

KAPOSÍ KRISZTINA

## Alakzatok, trópusok és toposzok a névtelen szerző *Comico-Tragoediájában*

### Bevezetés

A névtelen *Comico-Tragoedia* pontos irodalmi helyének meghatározása a kutatás még megoldásra váró feladatai közé tartozik. Mindazonáltal a darab megfelelő kontextusban való elhelyezéséhez alapvető segítséget nyújthat a szöveg nyelvi-retorikai aspektusának minél teljesebb körű feltárása. A költői képeknek, motívumoknak, toposzoknak és retorikai alakzatoknak a vizsgálata ugyanis a feltételezett szerző személyéhez, vagy legalábbis szerepkörének behatárolásához is közelebb vihet, s ez megkönnyítheti a dráma helyes beillesztését saját közegébe. Meglátásom szerint a *Comico-Tragoedia* szövegének szóművészeti jellegzetességeiben erőteljesen érezhető a prédikációk szöveg-hagyománya, illetve azok meghatározott szempontú, pasztorációs céloknak alárendelő retorikus megformáltsága. És habár a *Comico-Tragoediában* a dráma műfaji keretei között figyelhetünk meg egy, a prédikációk műfajcsoportjához hasonló erőteljesen figuratív és retorizált nyelvhasználatot,<sup>1</sup> s nem egy egyházi jellegű, vallásos prózai formában, a szöveg nyelvi-retorikai aspektusának vizsgálata mégis azt engedi sejtetni, hogy a darab szerzője a prédikációk világában otthonosan mozgó, s erőteljes moralizáló szándékkal fellépő prédikátorszerző lehetett.

<sup>1</sup> Ellenkező irányú folyamatról lásd: TASI Réka, *A popularitás egy változata a barokk prózában: Kelemen Didák prédikációinak dramatikus jegyei*, It, 33(2002), 188–205. Ahogyan Tasi Réka megállapítása szerint Kelemen Didák nagypéntekre írott prédikációiban „határozottan a vallásos dráma mint műfaj pretextusként való jelenléte érezhető”, „és konkrétan a passiódráma intertextuális hatásáról” (188) van szó, a *Comico-Tragoediában* mint drámai, dramatikus műfaji formában pedig a „prédikációsság” stílusjegyei fedezhetők fel. Prédikáció és dráma, illetve dráma és prédikáció műfajának oda-vissza történő, kölcsönös érintkezéséről van tehát szó; e két műfajcsoport kapcsolata több ponton is kapcsolódást mutat, erről lásd: RÁKOS Balázs Raymund, *Ugye, Atyafiak? Isten szolgája, P. Kelemen Didák, O.F.M. CONV. élete (1683–1744)*, Róma, 1975, 401–404, 440–444, továbbá: JAKAB Viktória, KILIÁN István, *A biblia, a liturgia és a misztériumdráma hatása nyírbátori Krucsay-oltár mesterére*, Rajztanítás, 1981, 16.

A darabban az erkölcsi példaadás szándéka túllép a bibliai témák feldolgozása<sup>2</sup> által nyújtott, pusztán tematikus moralizálás lehetőségén. A szöveg által gyakorolt hatás szempontjából a bibliai pretextusok tárgyi anyaga mellett legalább ennyire fontos helyet foglal el az alakzatoknak, figuráknak, és trópusoknak a szerepe. Az egyes szcénák logikai-gondolati struktúrája és értelmi-érzelmi hatása sokkal inkább az irodalmi toposzokból és bibliai képekből felépülő utalásrendszerben bomlik ki, melyhez alapos retorikai kimunkáltság is társul egy tudatosan felépített ellentétes-párhuzamos szerkesztésben, semmint a szövegben megfogalmazott gondolatok betű szerinti értelmében (*sensus litteraris*). További szervezőelvként vannak jelen a darabban a szereplők beszédét formáló szenvedélyek, amelyek egyfelől személyiségük hű tükréeként, másfelől pedig a moralizálás eszközeként értelmezhetők. Hiszen a Gazdag pokolbeli siralmának a kétségbeesés és az iszonyat érzéseinek bő választékát felvonultató hangjai – komoly kontrasztot alkotva Ábrahám kebelének boldog világával – a bűnös és kárhozatra ítéltetett lélek tovább már nem fokozható lealacsonyodásának elrettentő képét vetítik a dráma olvasói elé.

## 1. Retorizáltság

A *Comico-Tragoedia* szerkezetét tekintve egy erősen retorizált allegorikus keret és három belső szcena egymással párhuzamos gondolati rendszerének egységeként határozható meg. A megszemélyesített erények és vétkek küzdelme<sup>3</sup> és az utolsó szcena záró actusa, valamint az ahhoz kapcsolódó függelékszerű epilógus<sup>4</sup> által alkotott keret a névtelen szerző retorikájának elsőrendű nyelvi terepévé válik az allegorizáló írásmódban rejlő lehetőségek kiaknázása révén éppúgy, mint az *anticipáció* és az *apostrophé* alakzataival megkonstruált prédikatori hangnak a jelenléte által. Ezt a keretben megkezdett tudatos szövegképzést a darab belső szcénái a katalógusoknak és szekvenciáknak a – középkori mintákét felülmúló minőségű – létrehozásával teszik még teljesebbé és bravúrosabbá. Az így létrejövő irodalmi-retorikai teret pedig az ellentétek és párhuzamok játékának felsőbb logikai szervezőelve szövi át, mint a darab egészenek struktúráját és egységét is biztosító eljárás.

<sup>2</sup> A darab három bibliai történet dramatizált példázatát viszi színre (1. *a Gazdag ember és a szegény Lázár*: Lk, 16,19–31; 2. *a híres lator katona*: Mt 27, 38–44; 3. *a kegyetlen tisztartó*: ApCsel 24,1–26), amelyet a megszemélyesített erényeknek és bűnőknek az allegorikus vetélkedése keretez. A *Comico-Tragoediában* ábrázolt jelenetek és a jelzett bibliai történetek kapcsolata más helyen kerül bemutatásra.

<sup>3</sup> I. szcena, *Psychomachia*

<sup>4</sup> *Admonitio Mortis ad quosvis*

### 1.1. Anticipáció, apostrophé és a prédikátori hang jelenléte: a keret retorizáltsága

Az első szcénában Virtus, az erények fejedelme szomorú párbeszédet kénytelen folytatni szolgálival, amiért a földön a vétkek váltak uralkodóvá. Az emberi nem erkölcsi romlottságának az erények közti dialógusokból kibontakozó állapotrajzában, valamint a később heves szócsatává (*Virtutes contra Vitia*) fokozódó szereplői megszólalásokban komoly retorikai és dramaturgiai jelentőséggel bírnak a Virtustól elhangzó anticipációk és prediktív kijelentések.

Innen az égben  
Nagy fényességben  
Az mégyen,  
Ki itt erős lészen,  
Ott jutalmat vészen,  
S' ugy légyen;  
Az állhatatos,  
Mint örök lakos,  
Részt vegyen.<sup>5</sup>

Ez az általános jellegű, személytelen alanyt használó megállapítás nyitja meg azoknak az egyre erőteljesebb tartalmú szavaknak a sorát, amelyek egy fokozásos sorba illeszkedve az egyre nyíltabb erkölcsi intést tartalmazzák. A következő kijelentés,<sup>6</sup> habár az általános alanyt még megtartja, már tagadó formát használ az erkölcsökben tiszta létmódra való vezérlés elérésének nyelvi eszközeként. A korábbi állításban megfogalmazott mennyországi távlat megbecsülésére ugyanis épp az attól való távolság érzékeltetésével hívja fel az olvasó figyelmét.

A negyedik actus monológja már a nyelvi alakok számának és személyének megváltoztatásával is jelzi a morális intések súlyának erősödését és a vétkek következményeként eljövő kárhozat felülmúlhatatlan kínjait. Virtus már T/1. személynek címzi a „de soha Istentől nem lesz, elhigyétek, elfelejtve e' vétkek” kijelentését, melyet egy, az *én* és a *ti* oppozíciójára épülő *Jelenések könyve*beli allúzióval tesz hitelesebbé.<sup>7</sup> A nem sokkal későbbi strófákban pedig már *nagy zűr-zavar*, a sárga halál megjelenését, valamint a pokolra taszítás képeit idézi meg expresszív trópusok és bibliai toposzok segítségével.

<sup>5</sup> *Com-Tr.*, I. sc. 1. act., 46:64–72. Az idézetek itt és a továbbiakban is az RMDE II. kötetéből származnak: *Comico-Tragoedia, constans scenis quator* [...] = *Régi Magyar Drámai Emlékek*, II, szerk. KARDOS Tibor, Bp., Akadémiai, 1960, 43–103. A továbbiakban: *Com-Tr.* A szöveg általam készített, magyarázatokkal is ellátott hálózati változatát lásd az *Ő szelence* hálózati szöveggyűjteményben: <http://szelence.com/comicotragoedia/index.html> (2014. 02.01)

<sup>6</sup> *Com-Tr.*, I. sc. 1. act., 47:91–99.

<sup>7</sup> *Com-Tr.*, I. sc. 4. act., 55: 458–459, 465–468. Vö. Jel 6,15–17.

vel,<sup>8</sup> mígnem monológjának zárlatában egyfajta prédikatori szólammá átlényegülve, a „szerelmes jó híveim” megszólítás alkalmazásával egy egész kollektívára kiterjedő moralizáló szöveget intéz mind a darab szereplőihöz, mind pedig a dráma lapjait forgató olvasókhoz.<sup>9</sup>

Ezek a jövőre utaló kijelentések egyrészt tartalmi erősödésükkel, a bennük alkalmazott képeknek és toposzoknak a végítéletre vonatkozó egyre explicitebb kötődésével, valamint nyelvi megformáltságukkal, mindenekelőtt a szám-személy váltakozásokkal a dráma első szcénájának kiemelt alakzataiként vannak jelen. Anticipatív voltak ugyanis egyfelől a nyitányt követő belső szcénák gondolati világára utal, másfelől pedig általános morálfilozófiai üzenetekként a dráma világon kívülre mutató (ön)reflexiós alakzatokként töltik be szerepüket, hiszen az olvasóra vonatkozó moralizáló eszközök is egyúttal.

A nyitány anticipációs alakzataiban felbukkanó megszólító formulák a darab epilógusában nyerik el teljes szerepüket és válnak az *apostrophé* alakzataként egyértelműen a retorika eszközévé:<sup>10</sup> Mors mindenekhez való intésében<sup>11</sup> ugyanis az E/1. és a T/2. személyű formák egymáshoz való nyelvtani és pragmatikai viszonya a prédikátor–közösség viszonyának imitált mását hozza létre. A Halál, darabot záró szentenciáiban – Virtus első szcénájában elhangzó monológjának soraival párt alkotva –, a 17. századi prédikátorok hangján inti a föld valamennyi emberét a bűntelen, véték nélküli életre; epilógusának utolsó strófájában pedig prédikatori hangja a T/1. személy nyelvtani formájának azonosuló potenciáljában olvad össze megszólítottjainak kollektívájával, köztük az olvasókéval is.<sup>12</sup>

A *Comico-Tragoedia* belső scénaít körülölelő szövegegységekben tehát a prédikátor-szerzői hang erőteljes jelenléte az a retorikai-narrációs elem, amely nyelviileg az *apostrophé* alakzatában megjelenve, s a nyitányban anticipációs kijelentésekkel is társulva, a darab keretes szerkezetének egyik kitüntetett struktúraalkotója.

<sup>8</sup> *Com-Tr.*, I. sc. 4. act., 56:477–488. Vö. Ez 7,7, Mt 8,12, Mt 13,42, Mt 13,50, Mt 22,13, Mt 24,51, Mt 25,30, Lk 13,28.

<sup>9</sup> *Com-Tr.*, I. sc. 4. act., 56:518–525.

<sup>10</sup> Az *apostrophé* alakzatáról lásd: Paul ALPERS, *Apostrophe and the Rhetoric of Renaissance Lyric*, *Representations*, 122 (2013), 1–22.; Jonathan CULLER, *Aposztrophe*, ford. SZELES Csongor, Helikon, 2000, 370–389.; HOFFMANN Béla, *Az aposztrophé jellegzetességei az epikai és a drámai narrációban: Az aposztrophé és a belső monológ*, *Italianistica Debreceniensis*, XVII, Debrecen, Egyetemi Kiadó, 2010, 71–79.

<sup>11</sup> *Admonitio Mortis ad quosvis*, 87:1830–1865.

<sup>12</sup> Culler is kiemeli tanulmányában, hogy az *apostrophé* képes a kommunikációs folyamaton és szituáción változtatni, valamint a beszélő költői arculatának újraalkotását teszi lehetővé, ld. CULLER, *i. m.*, 370.

## 1.2. Katalógusok és szekvenciák: a belső szcénák retorizáltsága

Az ún. katalógusos, illetve szekvenciákra épülő nyelvi-retorikai szerkesztésmód a középkor irodalmának egyik leggyakrabban alkalmazott eszközei közé tartozott. A halálkatalógusok és *ubi sunt* szekvenciák irodalmi-retorikai képletei a legkülönbébb műfajokban hozták létre gazdag választékukat meghatározott funkciójuk szerint.<sup>13</sup> A mitológiai alakokat, a hajdani szépségeket és neves történelmi személyeket, vagy épp társadalmi csoportokat, illetve földi javakat formulázó alakzatokat a barokk szerzők is előszeretettel szerepeltették műveikben.<sup>14</sup> A *Comico-Tragoedia* szintén ennek az irodalmi-retorikai hagyománynak a vonalába illeszkedik: a névtelen szerző Nyéki Vörös Mátyás és Lépes Bálint modorában helyez el különféle katalógusos és szekvenciázó alakzatokat a darab szcénáinak strukturálisan kitüntetett pontjaiba. Katalógusainak és *ubi sunt*jainak a megformálásában azonban nem csupán a kora újkori példáknek (mint irodalmi párhuzamoknak) a hatása érezhető – helyenként a középkori mintáknak, így például a *Visio Philiberti* sorainak a gondolati és szerkezeti képe erősebben szövi át a darab szöveggenerációjának retorikai vonalát.

Az első szcénában Vitium szolgái az antikvitas jeles képviselőit rendezik katalógusba,<sup>15</sup> akik nagyságuk ellenére mégis vétkesek voltak, s meghajoltak a Vitiumok kísértéseinek. A darabban ez a – még a keret részét képező – katalógus Virtus szavainak ellenpontjaként szolgál, és a világban eluralkodó és a Jóval szemben dominánssá váló bűnösségnek a hangsúlyozottságát hivatott kifejezni.

A dráma Lázár-jelenetének egy szakasza<sup>16</sup> a földi gazdagság és fényűző pompa tartozékainak, vagyis az evilági hívságoknak az *ubi sunt*-jellegű szekvenciába foglalására nyújt példát. A hitvány Gazdag a Halál árnyékában siratja el immáron veszendő földi javait, melyeknek szerkezeti képlete a *Visio Philiberti* nyavalyás testének fájó hangjait éppúgy visszhangozza,<sup>17</sup> mint Nyéki Vörös *Dialógusának*,<sup>18</sup> vagy a *Tintinnabulum tripudiantium* c. verses ars moriendinek a megfelelő sorait.<sup>19</sup>

<sup>13</sup> Erről részletesen lásd: LUKÁCSY Sándor, *Ubi sunt: Egy formula rövid életrajza*, ItK, 93(1989), 217–241.; LUKÁCSY Sándor, *Magyar haláltáncok*, ItK, 95(1991), 111–137.; KOZÁKY István, *A haláltáncok története*, I–III, Bp., Magyar Történeti Múzeum, 1936.

<sup>14</sup> Lásd pl. Laczházi Gyula tanulmányát a témában: LACZHÁZI Gyula, *Vanitas és memento mori = A magyar irodalom története*, I, szerk. JANKOVITS László, ORLOVSZKY Géza, Bp., Gondolat, 2007, 410–421.

<sup>15</sup> *Com-Tr.*, I. sc. 3. act., 54:403–422.

<sup>16</sup> *Com-Tr.*, II. sc. 2. act., 62:748–771.

<sup>17</sup> Vö. *Nádor-kódex*, 1508, kiad. Pusztai István, Bp., Magyar Nyelvtudományi Társaság, 1994., 315, 317–318.

<sup>18</sup> Vö. RMKT XVII/2., 138–139: 133–156. (*Régi magyar költők tára: XVII. század, 2, Pécseli Király Imre, Miskolczi Csulyak István és Nyéki Vörös Mátyás versei*, kiad. JENEI Ferenc, KLANICZAY Tibor, KOVÁCS József, STOLL Béla, Bp., Akadémiai Kiadó, 1962.)

<sup>19</sup> Vö. RMKT XVII/2., 177: 53–55; 178: 69–72; 186: 373–380; 188: 453–456; 189: 461–468.

A formulázó-szekvenciázó alakzatok sorába tartoznak a *Comico-Tragoedia* haláljeleneteiben többször is visszatérő bűnkatalógusok, amelyekben vagy valamely alvilági szférához tartozó szereplő (démonok, Pluto, Mors) jelenik meg katalogizálóként, vagy maga a kárhozatra induló figura sorolja elő saját vétkei, a bűnöknek akár egész tárházát is felvonultatva.<sup>20</sup>

A bűnkatalógusokhoz hasonlóan az ún. kegyetlenségkatalógus is a névtelen szerző *Comico-Tragoediájának* egyik fontos megoldása. Crudelitas, a 14–17. századi irodalmi hagyományból jól ismert halálkatalógusok mintájára szerkeszti listává azoknak a mitológiai, bibliai, valamint történelmi személyeknek a sorát, akiken már megmutatta kegyetlenségét.<sup>21</sup> Megszerkesztettségét, formai képletét tekintve semmiben sem tér el a Kegyetlenség allegorikus megtestesítőjének e formulája a középkori vagy épp a koraújkori képletek struktúrájától. Az alakzat különlegességét megszólaltatójának alakja, vagyis a Halál helyett egy megszemélyesített Véteknek a figurája adja.

A dráma katalógusainak és szekvenciáinak a sorát egy klasszikus halálkatalógus zárja. A dráma zárójelenetében a narráció elsődleges pozícióját Mors veszi át csakúgy, mint a cselekmény menetének alakítását, dramaturgiai irányítását is. A darab keretévé váló epilógusának, valamint ez előtt közvetlenül elhangzó terjedelmes monológjának allegorizáló-retorizáló bravúrait (ld. az allegorikus bűnenumerációt, amely Vitium nyitánybeli katalógusával alkot párt) megelőzően egy általános halálkatalógus<sup>22</sup> keretében ad elrettentő példát az olvasók számára: bibliai és evilági hírességek, férfiak és nők, szegények és gazdagok, ismert nagyságok és egyszerű társadalmi figurák illetve csoportok egyaránt szekvenciája részét képezik.

### 1.3. Az ellentétek és párhuzamok játéka: a dráma szerkesztésmódja

A *Névtelen Comico-Tragoedia* szétesőnek látszó szerkezetét valójában egy nagyon is átgondolt, logikailag és retorikailag is megalapozott szervezőelv teszi egységessé: az ellentétek és párhuzamok játékára épülő konstrukciós technika.

Míg az allegorikus keret és a belső szcénák egymáshoz viszonyított gondolati sémájának megformáltságában (strukturális, nyelvi-stilisztikai és szereplői szinten egyaránt) a párhuzamosságok dominálnak, a darab egészének eszmei-gondolati világában az ellentétek jelennek meg elsődleges kötőelvként: Jó és Rossz metafizikai fogalmainak, Erények és Vétek allegorikus megtestesüléseinek, kárhozatnak és üdvözülésnek, pokolnak és mennyországnak, illetőleg a dráma világ bűnös, kárhozatra ítéltetett szereplőinek és Krisztus, valamint a szentek erkölcsi tisztaságának a darab egészében

<sup>20</sup> II. sc. 2. act.: démonok a Gazdag bűneit (64: 816–843), Pluto a Gazdag bűneit (65:870–889); III. sc. 3. act.: Mors Pauper sceleratus bűneit (74:1253–1260, 1273–1276), Pauper sc. saját maga bűneit (75:1301–1321) sorolja fel.

<sup>21</sup> *Com-Tr.*, IV. sc. 3. act., 81:1554–1573.

<sup>22</sup> *Com-Tr.*, IV. sc. 3. act., 82–84:1602–1665.

folyamatosan fennálló ellentéte az egyes jelenetek egymással párhuzamos gondolati ívének megszerkesztettségében bontakozik ki.

Az ellentétek és párhuzamok logikai-retorikai szervezőelvének működésére a legjellegzetesebb példát talán a darab második szcénája nyújtja: a szegény Lázár és a fősvény Gazdag történetében a szereplői alakokra fókuszálva a bibliai példázat két központi figurájának ellentétével párhuzamosan, a Gazdagnak és Ábrahámnak, valamint Angelusnak és a démonoknak az ellentéte is hangsúlyosan kiütöközik. Az ellentétező technikának szerepe van a szereplői megszólalások szintjén is: beszédük nyelvi-stilisztikai jegyei, amelyek ugyancsak az oppozíciók köré épülnek, személyiségük egymással ellentétes jellegzetességeinek hű képét tükrözik vissza.

Az ellentétek játékának logikai-retorikai szervezőelve éppígy a szereplők metaforahasználatát is áthatja. Kiváló példája ennek a vétkes Gazdag pokolra kerülésének, illetve az azt megelőző jelenetnek a stilisztikai felépítettsége: a Gazdag elkarhozását feleségének fájdalmas lamentációja előzi meg,<sup>23</sup> amely a halál utáni lét pokoli színterével szemben épp az ellentétes túlvilági pólusra referáló képeket jeleníti meg. Rendkívül hatásos, ahogy a szánakozó feleség menthetetlenül bűnös férjét, akit az alvilág démonai már visznek is a pokolba, a vallásos himnuszok frazeológiájából merített metaforákkal jellemzi. *Élet reményének, ragyogó világnak, gyönyörűsége titkos tárháznak, kedves hajléknak, fényes csillagnak* nevezi férjét, noha ezek a szerkezetek a szent énekekben Jézus Krisztus, valamint az Úristen jelzőiként vannak jelen. Ez a fajta, gondolatilag és nyelviileg is éles oppozíciót alkotó nyelvi megformálásmód tehát a szöveg elokúciójának szintjén illeszkedik a dráma egészének szerkesztésmódjába.

## 2. Trópusok és toposzok

A *Comico-Tragoedia* legtöbb trópusát és toposzát a dráma halál- és pokoljelenetei tartalmazzák, ugyanis ezek azok a szövegegységek, amelyekben az olvasó figyelme felkeltésének érdekében megnövekszik az expresszivitásnak, a képi nyelvhasználatnak szerepe.

### 2.1. A Halál feltűnésének metaforái

A sárga Halál alakja elsőként Virtus egyik nyitánybeli megszólalásában jelenik meg a darabban,<sup>24</sup> ám figurája igazán kidolgozottá csak a szegény Lázár és a fősvény Gazdag paraboláját dramatizáló (2.) szcénában válik. A Lázár-jelenet eszmei-gondolati struktúrájának ugyanis kiemelt pontja a Halál figurájának megjelenése, akinek alakja, valamint a hozzá közvetlenül kapcsolódó cselekményelemeknek a sora lényegében a jelenet középpontjává válik. Mors feltűnése az a mozzanat, amely az erkölcstelen

<sup>23</sup> *Com-Tr.*, II. sc. 2. act., 63:772–795.

<sup>24</sup> *Com-Tr.*, I. sc. 4. act., 56:481–484.

életmódú Gazdagban tényleges félelmet kelt.<sup>25</sup> Ekkor azonban már nem válthatja meg magát semmilyen eszközzel sem, hiszen a halállal való szembeszegülés lehetetlen, így az örök kárhozatra jut.

A moralizáló szándék itt nem csupán az elkárhozás tényének leírásában nyilvánul meg, hanem a nyelvi megformálásban is hangsúlyosan érvényre jut: a bűnökben tobzódó Gazdagon eluralkodó affektusok, amelyek tehát a félelemhez és a rémület-hez kötődnek, a szcena erősen tropikus és figuratív nyelvezete révén az olvasóra is átkerülhetnek. Megfigyelhetjük, hogy a Halál figurájának – a cselekmény szerint hirtelen és váratlanul történő – feltűnése nyelviileg éppen nem spontán módon nyer kifejeződést, hanem nagyon is előkészítve és szinte hosszasan bevezetve. Az olvasó ugyanis a Halál megjelenéséről a Gazdag lelkében végbemenő érzelmi-lelkiismereti folyamatokba illesztetten értesül, melynek nyelvi-stilisztikai reprezentálója az egyre erőteljesebb és egyre explicitebb értelmű metaforáknak a sora. A Halál kezdetben csupán egy óvatos, metaforizáló hasonlatban jelenik meg,<sup>26</sup> amelyben alakja egy rút sárga állatként testesül meg a Gazdag előtt, valamint a drámát olvasó befogadók képzelete számára is. Ezt követik a *váratlan vendég*, az *udvaromnak gyásza*, a *minden nemzetnek gyilkosa* metaforák, mígnem e képzeleti sor egészen a halál, illetve az elkárhozás eszközeiig (kasza, kapa, ásó, kard), valamint azok tulajdonosáig, az állatvilág kontextusához kötődő mészárosnak a metaforájáig jut el (*fejmemnek mészárosa*).<sup>27</sup> Ebben a metaforaláncban az egyes elemek között elsősorban asszociatív kapcsolat van, sorrendiségüket pedig a fokozatiság teremti meg.

E tudatos megszerkesztettség mellett további kifinomult szerzői-szerkesztői érzékről tanúskodik a metaforák találó megválogatása, amely a metaforikus kifejezésekhez kapcsolódó fogalmi tartományoknak milyenségében mutatható ki leginkább:<sup>28</sup> a *ka-sza*, a *kaszál*, a *fej*, a *rend*, és a *mészáros* szavak elsődleges szemantikai kontextusa a velük alkotott szóképek által ugyanis az emberi létformánál alacsonyabb szintekre

<sup>25</sup> A földi életében a halállal mit sem törődő, ám a kárhozat fenyegetésekor bűnbánatra kész bűnös ember szánakozása a középkori és kora újkori irodalom egyik kedvelt toposza. Vö. pl. *Visio Philiberti: Nádor-kódex*, 327–328.; *Székeljudvarhelyi-kódex*, Nyt XV, 64: 23–26 (Nyelvemléktár XV., kiad. KATONA Lajos, 1908); Pesti György *Haláltáncéneke* = Pesti György *Haláltáncéneke Holbein képeivel*, kiad. DÉZSI Lajos, Bp., Magyar Bibliophil Társaság, 1927, 36.

<sup>26</sup> „Rút sárga állatnak tetszék jelenése, / Ollyan mint Halálnak ennek ő lépése” – *Com-Tr.*, II. sc. 2. act., 61:694–695.

<sup>27</sup> *Com-Tr.*, II. sc. 2. act., 61:696–719.

<sup>28</sup> A halálhoz tartozó konceptuális metaforák köréről lásd: George LAKOFF, Mark TURNER, *More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago, University of Chicago Press, 1989, 52.; a metafora tanulmányomban is alkalmazott kognitív szemantikai megközelítéséről részletesen lásd: *Metaphor and Thought*, ed. Andrew ORTONY, Cambridge University Press, 1993; George LAKOFF, Mark JOHNSON, *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, New York, Basic Books, 1999.; KÖVECSES Zoltán, *A metafora: Gyakorlati bevezetés a kognitív metaforaelméletbe*, Bp., Typotex, 2005.

degradálja<sup>29</sup> a bűnei által egyébként is rendkívüli mértékben lealacsonyodó fősvény Gazdagot. E fokozásos és tartalmában meglehetősen súlyos szemantikai mezőket kialakító metaforalánc után nyer csak explicit kimondást, hogy a Gazdag lelkiismeretét feltámasztó, ám lelkét már menthetetlenül elragadni igyekvő rút sárga állat a Halál.<sup>30</sup>

## 2.2. A pokol és a kárhozat szóképei:

### Tantalus kádja, az örök tűz motívuma és a szimbólumszerű metaforák

A *Comico-Tragoedia* pokoljeleneteinek a megformálásában a *hypotyposis* retorikai eszköze és a szimbólumszerű metaforáknak a használata<sup>31</sup> dominál, amelyeket az infernóbeli kínok által kiváltott hatásoknak a reprezentációja tesz még erőteljesebbé. A pokolban elszenvedett gyötrelmeknek bemutatása nagymértékben épít a gondolkodás képi struktúráira, hiszen a különféle kínzóeszközök és pokoli szerkezetek, valamint a visszataszító alvilági lények által okozott kínoknak a bemutatása egy hosszantartó és rendkívül expresszív eseménysort fest le a szöveg költői képei és kifejezései mögé.<sup>32</sup> A szöveg tehát jelentős mértékben apellál itt az olvasó képzeletére, az általa költőileg kifejezett, fikcionalizált látványnak az elképzelésére.

Az első kép, amely megragadhatja az olvasó figyelmét, Tantalus kádjának említése,<sup>33</sup> amely a görög mitológiából vett történet tragikumának felidézésével<sup>34</sup> éppúgy a moralizálás eszközként hathat, mint az ördögök hevítette tüzes kád képe által előidézett és elképzelt szenvedésnek a képzeletbeli látványával.

A *hevít* és a *felgyújt* igék, valamint a *tüzes* jelző egymást követő használata vezeti be lexikális szinten az örök tűz motívumát.<sup>35</sup> E topikus jellegű szóképnek számos értelmezése alakult ki a túlvilágról való gondolkodás során, ám ezek igazán kidolgozottá és tételessé csak a középkor századaiban, a skolasztikus pokol teológiájának és dokt-

<sup>29</sup> Az ember növény („kasza”, „én rendemen kaszál”), és az ember állat („Fejemnek lészesz-é ezzel mészáros”).

<sup>30</sup> „Hadd-el, ne szólj többet, ez a ’ sárga Halál: /Nem kedvez, megöli valakit hol talál” – *Com-Tr.*, II. sc. 2. act., 61:712–713.

<sup>31</sup> Ehhez lásd: Arthur C. DANTO, *A közhely színeváltozása: Művészetfilozófia*, ford. SAJÓ Gábor, Enciklopédia Kiadó, Bp., 1996, 166–176. Danto itt a metafora retorikus hatását emeli ki, amelyet „intencionális kontextus”-ként értelmez.

<sup>32</sup> Az erős képiség és az elképzelt látvány hangsúlyozottsága a prédikációk műfajcsoportjának is fontos jellegzetessége, funkciójuk pedig mind a *Comico-Tragoedia*, mind a hitszónokok és prédikátorok irodalmi produktumaiban ugyanaz, vagyis az erkölcsi példaadás és a hívők morális figyelmének felébresztése. A barokk prédikációk látványkötöttségéről lásd: TASI Réka, *Az isteni szó barokk sáfárai*, Debrecen, Egyetemi Kiadó, 2009, 188–218.

<sup>33</sup> *Com-Tr.*, II. sc. 3. act., 66:906.

<sup>34</sup> *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*, ed. William SMITH, Ann Arbor, Michigan, University of Michigan Library, 1870, 974–975. (*Tantalus*, auth. L. S.).

<sup>35</sup> *Com-Tr.*, II. sc., 3. act., 66:909; II. sc. 4. act., 68:1023–1025, 69:1047.

rínájának a kidolgozásakor váltak.<sup>36</sup> Ezeknek az elgondolásoknak a közös jellemzője, hogy a pokol tűzét az evilági lét szabályainak ellentmondó, illetve azokat felülmúló törvényszerűségek szerint működő büntetőeszköznek képzelték el, amely a testet és a lelket egyformán kínozza, s amely mindeközben kibékíthetetlen ellentétességeket hordoz magában.<sup>37</sup>

Ezeket a pokol tűzéről alkotott középkori elgondolásokat a *Comico-Tragoedia* örök tűzének motívuma is mozgásba hozza, s ekképp az ismeretlen szerző ellenpontozó és többféle értelemszintet is tudatosan működtető szöveggenerációs technikájának is példájává válik, csakúgy, mint a második szcena további szimbólumszerű metaforáinak az alkalmazása.<sup>38</sup> Az *ocsmány férgek*, a *szívmardosó skorpiók*, valamint az *áspis kígyók* és *hitván vislák* metaforák, amelyek az infernóbeli szintér állandó kísérőiként vannak jelen, ugyanis nem csupán a pokolban elképzelt szenvedések valós testi-fizikai gyötrelmeit okozó lényekként töltik be szerepüket, hanem átvitt, allegorikus-szimbolikus értelmet nyerve a benső, lelkiismereti szenvedések okozóiként is.<sup>39</sup>

<sup>36</sup> Az örök tűz motívumának bibliai alapja: Iz 66,15–16; 66,24. (Ezen kívül még számos bibliai locus tartalmazza a tűz motívumát, a Biblia pasztorációs jegyzékei 271 strófát számoltak össze, l. *Tables pastorales de la Bible*, Leithelleux, 1974.). A pokol tűzének értelméről már a 2. században értekezik Alexandriai Kelemen és tanítványa, Órigenész is, szerintük a tűz leginkább mint belső tűz, vagyis a lelkiismereti szenvedések kifejezőjeként értelmezhető, ld. ALEXANDRIAI Kelemen: *Ókeresztény írók*, VIII., Bp., Szent István Társulat, 1984, VII, 6.; Órigenész, *De principiis*, II, X, 4–5 (magyar fordításban: *A princípiumokról*, ford. SOMOS Róbert, Kairosz, Bp., 2003, 200–203.). Lásd továbbá Nüsszai Szent Gergely és Nagy Szent Gergely tűzről alkotott elképzelését is az előzmények között: NÜSSZAI Gergely, *Oratio catechetica*, XXVI, 7–9.; Nagy Szent Gergely, *Moralia in Job*, XXIX, 35. A pokol leírásában a tűz motívumát félelempasztorációs eszközként használja pl. Vézelay-i Julianus, Szent Ágostonra támaszkodva, lásd az utolsó ítéletről szóló prédikációját (Julien DE VÉZELAY, *Sermons = Sources Chrétiennes*, 192, 193, Párizs, Cerf, 1972, 21.). A tűzzel kapcsolatos skolasztikus elgondolások legjelentősebb tételeit lásd: AQUINÓI Szt. Tamás, *Summa theologica*, 41, 70.kérdés, 3. szakasz, és *Summa contra Gentiles*, IV, 90.– Ld. Georges MINOIS, *A pokol története*, Bp., Atlantisz, 2012.

<sup>37</sup> megtisztít és megbüntet, megment és elpusztít, jó és rossz, isteni szféra és pokoli szintér, testi szenvedések és lelki gyötrelmek stb.

<sup>38</sup> A metaforák oszcillációs folyamatban történő leírásáról, amely a különböző értelem-, illetve jelentésszintek közötti mozgáson alapul, lásd: HANKISS Elemér, *Az irodalmi mű mint komplex modell*, Bp., Magvető, 1984, 228–248, 497–581.

<sup>39</sup> Ehhez lásd még az Iz 66, 24 bibliai locust, továbbá AQUINÓI Szt. Tamás, *Summa theologica*, 86. kérdés, 3. szakaszát.

### 3. Affektusretorika és enargeia: az olvasó lelkének megindítása

#### 3.1. Lessus Divitis infernalis decantatur: az érzelmek reprezentációja

A *Comico-Tragoedia* belső szcénáiban, a drámai műnem sajátosságainak megfelelően nagy jelentőséget kap az egyes szereplők lelki folyamatainak, érzelmeinek bemutatása. Mint ismeretes, az *elocutio* szenvedélyábrázoló és szenvedélyfelkeltő lehetőségének a kiaknázása a barokk retorika egyik legalapvetőbb sajátossága:<sup>40</sup> az affektusretorika eszközeivel különösen a prédikációk szerzői éltek a hívők helyes útra térítésének és erkölcsi befolyásolásának a szándékával.<sup>41</sup>

Hasonló jelenségek figyelhetők meg a tárgyalt darabban is: a második szcena Lázár-jelenetében a Gazdag pokolbeli siralma (*Lessus Divitis infernalis decantatur*) egy egész actust foglal el.<sup>42</sup> Az *Oh!* és *Jaj!* felkiáltó szócskákkel érzelmileg megalapozott mondatkezdések a félelem, a rettenet és a fájdalom affektusainak legkülönbözőbb árnyalatait sorakoztatják fel, köztük olyan toposzok alkalmazásával, mint amilyen az átkozódás motívuma,<sup>43</sup> amely szintén az alvilág borzalmai által előidézett kimondhatatlan iszonyatnak, valamint az ott bekövetkező szenvedések soha meg nem szűnő, örökké tartó volta által kiváltott végletes elkeseredettségnek a nyelvi kifejezőjeként konstituálódik. A pokolban szenvedő Gazdag érzelmeinek ez az erőteljes, kiváltképp az *exclamatio* alakzatában és a képes kifejezésekben bővelkedő reprezentációja az *enargeia* nem titkolt szándékával lép fel. A „Ha ki látná, bizony szánná árvaságom, / Megsiratná, megjajgatná kínlódom, / Nem tűrhetné, megkönyvezné ily keserves jajgatásom” sorok,<sup>44</sup> habár nyelvtanilag a határozatlan alany álarca mögé rejtőznek, mégis a dráma olvasóit célozzák, akárcsak a *Pokolbeli siralom* egésze.

<sup>40</sup> Heinrich F. PLETT, *Rhetorik der Affekte: Englische Wirkungsästhetik im Zeitalter der Renaissance*, Tübingen, Niemeyer, 1975, 102.

<sup>41</sup> Erről részletesen lásd Tasi Réka monográfiáját: TASI, *i. m.*

<sup>42</sup> *Com-Tr.*, II. sc. 4. act., 67–70:980–1094.

<sup>43</sup> Párhuzamait lásd: *Visio Philiberti*, Nádor-kódex, 316, 333.; NYÉKI VÖRÖS Mátyás *Dialogus*, RMKT XVII/2., 152–153: 677–705.; *Tintinnabulum Tripudiantium*, RMKT XVII/2., 206:1117–1122; 207: 1125; *Ének a Gazdagról = Régi magyar vitézi énekek és elegyes dalok*, szerk. THALY Kálmán, Pest, Lauffer, 1864, I, 339 (A szöveg másik modern kiadását lásd: TOLDY Ferenc, *A magyar költészet kézikönyve*, Pest, Heckenast, 1855, I. 180–181.hh); FIÁTFALVI György *Pokolbeli látomás*, RMKT XVII/IV., 143–144: 197–212.

<sup>44</sup> *Com-Tr.*, II. sc. 4. act., 68:1017–1019.

### 3.2. Sensus litteralis és sensus allegoricus: elocutio–enargeia–lelki megtérés

A névtelen szerző alkotásának nyelvi-retorikai eszközei természetesen több jelentésszinten is hatnak<sup>45</sup>: a szó szerinti értelem (*sensus litteralis*) a kárhozatra ítéltetett szereplők pokolbeli szenvedéseinek a bemutatása, amely a konkrét testi-fizikai kínokat jeleníti meg, s a dráma gondolati-cselekményi világán belül működik. Ezzel párhuzamosan bontakozik ki az allegorikus-szimbolikus értelemszint (*sensus allegoricus*), amely a lelkiismereti folyamatoknak, a lelki szenvedéseknek az állapotrajzát adja, de nem csupán a drámabeli figurákra vonatkozóan, hanem enargetikus hatásukbann is.<sup>46</sup> Hiszen a dráma szövege mögött hangsúlyosan van jelen a félelem és a rettenet felkeltési szándéka, amely ezáltal visszatárhathja az olvasót a bűnök elkövetésétől, a vétkezéstől és ezáltal az elkárhozástól is. Így válik a *Comico-Tragoedia* tropikus és figurális nyelvhasználata, valamint a szenvedélyek reprezentációjának a határozott szándéka a lelki megtérés eszközévé.

### Rhetorization and enargeia Figures of speech, tropoi and topoi in the *Anonymous Comico-Tragoedia*

In my study I aim to analyze the linguistic and rhetorical aspects of the *Comico-Tragoedia*, the most popular Hungarian morality play in the 17th century. The exact historical and literary context of this dramatical work is undetermined yet, nevertheless the analysis of the elocutional features of the *Comico-Tragoedia* may help to resolve this problem and to insert this drama to its own literary milieu. As I try to show, the rhetorical tradition of 17th century ecclesiastic sermons is particularly present in the text of the *Comico-Tragoedia*, and from this we may conclude, that the author of the *Comico-Tragoedia*, generally considered to be anonymous by recent research, might have been a preacher.

<sup>45</sup> A kor poétikáiban megszokott eljárás volt, hogy az értelmezendő művekkel kapcsolatban megkülönböztették a *sensus litteralist* és *sensus allegoricust* mint a szövegek szó szerinti, valamint allegorikus értelemszintjeit. Ez a módszer kiválóan alkalmazható a *Comico-Tragoediára* is.

<sup>46</sup> Ehhez lásd HANKISS, i. m., 497–538, 574–598. A Hankiss által oszcillációnak nevezett folyamat, amely meglátása szerint az esztétikai élmény forrásának tekinthető, kiválóan alkalmazható a *Comico-Tragoediára* is, ugyanis a metaforák, szimbólumok, valamint egyéb trópusok és alakzatok nem önmagukban képezik a mű „hatásmozzanatának minőségi alapegységeit”, hanem azáltal, hogy különböző valóság-, érzelem-, értelem- és jelentéssíkok közti mozgást, oszcillációt tesznek lehetővé a befogadás folyamatában.