

HERNÁDY JUDIT

Imitáció és jelentésalkotás Esterházy Pál költészetében

(Az fülemile énekének magyarázattya)

„Nincs oly vad gromba ember, ki Istent nem látná a teremtet-állatok tűkörében, mivel a mennyei és földi állatok nem egyebek szép rendel egybe-szerkesztetett garádicsoknál, mellyeken a nagy Isten ismételre juthat az értelmes emberek okossága.”¹ Pázmány Péter idézett sorai jól mutatják, hogy a barokk idején még érvényesült a középkori természetszemlélet hatása. Ennek fényében még úgy tekintettek az érzéki világra, hogy az magában hordozza azokat a nyomokat (*vestigia*), amelyek az emberi értelmet képesek elvezetni a magasabb, szellemi valóság igazságaihoz.² Esterházy Pál lírájában is jelen van a kozmikus világ egyes grádicsainak megverselésére irányuló szándék: a költő az égi madarak, a földi állatok, a halak, a kerti virágok és a drágakövek témájának is egy-egy külön verset szentelt.

Esterházy írói munkamódszere kapcsán a katalogizáló hajlamot, egyfajta virtuális, költői *Kunstkammert* építő szándékot szokás emlegetni.³ Ugyanaz az attitűd, amely a csodakabinetek, e reprezentatív, különleges gyűjtemények létrehozása mögött meghúzódott, költői működése kapcsán is felfedezhető. Műveinek szignifikáns részét az általa imitált szerzők egy-egy szavának, sorának, nemegyszer több strófányi szakaszának átvételeiből alkotta meg, majd az így konstruált irodalmi anyagot saját versgyűjteményébe rendezve őrizte meg, a nyilvánossá tétel szándéka nélkül. Ezt a külső, kozmikus világ megismerésére irányuló törekvést szervesen egészítette ki egy olyan költői orientáció, amelyet az emberi élet menetét befolyásoló személytelen tényezők, hatóerők megértésének vágya motivált. Esterházy *Az fülemile énekének magyarázattya* című versében e két szemléleti irányulás egyszerre érvényesül, ami a lírai narráció megvalósult formáján is érezteti hatását. A vers szöveggközei elemzése remélhetőleg módot fog nyújtani arra, hogy mélyebb betekintést nyerhessünk a költő imitációs eljárásának műhelytitkaiba. Emellett a tanulmány célkitűzésének részét képezi – a szövegépítés és történetalakítás módjának és a témakezelés sajátosságainak feltárása

* A dolgozat a XXXIII. Országos Tudományos Diákköri Konferenciára készült pályamű átdolgozott változata.

1 PÁZMÁNY Péter, *Igazságra vezérlő kalauz*, s. a. r. Kiss Ignác, Pázmány Péter Összes Munkái (Budapest: Kir. Magyar Tudomány-egyetem Hittudományi kara, 1897), 3:18.

2 PÁL József, *Dante: Szó, szimbólum, realizmus a középkorban* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2009), 69–70.

3 ÁCS Pál, „Egy csudálatos ének: A Kunstkammer eszméje Esterházy Pál költészetében”, in *Szolgálatomat ajánlom a 60 éves Jankovics Józsefnek*, szerk. NYERGES Judit, CSÁSZTVAY Tünde, 11–16 (Budapest: Balassi Kiadó, 2009); HARGITTAY Emil, „Esterházy Pál költészete: Ciklusszerkesztés, újrairás, imagináció”, in *Esterházy Pál, a műkedvelő mecénás: Egy 17. századi arisztokrata-életpálya a politika és a művészet határvidékén*, szerk. ÁCS Pál, 389–406 (Budapest: reciti, 2015), 404–405.

mellett – annak demonstrálása is, hogy Esterházy műve milyen komplex utalás- és motívumhálót működtet.

A szövegátvételek új kontextusba helyezésének módja

A költemény az 1670-es keltezésű, teljesebbnek tekintett autográf kéziratos versgyűjtemény második részében kapott helyet (49–84. strófák), melyben a különféle hangoltságú, jórészt nyíltan szerelmi tematikájú versek és táncdalok variált rendben követik egymást. A gyűjtemény szerkesztésmódja költői tudatosságra vall: a versek strófáinak számozása a ciklus elejétől a végéig folyamatos, az egyes darabok sorrendje kötött.⁴ A vers – az első összeíráshoz képest négy önálló szövegezésű strófával bővült – végső változata megőrizte az évszakverseket követő ciklusbeli pozícióját.⁵ Első alaposabb értékelése Kovács Sándor Iván nevéhez fűződik, érintőlegesen azonban más Esterházy-tanulmányok is tárgyalták.⁶

A költő a felhasznált szövegegységeket három Zrínyi-mű különböző részeiből válogatta össze: a *Szigeti veszedelem* III. és XII. énekéből, az *Arianna sirásából* és az *Orpheus keservéből*.⁷ Az ezekből nyert szöveganyagot önálló strófákkal is kiegészítette; utóbbiak az összerjedelem mintegy egynegyedét teszik ki.

A vers szerkezete három jól elkülönülő egységre tagolható, mindegyik egy jellegzetes érzésvilág megjelenítője, határvonalaiakon pedig egy-egy narratíván belüli fordulópont képez cezúrát. A vers alaphelyzetét, a hajnali festői idillt s annak kiteljesedését (49–59.) egy azzal diametrálisan ellentétes hangulatú és hangnemű szakasz követi (60–78.), majd egy rövidebb, de a verskezdet pozitív színezetű élményvilágát megismétlő, sőt felfokozó zárlattal ér véget a költemény (79–84.). Az epikus alkotásokra jellemző öt fő strukturális összetevő is tetten érhető, mivel a mű dominánsan lírai beszédmódja egy elbeszél, parabolikus jellegű történet váza köré épül fel.

4 A mű elemzése során a kritikai kiadás szövegét vettem alapul. Az Esterházy-idézetek forrása: VARGA Imre, Cs. HAVAS Ágnes, STOLL Béla, kiad., *Madách Gáspár, egy névtelen, Beniczky Péter, gróf Balassa Bálint, Listius László, Esterházy Pál és Fráter István versei, Régi magyar költők tára, XVII. század, 12.* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1987). Az Esterházy-versidézetek általam kurzivált részei az átvett szakaszokat jelölik.

5 HARGITTAY, „Esterházy Pál...”, 392–394.

6 KANYARÓ Ferenc, „Zrínyi legújabb epigonja”, *Egyetemes Philológiai Közlöny* 17 (1893): 15–36, 30–36; KOVÁCS Sándor Iván, „Koboz és Virginál: Esterházy Pál költészetéről”, in Kovács Sándor Iván, „*Eleink tündöklőse*”, 67–76 (Budapest: Balassi, 1996), 68–70; ORLOVSZKY Géza, „Még egy posztmodern Esterházy?”, in ÁCS, *Esterházy Pál...*, 375–388; HARGITTAY, „Esterházy Pál...”, 383; POLGÁR Anikó és CSEHY Zoltán, „Ariadné Magyarországon: Zrínyi és Esterházy verses mítoszértelmezései”, in ÁCS, *Esterházy Pál...*, 389–407, 412; KNAPP Éva, „»Volucris rota, vertitur anni«: Zrínyi Miklós, Listius László és Esterházy Pál szerencse- és évszakverseinek poétikatörténeti háttéréhez”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 118 (2004): 3–30, 24; NYÁGULY Judit, „»Mert kibeszélésén nyelv ugyan elszárad«: Esterházy Pál-olvasatok”, *Irodalomismeret* 11 (2001): 20–24.

7 A kritikai kiadás vonatkozó jegyzete nem tesz említést az *Orpheus keservéről*, számbavétele hiányzik az újabb szakirodalom anyagából is. Kanyaró Ferenc szövegösszevetésénél azonban megtalálható: KANYARÓ, „Zrínyi legújabb epigonja”, 34.

Az első strukturális egység felütése a *Szigeti veszedelem* XII. énekének elején található sorokat idézi:

Ül vala egykoron harmatos hajnalban
Eleiben tűnék Cupido haragban,
S ily haragos szókat beszéle magában:
Szigeti veszedelem, XII. 2.⁸

Ülök uala egykor harmatos hainalban,
Egy igen szép dombon, és szellős árnyekben,
Musákat, Apollot látám egy Barlangban,
Kik uigadnak vala egy Cristal Forrásban.

Az fülemile..., 49.

Látható, hogy az Esterházy-mű és az eposzbeli szerelmi történet expozíciója azonos, a későbbiekben viszont az új szerzemény már nem követi, hanem megbontja az eredeti szöveghelyek történéseinek sorrendjét.⁹ Az idézett strófában a forrásszöveg külső nézőpontból megjelenített szereplője és a vizsgált költemény elbeszélői pozíciójában lévő lírai alanya között felcserélődik a szituáció, az igealak első személyűvé alakul. Zrínyi történetében a bujdosó Delimán „ül vala egykor” a szép dombon, mielőtt még Cupido halált hozó szerelemre gerjeszti Cumilla iránt. Ezért szerepel nála a tragikus jövőt előrevetítő *harag* motívuma, mely a felszíni idill mögött megbújó ártó eseményre utal. Esterházy nem töri meg a boldog és nyugodt hangulatot árasztó intonációt, hanem a környezetleíráshoz még hozzáilleszti a barlang és forrás körül vigadó isteni lények képét, a komor elemeket pedig tudatosan elhagyja.

A következő három versszak (50–52.) valószínűleg teljes egészében Esterházy költése.¹⁰ Az imitált Zrínyi-hellyel ellentétben itt az emberi és isteni világ viszonyát még harmónia jellemzi, a lírai alanyt maga Apollo bízta meg a fülemüleének titkos jelentésének felfedésével. Az 50. strófában feltűnő fülemüle lesz a vers voltaképpen „főhőse”, méghozzá jó okkal: a csalogány volt a régiség szerelmi költészetének egyik leggyakrabban alkalmazott toposza.¹¹ Felléptetése így határozottan előrevetíti a szerelmi tematika kibontakozásának valószínűségét.

Mivel az első négy strófa csaknem teljesen mentes az átvételektől, Esterházy egyéni költői invenciójának szempontjából különösen nagy jelentőséggel bír. E szövegegység szerepe egyfelől az, hogy megadja az 53. versszakkal induló madárének felütését és a címben szereplő magyarázat háttértörténetét. Másfelől viszont egy sajátos lírai alapszituációt is megteremt. Olyan archaikus jelképek jutnak szerephez e felvezető szakaszban, mint a *hajnal*, a *harmat*, a *domb*, a *barlang* és a *forrás*, amelyek mindegyike kapcsolatba hozható valamifajta titkos, rejtett tudás megszerzésének képzetkörével. Úgy vélem, hogy az Esterházy-féle vers világában való együttes előfordulásuk túlmutat a szerelmi líra idilli tájleírásain, s egy olyan sajátos közeget hoz létre, amely a kontemp-

8 A Zrínyi-idézetek forrása: ZRÍNYI Miklós, *Összes művei*, I. köt., s. a. r. KLANICZAY Tibor (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1958).

9 Zrínyi Miklós imitációs technikájához hasonlóan. Kiss Farkas Gábor, *Imagináció és imitáció Zrínyi eposzában* (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2012), 57–58.

10 Kovács, „Koboz és Virginál...”, 69.

11 A fülemüle-toposz kapcsán lásd: SZABICS Imre, „A trubadúrlíra és Balassi Bálint szerelmi költészete”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 100 (1996): 543–581, 555.

láció attitűdjét kapcsolja a lírai énhez. E meditatív jelleget nyomatékosítja az isteni alakok távozása, vagyis a vers beszélője egyedül marad a magyarázat tárgyával.

A lírai alany ezután nem folytatja az elbeszélést, hanem átadja a szót a fülemülének: elsőként a csalóánydal örömteli változatát hallhatjuk. Ismeretes, hogy e dal a *Szigeti veszedelem* harmadik énekéből származó átvételeken alapul: Esterházy az ifjú török dalnok szerencseénekét adta az énekesmadár szájába,¹² azonban nem vett át minden egyes versszakot, s jelentős mértékű módosításokat is végrehajtott rajtuk. A változtatás hol tartalmi, hol ritmikai indokú volt. Utóbbi esetben Esterházy a Zrínyinél szereplő eredeti metrumokat a szabályos felező tizenketteshez való ragaszkodás miatt alakította át.¹³ Tárgyi okokból kellett elhagynia a tél és a társadalmi pozíció dicséretét tartalmazó két teljes strófát. A tartalmi módosítások legfőbb indoka nyilvánvalóan az eltérő alapszituációk sajátosságaiban rejlik, hiszen míg az imitált Zrínyi-művek alakjai és megszólalói mind emberek, addig Esterházy versének főszereplője és hangadója egy énekesmadár, így elkerülhetetlen volt számos kifejezés hozzáigazítása a sajátos fülemüle-szituációhoz.

Az elsőrendű forrásanyag még ki is egészült részint kölcsönzött, részint önálló sorokkal. E metódust jól szemlélteti az 57. strófa:

Összel sok gyümölccsel, citrommal, turuncssal
Ajándékozsz bőven, szép pomagránáttal;
Erdőn vadat nem hagysz, mert nékem azokkal
Bőven kedveskedel, és jó madarakkal.

Szigeti veszedelem, III. 36.

Auster Zephyrussal sűrű árnyekokkal,
Böuen aiándekosz hainali harmattal
Ligetes *erdőkön* Faunus bogarakkal
Nékem kedueskedel kis Hangya monyakkal.

Az fülemile..., 57.

Esterházy a forrásszöveg évszakjelöléseit – a nyár kivételével – elhagyta.¹⁴ A tél javainak taglalása teljesen eltűnt, nyilván mert a fülemüle ekkor igen kevés dolognak tudna csak örülni: költöző madár. Az ősz helyett a hasonló hangalakú, Auster nevű szél szerepel. E módosítások jelzés értékűek: a környezeti tényezők kaotikusabb és zordabb oldalát képviselő jelenségek mellőzése az olvasó – és a megfigyelői szerepű lírai alany – nézőpontjából tekintve burkoltan már ekkor kisebbiti, relativizálja a megénekelte örömet.

Feltűnő, hogy a fülemüle, a „szerelem *par excellence* madara”¹⁵ csak a szerencse kedvezéséről énekel s nem említi a boldog szerelmet. Pedig az eredeti szöveg alapján volna is rá alkalma! Azonban a Zrínyinél szereplő *egyesemet* helyére a *szerencsém*et kifejezés került. A versforma éppúgy nem indokolta a változtatást, mint ahogyan a szerepcseré sem, hiszen egy madárnak is lehet párja – sőt, mint látni fogjuk, van is. Úgy tűnik, hogy Esterházy ekkor még nem akarta nyíltan bevonni a költemény textusába a szerelmi tematikát, ezért a szerencse szereti a madárkát, nem társa. Mindez összhangban áll

12 KOVÁCS, „Koboz és Virginál...”, 69.

13 HARGITTAY, „Esterházy Pál...”, 397–398.

14 KNAPP, „»Volucris rota...”, 24.

15 SZABICS, „A trubadúrlíra és Balassi...”, 555.

Cupido és a *kikeletkor* elhagyásával. De az sem tekinthető véletlennek, hogy a török ifjú dala az egyetlen olyan imitált szöveghely, amelynek eredeti kontextusa csak nagyon laza kapcsolatban áll a szerelemmel; azonban az átemelés során ez a csekély mértékű vonatkozás is elveszett.

A vers felütése nem utal a történetek évszakkörön belüli idejére, habár a hajnali idill hagyományosan a természet tavaszi újjáéledéséhez kötődött.¹⁶A szerencsevers *kikeletkor* kifejezése helyén viszont az e szempontból semleges *itten engem* áll. A szövegváltoztatások alapján úgy tűnik, hogy a narratíva nyáron játszódik. De Esterházy vajon miért módosította a konvencionális *tavaszhülem*–*szerelem* toposzegyüttést? Újfent elmondható, hogy ennek háttérében se ritmikai szempont, se a madáralakkal összefüggő indok nem állhatott. A ragyogó nyári idő ellentétbe fordulása, a viharok tombolása viszont kiválóan illik a vers későbbi hangulati-érzelmi váltásához, erős kontraszthatása által.

Érdekes a szerencseéneket kiegészítő szövegrész is, amelyhez Esterházy az eposzbeli öreg orvos, Fáti néhány sorát használta fel:

Nem-é ez fényes nap, az mely szöbbs mindennél
Osztya fényét közinkben, s mi élünk evvel?
Ha földi jóságát röjtené irigységgel,
Elveszne ez világ csak egy kis üdővel
Szigeti veszedelem, XII. 36.

*Ezé az fényes Nap, mely ékesb mindennél,
Osztya fényét nékem, élleki fényénél
Gyönyörködöm nappal ez kertnek uizénél,
Éiel énekelek gyöngye szellöczkénél.
Az hülemile..., 59.*

A szöveg forráshelye szerelmi vonatkozású: Fáti éppen arról igyekszik meggyőzni Cumillát, hogy engedje át magát Cupido hatalmának. Az átemelés során azonban a szakasz eredeti tartalma ismét semlegesítődött. Ez pedig arra enged következtetni, hogy a szerelmi tematika felszíni mellőzése e szövegegységben kifejezetten a szerzői intenció által kialakított poétikai jegy.

Az 59. strófa foglalja magában az egység hangulati tetőpontját. A sugárzó napfény a szakasz uralkodó motívuma, mely szorosan kapcsolódik az *élet*, a *gyönyörködés*, az *éneklés*, a *szépség* és a *Nap* képzeteihez: a nyár által jelképezett életértékekhez és jelenségekhez. A vers elején feltűnő *Apollo* a művészetek, a Nap, a fény és az igazság istene. A vers ideálisnak rajzolt világában azonban éppen a legfontosabb tényezőn, az igazságon esik csorba. A szerencséiben bízó hülemülete vét az isteni világ ellen, szavai tudatlanságról és elbizakodottságról árulkodnak.

A 60. strófától kezdődő újabb egység strukturális felépítése hasonló az előzőéhez: önállóan szerzett strófák vezetnek fel és egészítik ki a kölcsönzött részeket, amelyek közül a végpontot újra a madáréneke fogja magába foglalni. A hülemülete társának tevékenysége egy mellékszínként bevonásával tárul elénk, így jön létre a történet bonyolalma. Ekkor egy új, az előbbivel ellentétes tónusú szakasz veszi kezdetét; a forrásnál inni akaró hülemülettársra egy ifjú vadász rálő, majd a megsebesített madarat hazaviszi, hogy meggyógyítsa.

¹⁶ Uo., 549–550.

Ezután egy újabb narrátori nézőpontváltással térünk vissza a lírai alany fülemülé-jéhez („madárkám”). A 63. és a 64. versszak az *Arianna sírása* 13. strófájának csupán egy sorát, illetve kifejezését imitálja:

Ölelni kívánván Teseust, életét,
Gyöngén tapogatva viszi ágyba kezét;
De semmit nem talál, csak az üres helyét,
Meghidegült ágát, és hitetlen jelét.

Arianna sírása, 13.

Azomban madárkám ö fészkéhez mene,
Hogy sok ének után társát föl keresse,
De semmit nem talál, csak ő üres helye
Mutattya megh magát, s-ennehány czöp uére.

Megh ösméré mingyárt szép társának uérét,
Ölelni nem lehet, láttya már szerelmét
Mégis mind untalan keresi iegyessét,
Észben ha uehetné erdön éneklését.

Az fülemile..., 63–64.

Ténylegesen innentől kerül előtérbe a szerelmi érzés egész létezését meghatározó hatalma. A strófák megtartják eddigi tárgyilagos hangvételüket, az elbeszélő attitűdje változatlan marad. Az intim közeget betöltő hiány érzékelése révén a fülemüle Ariannával egyező módon veszi észre társának eltűnését.¹⁷ A madarat ért szerencsétlenség narratív funkciója az, hogy a korábbi ének felelőtlen derűjének tarthatatlanságát igazolja. A fülemüle keserű vádjai ezért nem párja ellen irányulnak, hanem a versvilág háttérében jelenlévő két immanens hatalom, Fortuna és Cupido ellen.

A továbbiakban a szerelmét vesztt fülemüle reakciójának leírása négy versszaknyi terjedelemben Ariannáéval halad párhuzamosan, és csak egy helyen egészül ki a tomboló Delimánt ábrázoló sorokkal. A költő itt is a témának és versszituációnak megfelelően módosított az átvételek egyes szöveghelyein. Jól szemlélteti imitációs szövegformálását a 67. strófa, amelyben a saját költeményébe nem illeszkedő *ott széles tengeren* szavakat *szemeit az erdön széjjelre* alakította, s part helyett fákat, emberek helyett madárkákat szerepeltet.¹⁸

Az eddigi gyöngeség, finomság helyét hirtelen átveszi a *ménkö*, a *szörnyű szelet* és *kemény* képe, az énekét pedig a síri, döbönt némaság. Csak egy valami hallható: Alcion szomorú sírása. A társát sirató szép Alcion mitológiai utalás, az antik szerelmespár történetét Ovidius *Átváltozások* című műve tartalmazza. Bár a közös motívumok érthetővé teszik az eredeti változat megtartását, mégis érezhető némi disszonancia. Ugyanis a Zrínyi-féle Arianna-mű közegében a mitológiai háttér mellett az azonos színtér (tengerpart) indokolta és tette ötletessé a motívum szövegbe építését. De vajon mit keres a tengeri viharban odaveszett férjét sirató Alcion egy erdőben?

A második fülemüleének (70–78.) három különböző Zrínyi-műből kölcsönzött szövegrészletet forraszt egységbe, ezáltal pedig Arianna, Delimán és Orpheus kesergéseinek kombinációjaképpen egy sokrétű, összetett panaszdal jön létre. Az újabb madár-

¹⁷ Kovács, „Koboz és Virginál...”, 69.

¹⁸ Uo.

ének az első versbetét hangulatát ellenpontozza kilenc strófán keresztül. A mű terében csak most jelenik meg a vers eleji strófából törölt Cupido, méghozzá negatív színben, megcsaló, ártó hatalomként.

Úgy tűnik, hogy a költő még a három felsorolt Zrínyi-textus kiaknázása után sem érezte teljesnek a madáréneket: négy további, önálló szerzésű strófát illesztett hozzá (74–77.). Az újra felcsapó indulat most már Cupido helyett az egykor dicsért szerencsét aposztrofálja. Külön figyelmet érdemel, hogy a romboló szenvedély növekedését, testi és pszichikai hatásait a költemény milyen finoman kidolgozott ellenpontoszással és fokozatossággal jeleníti meg. A gyönyörködtető éneklés helyére a *megrozdásult torkú* szólás és a hörgés lép; a Nap ragyogó fényénél élő madárka látását most sötét hályog homályosítja el; az egykor szép fülemüle tollai, csontjai és erei szintén a pusztulás jeleit mutatják.

Érdekes módon imitálja a 78. strófa a Cupido által megsebzett Cumilla panaszát:¹⁹

Fáti, édes anyám, mely sűrű árnyékok
Járják én elmémet, ugyan elájulok;
Mely kegyes vendéget mi földünkben látok,
Lú tüzet énbélém, kitül és gyuladok.

Szigeti veszedelem, XII. 24.

*Fatum édes Anyám mely sűrű árnyékok
Járiák én elmémet, ugyan el aiulok,
Ó mely iszonyu kint, én szíuemben látok,
Lői tüzet én belém! örömost meghalok.*

Az fülemile..., 78.

A *Szigeti veszedelem* szerelmi történetének kezdőpontján álló rész áthelyeződik az új történetmenet veszteség utáni szakaszába, a megszólaló attitűdje és a szakasz tartalmi kimenetele pedig ellentétesre változik. A *Szigeti veszedelem* Cumillájában éppen csak ekkor tudatosul Cupido tevékenységének ténye és következménye, a vonzalom megszületése, Esterháznál viszont a társát már elvesztett szerelmes szólítja fel az istenséget a gyilkos tett végrehajtására. Mivel Fáti alakja nem illet a vershelyzetbe, a két kifejezés részben egyező hangsora egy leleményes cserére adott lehetőséget. Érdemes itt megemlíteni, hogy Zrínyi másik imitált költeményében, az *Orpheus*ban a halál-vágyó szerelmes valóban a Fátumot szólítja meg, idevágó szituáció keretében: „Csak te gyógyíthatnál, o, Fátum kegyetlen! / Hogyha szörnyü kinnal megölnél hirtelen” (*Orpheus keserve*, 16).

A történet díszleteit alkotó háttérmotívumok szintén figyelmes szerkesztésmódról árulkodnak. Előtérbe kerülnek a fülemüle lelki tájképét megfestő költői trópusok, a viharképzet pedig metaforikus szinten jelenik meg. A környezetrajz terén az eddig pozitív jelzőkben bővelkedő leírás elszegényedik; az előbb még bájhoz kapcsolódó lágyság a halál előhírnöke lesz. A rokokós kicsinyítések végig jelen vannak a vers szövetében, de a második résztől már nem annyira a kedvesség és báj, mint inkább a gyengeség és kiszolgáltatottság érzetét keltik.

A 78. strófa hangulati mélypontját hirtelen töri meg a lírai megszólaló ébredése. Mindez váratlanul hat, hiszen eddig semmiféle közvetlen utalás nem történt arra, hogy

19 Összevetéseim alapján csak egy olyan versszakot találtam, amelyben valóban Cumilla szavait idézi Esterházy. Vö. Kovács, „Koboz és Virginál...”, 69.

a vers beszélője álmodik. Talán ez a költemény legrejtélyesebb szakasza, mivel nem tudható, hogy pontosan hol húzódik a határvonal álom és valóság között. Még azt sem lehet eldönteni, vajon a régiség irodalmában jelenlévő két fő álomtípus, az *insomnium* és a *somnium* közül melyikkel volna azonosítható.²⁰ A lírai elbeszélő szófukarsága miatt az olvasó bizonyosan nem tudhatja, csak sejtheti, hogy az álomnak a versvilágra vonatkozóan vannak referenciális elemei, hiszen az ébredést követő mozzanatok erre utalnak. Ezek mintha azt sugallnák, hogy az álomjelenet során a lírai alany valamire ténylegesen *ráébredt*.

A szakasz imitációs alapanyagáért Esterházy az Arianna-történet elején szereplő ébredésjelenethez nyúlt vissza. Az álomból ébredés mozzanatát ugyan megtartotta, azonban nála nem hajnalodik, hanem már „elhaladott” a hajnal; a tevékenység szubjektuma is megváltozik, Arianna szituációjába a vers beszélője helyezkedik bele, így az egyik szereplő helyett a történetmondó maga ébred fel.

A következő, saját szerzésű strófák (80–81.) a lírai alany ébredését követő történeteket ábrázolják. Az érzelmi érintettséget sugalló sietős tevékenységformák döntő, pozitív fordulat elindítóivá lesznek. A hazatérő, majd a kristályforráshoz visszaballagó vershős magával hozza a fülemüle „frissen” talált társát, megszanja őt, és szabadon engedi. De vajon hogyan került a narrátor otthonába a fülemüle párja? Lehetséges, hogy az ifjú vadász valójában a narrátor álombeli alteregója. A történetpszichés hézagossága azonban e tekintetben csak találgatásokra nyújt módot.

A 82–84. strófák Cumilla és Delimán nászjelentét imitálják. E szakasz újabb szemléletes példa az eredeti időrend megbontására: a forrásszöveg sorai a megjövendőlt szerencsétlenség *előtt* történeteket jelenítik meg, amikor Cumilla és Delimán még boldogok voltak. Esterházynál viszont e részletek a váratlanul bekövetkezett szerencsétlenség *utáni* új örömet ábrázolják. A szerelmi érzés boldogsága az utolsó strófában éri el tetőpontját; a hangulati hullámvölgyet az első egység sugárzó szépségű természeti közegével analóg lelkiállapot váltja fel. E mozzanat lényegesen eltér az imitált költőétől. Zrínyi szerelemábrázolása ugyanis a fatalitás és szenvedés vonásaival ruházta fel Cupido tevékenységi körét, nála a szerelmi érzés mindig „fenyegetett, mint a napfény, amit a viharfelhők már körbezártak”.²¹ Király Erzsébet találó szavai Esterházy elemzett költeményének első felére is ráillenek, hiszen a fülemüle szerelmi érzése szintén a fenyegetettség állapotába kerül, ám végül a sötét viharfelhők eloszlanak, a tragikum idillbe oldódik.²²

20 „Az *insomnium* csupán a megtörténte tüköröződése, a *somnium* viszont a bekövetkező dolgokról szól, tehát megfejtést is igényel.” SZENTMÁRTONI SZABÓ Géza, „»Álmomban azt látám«: Pünkösdi hava és a szerelmi álmok”, in *Ámor, álom és mámor: A szerelem a régi magyar irodalomban és a szerelem ezredéves hazai kultúrtörténete*, szerk. SZENTMÁRTONI SZABÓ Géza, 389–406 (Budapest: Universitas, 2002), 391.

21 KIRÁLY Erzsébet, „A szerelem illő ábrázolása Zrínyi eposzában”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 66 (1984): 832–854, 854.

22 Kovács, „Koboz és Virginál...”, 67.

A fent vizsgált narratív elemek érdekes módon épülnek be az alapvetően lírai beszéd-módú szövegbe. E lírai narratíva fő összetartó erejét az első személyű elbeszélő jelenléte adja; az ő elsődleges szólama által szerveződik kerek egészzé önnönmaga és a fülemüle története.

A lírai beszélőt a kezdő strófák a versbeli tér egyik szereplőjeként láttatják, akit a rejtett tudást képviselő szimbólumok tárgyi, konkrét formában vesznek körül. E meditatív hangoltságú közegben Apollo és a Múzsák társalkodójaként, majd a madárénekekkel kapcsolatos titok megismerőjeként tűnik fel, azaz egyfajta közvetítői szerepben. Az álomlátás mozzanata mindamellett arra utal, hogy a fülemüle éneke az egyedüllet koncentrált figyelmének sokkal inkább lelki, mint fizikai terében szólal meg.

A versbeli megszólaló pozíciója sajátos. A narráció személyes beszédmódja általában az eseményekben való érintettségre utal, vagyis arra, hogy a vers szubjektuma saját élményeiről beszél, és ezeket érzelmi színezettel vagy gondolati kommentárral kísérvé adja elő. Itt azonban a szubjektív megszólalásforma ellenére a történetmesélés tartózkodó és tárgyilagos marad. Az éneklő fülemüle egyenes beszéd formájában idézett szólamával ellentétben, melyet éles tónusváltás jellemez, a narrátor elsődleges szólamát a történet kibomlása során végig változatlan közlésstílus jellemzi. Csupán két kifejezés utal az események szemlélője és a szereplők közötti érzelmi viszonyulásra („kedveltem”, „megszánám”), noha az elbeszélő személyes, korporális jelenléte a versvilágban folyamatosan jelölt. Míg a narrátor önmagát külsődlegességeiben jeleníti meg, vagyis lényegében külső nézőpontból, a szubjektív elemeket szinte teljesen mellőzve, addig a mű középpontjába a fülemüle – exteriorizáltan, azaz gesztusokban és beszédben megnyilvánuló – benső lelkiállapota kerül. A vers jelenetezésének sajátosságai így a narrátori beszédmód és nézőpont szubjektivitás és objektivitás határán mozgó, kevert formáját hozzák létre.

Az ébredést követő események nemcsak a cselekmény fordulatát vonják maguk után, hanem az eddig pusztán közvetítői, statikus pozícióban élénk lépő lírai alany szerepváltását is, aki az ébredés után szakít a kívülálló attitűddel, s a fejlemények passzív szemlélését feladva aktív cselekvővé válik. Az azonban, hogy álomlátása során ténylegesen mire ébredt rá, nem artikulálódik a szövegben. Így mind az előzmények, mind a történetmondó személyes gondolatai titokzatos módon homályban maradnak. A megszánás gesztusa önmagában érthető, de váratlanul hat a cselekvő közbeavatkozást megelőző, a szövegvilágban motiválatlanul hagyott gyors távozás. Esterházy eljárás módja kapcsolatot sejtet a kora újkori udvari neveltetésben és retorikai diszkurzusban is megjelenő *obscuritas*-fogalommal.²³ Az *obscuritas* mint retorikai elv a „tudatos sejtetés, homályban, bizonytalanságban tartás”²⁴ alkalmazását jelentette,

23 KNAPP Éva és TÜSKÉS Gábor, „Esterházy Pál Egy csudálatos énekének keletkezéséhez és poétikájához”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 121 (2017): 61–84, 76–79.

24 KNAPP és TÜSKÉS, „Esterházy Pál...”, 76.

a vizsgált költemény is a sejtetés eszközével kívánja az olvasói érdeklődést felkelteni.²⁵ Ez nyújt magyarázatot bizonyos történés-mozzanatok szándékos elhallgatására. A vers zárlatában a lírai alany már újra a kívülálló pozíciójából szólal meg; a narrációt végül a Múzsát aposztrofáló felszólítás rekeszti be („Hallgass tovább, Musám!”), ami ötletessége mellett keretes szerkezetűvé is alakítja költeményt. Lehetséges, hogy e felszólítás nem csupán a szakasz erotikus töltetével hozható kapcsolatba, hanem egyúttal a háttértörténetek és -gondolatok elhallgatására is utal.

Az Esterházy által imitált Zrínyi-művek elbeszélői helyzetétől jelentősen eltér az új műegész narrációs módja. Míg Zrínyinél a verstéma viszonylatában tetten érhető egyfajta személyes gyökerű involváltság, sokszor közvetlenül, szövegszerűen is megjelenő benső érdekelttség, addig Esterházy költői attitűdjének uralkodó vonása a távolságtartás. E több helyütt explicit módon kifejezett distancializáló szándékot nemcsak a leíró, de a szerepversek esetében is felfedezhetjük, ami az Esterházy-líra döntően intellektuális és játékos karakterére mutat rá.

Összegzőként elmondható, hogy az Esterházy által megkonstruált lírai narratíva értelmes, átgondolt és sajátos hangvétellű történetet tár elénk; az elbeszél cselekmény hiányzó mozaikdarabjai nem akasztják meg az értelemadás folyamatát, inkább csak némi titokzatosság, „balladai homály” kódébe borítják a történeteket.

Intertextusok a meditatív közeg jelentésterében

Esterházy (szabálytalan) imitációs alkotásmódja nyilvánvalóan érintkezik az intertextualitással, hiszen mind az idézés, mind az imitáció kiválóan alkalmas szövegközi viszonyok létrehozására.²⁶ Az *fülemile énekének magyarázattya* olvasása során nem tapasztalhatunk stílustörést, az átemelt textusok idegen szerzősége éppúgy nem érzékelhető, ahogyan az egyes szakaszok eredetileg eltérő kontextusa sem. Esterházy nemcsak kölcsönöz: nyelvi stílusa követi Zrínyiét, fogalmazásmódja igazodik a mintáéhoz. Stílaris imitációja mégsem válik szolgai utánzássá, stílusának vannak Zrínyiétől eltérő, egyéni színei, például a jellegzetes kicsinyítések vagy a gyönyörködtető látványt kifejező jelzők sokasága.

Noha a műbéli idézetek jelöletlenek, már az eredeti szövegek felületes ismeretével is könnyen észrevehetjük az átvételeket. Nagyrészt ennek köszönhető, hogy a szakirodalom sem egységes az Esterházy-féle szövegalkotói eljárás megnevezése tekintetében. A költő kapcsán többször felmerült *cento*-szerzőség²⁷ azért érdekes, mert a szabályos imitációval ellentétben a *cento*-szöveg nyíltan felhívja az olvasó figyelmét a kölcsönzés tényére, hiszen főként az egyes szegumentumok kreatív újrendezésével igyekszik mű-

25 Uo., 78.

26 Gérard GENETTE, „Transztextualitás”, *Helikon* 41 (1996): 82–90.

27 JENEI Ferenc, „Manierista elemek világi költészetünkben Beniczky Pétertől Petrőczy Kata Szidóniáig”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 74 (1970): 535–539, 539; VADAI István, „A XVII. századi magyar költészet: (Idézetek poétikája II.)”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 93 (1989): 281–286, 281.

vészi hatást elérni.²⁸ Az Esterházy által alkalmazott szövegformálás azonban nem illik a *cento* inkább *patchwork* jellegű, aprólékos eljárásához.²⁹

A költemény tágabb értelmezési keretébe meglehetősen sok alkotás tűnik bevonhatónak. Ezek közül először mindenképpen a ciklus motivikus és gondolati kapcsolatokat mutató darabjait szükséges megemlíteni, elsősorban is a második versgyűjtemény élén álló, szorosan összetartozó négy évszakverset.³⁰ Az első három évszakot leíró szöveg-egység hangulatisága és szemléletmódja alapján jelentékeny egyezést mutat a fülemüle-vers első és második szerkezeti egységével; a tavasz, nyár és őszi ábrázolásának elemei feltűnően harmonizálnak annak egyes helyeivel. Az *esztendőnek négy részéről való ének* versszerzést indokló alaphelyzete szintén nagyon közel áll a vizsgált alkotásához.

Az évkör kellemes szakaszainak képezi ellenpontját a tél szörnyűsége, ami a természeti környezetet megfosztja élvezetet nyújtó szépségeitől. A ciklus költői világában megjelenő télidő egy olyan alapvető léttapasztalat megragadásának válik eszközévé, amely az embert önnön mulandóságával szembesíti:

Az üdö mindent hoz, de megént el uészi,
Minden adományát csak semmiué teszi,
Napok fogyásául, mint halál megh észí,
Változandóságát az gyarloság érzi.
Az télről való ének, 37.

Végző soron tehát mindkét alkotás a veszteség emberi élményét tematizálja; az évszakversben a valóság zordabb aspektusára a külső természeti jelenségek változásai mutatnak rá, a szerelmes társ elvesztésének reakciórajza során pedig egy lelki tájkép tárul elénk, lényegileg azonos értelemben. A versbeli télrajz a festői tájelemek tagadó formájú elősorolása, veszteség-katalógusa.³¹ Ez a kozmikus távlatú értékvesztés tükröződik a fülemülék antropomorffá formált mikrokozmosz világában is. A két eltérő síkon megjelenő példázat a szemlélődő hajlamú lírai alany tudatában ugyanazon tanulság bizonyosságaként szolgál.

Nyelvileg jelölt utalásnak tekinthető a *száraz ág–zöld ág* kifejezések szerepeltetése. A főként galambokhoz kapcsolt toposznak számtalan változatára találhatunk példát a korabeli szerelmi köz- és népköltészet alkotásaiban.³² *Középkori természetszemlélet a magyar költészetben* című tanulmányában Eckhardt Sándor ismertette részletesen a motí-

28 Marco FORMISANO and Cristiana SOGNO, „Petite Poésie Portable: The Latin Cento in Its Late Antique Context”, in *Condensed Texts – Condensing Texts*, ed. Marietta HORSTER and Christiana REITZ, 375–392 (Stuttgart: Steiner, 2010), 381–382.

29 ORLOVSKY, „Még egy posztmodern...”, 379.

30 HARGITTAY, „Esterházy Pál...”, 395.

31 *Az télről való ének*, 38–47. strófa.

32 A szerelmi közköltészet madárszimbolikájáról lásd: Csörsz Rumen István, „»Madári szép szabadságom«: A XVII–XVIII. századi magyar szerelmi közköltészet madárszimbolikájához”, in *Doromb: Közköltészeti tanulmányok* 4, szerk. Csörsz Rumen István, 95–119 (Budapest: reciti, 2015).

vum megjelenési formáit.³³ Kriza János gyűjteményéből idézett is egy olyan, közköltési eredetű népdalt, amely meglepő motivikus megfeleléseket mutat Esterházy fülemülé-jének történetével:

Árva göliczének nyögése
Hat fülembe, bús szüvének hörögése.

Fáknak száraz ágán üldögél,
Feje szédül, halni készül, nyögdegel.

Elvesztett sajátját sirassa,
Árva fejét, távollétit jajgassa.

Bús gölicze vesztett társát sirassa,
Bánatjába gyenge tollát hullassa.³⁴

A már Kanyaró Ferenc által regisztrált kölcsönzések közül négy tekinthető valódi intertextuális kapcsolatnak. Esterházy tervszerűen kiválogatott történetelemeket kölcsönzött mindegyik Zrínyi-szövegforrásból. A *Szigeti veszedelem* 3. énekéből az elbizakodott Mehmet intő példáját, 12. énekéből pedig Cumilla és Delimán végzetes szerelmének történetét. Ezek esetében kétirányú, a szerencse- és szerelem-kérdéskört egyaránt felölelő tematikus szelekció érvényesült. A többi imitált alkotás mitológikus eredetű elbeszélésekre megy vissza, s az antik irodalom legismertebb szerelmespárjainak alakjait idézi fel (Arianna és Theseus, Orpheus és Euridicé).

Két esetben tartalmaz a szöveg olyan nyelvileg is jelölt, szerelmi vonatkozásban releváns utalást, amely egy mitológiai vagy mesés történetet hív elő az olvasóban. *Alcion* alakja eredetileg is szerepelt a kölcsönzött szövegben, és mivel az idegen alapszituáció ellenére sem törölte azt Esterházy, feltételezhető, hogy valamiért indokolt-nak érezte e mitológiai allúzió megtartását. *Alcion* és *Ceyx* szerelmének történetében valóban felfedezhetők közös szálak, a szerelmi kontextuson túl például *Ceyx* elbizakodottsága, a vihar, a kedves halála, az álom vagy *Alcion* szerelmi fájdalma. Legérdekesebb azonban a halott és az élő szerelmesek összetalálkozása, majd madárrá változása: mintha Cumilla és Delimán „összecsingolódásának” mitikus előképét látnánk, madáralakban.³⁵ *Alcion*nal ugyanis az alábbi esemény történik, amikor tengeri viharban odaveszett férje sodródó holttestét a habok között felismerve, hozzá igyekszik:

33 ECKHARDT Sándor, „Középkori természetszemlélet a magyar költészetben”, in ECKHARDT Sándor, *Balassi-tanulmányok*, 286–308 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1972), 301–307.

34 ECKHARDT, *Balassi-tanulmányok*, 306.

35 Publius OVIDIUS NASO, *Átváltozások*, ford. DEVECSERI Gábor (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1982), 314–324.

Erre fölugrik a nő; csoda, hogy megtette: röpillt már,
mostlett tollaival lebegő levegőben evezve,
s érintette a hab tetejét szárnyheggyel az árva,
s míg szálldos, szomorú hangot, tele bús panaszokkal,
csattogató vékony csőrén át cserdit a légbe.
És hogy a vérehagyott, elnémult testet elérte,
kedves tagjait ott mostlett két szárnyal ölelte,
s rácsippenti hideg csókját csontcsőre, hiába.
Ceyx ezt érezte-e, vagy csak a habremegésben
látszik emelni fejét, kétlette a nép, de bizony hogy
érezte ő: s végül - hisz az ég is szánta - madárrá
vált ez a két szerető; s miután így végzetük egy volt,
megmaradott a szerelmük is, és e madári alakban
hitvesi hűségük: van nászuk, kél ivadékuk [...]»³⁶

A szuggesztív erejű jelenet valószínűleg Esterházy előtt sem volt ismeretlen. Alcion, Ceyx felesége ráadásul éppolyan aggódva kérleli férjét a veszélyes tengeri úttól való tartózkodásra, mint amilyen kétségbeesetten figyelmezteti Cumilla Delimánt az őt környező veszedelmekre.³⁷ A másik utalás: *Argyrus* (Árgirus), Gersei Albert szépi-tóriájának alakja már a szerző döntése alapján került a mű szövegébe, Alcionnal szemben viszont csak említés szintjén. A szerelmi történet alapelemeit külön nem tárgyalva, kiemelhető például a kert és a folyó víz – mint vissza-visszatérő díszletelemek – motívumegyüttése. Amellett, hogy Árgirus szerelme többször is madáralakban, hattyú képében jelenik meg, kedvesének elvesztése után a királyfi is egy forrás mellett kesereg, saját halálát kívánva:

Iszonyú kegyetlen havasokon méne,
Hol lenne halála, ő csak azt keresné;
Egy szép forrás mellett ő maga leüle,
Ily keserves sítást ő magában kezde:
Jobb holtom énnem, hogy semmint életem,
Nem láthatom többé már az én víg szerelmem,
Kért én nem szánom letenni életem,
Általutóm rajtam az ennen fegyverem.³⁸

A már a címben megnevezett *fülemüle* feltételezhetően magában hordozza a régiség idején közismert Philomela-mítoszra való utalást: a tragikus sorsú antik hősnő nevéből származik ugyanis a madárfaj fülemülekénti magyar megnevezése. Philomela törté-

36 OVIDIUS NASO, *Átváltozások*, 323–324.

37 OVIDIUS NASO, *Átváltozások*, 314. Vö. *Szigeti veszedelem*, XII. 81, 84.

38 GERSEI ALBERT, „Árgirus históriája”, in *Balassi Bálint és a 16. század költői*, szerk. VARJAS Béla, 2 köt., 2:970–1004 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1979), itt: 996.

nete elsősorban a madárdal mély fájdalmat kifejező típusához nyújtott magyarázati háttért.³⁹ Ahogyan már láthattuk, a fülemüle a szerelmi költészet egyik legkonvencionálisabb kelléke volt, s mint elmaradhatatlan toposz fontos szerepet játszott a trubadúrdalokban és a petrarkista lírában, majd később a barokk szerelmi költészetben is, ezáltal pedig egy nagyon tág körű utalásanyag megmozgatására volt alkalmas.

A régi magyar irodalomból csak két példát fogok idézni, elsőként Balassi Bálint idevágó verseit. A *fülemilének szól* című költemény szembeállítja az énekesmadár boldogságát a versbeli megszólaló szerelmi bánatával. Balassi fülemüléje is „zöld ágak közibe” jelenik meg, harmat „mosogatja”, kellemes árnyékban ül és lengedező szél hűti, miközben szép énekeket mond. Mindez azonban az általános toposzkészlet része volt. Van viszont Balassinak egy másik ideillő, kevésbé konvencionális költeménye is, a *Ki-keletkor, jó Pünkösöd havában...* incipitű darab. Ennek kezdeti versszituációja cseng egybe az Esterházy-műével:

Akarván szívemet enyhíteni,
Igen reggel menék ki mulatni,
Tetszém megújulni.

Kimentemben egy csergő patakra
Találék oly hívesre, tisztára,
Mint fényes kristálra;

[...]

Ott a fa árnyékába leülék,
Fülemile, hogy ott hangoskodnék,
Szívem gyönyörködék.

Sok vigyázás és fáradság után
Törtínek, hogy én ott elalunnám,
Álmomban azt látám:
*Tizenhatodik (Insomnium extra[hit]), 4–5, 8–9.*⁴⁰

Az Esterházy által imitált Zrínyi Miklós is kifejezetten gyakran alkalmazta a szerelmes, éneklő fülemüle toposzát. Arra való tekintettel, hogy a Zrínyi-szövegek szolgálták fő kölcsönzési nyersanyagként, az alábbi sorok esetében az sem zárható ki, hogy Esterházy egyenesen innen kapta a történet vázának ötletét:

39 A Philomela-mitosz és a fülemüle viszonyának részletes tárgyalása: Ács Pál: „Wathay Ferenc: »Áldott fülemile...«: Allegória és invenció”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 83 (1979): 173–186.

40 Gyarmati BALASSI Bálint, *Énekei*, szöv. gond. KÖSZEGHY Péter és SZABÓ Géza (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1986), 47.

Mindenben szerelem nagyon uralkodik;
Ez széles világ is mind néki adózik.
Nézd, szerelem miát madár mint kínálódik;
Nézd szép fülemilét, mely igen aggódik.

Az szerelem miát nem találja helyét,
Gyűrűről fenyőre változtatja helyét;
Mindenütt ujtja szép siralmas versét,
Mert bánja társának tüle távul létét.

Hát özvegy gilice, mert elveszté társát,
Mikor száraz ágrol terjeszti panaszát,
Untalan, óránként neveli sirását,
Bánatban nem látni néki lankadását.

Idilium, I. 24–26.

A szövegbe emelt citátumok és allúziók közül tehát egy kivétellel mind a szerelemi tematika körébe sorolható. Az intertextusok köre így tematikusan behatároltnak tűnik és – első rátekintésre – a szerelmi vonatkozású szövegek erőteljes dominanciáját mutatja a szerencsét tárgyaló művek felett.

Mivel az elrejtés imitációs kíváncsán nem érvényesül a műben, könnyen adódik a lehetőség, hogy a mű interpretációja során az intertextuális olvasásmódot alkalmazzuk.⁴¹ Ennek egy olyan, *instrumentum* jellegű használata tűnik érvényesíthetőnek, amely főként a korabeli meditatív gyakorlat keretén belül maradvá igyekszik értékelni az Esterházy-féle alkotásmód összetevőinek funkcióját.⁴² A műbe épített intertextusok itt a szöveg értelmezési horizontjának kitágítására szolgálnak, vagyis a felvetett téma olyan jellegű továbbgondolását teszik lehetővé, amelyet az alkotás utalásrendszere mintegy útjelzőként irányít.

A meditatív attitűd az Esterházy-líra olyan meghatározó és átfogó szemléleti sajátossága, amit nem lehet figyelmen kívül hagyni.⁴³ Akkor sem, ha a szemlélődés mentális-lélektani folyamata közvetlenül nem kerül kifejtésre. Éppen a sokrétű allúziós anyag miatt tűnik különösen indokoltnak a fülemüle szerepeltetése gerle vagy egyéb madárfaj helyett, hiszen a fülemüle-toposz volt a legalkalmasabb arra a célra, hogy előhívja a különféle szerelmi témájú irodalmi alkotások legtágabb körét, a befogadó önálló kognitív aktivitásának függvényében. A versgyűjtemény lírai alanya is olyan pozícióban áll, amely kapcsán feltételezhető a kulturális hagyomány által közvetített ismeretanyag – archetipikus történetek, versek, esetleg bölcséleti fejtegetések – benső felidézése. A gyűjtemény egyes lírai darabjai ily módon a makro- és mikrokozmoszt

41 ORLOVSZKY, „Még egy posztmodern...”, 20–24.

42 Vö. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, „Intertextualitás: létmód és/vagy funkció”, *Irodalomtörténet* 76 (1995): 495–541.

43 KOVÁCS, „Koboz és Virginál...”, 71.

egységben látó perspektíva egy-egy tükröződését, verbális lenyomatát képezik. Egy olyan költői világrepresentáció mozaikdarabjai, amelynek valós tárgyi modellje a fraknói vár csodakamrájában öltött testet.

Példázat a szerencse állhatatlanságáról

De vajon mi indokolja, hogy a költemény címbeli célkitűzése ellenére sem tartalmaz moralizáló-oktató fejtegetéseket? Lehetséges, hogy a vers lírai alanya nem váltja be ígéretét, és mégsem közli olvasójával a madárének titkos jelentését? Esterházy áttételes megoldást választott: a madárénekeket emberi artikulációjú verses beszéddé fordította át. S mivel jelen esetben el akarta kerülni a didaktikus okfejtések száraz közlésmódját, mellőzte a magyarázat versbe írását. A mű jelentése így sugallatossá vált, vagyis az *obscuritas*-elvet követi: az alkotás mélyebb jelentésrétegének feltárásához aktív befogadói hozzájárulás szükséges.⁴⁴

A műben az áttételesség másik formáját képviseli az antik előzményekkel bíró, a középkori irodalomban is kedvelt morális célzatú állattörténetek (fabulák) műfajának találékony adaptációja.⁴⁵ A verskezdet alapszituációja azzal, hogy a korábban vázolt sajátos látásmód közegébe emeli be az állatmese anyagát, kitágítja a didaktikus példázatok felhasználási módjának körét. Kétségtelen, hogy a tragikus szerelmi érzés madáralakra szabott formája – főként mai szemmel – melodramatikusan hat.⁴⁶ Mindenesetre ez aligha jelenti a mondanivaló *negatív* értelmű elsúlytalanodását. Ugyanis az alapvető elemként meghatározott távolságtartó attitűd egyik fő motiváló tényezője éppen a két szereplői réteg eltérő létezési foka: a narrátor az emberi rend tagjaként felülről tekint le a fülemülék világára. Ez a fölérendelt státusz nyer kifejezést a megszánás gesztusában is. A drámaiságban való elmerülés, az uralomvesztés mozzanata így a szemléltőt magát nem érinti; ő az, aki a versvilágon belül érvényre juttatja a felülemelkedettség és könnyedség lelki diszpozícióját.

A költemény parabolájának ezért egy olyan ember az ideális olvasója, aki – korabeli szóhasználatnál élve – az „oktalan állatok” példáján okulva képes fontos belátásokhoz eljutni. A versbeli fülemüle is ennek megfelelően reflektál saját szerepére: „Másoknak én rollam nyluán példát adnak.” (*Az fülemüle...*, 77). Hiszen a „gyöngye madarak” (*Idilium*, I, 27), az erős vadak, az istenségek, sőt még az élettelen mágnes példája is azt mutatja (*uo.*, II. 22.), hogy minden létezőn a „szerelem nagyon uralkodik” (*uo.*, I. 24.), az embert is beleértve. Csakhogy ez a világmindenséget átható immanens erő szélsőségesen ellentétes érzelmek, lelki hullámlázások megteremtésére képes. Már volt arról szó, hogy a fülemüle-toposz használata leginkább a szerelmi lírában terjedt el; attól függően, hogy a madárének boldog vagy szomorú érzelmi töltetet kapott, e kettősség

44 KNAPP és TÜSKÉS, „Esterházy Pál...”, 77.

45 A régiség természetszemléletének vonatkozásában lásd ECKHARDT, *Balassi-tanulmányok*, 286–308; LUKÁCSY Sándor, „Magyar Bestiárium”, in LUKÁCSY Sándor, *Isten gyertyácskái*, 161–180 (Pécs: Jelenkor, 1994), 180–181.

46 KOVÁCS, „Koboz és Virginál...”, 71.

bármelyik oldalát megjeleníthette. Esterházynál mindkét aspektus jelen van, noha az első madárdal a szerelem helyett még a szerencse áldásait dicséri.

A melodramatikus hatás miatt lehetséges a költemény olyan olvasata is, amely megelégszik a történet szórakoztató célzatú interpretációjával, ami így egy boldog véget érő szerelmi történetként olvasható. Ezt a befogadói értelmezést sugallja a szerelmi tematika második szövegegységbeli dominanciája és a szerencse-vonatkozások háttérbe szorulása. Úgy vélem azonban, hogy a szórakoztató fabula mögött, mintegy annak álcájában, a vers szüzséje egyértelműen filozófiai-morális megfontolások irányába tereli a befogadó figyelmét: a szerelmi történet helyett a korszak egyik kedvelt moráldidaktikus témája, a szerencse ellentmondásai képezik a vers tartalmi magját.

A kora újkorban ugyanis még úgy tartották, hogy a szerencse természetének félreismerése komoly veszélyeket hordoz magában, mert „aki jólétet és dicsőséget fogad el hálásan az istennőtől, mindig számítsen arra, hogy a gyanús ajándék még bajt hoz rá”.⁴⁷ Az alapgondolat szerint tehát a két ellentétes – rossz (*mala*) és jó (*bona*) – arculat megismerése mindenki számára elkerülhetetlen, ahogyan Jacob Typotius írja, „ha egyiket ismered, ebből a másik megismerése is következik”.⁴⁸ A jószerencse felértékelése a reneszánsz időszakában történt meg, szoros összefüggésben az ember képességeiben való hit egyre növekvő térnyerésével. Eszerint az ember a *virtus* által képes lehet a szerencse saját érdekében történő befolyásolására. A megkötözött szerencse ábrázolására a korban kedvelt emblematikus alkotások körében is találhatunk példát.⁴⁹ A török ifjú és a fülemüle szerencseéneke szintén ezt a humanista eredetű felfogást visszhangozza: „Szerencze, uagy kötue az én lábaimhoz” (*Az fülemile...*, 58).

A korabeli gyakorlatot követve Esterházy is az antitézis stíluseszközét alkalmazva mutatja be Fortuna istennő ellentétes arcait, az egymást ellenpontoszó két madáréneket formájában. A szerencse által uralt világ szerkezetére és történéseire jellemző kettősség vetül ki a mű terében megjelenő környezeti és lelki világ egyes elemeire; ezek attól függően nyernek negatív vagy pozitív színezetet, hogy éppen a *mala* vagy a *bona* aspektust tükrözik-e.

A költői életműben megtalálható a téma didaktikus stílusú megverselése is, *Az szerencze forgandóságának nem köll hinni* címmel. A fülemülék története akár ennek példázatos-elbeszélő illusztrációjaként is olvasható. Az első strófa mondanivalója különösen egybecseng a vizsgált költemény által sugallt tanulsággal:

Ó, mely boldog az, ki mások kárán tanul,
Bölcsesség uttyához mert az bátran járul,
Az gonosz szerencze uagyon attul távul,
Él szép szabadságban s-nem fél semmi kártul.
Az szerencze..., CCXXX.

47 Gottfried KIRCHNER, „A fortuna-téma profán értelmezése”, in *Az ikonológia elmélete*, szerk. PÁL József, 267–295 (Szeged: JATE Press, 1997), 270.

48 KIRCHNER, „A fortuna-téma...”, 270–271.

49 KNAPP, „»Volucris rota...”, 22–23.

Az éneklő fülemüle éppen olyan „esztelenül” hisz a szerencse megköthetőségében, azaz uralhatóságában, mint az alábbi idézet alanya:

Esztelen, ki uészi ennek aiándékját,
Mert az nem ösméri gonosz állapottyát,
Nem láttya szerencze uálozando voltát,
Avagy széllelmenő s-el mulo iátékiát.

Az szerencze... CCXLVI.

Esterházynál az elbizakodott énekesmadár a tudatlansága büntetését a második strukturális egységben nyeri el, amikor váratlanul elveszíti párját. Ugyanez az óvatlanság és kevélység jellemzi a *Szigeti veszedelem* két, jószerencséjében szintén elbizakodottá váló szereplőjét, Mehmetet és Delimánt is. Nem véletlen tehát, hogy éppen a velük kapcsolatos epizódokból származik a kölcsönzések jókora hányada. Delimán ráadásul ugyanazon a módon bűnhődik, mint a fülemüle: Cumilla szerencsétlen halála mozdítja ki önhittségéből. Mehmet életmenetében ugyanezt a szerepet tölti be a katonai vereség és a Zrínyi általi megöletés. Egyébként éppen az a Zrínyi végez vele, akinek magatartás- és szemléletmódja rögtön az erre következő negyedik ének elején éles kontrasztba kerül Mehmetével, még hozzá a szerencsééhez való viszonyulása által.⁵⁰ Míg a *Szigeti veszedelem*nek mind cselekménye, mind narrátori kommentárja cáfolja a török ifjú dalának érvényességét, Esterházy – utóbbi mellőzve – hagyja, hogy pusztán az események menete példázza a didaktikus-morális mondanivalót.

Ezekon kívül a második ciklus már idézett kezdő verscsoportja is erre a tanulságra mutat rá. Ott a tél „szörnyűsegeinek” elősorolása szolgál arra a célra, hogy a kevély és gondatlan embert figyelmeztesse óvatlanságára:

Kire monda: látom ember keuélységét,
Csak üdőben ueti minden reménségét,
Hozzad elől nekik Télnek szörnyűségét,
Talám eszben uészi ő nagy ueszedelmét.

Az télről való ének, 36.

A fülemülék példázatában megjelenített emberi élet tehát e két világi hatalom – Venus és Fortuna – által uralt erőterben zajlik.⁵¹ A fentiek okán a fülemülék története elsődlegesen a konvencionális Fortuna-toposzok igazolását valósítja meg. Venus vers végi győzelme sem egyéb, mint a szerencse kerekének egy újabb fordulása, a balszerencsére következő jószerencse.

⁵⁰ *Szigeti veszedelem*, IV. 5–9. strófa.

⁵¹ Esterházy versgyűjteményének első összeírásakor még egy egészt alkotott az utóbb kettéválasztott *Egy ártatlan Ifiúnak panasza Cupidóra* és az *Egy ifjú luhász panasza az Szerencze ellen baráttya el táuozásáért* című ciklusdarab, amely esetében szintén e kettős tematizálás jelensége figyelhető meg, a szerelmi vonatkozás hasonló jellegű előtérbe állításával. (Az első változat címe *Egy ártatlan ifiúnak panasza Cupidóra* volt.) HARGITTAY, „Esterházy Pál...”, 393–394.

Míg tehát Esterházy művének felszíni rétege a korabeli szerelmi költészet közkézen forgó elemeit forrasztja invenciózus módon új egységbe, addig mélyebb rétege kifejezetten összetett motivikus és szövegeközi kapcsolatokat hoz létre a vers terébe emelt intertextusok és utalások révén. Emellett a szerencsét olyan módon tematizálja, hogy a *docere* szándékát a *delectare* mögé rejtve sikerül elkerülnie a morális didaxis megkopott frázisainak szövegbe építését.