használ. Ha igaz az, hogy a rímelés mondatszerkesztésbeli okoknál fogva összefügg a metrummal, és az is igaz, hogy a metrum hagyományosan összefügg a műfajjal (modus és genus), akkor ebből következik-e, hogy a rímelés összefügg a műfajjal? Logikailag persze következik, a kérdés lényegében az, hogy mi erősebb: ez az összefüggés, vagy egyéb tényezők (énekeltség, írásbeliség, egyéni–közösségi jelleg, narrációs technika)? Beszélhetünk-e arról, hogy a himnuszok rímelése szándékosan igazodik egy hagyományhoz? A himnuszokéhoz? És ha igen, akkor hogyan?

IV. Az arc, a lovas és a templom (tropológiai elemzés)

„Isten arca arcot ad az emberi lénynek”²⁸

Második parancsolat, 2Móz 20, 4.: „Ne csinálj magadnak faragott képet, és semmi hasonlót azokhoz, a melyek fenn az égben, vagy amelyek alatt a földön, vagy a melyek a vizekben a föld alatt vannak.” Nádas Péter 1987-ben keletkezett, *Földből csinálj nékem oltárt* című, Esterházy Péternek ajánlott esszéjében²⁹ újszerűnek és termékenynek tűnő megközelítésben tárgyalja a második parancsolat régről ismerős és kiemelkedő jelentőségű problematikáját. Nádas rövid és precíz elemzése arra hívja fel a figyelmet, hogy az ószövegségi képtilalom valójában nem vonatkozik Isten összes ábrázolására, csak azokra, amelyek Isten megjelenítését valamiféle *hasonlóság* által kívánják megvalósítani. Értelmezésében ez a parancsolat elsősorban azt jelenti, hogy Isten ábrázolása (mivel nem alapulhat semmiféle hasonlóságon) nem lehet képmás. Ez pedig retorikai értelemben azt jelenti, hogy ha Istent tilos hasonlat által ábrázolni, ám mégis beszélni akarunk róla, akkor ezt csakis egyéb szóképek által tehetjük.

²⁷ Régi Magyar Költők Tára, XVII. sz. 4. kötet, 157. sz.

²⁸ André LACOCQUE: *A kinyilatkoztatások kinyilatkoztatása*, in: Paul RICOEUR – André LACOCQUE: *Bibliai gondolkodás*. Budapest, Európa, 2003. 398.

²⁹ NÁDAS Péter: *Esszék*. Pécs, Jelenkor, 2001. 57–60.

Nádas ezen felettébb figyelemreméltó értelmezési javaslatának, úgy tűnik, a szaktudomány eredményei sem mondanak ellent. Egy széles tájékozódású, friss tanulmány³⁰ szerint maguk a zsidók is úgy értették a parancsolatot, hogy az csak Isten *képmásának* elkészítésére vonatkozik, a nem-képszerű (nem hasonló) kultusztárgyakra nem. Isten ábrázolásának kapcsán elsősorban nem attól tartottak, hogy a jelölő a jelölt helyére léphet (hogy tehát ha Istent pl. egy bikával jelölik, a rituálék résztvevői Isten helyett a bikát kezdik imádni), hanem attól, hogy a jelölők nem egyértelműek (ha Istent egy bikával jelölik, Isten helyett Baalt kezdik el imádni). Az értelmezés alapja pedig az, hogy hitük szerint Isten úgy közli magát, hogy közben elrejtettségét nem adja fel: az égő tüskebokorban valóban *megjelenik* Isten, de amit Izrael lát, de az nem Isten *alakja*. A parancsolat illetően interpretációjára épült aztán rá a „materiális anikonizmus” avagy „nem-képszerű üres közép” rituális művészet, amely mindennek értelmében döntően posztamensek használatára szorítkozott.³¹ Isten egyetlen igaz képmása a Logosz, a Logosz képmása az igaz ember, más képmás pedig nem létezik. Az Istenség mégiscsak szükségszerű jelölésére kialakult jelek közül ezért aztán a kereszténységben is csak azok váltak bevetté és engedélyezetté (pl. galamb, hal, hajó, horgony, krisztogram, stb.), amelyek meg sem próbálták magukat hasonlóságon alapuló ábrázolásként elfogadtatni.

A második parancsolat ezen, alapvonalait tekintve a későbbiekben is töretlennek tűnő értelmezési hagyománya a XVI. században aztán azért vezetett ismeretelméleti és poétikai problémákhoz, mert a tilalom épp a megismerésben lassanként központi szerephez jutó retorikai és megismerési eszköz használatára vonatkozott. Michel Foucault emlékezetes elemzésben tárta fel a klasszikus kor előtti idők európai episztémájének döntően a hasonlóságra épülő rendszerét.³² Bár Foucault „hasonlósági” viszonyai, „hasonmásai” közelebbről megnézve, szorosabb retorikai megközelítésben, valójában többféle trópus irányába szóródnak szét (a *convenientia* [szomszédosság] viszonyai részben a *metonímia* logikáját követik; az *aemulatio* [vetélkedés] viszonyai jórészt a retorikai értelemben vett *imitatio* és *aemulatio* kapcsolatait képezik le; az *analógia* [mikrokozmosz] viszonyaiban a *hasonlat* mellett nyilvánvalóan szerepet játszik a *szinekdoché* is; a *szimpátián* ill. *anti-pátián* [rokon- ill. ellenszenven] alapuló viszonyok pedig a *metafora* és az *ellentét* által létrehozott kapcsolatok viszonylag pontos megfelelői), az azért kétségtelen, hogy ha a XVI. század végéig az ember elsősorban a hasonlóságok által ismerte meg a világot, Istent azonban a Biblia szerint nem lehet képmás, vagyis valamiféle hasonlóság által megismerni, akkor óhatatlanul előállt egy lényegtelennek igazán nem nevezhető megismerési gátoltság. Hogyan ismerte meg tehát az Istenséget a XVI. század, amely minden más t hasonlóságok által ismert meg, ha ezt az eszközt éppen ebben a kitüntetett esetben nem használhatta? Hogyan szólt az Istenségről és hogyan jelenítette meg azt?

Balassi Bálint három Szentháromság-himnuszának (*Hymni tres ad sacrosanctam trinitatem*) esetében aligha irreleváns kontextus a fentiekben vázolt problematika. E vál-

³⁰ VLADÁR GÁBOR: „Ne csinálja magadnak faragott képet”(Az ószövetségi képtilalom és a keresztény ikonográfia kezdetei) Pannonhalmi Szemle, 2003. XI. 3. 6–19.

³¹ Az anikonikuság létrejöttének létrejöttének más szempontú értelmezését és magyarázatát lásd: LACOCQUE i. m. 385–422. (Főként: 402–403.)

³² Michel FOUCAULT: *A szavak és a dolgok*. Bp., Osiris, 2000. 35–64.

tozatos dialógushelyzetekben kibomló, döntően aposztrophikus és prosopopeikus³³ természetű, az elbeszélés és a megszólítás egységeinek poétikailag felettébb termékeny ellentétét³⁴ mindvégig gazdagon kiaknázó szövegek legalább akkora figyelmet fordítanak a megszólítottak, mint a beszélő figurájának kidolgozására.

IV. 1. *Primus: Nabugodonozor és a fényes orca*

A ciklus első darabja (*Primus, Az Szentháromságnak első személye...*) Istenhez szól, a bajok eltávolításáért (*Ad Deum Patrem, pro levamine malorum*). A vers szerkezetét, az argumentáció menetét, érvvezetését tekintve meglehetősen érdekes ismétlődési mintázat bontakozik ki. A tizenegy strófából álló szövegben a középső versszak két oldalán egymást *ismétlő* sorrendben sorakoznak fel a különböző retorikai eszközök dominanciájával jellemezhető szakaszok. A megnevezés, a kérés és az argumentáció nyitányának döntően aposztrophikus strófáit a jelen állapot narratív, majd narratív-prosopopeikus jellemzése követi, hogy ezen előkészítés után a központi, hatodik strófa kifejthesse a lélek reménységét: Isten csodaszerű segítségét. A második nagyobb egységben további, de immár újra aposztrophikus kifejtést kap az argumentáció részletezése, a kérdés, a válasz és a következtetés, hogy azután a még mindig argumentatív funkciójú exemplum újra csak narratívában, a jövődő történések pedig narratív-prosopopeikus szerkezetekben jelenhessenek meg. A strófák tehát, poétikai-tropológiai jellemzőiket tekintve *azonos* sorrendben ismétlődnek meg (AAANN^P-[N^P]-AAANN^P): a létrejövő szerkezetet bizvást jellemezhetjük *izo-izo* jellegűnek. Ennek alapján úgy tűnik, Balassi ezen szövegének beszélője nem úgy érvel, ahogyan a legnépszerűbb Balassi-kiadás szerkesztői ill. Eckhardt Sándor szerint a többi istenes versben megszokhattuk: nem követi sem a *bűnvallás – alkudozás – példák-sorrendet*³⁵, sem pedig a penitencia-tartás Bornemisza Pétertől örökölt, a *bűnnek megutálására, a hitnek biztatására és a jócselekedetek ígéretére épülő modelljét*³⁶. Ehelyett egy olyan szerkezetet láthatunk itt megvalósulni, amelynek bár a kegyelem áll a középpontjában, azt egy nagyon erőteljes érvelő, argumentatív retorikai burkolat veszi körül, s csupán kívülről keretezi a múltbeli bűnök ill. a jövőbeli jócselekedetek rajza: *bűn – [kérés, panasz, állapot] – kegyelem – [alkudozás, példa, ígéret] – jócselekedetek*. Ezen a struktúrán jól látható, hogy a Bornemisza-féle, három osztatú bűn-kegyelem-jócselekedet-szerkezetet hogyan tagolta újra az argumentáció, hogy a dogmatikai alapú érvvezetést hogyan lazították fel a személyre szabott érvek, hogy a nem retorikai eredetű bizonyítékokat (*probationes inartificiales*) hogyan írták felül a művésziek (*probationes artificiales*).

Mindennek érdekében a beszélőnek persze mindvégig nagyon hangsúlyosan kell jelen lennie. Az első, Istent megnevező strófában „veszett szegény” ő, a kérő másodikban „te árvád”, az argumentáló harmadikban „oly állapotja,/mint [tenger habja verte] hajónak”,

³³ Jonathan CULLER: *Aposztrophé*. Ford.: SZÉLES Csongor. Helikon 2000. 3. 370–389., Paul DE MAN: *Az önéletrajz mint arcrongálás*. Ford.: FOGARASI György. Pompeji 1997. 2–3. 93–107.

³⁴ Erről bővebben lásd CULLER i. m.

³⁵ *Gyarmati Balassi Bálint énekei*. Szerk.: KŐSZEGHY Péter – SZABÓ Géza. Bp., Szépirodalmi, 1986. 304.

³⁶ ECKHARDT Sándor: *Vallás és poézis*. In Uő: *Balassi-tanulmányok*. Bp., Akadémiai, 1972. 152–160. = Uő: *Balassi Bálint*. Bp. [1941.] 24–33.

a negyedikben és ötödikben pedig mindenki által kicsúfolt, senki által meg nem szabadított nyomorult ember. Aki csak a központi strófában, mintegy a kegyelem érintésére alakul át aztán érző lélekké, s mint ilyen teszi fel a hetedik strófa híresen provokatív kérdését. Ezek után pedig ugyan újra emberként tér vissza, de immár olyan emberként, aki képes Isten dicséretére, képes arra, hogy Istenhez térítse a kételkedőket, s ennyiben alkalmas arra, hogy egy exemplum által az uralkodóból állati sorba süllyedt, majd megtisztult s újra trónra emelt Nabugodonozorhoz (Dán 4, 25–34.) hasonlíttassék, sőt, végezetül ezen újrafelemeltetés által arra is képessé válik, hogy az egész földkerekség ő általa, az ő hangján magasztalja az Istenséget. Egy megtért költő, aki az egész bűnös emberiségnek kölcsönözheti oda megtisztult arcát és magasztos hangját – a lángoszlop, a vátesz, a paraklétosz³⁷ (elsősorban általában a XIX. századhoz kötött, ám ősi eredetű s csak nagyon lassan kihalt) költői szerepei, úgy tűnik, a régi magyar irodalomban található meg első mintapéldáikat. A kérdés már csak az, hogy ez a bár légiesülő, s némileg talán megistenülő, ám mégiscsak nagyon kézzel fogható alak valójában kihez is beszél. Nos, a szöveg megjeleníti ugyan Istent, de bármennyire hajlamosak vagyunk is olvasóként a megnyugtató és problémátlan, mert totalizáló antropomorfizálásra, ez a szöveg tulajdonképpen sehol sem jeleníti meg teljes emberi alakként az Istent. In concreto csupán annyit tudunk meg róla, hogy felség (1. és 11. str.), gondoskodó atya (2.), van keze (3.), fényes arca (9.) és szeme (10.).

*Terjeszd ki hát fényes orcád világát,
Szárzard azzal szemeim nedves voltát,
Mert csak te fényed siralmat száraszthat,
Búból menthet, jóra mindent fordíthat.*

Ebben a szövegben Isten alakja mindenekelőtt egy fényesen világító, s fényével az emberi könnyeket felszárítani képes (s ennyiben a bűn által megrongált emberi arcokat, arcukat helyreállítani képes) orca. Egy világító arc és egy gondoskodó kéz, és nem több – mint a legősibb, korakeresztény ábrázolásokon.³⁸ Azt mondhatjuk tehát, hogy első Szentháromság-himnuszában Balassi úgy oldotta meg a hasonlóság egyidejű parancsából és tiltalmából eredő ismeretelméleti és poétikai nehézségeket, hogy a beszélő ábrázolásakor bravúrosan használt hasonlatok és metaforák helyett Istent egy *szimbolikus értelmű (antropomorfikus) színekdokhében* jelenítette meg.

IV. 2. Secundus: Dávid és a lovaskatona

A ciklus második, *Hymnus secundus* című darabja (*Az Szentháromságnak, kinek imádkoznak...*) Krisztushoz szól, a vitézi dicsőség elnyeréséért (*Ad Deum filium, pro impetranda militari virtute*). Jól látható, hogy a szöveg első nagyobb egységében a narratív mozzanatoké a meghatározó szerep. Csupán az első, megnevező és kérő strófa aposztrophikus természetű, a következő háromban a történetmondás dominál: Isten korábbi tetteiből és mondásaiból (*ante acta dictaque*) a Dávid és Góliát történetét summázó máso-

³⁷ Lásd pl. DÁVIDHÁZI Péter: *A Hymnus paraklétoszi szerephagyománya*. In Uő: *Per passivam resistentiam. Változatok hatalom és írás témájára*. Budapest, Argumentum, 1998. 102–123.

³⁸ Lásd: VLADÁR i. m. 17.

dik, és az Ószövetség hőseire (Makkabeusra, Jeftére, Sámsonra, Gedeonra és Juditra) utaló harmadik kovácsol érvet, míg az Isten jelenbeli tetteire épülő argumentumot a negyedik, kisebb történetdarabokból építkező és immár erősen metaforizált versszak hozza létre. A középső, ötödik strófa ebben az esetben is szerkezeti és tropológiai határvonalat alkot: aposztrophikus, ám egyben narratív hangütésben összegzi a végvári küzdelmek igen-csak idealizált ideológiáját. Ennek az ideológiának, a „szent nevedért s az szép tisztességért” kettős parancsának kifejtése folytatódik a hatodik, immár erőteljesebben narratív strófában is, ám a második rész (s így az egész vers) zárata szinte tisztán aposztrophikus. A hetedik strófa megalkotja Krisztus földi alakját, a nyolcadik újrafogalmazza és (bátorságért, bölcsességért és szerencséért: vitézségért imádkozva) precizírozza a nyitó kérést, a kilencedik pedig, zárásul, hálaadást, felmagasztalást és néven nevezést ígér. Olyan szerkezet jön tehát létre, amit talán *hetero-hetero* jellegűnek nevezhetnénk: az ötödik strófa előtt ill. után domináns trópusaikat tekintve épp *fordított* sorrendben követik egymást a versszakok (ANNN-[A/N]-NAAA). Mindebből az is következik, hogy a második himnusz újra csak módosítást eszközöl a Bornemisza-féle penitencia-modellen: annak tradicionális időrendje felborul, a bűnvallást megelőzi a kegyelemkérés, azt pedig – a szöveg nyitányaként, előlegzéseként – a kérés és annak szövegkörnyezete ([*megnevezés, kérés, exemplumok*] – *kegyelem* – *bűn [alkudozás, ígélet]* – *jócselekedet*).

Ezt a viszonylag bonyolult – ám a retorikai hatásmechanizmusok tekintetében teljesen indokolt – átalakulást ebben az esetben is a nagyon részletesen kifejtett Én-Te viszony viszi színre. A beszélő az első strófában vitézséget kér – s ezzel Krisztus (egyelőre még) *nem* vitéz katonájaként jeleníti meg magát. Innen azonban meredeken felfelé vezet az útja: a központi jelentőségű ötödik strófából világos, hogy egy olyan közösség tagjának tartja magát, amelyben a jelenkor katonái ugyanúgy sorsosai, mint az Ószövetség harcos hősei, vagy maga Dávid király. Ezt a közösséget éppen az tartja össze, hogy tagjai mind Krisztustól kapják a vitézséget, s ez a tény visszamenőleg radikálisan újraértelmezi a nyitó kérést. A hatodik strófa mindennek ellenére újra kér: a bűnök büntetéseként megkisebbitett vitézi tisztesség³⁹ visszaállítását. Poétikai síkon ezt célozza s valósítja meg a hetedik strófa önépítő metafora-özöne is, az utolsó versszakokból pedig teljesen világos lesz, hogy az elsődleges poétikai cél ebben az esetben is a vétkek által megromlott saját arc helyreállítása. Az e célt szolgáló érvelés szerint Krisztus számára azért előnyös eltörölni a szégyent a beszélő arcáról, mert az szép hálaadással és felmagasztalással fizet majd megvidámult orcájáért, helyreállított vitézi identitásáért. Az önhelyreállító önmegjelenítés stratégiája ezúttal némiképp kisebb amplitúdójú tehát, mint az első himnusz esetében: ott a beszélő (Nabugodonozor álarcában) az emberi lealjasulás végfokáról jut el a legmagasabb rangú közvetítő rangjára, ebben az esetben csupán egy szükségszerű hiány – a vitézi bátorságé – nyeri el isteni eredetű, az emberi oldalról dicsérettel ellentételezett kiegészítését (miként Dávid esetében történt). A retorikai tétek azonban itt sem kicsinyek, sőt. Krisztusról, a megszólítottól megtudjuk, hogy ő az, aki vitézségre (1.) és királyi felségre visz (2.), aki bátorságot és diadalmat (3.), szívet és bölcsességet (4.), aki szerencsét ad (5.), de ő az is, aki – az ed-

³⁹ Vitézség és tisztesség korabeli összefüggéseire lásd: SZILASI László: *Argumenta mortis (Érvek és ellenérvek a hősi halálra: becsület és méltóság a régi magyar elbeszélő költészetben és emlékiratokban)* Irodalomtörténeti Közlemények 1997. 3–4. 217–234. = In Uó: *A Kopereczky-efektus*. Pécs, Jelenkor, 2000. 19–31.

digiekben felsorolt, s a nyolcadik strófában tételesen, a kilencedikben pedig metaforikusan összegzett – adományainak visszatartásával megkisebbitthet a tisztességben. Ha azonban a beszélő minden meghatározó tulajdonsága Krisztus adománya, akkor alakja teljes egészében felfogható úgy, mint Krisztus megtestesülése.

*Te vagy szál kópiám, te vagy éles szablyám, jó lovam hamarsága,
Elmémmnek vezére, karjaim ereje, én szívem bátorsága,
Bízván szent nevedben, megyek örvendezve, bátran káromlóidra.*

Gondoljuk csak meg: az érvelés alapja tulajdonképpen az, hogy összegezve metaforizálódó adományai révén Krisztus a beszélő figurájában öltött testet. Ha pedig Krisztus metaforája a beszélő, akkor arcának, arculatának romlása Krisztus arcát, alakját is rombolja. Nem érdemes tehát rosszul bánnia a beszélővel – főleg mert az utólag majd még laudál is. Igazi, elsősorban épp tropológija által argumentatív erejű retorikai lelemény ez, amely ezúttal azáltal kerül meg az Isteni személyek hasonlításán alapuló ábrázolásának tilalmát, hogy Krisztus alakját egy teljes fegyverzetű lovas katona (a beszélő) alakjában jeleníti meg. Krisztus igaz ábrázolása ezek szerint egy olyan vitéz, akinek segédeszközei mellett még az elméje, ereje és szíve is: Jézus. Krisztus, mindenféle hasonlósági relációt kijátszva, egy olyan *összetett metaforában* jelenik meg itt, amelynek létrehozásában egyaránt szerepet játszik az adomány metonimikus logikája és az arcok adásának és visszavételének, elvesztésének és visszanyerésének témájával bíbelődő prosopopeia. Azt hiszem, ettől a bonyolult, ám könnyed eleganciával kivitelezett retorikai ötlettől azért talán mégsem lehet mindenestől elvitatni legalább némi *conchetto*-jelleget.⁴⁰

IV. 3. Tertius: az ember, a lelke, annak temploma és a lélek-templom lakója

A ciklus harmadik, *Hymnus tertius* című darabja (*Az Szentháromságnak harmadik személye...*) a Szentlélekhez szól, a boldog házasodásért (*Ad Spiritum Sanctum, pro felici conjugio*). A szöveg első strófájának aposztrophéi azonnal szerelemgerjesztő és házasságszerző funkcióba állítják a Szentlelket – ami teológiai és szerelemtani tekintetben egyaránt igencsak radikális innovációnak tűnik. Ennek következtében a szövegnek nem csupán a központi, negyedik strófában kifejtett konkrét könyörgés érdekében kell argumentálnia, de a Szentlélek ezen újszerű funkciói mellett is. Éppen ezért a megszólítás és a könyörgés közé beékelődik két argumentatív strófa, amely megszólításaival kialakítja a Szentlélek új arculatát, egyben pedig előkészíti a könyörgő szakaszt. E központi strófa után aztán e kérés változatai következnek: először egyes szám első személyben társért, a bánat végéért és vígságért (5.), majd többes szám első személyben, a pár mindkét tagjának hangot adva igaz szerelemért, egészségért, hitért és békességért (6.). A szöveget szintén többes szám első személyű, de immár a hozzátartozókkal kibővült, nagyobb családnak is hangot adó, az imádatra és a dicséretre ígéretet tevő aposztrophé zárja – végül pedig az *Ámen*, ami egyúttal vélhetőleg a ciklus lezárultát is hivatott jelezni. Tropológiaiailag és

⁴⁰ A régi magyar poézis állítólagos *conchetto*-hiányáról lásd: ZEMPLÉNYI Ferenc: *Magyar kísérelt a meditatív verseskötet-kompozícióra és európai kapcsolódásai (Rimay)*. In *Uő: Műfajok reneszánsz és barokk között*. Budapest, Universitas, 2002. 129–146. (Főként: 140., 142.)

szerkezetileg e himnusz egyik legszembeötlőbb leleménye abban áll, hogy bár a strófák mindvégig, egységesen aposztrophikus természetűek (AAA-[A]-AAA), ám mindegyiknek más a funkciója (megnevezés, korábbi cselekedetek, könyörgés, kérés, ígéret). Ezt az azonos logikájú, de eltérő funkciójú elemekből épülő szerveződést talán *izo-hetero* jellegűnek nevezhetnénk, amely a változó funkciójú aposztrophék által immár képes ellépni a Bornemisza-féle modelltől, s a bűnvallás és a kegyelemre történő hivatkozás mozzanatait egyaránt elhagyva képes (az Istenhez való beszéd újszerű változataként) egy olyan, tisztán retorikai megfontolásokat követő struktúrát létrehozni, amely immár teljesen lemond a dogmatikai támogatottságról (*magasztalás – kérés – ígéret*).

Ezen újdonságokhoz illő módon nagyon sajátos az Én-Te viszony megjelenítése is: a szó szoros értelmében (a középső strófát kivéve) egyik szereplő sem kap alakot. A megszólított szinte kizárólag cselekedetei által jelenik meg: (szerelmet) gerjeszt, (házasságot) szerez, (szíveket) szentel, (jókat) oszt, (megkeseredetteket) látogat, (szíveket) áld, (siralmost) vigasztal, (szíveket) ébreszt (1–3.) – a beszélő pedig pusztán választ ezen lehetőségek közül: megszentelődését kéri, azt, hogy a Szentlélek lakozzék benne, társat vár tőle és áldást (4–6.), s cserébe imádatot és dicséretet ígér (7.). A két szereplő kapcsolata tehát alapvetően a cselekedetek cseréjén, az adás és elfogadás játékán alapul. Ha pedig a cselekedetek jellegét közelebbről is megvizsgáljuk, akkor azt mondhatjuk, hogy az a négy alapvető trópus⁴¹ közül talán a *metonímia* működésmódjával lenne jellemezhető a legpontosabban. Mivel pedig a himnusz elsődleges cselekvője, a Szentlélek, döntően metonimikus cselekedetekkel él, nem csoda, ha a szöveg épp egy összetett metonímia segítségével rajzolja meg – a szerkezetileg is központi jelentőségű negyedik strófában – az alakját.

*Könyörgök tenéked, hogy szentelj meg engem,
Tulajdon templomod hogy lehessen lelkem,
Szeplő nélkül tiszta lehessen én életem,
Lakozzál te bennem!*

Ez a megszólításokból felépülő strófa aposztrophéi által tulajdonképpen a megszentelődés történetét mondja el. A könyörgés a megszentelésért szól. Az ember megszentelése a templom megszentelésével kerül metaforikus párhuzamba: nem csupán arról van szó, hogy a megszentelt ember élete minden szeplőtől megtisztul, hanem elsősorban arról, hogy a megszentelt ember lelke a Szentlélek temploma lehet, amiképpen a templom az Isten háza. A megszentelésre vonatkozó kérés tulajdonképpen annak kérése, hogy a beszélőben lakó lélekben (mint valamiféle spirituális templomban) a Szentlélek lakozzék. Beszélő – lélek(templom) – Szentlélek: észre kell vennünk, hogy a „tartalmazó tartalmazott” ötletére alapuló ezen építmény nem csupán a megszentelődés folyamatának s e folyamat végeredményének képi megvalósulása, hanem egyben a szövegnek a Szentlélekről megalkotott egyetlen képe is. De a Szentléleknek a szó szoros értelmében voltaképpen mégsincs képi megjelenítése: azt mondhatjuk, hogy a hasonlóságon alapuló ábrázolás tialmát ez a szöveg oly módon játssza ki, hogy tulajdonképpen egyáltalán nem ábrázolja a Szentlelket. A ember alakjáról semmit sem tudunk meg. Az emberi lélekéről még kevesebbet. Azt ugyan tudjuk, hogy ez utóbbi funkciója (metaforikusan) a templomával azo-

⁴¹ Lásd: Kenneth BURKE: *A négy alapvető trópus*. Ford.: BARKÁSZ Emőke. Helikon, 1997. 1–2. 46–57.

nos, ám e lélek-templom alakjáról szintén semmit sem tudunk. S még kevesebbet arról, ami benne lakik. A Szentlélek a lélek-templomban lakik, a lélek az emberben: a Szentlélek ábrázolása ebben az esetben egy olyan *összetett metonimikus* struktúra, amelynek külső összetevőit (a lelket és az embert, lévén ábrázolás nélküliek) ugyan nem képzelhetjük magunk elé, ám azt mégis lehetetlenné teszik, hogy meglássuk, hogyan is néz ki az, ami bennük rejtőzik. Láthatatlanok, ám mégsem áttetszőek. Azt hiszem, ezen a kivételesen bonyolult és összetett ponton már nem is a hasonlósági megjelenítés kijátszása a szöveg igazi tétje – hanem a képi megjelenítésnek épp a képi megjelenítés által történő lebontása.

Summa

Teljesen nyilvánvaló, hogy Balassi Bálint Szentháromság-himnuszai különösképpen sűrű szövésű és gazdag jelentésű szövegei a régi magyar irodalomnak. Jelen vizsgálat során csupán néhány szempontot sikerült érvényesíteni, azokat is csupán jelzésszerűen, de néhány jelenség talán így is körvonalazhatóbbá vált némiképp.

Annyi mindenképpen bizonyos, hogy ezek a szövegek az Istenségről való beszédet apránként áthelyezik a tételes dogmatika terepéről a retorikáéra. Az értelmezések által részben talán mégiscsak feltárt jelenségek mellett ez egyébként már csak abból is látszik, hogy a szövegek latin alcímükkel minden esetben szinte tetszelegve, ugyanakkor pedig didaktikus pontossággal közlik, hogy az érvelés forrásainak (*loci*) tekintetében a tárgyi érvek (*argumenta a re*) felségterületén, azon belül az okból vett érvek (*argumenta a causa*) terepén, ezen belül pedig a lélektani okok (*ratio faciendi*) birodalmában járunk: a jót akarjuk elérni, vagy a rosszat elkerülni. *Ad Deum Patrem, pro levamine malorum; Ad Deum filium, pro impetranda militari virtute; Ad Spiritum Sanctum, pro felici conjugio*: a bajok eltávolításáért, a vitézi dicsőség elnyeréséért, a boldog házasodásáért. Nehéz lenne nem észrevenni, hogy az első himnusz tárgya a rossztól való megszabadulás (*liberatio*), a harmadiké a jó megszerzése (*adeptio*), a másodiké pedig egyszerre mindkettő. Az ezen érveket elrendező érvezetés szerkezete – Eckhardt Sándor kitűnően vette ezt észre – alighanem valóban a penitencia-tartás Bornemisza-féle gyakorlatán alapul. Ám az is teljesen nyilvánvaló, hogy az előd-szerkezet nem efféle érvek struktúrába rendezésére hivatott. A *Hymni Tres* sorozatában jól megfigyelhető, hogy a szövegek a pusztá alkalmazástól, a részleges átalakítás fázisán keresztül végül eljutnak egy új szerkezethez: oda vezeti őket az érvek megváltozott forrása. Az ilymódon létrejövő argumentációs és a dispositiot érintő változások meglehetősen radikálisak. Azt gondolom ugyanakkor, hogy a dogmatikai érvek használatának tendencia-jellegű mellőzésében már a közvetlen utókor, a XVII. század elejének vallásos költészete sem követi a szinte istenített elődöt, s a magyar irodalom majd csak a XX. elejétől kezdi el újra kiaknázni az efféle, nagyon személyes – a tárgyiak mellett személyi érvek (*argumenta a persona*) használatától sem mindig elzárkózó – argumentációban rejlő poétikai lehetőségeket.

Mindemellett nem kevésbé jelentősek e szövegek konkrét tropológiai újdonságai sem. És nem csupán a képek tárgyi tartalmát illetően. Kétségtelen, hogy Balassi ezen szövegei könyörtelenül lecserélik a Szentháromság személyeinek hagyományos jelölőit. Ám az igazi poétikai eredmény, azt hiszem, elsősorban mégsem az, hogy ezekben a versekben a szakállas öregember helyén egy fénylő arcot, a leplekbe öltözött fiatal atléta helyén egy fel-

fegyverzett lovast, a galamb helyén pedig egy láthatatlan, ám mégsem áttetsző templomot találunk. Hanem talán inkább az, hogy a *Hymni Tres* sikeres kísérletet tett a hasonlóság nélküli képi Szentháromság-ábrázolásra: az első himnusz szimbolikus színekdokhéval, a második prosopopeikus metaforával, a harmadik összetett metonímiával oldotta meg a feladatot. És bár valóban meglehet, hogy mindez csupán *illustratio*⁴², s nem tulajdonképeni ábrázolás, az ettől függetlenül bizonyosnak látszik, hogy a régi magyar költészet a XVI. század végén, Balassi Bálint költészetével eljutott arra a poétikai szintre, ahol már nem jelent megoldhatatlan problémát a költészetén kívüli okokból letiltott retorikai eszközök helyettesítése: funkcióiknak egyéb trópusokra történő átruházása, s ahol már a tropológiai mozgások (s ezt a beszélő Nabugodonozor és Dávid exemplumára, illetve a lélek templomként történő metaforizációjára építő önmegjelenítéseiben lehet megfigyelni) immár jelentős antropológiai eredményekkel is járnak. A kérdés ezen a területen immár az lehet, hogy vajon retorikai értelemben valóban foglalata-e a *Hymni Tres* Balassi istenes költészetének (vagyis, más szavakkal az, hogy hogyan viszonyul ezekhez a nagyon bonyolult tropológiai mintázatokhoz az életmű többi istenes ill. egyéb témájú verse); továbbá az, hogy mit kezdtek ezzel a hagyománnyal a magyar vallásos költészet későbbi tradíciói (a XVII. század vallásos szövegei mellett lásd pl. Ady Endre felettébb közhelyes, ugyanakkor mégis igencsak szubverzív Isten-megjelenítéseit); nem utolsósorban pedig az, hogy a XVI. századnak ezek a felforgató képi-ábrázolásbeli újításai miféle hatástörténeti kapcsolatban állhatnak (már ha egyáltalán) azzal a jóval későbbi, ám bizonyos tekintetben szintén meg lehetőségen emlékezetes szöveghellyel, ahol a boldogság igazi alakja egy másfél mázsás disznó.

16 BALASSA BALINTNAK



HYMNVS SECVNDVS.

Ad Deum Filium, pro impetranda mi-
litari Virtute.



SALVATOR MUNDI

A Z szent Háromságnak kinek imá-
koznak Christus másod személye,
Régi

⁴² A *illustratio* problematikájához bővebben lásd: BARTÓK István: *Doce praedicare. Az első magyar nyelvű egyházi retorika.* ItK, 1981, 1–16.