

KAPOSI KRISZTINA

*Allegorézis, túlvilágkép és bibliai-teológiai eszmék a
Névtelen szerző Comico-Tragoediájában*

A *Névtelen Comico-Tragoedia* allegorikus szöveggenerációs eljárásainak és túlvilágképének vizsgálatakor nem tekinthetünk el attól a filológiai dilemmától, hogy egyetlen szerző koherens alkotásának tekinthetjük-e a darabot, vagy egy későbbi kompiláció eredményeként létrejött művel állunk-e szemben.¹ Ezért a kérdésfelvetésért jórészt az a többszörös fragmentáltság a felelős, amelyet egyfelől a narratív egység hiánya, másfelől pedig a stílusrétegek kontrasztja okoz. A mű allegorikus keretének, valamint túlvilágképének jellegzetességei azonban mégis az egység irányába mutatnak, s egy egyedülinek feltételezett – ám egyelőre ismeretlen – auctor szerzőségét engedik sejtetni.

I. Allegorézis

Binder Jenő *Egy magyar Lázár-dráma és rokonai* című tanulmányában az erények és bűnök allegóriáját a 15–16. századi reneszánsz típusú humanista Lázár-parabolák egyik állandó elemeként határozta meg;² e topikus jellegű motívum kiinduló forrását a drámakörön belül pedig Jakob Funckelin (1522/23–1565/66) 1551-es, több mintát is felhasználó alkotásának közjátékában jelölte meg.³ Dömötör Tekla szintén ezen a vonalon továbbhaladva, a *Névtelen szerző* alkotását az allegorikus apparátust ismét előtérbe helyező barokk típusú Lázár-drámák közé sorolta, s a mű allegorikus keretét a drámakörhöz való kapcsolódásból vezette le.⁴

A *Comico-Tragoedia* valóban sok szállal kötődik az európai Lázár-drámákhoz, amelyek kétségtelenül fontos helyet foglalnak el a mű előzményei között, s hatásuk több szinten is kimutatható. Azonban a Lázár-parabolák drámatípusát

¹ *Comico-Tragoedia* [...], s. a. r. DÖMÖTÖR Tekla = *Régi magyar drámai emlékek*, szerk. KARDOS Tibor, s. a. r. KARDOS Tibor, DÖMÖTÖR Tekla, Bp., Akadémiai, 1960, II, 43–88. (A továbbiakban: RMDE II).

² BINDER Jenő, *Egy magyar Lázár-dráma és rokonai*, Egyetemes Philológiai Közlöny, 1898, 19–43 (I), 97–111 (II), 221–323 (III), itt: 228.

³ BINDER, *i. m.*, 43.

⁴ RMDE II, 97.

mégsem lehet a darab kizárólagos műfajának tekinteni, s allegorikus keretét sem lehet pusztán a 15–16. század humanista Lázárdráma-termésének kontextusában értelmezni. Egyfelől a *Comico-Tragoedia* négy scenája közül csupán egy (a 2. scena) szól a *Lukács-evangéliumban* (Lk 16, 19–31) olvasható szegény Lázár és a gazdag ember bibliai parabolájáról, a darab többi része már más szentírási történetek parafrázisát adja. A Névtelen szerző drámája tematikus szerkezetét tekintve tehát jelentős mértékben túlnő a Lázár-parabolák által kijelölt evangéliumi történet cselekményén. Másfelől az első scenában színre vitt *Psychomachia* nem az egyetlen megnyilvánulása a Névtelen szerző allegorikus írásmódjának. Az erények és bűnök personificatiójára épülő allegorézis a dráma szöveggenerációjának egészében alapvető technikaként van jelen; bár kétségtelen, hogy leghangsúlyosabbnak az első scenában érezzük.

A *Comico-Tragoedia* alkotója voltaképpen jelentős mértékben kiaknázza az allegorézisben rejlő lehetőségeket, amely számára nem csupán csak mint keret hasznosítható. A darab fő vonalát alkotó három bibliai történet dramatizált változatának felsejtése (I. sc.) mellett az allegória révén válik lehetővé a mű kettős eszmei-gondolati üzenetének (vallásos-moralizáló és társadalombíráló él) egyidejű megjelenítése, valamint – az egyébként kifinomult retorikai tudatosságról árulkodó – első scenában megkezdett transzcendens keret is az allegorikus írásmód eredményeként zárul be.

I. 1. Virtutes contra Vitia: a keret

A *Comico-Tragoedia* első scenája az erények és bűnök megszemélyesített küzdelmét viszi színre: Virtus égi lakhelyéről leereszkedik a földre, majd keserűen konstatálja, hogy az emberek világát a tisztaságot, igazságot, mértékletességet és alázatosságot megtestesítő erények helyett Vitium szolgái uralják. A két ellentétes értékrendet képviselő tábor urai követséget indítanak egymáshoz, ám valódi konszenzust képtelenek kialakítani egymással. Ehelyett egyfajta negatív 'deus ex machina'-ként Virtus és Vitium is kivonul a színről, s az erények és bűnök önálló, irányítás nélküli tevékenykedését engedve, az emberek egyéni belátására és döntési szabadságára hárul a Jó vagy a Rossz melletti választás felelőssége.

E drámát felvezető allegorikus poéma esetében valódi psychomachiáról nem lehet beszélni, hiszen a scena cselekményét a tulajdonképpeni ütközet helyett a szereplők passzív megnyilvánulásai építik fel: a fő szervezőelvet az erények és bűnök összecsapásában a diplomáciai vonal hangsúlyozottsága jelenti. Ebből adódóan a scena allegorikus írásmódja csupán a perszifikált

alakokra redukálódik; az a vergiliusi mintát követő allegorizált heroikus küzdelem,⁵ amely a virtusok és viciumok küzdelmének fő forrását jelentő prudentiusi *Psychomachia*⁶ párbajsorozatában oly erőteljesen érvényre jut, a Névtelen szerző drámájának nyitányából teljes egészében hiányzik.

A prudentiusi allegorikus hagyományt, illetve annak késő középkori változatait a *Comico-Tragoedia* csak részben folytatja tovább: az allegorikus keretek között megformált összecsapások eposzi heroizmusa mellett az erények és bűnök ütköztetésének egyéni formája sincs meg a műben. Míg az ókeresztény szerző alkotásában, vagy – magyar példát is említve – a *Bod-*, illetve a *Lobkowitz-kódex* „bűneinek és jóságainak összevívás”-ában⁷ a virtusok és viciumok egyéni viadalkok egymásutánjában mérkőznek meg egymással, a Névtelen auctor darabjában a csoportos (bár alapvetően passzív jellegű) szembenállás figyelhető meg. Nagyon hasonló ez a fajta együttes ábrázolásmód az erénypersonifikációknak a „nexus virtutum” gondolatkörre épülő „virtutes concatenatae” ikonográfiai típusához,⁸ amelynek egyik kezdetleges változatát nyújtja például Andreas Friedrich 1617-es emblémás könyvének XIX. figurája,⁹ kiforrott formáját pedig többek között Rimay János erény-versei jelentik.¹⁰ A Névtelen szerző tehát

⁵ Macklin SMITH, *Prudentius' Psychomachia: A Reexamination*, New Jersey, Princeton University Press, 1976, 234–296.

⁶ Aurelius PRUDENTIUS Clemens, *Psychomachia* = PRUDENTIUS with an English translation by H. J. THOMSON, ed., transl. H. J. THOMSON, I, London–Cambridge–Massachusetts, Heinemann – Harvard University Press, 1949 (Loeb Classical Library, 387), 274–343. Részletes elemzését lásd: SMITH, *i. m.*

⁷ *Bod-kódex*, Egyetemi Könyvtár, Cod. Hung. XVI. Nro. 7., 13/12–15/5, illetve *Lobkowitz-kódex*beli megfelelője (a *Bod-kódex* teljes szövege megtalálható a *Lobkowitz-kódex*ben), LobkK. (VI. Fg. 30), 293–298, „a testnek bolondsága myath [...]”.

⁸ Erről lásd: KNAPP Éva, *Az összegzárt erények: Rimay János erény-verseinek ikonográfiai hátteréhez*, Irodalomtörténeti Közlemények, 2008, 385–406 (továbbiakban: KNAPP, *i. m.*, 2008). Uő, *Rimay János erény-versei és a „virtutes concatenatae” = Szolgálatomat ajánlom a 60 éves Jankovics Józsefnek*, szerk. CSÁSZTVAY Tünde, NYERGES Judit, Bp., Balassi, 2009, 210–222 (továbbiakban: KNAPP, *i. m.*, 2009).

⁹ Lásd: KNAPP, *i. m.*, 2008, 400, 90. jegyzet. Andreas FRIEDRICH, *Emblemata nova, das ist Neue Bilderbuch [...]*, Frankfurt, 1617, későbbi kiadása: Frankfurt, 1644. A mű illusztrációi közül húszat Jakob de Zetter metszett. Az egység kifejezésére a több személy által megfoglalt lánc (melynek két végét a zászlóján összekötött nyilakat és a »Roboravit qui ligavit« mottót hordozó jó kormányzás allegóriája tart) látható egy 1622 körül Nürnbergben készült röplapon: *Gedenkbblatt zu Ehren der Liga*, Flugblatt, Nürnberg, um 1622, Papier, Kupferstich und Radierung, 158 × 126 mm (beschnitten), Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, HB 712, Kapsel Nr. 1313a.

¹⁰ KNAPP, *i. m.*, 2008; Uő, *i. m.*, 2009; JANKOVICS József, „Akadtam egy picturára...”: *Rimay János és Madách Gáspár allegorikus verseinek képzőművészeti vonatkozásai*, Irodalomtörténeti Köz-

sokkal inkább a perszonifikált erényekről és bűnökről való gondolkodás kora újkori változatait követi, semmint azok prudentiusi alapú középkori megvalósításait.

A prudentiusi hagyománnyal való folytonosságot mindössze az allegorézis erős didaktikussága teremti meg: a *Comico-Tragoedia* alakjainak personificatiója teljes egészében a moralizáló tartalomnak rendelődik alá, az allegorikus figuráknak szinte mindegyikét az általánosítás, egyszerűsítés jellemzi. A darab összesen hét erényt (Virtus, Justitia, Temperantia, Fortitudo, Constantia, Patientia, Tolerantia) és tizenhárom bűnt (Vitium, Timiditas, Voluptas, Injustitia, Inconstantia, Molestia, Impatientia, Ingratitudo, Ira, Crudelitas, Superbia, Cupido, Ebrietas) vonultat fel, de e megszemélyesített apparátus tagjainak egyikénél sem figyelhető meg olyan viselkedésjegy, amely egyénitené őket.

E morálfilozófiai alapú, erőteljesen sematikus ábrázolásmódot két dolog biztosítja a szerzői eljárások rendszerében: az allegorikus alakok feminizált perszonifikációja és a prosopopoeia. A darabban az erények fejedelme, vagyis a Jóságos cselekedet, női formában jelenik meg: „szép Virtus”-ként és „világ császárazszonya”-ként írja le alakját Constantia,¹¹ amikor Vitiumhoz érkezik követségbe. Épp ilyen, női jellegű megszemélyesítéssel él Ira és Crudelitas is, amikor „rossz, hitván asszony”-ként nevezik meg legfőbb ellenfelüket.¹² A megszemélyesítő allegorézisnek ezzel a módjával a *Comico-Tragoedia* Névtelen alkotója az erényperszonifikációknak ahhoz a Hermász *Pásztorától* kiinduló tradíciójához csatlakozik, amely az Erény és Bűn fogalmából levezetett megtestesüléseket női formában, asszonyalakban gondolja el.¹³ A Névtelen szerző számára ez a fajta hagyománykövetés egyszersmind lehetővé teszi azt is, hogy perszonifikált alakjainak egy olyan meghatározó jellegzetességet adjon (feminin jelleg mint fölérendelt központi kategória), amellyel mégis egy átfogó jellemzést valósíthat meg.

Az általánosítás másik eszközét a prosopopoeia nyújtja: az egyes erények és vétkek megnyilatkozásaik által határozzák meg önmagukat. A szereplők megszólalásai lexikájukban tükrözik az adott allegorizált figura egy kardinális tulaj-

lemények, 1982, 652–656; KOVÁCS József László, *Rimay és a XVII. század emblematicájáról*, Irodalomtörténeti Közlemények, 1982, 637–644.

¹¹ RMDE II, 49:170 (I. sc. 2. act.).

¹² RMDE II, 53:355–360 (I. sc. 3. act.).

¹³ Vö. Rosemund TUVE, *Notes on the Virtues and Vices*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 1963, 264–303 (I); 1964, 42–72 (II).

donságát, amelynek alapját többnyire az etimológiai kapcsolat adja. Így például Fortitudo szavaiban az 'erős' lexikai elem, Justitia mondandójában az 'igaz' etimont tartalmazó ige stb. bukkan fel.¹⁴ Habár a jellemábrázolásnak egy igen ötletes, nyelvi megfeleléseken alapuló módját nyújtja itt a szerző, a leírás itt is csupán a legfőbb attribútumokra szorítkozik, az adott figura beazonosíthatóságához éppen szükséges jegyek körén a prosopopoeia már nem lép túl. Az egyéni vonások hangsúlyozása helyett tehát sokkal inkább a megszemélyesített erények és bűnök együttese által reprezentált etikai szint fontossága kerül az előtérbe.

I. 2. Tolerantia, Patientia, Crudelitas: a keret bezárul

A reneszánsz-humanista, valamint a későbbi manierista-barokk drámák allegorikus játékkal való felvezetése (illetőleg a darabon belül elhelyezett allegorikus betétek alkalmazása) egy teljesen általános, megszokott eljárásként volt jelen a korszak szerzői gyakorlatában. Ebben a tekintetben újdonságot tehát semmiképpen sem jelent a *Comico-Tragoedia* első scenája. Amiben a Névtelen szerző újat hoz, s amiben egyértelműen az aemulatio igénye fedezhető fel, az a 4. scena szereplőinek többszörös allegorikus alakátértelmeződése és az ebben rejlő retorikai lehetőségek maximális kiteljesítése. Ugyanis ez az a scena, amely a perszonifikációra épített allegorikus írásmódban rejlő lehetőségek legmesteribb kiaknázását nyújtja: a Tolerantia, Patientia és Crudelitas megszemélyesített alakjait felléptető felvonás egyszerre jelöl ki konkrét referenciális és allegorikus vonatkozásokat, így a szereplők megféleltetése és értelmezése folyamatosan oszcillál a perszonifikált erények és bűnök, valamint a társadalmi csoportokat jelképező két paraszt (Tolerantia, Patientia) és ispán (Crudelitas) által reprezentált szint között. Az allegorézisnek ez az önmagát többszörösen is felfedő módja egyrészt a virtusokhoz és viciumokhoz kötődő vallásos-moralizáló, valamint a figurák deiktikus funkciójában rejlő társadalombíráló él egymással egyidejű, párhuzamos kidomborítására ad lehetőséget; másfelől a Crudelitas-ispán alakjában meglévő perszonifikációs potenciál által válik lehetővé az első scenában megkezdett allegorikus keretnek a bezárása is.

A kegyetlen tisztartó bibliai történetét (ApCsel 22, 30–24, 26) parafrázáló felvonást (IV. sc.) Tolerantia és Patientia dialógusának allegorikus felvezetése indítja (act. 1.). A két figura itt még hangsúlyozottan morális-allegorikus mivól-

¹⁴ Vö. az első scena szereplőinek megszólalásaival.

tában, a Tűrhetés és a Szenvedés erényeinek megtestesítőjeként lép elénk; ha-
bár az antik aranykor-mítoszra való utalás¹⁵ ezt már valamelyest elbizonytalanít-
ja, s ezzel együtt az egész scena kizárólagos allegorikus értelmezhetőségét is.

Az interpretációs kihívást mindenekelőtt a felidézett mítosz kontextusának
kétértelműsége okozza, amelyhez a nyelvi elemek ambiguitása is társul: a
Patientia által említett „aurea aetas” elsődlegesen egyfajta bibliai, erkölcsileg
még romlatlan, vétek nélküli, bűnbeesés előtti állapotra utal, amikor a Halál
fogalma sem volt még ismert az emberek számára. A mítosz jelentésének ezt az
értelmét Patientia és Tolerantia alakjának allegorikussága, valamint az égi,
transzcendens szférához való tartozása jelöli ki. Ugyanakkor a vonatkozó stró-
fákat erőteljesen áthatja a hagyományos paraszti életformának és gazdálkodó
tevékenységeknek a frazeológiája, amely az aranykor-mítosznak a profán, átvitt
értelmű vonatkozását is előhívja. Eszerint az „aurea aetas” arra az egykori,
szőlőben és gabonában gazdag idősakra utal, amely a jelenlegi, gazdaságilag
meddő esztendőhöz képest oly áhítottá válik.¹⁶ Ez utóbbi vonatkozás indítja el
azt az oszcillációs folyamatot, amely egyrészt a szereplők szintjén – allegori-
kus versus társadalmi figurák –, másrészt pedig az egész scena gondolati –
transzcendens versus profán világ – szintjén figyelhető meg. A scénával szem-
ben felmerülő interpretációs zavart és bizonytalanságot tehát egyrészt az arany-

¹⁵ RMDE II, 77:1397–78:1408 (IV. sc. 1. act.)

„TOLLERANTIA:

Ur Isten, melly tsuda időre jutánk!
Mi időnkben Halált soha nem látánk,
Sem illy szörnyű dolgokat mi nem hallánk:
Nagy szép tsendességben mindnyájan valánk.

PATIENTIA:

Akkor vala bezzeg az arany idő! [Kiemelés tőlem – K. K.]
Szőlő, szántó-föld nem vala illy meddő:
Kinek-kinek vala elégedendő;
Nem vólt mi értünkre illy szük esztendő.

Im melly igen a’ főfő emberek-is
Megvonták magokat, el-költ kedvek is;
Szokásoktól a’ durum-parasztok-is
El-túltak, nem olly vásottak ök-is.”

¹⁶ Az aranykornak ez a fajta értelmezése nagyon közel áll Aratosz (Kr e. 275–213) aranykor-
képzetéhez, amely elsősorban a békés földműves életet jelentette, egyfajta „munkás arany-
kort.” Lásd Aratosz *Phainomena* című tankölteményét, bár megjegyzendő, hogy az aranykor-
mítoszt inkább Vergilius *Georgicá*jából ismerték.

kor-mítosznak ez a megszokottnál összetettebb, kétféle vonatkozást is kijelölő értelemmel való felidézése okozza.¹⁷

A másik dolog, amely zavarba ejtheti az olvasót, s amelyet akár szerzői figyelmetlenségnek, melléfogásnak is vélhetnénk, az a scena szereposztásában végig megfigyelhető allegorikus megfeleltetés. Tolerantia és Patientia (1–2. act.), illetve Crudelitas (2–3. act.) ugyanis a scenát alkotó actusok szereplőmegjelöléseinek mindegyikében a Tűrhetés, a Szenvedés és a Kegyetlenség erényeinek, illetve bűnének megszemélyesítőjeként lép fel; holott a második actusban egyértelműen mint társadalmi csoportokat egyénítő figurák jelennek meg – ezt azonban az actus szereposztása egyáltalán nem jelzi. A szereplők közti dialógusok megszólító és önjellemző formuláiból azonban mégis világosan kiderül, hogy Tolerantia és Patientia a parasztság társadalmi rétegét, Crudelitas pedig a kegyetlen ispánokat reprezentálja ebben az actusban, s egy köztük lezajló, tipikus konfrontáció jelenete áll a középpontban (két paraszt ↔ szász ispán). Így válnak az actus szereplőinek alakjai önmagukat mégis felfedő – ám immáron profán – allegóriává.

A darab negyedik scenájának második actusában tehát – a megszemélyesítő jellegű szereposztás ellenére – a figurák morális-allegorikus perszifikációja háttérbe szorul, s helyette a társadalmi szint reprezentációja kerül előtérbe. Míg a scena elején Tolerantia és Patientia az erények megtestesítőjeként volt jelen, erkölcsi-etikai üzeneteket közvetítve (s ugyanígy jelenik majd meg a 3. actusban Crudelitas is a kegyetlenség bűnének allegorikus megszemélyesítőjeként, vetélkedve Morsszal); a második actusban ugyanezek a figurák mint társadalmi csoportok egyénítői lépnek színre, s komoly deiktikus funkciót töltenek be. Elsődleges szerepük tehát abban áll, hogy a korabeli társadalmi problémákra hívják fel figyelmet, de mindezt csupán közvetetten, az allegorézis álarca mögé rejtve. A drámában megbújó társadalombíráló élnek ez a fajta burkolt megjelenítése magyarázatot ad arra is, hogy miért szerepel a scena második actusának szereposztásában is Tolerantia, Patientia és Crudelitas neve mellett – következésképpen – a Tűrhetés, a Szenvedés és a Kegyetlenség (a két paraszt és a kegyetlen szász ispán megnevezése helyett).

A dráma ezen társadalombíráló aspektusáról, valamint a 4. scena figuráiról Eckhardt Sándor írt részletesebben a *Parasztors a régi magyar költészetben* című

¹⁷ Az aranykor-mítoszról és a különböző korszakokban betöltött szerepéről, valamint jelentéséről lásd: *Aranykor-Arkádia: Jelentés és irodalmi hagyományozódás*, szerk. KROÓ Katalin, FERENCZI Attila, Bp., L'Harmattan, 2003.

tanulmányában.¹⁸ Eckhardt helyesen ismerte fel a darabból kiszűrődő társadalombíráló él hangsúlyosságát, valamint annak a korabeli magyar viszonyokra történő applikálását. Hasonlóképp jól érzékelt a figurákkal kapcsolatban megfigyelhető funkcióváltásokat, valamint az esetleges egyenetlenségeket és (látszólagos) ellentmondásokra utaló jelenségeket is. Habár Eckhardt emögött ideológiai okokat látott, s az egyes szereplői megnyilvánulások egymással, valamint az adott figura funkciójával való ellentétességét a Névtelen szerző nézetkülönbségeinek, s véleményalkotása változásának tulajdonította – és nem az allegorizáló írásmódnak. Ezenfelül a *Comico-Tragoediát* Eckhardt (is) leegyszerűsítően Lázár-drámaként kezelte, s e műfaj példázatosságával összefüggésben értelmezte a darab társadalomábrázoló szintjét. Eckhardt ez utóbbi elgondolásait minden bizonnyal erősen befolyásolhatta a drámával kapcsolatban az a filológiai adat, amelyre Binder Jenő mutatott rá mélyreható munkájában. Binder megállapította, hogy a *Comico-Tragoedia* (IV. sc. 2. actusbeli – pontosítás tőlem K. K.) Patientiájának és Tolerantiájának az előképei a Lonemann–Rollenhagen-féle Lázár-parabola két parasztjában, Dorolt és Morholt figurájában ismerhetők fel, amelyek Jakob Ayrer későbbi Lázár-történetén keresztül is eljuthattak a Névtelen szerző alkotásához.¹⁹ A *Comico-Tragoedia* 4. scenájában színre lépő Patientiájának és Tolerantiájának az értelmezéséhez valóban rendkívül fontos adalékot szolgáltat a Lonemann–Rollenhagen-, valamint az Ayrer-drámákkal való kapcsolat. Mindazonáltal a scena társadalombíráló élének megformálását, valamint a figurák többszörös alakátértelmeződését célszerűbb a Lázár-témaköről elválasztottan kezelni; és sokkal inkább a Névtelen szerző allegorikus írásmódjának részeként vizsgálni.

A darab – kifinomult retorikai tudatosságra utaló – transzcendens kerete, Patientia, Tolerantia és Crudelitas alakjának a funkciója, valamint a 4. scenában megfigyelhető látszólagos ellentmondásoknak, s oszcillációs folyamatoknak az értelme igazán csak a mű allegorikus szöveggenerációs technikái közé illesztve tárul fel. De így érthetőek meg azok a megtévesztő kontrasztok és olykor élesnek tűnő váltások is a 4. scena szerkezetében, amelyek az azt felépítő actusok nyelvi-stilisztikai, valamint eszmei-gondolati világa között feszülnek, ám volta-képpen tudatosan kidolgozott retorikai elemek. Ennek az átgondolt retorizáltságnak a legmagasabb szintjét a scena utolsó, harmadik actusának allegorikus megformáltsága, valamint a mű nyitányával kijelölt erős gondolati kapcsolata s keretező funkciója nyújtja.

¹⁸ ECKHARDT Sándor, *Parasztors a régi magyar költészetben*, Irodalomtörténet, 1951, 149–151.

¹⁹ BINDER, i. m., 107.

A scena harmadik actusa (ellentétben a másodikkal) az allegorézisnak ismét azt az etikai-moralizáló típusát alkalmazza, amelyet az első actus használt a Túrhetés és a Szenvedés megszemélyesített erényei közti párbeszéd megformálásához. Továbbá e harmadik s egyben utolsó actus felépítettségét tekintve hasonlóképp dialogikus jelleget ölt: a kegyetlenség allegorikus figurájának, Crudelitasnak és a senkit sem kímélő, könyörtelen s elkerülhetetlen Halálnak a megrendítő jelenetét viszi színre, amelynek erőteljes didacticizmusát Mors „mindenekhez való” appendix-szerű „intése” (Admonitio Mortis ad quosvis) teszi még hangsúlyosabbá.

A dráma egészének ars moriendi-jellege itt érezhető a legmarkánsabban. E záróactus egyedülálló módon erősíti fel és bontakoztatja ki a darabot mindvégig átható „nascendo morimur” gondolatát, s ekképp az actus nyelvi világának középkorias illusztrativitása és a „meghalás művészetének” didaktikus pátosza egyfelől komoly stílári kontrasztot alkot az előző aktus élcelődő s olykor groteszk, ironikus nyelvi világával; másfelől pedig jelentős mértékben felülmúlja a mű barokkos címadásában ígért kegyetlen tisztartó bibliai történetének (Ap-Csel 22, 30–24, 26) tematikai hangsúlyosságát.

Ebből adódik, hogy Crudelitas alakja voltaképpen csak mint kiindulópont válik fontossá: dramaturgiai funkciója nem annyira abban áll, hogy az újszövetségi *Szentírás* kegyetlen tisztartójának egy antitípusát jeleníti meg; sokkal inkább a Mors szájába adott barokk halálkatalógus²⁰ első figurájaként (mint kezdőelem) játszik kiemelkedő szerepet, valamint az actusban megfigyelhető allegorikus kapcsolásban elengedhetetlen a jelenléte.

A darab zárójelenetében a Halál kaszája ugyanis nem csupán a scena kulcsfigurájára (kegyetlen tisztartó) sújt le, eltérve ezzel a megelőző két scena dramaturgiai ívétől, hanem a perszifikált vétkek teljes apparátusára is: Mors korábban már megkezdett társadalmi csoportokat és történelmi személyeket felsoroló halálkatalógusa a „Nem gondol a Halál senkivel...” gondolat értelmében kiterjed az allegorizált alakok szintjére is – elsőként Crudelitas, majd Ira, Cupido, Voluptas, Ebrietas, Superbia, Molestia, Inconstantia, Timiditas, Impatientia, Ingratitudo, s végül Injustitia is a szekvencia részévé válik.

E megszemélyesített bűnöket felvonultató halálkatalógus mellett, hogy a műfaj egy különleges változatát nyújtja, s ha nem is biztosan egyéni, de legalábbis kivételes retorikai leleményként tartható számon; a dráma legfontosabb struktúraszervező elemeinek is az egyike. Ugyanis Mors utolsó felvonásban

²⁰ RMDE II, 85:1730–1828 (IV. sc. 3. act.).

elhangzó allegorikus halálkatalógusa Vitium nyitánybeli bűnenumerációjával²¹ állítható párba, mintegy annak tükréként van jelen a drámában: ahogyan Vitium az első scena ötödik actusában szabadjára engedte a földi világba szolgálait, a megszemélyesített vétkeket, úgy ragadja el most őket Mors is, az örök kárhozatra taszítva őket. Ezáltal, vagyis a Rossznak a földi világból való száműzésével bezárul a dráma allegorikus kerete.

Jól látható, hogy ebben az allegorikus kapcsolásban, illetőleg a drámát körülölelő transzcendens keret teljessé válásában Crudelitas játssza a központi szerepet. Alakjában egyszerre van jelen a *Biblia* kegyetlen tisztartója, a parasztokat sanyargató kíméletlen szász ispán társadalmi figurája, valamint a kegyetlenség bűnének allegorikus megtestesülése. A darab végén Mors Crudelitas alakjának mindhárom mivoltát a Pokol mélyére taszítja, noha a dráma allegóriára épülő struktúrájának, valamint erős moralizáló szándékának szempontjából Crudelitas egyértelműen mint a Kegyetlenség megszemélyesítője a legfontosabb. Ugyanis ez az a bűn, amelyben vétkes a bibliai Félix tisztartó éppúgy, ahogyan a jobbágyait kínzó erdélyi ispán; s ez az allegorizált forma teremti meg a lehetőséget a Vitiumhoz tartozó további megtestesüléseknek a felsorolására is. A dráma tehát a bűnök teljes apparátusának elkárhozásával zárul, felülmúlhatatlan morális tükröt tartva az olvasó elé.

II. Túlvilágkép: a háromrétegű pokolképzet

A *Comico-Tragoedia* túlvilági szintjét kizárólag a halál különféle módjának variációi és az elrettentő, költői képekben és retorikai alakzatokban tobzódó pokoljelenetek alkotják. A mennyország eszkatológiai perspektívájának olyan jellegű konkrét ábrázolása, mint amilyen például a „quatuor hominum novissimá”-t tematizáló barokk költeményekben vagy Szétsi János pokoljárásában látható, a Névtelen szerző drámájában nem figyelhető meg. Az isteni kegyelem és üdvözülés ígértét a Paradicsom eszményi és tökéletes közegének manifeszt megjelenítése helyett a bibliai allúziók és teológiai eszmék jelenléte biztosítja, amely az egyes scenák háromrétegű pokolképzetének mélyéből sejlik fel.

A középkori és reneszánsz-manierista motívumokat egyaránt magában foglaló barokk *Comico-Tragoedia* egy rendkívül komplex, háromrétegű pokolképzetet jelenít meg: a darab scenáiban az antik-mitológiai alvilág, a bibliai, zsidó-keresztény infernó, valamint a barokk népi pokolleírások szerveződnek szinté-

²¹ RMDE II, 58:566–595 (I. sc. 5. act.).

zissé. Ezt a pluralitást és hibriditást jelentős mértékben megnöveli a szöveg forráshasználata is – az egyes scenák túlvilági jeleneteinek megformálásában sokszor az egymással akár ellentétes felekezeti kötődésű, s nemritkán különböző korokban alkotó szerzők hatása érvényesül.

Az antik mitológiai hagyomány legerőteljesebben a darabban megjelenített Alvilág megformálásában mutatkozik meg. Habár magának az Alvilágnak, a Pokolnak a topográfiai leírása nem kap kitüntetett szerepet a műben, helyette sokkal inkább az ott elszenvedett büntetéseknek és iszonytató kínoknak az erősen naturalista és részletgazdag bemutatása áll az előtérben, az I. scena 5. actusának leíró szakaszai – a jellegzetes khthonikus figurák és toposzok alkalmazásával – mégis pontosan felidéznek az antik világból ismert Hádész képének jellegzetességeit. A drámának ebben a részletében (I. sc. 5. act.) Vitium, vagyis az allegorikus alakként megjelenített Vétek az Alvilágba, Plútó fejedelemhez küldi szolgálait, akik nem mások, mint a bűnök megszemélyesített változatai. Ekkor hangzik el több strófányi leíró-útmutató jellegű tájékoztató szövegrészlet, amelynek elemei közül elsősorban a különböző infernális lények említése és egy alvilági folyónak a jelenléte utal a Névtelen szerző antikizáló hajlamára és a görög-római mitológia túlvilágkoncepciójának hatására.

A Hádészban lakozó khthonikus lények közül elsőként Cháron²² tűnik fel. Az irodalmi hagyományban legemlékezetesebben Vergiliusnál²³ és Danténál²⁴ megjelenő mord és barátságtalan alvilági révész a *Comico-Tragoediában* is jellegzetes attribútumával, a holtak birodalmába tartó kísérteties hajójával van jelen, az evilági és túlvilági szférák között egyedülként átjárást biztosítani tudó figura szerepkörét töltve be.²⁵

Az antikvitas túlvilágról alkotott elgondolásainak hatását mutatja a *Comico-Tragoediában* Minós alakjának szerepeltetése is, amely egy meghatározott, antik mintákon alapuló alvilági ítélőapparátus elképzelt működését sejteti. Mint ismeretes, a görög mitológia szerint Minós a holtak bűnei fölött ítélkező alvilági törvényszék tagjainak egyike volt, fivére Rhadamanthusz és mostohatestvére, Aiakosz mellett.²⁶ A Névtelen szerző darabjában Vitium szavai pontosan erre

²² Leonhard SCHMITZ, *Charon = Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*, ed. William SMITH, Ann Arbor, University of Michigan Library, 1870, 689.

²³ Publius VERGILIUS Maro, *Aeneis*, VI, 299, 383 sk.

²⁴ DANTE Alighieri, *Isteni színjáték*, III, 83–84.

²⁵ Cháron szerepköréről és további irodalmi ábrázolásairól lásd: Francis A. SULLIVAN, *Charon, the Ferryman of the Dead*, *The Classical Journal*, 46(1950), 11–17.

²⁶ Leonhard SCHMITZ, *Aeakos = Dictionary of Greek...*, i. m., 22–23; Uő, *Minos = Uo.*, 1091; Uő, *Rhadamanthys = Uo.*, 646 – Vö. Publius OVIDIUS Naso, *Metamorphoses*, XIII, 25; Quintus

az elengedhetetlen bírói feladatkörre utalnak, amikor Minóست „elméjének jó megélesítésére” szólítják fel.

Nem hiányzik a *Comico-Tragoedia* első scenájának alvilági leírásából Cerberus sem,²⁷ akinek antik mitológiai létezését számos ókori szerző tanúsítja. Hésziodosz ötven,²⁸ Euripidész,²⁹ Vergilius³⁰ és Ovidius³¹ három fejet viselő kutyaformájú állatként írta le alakját, Horatius jellemzése szerint³² pedig nyaka körül több mint száz kígyóval megjelenő lényként gondolható el leginkább. A *Comico-Tragoedia* szerzője a Cerberus külső megjelenését leíró hagyományt nem gazdagítja, de funkcióját, vagyis a Hádész birodalmába vezető be- és kijárat éber szemmel tartását és őrzését megerősíti,³³ hiszen épp akkor említi a drámában, amikor Vitium felszólítja Plútót, hogy szolgálja az alvilágba igyekezőket, s ezért „Cerberust szüntelen őrzésre intse.”

A pokol gazdag vízrendszerét alkotó folyók közül a Névtelen szerző a Lét-hét, vagyis a felejtés vizét szerepelteti alkotásában, ezzel is az infernóleírások mélyen gyökerező, antik-mitológiai hagyományához kapcsolódva. Ám érdekes ellentmondás, hogy míg a középkori keresztény hagyományban (lásd pl. Dante *Divina Commediáját*, Purgatórium, XXVIII.) a Léthe a purgatórium folyójaként jelenik meg az Eunoé mellett,³⁴ a *Comico-Tragoediában* – az antik elképzelésnek megfelelően – az Alvilág folyójaként van jelen.³⁵ A purgatórium, a darab egészét tekintve, manifeszt helyként egyáltalán nincs jelen a szövegben, csupán bizonytalan, implicit utalások formájában.³⁶ A purgatórium gondolatának hiá-

HORATIUS Flaccus, *Carmina*, II, 13, 22; HOMÉROSZ, *Íliász*, XIII, 450, XIV, 322; UÓ, *Odüsszeia*, IV, 564, VII, 323, XI, 321, 567, XVII, 523, XIX, 178; APOLLODÓROSZ, *Mitológia*, III, 1, 2, II, 4, 11; PINDAROSZ, *Olimpiai ódák*, II, 137.

²⁷ Leonhard SCHMITZ, *Cerberus* = *Dictionary of Greek...*, i. m., 671.

²⁸ *Theogonia*, 311.

²⁹ *Az őrzőgő Héraklész*, 24, 611.

³⁰ *Aeneis*, VI, 417.

³¹ *Metamorphoses*, IV, 449.

³² *Carmina*, II, 13, 34.

³³ Cerberus középkori tradíciójáról lásd: John J. SAVAGE, *The Medieval Tradition of Cerberus*, *Traditio*, 7(1949–1951), 405–410; érdekes továbbá Cerberus funkciójáról, valamint az indiai-hindu kultúrában betöltött szerepéről és mítoszáról: Maurice BLOOMFIELD, *Cerberus, the Dog of Hades*, *The Monist*, 1904, 523–540.

³⁴ Daniel J. DONNO, *Moral Hydrography: Dante's Rivers*, *Modern Language Notes*, 1977, 130–139.

³⁵ Lásd pl. Vergilius leírását az *Aeneis*ben (VI. ének) – Vö. Anthony A. BARRETT, *The Topography of the Gnat's Descent*, *The Classical Journal*, 65(1970), 255–257.

³⁶ A 12–13. században kialakult purgatóriumelképzelésről lásd: Jacques Le GOFF, *The Birth of Purgatory*, trans. Arthur GOLDHAMMER, Chicago, University of Chicago Press, 1984.

nyára magyarázatként leginkább talán az kínálkozhat, hogy ezáltal a darab szigorú konfesszionális kötődések nélkül is sikert arathatott több felekezet olvasóközönségének a körében is: ezt mutatják a drámáról készült 17–18. századi katolikus, protestáns és unitárius másolatok.

A darabban ábrázolt Pokol legfőbb uraként és fejedelmeként Plútó jelenik meg, mind az első scena ötödik actusának leírásában, mind pedig a későbbi scenák alvilági jeleneteiben (II. sc.). Azonban ez a pozicionáltság erős ellentétben áll a dráma egészében megfigyelhető túlvilági szint hierarchiájával. Pluto (más néven Dis) ugyanis a római mitológiához kötődve³⁷ komoly következetlenséget alkot egyfelől a mellette majd hogy nem párhuzamos funkcióban megjelölt Luciferrel, aki a keresztény túlvilágkép negatív pólusán helyezkedik el a legfőbb bukott angyalként, illetve a keresztény Pokol uraként.³⁸ Másfelől pedig a dráma értékrendjének legmagasabb fokán álló isteni szférával is éles ellentétet képez, hiszen a *Comico-Tragedia* hierarchizáltságában az első helyet a keresztény felfogás egyetlen egy Istene foglalja el, s nem a görög-római világ politeizmusának istenei. Ez a fajta hibriditás, az eltérő kultúrkörök túlvilágkoncepciójának és fogalomrendszerének a következtelen keveredése a leglátványosabban a darab második scenájában, a szegény Lázár és a gazdag ember bibliai történetét dramatizáló felvonásban ütközik ki. A scena rendkívül hűen követi szentírási előzményét (Lk 16, 19–31),³⁹ s a megfelelő evangéliumi pretextushoz való erős kötődés a jelenetben uralkodó túlvilágkép jellegét is alapvetően determinálja. A darab Lázár-története a cselekményelemek pontos átvételéből adódóan szinte teljes mértékben a bibliai, újszövetségi túlvilágképet tükrözi vissza. A szegény, fekélyekkel teli Lázár morzsáért könyörög a lakomázó Gazdagnál, de nem talál meghallgatásra. Haláluk után mindketten a túlvilágra kerülnek, ám Lázár Ábrahám kebelére jut, a fősvény Gazdag viszont örök szenvedésre, ahol szomszját ugyanúgy nem enyhítheti a Lázár ujjáról lehulló egy csepp víz, ahogyan a földön ő sem részesítette a szegény Lázárt még egy morzsalékban sem. Az általa-

³⁷ Leonhard SCHMITZ, *Pluto, Pluton = Dictionary of Greek..., i. m.*, 432.

³⁸ David F. JOHNSON, *The Fall of Lucifer in Genesis A and Two Anglo-Latin Royal Charters*, *The Journal of English and Germanic Philology*, 1998, 500–521; Maurice G. HANSEN, *The Name Lucifer*, *The Old Testament Student*, 1884, 71–73. – Lucifer alakjának változásáról és szerepéről a 16. századi német drámairodalomban lásd: Hugo BEKKER, *The Lucifer Motif in the German Drama of the Sixteenth Century*, *Monatshefte*, 1959/5, 237–247.

³⁹ Értelmező ismertetését lásd: John A. MARTIN, *Lukács evangéliuma = A Biblia ismerete: Kommentársorozat, VI: Máté–János*, szerk. John. F. WALVOORD, Roy B. ZUCK, Budapest, KIA, 1997, 346–347; részletes és mélyreható elemzését lásd: Arland J. HULTGREN, *The Parables of Jesus: A Commentary*, Grand Rapids, W. B. Eerdmans Publishing, 2002, 110–118.

nos moralizáló gondolatok mellett, a darabban megjelenik Angelus alakja mint a keresztény mennyországához tartozó jellegzetes figura,⁴⁰ aki teológiai argumentumokat hirdetve perlekedik a Gazdag lelkét elragadni igyekvő démonokkal, valamint megfigyelhető a *Bibliából* ismert Ábrahám kebele és az attól áthidalhatatlan közbevetésekkel elválasztott örök szenvedés helyszínének ket-tőssége is.⁴¹ Jól látható, hogy ezek az elemek egyértelműen a bibliai, keresztény világképhez köthetők. S habár a halál utáni létről alkotott zsidó-keresztény túlvilágfelfogás nem egységes,⁴² és a keresztény patrisztika legnagyobb alakját, Szent Ágostont is gondolkodásra készítette az éppen ezzel a bibliai parabolával kapcsolatban felmerülő teológiai problémáknak, illetve az ott megjelenő két túlvilági pólusnak (Ábrahám kebele, illetve a gazdag ember szenvedésének színhelye) az értelmezése,⁴³ a római mitológia Pluto istenének 3. (és 4.) actusbeli alvilági uralma és ténykedése mégsem fér bele ebbe a vitathatatlanul keresztény világképbe.

A további scénákban a pokoli színtér és vele együtt Pluto alakja is eliminálódik, s helyette Mors, a Halál jelenik meg az elrettentés eszközeként. Ezekben a jelenetekben a drámai megformálás alapját szintén bibliai történetek képezik (a híres lator katona: Mt 27; a kegyetlen tisztartó: ApCsel 22, 30–24, 26), s ehhez igazodva Mors helyenként egészen hosszú, infernóbeli szenvedéseket előrevetítő, moralizáló monológjai Istent léptetik fel a Rossz, a Bűn fogalmainak megtestesüléseivel szemben.

A *Comico-Tragedia* túlvilági szintjének hierarchiájában a legmagasabb helyen tehát (a keresztény) Isten áll, aki mellett a második scénában Angelus is megjelenik mint jellegzetesen keresztény, mennyországi figura. Nekik alárendelt pozícióban vannak jelen az elsősorban a mű keretében színre lépő allegorikus alakokként megjelenített megszemélyesített erények, valamint a velük szemben

⁴⁰ Az angyalok első részletes teológiai csoportosítását lásd: PSZEUDO-DIONÜSZIOSZ Areopagitész, *A mennyei hierarchiáról*, ford. ERDŐ Péter = *Az isteni és az emberi természetéről: görög egyházatyák*, vál. VIDRÁNYI Katalin, kiad., bev., jegyz. FRENÝÓ Zoltán, Bp., Atlantisz, 1994, II, 213–258; továbbá összefoglalóan lásd: Alois WINKLHOFER, *Die Welt der Engel*, Ettal, Buch-Kunstverlag, 1958.

⁴¹ Erről lásd: Paul HAUPT, *Abraham's Bosom*, The American Journal of Philology, 1921, 162–167; Jérôme BASCHET, *Medieval Abraham: Between Fleshly Patriarch and Divine Father*, Modern Language Notes, 1993, 738–758.

⁴² Georges, MINOIS, *A pokol története*, ford. SUJTÓ László, Bp., Atlantisz, 2012, 29–32, 87–114, 123–144.

⁴³ SZENT ÁGOSTON, *Beszédek Szent János evangéliumáról*, ford. RÉVÉSZNÉ BARTÓK Gertrúd, II, Bp., Jel, 2010, 224 (49. beszéd, 10); lásd még UÓ, *Epistolae*, 187, 2, 6 (Claudius Postumus Dardanusnak szóló levél).

álló, ellentétes póluson elhelyezkedő Vétkeknek az allegorikus apparátusa. A legalsó szinten a Halál és az Alvilág, a Pokol található a különféle szerepkört betöltő démonokkal, illetve azok vezetőjével, Luciferrel, akik a keresztény pokol berendezkedését reprezentálják a műben.⁴⁴ Pozícionáltság tekintetében idetartozik Pluto is, kultúrtörténeti helyét tekintve azonban élesen kívül esik ezen a körön.

Pluto alakja tehát az I. sc. 5. act. leírásának a görög-római mitológiából vett motívumaival és infernális lényeivel együtt a *Comico-Tragoedia* dominánsan keresztény túlvilágképét telítő antik toposzai közé tartozik. Ezeknek a görög-római mitológiából merített elemeknek az alkalmazása, illetve az erre épülő „szerző” – „antik minták” – „olvasó” közti kommunikációs szintnek az élénksége, mégha helyenként következetlenségeket és összeférhetlenségeket is eredményez, mégis jelentős funkciót tölt be a darab erkölcsi-etikai üzenetét tekintve. Az antik toposzok által megidézett Alvilágnak a képe ugyanis a minden természeti törvényt felülmúló kínokkal és szenvedésekkel teli homéroszi, vergiliusi és dantei poklok jellegzetességeit idézhetik fel az olvasóban. Az így megképződő, irodalmi minták hatására imaginálódó pokolképzet, kiegészülve a dráma halálreprezentációinak a középkori danse macabre-ok hagyományához visszanyúló megformálási módjával, valamint a Gazdag pokolbeli büntetéseinek több forrásból is táplálkozó s szándékoltan túlzó és naturalisztikus leírásával a félelem és a rettenet affektusát keltheti fel az olvasóban, amely ezáltal pasztorációs célokat képes szolgálni.

Jóllehet, a kutatás jelenlegi állása szerint a *Comico-Tragoedia* pontos történeti és irodalmi helyének meghatározása, valamint attribúciójának eldöntése bizonytalan, a darabban megkonstruálódó túlvilágkép jellegzetességei egyfelől gazdag forrásismeretről tanúskodnak, másfelől pedig az átvett elemeknek és mintáknak a felhasználása kifinomult és invenciózus applikációs technikát mutat – ez pedig egy, a korszak eszmei-irodalmi igényeit jól ismerő és határozott retorikai tudatossággal rendelkező szerzőt enged sejtetni. S habár ennek a feltételezett szerzőnek a szerepköre egyelőre nem határozható meg egyértelműen, abban szinte bizonyosak lehetünk, hogy a darab megírása mögött egy, a népi gondolatvilágot erősen befolyásolni kívánó, komoly moralizáló szándék húzódik meg, amely túllép a témaválasztás nyújtotta, pusztán tematikus jellegű erkölcsi példa-

⁴⁴ Matthäus ZIEGLER, *Engel und Dämonen im Lichte der Bibel mit Einschluss des ausserkanonischen Schrifttums*, Zürich, Origo, 1957 (Lehre und Symbol, 7); Otto KOCH, *Engel und Dämonen in der heiligen Schrift*, Wuppertal-Barmen, Müller, 1951; Alfons ROSENBERG, *Engel und Dämonen: Gestaltwandel eines Urbildes*, München, Kösel, 1986.

adás lehetőségén. Ehhez a törekvéshez, vagyis, hogy a szerzők alkotásukon keresztül a hívő közösségek morális figyelmét a földi életet követő túlvilági büntetés felé irányítsák, a 16–17. század szerzői előszeretettel alkalmazták a Pokol elrettentő képekkel teli megjelenítését. A részletgazdag, erősen naturalisztikus leírás mint a félelemkeltés, és a hasonlóképp a költői nyelv által kifejezett jóra való vezérlés eszközének különösen a prédikációk, valamint a „quatuor hominum novissimá”-t tematizáló költemények voltak a kitüntetett műfajai. A *Comico-Tragoedia* rendkívül szorosan illeszkedik ehhez az irányvonalhoz, hiszen a második scena pokoljeleneteinek megformálása Nyéki Vörös Mátyás *Dialógusából*, a *Tintinnabulum tripudiantium* című verses ars moriendiből, valamint Fiátfalvi György *Pokolbeli látomásából* táplálkozik, de helyenként Pázmány Péter prédikációinak gondolatvilágával és nyelvi-stilisztikai megformálásával is érintkezéseket mutat.

Az olvasók érzelmi-értelmi felkorbácsolásának, a haláljelenetek és pokolbeli kínok leírásának hatásos költői képekben⁴⁵ és retorikai alakzatokban⁴⁶ bővelkedő stílusán túl a másik legfőbb eszközt a mű prédikációszerű epilógusa (Admonitio Mortis ad Quosvis) nyújtja. A darab végén a gazdagot és szegényt egyaránt elragadó könyörtelen Halál int mindeneket megfellebbezhetetlen, valamennyiünket letipró hatalmára. Ebben az appendixfunkciójú zárórészletben a Névtelen szerző többes szám első személyben, a prédikátorok hangján szólal meg Mors álarcát öltve magára, mintegy kinyilatkoztatva a darab tanulságaként a vétek nélküli, Isten ígéje szerinti keresztény magatartás és létmód kívánalmát.

A darabnak ebben az összetett irodalmi játékterében, amelyben tehát a különféle toposzok és kultúrtörténeti motívumok élénk kölcsönhatásokat teremtenek a Névtelen szerző alkotása és az antik, a középkori, valamint a kortárs, kora újkori minták között, mégis hangsúlyozottan a barokk világlátás dominanciája érvényesül. Ennek megfelelően tehát a *Comico-Tragoedia* túlvilágképe, annak ellenére, hogy helyenként erősen telítődik az antik mitológiából vett toposzokkal és elképzelésekkel, amelyeket a 17. század népi gondolatvilágát átítató rettenetkeltésnek a szándéka is markánsan körülfon, mégis elsősorban a keresztény eszmerendszer jegyében konstruálódik meg. Ezt mutatja az egyes scenákat átszövő teológiai eszméknek és bibliai allúzióknak a jelenléte is.

⁴⁵ Lásd a pokol, a halál, a szenvedés metaforáit.

⁴⁶ Lásd mindenekelőtt a jellegzetes barokk halálkatalógusokat, melyekben a Névtelen szerző Lépes Bálint és Nyéki Vörös modorában sorolja fel az eltűnt hajdani nagyságokat, köztük történelmi személyeket és antik mitológiai hősöket egyaránt szerepeltetve.

III. Teológiai eszmék és bibliai allúziók

A *Comico-Tragoedia* szerzője számos szentírási tételre, szállóigére és teológiai tézisre reflektál művében, amelyek elsődleges funkciójukban a megváltás és a halál utáni lét mennyországi távlatának lehetőségét biztosítják a keresztény olvasó számára.

A mű allegorikus keretének kezdőmonológiájában a Virtustól elhangzó „mi Urunk” – „Királyok Királya” azonosítás⁴⁷ értelmezhető egy, a Jel 17, 14-re⁴⁸ való utalásként, amelynek funkciója és jelentése a darab felütésében elfoglalt pozíciójára figyelve a *Comico-Tragoedia* morálfilozófiai értelemszintjének summázataként, illetve egy, az eszkatológiai perspektívára vonatkozó prediktív allúzióként bontható ki. A nagy kéjnőről szóló jánosi jelenésben ugyanis a „Királyok Királya” figura etymologica a tíz babiloni király és a Bárány, vagyis a Megváltó harcának kontextusában hangzik el. A vonatkozó sorok értelme a *Jelenések könyvének* spiritualista-idealista interpretációs hagyománya szerint⁴⁹ a Jó és a Rossz megtestesüléseinek a metafizikai küzdelmében tárul fel, amely az előbbi [a *Jelenésekben*: a Bárány] győzelmével ér véget. Ez a fajta értelmezés szorosan korrelál a Névtelen szerző darabjának központi tézisével: az Erények és Bűnök allegorikus megtestesüléseinek, illetve az azokból levezetett fogalmak vetélkedésének az egyéni, illetve a kollektív moralizálás céljait szolgáló illusztratív megjelenítésével.

Virtus monológiájának egy nem sokkal későbbi szakasza („A nagy türöket / És szenvedöket / Megszánom. // Innen az égben / Nagy fényességben / Az mégyen, / Ki itt erős lészen, / Ott jutalmat vészen, [...]”)⁵⁰ a *Máté-evangélium* nyolc boldogságának zárószentenciáira⁵¹ alludál, amely tartalmilag hasonlóképp

⁴⁷ RMDE II, 45:21–23 (I. sc. 1. act.).

⁴⁸ „Harcot indítanak a Bárány ellen, de a Bárány legyőzi őket, mert ő az Urak Ura és a Királyok Királya. A vele meghívottak, a kiválasztottak és a hűségesek.” A bibliai idézetek forrása (a továbbiakban is): *Biblia: Ószövetségi és Újszövetségi Szentírás*, s. a. r. RÓZSA Huba, Bp., Szent István Társulat, 2005.

⁴⁹ Steven L. HAIRFIELD, *A Metaphysical Interpretation of the Bible*, [s. l.], InnerCircle Publishing, 2006. – lásd továbbá a *Jelenések könyvének* értelmezéséről: KOCSIS Elemér, *János jelenéseinek magyarázata = A Szentírás magyarázata: Jubileumi kommentár*, Bp., Református Zsinati Iroda Sajtóosztálya, 1973, 368–404; DÉR Katalin, *A Jelenések könyve*, Bp., Kairosz, 2013.

⁵⁰ RMDE II, 46:61–68 (I. sc. 1. act.).

⁵¹ Mt 5, 10–12: „Boldogok, akik üldözést szenvednek az igazságért, mert övék a mennyek országa. 11 Boldogok vagytok, ha miattam gyaláznak és üldöznek benneteket és hazudozva minden rosszat rátok fognak énmiattam. 12 Örüljetek és ujjongjatok, mert nagy lesz a mennyben a jutalmatok!”

az üdvözülés ígérését, a földi gyötrelmek után elnyert boldog paradicsomi állapotnak a képzetét vetíti előre.

Az I. sc. 4. actusát alkotó „Oh én siralomra ’s keserűségemre termett átkozott világ [...]” kezdetű lamentáció két, a *Genézis*ből merített motívummal, egy utolsó ítéletre utaló verssorral, valamint egy prófétai jóslattal kapcsolódik a bibliai hagyományhoz. A Jóságos cselekedet keserű fájdalommal fordul a bűnös földi világhoz egy exklamáló apostrophé formájában, melyben a bukott angyalok Édenkertből való letaszítását⁵² idézi fel mint antitetikus mintáját az általa képviselt, vétek nélküli erényes életnek. Tematikailag ehhez kapcsolódik az álnok kígyóhasonlat is,⁵³ amely a *Teremtés könyve* 3. fejezetének eseményeire referál. Ezt a két ószövetségi allúziót egy *Jelenések könyve*-beli mozzanatra történő utalás⁵⁴ teszi teljessé. A bűnös világnak az ellentétező szerkezetben elhangzó „Jaj! Oh ti magas hegyek szakadatok reám [...]” végítéletet idéző óhaja⁵⁵ a virtusoknak a majdani diadalmát hivatott előre jelezni, amely a földön a bűnbeesés következményeként eluralkodó erkölcsnélküliség állapotának mintegy pozitív tükréként, inverzeként fog majd megjelenni. E három bibliai allúziónak a tematikai hangsúlyosságát egy ezékieli próféciaira tett utalás erősíti. A „Lészen nagy zűr-zavar mindenféle nép közt, és / minden rendek között [...]”⁵⁶ az *Ószövetség* vétkes júdai népére lesújtó isteni ítéletnek a szavait⁵⁷ visszhangozza.

A *Comico-Tragoediának* a halál utáni lét két fő elképzelt pólusára használt kifejezési eszköztárában, a pokol és a mennyország, paradicsom szavai mellett a *Szentírás* lexikája is megjelenik. Az örök kárhozat és bűnhődés színhelyének leírásában az evangéliumokból ismert „sírás és fogcsikorgatás,”⁵⁸ a kiválasztot-

⁵² 2Pét 2, 4: „Mert az Isten az angyaloknak sem kegyelmezett, amikor vétkeztek, hanem az alvilág sötét mélyébe taszította őket, hogy maradjanak őrizetben az ítéletre.” – Jel 12, 9: „Levetették a nagy sárkányt, ama régi kígyót, aki maga az ördög, a sátán, aki tévútra vezeti az egész világot. A földre vetették, s vele együtt letaszították angyalait is.” Vö. RMDE II, 55:446–447 (I. sc. 4. act.).

⁵³ RMDE II, 55:461–464 (I. sc. 4. act.).

⁵⁴ Jel 6, 15–17: „A föld királyai, nagyjai és vezérei, a gazdagok és a hatalmasok, mindenki, rabszolga és szabad elrejtőzött a barlangokban és a sziklák közt. És így szóltak a hegyekhez és a sziklákhöz: „Szakadatok ránk, s rejtsetek el bennünket a trónon ülő és a Bárány haragja elől! Eljött haragjuk nagy napja, ugyan ki állhat meg előttük?”

⁵⁵ RMDE II, 55:467–468 (I. sc. 4. act.).

⁵⁶ RMDE II, 56:477–478 (I. sc. 4. act.).

⁵⁷ Ez 7, 7: „Elérkezik az idő; nézd, elközeleg a nap, s zűrzavar támad, és nem lesz többé öröm a hegyeken.”

⁵⁸ Mt 8,12: „[...] az ország fiait pedig kivetik a külső sötétségbe. Ott sírás és fogcsikorgatás lesz.”

Mt 13, 42: „Ezeket tüzes kemencébe vetik, ott sírás és fogcsikorgatás lesz.”

tak lakhelyének megnevezésében pedig a *Lukács*-nál olvasható „Ábrahám kebele” metaforikus kifejezés⁵⁹ tűnik elő. A halállal, illetve a túlvilágra kerüléssel kapcsolatban Plutótól egy *Máté evangéliuma*-beli (Mt 18, 6, párh.: Mk 9, 42; Lk 17, 2) szállóige is elhangzik,⁶⁰ amely a malomkövet a nyakába kötő bűnös ember tenger általi halálát is jobbnak, s kívánatosabbnak tünteti fel annál, mint ami a Pokolban vár majd a kárhozott lélekre.

A *Comico-Tragoedia* scenáinak gondolati struktúráját átható keresztény világlátásnak azonban nem csupán a bibliai allúziók az egyedüli kifejeződési formái. A darab Lázár-jelenetének második actusában komoly teológiai tézisek is megjelennek, amelyeket a Mors epilógusában foglalt krisztusi megváltásnak az eszméje foglal keretbe, illetve erősít meg. A második felvonásban a bűnökben tobzódó fősvény gazdag lelkét Angelus teológiai argumentumokra építő szavakkal⁶¹ igyekszik megmenteni az örök kárhozattól. Egyrészt az imago Dei eszméjét említi, vagyis azt a *Teremtés könyvében* (Ter 1, 26) gyökerező gondolatot, amely szerint Isten saját képmására, s a maga hasonlatosságára teremtette az embert, másfelől pedig Krisztus bűnösöket is megváltó halálával kíván ellenérvet adni a Pokol démonainak elszánt akarataira. A bibliteológia egyik központi tételét alkotó imago Dei fogalma, amelyet részletesen elsőként Szent Ágoston fejtett ki az imago trinitatis tanának tárgyalásakor,⁶² az emberi lélek Istennel való szellemi rokonságát hivatott kifejezni, amely mindenekelőtt az erkölcsi természetben nyilvánul meg. Ez az a gondolat, amely alapot szolgáltathat (a mű világában) Angelus, valamint (általános értelemben) a keresztény hívő ember, az olvasó számára a megváltáshoz, illetve a mennyország halál utáni perspektívájához. Ám ahogyan az imago et similitudo összefüggése nem teljeskörűen, csupán a lélekre vonatkozóan érvényes, hiszen az emberi testben

Mt 13, 50: „[...] és tüzes kemencébe vetik őket. Ott sírás és fogcsikorgatás lesz.”

Mt 22, 13: „[...] a király pedig megparancsolta a szolgáltnak: Kötözzétek meg kezét-lábát, s dobjátok ki a külső sötétségre. Ott sírás és fogcsikorgatás lesz.”

Mt 24, 51: „Kettévágatja és a képmutatók sorsára juttatja. Ott sírás és fogcsikorgatás lesz.”

Mt 25, 30: „Ezt a mihaszna szolgát pedig vessétek ki a külső sötétségre! Ott sírás és fogcsikorgatás lesz.”

Lk 13, 28: „Lesz sírás és fogcsikorgatás, amikor Ábrahámot, Izsákot, Jákobot és a prófétákat mind az Isten országában látjátok, magatokat meg kirekesztve.”

Vö. RMDE II, 56:487–488 (I. sc. 4. act.).

⁵⁹ Lk, 16, 22. Vö. RMDE II, 66:914 (II. sc. 3. act.).

⁶⁰ RMDE II, 65:875–877 (II. sc. 3. act.).

⁶¹ RMDE II, 63:800–807 (II. sc. 2. act.).

⁶² *De Civitate Dei*, XI, 26; később részletesen a *De Trinitate* IX–XII., illetve XIV. könyveiben.

és a természetben csupán Istennek a nyomai (vestigia) fedezhetők csak fel,⁶³ úgy a megváltás ígérete sem lehet egyetemes érvényű mindenki számára, amíg a vétkesek nem igazulnak meg, s nyernek bűnbocsánatot. Mindazonáltal hangsúlyosan jelen van Angelus érvelésében a Krisztus helyettesítő-engesztelő áldozatának anzelmi, illetve Szent Tamás-i tétele is:⁶⁴ az engesztelő elégtétel megváltásteológiai gondolata szerint Krisztus szenvedése és halála a földi bűnök eltörlésével minden ember számára elhozza majd az örök kegyelmet és üdvösséget.

Angelus szavai tehát egyszerre utalnak az ószövetségi gondolatokon alapuló, Szent Ágostonnál is megjelenő teológiai eszmékre (lásd: imago dei, imago et similitudo összefüggése) és az evangéliumok üdvözítő ígéretére épülő anzelmi, illetve Szent Tamás-i tézisekre. S bár a *Comico-Tragoedia* első scenájában, az erények és bűnök megszemélyesített küzdelmét színre vivő allegorikus keretben mintegy ennek ellenpontjaként az *Ószövetség* haragvó, bosszúálló istenképe is megjelenik,⁶⁵ a dráma zárlatában Mors mindenekhez való intése mégis az *Újszövetség* megváltást ígérő, s Jézus Krisztus halálával egyetemes üdvösséget hozó Istenének alakját állítja végső eszkatológiai perspektívaként az olvasó elé.

⁶³ *De Trinitate*, XI.

⁶⁴ Lásd: Canterburyi Szent ANZELM, *Cur Deus Homo*, illetve Aquinói Szent TAMÁS, *Summa Theologica*.

⁶⁵ „Az Isten őket / Mint hitleneket, / Jól tudom, / Kemény haragjában, / Bosszúállásában, / Azt mondom, / Megszégyeníti, / Töle elveti, / Meglátom.” – RMDE II, 47:109–117 (I. sc. 1. act.) A *Comico-Tragoedia* ezáltal a keresztény istenkép komplex megjelenítését nyújtja.