

MŰELEMZÉS

Julow Viktor

BALASSI KATONAÉNEKÉNEK KOMPOZÍCIÓJA*

In laudem confinium: egy katonaének
(kikövetkeztetett szöveg)

- (1) Vitézek, mi lehet ez széles föld felett szébb dolog az végeknél?
Holott kikeletkor az sok szép madár szól, kivel ember ugyan él;
Mező jó illatot, az ég szép harmatot ad, ki kedves mindennél.
- (2) Ellenség hírére vitézeknek szive gyakorta ott felbuzdul,
⁵ Sőt azon kívül is, csak jó kedvéből is vitész próbálni indul,
Holott sebesedik, öl, fog, vitézkedik, homlokán vér lecsordul.
- (3) Véres zászlók alatt lobogós kópiát vitézek ott viselik,
Roppant sereg előtt távol az sik mezőt széllal nyargalják, nézik,
Az párduckáppákkal, fényes sisakokkal, forgókkal szép mindenik.
- (4) ¹⁰ Jó szerezsen lovak alattok ugrálnak, hogyha trombita riadt
Köztök ki strázsát áll, ki lováról leszáll, nyugszik reggel, hol virradt,
Midőn éjten éjjel csataviseléssel mindenik lankadt s fáradt.
- (5) Az jó hirért névért, az szép tisztességért ők mindent hátra hadnak,
Emberségről példát, vitészségről formát mindeneknek ők adnak,
¹⁵ Midőn mint jó sólymok mezőn széllal járnak, vagdalkoznak, futtatnak.
- (6) Ellenséget látván, örömmel kiáltván ők kópiákat törnek,
S ha sulyosan vagyon az dolog harcokon, szólítatlan megtérnek,
Sok vérben fergezvén arcul reá térvén űzöt sokszor megvernek.
- (7) Az nagy széles mező, az szép liget s erdő sétáló palotájok,
²⁰ Az utaknak lese, kemény harcok helye tanuló oskolájok,
Csatán való éhség, szomjúság, nagy hévség s fáradtság mulatások.
- (8) Az éles szablyákban örvendeznek méltán, mert ők fejeket szednek, *Wiktör?*
Viadalhelyeken véressen, sebekben halva sokan feküsznek,
Sok vad s madár gyomra gyakran koporsója vitézül holt testeknek.
- (9) ²⁵ Ó végbelieknek, ifjú vitézeknek dicséretes serege!
Néktek ez világon szerte-szerént vagyon mindeneknél jó neve,
S mint sok fát gyümölcscsel szép jó szerencsékkal áldjon Isten mezőkbe!

I.

„Balassi Bálint ebben az énekben emelte lírikus művészetté a végek naiv lantos énekését — hangzik Eckhardt Sándor végleges érvényűvé szűrt megállapítása a minden valószínűség szerint 1589-ben, a Júlia-ciklus lezárása után s Balassi Lengyelországba bűdosása előtt kelet-

* Részlet egy nagyobb komplex elemzésből.

kezett *Katonaénekről*. Nyilván katonatársai részére írta, akik Tinódi és más énekmondók egyszerűbb epikus énekeihez voltak szokva.¹ Ez a „leszállás” semmiképpen sem volt egyirányú, mert a szerényebb igényű hallgatóság s vele együtt az egész verstípus magasabb szférába való emelésével járt együtt. A Júlia-ciklusban tudós humanistaságát oly fényesen bizonyító költő az ottani mítoszi fényekben csillogó világból az ekkor már hanyatló magyar végházak körébe merül alá, mintegy az utolsó lehetséges pillanatban rögzítve méltóságukat, dicsőségüket. Ám e valós és kopár kört mindjárt első lélegzetvételével („ez széles föld felett”) hatalmas méretekre tágtítja, kinyitja a világ felé. Már a Júlia-ciklusból ismerünk olyan versindítást (66.),² amely kozmikus távlatával, mitikus borzongásával és panteista áhítatával Berzsenyi, Vörösmarty ódai expozícióinak méltó előde:

Ó nagy kerek kék ég, dicsőség, fényesség, csillagok palotája,
Szép zölddel béborult, virágokkal újult jó illatu föld tája,
Csudákat nevelő, gallyákat viselő nagy tenger morotvája!

A *Katonaének* kezdő sorának világ-horizontja mégis más: nem veszi igénybe a beleérző és antropomorfizáló fantázia segítségét. Jelzészerségében is nyilvánvaló, hogy vízióját csupán olyan elemekből építi fel, amelyek az emberrel, az emberi tevékenységgel közvetlen kapcsolatban vannak. A továbbiakban is ilyen mozzanatokból építi fel a verset: épp ezek felsorakoztatásával győz meg a retorikus s az első benyomásra talán valóban retorikusan túlzónak is ható, versindítás belső hiteléről. *Fokozatosan* győz meg erről, s főképp ez határozza meg a költemény sajtószerű szerkezetét. Toborzószerű éneknek indul: a vers első felében a végvári élet környezetének, külsőségeinek (táj, fegyverek, ruházat, lovak) szépsége, valamint a vitézi virtuskodás és könnyű csetepaték kalandos, vonzó vonásai uralkodnak. Második felében azután a nehézségek, szenvedések, a súlyos harcok, áldozatok és a harctéri halál komor, riasztó világa tárulkozik fel. Ez a világ azonban csak objektíve komor és riasztó: önként való vállalása magasztossá, az általa nyerhető hírnév, „szép tisztesség” és halhatatlanság pedig, amely a végbeli katona számára a legfőbb érték, széppé, sőt kívánatossá teszi. Így emelkedik a vers a túlnyomóan külső, vizuális és esztétikai szépség szférájából, a legényes hetykés és vetélkedés hangneméből a belső, morális szépség—nagyság és hősiség körébe, őszinte pátoszába; így ível a műfaji szinten a toborzótól a fennen szárnyaló ódáig.

A szépségfogalom e kettőségében, amelyet a két szimmetrikus félre tagozódó versszerkezet is hangsúlyoz, nyilvánvaló a platonai filozófia hatása. Zolnai Béla, bár itt-ott túlhajtottan, de a lényegét illetően végérvényesen bizonyította Balassi platonizmusát.³ A szépség ideájának kettős lépcsőzete: a külső, fizikai, parciális szépség mint alacsonyabb és az egyetemes, szellemi—morális szépség mint magasabb fokozat (ahogyan a *Lakoma* kifejtji) határozza meg a *Katonaének* koncepcióját és ezzel együtt kompozíciós alapját.

A vers két fele (a „könnyű”, „vidám” és a „nehéz”, „heroikus”) mindamellett törés nélkül, szinte észrevétlenül olvad egymásba, aminek főleg a később elemzendő különös mikrostruktúrában van az oka. Itt csak annyit, hogy Balassinak már a „toborzó” részben van gondja annak jelzésére az ódai rész előkészítéséül, hogy korántsem csak játékról, nyalka huszári díszelgésről—hejehujáról beszél, hanem veszedelmes komolyságú dolgokról (véres zászlók alatt; sebesedik, öl; homlokán vér lecsordul).

Az első sor megszólító formájával és hatalmas lélegzetű szónoki kérdésével a direkt, célratorzó vers-expozíció remek példája. Illőbb, stílusosabb megnyitása ennek a tárgyában és hangvételében oly kemény és férfias költeménynek aligha képzelhető.

A sor — és ezzel együtt az egész vers — vezérszava a „szébb”. Világos, roppant tömör jelzése a tárgynak és mondanivalónak. Annak, hogy a költemény egésze e szónak alárendelődve azt lesz illusztrálendő és bizonyítandó, hogy a végvárak élete minden másnál szebb — természetesen kiterjesztett értelemben, amelyben az esztétikai szépen kívül a legnagyobb morális értékek is bennefoglaltatnak.

Az expozíció után, ugyanazzal a sietős direktséggel, nyomban megkezdődik a tétel költői dokumentációja. Az első érv a végek szépsége mellett a természet, a katonaélet tágabb környezetének szépsége.

A következő versszakokban hirtelen benépesül ez a táji keret: páratlanul eleven, láttató képek peregenek le gyors egymásutánban. Részletszegénységük, amely azonban pompás lényegkiemeléssel párosul, claire-vermeil ragyogásuk, üde vizualitásuk az érett kora-renezánsz festészetre emlékeztet. Amellett hanghatásokat is bőven tartalmaznak ezek a képek. A nagy-

¹ Balassi Bálint összes művei I. Bp. 1951. (a továbbiakban: BÖM) 245.

² A Balassi-versekre a BÖM sorszámával utalok.

³ ZOLNAI Béla: Balassi platonizmusa. Minerva 1928. 153—214.

fokú vizualitás magyarázza, miért olyan meghökkentően filmszerűek a *Katonaének* leíró részei, gyors pergésükkel, éles „vágás”-aikkal, a perspektíva-pont (a „kamera”) folyamatos-fokozatos mozgásával vagy hirtelen megváltozásaival: bizonyítékaul annak, hogy a montázs-technika már régesrég megszületett Lumière-ék előtt. Különös és lehangoló, hogy a *Szép magyar komédia*, a Balassi-film írója és rendezője nem vette észre, mindenesetre nem aknáztá ki a *Végek Dícséretében* rejlő kész film-lehetőséget.⁴

A képek közötti „vágás”-ok látszólag szeszélyesek, de sorrendjükben valójában szigorú logikai rend uralkodik. Egymásutánjukat a végvári harcok különféle mozzanatainak ésszerű egymásból következése s méginkább: fontossági sorrendje szabja meg (portya — előőrs-szolgálat, felderítés — felsorakozás a csatához — riadó — letáborozás, őrszolgálat — csata — roham. Ez a logikai rend csaknem azonos a harci események természetes időrendjével, amely azonban egy helyen, Varjas Béla finom megfigyelése szerint⁵ megzavarodik, felborul. A negyedik versszakban a rohamra indító trombita „riadása” után ugyanis csak a „csataviselelssel” szó utal a lezajlott ütközetre, s a vers az éjjeli letáborozás képeivel folytatódik, magának a csatának, lovasrohamnak a leírása pedig később a 6. versszakban következik. Ő ebben egyfelől a manierizmusra jellemző szerkezeti dekomponálódás első jelét látja Balassinál, amire — és ezzel egyetérték — a „hárompillérű” vers kompozíciós kerete (amelyről még bőven lesz szó) is kényszeríti a költőt, másfelől az időbeli „visszajátszás” jellegzetesen modern módszerének megjelenését, ami hihetetlenül korainak látszik XVI. századi költeményben, s legfeljebb úgy lenne igazán meggyőző, ha más manierista művekben szintén kimutatná. A magam részéről ma már inkább azt hiszem Varjas Béla megfigyeléséből kiindulva: a logikai rendnek és az emelkedő szerkezetnek az időrend fölébe rendeléséről van itt szó, éppen nem a dekomponálódás jegyében, hanem a reneszánsz racionalitás és klasszicista retorika szellemében.

Ami Balassi az első versszak után mint leglényegesebbet érdemesnek tart elmondani a végek életéből, azzal kezdődik, amint a vitézek megpillantják az ellenséget, felbuzdul bennük a harci kedv és az erőpróba csábítása („vitéz próbálni indul” — mai értelemben: vitéz próbára tenni). Portyára mennek, és pedig a saját kezdeményezésükre és hasznukra. A „csak jó kedvből is” értelme kettős: jelzi a harci kedvet, de konkrétan arra is utal, hogy a várbeli őrség a maga hasznáért indult ilyen vállalkozásokra zsákmányszerzés, s még inkább a váltságpénzzel kecsgető fogolyszerzés céljából,⁶ (erre utal a 6. sor *fog* igéje, ami „foglyot ejt” értelmű).⁷

A következő versszakban már nagyobb vállalkozás készülődik, felvonul a derékhad (a „roppant sereg” ezt jelenti a korabeli nyelvben)⁸, előtte a felderítő huszárság nyargalászik ragyogó fegyverzetben, fényes öltözetben. Toporzékolnak a paripák, harsog a trombita, a mozgalmasság és izgalom tetőpontjára hág, majd lezajlik a csata (amit itt, mint láttuk, Balassi csak jelez), végül letáboroznak, strázsákat, őreket állítanak, s a jól megmozgatott izmok jóleső fáradalmával élvezik az álmot (4. vsz.).

Ez a szerkezeti rész a hadiélet könnyebb, mutatósabb, vidámabb oldalának képeivel töltötte ki a vers első sorában exponált szépség-ideát. Korántsem felületesen azonban: a „szép tisztesség”, az igaz ügy harcosának morális elégtétele, a férfias öröm már itt is jelen van: a vitéz szíve-buzdulásában az ellenség láttán, aki még ilyen apróbb csete-patékban sem kiméli vérét (2. vsz.).

A költemény második felében az erkölcsi motívum, a vitézi ethosz szépsége válik uralkodóvá. Ez sem egyszínű azonban, akár az első rész. A tragikus hangzat mellett nem hiányzik belőle valami fel-felcsillanó nyers derű: „örömmel kiáltván” csapnak a csata kezdetén az ellenségre; a hetedik versszakban „valami kedves, férfias, katonás hetykeség”⁹ sőt humor¹⁰ villan fel a kép végső elkomorulása előtt.

Ez már az ütközet. Az ellenségre zúduló fergeteges lovasroham előreszegzett kopjakkal, életre-halálra (6. vsz.). A csata azonban válságosra fordul, s a híres magyar lovastaktika alkalmazására kerül sor, amelyet a vers elemzői tévesen szoktak az ősmagyar harcmodorral azonosítani. Azt rég elfelejtették nálunk akkora, már az Árpád-korban kiszorította a nyugati mintájú páncélos nehéz lovasság. A mozgékony könnyű lovasság és jellegzetes taktikája a török elleni portyázó harcokban alakult ki újra¹¹ s fejlődött igazi hadi művészetté.

A *Katonaének* vitézeinek önként, jókedvükből vállalt fegyelmére és nagy begyakoroltságukra mutat, hogy miután a túlerőben levő ellenséget szinlelt visszavonulással maguk után

⁴ Vö. JULOW Viktor: *Szép magyar komédia: az eljátszott lehetőség*. Alföld 1970. 11. sz. 86.

⁵ Balassi és a hárompillérű verskompozíció. ItK 1970. 485.

⁶ Vö. SZEGŐ Pál: *Végváraink szervezete*. Bp. 1911. 296.

⁷ A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára. 1. köt. Bp. 1970. 934.

⁸ BÁRCZI Géza: *Magyar szójelölt szótár*. Bp. 1941. 261.

⁹ BÓKA László: *A szép magyar vers*. Bp. 1952. 19.

¹⁰ VARJAS: I. m. 487.

¹¹ SZEGŐ: i. m. 184.

csalogatták, „szólitatlan megtérnek”, azaz hangos vezényszavak, tisztí nógatás nélkül fordulnak újra vele szembe. Nagy lelkiert követel ez. Ha taktikai jellegű is a meghátrálás, nehéz lélekleti helyzetet teremt, könnyen válhat valóságos megfutamodássá. Váratlan ellentámadásba való visszafordítása nehéz próbája a vitézségnek (6. vsz.).

A következő versszakok nőnek azután a legmagasabban a toborzószerű ének fölébe. Tünetető kíméletlenséggel tárják fel a hadiélet minden szenvedését és veszedelmét: éhséget, szomjúságot, sebeket (7. vsz.).

A 8. versszak a csatamező képét mutatja meg a küzdelem végetérte után. A 22. sort eddig mindenki így értelmezte: „A csata fokozódó heve itt csap legmagasabbra.”¹² Ha így volna, ez már nem is csak az idő, hanem a logikai rend megzavarása lenne. Hiszen a 6. versszakban befejeződött az ütközet, az „űzöt” megverték. Valójában a török fejeket nem harc közben „szedik” (maga a szó is árulkodik; a szokottabb *fejet vesz*, azaz „levág” helyett), annál is inkább, mert úgyszólván lehetetlen fejet alátámasztás nélkül könnyű szablyával, lóhátról leütni. Ha Balassi ezt akarná mondani, akkor a naiv eposzok ellenfeleiket egy csapással kettészelő hőrozsaként eszményíteni végbeli társait, ami ellenkeznék a költemény szellemével, amely csak mérsékelten idealizál. De nem is ezt mondja ő, hanem azt a jelenetet vetíti elénk, amikor a török holttestemek fejét szeddesik le, e büszke mészárosmunkában valóban örvendezhetve kardjuk élességének, hogy arra vagy kopjájukra tűzve győzelmi trófeaként vihessék haza várukba. E szokás meglétét a törökfej-trófeának mint címer-motívumnak gyakori változatai magukban is bizonyíthatják.¹³ A jelenet borzalmassága egyébként jobban össze is fér a temetetlen holtak rákövetkező képével, s ebben az értelmezésben a strofa tárgyilag egyneműbbé válik, egyúttal azonban nemcsak az 1. versszakkal van ily módon polarításban, hanem önmagában is óriási feszültségű ellentétet hordoz: a diadalmi mámor teljességének és a harctéri tömeghalálnak végsőkig feszített antitézisét, megdöbbentő tömörséggel mutatva fel a háború mindkét felől szörnyeteg Janus-arcát.

Ámde éppen a csatater iszonyata és a végső áldozat megmutatása árán juthat el a tragikus katarziszig, mondhatja ki a költő a konklúziót, csaphat át a végbeliek ódai dicséretébe, hirdetheti a magyar hősök világra szóló dicsőségét, s zárhatja forró, katonás jókívánsággal.

A vers egyik fő értéke a súlyos valóság tartalom és a költői szárnyalás szerves együttese. Tény, bár önmagában még nem esztétikai értékmérő, hogy a *Katonaének*nek rendkívül nagy a történeti információ-tartalma. „Egyike legértékesebb hadtörténeti dokumentumainknak ebből a korból” — írja erről Perjés Géza.¹⁴ Tegyük hozzá ehhez, hogy mindezt huszonhét sorban, és kész az esztétikai ítélet is: a *Katonaének* a tömörség csodája. „Egy ígén többet nyomsz, mint más nagy rakás szón”¹⁵ — vette észre már Rimay is Balassi költészetében.

Ezt mindenekelőtt az időbeli sűrítés magyarázza. A vers nem egyszeri élmény, nem egy bizonyos portya, felderítés és csata leírása, hanem számtalan haditapasztalat összegezése, abból a legjellemzőbb mozzanatok kiemelése, s ezeknek egy olyan időbeli és oksági rendben való újbóli összefűzése, hogy az egész mégis az egyedi eset illúzióját keltse, a konkrét élmény izgalmát ébressze. Egyúttal azonban annak többé-kevésbé világos tudatát is fenntartja még a naív olvasóban-hallgatóban is, hogy amit itt kap, az magas fokú és széles körű általánosítás eredménye, amint erre a 4. sor „gyakorta” és a 18. sor „sokszor” szava nyelviileg is utal.

II.

„Egyet — írja Balassi versművészetét méltatva Turóczy-Trostler József¹⁶ — azonban nem ismert (vagy ha igen, csak néhány kivételes esetben), az egész vers testére érvényes zárt architektúra művészetét. Számos versében a termékeny hangulat, a versőtlet, az alaphelyzet már réges-rég kimerült, amikor még mindig nincs vége a versnek. Bátran hozzátéhetnénk néhány versszakot, a vers szervezete nem sínylené meg, bátran elvehetnénk belőle ugyanannyit, s a versnek nem folynék el vére.” Úgy érzem, általában is tulontúl pesszimizisztikus ítélet ez költőnk kompozíciós képességeiről.

A *Katonaének* szerkezeti elemzése bizonyossá teszi, hogy Balassi más kiemelkedő lírai alkotásaiban is az eddig gondoltnál sokkal magasabb fokon kell jelen lennie a szoros művészi makro-¹⁷ és mikrostrukturáltságnak. Azt a tanulságot tartogatja továbbá, hogy Balassi, akít

¹² VARJAS: i. m. 487.

¹³ Komlószy Tibor szíves szóbeli közlése szerint Gerézdi Rabán talált egy XVI. századi oklevelet, amely zerint a végváriak egy-egy török fejet hoztak vissza vállalkozásaikból.

¹⁴ PERJÉS Géza: Balassi, a katona. ItK 1955. 39.

¹⁵ Idézi KLANICZAY Tibor: Reneszansz és barokk. Bp. 1962. 288.

¹⁶ Magyar irodalom — világirodalom. I. köt. 1961. 376.

¹⁷ Amint erre VARJAS: i. m. is utal.

féktelen vérmérsékletének sugallata alapján még mindig hajlamosak vagyunk inkább ösztönös zseninek tartani (noha doctus poeta voltát különösen Eckhardt Sándor, Zolnai Béla, Klaniczay Tibor, Gerézdi Rabán, Komlövski Tibor, Varjas Béla tanulmányai óta jól ismerjük) legnagyobb mives és legtudatosabb költőink egyike volt.

A *Katonaének* bámulatos kompozíciójának mélyebb megértéséhez az első lépés a mű alapvetően szónoki karakterének felismerése. A humanista poétika különösen szoros kapcsolatot tart a retorikával, retorikus normák szabják meg a vers megformálását.¹⁸ Itt ennél is többről van szó. A költemény nemcsak, hogy a legszorosabban kapcsolódik a retorika tradícióihoz, hanem együttal egész felépítésében egy összetömörített, tökéletes szónoki beszéd is. Különös, hogy ezt már Balassi Zsigmond, a költő rokona felismerte (sőt hasznosította: egy 1790-ben Straszburgban tartott orációját, amelyben a magyar vítezi élet szépségét méltatta, szorosan nagybátyja *Katonaénekének* mintájára fogalmazta meg)¹⁹, a mű szónoklatjellegét irodalomtörténetírásunk tudtommal eddig még nem hangsúlyozta. Annyira nyilvánvaló pedig ez, hogy a vers geneziséét joggal képzelhetjük el a következő módon: a költő-huszártisztnak egy katonáihoz intézett buzdító beszéde gazdagodott fel s alakult át lírai műalkotássá. Érv lehet emellett Salánki György *Historia cladis Turcicae* . . . c. históriás éneke, amelynek első, Hatvan megrohanásáról szóló részében költőnk személy szerint is szerepel a hadnagyok sorában. Az egyik versszakban a tiszték harca tűzelik a katonákat:

Egyazon úzésben a Hadnagyok,
Nagy felszóval kiáltják a jámborok,
Mindnyájan most török fejet vegyetek,
Kik viselni jó hírt nevet akartok.

„Mintha Balassi Bálint mondta volna ezt a szónoklatot. Ő jellemezte a végbeli vitézeket úgy, hogy »az jó hírét névrt s az szép tisztességért ők mindent hátrahagynak«” — jegyzi meg Eckhardt Sándor a strófát idézve.²⁰ A török fejek szedése — tehetjük hozzá — ugyancsak fő motívum a *Katonaénekben*; Eckhardt csak a végső konklúziót nem mondja ki, nevezetesen, hogy Balassinak a valóságban elhangzott egy ilyen beszéde lehetett a költemény fogantatásának kiinduló pontja.

Maga a koncepció alapvetően szónoki. Roppant oratori bravúr rejlik benne. A költemény funkciói közül, tartalmi szinten, az egyik legfontosabb a meggyőzés, éspedig olyanról, amit szinte lehetetlennek látszik elfogadtatni. Arról, hogy az az élet, ahol irtalmatlan szenvedések és megpróbáltatások várnak, örökös veszély és kegyetlen halál leselkednek az emberre, mindennél szebb. Így a mű, legalábbis egyik arculatával, nem egyéb, mint egy hatalmas paradoxon; amelynek ugyan igazi feloldása — irodalomtörténetünk nagy nyereségére — a költő-génusz és nem a szónok (a „nagy ügyvéd”) szintjén megy végbe, de ennyi bizonyos, hogy a rétor is megtesz mindent ennek érdekében.

A *Végek Dicsérete* személyhez (személyekhez) szóló, kérdeve megszólító formulával indul: a szónoklat bevezetésének Cicero Catilina-beszédével legklasszikusabbá avatott módszerét alkalmazva. A kérdő forma nyitva is hagyja a benne foglalt tételt: az oráció elején megkövetelt érdeklődés-felkeltés, feszültség-teremtés már meg is történt. A következőkben képeket villant fel a végek életéből. Ezek mindegyike (az ábrázoló funkción túl) érvként szerepel az alaptétel: a végvári élet szépségének bizonyítására. E képek felsorakoztatásában — de az egész műben is — a fokozás és a statikus és dinamikus részek szabályos váltakozása érvényesül (amint ezt később bizonyítom). A szónoki beszéd élénkségének, hatásosságának, az érdeklődés fenntartásának legfontosabb kompozíciós eljárásai ezek. Az oráció derekán (5. vsz.), ugyancsak örök retorikai szabályoknak eleget téve megfogalmazza mondanivalója elvi lényegét, majd újabb képek (érvek) sorozata következik. Az alap-paradoxon itt elmélyül: a „szép” életnek egyre riasztóbb arca tárul fel. Ennek morális-katartikus feloldásáról már szóltam, és ez a fődolog, de a feloldást Balassi egy tipikusan retorikus bravúrral is segíti — a paradoxon-halmaz mint a hatáskeltés és az érdeklődés-felcsigázás eszköze különös becsben áll a retorikusok előtt —: az alap-paradoxon belső ellentmondását további paradoxonok segítségével békíti össze.

A versből egész jellegében, felépítésében, stilisztikájában erősen kiugró 7. versszakra gondolok, amelynek három sora nem más, mint három egymásra épülő paradoxon. Értelmük közös magja (nyilvánvaló képtelenség): a veszély és a szenvedés a kielégülés igazi forrása. A paradoxon (iskolás meghatározását kissé finomítva) olyan ellentmondás, amely valamely speciális

¹⁸ GERÉZDI Rabán: Janus Pannoniustól Balassi Bálintig. Bp. 1968. 509.

¹⁹ BÖM 246.

²⁰ Balassi Bálint. Bp. é. n. 77.

szemszögből nézve nem ellentmondás többé. Nos a 7. versszak soraiban pontosan ezt látjuk: a veszély és a szenvedés öröm és kielégülés forrása a *végvári katona* szemszögből, mert a vitéz ehhez edződött, mert — tételesen ugyan nem hangzik el, de a vers egésze ezt sugározza — megismerte a nagy nehézségek leküzdésének belső biztonságát adó örömet, mert igaz így szövegének meggyőződése fűti, s mert tudja: gyötrelmeiért hírt és dicsőséget kap cserébe.

A három paradoxon alap gondolata tehát közös, különbségük csak fokozati. Mindinkább elmélyülnek. Az elsőben a természeti környezet zordsága azonosul a sétáló palota (a vár vagy kolostor kerengője, fedett folyosója) védetségével. A másodikban a portyázó harc kegyetlen viszontagságai a szelíd, meghitt iskolával. A harmadikban a csaták minden gyötrelme a vidám időtöltéssel. A paradoxonokban foglalt egyazon ellentmondás pólusai mind távolabb kerülnek egymástól: feszültségük — a költészet fordított elektrofizikájában — így egyre nő.

A rétor-poéta ily módon hallgatóját — olvasóját arra kényszeríti, hogy mintegy lépcsőzetten haladjon fölfelé. Ha az alsó fokra lépve elfogadta a legkisebb ellentmondást, egy fokkal feljebb már könnyebben megadja magát a nagyobbak, aztán a még nagyobbak, s a következő versszakban felbukkanó legnagyobbak.

Ez után az előkészítés után (mert ez a 7. vsz. mester-taktikájú retorikai funkciója) fogadtathatja el a 8. versszakban foglaltakat, ahol a mű a legmélyebb ellentmondásba kerül exponált alaptételével, azaz hogy a csatátér a maga minden szörnységével a végvári élet fő szépsége — természetesen az erkölcsi áldozat szépségének sajátos aspektusából. (Az alap-paradoxon két pólusa tehát a 1. és a 8. versszak között feszül, a 9. pedig annak végleges, már túlnyomóan nem gondolati, hanem hangulati feloldása. Ez tehát a vers retorikai alaprajza.)

S ezután következhet is az oráció záró szakaszát bevezető újabb megszólítása a hallgatóságának, majd a mondanivaló összegezése — bevésése (a végvári harcosok világhírve-méltósága). Mindez az ugyancsak összegező ötödik versszak higgadt, főként az értelemhez szóló fogalmazásával szemben érzelmileg is erősen színezetten jelenik meg, híven ahhoz az időtlen retorikai szabályhoz, hogy leginkább a beszédlezárásnak kell a hallgatók indulataira is — cselekvésre mozdítóan — hatnia. S végül az áldó formula, amely minthogy az egyházi beszéd a gyülekezetre adott áldással végződik, bizonyára onnét került át ide, ám az egész vers már teljesen laikus-világi szellemnél fogva, annak világi párjaként.

A koncepció szónokisága a verzifikációra is átsugárzik.

Horváth János tűz egy olyan normát a magyaros verselés elé, hogy a hosszú és rövid szótagok arányosan töltsék ki a sorokat, „mert csupa hosszú nehézkessé, csupa rövid szaladóssá teheti az ütem ritmusát.”²¹ Ez azonban csak a „szabályos” verselés receptje, a tőle való eltérés nem okvetlenül „hiba”, hanem — megfelelő kézben — egyedi verstani jelenséggé, sőt ritmikail kifejezőeszközzé válhat. Nos, éppen ezt tapasztalhatjuk a *Katonaének*ben. A nagy sorok első hatosában és a hetesében — amint ezt statisztikailag is bizonyítom — nagyobb a rövid szótagok száma, mint a második hatosban.²² A sor eleje és a vége tehát „szaladóssabb”, mint a közepe. A sor szaporább ritmussal nyílik, aztán kissé elcsendesedik, majd újra s még inkább felélénkül (az ütemegyenlőség törvényének hatására is).

Ez a jelenség a *Katonaének* kronológiai közelségében keletkezett, más Balassi-költeményekben is ott van.²³ A ritmusdinamika gazdagításán kívül valami sejtjelemserző köze ennek is van a szónokiassághoz, amely a kezdet és a vég elevenebb hatását írja elő.

S valóban, hasonló szabályszerűség érvényesül e retorikus bordázatú vers egészének ritmikájában is! A záró versszakban, majd közvetlenül aztán a nyitó-strófában fordul elő a legtöbb rövid szótag; a vers közepe felé bármelyik irányból közeledve fokozatosan fogy a számuk, s éppen az 5. versszakban a legkisebb. Ez egészen a hosszú szótagok uralma alatt áll.²⁴ Mintha csak valóban rétor hallanánk, aki szónoklatát dinamikus tempóban kezdi figyelemfelkeltésül; mondanivalójának gondolati lényegéhez érve lelassít, kimért tagoltsággal ejti a szavakat a jobb bevésés érdekében; a leglendületesebben pedig befejezésül beszél a lelkesítő hatás érdekében.

Hasonlót figyelhetünk meg a káprázatosan gazdag betűrím-rendszerben is, amint ezt a vers „alliteráció-térképe” mutatja:

- (1) vszffszv
 (2)kszszk
 (3) mkkm
 (4)

²¹ Rendszeres magyar verstan. Bp. 1951. 22.

²² A *Katonaének*ben foglalt összes rövid szótagok száma a nagy sorok első és második hatosaiban és heteseiben: 55—46—40.

²³ JULOV V.: A Balassi-vers ritmikájához. Rövidesen publikálendő tanulmány.

²⁴ A rövid szótagok száma versszakonként: 1.: 23, 2.: 22, 3.: 19, 4.: 20, 5.: 9(1), 6.: 15, 7.: 19, 8.: 20, 9.: 25 (a legtöbb). Hasonló szabályosság részben vagy egészben a többi Balassi-strófában írt költeményben is érvényesül, amint az előző jegyzetben hivatkozott tanulmányomban statisztikailag kimutatom.

(5)k.....k.....
(6)	h.....v.....h.....v.....
(7)	v.....v.....v.....
(8)s.....s.....(ny).....(n).....
(9)f.....f.....
(10)
(11)	k.....k.....k.l.....l.....
(12)	m.....m.....
(13)h.....h.....h.....
(14)(v).....(f).....
(15)	m.....m.....m.....(v).....(f).....
(16)k.....k.....
(17)h.....h.....
(18)	s.....(v).....(f).....s.....
(19)sz.....sz.....
(20)h.....h.....
(21)
(22)sz.....m.....m.....sz.....
(23)	v.....h.....v.....s.....h.....s.....(f).....
(24)v.....gy.....gy.....v.....
(25)v.....v.....
(26)v.....sz.....v.....
(27)	m.....s.....s(sz).....m.....

Az alliteráció sűrűség a nagy sorok elején a legnagyobb: párhuzamosan a rövid szótagok nagyobb számával (a nagy sorok végén az élénkebb hangzást a zárórimék biztosítják!) és a legkisebb a sorok belsejében. A vers egészét tekintve pedig az elején és a végén sűrűsödnek leginkább az alliterációk (az első versszakban 14, az utolsóelőttiben 15, az utolsóban 10, a 7. versszakban mindössze négy, a többi versszakokban pedig 6 vagy 7 alliteráció van). Azaz: noha valószínűleg ösztönösen, de a hosszú és rövid szótagokkal folytatott játékhoz hasonlóan Balassi alliterációi halmozásával is a kezdet és a befejezés élénkebb hangzását, szonoritását fokozza.

A mű alapvető szerkezeti sajátosságának előzményei Varjas Béla kutatásainak jóvoltából újabbban váltak ismertté.²⁵ A „hárompillérű verskompozíció”-t már Propertius költészetében — Balassi egyik kedves olvasmányában — s a középkori lírában (Bertran de Bornnál), valamint költőnk számos művében, köztük egészen koraiakban is kimutatta, s mint megállapítja: „a *Végek Dícséretének* nagyszerű strukturáltsága nem valami egyszeri, kivételesen kirobbanó, szemkápráztatóan művészi tűzijáték, hanem a hosszú és rövid költői gyakorlatában kiérlelt szerkesztőkészség ragyogó produktuma”.²⁶

A költemény alapvető kompozíciós rendező-szervező elve a kettős tagoláson túl — mint az a lírában nem ritka — a képi és gondolati jellegű szakaszok váltakozása. Páratlan szabatos-sággal valósul meg ez a költeményben.

A mondanivaló lényegét, legáltalánosabb érvényű, *elvi megfogalmazását a vers mértani közép-pontjában*, az ötödik versszakban helyezi el a szerző, de még ezen belül is a középső sorban a legnagyobb gondolati és erkölcsi súlyú mondatot („Emberségről példát, vitéségről formát mindeneknek ők adnak”). *Ugyancsak fogalmi természetű a vers-nyitás és zárás*. Az első versszakba, amely, mint láttuk, az exponálást is elvégzi, lényegében az ötödik versszak reflexiójának itt esztétikai közelítésű és visszajáról való (szónoki kérdés) megfogalmazása kerül: azaz amannak gondolati-érzelmi előkészítése. Az utolsó versszak pedig a legközépső, „köldök-”sor mondanivalójának szükségszerű következményét mondja ki: akik emberségből *mindenkinek* példát adnak, azoknak „ez világon szerteszerént vagyon mindenkéül jó neve”. Ez tehát az eszmei konklúzió.

E hármas szimmetriában elhelyezkedő, a verset közrefogó és két egyenlő félre tagoló versszakok közé épül be két, ugyancsak három-három versszakból álló szerkezeti szakasz, amelyekben a konkrét képek peregnék, s a gondolati mondanivaló illusztrálása, dokumentálása, szemléletesítése folyik.²⁷

A háromszor hármas tagolás a vers fő konstrukciós elve. Az említettekben kívül érvényesül ez a 9 (3 × 3) versszakra tagolásban is — a versszakok egyúttal szerkezeti elemek —, és a Balassi-strófa három periódusból: nagy sorból és ezeken belül 3—3 kis sorból (3 × 3!) összetett szerkezetében.²⁸ A hármas tagolás elve még a vers ritmikájába is behatol. Feltűnően gyakori

²⁵ VARJAS: i. m. 479—491.

²⁶ I. m. 481—482.

²⁷ A költemény szerkezetének alapvető vonásaira először a Köznevelés 1952. 487—8, 523—5. megj. cikkemben mutattam rá és részletesen foglalkoztam a kompozícióval a Magyar Irodalomtörténeti Társaság 1970. febr. 25-i ülésén tartott előadásomban.

²⁸ Nemcsak a kései Coelia-versekben, ahol Komlövörszki Tibor felfigyelt rá (A Balassi-vers jellegéhez. ItK 1968. 641.) érvényesül tehát a Balassi-strófaiban meglévő háromszor-hármas szerkezetének az egész versszerkezetre való kiterjedése, hanem még gazdagabb formában már a *Katonaénekek*ben is. Vö. még: HORVÁTH Iván: A Balassi-sor számszámítási értelmezéséhez. ItK 1970. 675.

benne a 3/3 osztású hatos, különösen a vers elején. Ez arra mutat, hogy a költő egy 3/3/3/3/4/3 osztású ritmus sugallatával kezdte írni a *Katonaéneket*, de ezt a magyaros verselésben gyakoribb és szokottabb 4/2 osztású képlet keresztelte és részben kiszorította.²⁹ A ritmikai hármas tagolást a Balassi-strófa heteseiben csaknem mindig jelenlévő háromszótagos sor-izület is erősíti.

A vers gondolatiságát hordozó „kiemelt” versszakok által közrefogott két, képekből felépített szerkezeti egység közül (2–4. és 6–8. vsz.) az első a csata előkészületeit mutatja, s mint láttuk, túlnyomóan a külső, esztétikai síkot képviseli, a második egység magát a csatát ábrázolja, és súllyal a belső, morális síkon mozog. Ennélfogva szintkülönbség, sőt bizonyos mértékben ellentét, de egyúttal erős egybetartozás is van közöttük, amelyet a szerkezet szoros, geometrikusan kiépített párhuzammal hangsúlyoz. A versszakok ebben a rendszerben a következőképpen tartoznak össze: 2–6; 3–7; 4–8.

A 2. és 6. versszak párhuzama egészen nyilvánvaló, nyelviileg is világosan utalnak rá az „Ellenség hírére” — „Ellenséget látván” — és a „homlokán vér lecsordul” — „Sok vérben fertezven” fordulatok. Mindkét helyen az 1., illetve 3. sorokban.

Nem ennyire nyilvánvaló a 3. és 7. versszak összefüggése, de a párhuzam merev végigvitele már művészietlen is lenne. Mindemellett megvan: az előző versszak viharos mozgása után itt mindkét ponton elcsendesedik a vers, hogy a következőkben annál fergetegesebben törhessen ki újra, s ezt az ellentét erejével fokozza, kiemelve. A 3. versszakban a lassan felfejlődő sereg, a vitézek statikus leírása, kevés mozgás. A megelőző 2. versszak tele van gyors mozgást jelentő állítmányokkal; ebben ilyen csak egy van: nyargalják, egyébként: viselik, nézik, szép. Hasonlóképpen a 6. versszakban csupa akciót jelentő szó (kiált, kópiát tör, vérben fertez, úz; a 7.-ben megállapítások). A párhuzamosság lényege: 3. vsz.: a sereg és a vitéz külső szépsége — 7. vsz.: belső, erkölcsi szépsége.

A 4. és 8. versszak kezdődik a legviharosabb, legsúlyosabb akciókkal (lovak ugrálnak, trombita riad — mert ők fejeiket szednek; a párhuzam lényege: 4. vsz.: a harci vágy mámore, 8. vsz.: a diadal mámore), s azután a kétféle elnyugvás: a lankadt-fáradt katona lepihenése — s a hősi halál dermedt nyugalma.

Még szorosabba fűzi a két képi hármas egység egybetartozását, kétszintű (esztétikai-morális) párhuzamát az, hogy e szakaszok éppen középső versszakainak (3–7.) utolsó sorában a kétszintűség határozott ellentété mélyül: a hadiélet legcsillogóbb oldala és legnagyobb szenvedései szembesülnek egymással. („Az párduckáppákkal, fényes sisakokkal, forgókkal szép mindenik” — „Csatán való éhség, szomjúság, nagy hévség s fáradság mulatások.”) Ez az elsősorban kiemelt első, középső és utolsó „fogalmi” szakaszok mellett másodsorban ezeket a versszakokat emeli ki, s a versszakoknak azzal a dialektikájával jár együtt, hogy a páratlanok túlnyomóan gondolatiak, s amennyiben képiak, mindenképpen statikusabbak (a 7. versszak paradoxon és metafora jellegével félig képi, félig gondolati), a páros versszakok pedig mindig tisztán képiak és erősen dinamikusak. Szabályosan hullámozó jelleget kap ezzel a versszerkezet.

De még ez sem minden. A kompozíciót egyéb tényezők még tovább gazdagítják és szorosabbra fűzik. Az 5. versszak a „köldök”-sorral a verset két szimmetrikus félre tagolja. Lezárja az első képi szakaszt, tehát a katonaélet derűs, kalandos leírását azáltal, hogy a 4. versszakbeli éjjeli elnyugvás képével ellentétet teremtve, hirtelen megemelt hangjával magasabb szintre emeli a verset, s ezzel előkészíti a második képi szakaszt: a vitézi lét keménységét, áldozatoságát például állító, súlyosabb versszakokat.

Képzelnék el a verset e nélkül az átvezetés nélkül: milyen suta vagy megtört lenne a szerkezet. Az 5. versszak tehát újabb expozíció is. Fényesen bizonyítható ez azzal, hogy az 5. versszak soronként mintegy dióhéjban előrevetíti a 6–7–8. versszak mondanivalóját („Az jó hírért-névért s az szép tisztességért ők mindent hátra hadnak” — 6. vsz.: a legveszedelmesebb vállalkozásra, rohamra indulnak. „Emberségről példát, vitézségről formát mindeneknek ők adnak” — 7. vsz.: A harc megpróbáltatásai, szenvedései számukra semmiség, mulatság. „Midőn mint jó solymok mezőn széllel járnak, vagdalkoznak, futtatnak” (a harc mámore) — 8. vsz.: kezdete: a diadal mámore).

A kompozíció egy további sajátága a fokozás, az emelkedő szerkesztés következetes megvalósítása. Érintettük ezt már a „fogalmi” versszakok egymáshoz viszonyításánál, s a két képi szakasz szintkülönbségénél, valamint ezek szigorú logikai, s részben időrendi, gyorsan progresszív menetét említve. De lehet az a szerkezeti elv az apróbb formaelemekig is: számos fordulat sorrendjét a fokozás igénye szabja meg, sőt olykor ez kettőz meg kifejezéseket gondo-

²⁹ A vers 54 hatosából 22 a 3/3 osztású (ebből 5 az első versszakban és 10 az első három versszakban), 18 a 4/2 és 14 bizonytalan osztású.

latritmus-szerűen. (Mező jó illatot, az ég szép harmatot; az utóbbi jelenség egyúttal ritkább is; Sőt azon kívül is, csak jókedvűből is; Roppant sereg előtt távol a sík mezőt: a távlati perspektíva nő; lankadt s fáradt; *Emberségről* példát, *vitézségről* formát; Az utaknak lese, kemény harcok helye; *éhség, szomjúság*: az utóbbi intenzívebb; *véressen, sebekben, halva*; *végbelieknek, ifjú vitézeknek*: az utóbbi személyesebb, érzelmileg telítettebb, stb.)

S last but not least, az érem-tömörségű remeklés: „holott sebesedik, öl, fog, vitézkedik”. Az első három ige összefogja a hadiélet döntő mozzanatait, és pedig fontossági sorrendben. A sebesülés ti, a vitéz számára, akinek a harc „tanuló iskola”, hétköznapi dolog, s örül, hogy ennyivel megúsza; az pedig, hogy fog (= foglyot ejt), fontosabb, mint hogy öl, hiszen ebből nagy haszna lehet. Végül a *vitézkedik* szó egybe foglalja mindezt.

A 7. versszak paradoxon-sorozatában érvényesül legerősebben ez az emelkedő tendencia. Ennek egyik oldalára, a három paradoxon fokozatos elmélyülésére már rámutattam a vers szónoki természetének elemzésénél. De fokozás nyilvánul meg más tekintetben is. Az első sor még csak az embert-vitézt próbára tevő természeti környezetre utal, a második a portyázó harc viszontagságaira, a harmadikban pedig a csatákra és a velük járó súlyos szenvedésekre. Ezzel egyúttal érdekes módon tükröződik ebben a versszakban az egész költemény logikai-időrendi felépítése, esztétikai-morális lépcsőzete, s fokozatos elkomorodása is.

A *Katonaének* kompozíciója tökéletesen zárt, lekerekített. Az 1. versszak első sorának megszólítása visszatér a záróstrófa első sorában is (jelzőkkel kiegészítve, variálva, hogy ne mechanikus ismétlésnek hasson, a változatosság esztétikai követelményének is eleget teendő). Visszatér a záróstrófában az 1. versszak „az széles föld felett”-je is az elvontabb, emeltebb „ez világon” formában, tehát egyúttal a fokozás elvének is engedve.

Visszatér a nyitó természeti keret is a verszárásban (ily módon valóban „körülvéve” a verset, mint ahogyan a valóságban is körülveszi a táj a vitézek életét). De ott áttételezés nélküli természeti kép áll, itt hasonlóba öltöztetett (mint sok fát gyümölcscsel).

Ugyancsak a zártságot fokozza egy sajtóság jelenség, amely nem lehet véletlen: a nyitó és záró versszak első sorának következetes *v-s* alliterálása, és ugyanezen versszakok utolsó sorainak *m-es* alliterálása. (Vitézek — végeknél; végbelieknek — vitézeknek; Mező — mindennél; Mint — mezőkbe.) Ezek közül az alliteráció-párok közül három méghozzá a sor első és utolsó szavait csendíti össze, de nyomatékos soraileji vagy metszet utáni helyzetben, tehát jól kihallhatóan („Vitézek mi lehet e széles föld felett szebb dolog az | végeknél; stb.). Analóg evvel a *Franciországi változásokra* záródedikének sorkezdetét és -véget összekapcsoló alliterációja, amely Keresztury Dezső finom megfigyelése szerint különös hangsúlyt és nyomatékot ad a vers csattanójának.³⁰ A *Katonaének* e betűrimeit, mint egy kódex fém sarokpántjai fogják össze a verset, amelynek a terjedelme egyébként is olyan, hogy hosszú soraival szélében-hosszában kb. egy könyvtükörnek az aranymetszethez közel álló, ideális méretarányait adja ki.

III.

A költemény kulcsszavai a következők: *vitézek, végek, mező, szebb, szép, minden-mindennél* (a mai „mindenki-mindenkinél” értelemben). Tehát egybeolvasva: *végek, vitézek, mező: szebb mindennél*. Ezekben a szavakban, mint magban a növény, voltaképpen benne van a *Katonaének* egész mondanivalójának lényege.

Rendkívül tanulságos, hogyan bánik Balassi ezekkel a szavakkal. A *minden-mindennél* valamennyi „fogalmi” versszakban (1, 5, 9.) jelen van; a *mező* ugyanezekben és a 3. és 7.-ben is: azaz csak a páratlanokban, a párosokban ellenben sehol. Tehát a legstatikusabb jelentésű kulcsszó teljes következetességgel az összes statikus versszakban ott van. A *végek (végbeliek)* a nyitó és záró fogalmi versszakban szerepel, a *vitézek* az első három versszakban és az utolsóban, s másutt nem.

A *szébb*, mint vezérszó csak ejtőszó, az expozícióban, az ennek alárendelt, azt mintegy felbontó és részletező statikusabb jelentésű „szép” megint csak a statikus versszakokban bukkan fel (kivéve a záróstrófát, de az eredeti kéziratban talán ott is jelen volt, l. lentebb), s a dinamikusokban nem.

Kettő kivétellel (a 2. és 3. sor *szép* szava) *mindegyik* kiemelt versszakbeli kulcsszó-elfordulást alliteráció hangsúlyosít (1. vsz.: *Vitézek—végeknél; széles—szebb; Mező—mindennél*; 5. vsz.: *Midőn—mint—mezőn*; 9. vsz.: *végbelieknek—vitézeknek*). A 14. sor *mindeneknek* és a 26. sor *mindeneknél* szavai saját soraikon belül ugyan nem alliterálnak, de mindössze két szó választja el őket a rákövetkező 15. sor hármas, illetve a 27. sor kettős *m*-alliterációjának kezdetétől, tehát összecsengenek vele.

³⁰ Batsányi János válogatott művei (MK). Bp. 1956. 26.

Egyenesen meghökkenítő azután, amit Balassi az említettekén is túl a *mező* és a *szép* szavakal művel. Könnyű belátni, hogy ezek a légáltalánosabb értelmű s legfontosabb kulcsszavai a költeménynek, a velük folytatott különös szerkezeti manipulációt épp ez indokolja. A *mező*: a végbeli katona természeti környezete, működési tere és mint harcmező sorsának s a haza sorsának eldöntője egyszersmind. A *szép* szó funkciója pedig az, hogy a költemény lényegi mondanivalójának mintegy „állítmánya” legyen. A mondanivaló csiráját a két szó tömondattá egyesítése is tartalmazza: *Mező: szép.*

A *mező* ötször fordul elő. Háromszor jelző nélkül: az 1. vsz. 3. sorában, az első helyen; a középő, 5. vsz. 3. sorában matematikai pontossággal középen (4 szó + *mező* + 4 szó), s a 9. vsz. és az egész vers utolsó sorában, az utolsó helyen. Vagyis ahogyan a vers előrehalad, a szó hátrafelé „kúszik”, átlót húzva a vers négyszögében. *Kétszer jelzővel* fordul elő: a 3. versszak 2. sorában (6 szó + *mező* + 3 szó), valamint ennek pontos tükörcsképeként a 7. — hátulról 3. l — vsz. 1. sorában: (3 szó + *mező* + 6 szó). Ezek meghúzzák az ugyancsak matematikai pontossággal meghatározott másik átlót. A versben így egy \times alak jön létre. A tökéletes, mérhető szabályosság azzal együtt, hogy a vers legfontosabb szava van érintve — éppúgy, mint a valószínűség-számítás³¹ —, gyakorlatilag teljesen kizárják e formáció véletlen létrejöttét.

Balassi az \times ábrát aligha üres szerkezeti bravúrként alakította ki a *Végek Dícséretében*, hanem valamiféle bonyolultabb, virtuózabb akrosztikon-szerű eljárásé, amelynek gyakorlata, éppúgy, mint más bonyolult formai manipulációké, csöppet sem idegen a középkori költészetől,³² amelyhez Balassit nemcsak költő-pályája kezdetén kötötte sok szál, ahogyan Eckhardt Sándortól tudjuk,³³ hanem később is, mint Komlovszki Tibor és Horváth Iván újban rámutatott.³⁴ Hogy a rejtett értelmeket hordozó, bonyolult, olykor szinte fantasztikus formai bravúrok mennyire otthonosak a középkor költészetében, arról pusztán a Világirodalmi Lexikon „akrosztikon” és „akroteleuton” c. cikkei is meggyőzhetnek bárkit.

Az \times formáció tehát valami rejtett értelmet, költői üzenetet hordoz. Megfejtéséhez több munkahipotézison keresztül juttam el.

(1) Az \times nem más, mint András-kereszt. Az András-keresztnek azonban a költemény mondanivalójához akármiképpen kapcsolható szimbolikus jelentését, pl. katonai vonatkozását nem találtam sem a keresztény szimbolikában, sem az emblematikában.³⁵

(2) Címerábra vagy

(3) zászlómotívum.

Az előbbire nem leltem értelmezhető támpontot. A korabeli magyar hadizászlókról tüzetes leírás tudtommal nem maradt fenn.

(4) Az András-kereszthez hasonló, nem keresztény eredetű — már trójai kerámiákon kimutatott — szimbólum a *mágikus kereszt*. Attól abban különbözik, hogy metszései derékszögűek, az András-keresztéi ellenben tompa-, illetve hegyesszögűek.³⁶

³¹ A *mező* szó a 9 strofából a páratlan sorszámúakban fordul elő. Tekintsük először adottnak azt, hogy a költő épp az adott strofák adott soraiban akarta elhelyezni ezt a szót. Ha feltételezzük, hogy egy-egy soron belül e szó bárhová kerülhetett volna és egymástól függetlenül az egyes sorokban, akkor annak P_1 valószínűsége, hogy épp úgy helyezze el a költő a *mező* szót, ahogyan valóban tette:

$$P_1 = \frac{1}{11 \cdot 10 \cdot 9 \cdot 10 \cdot 10} \sim \frac{1}{100\,000}$$

Ha most azt is tekintetbe vesszük, hogy a *mező* szó nemcsak a páratlan sorszámú, hanem a többi strofába is belekerülhetett volna, akkor annak valószínűsége, hogy épp ezekbe a strofákba kerüljön a *mező* szó, ahová valóban került:

$$P_2 = \frac{1}{\binom{9}{5}} = \frac{1 \cdot 2 \cdot 3 \cdot 4 \cdot 5}{9 \cdot 8 \cdot 7 \cdot 6 \cdot 5} = \frac{1}{126}$$

Ha most már annak a valószínűségére vagyunk kíváncsiak, hogy az adott strofákba kerüljön a *mező* szó és ezeken belül a megfelelő sorokban a meghatározott helyekre, akkor ezt a

$$P = P_1 P_2 \sim \frac{1}{10\,000\,000}$$

adja. Ez olyan alacsony érték, amely gyakorlatilag tökéletesen kizárja annak lehetőségét, hogy a *mező* szó ilyen elhelyezkedése a versben véletlen esemény lenne. (Ezúton mondok köszönetet dr. Gyires Béla egyetemi tanárnak, aki a valószínűség-számítási modell felállításában segítségemre volt.)

³² TURÓCZI-TROSTLER: i. m. 112.

³³ Balassi Bálint. Ep. é. n. 186–191.

³⁴ KOMLOVSZKI: i. m. 637., 642., HORVÁTH Iván: i. m. 672.

³⁵ Louis REAU: *Iconographie de l'art chrétien*. Paris 1958. 1–6. köt.; A. SCHMID: *Christliche Symbol e*. Freiburg 1909.; HENKEL-SCHÖNE: *Emblemata*. Stuttgart 1967.

³⁶ St. AUMÖLLER: *Das Kreuz als magisches Zeichen in südliche Burgenland*. Burgenländische Heimatblätter. 1971. Heft 1. 24–35.



Ezen az alapon azonban nem dönthető el a kérdés, mivel a X jel versbeli formája — szögei — attól függenek, hogyan írjuk fel a verset: strófa-közökkel vagy nélkülük?

A mágiikus kereszt nálunk már az Árpád-korban ismert volt mint a varázslat eszköze,³⁷ s mivel a mágiában és a folklórban is a rossz elleni védelem a funkciója, továbbá mivel a halotti kultuszban is szerepe van a kelet-európai népeknél,³⁸ némi joggal tehető fel, hogy a *Végek Dicséretében* ez a jel szerepel, s vagy a vitézeket védi jelképesen a gonosztól (a töröktől, a haláltól), vagy a 8. versszak temetetlen holtait a gonosz szellemektől. Ellene szól viszont ennek, hogy a középkori mesés természetrajznak ugyan számos, de a mágiának úgyszólván semmi nyoma Balassi költészetében. (A keresztény számmissztika, amelyre még visszatérek, nyilván nem tartozik ide.)

(5) A bűvös négyyszögbe való, s ezzel együtt átlós szerkesztés középkori misztikus költői gyakorlatának olyasféle elvilágiasodott, távoli változatával állunk szemben, amelyet Süpek Ottó Villon költészetében mutatott ki.³⁹

(6) Az antikvitásból ismert *commutatio* s később (a görög *khi* betűből) *chiasmus*nak nevezett kereszt-variációs retorikai alakzat⁴⁰ valamilyen továbbfejlesztett változatáról van szó. Ámde az (5) és (6) valószínűsítéséhez igazán meggyőző érveket nem találtam. Eljutottam azonban a *khi* (X) betűhöz, amely

(7) Krisztus nevének görög kezdőbetűje, s a még üldözött ókereszténységénél a kereszt titkos helyettesítőjeként szolgált.⁴¹ Az angolban ma is közhasználatú Krisztus-jel (Xmas). Erre felügyelve keresni kezdtem a Krisztus-monogram másik elemét is, s meg is találtam, ugyanazzal a módszerrel s ugyanazzal a matematikai pontossággal kirajzolva, mint a X-jel. Nem a

szokottabb  : *khi-rhó* (Chrisztosz), hanem a ritkább, de ugyancsak használatos  : *ióta-khi*⁴²

ez (Jézusz Chrisztosz), amely mellett a végbeliek *Jézus* csatakiáltása is szól ebben az esetben. (Noha szóba jöhet az is, hogy az 1. sor *szebb* és a 2. sor s a 9. sor *szép* szavát is figyelembe véve s azokat képzeletbeli ívvel összekötve a P (rhó) betű alakul ki: ez azonban a monogrammot létrehozó többi elem számtani kimerítéséhez képest igen tökéletlen volna. Így ez a feltevés elvethető.)

A Krisztus-monogram I (ióta) elemét a költő a másik legfontosabb kulcsszó: a *szép* segítségével húzza meg a vers középtengelyében, mégpedig a függőleges vonalat meghatározó két ponton *ugyanazokban a sorokban*, ahol a X-t jelölő *mező* szavak is állnak! (3. sor: 5 szó + *szép* + 5 szó; 19. sor: 5 szó + *mező* + 4 szó: a *szép* sorbeli helyzetének teljes meghatározásához itt már elegendő csupán az előtte álló szavaknak a 3. soréval egyező száma.) Az így már létrejött vonalat — ami még éppen véletlen is lehetne — további szabályos képletekkel erősíti meg (13. sor: 5 szó + *szép* + 5 szó: csak a bártfai kiadásban áll „s a szép”, a többi változatban: „az szép”⁴³ Itt nem helyezheti el a *mezővel* egy sorban, hiszen az is sorközépen áll, de mindenesetre ugyanabba a versszakba, fölébe teszi. 8. sor: 5 szó + *szép* + 1 szó. A pontos pozicionálás ezen a másodlagos helyen ez is elegendő.

A *mező* és a *szép* szavaknak egy sorban, illetve azonos — a statikus — strófában való következetes elhelyezése szinte kiáltóan megköveteli a *szép* jelenlétét a vers utolsó sorának közepén. Ez egyúttal a ióta-jel végigrajzolását is jelentené az egész versen, amely matematikailag — geometriailag így is „túlbiztosítottan” van ugyan meghatározva, alsó ötöde a gyakorlatban mégis hiányzik. Mivel a *Végek Dicséretének* nem maradt fenn autográfja s legrégebb ismert szövege az első bártfai kiadásban (1640 tájáról)⁴⁴ annál kerek félvszázaddal későbbi, szövegromlást is feltételezhetünk. A költeményben érvényesülő matematikai szabályszerűségek logikus továbbgondolásával ennél fogva az utolsó strófát hipotetikusán a következőképpen állíthatjuk helyre:

Ó végbelieknek, ifjú vitézeknek dicséretes serege!
Néktek ez világon szerte-szerént vagyon mindeneknél jó neve,
S mint sok fát gyümölcscsel *szép* jó szerencsékkel áldjon Isten mezőkbe!

³⁷ SÁGI Károly: Árpád-kori varázslás régészeti emlékei. Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei. 6/1967. 62–66., 71–76.

³⁸ AUMÜLLER: i. m. 19–21.

³⁹ Villon nevelőapja. FK 1968. 413–419.

⁴⁰ Heinrich LAUSBERG: Handbuch der literarischen Rhetorik. München 1960. 1. köt. 395–397., 2. köt. 893.

⁴¹ RÉAU: i. m. 4. köt. 77., SCHMID: i. m. 36–37.

⁴² SCHMID: u.ott.

⁴³ BÖM 246.

⁴⁴ i. m. 21., 245.

Igy itt is az 5 szó + *szép* + 5 szó képlet alakul ki a *mező* szóval megint egy sorban, az értelem és a hangulat legcsekélyebb csorbitása nélkül, sőt az utolsó sor *S*-e egy árnyalattal még külön ki is emeli, mert elválasztja az oly fontos utolsó sort, s az eltávolodás illúzióját erősíti. A *sok* ismétlésében rejlő költői energiáért pedig a sor változatosabb hangtete kárpótol.

Az *s* kötőszó mint a változatok mutatják,⁴⁵ a vers szövegének leglabilissabb eleme, és hogy a *szép*-et *sok*-nak írta valamelyik közbeeső másoló, lélektanilag nagyon is elképzelhető: szeme visszaugorva a soron, keze könnyen írhatta le a *szép* helyett az azonos mássalhangzóval kezdődő hasonló hosszúságú *sok* szót. A *néktek* a *kiknek* kötőszóval helyettesítése a másoló csiszoló szándékával magyarázható: talán ösztönösen elegánsabbnak, műveltebbnek érezte az alárendelést a mellérendelésnél.

Miért rejtette el a Krisztus-monogrammot Balassi e költeményében? A *Katonaének* szoros előképe — szerkezeti felépítésben, fordulataiban — a Krisztus-himnusz (41.), amely 1588-ban keletkezett. Időközben Balassi átesett a Júlia-ciklus nagy iskoláján s a *Végek Dicséretéhez* már a reneszánsz költő teljes öntudatával látott hozzá. Úgy érezhette: a végvári élet középkorias-tinódis, vallásos-jézusos költői koncepciója azonos már korszerűtlen. Bizonyára érezte azonban azt is, hogy a kereszténység és hit védelméért s Jézus nevében vívott harc ábrázolásában ezeknek valamilyen módon jelen kell lenniük. E dilemmát bámulatos invencióval és káprázatos költői technikával középkoriasan és egyszerűsödően vakmerően újítva oldotta meg: a harcba vezérlő Krisztus s vele a keresztény hit — „megszüntetve megőrzéssel” — egyszerre nincs jelen és mégis jelen van a műben.

Ha van „megéjtett”, „architektonikus” vers, akkor a *Katonaének* igazán az.

Minden korstílusban dominál valamelyik művészeti ág. A reneszánsz uralkodó elve architektonikus, amit építészeti forma- és díszítő elemeknek a festészetbe való gyakori behatolása is illusztrál. Fontosabb azonban ennél az, hogy annak a művészeti ágak az alapelve, amelyben (gyakorlati okokból is) legnagyobb a szerepe a konstrukciónak, úgy sugárzik át a reneszánszban a többi művészeti ágba, hogy az mindenütt hangsúlyozottan központi kérdéssé teszi a kompozíciót. Mint különösen a piktúrában nyilvánvaló: világos, erősen tagolt geometrikus formákra, különösen a háromszögre és matematikai viszonylatokra visszavezethető struktúrára sugall. Ez azonban nem jelent — még az építészetben sem — mértani szemérmust, merevséget, de még olyanfajta lapidáris egyszerűséget sem, mint ami a hellén architektúrára vagy a neoklasszicizmusra jellemző. A reneszánsz szerkezeti — architektonikus — főprincípiuma az egység a sokféleségben: változatos, összetett (mellérendelt vagy hierarchikusan elrendezett, illetve e kettőből kombinált) szimmetriák, geometrikus formák jól összehangolt alkalmazása.

A szabályosságok roppant bonyolult rendszere jellemzi a *Katonaének* szerkezetét. A költemény (két egyenlő félre tagoltságával) kettős szimmetriát, többszörös hierarchikus jellegű hármas szimmetriát („háromszög”-rendszert), kört, (lekerékítettség), négyszöget (zárttság, alliterációval „merekített” verssarkok), átlókat (a *mező* szó mozgása), felező vonalat (ióta), emelkedő vonalat (fokozás) és hullámvonalat (statikus és dinamikus versszakok váltakozása) egyesít magában. Mindezt tökéletesen beolvasztva a mű-egészbe, a legtermészetesebb hatást keltve, a legcsekélyebb törés vagy zökkenő nélkül, teljes összhangban. Íme ekkora tehetség számára a költészetben még a kör négyesgöcsítése sem lehetetlen!

Joggal hihetjük azt is, miután Horváth Iván olyannyira valószínűsítette a Balassi-strófa számmisztikai összefüggéseit⁴⁶ —, hogy ezek a szabályosságok számmisztikai viszonylatok geometriai visszatükrözései.

Ilyen teljesímeny láttán óhatatlanul felmerül az alkotói tudatosság-ösztönösség kérdése, az alkotáslélektan egyik kényes problémája. Ez az elemzés nem a komponálás folyamatának minden mozzanatában feltétlen tudatosságát akarja bizonyítani. A *Katonaének* bámulatos szerkezete részben vagy akár jelentős részben is sok-sok, a költő által élményileg feldolgozott mű példáján beidegzett alkotói reflex eredménye is lehet. Mégis, rendkívül valószínűtlennek látszik, hogy ennyire magas fokon szervezett struktúra túlnyomóan tudatos alakító tevékenység nélkül jöhetett volna létre. Különösen a **X** jel szoros aritmetikájára tételezi fel a legteljesebb tudatosságot.

Fel vagyok készülve arra az ellenérvre: képtelenség, hogy *régi* költő ennyire tudatos legyen. Ez az érv azonban nem más, mint a mechanikus fejlődés-hit kritikátlán és felületes alkalmazása a művészetre. Egyáltalán: teljességgel kétségbe vonható, hogy a művészetben a változáson és bizonyos differenciálódáson túl igaz, tehát érték-fokozódással meghatározott fejlődés lenne. Thomas Mann és Brecht talán elvileg magasabb rendű Homérosznál és Shakespeare-nél? Ilyesminek a felvetése is badarság.

⁴⁵ BÖM 246—247.

⁴⁶ HORVÁTH Iván: i. m. 672—679. — Tanulmányom nyomdába adása után jelent meg e tárgyról: SÚPEK Ottó: Balassi Bálint *Katonaénekének* szám-szimbolikus szerkezete. MTA I. OK 1971. 443—449.

Bár az emberiség más területeken valóban a fokozódó tudatosság felé halad: nyugodtan kimondhatjuk, hogy a régi költő általában igenis tudatosabb volt a XIX—XX. századnál. Művészetét — a klasszicista esztétika szellemében — megtanulható arsnak, magát a szó eredeti értelmében művesnek tekintette, a költészet céljának pedig nem az érzelmek és élmények spontán kiáradását, hanem a választott költői tárgy precíz és tökéletes megmunkálását tartotta, még akkor is, ha mint a *Katonaének* esetében átütött ezen az élmény, a vallomás (az ő esetében fordítva, mint ma, ez volt az ösztönös) és a géniusz szükségszerű eredetisége. Ezt a megmunkálást a mesterség szigorú szabályai, az alaposan elsajátított és készségekké fejlesztett stilisztikai, poétikai és retorikai regulák és receptúrák alkalmazásával végezte el. A művésziművesi tudatosságot épp a modernség kezdete, a romantika száműzte, hogy elsőnek a parnassienek szegüljenek ezzel szembe, azzal a részeredménnyel azonban csupán, hogy a költészet zöme azóta is túlnyomóan ösztönös.

A *Katonaének* már-már rafinált, egyúttal tökéletesen kiegyensúlyozott szerkezete természetesen nem válik tudatossá a naív (elemző szándék nélküli) olvasóban-hallgatóban, mégis jelen van számára. Annyit megérez, hogy ebben a versben, akár egy katedrálisban, valami nagy-nagy Rend és páratlan Harmónia uralkodik, s mindez a fenség érzetével tölti el. Ez pedig egybeolvad a mondanivalóból feléje áradó erkölcsi fenséggel és katharzissal.

Igy oldódik fel a mű zord életanyaga és hallatlanul artisztikusan kialakított belső formája közötti feszültség. Balassi „bent” teremtette meg azt a harmóniát, ami az őt körülvevő magyar világból olyan végzetesen hiányzott.