

Aenigma és aposztrophé

Kettős kompozíciós elv Balassi Bálint *maga kezével írt könyvében*

I. Poétika és retorika

Aposztrophé című tanulmányában – részben Northrop Frye ismert meghatározására hivatkozva (mely szerint a vers „kihallgatott monológ”), részben azon túllépve – líra és aposztrophé, vagyis poézis és egy retorikai alakzat (a megszólítás) azonosításának lehetőségét mérlegeli Jonathan Culler.¹ Ezzel egy műfaj kérdését veti fel. Az ily módon értelmezett aposztrophé nem a retorika egyik alakzatának, hanem poétikai kategóriának, sőt, a poétika „alapelvének” mutatkozik. De mennyiben alkalmas egyáltalán egy retorikai kategória, az aposztrophé, illetve a retorika vizsgálata (a reneszánsz) poétika sajátosságainak meghatározására?

Balassi rétori képzettségét már Eckhardt kiemeli;² az álcicerói (cornificiusi) *Retorica ad Herennium* konkrét hatására is következtet az egyik Célia-vers alapján: az exclamatio (önmegszólítás), pronuntiatio (témakifejtés), sententia (általánosítás), afferre contrarium (ellentét), exemplum (mitológiai példák) és conclusio (összegzés) versben pontosan követhető szerkezete megegyezik az idézett retorikai mű által javasolttal. Külön kiemelendő, hogy az exclamatio természetesen, de az elemzett esetben a conclusio is megszólítás, vagyis aposztrophé.³

Eckhardt egy másik tanulmányában is visszatér Balassi és a retorika kapcsolatához: a *Balassi Bálint írói szándéka* című írásban⁴ egy különös „félreolvasás” tényét (vagy hipotézisét) fogalmazza meg. Míg Balassi célja az „írói tudomány”, vagyis a retorika fejlesztése, kortársai az „udvarló célzat”-ot veszik ki verseiből.⁵ Ebben az írásban Eckhardt – a *Végek dicséretére* hivatkozva – a Pléiade költőinek hatását jelzi, konkrétan a himnusz vagy óda műfajának megteremtését eredezteti a humanista poétáktól. Ez a példa persze végső soron ismét az antikvitáshoz vezet: „...az antik retorika szerkesztési technikája nélkül – írja – még csak eszébe se jutott volna a magyar költőnek, hogy ilyen alakban mondja el a végek dicséretét.”⁶ Ám a műfajt végül mégsem a szerkezettel, hanem a megszólítással jellemzi! A „tetszés szerinti tárgyak vagy dolgok” (egy tücsök, egy ecset, egy harang, a cseresznye, április hava, egy galagonyabokor), vagyis egy élettelen dolog élőként való megszólítása,

egyfajta antropomorfizmus az az – Eckhardt által kiemelt – retorikai forma, amit az ódaköltő Balassi ezen poétáktól tanult volna el.⁷

Eckhardt, Balassi retorikai ismereteit bizonyítandó, említi a „versszerző találmány” kifejezést is, amellyel a tudós poéta az „inventio poetica” kifejezést magyarítja; Eckhardt a fogalom által jelölt műveletet minden további megfontolás nélkül a „retorika előírta legelső művelet”, az „anyagtalálás” egyenértékésének tartja.⁸

Egy újabb keletű vita jelzi, hogy ez a döntés nem egyértelmű: míg Horváth Iván az „inventio poetica” terminus általános elterjedtsége (vagyis lényegében egyfajta retorikai értelmezése) mellett érvel, Pirnát Antal szerint az „inventio” éppen poétikai értelemben nem használatos szélesebb körben; Balassi „saját” poétikai kategóriájának kell tartanunk.⁹ Horváth Iván könyvéhez való hozzászólásában Kőszeghy Péter az inventio fogalmát – Boccaccio alapján – meggyőző módon a fikció területére határolja be,¹⁰ ezzel a véleménnyel válaszában Horváth Iván is egyetért.¹¹ Komlovszki Tibor 1992-es publikációjában a következőképpen összegez: „Nem tudjuk, hogy Balassi használt-e, hasznosított-e, s ha igen, milyen poétikát vagy poétikákat.”¹² Mégis, ha figyelembe vesszük azt a tényt, hogy a XVI. század második felében számolni kell az arisztotelészi *Poétika* térnyerésével (amivel nem állítom közvetlenül, hogy Balassi akár magát a *Poétikát*, akár valamely interpretációját ismerte volna, bár ennek a lehetőségét sem tartom kizárhatónak¹³), akkor indokolt felvetni az arisztotelészi fogalmak, például konkrétan a „mimézis” (imitatio) értelmezésének szükségességét. A „mimézis” egyaránt jelenthet „másolást” és „fiktív ábrázolást”, ahol „az utánezat... gazdagabb lesz az eredetnél”; a fogalom jelentésének széles körét jelzi továbbá, hogy „a költő akkor is valami olyat »utánoz«, ami művétől függetlenül már eleve megvolt, ha ez a valami a maga egyediségében nem fordult elő”.¹⁴ Ám ha az arisztotelészi *Poétika* terjedő népszerűsége révén a XVI. század derekán a mimézis fogalma előtérbe kerül is a kor költőinél, nem lehetünk bizonyosak abban, hogy az arisztotelészi *Poétikának* megfelelő értelemben. Az olasz reneszánsz irodalomelméleteit vizsgáló Bán Imre meglehetősen szkeptikus ebben a kérdésben. Igaz, hogy az olasz irodalmárok hangsúlyozzák a „valószínű” ábrázolásának követelményét a művészetben, de az arisztotelészi mimézist leginkább a klasszikusok utánzásával azonosítják.¹⁵ Ugyanakkor éppen Zsámboky munkásságát elemezve fentebb említett művében Téglásy bemutatja, hogy a *Poétika* kategóriáinak sajátos értelmezése alakul ki Pozsonyban a tizenhatodik század hatvanas éveire. Zsámboky *Emblemata* című művében (1564) a szintén népszerű horatiusi poétikát kívánja – sikerrel – az arisztotelészivel összeegyeztetni; mégpedig „az igaznak tetsző látvány” fogalmán keresztül. Zsámboky az imitáció programját hirdeti meg, de lényegében „az invenciózus művészetet mutatja be”.¹⁶ A két fogalom, imitatio és inventio egymásba csúsztatását, mely során utóbbi mintegy „elnyeli” az előbbi tartal-

mait, rendkívül jelentős poétikatörténeti fejleménynek tartom; ezen feltételezhető interferencia következtében az arisztotelészi mimézis itt felbukkanó interpretációját *megjelenítésként* értelmezem.

E fogalom alapján viszont ismét nem következtethetünk közvetlenül Balassi költői gyakorlatára. Először is, egyáltalán nem biztos, hogy a költői gyakorlat az elmélettel szoros összhangban marad, vagyis az eredmény egyenesen következik a teóriából (hiszen a műalkotás létrehozása nyilván nem teljes mértékben tudatos folyamat). Továbbá ha ismerte is Balassi a szóban forgó, saját korában meglehetősen újszerűnek ható, „modern” poétikákat (mondjuk egészen konkrétan Zsámbokyt vagy Ellebodiust), nem biztos, hogy ezek alkalmazását feltétlenül tükrözik az általa alkotott művek. De azt sem zárhatjuk ki, hogy Balassi – akár a *Poétikát* tanulmányozván, akár valamelyik interpretátor szövegét – saját álláspontot alakítson ki az arisztotelészi mimézis értelmezésében.

Ha a megjelenítés fogalmát felvetjük, kérdéssé válik, hogy mit is jelenít meg (poétikai értelemben) Balassi költészete. Pirnát Antal szerint a „versszerző találmány” olyan költeményt jelent, amely tárgyat „a belső látomás, az álom, a képzelet, a mitológia, egy szóval: a *fantázia* világából veszi” (vizsgálódása arra a tizenhat költeményre vonatkozik, amelyet Balassi maga „versszerző találmányként” könyvel el, a *Negyvenedik*től az *Ötvenötödikig*). Megjegyzem, Quintilianusnak a humanista gondolkodók körében meglehetősen népszerű retorikája szerint is „...a költött és hihetetlen dolgok szükségképpen vagy nagyobb hatást keltenek a rendesnél, mert túllépik a valóság határait, vagy üres fecsegés-számba mennek, mert nincs semmi alapjuk” (IX. II. 33.). Fel kell tehát tennünk, hogy a költészetével nyilván „nagyobb hatást” elérni szándékozó Balassi megkockáztatta a „költött és hihetetlen dolgok” poétikai alkalmazását. Vagyis fel lehet tenni a kérdést, hogy „inventio” és „mimézis” (imitatio), „találmány” és „megjelenítés” látszólagos ellentéte feloldható-e – Balassi esetében – az aposztrophé vizsgálata során.

II. A megszólítás funkciói

Culler az aposztrophé négy funkcióját különbözteti meg tanulmányában. Az első típus funkciója a (tárgyi) világ érzővé, szellemivé, megszólíthatóvá való alakítása: az, hogy „a világ dolgait potenciálisan felelő, érzékeny (responsive) erőkké tegye” (374.). A második típus feladata a beszélő és megszólított között zárt én–te viszony kialakítása, a közönség kizárása: „a világgal való találkozást interszubbjektív viszonyként konstituálja, azonban az Én–Te modell egyszerű oppozicionális struktúrája figyelmen kívül hagyja azt a tényt, hogy egy költemény verbális kompozíció, amelyet közönség fog olvasni” (376.). Az aposztrophé harmadik feladata az, hogy „egy énképet dramatizál vagy konstituál” (376.); a negyedik pedig az, hogy „...az én implikál egy te-t”

– pontosabban lényegében kiüresíti a te helyét, és ezt „egy bennünk való láthatatlan újjászületés” által tölti be (381.).

Semmi sem feltűnőbb Balassi *maga kezével írt könyvének* szerelmes verseiben, mint az „énkép megalkotásának” és a „te kiüresítésének” törekvése. Ennek módja az, hogy a versek nagy részében a megszólított kedvest az eltávolodás játékaival meg nem szólíthatóvá teszi, és paradox módon elérhetetlenként – nem megszólíthatóként – szólítja meg. A *Balassa-kódex* verseiben a szereplők megalkotásának és tüntetésének játéka zajlik; mint ezt a bevezető „prológ”, az *Aenigma* példaértékűen jelzi. Az *Aenigmát* követő (nyitó)versben (*Második*) Cupido, a szerelem istene hozza létre az eltávolítás – mint másutt elemzem, a *maga kezével írt könyv* szövegeire vonatkoztatva általános érvényű¹⁷ – szituációját: „tüntetvén előttem szép csillagom képét, velem csak kívántatja” – jegyzi meg az e szituáció áldozatává váló lírai én. Ez a „tüntetés” nem csupán a Losonczy Anna iránt érzett boldogtalan szerelem következménye, hanem egy retorikai folyamat gesztusa is. A *Bebek Judit nevére írt Hatodik* utolsó versszaka: „Távozván attól, aki szerelme gerjesztett engemet, / Utána való nagy bánatimba éneklém ezeket, / Ajánlván neki szolgálatommal együtt szerelmemet” – a „távozván” pillanatát ragadja meg e költészet alapeseményeként. Az e szempontból legfontosabb Júlia-ciklus versei mindegyikében Júlia mint távoli, elérhetetlen, mint „címer egy pecsétbe” (*Harminchetedik*, 9. versszak); „Diana, tündér, angyal vagy istenasszony” (*Harmincnyolcadik*, *Negyvenedik*, *Negyvenegyedik*, *Negyvenkettodik*); „fejedelem” (*Harminckilencedik*) a magasztosság olyan távolába helyezve jelenik meg, ahol már nem megszólítható; ez a tény megerősíti, hogy ebben az eseményben jelképes fordulatot, másként fogalmazva egy sajátos beszédszituációt kialakító aposztrophé működését lássuk. Cupido munkája végső soron arra irányul, hogy a „te”, Júlia, a szerető az őt megszólító „lírai én” szívében mint kép vésődjön fel: „Cupido, ne mesd fel ilyen szörnyű sebbel szívemben annak képét, / Ki halálra gyűlöl és sok halállal öl, úgy tart mint ellenségét, / Hozzám vagy enyhíts meg, vagy ha az nem lehet, olts meg bennem szerelmét!” (*Negyvenedik*, 5. versszak). Cupido megszólítása – ami tágabb értelemben maga is aposztrophé – arra irányul, hogy lebeszélje az istent a kedves képként való rögzítéséről, de mint látjuk, a megjelenítés éppen a lebeszélés során, a lebeszélő szavak kimondása révén történik meg, a kimondás a beszélő nem teljesült vágyát rögzíti. Az aposztrophé tehát kétarcú, paradox kategória: a megszólítással, saját kijelentésével hozza létre azt, amit leplezni kíván, ami elől menekül.

A megjelenítés kérdése akkor válik kiemelten fontossá, ha felismerjük, hogy az e poétika központi alakzatának tekintett aposztrophé a kiüresítésre, tüntetésre „játszik” – mind a lírai én, mind a megszólított te alakja elérhetetlen távolban marad. E példák birtokában érdemes visszatérni arra a kérdésre, hogy mit is jelenít meg poétikai értelemben Balassi *maga kezével írt könyvében* rögzített lírája. Az aposztrophé harmadik és negyedik (culleri) funkciója

az arisztotelészi *Poétika* „mit?”-jével megegyező módon hozza vissza a „cselekvők megjelenítésének” szempontját, vagyis azt, hogy a megjelenítés tárgya – és ez az állítás, amennyiben a kortárs olasz irodalomelmélet állításaihoz mérjük, akkor részben azzal szemben fogalmazódik meg – nem valamely jeles irodalmi előd, de nem is a fantázia műhosza, vagyis meséje, hanem maga a megszólaló és a megszólított, vagyis a lírai élettörténet megvalósuló alakja vagy képe. Culler tanulmányának konklúziója: „Ezek a belátások arra ösztönöznek, hogy a költészetben kétféle, narratív és aposztrofikus erőt különböztessünk meg, és azt sugallják, hogy a lírában jellemzően az aposztrofikus erő diadalmaskodik” (383.) –, és ez utóbbi győzelem okozza, hogy a líra mindig jelen idejű, mivel „az aposztrophé ellenáll az elbeszélésnek, mert *mostja* nem egy időbeli sorozat pillanata, hanem a diszkurzus, az írás *mostja*” (386.). Ez a megállapítás alighanem csak korlátozott értelemben vonatkoztatható egy olyan, életrajzi kompozícióként is számon tartható szövegre, mint Balassi *maga kezével írt könyve*, még akkor is, ha az idő aktuális *mostjára* való rámutatás (például a *Borivóknak való* argumentumú versben) szövegpéldával is igazolható. A fenti permisszák ismeretében nyilvánvaló, hogy a Balassi-lírára irányuló legfontosabb kérdés két viszony – az életrajz nyomait szöveggént rögzítő aenigma, elbeszélés, vagyis a mimetikus megjelenítés (a „mit?”-re adott válasz) –, illetve a lírai én és a megszólított kedves alakját aposztrophéként rögzítő szöveg (vagyis a „hogyan?”) – kapcsolatának mikéntje lesz.

III. Életrajz és kötetkompozíció

Maga kezével írt könyvének élén álló, *Első, Egy horvát virágének nótájára írt, Aenigma* című versében Balassi maga hívja fel a figyelmet arra, hogy „elbeszélése”, a mese nehézségeket rejt. A kötetkezdő versben a történet kibogozására, feltárására szólít fel: „Jelentem versben mesémet, / De elrejttem értelmemet; / Kérem édes szeretőmet, / Fejtse meg nekem ezeket” – figyelmeztet ez a rejtélyes hang, és megszólítottját, az *édes szeretőt* (és a közönséget, vagyis ma leginkább olvasót) egy egyszerűnek látszó *talány* megfejtésének játékába vonja. E mesében a tavon szerelmesen úszkáló két hattyú közül az egyiket „keselő” ragadja el, a másikat pedig özvegy bújában, halálvággyal eltelve hagyja magára, úszkálni a tó vizén. Zavaró egyszerűsítésnek tűnne, ha kijelentenénk, hogy a megszólított szerető az elrabolt, az aenigma megfejtésére felszólító szerző pedig a tavon magányosan maradt hattyú. A szerző sokkal inkább olyan valaki, aki egyszerre kívül és belül áll a történeten; lehet hattyú – vagyis a történet szereplője –, és a talány megfejtésére fölszólító hang is. Belül és kívül állva egyaránt megszólítva lenni – ez a jelenség ismét a megszólítás eseményére, az olvasót és a hattyúként jelen (nem) levő szeretőt egyszerre megszólító aposztrophéra tereli a figyelmet. Nagyon is kérdés, hogy mennyire hagyatkozhatunk a hattyúként megjelenő elbeszélőre; vagyis,

ha a hasonlatot ad absurdum szó szerint értjük, nem értjük-e félre „hattyúnyelven” megszólaló hangját. Az e hang által elmesélt történetet semmiképpen sem kezelhetjük tényként, a megszólalás (rejtélyes) körülményét figyelmen kívül hagyva; szem előtt kell tartanunk, hogy a történet egy rejtélyes megszólalás következménye. Ha ez a figyelmeztetés gesztusértékű, akkor az elbeszélést (a lírai életút cselekményét) vizsgáló elemzés alkalomról alkalomra vissza kell térjen a megszólítás, az aposztrophé vizsgálatához.

Eckhardt véleményével ellentétben az aenigmaként megjelenő aposztrophé nem oldható fel allegóriaként,¹⁸ még ha Balassi, nem is kevésbé frekventált helyen, a „maga kezével írt könyv” második ciklusának élén (tehát ismét cikluskezdő helyzetben, a *Harmincnegyedik* versben), maga is kísérletet tesz egy ilyen feloldásra: „Ezt ha megnyerhetem, bár meghaljak ottan, / Búmnak, mint hattyúnak, legyen vége vígan, / Más kívánságom ez: idvezüljek osztán” – írja (10. versszak).

A megjelenített kép – bármennyire meghökkentő legyen is első pillantásra – látszólag könnyen feloldható toposzt rejt. Magyarázata Volaterranus Balassi által is bizonyítottan ismert enciklopédiájában található: „Cygnum vagy olor szelíd madár, csupán a sas támadja meg – idézi Volaterranust Eckhardt – [...]. Énekelnek pedig, mint mondja Platón, nem szomorúságból, hanem inkább örömből, mikor a vég közeledik, mert halhatatlanoknak érzik magukat...”¹⁹ A hattyú éneke tehát – és Eckhardt állítása, hogy az *Aenigma* szoros kapcsolatban áll Volterranus enciklopédiájával, teljesen meggyőző – a halhatatlanság tudásáról vall. De miért éppen egy halhatatlannak ismert, vagy halhatatlanságáról ismert madár, a hattyú halálához köti hasonlata révén Balassi, hogy búja véget érjen?! Így ugyanis bonyolult metaforikába gabalyodunk: nyilvánvaló, hogy a hattyúnak csak a „lelke” halhatatlan, és a halandó madár annak örül, hogy testétől megszabadulhat; ezek szerint viszont a bú (az egyébként halhatatlan) madár testéhez kötött. A nyilvánvalóan vágyott halhatatlanságot a vers tanúsága szerint a szerelmi bánattal érdemli ki a szerző; a bánat tehát, aminek halálát kívánja, egyben a halhatatlanság megszerzője is. Akárhogy is, a képlet kissé gubancos, és a „hattyúdál” fogalmával azonosított madár metaforikájának előtérbe kerülése miatt az a sejtésem, hogy a vágy valójában nem a halhatatlanságra, nem is a bánat elvesztésére, hanem magára az énekre, a hattyúdálra, az éneken való megjelenésre: az írásra irányul. Érdekes párhuzam: vágy és írás szembenállását (a költő azt az elérhetetlen kedvest örökíti meg írásaiban, aki ugyanakkor vágyának tárgya) – a Balassi-kortárs Philip Sidney költészete alapján – „petrarkista paradoxonnak” keresztelte el az angol szakirodalom.²⁰ Esetünkben a vágy tárgya az éneken való megszólalás, a hallgató, a közönség megszólítása: a titokzatos aposztrophé. Hiszen a megszólítást írásként rögzítő mű kívül áll az időn, a megszólítás minduntalan – minden olvasás vagy felolvasás során – a kö-

zönség, a hallgató vagy az olvasó felé fordul, tehát alkalomról alkalomra kialakul a szöveg „halhatatlansága”: a vers létrehozza saját „most”-ját.

Ének, vers, bánat és hattyú metaforikája szigorú kötetkompozíciót kezd körvonalazni. A kötet utolsó versének utolsó strófájában ugyanis – megerősítve a fenti vélekedést – bú és vers kapcsolódik szétválaszthatatlanul össze: „Ti pedig, szerzettem átkozott sok versek, / *Búnál kik egyebet nekem nem nyertetek, / Tűzben mind fejenként égjetelek...*” (*Hatvanhatodik*, 10. versszak; kiemelés tőlem). Ebben az értelmezésben az *Aenigma* – és Balassi kötetkompozíciója – egy önmagába forduló szerkezetet rejt: az elrabolt hattyú maga a bú, ami maga az irodalom, de az irodalom elrablásáról is az irodalom, az *Aenigma* című költemény számol be. Balassi igen nagyfokú érzékenységgel hívja fel a figyelmet az áttetszősége, retorikusságra és műveltségre törekvő XVI. századi irodalom rejtett paradoxonára: *ars poeticus verse* az írás, az irodalom, a retorika nem áttetsző, obskúrus voltát jelzi. Ezzel – meghökkenítő módon – már a tragikus életútról való beszámolót, vagyis az elbeszélést megelőzően valami tragikus, valami drámai – a megszólalás kudarcának előérzete – jelenik meg abban a versszövegben, mely témájában is a megszólított elérhetetlenségét örökíti meg.

Ha komolyan vesszük, és komolyan kell vennünk azt, hogy a megszólítás, az aposztrophé eseménye jeleníti meg mind a megszólító, mind a megszólított alakját, és végső soron csak a megszólítás pillanatában és a megszólítás révén alakul ki mind a beszélő, mind a megszólított arca, mivel az „én”-ként elmondott történet teszi lehetővé, hogy az „én” „én”-ként jelenjen meg az olvasó világában, mint ezt *A darvaknak szól* aposztrophikus eseménye során látjuk (ahol az elrepülő darvakhoz intézett elégia révén rajzolódik meg a bujdosó földhöz és szavai révén saját bánatához tapadó alakja), fel kell merülnön, hogy az elbeszélte történet mi módon tűnhet „valószínűnek” vagy „igaznak”, ha éppen megjelenése a legnagyobb talány.

IV. A történet igazsága: érvelés és tanúság

A szereplők azonosítása az életút során történik meg – a hallgató és beszélő közt kialakuló rejtélyt, aenigmát a megtörténtté, valóssá váló életút számolja fel. Erről az „olvasási folyamatról” ugyanakkor a lírai én – a saját önéletrajzi ihletettségu verseit ciklusba rendező Balassi – be is számol; az olvasás módja viszont ilyen értelemben a magántörténeti szövegek olvasásához kerül közel. Azt hiszem, a reformáció korának üdvtörténeti fogékonysága ez esetben feljogosít egy olyan megközelítésmódra, mely alapvetően a Szentíráshoz (vagyis az Íráshoz) való viszony alapján vázolja az aenigmatikusnak tekinthető szöveg értelmezési módszereit. Az a gyanúm, hogy a történeti szövegek értelmezésében (és ily módon az életút-történetnek tekinthető Balassi-versciklus esetében is) egy analógiás-anagogikus szövegértelmező elv jelenlétét sejthetjük. A történet értelemszerűen analógiája valaminek: ha az üdvösség

gondolata a transzcendencia központi fogalmai közé tartozik, akkor az „igaz” történetek igazságát (hallgatólagosan) egy anagogisztikus szövegmagyarazó elv biztosítja. A bibliai történeteket mindenképpen, de szintúgy a történetírást is. Forgách vagy Istvánffy krónikája Mátyás államának leírását a jó kormányzás elveinek meghatározására, tehát valami később bekövetkező, eljövendő állam érdekében használja fel. Az Ószövetség szövegeinek megértését (illetve igazságát) Krisztus eljövetele, a megváltás, vagyis az újszövetségi történet biztosítja, ezek egy később bekövetkezett történés révén bizonyulnak egy isteni terv előzményeinek. A keresztény gondolkodás értelmében csak a később bekövetkezett megváltás igazolja az Ószövetség (gyakran pogány) történeteinek igazságát. Ez az igazság már a saját (és keresztényként a közös) sors megalakulását: történelemként való olvashatóságának megszületését jelzi. A megtörtént csak akkor válik értelmessé, ha kiderült, mi végre van, írja a vallásfilozófus Franz Rosenzweig.²¹

A megtörtént vizsgálatának sajátos módjáról árulkodik Balassinak Liptóújíváron, 1587. január 25-e előtt kelt, Ernő főherceghez írt levele „rézlopással vádolt és kínvallatás alá fogott jobbágya védelmében”. A történet summája szerint egy Balassi által ártatlannak vélt jobbágyot kínvallatással akarnak tette beismerésére kényszeríteni. Balassi, miután megállapítja, hogy a kínzókamrában úgyis mindent bevall az ember, amivel vádolják, akár elkövette, akár nem, leszögezi: „mintha bizony igazságos lenne más *tanúság*, más *érv* híján kínzással kicsalni az igazságot” (kiem. tőlem, P. T.). Balassi nem kérdőjelezi meg, hogy az igazság kiderítésének módja a szó: de a vallomásról (amire a jobbágyot kínzásokkal kényszeríteni kívánják) *az érvelésre és a tanúságra helyezi a hangsúlyt*. Szempontunkból e kettő összetartozása lényeges. A Balassi levelében rögzített szituáció a retorika és történelem kettős problematikáját állítja középpontba – válasza az igazság kiderítésének alapvetően jogi problémájára az, hogy rámutat: a kérdés egy kettős (nyelvi) szerkezetet rejt, érv (retorika) és tanúság (valaminek, ami megtörtént, akár szenvedés árán való vállalása) elválaszthatatlanul egymásra utalt. Nyilvánvaló, hogy Balassi levelében a meggyőzés eszközeiről van szó; arról, hogy sikerül-e az előadónak a maga igazsága szerint befolyásolni a bírót; vagyis önmaga arcát igaznak megteremteni. Balassi mondatában nem kisebb probléma merül fel, mint az, hogy létezik-e olyan retorikai tett, amely (szélsőséges esetben akár tanúság híján is) létrehozza az igazságot. A *Balassa-kódex* szövegeinek elemzése során nem lehet eltekinteni ettől a problémától. Elemzésem tanulsága lesz, hogy el kell fogadni a *maga kezével írt könyv* igazságára vonatkozó, mind élesebben kirajzolódni látszó kettős szempontrendszer érvényességét: az életútként is vizsgálható kompozíció valójában megtörtént és elbeszél, tanúság és érvelés, aenigma (kódolt narráció) és aposztrophé kettős szorításában bontakozik ki. Ez a kijelentés viszont – a szakirodalom véleményével összhangban – nem csupán lírai vallomásosságot és a kötetkompozíció kronolo-

gikus, az életút eseményeit (legalább bizonyos mértékben) nyomon követő sorrendiséget jelent, hanem – és ez lenne vizsgálódásom egyik tanulsága – az aposztrophének alárendelt aenigmát, a megszólításnak (vagy megvallásnak) „alárendelt” életutat is (!). Egyszerűbben fogalmazva, a megjelenítés az „akarom, hogy így legyen” gesztusát is hordozza; nem pusztán a megírt szöveg követi az életút eseményeit, hanem az életút is „alárendeli magát” a megírt szövegnek! A megjelenítés ilyen játékát az „én–te” viszony ismertetett kiüresítése teszi lehetővé, és Balassi poétikája esetében, úgy látszik, kötelezővé. Az „én” és a „te” alakja az igazként felismert sors fényében, de a „közönység” felé forduló megjelenítés révén valósul meg; maga a megjelenítés kötelezi is az önmagát éppen megjelenítő (a megjelenítés jelenetébe értett) szerzőt a történet valóra váltására. *Maga kezével írt könyve* – mint szövegkönyv alapján – Balassi saját életútját alakítja műalkotássá.

V. Balassi *maga kezével írt könyve* és a *Szép magyar komédia*

Hogyha ez a kettős kompozíciós elv valóban úgy működik, ahogy feltételezem, akkor állításom indirekt módon is megfogalmazható. A komponált kötetet, Balassi *maga kezével írt könyvét* egy késő reneszánsz episztémé szempontját szem előtt tartva – nem poétikai, hanem a saját sorsról való tudás szempontjából is – kiemelt jelentőségűnek kell tartanunk. Csak az a mű kerülhet a *könyv* szövegei közé, amelyik megtörténtté vált, vagyis tartalmát az Úr már *valóra váltotta*. Másként fogalmazva, Balassi *maga kezével írt könyvének* szövegei, például a *Negyedik*, „Bizonyal esmérem rajtam most erejét” kezdetű vers úgy viszonyul az azon „kívül rekedt”, csak későbbi nyomtatványokban szereplő, de az előbbivel nyilván szoros párhuzamban álló „Bizonyal esmérem rajtam nagy haragod” kezdetű, *maga kezével írt könyvében* nem szereplő szöveghez, mint tanúság által bizonyított szöveg az igazzá nem bizonyult érveléshez. Utóbbi esetben a megszólítás alakzata, az aposztrophé nem lesz a ciklus része, elenyészik, amint elhangzott, nem vésetik fel az idő lapjaira, elvész az elhangzása nyomán támadt üres csendben.

Ezt a szembenállást legmarkánsabban a két legjelentősebb ismert Balassikorpusz, a *maga kezével írt könyv* és a *Szép magyar komédia* viszonya tükrözi. A szakirodalom egyetért abban, hogy ez a prózában szerzett játék fontos (záró) momentuma az Anna-szerelemnek, vagyis szoros kapcsolatban áll a *maga kezével írt könyvben* felvetett életút-történettel. A *Komédia* Balassi utolsó kísérlete Losonczy Anna meghódítására (ahogy a Castelletti-fordítás poétikai tapasztalata is közvetlen kapcsolatban áll a Júlia-versek kialakulásával).²² Balassi lehetőséget lát az Annával való szerelem törvényesítésére (őt elválasztották Dobó Krisztinától, Anna özvegyen maradt). A szerelmesek egymásra találásának játékában Annát a női főszerep, vagyis Júlia (a *Komédia* szereplőlistája szerint „Credulus szeretője, kinek igazán Angelica neve, Asszon”) szerepének eljátszására akarja kényszeríteni: rávenni, hogy Júliaként, vagyis

Credulus szeretőjeként szólaljon meg (Balassi számára nyilván Credulus szerepe adódik). Az aposztrophé működésének értelmében a Balassi által írt jelenet szereplője, Losonczy Anna, az addig távol levő, rejtőző kedves most mint jelenlévő jelenne meg, és ezzel lényegében megszűnne a *maga kezével írt könyv* énekeinek igazsága – tanúság híján egy mindörökre lezárt „volt” szövegébe ágyazódnának be. Tanúság, vagyis megvalósuló szerelem és egymásra találás nélkül viszont – a kettős poétika értelmében – e diadalmas szerep eljátszása bizonyulna csalásnak, hiteltelenségnek. A *maga kezével írt könyv* és a *Komédia* poétikája nem összehangolható. A *Komédia* ráolvasás, varázslás: vágy, de nem igaz történet. Balassi azt akarja, hogy a kimondott szó igaz legyen; a történetet a kimondás, a *Komédia* szövege változtassa megtörténtté. Balassi nyilván érzi e terv merészségét, és ennek terhét aligha viselheti könnyen. Nem ismerjük az Anna-szerelem minden mozzanatát, de fel kell tennünk, hogy a *Komédia* története csaknem teljes egészében fikció, végkifejlete legalábbis, az, hogy a szerelmesek egymásra találjanak, Balassi életében, tehát a valós történetben nem teljesül be, nem válik igazzá. Azt lehet mondani, hogy a *Komédia* csak szép, de nem igaz. E kettős poétika értelmében viszont szükség lenne egy olyan pontra, amely nem pusztán érvelés (irodalom), hanem tanúságnak tekinthető; amelyre az igazság nevében lehet hivatkozni.

Feltevésém értelmében nem is egy, hanem három ilyen pont lehetősége merül fel: a *Komédia* három betétdala. A Balassi-strófában szerzett *Ó nagy kerek két ég...* bujdosódal (Actus I, Scena IV.) az életút szempontjából is valós szituációt jelöl (a lengyel–török háborúban való részvétel feltehető tervét, 1589 tavaszán). A vers utolsó versszaka a versszerzés körülményét rögzíti: „jó hamar lovakért járván Erdély földét” – ez utalhat a háborúra való készülődésre; a versszak a *Komédia* szövegéből természetesen hiányzik. Mint Amedeo di Francesco jelzi, (a tündér mellett) a bujdosó motívuma a legfeltűnőbb magyar sajátosság a *komédia* szövegében, nem az olasz pásztorjátékból, hanem Balassi döntése alapján került oda.²³ Hogy fér össze a bujdosódal a hódító szerelem koncepciójával? *Úgy, hogy a komédiában Sylvanus énekli, nem Credulus: az a szereplő, akié nem lehet Júlia. Beteljesült szerelem költeményét viszont nem veszi be a komédia szövegébe Balassi, mert ezt az életút igazságának elve miatt nem érezné hitelesnek.* Éles különbség figyelhető meg próza és vers poétikája mögött: a vers – pontosabban a *maga kezével írt könyv* korpuszába is bekerülő vers – mögött tanúság (a történetet igazzá tevő igazság ereje) áll. A pásztorjáték prózai szövege fikció, de a komponált verseskötet verseinek szövege az „igazság”, a sorsként felismert, megjelölt élet történet szolgálatában áll.²⁴

Két párhuzamos történet párhuzamos végkifejletére bukkantunk: míg a *maga kezével írt könyv* versei Sylvanus kudarcát, a *Komédia* szövege Credulus történetének sikerességét rögzíti; de tudjuk, a *maga kezével írt könyv* verseinek van tanúsító ereje.

VI. Az aposztrophé mint poétikai kategória

A megszólítás eseményét rögzítő írás és az életút egyaránt rejtélyes. Ez az összefonódás okozza az *Aenigma* „nagyobb homályosságát” – hiszen az élet, vagy, ha talán nem teljesen jogtalanul egy drámai szóhasználat közegébe lépünk, a sors az életút lezártáig, sőt, akár azon túl is valójában ismeretlen (nem derült ki, hogy mi végre van); épp ezért helytelen volna Balassi életének aenigmáját, vagyis *maga kezével írt könyvét* allegóriának tartanunk (az allegória köznyelvi-klasszikus értelmében). Balassi saját kezével festett és aláírt címerpajzsán például a következő jelmondat látható: „Vita, quae fato debetur, (patriae salutis solvatur).” (Életünket, amellyel adósai vagyunk a sorsnak, [fordítsuk a haza üdvére].) (Gömöri György fölfedezése.) Az élet tehát adósa, de nem alapja vagy értelme a sorsnak. Mi kell ahhoz, hogy sorssá váljék? Alighanem az, hogy igaz történetnek bizonyuljon: ki kell derülnie, hogy mi végre van. De kiderül-e ez Balassi szerelmi drámája során? A címerben idézett mondat második fele hiányzik; akárcsak a másik hattyú az *Aenigma* című versből; a megértés munkája, akárcsak a sorsnak adós élet, bevégzetlen marad. A két hattyú mint váltótárs, mint úzó és üldözött, én és nem-én, Szolgáló és Szolgálólány, Kristus és Kristina, Credulus és Júlia egymást váltják, de Szolgáló és Szolgálólány sohasem érkezik egyszerre, egy levéllel. A kettő együttes megjelenítését az aposztrophé alakzata teszi eleve lehetetlenné. Az van jelen, aki megszólal, és megszólalása révén jelenik meg e rejtélyes „másik”-nak a saját sors részeként megélt életútja. A megszólított ezen életút vonatkozásában, a megszólító szavaiban és szavai által jelenik meg, de az ő megjelenése mögött nem áll tanúsággal alátámasztható bizonyosság. A „zöld ágak közibe” rejtőző „fülemilét”, vagy a „jó reggel” „szoldogálván” elrepülő darvat megszólító „én” szituációja a Bebek Judit nevére szerzett *Hatodik* ének utolsó versszakában felismert „távozván attól, aki szerelme gerjesztett engemet” mondatban rögzül. Ez a „távozván attól” nem egy költői „én”, hanem egy retorikai alakzat szituációja; ez az alakzat az aposztrophé. Az aposztrophé, egy (esetleg éppen újraértelmezett) poétikai hagyomány alakzata kényszeríti a „lírai én”-t, a beleértett szerzőt, hogy saját életútjának rejtélyét megvalósítsa, és ugyanakkor felismerteti, hogy az életútról való vallomás csak akkor válhat hitelessé, igazsággá vagy tanúsággá, ha nyitva hagyja a megszólított „te” helyét (nem tanúskodhat a másik életének igazságáról). Ez a felismerés áll Balassi (és a XVI. századi reneszánsz) egyik legnagyobb lírai teljesítményének, a Júlia-ciklus verseinek háttérében: a Júlia-versek poétikáját a „te” kiüresítését létrehozó aposztrophé határozza meg. A kedves távolsága és rejtőzése, a párbeszéd kialakulhatatlansága a rejtőzés „mint létállapot” felvállalásához vezet; a *maga kezével írt könyv* második ciklusától a távol lévő kedves alakja hívja elő az eltávolodást rögzítő aposztrophé újabb és újabb alakzatait; a kedvesét eltávolító „én” döbbenet ismeri fel a távolság áthidalhatatlan voltát: „De ne adja Isten, hogy ez ilyen legyen,

ez bizony inkább tündér” – írja a *Harmincnyolcadik* ének negyedik versszakának első sora. A köztes, átmeneti állapot rögzülését egyszerre kell tartanunk egy petrarkista poétikai kánon hatásának és az aposztrophé tevékenységének: „kétség között”, vagyis „kettő között”, éppen úton, megszólításként megjelenni – mi ez, ha nem a titokzatos aposztrophé?

Balassi kötetének kompozícióját két egymás felé tartó, egymást keresztüljáró elv metszéspontjában felhangzó „szózat”-ként kell meghallanunk: *maga kezével írt könyve* egyfelől az életút, a személyes élettörténet, a megtapasztalt szerelem dokumentuma, *tanúság*, ami egy új episztémé szerint értett igazság szolgálatában áll; másfelől pedig ezen igazság elmondása, „a szólás szorítása”, az igazság kimondására irányuló retorikai teljesítmény regisztrációja, vagyis megszólító *érvelés*, aposztrophé. Az aposztrophé mint kategória arra kérdésre adott válasz, hogy hogyan történik a megjelenítés lírai művek esetében: a megszólalás mostjában a közönség előtt jeleníti meg saját megszólaló „én”-jét és megszólítottját, a mindig rejtőző, tünékeny „te”-t. A megjelenítés a megszólítás mostjában valósul meg, abban a pillanatban, amikor a beleértett szerző önmaga hallgatását és titokzatosságát fölfedve a közönség felé fordul, vagyis saját sorsa, saját tanúsága mellett kezd érvelni. A sorsként felismert lírai életút bizonyul azon rejtély, azon aenigma feloldásának, amelyre Balassi már a *maga kezével írt könyvének* elején felszólít. De ez a „feltárás” soha sem távolodik el a megszólítás jelenetétől, az aposztrophé eseményét – mint valami pecsétet vagy egy mozdulat emlékét – lenyomatként őrzi. Ebben az értelemben az „inventio poétika”, vagyis a „versszerző találmány” kifejezés nem áll szöges ellentétben a „megjelenítés” kifejezéssel: előbbi inkább a szöveg tartalmi, utóbbi pedig formai vonatkozásra utalhat. Hiszen a lírai én számára a legnagyobb talány az, hogy mi bizonyul megtörténtnek, mi lesz az a mozzanat, amelyről kiderül, hogy nem a véletlen, hanem a sors része – ennek felismerése a legfontosabb inventio.

1588–89 fordulóján véget ér a Losonczy Anna-féle szerelem, és *Sylvanus éneke*, mint az énekekben elbeszélte dráma megvalósult, igaz epizódja LVIII. számmal bekerül Balassi „*maga kezével írt könyvé*”-be mint a Júlia-ciklus lezáró, utolsó darabja: „Ez az Juliáról szerzett énekeknek a vége”. Balassi számára a komédia játéka sem tette lehetővé, hogy áthágja az „igaz megvallásának” poétikaként is értett elvét. A *Komédia* szerelmi kataklizmájának mélypontján a szerepek felcserélődtek. A másik, az idegen, hiába üldözi a költőt, aki itt a „keselő” (mondjuk: „sors, az életút szeszélye”) által elragadott fél. A szerelem ettől a pillanattól fogva nem lehet az, amit legfőbb igazságnak lehet vallani, hanem szeszély, kiszámíthatatlanság; nem „igaz”, hanem „igen hamis” (*Ötvennyolcadik*, 8. versszak). Ez után találunk még szerelmes verset a „*maga kezével írt könyvben*”, de nem találunk verset az „igaz szerelemről”. Szerelmes vers a Zsófi nevére írt „Szerelem istene...” kezdetű, mely a szerelem forgandóságát jelzi („Kit elébb is láttam, de rá nem gyúltam, / mert így, mint most, nem tet-

szett.”) A LX., a *Bécsi Zsuzsannáról s Anna-Máriáról szerzette ének* nem szerelmes vers, hanem szerelmi epizódot megörökítő lator-ének. E két vers után az „*Egy katonaének*” következik (LXI.), mely mind formai, mind tartalmi szempontból összegzés, középpontjában „példa és forma” adásának gondolatával.²⁵ (A *Hatvanegyediket* a *De virgine Margareta* követi, egy „nevendéken szép szűz”-höz írt ének, mely alighanem legközelebb áll Balassi költészetében a petrarkista kánonhoz. A hölgy „szüzességének” [elérhetetlenségének] emlegetése a petrarkista lírában kedvelt alakzatok, például az oximoron [„édes keserűvel”] gyakoriságával társul.)

A(z akár hatvanhat, akár hetvenöt darabból álló) *magá kezével írt könyvet* nagy valószínűséggel lezáró *Hatvanhatodik* (a kódex számozásában *Hetvenötödik*), a „*Valedicit patriae, amicis iisque omnibus quae habuit carissima*” (Istenhozzádot mond hazájának, barátainak és mindazoknak, akiket leginkább kedvelt) utolsó versszakában búcsút mond a búszerző „átkozott sok versek”-nek is. Véleményem szerint ezzel a gesztussal zárul a XVI. század költészetének az igazság melletti tanúság és érvelés összekapcsolására irányuló, alighanem rendhagyó kompozíciós kísérlete.

1 Jonathan CULLER, *Aposztrophé*, Helikon, 2000, 3, 370–389. (A továbbiakban a tanulmányra oldalszámmal utalok.)

2 ECKHARDT Sándor, *Poeta doctus = Uó, Balassi-tanulmányok*, Bp., 1972, 160–172.

3 *I. m.*, 170–171.

4 *I. m.*, 266–286.

5 *I. m.*, 272–276.

6 *I. m.*, 274.

7 Uo.

8 *I. m.*, 171.

9 Bővebben lásd PIRNÁT Antal, *Balassi Bálint poétikája*, Bp., Balassi, 1996, 18. jegyzet (94–95.)

10 KÓSZEGHY Péter, *Horváth Iván: Balassi költészete történeti poétikai megközelítésben*, ItK, 1987–88, 310–338.

11 HORVÁTH Iván, *Egy vita elhárítása*, ItK, 1987–88, 642–665.

12 KOMLOVSZKI Tibor, *A Balassi-vers karaktere*, Bp., Balassi, 1992, 22.

13 Akár Zsámboky, akár a Balassi család orvosa, Ellebodus révén. Lásd KLANICZAY Tibor, *Nicasius Ellebodus és Poeticá-ja = Uó, A múlt nagy korszakai*, Bp., 1973, 174–191.; TÉGLÁSY Imre, *A nyelv- és irodalomelmélet kezdetei Magyarországon. Sylvester Jánostól Zsám-*

boky Jánosig, Bp., Akadémiai, 1988. Különösen 93–99.

14 ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, Bp., 1997. Különösen: 118–119. (BOLONYAI Gábor jegyzetei.)

15 KOLTAY-KASTNER Jenő, *Az olasz reneszánsz irodalomelmélete*, Bp., Akadémiai, 1970, 32–34.

16 TÉGLÁSY, *i. m.*, 93–94.

17 „*Elmémben, mint várban...*” *Vágy és tudás Balassinál és a XVI. századi angol költészetben*, Kortárs, 2001, 3, 100–116.

18 Az aenigma műfaj Eckhardt megállapítása szerint a kor szóhasználatában az allegóriával azonos. L. ECKHARDT, *i. m.*, 267.

19 ECKHARDT, *i. m.*, 151–152.

20 SZÓNYI György Endre, *Az énformálás petrarkista technikai Balassi Bálint és Philip Sidney költészetében*, ItK, 1999, CIII. évf., 3–4, 251–272.

21 L. TATÁR György, *Nem hang és füst a név = Franz ROSENZWEIG, Nem hang és füst*, Bp., 1990, 206.

22 Amedeo DI FRANCESCO, *A pásztorjáték szerepe Balassi Bálint költői fejlődésében*, Bp., Akadémiai, 1979, különösen: 25–31.

23 *I. m.*, 53.

24 A másik, Balassi-strófában szerzett szöveg, az „Oh magas kősziklák...” kezdetű (Ötvennegyedik) szintén Sylvanus szájába adott „bujdosónóta”; a komédiában található szentencia jellegű sírfelirat az egyetlen (egyébként bizonytalan rimelésű) Balassi-strófában összefoglalt vers, mely Credulustól hangzik el (Actus IV, Scena IV.) – ez viszont abszurd jelenetet idéz.

25 Mint közismert, a *maga kezével írt könyvnek* az 1874. augusztus 21-én felfedezett *Balassa-kódex*ben található másolata – amennyiben a 32. és 33. ének rekonstrukcióját a szakirodalommal egyezően megoldottnak tekintjük – a *Hatvanegyedik, Egy katonaének* című versig folyamatos számozást követ. A 99. lapon azonban a számozás megszakad és a másoló bejegyzése után a „Hatvan Ketődik: Nincz mar hova lennem”, majd „Hatvan Harmadik Pel 27: Az én jo Istenem ha gyertiam nekem” istenes énekek következnek. Elemzésem alapvetően a *Balassa-kódex* lejegyzésein alapul, és a *Hatvanegyedik* után való törésnek jelentőséget tulajdonít. Ez összhangban áll a legújabb szakirodalommal (például HOR-

VÁTH 1997). Másfelől fontos megjegyezni, hogy a kódex kialakulásának története sem cáfolja a kettős kompozíciós elv működését. Eszerint a másoló – első lépésben – lemásolja Balassi 1589 nyaráig elkészült és ciklusokba rendezett 61 versét – ez a *maga kezével írt könyv* „törzsanyaga”. A ciklus e ponton való lezárása vagy továbbírása egyaránt lehetetlen: hiszen az életút sem lezárt még, a kettős kompozíciós elv értelmében „nyitva kell hagynunk” a Balassi haláláig terjedő időszakot. A másoló a megírt és megélt, tanúsággal és érveléssel alátámasztott énekek jegyzését végzi 1590 nyaráig. Érdeemes viszont felvetni a kérdést, hogy a „mas könyvben” lejegyzett istenes énekek kompozíciója hogy viszonyul a „maga kezével írt könyv” szövegéhez (vagyis nem kellene-e mérlegelni Klaniczay *Hozzászólás...-a* alapján ismét a Lőcsei kiadás verseinek a „maga kezével írt könyv” szövegébe illesztett közlését). Felmerül továbbá az az érdekes kérdés, hogy a „Iphets Historiaya”-nak (csaknem) ismeretlen szövege hogyan viszonyulna a feltételezett kettős kompozíciós elvhez.