

A b a r o k k m e t a f o r a

Gyöngyösi István és a XVII. század retorikai kultúrája

Jelige: Cupido

I. Bevezetés

Dolgozatomban arra teszek kísérletet, hogy Gyöngyösi István egy általam választott művének a metaforáit egy későbarokk, összegző jellegű poétikaelmélet alapján elemezzem. A Gyöngyösi-mű az 1695-ben elkészült *Csalárd Cupido*, a poétika pedig Emanuele Tesauro 1654-es *Il Cannocchiale Aristotelico (Arisztotelészi messzelátó)* c. értekezése. A választás legfőbb oka egyrészt az, hogy a *Csalárd Cupidót* feltehetően „erkölcsi aggályok miatt” már a saját korában sem nyomtattatta ki a költő mecénása, Koháry István, illetve később sem elemezték olyan behatóan, mint például a *Murányi Vénuszt*. Tesauro pedig a barokk utolsó nagy elméleti összefoglalójának a szerzőjeként a század (sőt az ókor és a reneszánsz) alakzatteremtő technikáit egyesítve olyan metaforaelméletet dolgozott ki, melyet egyszerre határoz meg a hagyomány és a barokk stílusból fakadó újítási kényszer. Mivel Gyöngyösi barokk költő, a történeti poétika módszertanát követve célravezetőbbnek találtam egy barokk kori elmélet alapján elemezni a metaforáit. A szóképek és alakzatok megítélése ugyanis sokat változott az évszázadok során (a XX. században például minden irodalomelméleti iskolának megvolt a maga teóriája a metaforákat illetően), így a barokk művekről barokk elméletek segítségével lehet a leghitelesebben nyilatkozni. A dolgozatban tehát először egy tágabb, európai kontextusban vizsgálom az arisztotelészi hagyományban gyökerező metaforatechnikákat, majd ezen elméletek alapján elemzem a magyar költő művét.

A dolgozat első felében Arisztotelész metaforaelméletének a bemutatása első látásra talán nem illeszkedik szervesen az elemzéshez, ám ha meggondoljuk, hogy Tesauro retorikai és poétikai elődjét látja a görög filozófusban, (aki egyébként is jelentős hatással volt mind a reneszánszra, mind pedig a barokkra, Tesauro pedig még főműve címében is hivatkozik rá) indokoltnak tűnik ez a kitérés. (Már csak azért is, mert az antik hagyomány és a barokk technikák összevetése is hasznos megállapításokat eredményezhet.) Ezt követően a Tesauro-mű lényegét foglalom össze, kitekintve a kortárs, illetve a korábbi teoretikusok elméleteire is. A fő kérdés természetesen Gyöngyösi és Tesauro kapcsolata, valamint a Tesauro-féle metaforafajták jelenléte a Gyöngyösi-szövegben.

II. Elméleti megközelítés

II. 1. Az arisztotelészi metaforaelmélet

Az első rendszerezett metaforaelméletet Arisztotelész dolgozta ki két irodalomelméleti szempontból meghatározó művében, a *Poétikában* és a *Rétorikában*. Ezek a későbbi századok teoretikusai számára alapvető forrást jelentettek. Tesauro számára különösen fontos az antik hagyomány, hiszen már műve első fejezetében Arisztotelész poétikai és retorikai műveire alapozza egész értekezését: „Így azután a retorikai műveit igen világos távcsőnek mondhatjuk az ékesszólás minden tökéletességének és hiányosságának kinyomozására.”¹ (Ezzel a mondatával a cím metaforikus jellegére is utal, hiszen az égitestek megfigyelésére használatos messzelátó megfeleltethető annak a folyamatnak, amivel ő kutatja a költői alakzatok természetét).

Arisztotelész definíciója a metafora két leglényegesebb tulajdonságát emeli ki (átvitel, *translatio* és hasonlóság)², ezenkívül azonban altípusokat is megnevez: „a metafora egy más összefüggésben használatos megnevezés átvitele nemről a fajra, vagy fajról a nemre, vagy egyik fajról a másikra, vagy a viszonyazonosság (*analogia*) szerint.”³ A metaforát a nyelv felépítésében részt vevő alakzatként képzele le, a névszó (*onoma*) egyik fajtájának tartja. Méghozzá olyan névszónak, mely a jelentésátvitel útján elhatárolódik a közönséges névszóktól. A metaforikus kifejezések három fő sajátossággal bírnak az arisztotelészi rendszerben: világosság, kellemesség, különösség. A világosság az érthetőségre vonatkozik, hiszen az átvitel elemei nem lehetnek ellentétes stílusárnyalatúak, mert az a metaforát érthetetlenné teszi: „Ha fel akarjuk magasztalni tárgyunkat, a metaforát olyan tárgykörből kell venni, mely ugyanazon nemben magasabb rendű; ha pedig kisebbiteni akarjuk, az alacsonyabb rendűből.”⁴ A világosság másik eleme, hogy a messziről átvett nevek helyett a

¹ Emanuele TESAURO, *Arisztotelési messzelátó avagy az elmés és szellemes beszéd lényege, igen hasznos a szónoki, köfaragó és címerkészítő művészet számára* = BÁN Imre, *A barokk*, Bp., Gondolat Kiadó, 1968, 121–122.

² Doreen INNES, *Metaphor, simile, and allegory as ornaments of style* = *Metaphor, allegory and the classical tradition*, ed. G. R. BOYS-STONES, Oxford University Press, 2003, 7.

³ ARISZTOTELÉSZ, *Poétika és más költészettani írások*, ford. RITOÓK Zsigmond, szerk. BOLONYAI Gábor, Bp., PannonKlett Kiadó, 1997, 83.

⁴ ARISZTOTELÉSZ, *Rétorika*, ford. ADAMIK Tamás, Bp., Gondolat Kiadó, 1982, 177.

közeli és hasonló dolgokból kell létrehozni a metaforát: „*Mihelyt kiejtjük a metaforát, a hasonlóságnak tüstént nyilvánvalónak kell lennie...*”⁵ Emellett ugyanakkor a különösség is a metafora sajátja, hiszen nem közönséges névszó, hanem szokatlan, így a stílus ékesítésére alkalmas.

Szokatlanság és közérthetőség, valamint a tömörség együtt adják a metaforában rejlő hatást. Rövid formára azért kell törekedni, mert a hallgatóra (vagy olvasóra) tett hatásnak minél gyorsabban kell bekövetkeznie. Arisztotelész ugyanis két hasonlóságon alapuló szóképet különít el, a metaforát és a hasonlatot. A hasonlat nem tartalmaz azonosítást, és formai szempontból is terjedelmesebb, mint a metafora.

Mindezeket összefoglalva, Arisztotelész az azonosítás és tömörség miatt hasznosabbnak tartja a metaforát, mint a hasonlatot, a metaforáknak pedig egyszerre kell közérthetőnek lenniük és valami újat közölniük, mert csak az ezekből megalkotott enthümémákkal arathat tetszést egy szónok: „... *az enthümémák közül az elcsépeltek nem nyernek tetszést (elcsépeltnek nevezem azt, ami mindenki előtt világos, ami után nem kell kutatni), de azok sem, amelyek elhangzásukkor érthetetlenek; azok viszont igen, amelyeket mindjárt elhangzásukkor megértünk, noha korábban nem ismertük; vagy aminek a megértése kicsit később következik be.*”⁶

⁵ Uo. 178.

⁶ Uo. 197.

II. 2. Tesauro metaforaelmélete

A XVI–XVIII. század közötti korszak irodalomelméletére jellemző a túlretorizált szemlélet. (Ezt jól szemlélteti, hogy a korszakból több száz elméleti műre lehetne hivatkozni, melyek elsősorban egyetemi tankönyvek formájában jelentek meg.)⁷ A retorikai irányzatok alapvetően felekezeti megoszlás alapján különültek el. Így lettek meghatározóak a katolikusok számára a jezsuita poétikák (főleg Soares *De arte rhetorica libri tres* c. műve), míg a reformátusok fő forrása Vossius poétikai összefoglalói voltak, az evangélikus iskola pedig az antikizáló humanista hagyományra (pl. Melanchthon) épített. Ezt az elkülönülést csak felerősítette Ramus retorikai rendszere, melyben szakított a retorika antikvitás óta öröklődő ötös felosztásával (*inventio, dispositio, elocutio, memoria, pronuntiatio*), és csak az *elocutiót*, valamint a *pronuntiatiót* vette figyelembe gondolatmenetében.⁸

A retorikai sokféleség a költészetre is hatással volt. A barokkban teljesedett ki az *elocutio*-központú szemlélet, mely az érvek kidolgozása és elrendezése helyett a beszéd ékességére, díszítettségére helyezte a hangsúlyt. „*A tökéletes szónok feladatát inkább a gyönyörködtetéssel, mintsem tanítással vagy megindítással tölti be.*” – írja Sperone Speroni (a legkorábbi barokk esztéta) 1550-ben.⁹ A barokk erősen módosította az antikvitás óta létező *elocutio* fogalmát. A költők és szónokok nem egyszerűen az érzelmek felkeltésével vagy a szépen kidolgozott, szóképekkel tarkított versekkel vagy beszédekkel kívántak hatni. Céljuk a gyönyörködtetéssel vegyes csodálkozás, mi több, az idegenségérzet kiváltása volt. Minden, ami a normálistól eltér, ami (a reneszánsz harmóniaszeretetével ellentétben) ellentmondásos, tehát diszharmónia vagy a gyönyörűségérzet szélsőséges fokozására alkalmas, az kedvelt elem a barokk költők eszköztárában. Az ellentétek felerősödéséhez nagyban hozzájárult a barokk világkép, melyet egyrészt a középkori dogmatika; a túlvilági életbe vetett hit, a kontempláció, a földi örömek és a test megvetése, másrészt a reneszánsz erotikum, a hedonizmus és a gyönyör felfokozott jelenléte határozott meg.

A költészetben ez a szélsőséges disszonancia leginkább a szóképek (elsősorban metaforák és *concettók*) nagyarányú használatával érzékeltethető. Az itáliai barokk

⁷ KECSKEMÉTI Gábor, „*A böcsületre kihaladott ékes és mesterséges szóállás, írás*”: *A magyarországi retorikai hagyomány a 16–17. század fordulóján*, Bp., Universitas Kiadó, 2007, 63.

⁸ TÓTH Sándor, *A latin humanitas poétikája: Institutiones generales artis poeticae (A költői mesterség általános törvényszerűségei)*, Szeged, Gradus ad Parnassum Könyvkiadó, 1998, 65.

⁹ KIBÉDI VARGA Áron, *Egy világ mezsgyéjén: Barokk irodalom és barokk világnézet* = K. V. Á., *Szavak, világok*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1998, 22.

költészetéből példa erre Giambattista Marino és a nevét viselő mozgalom, a marinizmus. A Marino-versek hatásában meghatározó szerepet kapnak az egyéni, leleményes metaforák. Ezt könnyű észrevenni *Adonis (L'Adone)* c. eposzának VII. énekében, mely a fülemüle énekét dicséri, és tobzódik a gyönyörködtető metaforákban: „*csalit szirén hangja*”, „*ének szárnyalakja*”, „*dalló pihék*”, „*Élő lehellet tollá szárnyal abba'?*”.¹⁰ Fontos megjegyezni még a Marino által motívummá emelt Mária Magdolna-tematikát. Marino a bűnbánó Magdolnát nem Krisztus követőjeként ábrázolja, hanem szépségét írja le. Erotikum és szentség így keverednek a barokk lírában. (Tesauro egyébként, aki nagy Marino-rajongó volt, szónoki fogásokra is alkalmasnak találta ezt a témát.)¹¹

A marinisták költészeteszménye és metaforatechnikájuk, melyekkel egymástól minél távolabb eső dolgokat igyekeztek összekapcsolni (szemben Arisztotelész világosságra törekvő nézetével), egy túltengő, zsúfolt stílust eredményezett, melyet több teoretikus próbált elméleti úton megmagyarázni. Matteo Peregrini, az itáliai barokk elméletének megalapozója bevezette az *acutezza* fogalmát, mellyel a metaforák és *concettók* működését magyarázta. Az *acutezza* a kifejezések művészi ereje, mely abban rejlik, minél távolabb vannak a hétköznapiól és az ismerttől, minél nagyobb bennük a meglepetés ereje. A költő saját találékonysága, elméssége alapján teremtheti meg magában az *acutezzát*. Ennek a képességnek *ingegno* a neve, mely az antik jelentésével (*ingenium*) ellentétben nem a természetes tehetséget, hanem a költői leleményt, éleselméjűséget jelenti.¹² Peregrini az *ingegnót* szembeállítja az elme másik részével, az *intellettóval*, mely az igazság megismerését szolgálja, nem pedig a művészi szépet keresi. Ezt az esztétikai rendszert Sforza Pallavicino fejtette ki mélyebben, aki az emberi elme három területét különítette el. Az elsőt „*első megértésnek*” (*la prima apprensione*), a másodikat az „*igaz és hamis fölötti közvetlen ítéletnek*” (*il giudizio*), a harmadikat „*diszkurzív gondolkodásnak*” (*i discorsi*) nevezte.¹³ E három közül csak a két utóbbi célja a dolgok igaz vagy hamis voltának az eldöntése. A *prima apprensione*, mely a költészetre vonatkozik, nélkülözi az igazság meghatározását, az tehát nem kérhető számon a költőn. Pallavicino szerint a költészet nem ismereteket vagy igazságokat közvetít, hanem fantáziadús és különös képek segítségével tesz hatást az olvasóra. Ez a megállapítás egyezik Speroni elméletével a gyönyörűségről, és igazolja Marino technikáit is.

¹⁰ TESAURO, *Aristotelési messzelátó i. m.* 147–148.

¹¹ KIBÉDI VARGA Áron, *Egy világ mezsgyéjén – Barokk irodalom és barokk világnézet, i. m.*, 23.

¹² Emanuele TESAURO, *Il Cannocchiale Aristotelico o sia Idea dell'Arguta et Ingeniosa Elocutione*, faksimile Neudruck der Ausgabe von Turin 1670, Berlin, Verlag Gehlen, 1968, 11.

¹³ Uo. 12.

Peregrini és Pallavicino munkái hatottak Tesauróra, illetve irodalomelméletére, az *Arisztotelészi messzelátóra*, gazdag életművének legjelentékenyebb darabjára. Tesauro természetesen nem csak a metaforáról értekezik, hanem egy komplex irodalomelméleti rendszert dolgoz ki, mely a *Poétikát* és a *Rétorikát* veszi alapul. Ennek a rendszernek a módszertana (csakúgy, mint Arisztotelésznél) az osztályozás, a csoportokba sorolás. Tesauro azonban a *Poétikával* ellentétben nem a nyelvi kategóriákat tekinti a legágabb halmaznak, hanem magát az emberi lelket. Ezt három részre osztja, az érzéki (szenzuális), az érzelmi (emocionális) és az intelligens lélekrészre. (Nagyjából Platón és Arisztotelész alapján képzei el az emberi lélek osztottságát.) Ezután a nyelvi kifejezések felosztása következik, nyelvtani (*grammaticale*), illetve retorikai (*retorica*) kifejezésekre. A retorikai kifejezéseken belül különbséget tesz harmonikus (*harmonico*), patetikus (*patetico*) és elmés-szellemes (*ingegnoso*) kifejezések között. Ezek a retorikai alakzatok a három lélekrésznek feleltethetők meg, tehát közvetlen hatással vannak az ember lelkére. A két görög filozófussal, valamint az ókori és reneszánsz hagyománnyal ellentétben Tesauro sokkal szorosabb kapcsolatot feltételez lélek és alakzat között, ezáltal a barokk hatásesztétika lényegét ragadja meg. A különböző figurák ugyanis a nekik megfelelő lélekrészekkel vannak összefüggésben, a hatás pedig ezáltal rendkívül közvetlen.

A harmonikus kifejezések alatt többek közt az onomatopoetikus eszközöket érti Tesauro, melyekre egy kortársa, Mario Bettini versét hozza példaként. Bettini a csalogány énekét utánozza versében tisztán hangutánzó szavakkal, melyeknek nincs jelentése: „*Tiùu, tiùu, tiùu, tiùu, tiùu; / Zpè tiù zquà*”¹⁴ A halandzsavers az elme számára megfeythetetlen, érzelmeket nem vált ki, az olvasó tehát csak az érzékelés útján tudja befogadni, akárcsak a rímet vagy az alliterációt. Ebben a rendszerben ez a retorikai figurák legalacsonyabb szintje. Ezt követik a patetikus alakzatok, melyek az érzelmi lélekrészhez társulnak. Az ismétlések, a halmozások, a fokozás, az ellentétezés és a párhuzam a tesaurói rendszer szerint érzelmeket keltenek az olvasókban, így képesek megmozgatni (*movere*) a lelket, pontosabban, ha a lélek osztottságához tartjuk magunkat, az érzelmek lélekrészét.

A harmónia és a pátosz azonban a barokk irodalomelméletben kevésbé jelentős az elmésség univerzalizálásához képest. Tesauro már műve első fejezetét az elmésségnek (*argutezza*) szenteli, mely nem egyszerűen „*minden szellemes mondás hatalmas szülőanyja*” („*Gran Madre d’ogni ingegnoso concetto*”), hanem az egész világmindenségre kiható erő, „az

¹⁴ Uo. 19.

istenség nyoma az emberi lélekben”.¹⁵ Tesauro tovább fokozza az *argutezza* dicséretét: „*még maguk az angyalok, a Természet, a nagy Isten is az emberekkel való beszélgetés során ily szavakban vagy jelvényekben megnyilvánuló elmésségekkel fejezték ki legbonyolultabb és legfontosabb titkaikat.*”¹⁶ Isten és a kozmikus világ egyaránt az *argutezza*, az elmésség segítségével válnak megfejthetővé és értelmezhetővé. Ez az elmés képesség az emberi elmében is jelen van, és Tesauro (Peregrinihez hasonlóan) *ingegnoso*nak, szellemességnek nevezi. Az *ingegnoso* a képzelőerő, a semmiből való teremtés („*di non Ente fa Ente*”). A retorikai figurák harmadik csoportja, az elmés-szellemes alakzatok ennek az *ingegnoso*nak retorikai-poétikai megnyilvánulásai.

Tesauro folytatja a felosztást; a lélekrészek és a különböző alakzatok (harmonikus, patetikus, elmés) után a legjelentősebbeket, az elmés alakzatokat osztja három részre. E három rész (Pallavicino nyomán) az „intellektus három művelete”: a megértés (*apprensiva*), az ítélet (*giudicativa*) és a szillogisztikus érvelés (*sillogismo*).¹⁷ A megértés műveletéhez tartozik az arisztotelészi értelemben vett egyszerű metafora, a jelentések átvitele egy bizonyos dologról egy másikra. Az ítélet lényege az, hogy a metaforás átvitelekből egy tétel (metaforikus kijelentés) alkotható, a szillogisztikus érvelés pedig ezekből a tételekből állít össze deduktív következtetéseket. Tesauro a legtokéletesebb elmésségnek a harmadik műveletet tartja, amiről műve kilencedik fejezetében ír részletesen. A szillogisztikus érvelés csúcsa Tesauronál az antik hagyományból jól ismert retorikai alapfogalom, az *urbanitas*, ami helyett Bán Imre a magyarra fordított verziót, a „városias okoskodást (szellemességet)” használja: „*Városias okoskodáson, azaz tökéletes elmésségen értem tehát azt, aminek szellemes mondanivalója van, aminők az epigrammák csattanói, a szójátékok, a csípős megjegyzések, mindazok a mondások, amelyeket versben, prózában, feliratokon egyaránt elmés mondásoknak szoktunk nevezni.*”¹⁸ Tesauro hivatkozik Arisztotelész *enthüméma*-elméletére, hiszen a városias szellemesség egy *enthüméma*, mely a tökéletes elmésség formája. Ahogy a Tesauro-idézetből kiderül, eléggé széles skálája van az efféle *urbanitas*-oknak, hiszen az irodalmi műfajokon kívül minden közmondás vagy tréfás megjegyzés, vicc ide tartozhat. Ezen urbánus szellemességek egyike az a Martialis-epigramma, mely a nektárba fulladt méhecskéről szól: „*Phaëton ragyogó könnycseppje rejtí alakját: / Nézd csak, a kicsi méh szép nektárba szorult. / Annyi törődésnek méltóképp vette jutalmát, / Tán még maga is*

¹⁵TESAURO, *Arisztotelészi messzelátó*, i. m., 120.

¹⁶Uo. 120.

¹⁷Robert E. PROCTOR, *Emanuele Tesauro: The theory of the conceit*, Vol. 88, No 1. The Italian Issue, published by The Johns Hopkins University Press, 1973.

¹⁸TESAURO, *Arisztotelészi messzelátó*, i. m. 131.

halni e módon akart.”¹⁹ A mítosz szerint ugyanis Phaëton a Napisten fia volt, aki az égről a tengerbe zuhant, így lelte halálát. Az ifjú nővéreinek a könnyeiből lett az ámbra és a borostyánkő. (Bán Imre figyelmeztet arra, hogy a régi természettudomány e kettőt azonosnak tartotta.)²⁰ Az elmés epigramma tehát egy metaforára épül, hiszen a *nektárcsepp* helyett a *Phaëton könnycseppje* átvitelt használja Martialis. Még kevésbé szépirodalmi az a bölcs mondás, amelyet Timaiosz, görög történetíró mondott, mikor a Diana-templom leégett: „Az istennő azért nem fojthatta el a tüzet ephesosi templomában, mivel el volt foglalva Pellában Alexander születésénél.”²¹ Az elmés megjegyzés Nagy Sándor születésére vonatkozik, aki miatt Diana (Artemisz) nem lehetett epheszoszi szentélyében. Az ezek és az ehhez hasonló urbánus témákon alapuló ötletes szólások a legszellemesebb megnyilatkozások Tesauro számára.

Tesauro rendszerében azonban a legmagasabb szintű elmésségek is az egyszerű metaforán alapulnak, amiről a *Cannocchiale Arsitotelico* hetedik fejezetében értekezik. Tesauro értekezését a metafora méltatásával kezdi, mert ez a szókép „a legszellemesebb, legcsodálatosabb, legnyájasabb és legkedvesebb, a legtermékenyebb és legékesszólóbb szülötte az emberi értelemnek.”²² A metafora elsőbbségét Tesauro egy összehasonlítással bizonyítja. Az *album* (fehér) szót igyekszik minél többféle alakzat segítségével szellemessé tenni, például régies, ólatin kifejezéssel (*alpum*), idegen (görög) szóval (*leukón*), származékszóval (*albitudo*) vagy változtatással (*albium*). Ezek közül azonban egyik sem hordoz magában olyan erős stilisztikai hatást, mint a metaforás megnevezés: *niveum* (havas).

Tesauro az egyszerű metafora nyolc fajtáját különíti el, az alapján, hogy egy metafora honnét származtatható. Ezek a fajták a hasonlósági (*di simiglianza*), a tulajdonítási (*di attributione*), a kétértelmű (*di equivoco*), a vázrajzból eredő (*di hipotiposi*), a nagyító (*di hiperbole*), a kicsinyítő (*di laconismo*), az ellentétes (*di opposizione*) és a csalódásból fakadó (*di decettione*) metaforák. Hogy érthetőek legyenek, Tesauro latin nyelvű példákat hoz mindegyik típusra. A hasonlósági metafora példája a *homo quadratus*, azaz a „négyyszögletű (zömök) ember”. Ezekről a szóképekről megállapítja, hogy ezek a legtermékenyebbek, mert ezeket könnyen és nagy számban lehet létrehozni. Tesauro (a hasonlóság forrása alapján) számtalan alfaját megkülönbözteti. Felsorol lényeg, mennyiség, alak, minőség, cselekvés, szenvedés, fekvés, idő, hely, mozgás és birtok szerinti hasonlósági metaforákat, szemléltetve

¹⁹ Uo. 131.

²⁰ Uo. 179.

²¹ Uo. 132.

²² Uo. 123.

ezzel, hogy a barokk költészet mennyire kedveli a nagyszámú, egymásra halmozott szóképet. Elég végigolvasni, hányféleképpen tudja a hasonlósági metafora segítségével megnevezni Rómát: *városok napja, Európa virága, a világegyetem kivonata, hét dombú hidra, a szerencse játékszere, a világ feje, aranykor a vaskorban, a Sas fészke, a zarándokok kikötője, a viharban is csendes tenger, a szemek iránytűje*.²³ Arisztotelész példáival ellentétben, ezekben a metaforákban az analógia gyakran tűnik erőltetettnek, a befogadó nem mindig tudja értelmezni a névátvitelt. A barokk meghökkentés-technika érvényesül a *hét dombú hidra* metaforában is. A Héraklész-mítoszból ismeretes, hogy ha a hidrának az egyik fejét levágják, rögtön egy új nő helyette. A metafora így nemcsak Róma nagyságát, hanem a város elpusztíthatatlanságát is kifejezi, sőt, még a történelmi terjeszkedéseire is utal. A barokk metafora célja nem a megértés megkönnyítése vagy egy igazság bizonyítása, hanem a gyönyörködtetés és a csodálkozás felkeltése.

A tulajdonításból fakadó metafora példája a *regnat gladius*, vagyis a *kard uralkodik*. Fontos megjegyezni, hogy Tesauro az elmés alakzatok vizsgálatakor csak a metaforára irányítja figyelmét, más szóképeket, mint például a szinekdoché, a megszemélyesítés, a metonímia nem különít el. A mai olvasó tehát a *kard uralkodik* metaforát szinekdochénak tekintené, mert az egész helyett a rész van megnevezve. Tesauro viszont az arisztotelészi példát követve úgy fogja fel, hogy egy dolog tulajdonsága névátvitellel a dolog egy részével fejezhető ki. Ezért használja a Róma helyett a Capitolium megnevezést, ezért mondja, hogy az ember helyett a kard uralkodik.

Ha az elmesség ereje alapján akarnánk rangsorolni Tesauro metaforáit, akkor a kétértelmű metafora lenne a legjelentősebb, hiszen a szójátékok, elmés mondások, tréfás megjegyzések leggyakrabban ezen a típuson alapulnak. Példa erre Cicero egyik szójátéka, aki a zsarnok szicíliai helytartó, Verres nevére a *ius verrinum* metaforát találta ki. (Verres ugyanis kandisznót jelent, így a kifejezés verresi jognak, de gúnyosan kandisznójognak is fordítható.) A nevekkal való játékot szemlélteti a görög arkhón, Drakón példája is, akinek a neve (*dragone*) sárkányt jelent. Ily módon szigorú törvényeit nyugodtan nevezhetjük sárkánytörvényeknek (drakóni törvények).²⁴

A negyedik metafora, a hipotipózis nagyjából megegyezik a megszemélyesítéssel. (Bán Imre vázrajzból eredő metaforának fordítja, ami nem fejezi ki ennek a típusnak a

²³ Uo. 126–130.

²⁴ *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hrsg. von Walter JENS, Tübingen, Max-Niemeyer Verlag, 1992, Band 5

lényegét, és az eredeti alakhoz sincs sok köze. A továbbiakban ezért e helyett a megnevezés helyett a hipotipózist használom.) Tesauro példája a *pontem indignatus Araxes* kijelentés, melynek szó szerinti fordítása „*híd miatt méltatlankodó Araxes*”. A metafora Vergilius *Aeneis*-ének VIII. énekéből származik, és már Quintilianus hivatkozott rá, mint élettelen élő tulajdonsággal felruházó merész szóképre.²⁵ A folyó élettelen, a méltatlankodás azonban emberi tulajdonság. Tesauro itt sem a mai elmélet alapján nevezi meg a szóképet, hanem a metaforák közé sorolja.

A nagyító és tömörítő metaforákat érdemes együtt értelmezni. Nagyító metafora az *Aeneis* II. énekéből vett *instar montis equum* (*hegy nagyságú lovat*) sor, valamint a Róma nevére kitalált névátvitel, az *alter orbis* (*másik világ*). A barokk monumentalitások iránti szeretetéhez illőek ezek a példák. A tömörítő metaforára már meglehetősen több példát találunk. Tesauro egy, az antikvitásban is ismert mondás töredékét idézi: *Carpathii leporem*. A töredék szó szerinti fordítása „*a carpathusiak nyulat (hoztak)*”, a mondás magja pedig az a történet, mely szerint a carpathusiak nyulakat telepítettek országukba (csakúgy, mint az újkori Ausztráliában), a rágsálók azonban elszaporodtak, ezért a népnek el kellett vándorolni. Tesauro azért sorolhatta a tömörítő metaforák közé, mert kiválóan érzékelteti a szélsőséges méreteltéréseket a kistermetű nyulak és a között a katasztrófa között, amit az állatok okoztak. Egy másik értelmezése a tömörítő metaforának (az eredeti *di laconismo* alakból kiindulva) a minél rövidebb, lakonikus alakban kifejtett elmésség. Rómát például egyszerűen egy R betűvel is jelölhetjük. Ha ezt az értelmezés vesszük alapul, akkor a tömörítő metafora nem ellentéte a nagyítónak.

Arisztotelész meghatározónak tartotta az ellentétekre épülő szerkezetet egy szónoki beszédben, a barokk pedig kifejezetten kedvelte az antitéziseket, a szélsőséges szembeállításokat, melyek alapján hatásos metaforákat lehet alkotni. Bár Tesauro első példája, a *mens amens* (*esztelen ész*) kevésbé metaforikus (ma egy közönséges oximoronnak mondanánk), a második, a Rómára kitalált *Anticarthago* (*ellen-Karthagó*) megnevezés már sokkal elméesebb. Egyrészt azért, mert a névátvitel megértéséhez történelmi ismeretek szükségesek, másrészt Tesauro két meglehetősen távoli dolgot kapcsol össze. Karthagó és Róma ugyanis nem csak háborús ellenfelek voltak, mivel Vergilius két, végletekig különböző, örök ellenség toposzát teremtette meg Dido és Aeneas tragikus szerelmében.

²⁵ Marcus Fabius QUINTILIANUS, *Szónoklattan*, ford. ADAMIK Tamás, Pozsony, Kalligram Kiadó, 2009, 549.

Az utolsó tesaurói metafora a csalódásból fakadó, mely közel áll a paradoxonhoz. Ezt jól példázza a *Vale apud Orcum!* kijelentés, vagyis *Élj jól az Alvilágban!* A paradoxon magában a mondatban rejlik, hiszen az *élj jól* kívánság nem egyeztethető össze egy olyan mitológia hellyel, amely a holtak birodalma. Ugyanez figyelhető meg a *Romula (Rómácska)* szóalakban. Tesauro itt a világbirodalom központját akarta szembeállítani az alapító egyszerű voltával, és persze azzal, hogy Róma kis faluból, Rómácskából lett világbirodalom.

Tesauro hatalmas könyvében csak egy fejezetben foglalkozott az egyszerű metaforával, művének nagy részét az elme másik két műveletének szentelte. A dolgozat azonban a továbbiakban már nem foglalkozik a barokk elmélettel, egyrészt azért, mert még rengeteget lehetne írni róla, ez pedig túllépné ennek a munkának a kereteit. Másrészt pedig azért, mert a *Csalárd Cupido* költői világának és metaforáinak a megértéséhez ennyi épp elegendő.

III. Gyöngyösi István és a XVII. század retorikai kultúrája

Gyöngyösi Istvánról közismert tény, hogy korának, a XVII. századnak talán legismertebb költője, és Zrínyi mellett a magyarországi barokk kánon meghatározó alakja. Igazi *poeta doctus*; műveltsége és poétikai-retorikai tudása révén több szállal is kapcsolódik a korabeli európai kultúrához. Megjegyzendő, a reneszánsz-barokk teóriákban a költészet tudományos ismeretek közvetítését is jelentette, ettől válhatott a költő *poeta doctus*szá. (Delaudun d'Aigaliers 1579-es poétikájában (*Art poétique français*) a logikát, fizikát, metafizikát, orvostudományt, jogot, geometriát, kozmográfiát és az asztrológiát is a költői ismeretek közé sorolta.)²⁶

Gyöngyösi a magyarországi elődök (Balassi, Rimay) mellett a klasszikus és kortárs európai irodalomnak is értő olvasója. Az eperjesi és sárospataki tanulmányai során megismert antik szerzők (Homérosz, Vergilius, Horatius, Juvenalis, de főként Ovidius és Claudianus) hatása érezhető a Gyöngyösi-művek képileg erőteljesen kidolgozott mitológiai apparátusában, valamint az allúziókban és az intertextusokban is. Elméleti tájékozottságát Jankovics József a klasszikus poétikák mellett főként reneszánsz retorikai művekkel (Melanchthon, Dresser, Sturm, Keckermann, Piscator, Vossius írásaival) bizonyítja, ezenkívül még a magyar nyelvű retorikatankönyvekre is felhívja a figyelmet (Pécseli Király Imre, Buzinkai Mihály).²⁷ Bartók István Julius Scaliger *Poetices libri septem* c. munkáját veszi figyelembe, mikor Gyöngyösi poétikai ismereteit vázolja fel. Megjegyzendő, hogy Gyöngyösi a *Porábúl megéledett Főnix* sokat idézett, *Az Olvasóhoz* c. utószavában ír poétika ideáljairól, szembeállítva magát a Tinódi által képviselt narratív, históriákon alapuló, de általa költőietlennek tartott hagyománnyal: „Vegye eszében az Olvasó: hogy noha a feltett dolognak valóságára is vigyáztam ezen versekben, mindazonáltal nem tartottam szintén olyan rendet, mint a folyóírással való históriában, hanem a poésist is kívántam azokban követnem”.²⁸ Scaligernél ez a *poësis* a nyelvi apparátus átfogó kategóriája, a figura fogalma, mely olyan megfogalmazás, ami

²⁶ KIBÉDI VARGA Áron, *Retorika, poétika, műfajok / Gyöngyösi István költői világa* = Irodalomtörténet, 1983. LXV. évf. 3. szám, 545–592.

²⁷ JANKOVICS József, *A magyar verses regény kezdetei, avagy a kánonból kiiktatott barokk költő = A magyar irodalom története. A kezdetektől 1800ig*, főszerk. SZEGEDI MASZÁK Mihály, Bp. Gondolat Kiadó, 2007, 522–538.

²⁸ GYÖNGYÖSI István, *Porábúl megéledett Főnix, avagy Kemény János emlékezete*, szerk. KÖSZEGHY Péter, jegyz. JANKOVICS József és NYERGES Judit, Bp., Balassi Kiadó, 1999 (Régi Magyar Könyvtár, Források 10.), 197.

valamiképp eltér a mindennapitól.²⁹ A költői nyelv sajátosságai (például a neologizmusok vagy a metaforák) meghatározók Gyöngyösinél.

Gyöngyösi ismerhette a korabeli európai irodalom meghatározó alkotóit is, köztük az itáliai barokk programadó költőjét, Giambattista Marinót. Jankovics ez alapján állítja a Vergilius–Tasso–Zrínyi hármassal mellé (ellentétes költői programként) Ovidiust, Marinót és Gyöngyösit.

Felmerül a kérdés, ha Gyöngyösi otthonosan mozgott az európai irodalomban, mind szépirodalmi, mind elméleti ismeretekkel rendelkezett, olvashatta-e az *Arisztotelészi messzelátót*? Tesauro terjedelmes szakkönyvére ugyanis a Gyöngyösi-szakirodalom nem hivatkozik, és arra sincs utalás, hogy az itáliai kútfő metaforaelméletére támaszkodott volna a magyar költő. Nem jelenthetjük ki biztosan, hogy Gyöngyösi nem olvasta vagy nem ismerte Tesaurot. Sokkal valószínűbb azonban, hogy a magyar főúri családok patronálta Gyöngyösi elsősorban latin nyelvű tankönyvekből, jezsuita poétikákból szerezte retorikai műveltségét, és nem Tesauro kései, összegző munkáját használta poétikai forrásként.

Mint már volt róla szó, a barokkban a meggyőzésre alapuló retorika (*ars persuadendi*) a háttérbe szorult, és az *elocutio*-központú retorika (*ars bene dicendi*) lett jelentős. Ebből következett, hogy a beszéd típusok közül a bemutatató beszédek (*epidictium*) fontosabbak lettek, mint a tanácskozó vagy törvényszéki beszédek. Az *epidicticumok* jelentették a kapcsolatot költészet és retorika között, hiszen már az ókori társadalmakban jelen voltak, ünnepi alkalmakra írt, nem érvelő, hanem dicsérő jellegű beszédek formájában. Ezek az epideiktikus szövegek az *elocutio* révén erőteljes képiséggel rendelkeztek, ahogy ez Gyöngyösi költészetére is jellemző. A metaforák és a hasonlatok gyakran szerveződnek allegóriákká, melyek egy-egy mű központi részét vagy kiemelkedő szereplőit jellemzik.

A *Csalárd Cupidóban* a többszintű allegóriarendszernek különösen nagy szerepe van. Az első szint maga az elbeszélő költemény helyszíne, egy mitológiai istenek és hősök lakta erdő. Ehhez a szinthez tartozik a három főszereplő (vagyis a három fő allegória). Cupido és Diana között kibékíthetetlen ellentét feszül, és két egymástól távoli, szélsőséges életérzést jelképeznek. Cupido a Gyöngyösi-művek korábbi darabjaival ellentétben minden pozitív tartalmát elvesztette, kiszámíthatatlan, romboló erővé változott. Ezzel az érzéki, bűnös

²⁹ BARTÓK István, *História és poézis: Gyöngyösi István megjegyzései a költészetéről = A szerelem költői: konferencia Balassi Bálint születésének ötödfélszázadik, Gyöngyösi István halálának háromszázadik évfordulóján*, szerk. SZENTMÁRTONI SZABÓ Géza, Bp., Universitas Kiadó, 2007, 225.

testiséggel áll szemben Diana, a tiszta, szűzies élet istenasszonya, s ezt a buja szerelmet akarja elkerülni az elbeszélő költemény főhőse, Genius, aki a középkori moralitások *Akárkijét* (*Jedermann*) idézi. Nevén kívül nem sokat tudunk róla, csupán azt, hogy Cupido kínjait akarja elkerülni. A mű központi témája egy vita, méghozzá Genius és Diana között. A vita tárgya a házasság, mely (Diana érvelése alapján) segít elkerülni a kicsapongó, gátlástalan szerelmi életet. Meghökkenőnek tűnhet, hogy a szüzesség istenasszonya pártolja a házaseletet, érveiből azonban kiderül, hogy miért. Az istennő a szüzesség eszményi állapotát nem halandóknak való dolognak tartja, lévén hogy azok nem tudnak tökéletesen ellenállni a kísértésnek: „*Bizony drága dolog az igaz szüzesség, / S nincsen e világon ennél szebb ékesség, / De szükséges ahhoz nagy tekéletesség, / Kit nehezen tehet a töredékesség.*”³⁰ Genius viszont nem tudja ezt elfogadni, mindenáron a szűzi élethez ragaszkodik, hogy megmentse magát azoktól a szerelmi kínoktól, melyek Cupido kísértésével járnak. Ezt a vitát három mellékszálon futó történet követi, három allegorikus betétrész az allegorikus alpműben. Az egyik az a vadászjelenet, melyben három vad (szarvas, vaddisznó, medve) egyre hatalmasodó erővel támad Diána kíséretére. A vadak egytől egyig olyan bűnök megtestesítői, melyek ellen a házasság intézménye nyújt menedéket: „*Cupido neked is három fene vaddal / (Mely test, világ, ördög), igen gonosz haddal / Fog ellened kelni, elhited magaddal, / De csak vigyázz, léssen az diadalmaddal.*”³¹ A második allegorikus történet a harmadik rész, amely az ovidiusi *Metamorphoses* hatodik könyvében szereplő történetnek a parafrázisa. Progne és Philomela mítosza eredetileg a fülemüle, a fecske és a bűdösbanka születéséről szóló átváltozástörténet volt. A Gyöngyösi-féle adaptációban viszont a bűnös vágyakozás és a házasságtörés veszélyeire figyelmeztető allegorikus tanmese. (Tereus, a trák király megerőszakolja feleségének a húgát, Philomélát, majd, hogy tette titokban maradjon, kivágja a nyelvét. Philomela azonban egy szötteben kihímezi történetét, s a leplet eljuttatja nővérének, aki bosszúból megöli saját kisfiát, és annak húsát találja fel hűtlen férjének.) A harmadik beépített allegória pedig egy másik vadászjelenet, mikor a sólyom elől menekülő galamb Diana ölébe repül. Ez az allegória híven megfelel annak, amikor a Cupido rémségeitől megrettenő Genius a szűz istennőhöz menekült.³² A főszereplők mellett azonban a mitológiai apparátus más alakjai is meglehetősen allegorikusak. Vénusz például azzal bizonyítja Cupido hatalmát, hogy két erős és a barokk szempontjából meghatározó istent is a szerelem áldozatai közé sorol: „*Ily*

³⁰ GYÖNGYÖSI István, *Csalárd Cupido*, szerk. KÖSZEGHY Péter, s. a. r., jegyz. JANKOVICS József, NYERGES Judit, Bp., Balassi Kiadó, 2003 (Régi magyar könyvtár, Forrás 13.), II. rész, 101. vszk.

³¹ IV. rész, 67. vszk.

³² JANKOVICS József, *Gyöngyösi eroticus* = Gy. I., *Csalárd Cupido*, szerk. KÖSZEGHY Péter, s. a. r., jegyz. JANKOVICS József, NYERGES Judit, Bp., Balassi Kiadó, 2003 (Régi magyar könyvtár, Forrás 13.), 341–350.

bús voltában is ezen mosolyoda, / S mintegy bosszonkodva, megfelelővén monda: / Mégsem veszed észre, Cupido kicsoda? / Tudnod kell: mind Phoebus, mind Mars holdul oda.”, „Tudja Phoebus, mint járt a Daphne nimfával, / Aszerént Mavors is velem, Cypriával, / Amikor sebhervén ezeket nyilával, / Megösmértette volt Cupido magával.”³³ A szerelem tehát a háborúnál és a művészetek fényénél, a tisztaságnál is hatalmasabb: „mind Phoebus, mind Mars holdul oda”. Ez a sor akár a mottója is lehetne a Gyöngyösi-életműnek. Más mitológiai hősök a negatív szerelem allegóriái a műben. Gyöngyösi Echót és Narcissust külön kiemeli: „Echo is, aki ott néked választ ada, / Csakhamar, hogy ennek kezében akada, / Képtelen tüzében maga elszárada, / Teste kövé lévén, csak szava marada.”, „Narcissus is veszett rendetlen tüzében, / Mely is maga képét egy forrás vizében / Meglátván, bolondul esik szerelmében, / Elfogyatja magát magáért vesztében.”³⁴ Narcissus azért is érdekes alak, mert az Adonisban Marino is az önmagáért epedő, folyton ábrándozó szerelmes allegóriáját látja benne: „Boldogtalan: ereje egyre jobban / fogyott, hisz kín volt tetszeni magának, – / el is tűnt egy nap a csalárd habokban / a teste, s mint virág életre támadt. / Víz ölte meg bár, az dajkálja mostan: / erőt ad neki, felszökkenni szárat. / Ki képmását képzeletben szeretete, / a szép képzelgőnek ez lett a veszte.”³⁵

A szélsőségesen dekoratív módon kidolgozott, a legapróbb részletek kifejtésére is kiterjedő képi világ segít megteremteni azt a barokk illúziót, amelynek jelentőségére Horváth János hívta fel a figyelmet, amikor a *Marssal társalkodó Murányi Vénusz* elemzésekor a következőket írta: „*Merő mintha-költészet: mintha nem anyagi érdek, hanem a szerelem –, mintha nem a szerelem, hanem országos érdek –, mintha nem is ez, hanem Vénusz és Mars mozgatnák az egészet, s mintha nem is Wesselényi és Szécsi Mária, hanem Páris és Heléna mozognának a szemünk előtt, s mintha Gyöngyösi csak egy magyarul is jól verselő Ovidius lenne. Allegorikus koncepció, allegorikus kétszemponthuság; asszociatív képzelet, mely fél lábával a jelen életen, a másikkal az antik költészet polcain áll, de se nem igazi mai, se nem igazi antik.*”³⁶ Kibédi Varga Áron már egészen másképp szemléli ezt a „mintha-költészetet”, inkább a látszat és fikció kettősségében elemzi a Gyöngyösi-féle költői világot: „*Gyöngyösi eposzt és epithalamiumot, széphistóriát és históriás éneket ír egyszerre; hősei egyszerre állnak a mitológiában és a jelenben, az eszmények és a valóság világában. Poétikája a fényes látszat és a pompázó kérdés (le paraître et l’ostentation) barokk poétikája, a kor mozgó,*

³³ I. rész, 27–28. vszk.

³⁴ I. rész, 59–60. vszk.

³⁵ *Az olasz irodalom antológiája*, szerk. MADARÁSZ Imre, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1996, 283.

³⁶ HORVÁTH János, *Barokk ízlés irodalmunkban = HORVÁTH János irodalomtörténeti munkái II.*, szerk. KOROMPAY H. János, KOROMPAY Klára, Bp., Osiris Kiadó, 2006, 566.

*csillogó, retorikus irodalomszemlélete nyújt háttérrel ahhoz a színes világhoz, amit a Gyöngyösi-mítosznak, a Gyöngyösi-életmű fiktív univerzumának nevezhetnénk.*³⁷ Mindkét megállapítás arra az illúziótechnikára vonatkozik, amelyet Gyöngyösi megvalósít a költészetében. A mitológiai apparátus elemeit a valóság (saját korának) elemeivel együtt szerepelteti. A pokoli erdőben a mitológiai hősök és a XVII. századi környezetből kiragadott házasságtörők egyformán bűnhődnek.

A stílus másik eleme, a gyönyörködtetés barokk módja a legösszetettebb része Gyöngyösi költészetének. Ha a Tesauro-féle retorikai alakzatokat vesszük alapul, akkor a *Csalárd Cupidóban* is megtaláljuk a harmonikus, a patetikus, valamint az elmés / szellemes alakzatokat, tehát egyszerre tud harmonikusan, patetikusan és elmésen gyönyörködtetni. Legkevésbé a harmonikus alakzatok hangsúlyosak. A ragrímes sorvégződés egyhangúan követik egymást: „*Indul Pandionnak ezen nagy vígsága, / Főnixként frissülni láttatik aggsága, / Mikor éri ilyen kedves hír újsága, / És ezzel csakhamar megtelik országa.*”³⁸ Vagy: „*Mond Philomela is: Ha én is elmegyek, / Kérlek, úti áldást tőled hamar vegyek, / Hogy kedvet nénémnek annál előbb tegyek, / És tőle meggyővően megint nálad legyek.*”³⁹ A patetikus lélekrészre a felsorolásokon és halmozásokon keresztül gyakorol hatást. A házasságtörésekről való beszámolás, a szerelmi kínok részletezése, a vadászjelenetek leírása részben ovidiusi, részben barokk *ubi sunt* katalógusköltészet. Az utóbbi főleg egyházi írásokra volt jellemző, a régi korok nagyjainak a számbavételét jelentette, érzékeltetve ezzel az elmúlás erejét. Talán legismertebb példája a régi korok asszonyait és lovagjait sirató két Villon-ballada, annak ellenére, hogy ennek a műfajoktól független irodalmi formulának a felemelkedését a barokk hozta el. Lukácsy Sándor megállapítja, hogy az *ubi sunt* alakkal érvelni nem lehet, csak a (tesaurói) patetikus lélekrészre lehet hatni vele: „*Azt, hogy a katalógusban felsorolt személyek meghaltak, birodalmak elpusztultak, s ránk és javainkra, hírnevünkre is ez a sors vár, úgyis tudja mindenki, a formula tehát nem érvelni akar, hanem megindítani: erényes életre ösztönözni, ha egyházi író él vele, beletörődésre inteni, ha világi szerző.*”⁴⁰ A formulának ez a lényege, és ettől lesz barokk. A prédikációk a halálkatalógust a halmozás szélsőségeivel tették rendkívül megindítóvá, így gyakoroltak hatást hallgatóikra. Gyöngyösi erkölczstelenségben tobzódó halmozásai mintha ennek a barokk *memento mori*nak a paródiái lennének. A patetikus alakzatok igazodnak az érzelmek világához. Progne haragja és bosszúvágya például

³⁷ KIBÉDI VARGA Áron, *Gyöngyösi István költői világa* = K. V. Á., *Szavak, világok*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1998, 179.

³⁸ Gyöngyösi István, *Csalárd Cupido*, i. m., III. rész, 20. vszk.

³⁹ III. rész, 67. vszk.

⁴⁰ LUKÁCSY Sándor, *Ubi sunt: Egy formula rövid életrajza*, ItK, 1989, 217-241.

úgy kavargatja fel az olvasó érzelmeit, hogy az elbeszélő több versszakon keresztül különféle halálneveket sorol fel, azon elmélkedve, melyik lenne méltó Tereushoz. A szerelem áldozatainak kínjai pedig egyszerre ébresztenek részvétet és gyakorolnak elrettentő hatást.

Az elme gyönyörködtetését az egyszerű metaforák szolgálják. A Tesauro-féle városias szellemesség és szóvicc ritkábban szerepel nála, a *Csalárd Cupidóban* azonban ezekre is lehet példát találni. Gyakran ismétli ugyanazokat a képeket, sőt, néha még a legegyszerűbb érzéseket és cselekvéseket is túlzó képiséggel fejezi ki, amint erre Riedl Frigyes felhívta a figyelmet.⁴¹ Ilyen példákban a *Csalárd Cupido* is bővelkedik: „*Odaérvén hatja sűrű jaj fületem.*”, „*De beljebb érkeztél teli ott szememet / Venus ábrázolja...*”, „*Egy oldalon által veszek fel más utat, / Érek ott egy völgyben frissen csurgó kutat, / Melynek tiszta vize szép kristálszint mutat*”.⁴² Ezekben a sorokban a körülírás mellett a hipotipózikus metaforák (megszemélyesítés) teszik erőteljessé a képiséget. Előbbiek leginkább eufémisztikus körülírások: „*Úgy adja Plútónak ifjúság zsenéjét.*”⁴³

Tesauro azt írta értekezésében, hogy a metaforák közül a hasonlósági metaforák a legváltozatosabbak, a legsokfélebbek. Elsősorban azért, mert ugyanazt a dolgot hasonlósági metaforával lehet a legtöbbféle módon megnevezni, s így a stílust választékossá tenni. Gyöngyösi túlnyomórészt hasonlósági metaforákat használ, mikor gyönyörködtetni akar vagy a köznapi kifejezések helyett mást és szebbet akar mondani. Utóbbira a *Csalárd Cupidóból* több részlet is idézhető, az első versszak például rögtön egy hasonlósági metaforával kezdődik: „*Elmult volt már a nyár, a tél következett, / Zöld öltözetéből erdő levetkezett*”.⁴⁴ A hasonlóság egyértelmű: a lombkoronát a csupasz fára terített ruhaként képzelem el, hiszen mindkettőnek ugyanaz a lényege (ez a tesaurói lényegen alapuló hasonlóság). Ugyanez figyelhető meg az „*Általuk egymást karjaink láncával*”⁴⁵, a „*Csattogni kezd hamar idege ijáknak, / És a sűrű zápora indul gyars nyilaknak.*”⁴⁶, a „*Seregel körül nimfáinak nyája*”⁴⁷, valamint a „*Nincs nála kegyelem, mert szíve kemény kő*”⁴⁸ sorokban. A láncra emlékeztető karok, a nyílzápor, a nimfák nyája leginkább alakon alapuló hasonlóságok, hiszen a kar átölel egy testet, a lánc pedig körbekötöz valamit, a nyilak épp olyan erővel és gyorsasággal

⁴¹ HORVÁTH János, *Gyöngyösi s a barokk ízlés* = H. J., *A magyar irodalom fejlődéstörténete*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1976, 129.

⁴² GYÖNGYÖSI, *Csalárd Cupido*, i. m., 1. rész, 5. vszk., 34. vszk.

⁴³ 1. rész, 81. vszk.

⁴⁴ 1. rész, 1. vszk.

⁴⁵ 1. rész, 98. vszk.

⁴⁶ 2. rész, 180. vszk.

⁴⁷ 2. rész, 76. vszk.

⁴⁸ 2. rész, 86. vszk.

hullanak alá, mint a zápor, az úrnőjük köré sereglő nimfák (erdők, mezők félistenei) pedig egy nyájra emlékeztetnek. Arra is akad példa, hogy ugyanaz a kép több metaforát is magába foglal, mint például a „*Köd nélkül ragyogott szép fénye egemnek*”⁴⁹ sorban. Az ég (lélek) az alapmetafora, ehhez kapcsolódik a köd mint a fájdalom, a bánat névátvitele. Hasonlóan összetett kép a következő: „*Az alatt Titán is tüzes szekerével / Az tengerre szállván, elhalad fényével.*”⁵⁰ Ez a két sor a nap elmúlásának metaforikus megnevezése. A tüzes szekerű Titán maga a nap (a hasonlóság alapja tehát egy mitológiai figura), mely végigsuhan az égbolton, így jelezve huszonnégy óra elteltét.

A Gyöngyösi által használt hasonlósági metaforákat két nagy csoportra lehet osztani. Az egyikhez azok a névátvitelek tartoznak, melyekkel Gyöngyösi a női szépséget írja le, a másikhoz pedig a különféle szenvedélyek metaforikus megnevezései. Az előbbi csoport metaforáinak vizsgálatakor feltűnik, hogy petrarkista toposzokon, virág-és színszimbolikán, esetleg fény és sötétség ellentétpáron alapuló egylényegű szépség leírására találunk csak példákat. A szerelem és az erotikum képei a Balassi-féle reneszánsz hagyományra utalnak, elrendezésük és mennyiségük (halmozás: egy versszakon belül több metaforás megnevezés) viszont már barokk sajátosság. A harmadik részben nyolc versszak részletezi Philomela szépségét, méghozzá a fokozás olyan technikáját választva, hogy a nyolcból öt versszak a királylány külsejét, annak ruházatát és ékszereit írja le, hasonlatossá téve egy feldíszített szent szobrához: „*Égnek nyaka, mellye sok drágakövekkel, / Aszerént kezei köves perecekkkel, / Gyertyákat gyűjtonak ragyogó fényekkel, / Miként a csillagok éjjeli tüzekkel.*”⁵¹ (Gyöngyösinél a ruha és a test szépségének szembeállítása az ovidiusi szövegen alapul: „*s jön Philomela, belép sugaras, szép öltözetében, / ő maga szebsugarú*”.⁵²) Már a karkötők és nyakláncok olyan pompások, hogy csakis a csillagok fényéhez lehet őket hasonlítani. Két strófával később a pompázatos felsorolást mintegy összegezve, két hasonlattal zárja ezt a leírást Gyöngyösi: „*Az sok cifra rajta majd ugyan lángozik, / Különb-különb színre, mint Iris, változik, / Mint rózsa, amely szép szaggal virágozik, / Ámbrás öltözeti jobban illatozik.*”⁵³ (Az Iris-hasonlat különösen kedvez a túlzások iránt fogékony barokk stílusnak, hiszen az egyiptomi mitológia szivárványistennője a színek már-már végtelen variációját eleveníti meg.) A teljes leírás azonban korántsem ért véget, hiszen egy ellentétes kötőszóval felvezetett mondat („*De mégis*

⁴⁹ 1. rész, 99. vszk.

⁵⁰ 3. rész, 39. vszk.

⁵¹ 3. rész, 26. vszk.

⁵² Publius OVIDIUS Naso, *Átváltozások (Metamorphoses)*, ford. DEVECSERI Gábor, Magyar Helikon, 1975, VI. könyv, 170.

⁵³ GYÖNGYÖSI, *Csalárd Cupido*, i. m., 3. rész, 29. vszk.

szébb maga, hogysé ruházatja”)⁵⁴ másféle szépségre tereli az olvasó figyelmét. Ez a rész már a tényleges női szépséget írja le, megfosztva minden külsőségtől. (Az arc, illetve annak részletezése, a vízszintes és függőleges térjáték különösen fontos.) A metaforák vagy fény-és színszimbolikán vagy virágszimbolikán alapulnak. Előbbire példa a következő két sor: *„Játszanak szemeiben gyémánt ragyogványok, / Ajakán inognak kláris szivárványok”*⁵⁵ A vörös kláris és a hétszínű szivárvány ismét eltúlzott színszimbolikát teremt. A szem és a szájon kívül az orca és a homlok megnevezése is metaforikus, az arcon kívüli testrészek közül pedig a nyaké és a deréké is: *„Orcája rózsáskert, liliom homloka, / Mint a sugár cédrus, oly karcsú dereka, / Alabastrum oltárt mutat fejr nyaka, / Azhol az van, nincsen ott soha étszaka.”*⁵⁶ Mind a rózsza, a liliom, a cédrus, mind pedig az oltár hagyományos toposza a női szépség dicséretének, illetve szakralizálásának. Ezek a metaforák annyira általánossá lesznek a műben, hogy Gyöngyösi a negyedik részben, Diana nődicséretét szinte szóról szóra a Philomela-leírás szóképeivel ismétli meg. A metaforáknak lényegében csak a sorrendje módosul: *„Szép szemöldökének hajlott szivárványa, / Azalatt mosolygó szeme ragyogványa”, „Gyenge lilioma fejr homlokának, / Szép alabástroma ölelő nyakának, / Egyenes cédrusa karcsú derekának, / Mosolygó klárisa piros ajakának.”*⁵⁷ A nőalakok Gyöngyösinél teljesen egylényegűek, mindegy, hogy istennők, nimfák avagy földi halandók. Az első részben Cupido egyik áldozata így eszményíti kedvesét: *„Ő volt minden kedvem, örömem, szerencsém, / Kedves ráróm, sólymom, galambom, gerlicém, / Szép Helenám, Tysbém, Didóm, Euridicém, / Minden kívánt jókkal rakatott szelencém.”*⁵⁸ A madártoposzokon kívül a mitológiai nőalakok nevei is metaforaként jelennek meg. Helena, Tysbe, Dido és Euridice bár a mitológiában különböző mondakörökben (nemegyszer különböző mítoszokban) bukkannak fel, különböző tulajdonságokkal rendelkeznek, eszményített szépségük azonban közös. E közös vonásuk alapján válhatnak egy hasonlóan szép nő (sőt, általában a nő) metaforáivá.

Gyöngyösi szívesen használ egy szereplő megnevezésekor a név helyett metaforákat, hiszen ily módon dicsőíteni vagy átkozni is lehet az adott szereplőt. Ugyanezt a módszert választja, mikor az elrabolt és megerőszakolt Philomela szidalmazza Tereust: *„Ó, te kegyetlen, vad, átkozott bestia, / Megdühödt szeléndek, vérszopó Harpia, / Pokol fenekéből származott Furia, / Ki nem szántál engem így megrontania.”*⁵⁹ Az olvasóra tett hatás kettős,

⁵⁴ 3. rész, 30. vszk.

⁵⁵ 3. rész, 31. vszk.

⁵⁶ 3. rész, 32. vszk.

⁵⁷ 4. rész, 43-44. vszk.

⁵⁸ 1. rész, 101. vszk.

⁵⁹ 3. rész, 104. vszk.

hiszen a metaforák az elmés lélekreszt mozgatják meg, a halmozás pedig az érzelmekre gyakorol hatást. Egy másik strófában írja: „*De a fene tigris nem engesztelheti*”.⁶⁰ (A metafora szintén Tereusra vonatkozik.) Legtöbb, ehhez hasonló negatív metaforát azonban Cupido kap a műben: „*Monda: Az Cupido, amaz tegzes gyermek*”, „*Higgyed, elkerülném ösmert hóhéromat.*”, „*Mondván: Te vérszopó, hamis, szárnyas gyermek*”.⁶¹ Ugyanezen az elgondoláson alapulva kapják a hamis szerelem áldozatai a „*Cupido zsoldosi*”, a házasság pedig a „*szép szövetség*” megnevezést.

A *Csalárd Cupido* világától nem állnak távol a barokkra jellemző szélsőségek sem. Ezek mind a cselekményben, mind pedig az érzelmi-képi világban megnyilvánulnak. Azzal, hogy Genius nem választ magának feleséget Diana nimfái közül, reménytelenül vergődik tovább a Cupidótól való félelem és a lehetetlen szűzi élet között. A mű világára nem jellemző a harmónia: az Ovidius-parafrázisban az érzelmi szélsőségek uralkodnak (Tereus házasságtörése ugyanolyan vad és kegyetlen, mint Progne önromboló, természetellenes bosszúja), de a mű egyéb mitikus utalásai is szinte kivétel nélkül olyan hősökről szólnak, akik nem tudtak uralkodni érzelmeiken, így teljesedett be végzetük (ilyenek például a Narcissusról, Iasónról és Medeáról, Parisról vagy Tantalusról szóló rövidebb részletek). A szerelem áldozatai alvilági kínokat szenvednek el, a házasságtörők bűneit és bűnhődését részletező versszakok pedig egyenesen a pokoljárásokat, Dante *Isteni színjátékát* idézik: „*Ki nagy tüzet rakott s állott közepében, / Nagy ropogással ég, repedez testében*”, „*Ki mély kutat keres, magát abban veti*”, „*Ez selyemzsinórral hurkolja gégéjét*”, „*Némely pedig szívét veszi ki mellyéből*”, „*Némely mindent öldöz, s tűzláng gyön szeméből*”.⁶²

A *Csalárd Cupido* két legfőbb érzelme a szerelmi (testi) vágyakozás és a harag, melyeket Gyöngyösi többnyire hasonlósági metaforával nevez meg. Ezeknek a képeknek az alapja a tűz, a barokk költészet egyik kedvelt motívuma. A tűz a kor gondolkodásában meghatározó négy elem tana miatt volt népszerű toposz. A négy elemhez (víz, föld, tűz, levegő) négy alaptulajdonság tartozik: „*A föld hideg és száraz, a víz hideg és nedves, a levegő meleg és nedves, és a tűz meleg és száraz. Ellentétes tulajdonságaik révén az elemek állandó harcban állnak egymással, más és más arányban vegyülnek a különböző teremtményekben, de az isteni világrend keretein belül mozgásuk mindig kiegyenlítődik és végső harmóniába*

⁶⁰ 3. rész, 100. vszk.

⁶¹ 1. rész, 49. vszk., 1. rész, 68. vszk., 2. rész, 91. vszk.

⁶² 1. rész, 82. vszk., 83. vszk., 81. vszk., 84. vszk.

torkollik.”⁶³ A tűz a barokk teológusok számára a legnemesebb elem volt, hiszen az ég felé törekvő életet, sőt magát a szentlelket jelképezte. A korabeli orvostudomány létező elemként tekintett a tűzre, mely a lélekben lakozva képes volt a legváltozatosabb indulatokat a testi, fiziognómiai változásokkal kiváltani.⁶⁴ Gyöngyösi azonban a szenvedélyek metaforájaként tekint a tűzre. A szerelem fellobbanásának gyakori képei a szikrából éledő láng: „*Piramusnak sem volt még mohos orcája, / Anékül virágzott annak szép rózsája, / Mikor gyújtogatta Cupido fáklyája*”.⁶⁵ Ennél már sokkal vadabb szenvedélyt árul el az a hasonlat, mely Tereus szerelmét érzékelteti. Gyöngyösi valószínűleg a gyors és rövid metafora helyett választotta a hosszabb hasonlatot, hogy egy egész versszakon keresztül tudja éreztetni a hatását: „*Kitűl, mint a szikra, esvén puskaporban, / Úgy hirtelenséggel Tereus fellobban, / És az hovatovább mind gerjed nagyobb, / Mintha több-több olaj dőlne rá újobban*.”⁶⁶ Ezekben a sorokban nem egyszerűen a szerelem lángja kezd el égni. A meggyújtott puska, a robbanás, a tűzre öntött olaj megállíthatatlanná teszik az égést, a szerelmi érzést pedig fékezhetetlenné: „*Nem bírhat tűzének emésztő langjával*”, „*Újabb olaj ömlik azáltal tűzében*”, „*Melynek lángja mostan sem szűnik szívébe, / Sőt mindenkor újul gerjedezésében*”.⁶⁷ A szerelembeesés pillanata, a tűz fellobbanása helyett a szenvedélyek és érzelmek fékevesztett áradása jelenik meg: „*Melynek lángja mostan sem szűnik szívében, / Sőt mindenkor újul gerjedezésében, / Mintha több-több olaj töltetnék tűzében, / Valamikor fordul a leány eszébe*.”⁶⁸ A tűz a szélsőséges vágyakozás mellett más érzelmek kifejezésére is alkalmas. Ez lehet szégyenérzet, amelyet Philomela érez, mikor nővére elé kerül: „*Úgy gyújtván orcáját tüze szemérmének, / Nem mert tekénten szemében nénjének*.”⁶⁹ Lehet viszont harag is, méghozzá Progne vad haragja: „*Hol halál, hol tűzláng látszik személyében / És mennyköves villám szikrázik szemében, / Reszkettető méreg forr minden erében, / És attúl hol fázik, hol hevül testében*.”⁷⁰ A tűzön kívül a villámlás is a harag metaforája lesz ebben a sorban, így a természet negatív erői halmozottan vannak jelen. Azzal, hogy a szerelmi szenvedély és a harag metaforikus megnevezéseinek alapmotívuma mindkét esetben a tűz, csak még jobban erősíti a barokk szélsőségek iránti rokonszenvét. A metaforák azt sugallják, hogy nincsen különbség két

⁶³ KIBÉDI VARGA Áron, *Egy világ mezsgyéjén – Barokk irodalom és barokk világnézet*, i. m., 14-34

⁶⁴ LACHÁZI Gyula, *Hősi szenvedélyek. A heroizmus és a szenvedélyek megjelenítése a XVII. századi magyar epikus költészetben*, ELTE BTK Régi Magyar Irodalom Tanszéke, Bp., 2009, 122–133.

⁶⁵ GYÖNGYÖSI, *Csalárd Cupido*, i. m., 1. rész, 19. vsz.

⁶⁶ 3. rész, 36. vsz.

⁶⁷ 3. rész, 37. vsz., 157. vsz., 73. vsz.

⁶⁸ 3. rész, 73. vsz.

⁶⁹ 3. rész, 145. vsz.

⁷⁰ 3. rész, 136. vsz.

különbözőnek látszó érzelmek között sem, ha azok minden mértéket elvesztve önpusztításba csapnak át.

A sokféle hasonlósági metafora mellett a többi fajtára már kevesebb példát lehet találni a *Csalárd Cupidóban*. Ennek oka elsősorban az, hogy Gyöngyösi a tesaurói típusok közül leginkább a hasonlóságit, a vázrajzon alapulót és a kétértelműt használja, mert a szerelem, a házasságtörés, a vágy, a harag, a fájdalom leginkább ezzel a három metaforával tehetők képiessé. A már említett érzelmi szélsőségek kifejezésére, valaminek az eltúlzására alkalmas lehet a nagyító metafora is. Gyöngyösinek a legkedveltebb nagyító képe az, amikor a sírást, a könnyeket tengerre, áradássá növeli, ahogy a következő sorokban: „*Sűrűn folyó könyve áztatja orcáját*”, „*Azért halván, veszván, könyve megáradott, / Melynek özönében éppen elolvadt*”, „*Ki a megemésztő könyvezést követi, / Annak tengerében életét temeti*”, „*Halálszín öltözik rózsás személyében, / Nagy folyó patakok áradnak szemében*”, „*Áradnak könyvei özönként szemében, / Úgy, hogy majd elmerül azok tengerében*”.⁷¹ Mindezzel ellentétben tömörítő metaforákat már nehezebb találni a *Csalárd Cupidóban*. Tesauruso ugyanis (ahogy erről korábban volt szó) a *di laconismo* alatt azt értette, hogy egy dolognak olyan metaforikus megnevezést találunk, amely egy tömörített, lakonikus szóalak. Ha viszont a nagyító metafora ellentétéként tekintünk a tömörítőre, akkor a „*Frissítván orcánkat csókok harmatjával*”⁷² sor jó példa. Gyöngyösi kihasználta a csók–harmat és könny–tenger ellentétpárt is. A harmatmetafora jól érzékelteti a szerelem mulandóságát (a harmat is gyorsan és könnyen felszárad), a tenger azonban végtelennek tűnő és örök. A metaforák alapján a szerelem hamar odavész, a fájdalom, a könny viszont örökké tart. Ebből a két képből (bár más versszakokban vannak) könnyen lehetett volna ellentétben alapuló metaforát szerkeszteni, melyekre már több példát is lehet találni a *Csalárd Cupido* versszakaiban. Gyöngyösi technikája különbözik Tesaurótól, mert nem egy, az *Anticarthagóhoz* hasonló tömör és velős szójátékot alkot, hanem egy (vagy két) soron belül kapcsol össze ellentétes metaforákat. Diana mondja a szüzességről: „*De ha végbenmegyen tövises pályája, / Nehéz futásának kedves lesz pálmája*.”⁷³ A tövises pálya itt a próbatételekkel teli élet metaforája, a pálma pedig a sok fáradtságért elnyert jutalomé (esetleg üdvözlésé). Ehhez hasonló Tereus Philomela atyjának tett ígérete, kinek megígérte, hogy lányát épségben visszaviszi: „*Esküszik Tereus, nem leszen másképpen, / Azmint most elviszi, úgy meghozza szépen, / És bételjesíti fogadását*

⁷¹ 1. rész, 6. vsz., 1. rész, 62. vsz., 1. rész, 83. vsz., 3. rész, 92. vsz., 3. rész, 147. vsz.

⁷² 1. rész, 98. vsz.

⁷³ 2. rész, 118. vsz.

épen, / *De méreg lappang itt a mézzel kent lépen.*⁷⁴ Az utolsó sort így is meg lehetne fogalmazni: hazugságokkal teli a sok szép ígért. A mézzel kent lép Tereus beszédének metaforája, a méreg pedig rejtett szándékáé. A méz és a méreg ellentétes metaforikus jelentését máshol is kihasználja Gyöngyösi. Az egyik áldozat így panaszkodik Cupido hazugságairól: „*Minden ígért méze méreggá változott.*”, Diana pedig így figyelmezteti Geniust: „*Hízelkedik néha, de a mézes lépen / Méregre csal, s azzal veszélyre hoz éppen.*”⁷⁵ Hasonló ellentét rejlik azokban a sorokban, melyekben a méz valamilyen hamis látszatnak a metaforája: „*Cupido mézénél nincs veszélyesb falat.*”, „*Mert akad a torkán az mézzel kent horog.*”⁷⁶ Az ellentétes metaforához nagyon hasonlít a csalóka metafora. A legfőbb különbség, hogy az utóbbi antitézis helyett paradoxonszerű. Amikor Gyöngyösi „*tegzes gyermeknek*” nevezi Cupidót, az ártatlanság és tisztaság metaforájával illeti a tisztátalan szerelmet. Ugyanúgy el akarja rejteni a lényegét, mint ahogy Tesauro akarta Róma nagyságát és erejét a *Romula* kicsinyítő képzős alakkal.

A tulajdonítási metaforáknak (rész-egész viszonyoknak) két példáját használja rendszeresen Gyöngyösi. Az egyik az, mikor a nyíl (vagy lándzsa) helyett annak vasát (a vasat itt a fegyver részeként kell érteni) nevezi meg: „*nyila hegyes vasa*”, „*Hogy láncsája vasa hat éppen szívére*”, „*Hogy vasa tüdőjét szögezi májához*”, „*És annak a vasa hat a veséjében*”.⁷⁷ A másik módja ennek a metaforatípusnak, hogy a beszéd helyett a nyelvet használja: „*Nagy ropogással ég, repedez testében, / Amíg szólhat, szitkos átok van nyelvében*”.⁷⁸ Talán még szemléletesebb tükrözi ugyanezt a viszonyt a „*Meggyógyula attúl minden sebem mérge*”⁷⁹ sor.

A hasonlósági metaforákon kívül leginkább a hipotipózisokkal lehet erős képi hatást elérni. Ahogy a korábbi példákból kiderült, szívesen teszi hipotipózissal képszerűvé az egyszerű kijelentéseket. Ezenkívül az élettelen dolgok is gyakran bírnak élőkre jellemző tulajdonságokkal: „*Ím, mind csak jajt mondnak itt a völgyek, hegyek*”, „*Kiáltok azonban, kelljen mennem merre? / Kin zendül az erdő, és azt mondja: erre*”⁸⁰

A második rész házasságtörés-katalógusa sajátos részt képez a mű egészén belül. Gyöngyösi itt nem a fiktív, mitológiai világ, hanem saját korának névtelen szereplőit helyezi

⁷⁴ 3. rész, 79. vszk.

⁷⁵ 1. rész, 89. vszk., 4. rész, 4. vszk.

⁷⁶ 1. rész, 65. vszk., 3. rész, 93. vszk.

⁷⁷ 1. rész, 96. vszk., 2. rész, 155. vszk., 2. rész 177. vszk., 2. rész, 124. vszk.

⁷⁸ 1. rész, 82. vszk.

⁷⁹ 1. rész, 97. vszk.

⁸⁰ 1. rész, 120. vszk., 30. vszk.

előtérbe. A véget nem érő felsorolásban (hol ironikus, hol inkább feddő hangnemben) a kor házassági erkölceinek romlottságát részletezi, kiterjesztve azt minden társadalmi rétegre: „Ezek pedig állnak sokféle nemekből: / Fejedelmi, grófi, úri emberekből, / Nemesi, várasi, vitézlő rendekből, / Pór, paraszt, szabó, szőcs és egyéb céhekből.”⁸¹ Gyöngyösi ennél a résznél is erőteljes képiségre törekszik, eszközei pedig a kétértelmű metaforák. A korábban vizsgált névátvitelekkel ellentétben több az egyéni, meghökkentő összefüggésen alapuló példa. Az esztétikai szépség helyett az elmés mondás és a szójáték kerül előtérbe, ez pedig egyre jobban megközelíti Tesauro urbánus szellemességét. Íme egy példa: „Némely magamagát azzal kesergeti, / Hogy amíg ő másutt más dolgát sürgeti, / Az allegatiót hosszan beszélgeti, / Addig az ágyára honn magát más veti”, „Azki nem térszen ott hosszú exceptiót, / Meritumon kezdi az allegatiót, / Mihelt megérti az deliberatiót, / Végzi asszonyomon az executiót.”⁸² A latin szavak túlsúlya már a metaforák értelmezése előtt szembetűnő. Ez lehet a jogi és hivatalos stílus paródiája, egy köztes nyelv, melyen a költemény elbeszélője el akarja rejteni mondandójának értelmét vagy egyszerű szójáték. Ez utóbbi esetben a latin szavakat kétértelmű metaforákként kell értelmezni, melyeknek a jelentéseik a következők: az *exceptio* kivételt, a *meritum* lényegét, az *allegatio* és a *deliberatio* vitatkozást, tanácskozást, az *executio* pedig az itteni értelmében végrehajtást jelent. A *deliberatio* azonban a *deliberativumra* (tanácskozó beszéd) is utalhat, mely *judiciale* (törvényszéki beszéd) és az *epidictium* (bemutató beszéd) mellett a harmadik beszéd típus. A *deliberatio* tehát a szerelmi együttlét ironikus megnevezése, az *executio* pedig már a házasságtörés megtörténtét jelzi. Az elmés-szellemes hatás abban áll, hogy az idegen nyelvű szó metaforikus jelentést nyer a beszédhelyzet miatt. Hasonló kétértelmű metaforás (de már nem kétnyelvű) elmésség a következő versszak is: „Kalmár is panaszol írődeákjára, / Asszonyának firkál pergamenájára, / Noha nem bízta azt az ő pennájára, / Mert nem azért vette, hogy adja vásárra.”⁸³ Talán itt még jobban érezhető a kétértelműséggel való játék, amelyet a versszak két metaforája, a pergamen, illetve a penna fejez ki. Mindkettő az írődeák fontos eszköze, ha úgy tetszik, hivatalának a betöltéséhez elengedhetetlen. A vershelyzet alapján azonban a deák elcsábította ura feleségét, és ezzel szolgálata ellen vétett. Gyöngyösi most sem egyszerűen a házasságtörés tényét állapítja meg, inkább metaforákba burkolja az eredeti jelentést. Íme egy másik példa egy másik versszakból: „Pál mester is soká mulatoz a céhben, / Nem éri a kompánt a belső

⁸¹ 2. rész, 3. vszk.

⁸² 2. rész, 14-15. vszk.

⁸³ 2. rész, 16. vszk.

pincében, / Hol a gazdasszonnyal ketten a setétben / Régen kóstolgatják mi van az iccében.”⁸⁴

Az utolsó sor szintén a szerelmi együttlétre utal, a metaforikus megnevezés pedig a körülményekből következik (egészen pontosan a helyszín, a borospince ad lehetőséget Gyöngyösi számára, hogy használja a névátvitelt). Ezekben a kétértelmű metaforákban közös vonás, hogy eufémisztikus jellegűek, a valóság tudatos elfedése (elfedésének a látszata) teremti meg a lehetőséget a használatukra.

Az elemzés után elmondható, hogy Gyöngyösi főleg hasonlósági és kétértelmű metaforákkal, valamint hipotipózisokkal ér el költői hatást. Egyszerre gyönyörködtet és ijeszt, meghökkent és elidegenít. Egyszerre dicsőíti a házasságot keresztény erénykatalógussal, valamint dúskál az erotikum és erkölcstelenség tobzódó képeiben. A lélekrészek közül főleg az érzelmek és az elme lélekrészét kápráztatja el, az előbbi halmozásokkal, az utóbbit a szélsőségesen dekoratív, olykor azonban kíméletlen, velős metaforákkal. Stílusát ugyan erős képiség jellemzi, de Tesauróval ellentétben nem gyártja a metaforákat, a szemléltető példákat, hanem a megfelelő helyen használja azokat. Talán azért, mert ő költő (és egyben szónok), nem pedig elméletíró. Költészete barokk költészet: kiismerhetetlen, antik és XVII. századi illúziók világa.

⁸⁴ 2. rész, 18. vszk.

IV. Befejezés

Összefoglalva a dolgozat eredményeit, elmondható, hogy Gyöngyösi költői világának a metaforái leírhatók az elméletíró Tesauro módszereivel, annak metaforafajtáira lehet példákat találni a *Csalárd Cupidó-ban*. Arra a kérdésre, hogy Tesauro és Gyöngyösi gondolkodásában és esztétikájában mi volt a közös, egyértelmű válasz nem adható. Talán a barokk stílus követelményei, a gyönyörködtetés retorikai módszerei, az önmagával meg hasonlott, ellentétektől és válságoktól szétfeszített XVII. század emberének az életérzése vagy az antik és reneszánsz retorikai hagyomány barokk újragondolásának a folyamata. A vizsgált korszak (korszakok) irodalmi anyaga meglehetősen terjedelmes, így a további kutatás lehetősége mindenképp fennáll. Ha elfogadjuk azt az egyértelműen nem bizonyított feltevést, hogy Gyöngyösi nem ismerte Tesaurót, akkor arra is megvan a lehetőség, hogy egy általa is olvasott (például egy magyarországi latin nyelvű) retorikakönyvet alapul véve próbáljuk vizsgálni költői alakzatait. Érdekes összefüggéseket lehetne feltárni más Gyöngyösi-művek és Tesauro metaforaelmélete között, sőt Marino és Gyöngyösi költői világának a barokk sajátosságait is össze lehetne hasonlítani. Dolgozatomban egy lehetséges kiindulópontot vázoltam fel a korra és műre vonatkozó lehetséges értelmezések számára, melyek közelebb vihetik a mai kor olvasóját a XVII. század retorikai és poétikai alkotásaihoz.

Bibliográfia

ARISZTOTELÉSZ, *Poétika és más költészettani írások*, ford. RITOÓK Zsigmond, szerk. BOLONYAI Gábor, Bp., PannonKlett, 1997, 83.

ARISZTOTELÉSZ, *Rétorika*, ford. ADAMIK Tamás, Bp., Gondolat Kiadó, 1982, 177–197.

Az olasz irodalom antológiája, szerk. MADARÁSZ Imre, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1996, 281–285.

BÁN Imre, *Az olasz reneszánsz irodalomelmélete* = B. I., *Eszmék és stílusok*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1976, 89–115.

BÁN Imre, *A magyar barokk próza változatai* = B. I., *Eszmék és stílusok*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1976, 186–203.

BARTÓK István, *História és poézis: Gyöngyösi István megjegyzései a költészettről* = *A szerelem költői: konferencia Balassi Bálint születésének ötödfélszázadik, Gyöngyösi István halálának háromszázadik évfordulóján*, szerk. SZENTMÁRTONI SZABÓ Géza, Bp., Universitas Kiadó, 2007, 225.

GYÖNGYÖSI István, *Csalárd Cupido*, szerk. KŐSZEGHY Péter, s. a. r., jegyz. JANKOVICS József, NYERGES Judit, Bp., Balassi Kiadó, 2003 (Régi magyar könyvtár, Forrás 13.)

GYÖNGYÖSI István, *Porából megéledett Főnix, avagy Kemény János emlékezete*, szerk.: KŐSZEGHY Péter, s. a. r., jegyz. JANKOVICS József, NYERGES Judit, Bp., Balassi Kiadó, 1999, 197–200.

Historisches Wörterbuch der Rhetorik, herausgegeben von Walter JENS, Tübingen, Max–Niemeyer Verlag, 1992, Band 5, 1103–1106.

HORVÁTH János, *Barokk ízlés irodalmunkban* = *Horváth János irodalomtörténeti munkái II.*, szerk., Korompay H. János, Korompay Klára, Bp., Osiris Kiadó, 2006, 554–573.

HORVÁTH János, *Gyöngyösi s a barokk ízlés* = H. J., *A magyar irodalom fejlődéstörténete*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1976, 128–142.

Doreen INNES, *Metaphor, simile and allegory as ornaments of style = Metaphor, allegory and the classical tradition*, ed. G. R. Boys–Stones, Oxford University Press, 2003, 7–27.

JANKOVICS József, *Gyöngyösi eroticus* = GYÖNGYÖSI István, *Csalárd Cupido*, Bp., Balassi Kiadó, 2003, 341–350.

JANKOVICS József, *A magyar verses regény kezdetei, avagy a kánonból kiiktatott barokk költő, = A magyar irodalom története. A kezdetektől 1800ig*, főszerk. SZEGEDI MASZÁK Mihály, Bp., Gondolat Kiadó, 2007, 522–538.

KECSKEMÉTI Gábor, „*A böcsületre kihaladott ékes és mesterséges szóllás, írás*”: *A magyarországi retorikai hagyomány a 16–17. század fordulóján*, Bp., Universitas Kiadó, 2007, 63.

KIBÉDI VARGA Áron, *Egy világ mezsgyéjén – Barokk irodalom és barokk világnézet* = K. V. Á., *Szavak, világok*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1998. 14–34.

KIBÉDI VARGA Áron, *Gyöngyösi István költői világa* = K. V. Á., *Szavak, világok*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1998. 179–192.

KIBÉDI VARGA Áron, *Retorika, poétika, műfajok / Gyöngyösi István költői világa* = *Irodalomtörténet*, 1983. LXV. évf. 3. szám, 545–592.

LACZHÁZI Gyula, *Hősi szenvedélyek. A heroizmus és a szenvedélyek megjelenítése a XVII. századi magyar epikus költészetben*, ELTE BTK Régi Magyar Irodalom Tanszéke, BP., 2009. 122–133.

LUKÁCSY Sándor, *Ubi sunt – egy formula rövid életrajza*, ItK 93 (1989), 217–241.

Marcus Fabius QUINTILIANUS, *Szónoklattan*, ford. ADAMIK Tamás, Kalligram Kiadó, Pozsony, 2009. 547–562.

Publius OVIDIUS Naso, *Átváltozások (Metamorphoses)*, ford.: DEVECSERI Gábor, Magyar Helikon, 1975, VI. könyv, 169–176.

Robert E. PROCTOR, *Emanuele Tesauro: The theory of the conceit*, Vol. 88, No 1. The Italian Issue, published by The Johns Hopkins University Press, 1973.

Emanuele TESAURO, *Aristotelési messzelátó avagy az elmés és szellemes beszéd lényege, igen hasznos a szónoki, kőfaragó és címerkészítő művészet számára* = BÁN Imre, *A barokk*, Gondolat Kiadó, Bp., 1968, 119–135.

Emanuele TESAURO, *Il Cannocchiale Aristotelico o sia Idea dell'Arguta et Ingeniosa Elocutione*, faksimile Neudruck der Ausgabe von Turin 1670, Verlag Gehlen, Berlin, 1968, 11–19.

TÓTH Sándor, *A latin humanitás poétikája I.: Institutiones generales artis poeticae (A költői mesterség általános törvényszerűségei)*, Gradus ad Parnassum Könyvkiadó, Szeged, 1988. 62–76.