

LACZHÁZI GYULA

Allegória és érzelmi hatás Gyöngyösi Kemény-eposzában

Gyöngyösi Istvánról és a barokk ízlésről értekezve már Horváth János rámutatott, hogy a költő egyik legfontosabb műve, a *Murányi Vénus* poétikai tekintetben az allegorizáláson alapul.¹ Horváth szerint ezt az elbeszélő költeményt mind tartalmi, mind formai tekintetben asszociatív logika, „a barokk össze nem illés, a barokk kétféleség állandó érzetése” jellemzi. Tartalmi szinten ez a kettősség a szerelmi kaland eposzivá növesztésében („országos érdekűnek feltüntetett magánkaland”), a valós események mitológiai dimenzióba helyezésében („antik istenvilággal érintkező kortársak”), a szerelmi hódítás hőstetté stilizálásában („heroikus látszat az erotikumon”) nyilvánul meg; a kompozíció tekintetében pedig a cselekményhez szervesen nem kapcsolódó elmélkedésekben, fabulákban, leírásokban érhető tetten. Horváth így foglalja össze álláspontját:

A műalkotás minden fázisában ugyanazt a végső elvet találtuk: szándékosan felemásnak meghagyott kétféleség; össze nem illesztett párosság, melynek tagjai (elemei) közül az egyik tényleges, konkrét, jelenvaló, szemléleti – a másik: látszat, árnykép (absztrakt), idézet, képzeletbeli. Mondjuk: egy való elem s egy poétikus, amaz csak ürügye ennek, s nem organizmusa.²

Horváth János nem foglalkozott azzal a kérdéssel, Gyöngyösi más műveiben hogyan jelentkezik az allegorizálás. Nem tette fel azt a kérdést sem, hogy a befogadás szempontjából mi lehet az allegorikus alkotásmód funkciója. A *Murányi Vénus*ról szólva annak a véleményének adott hangot, hogy Gyöngyösi allegorizáló költeménye a barokk átlagos, tipikus poétikai módszerét tükrözi, s nyilvánvaló, hogy az allegóriát nem organikus volta miatt esztétikai értelemben kevésbé értékesnek tartotta.

Az allegorizálás kérdése központi szerepet kap Agárdi Péter Gyöngyösi-monográfiájának az általános poétikai kérdéseket taglaló fejezeteiben is. A *Rendiség és esztétikum* szerzője Lukács György allegória-felfogására támaszkodva szembeállítja Gyöngyösit

* A szerző az ELTE BTK Régi magyar tanszékének egyetemi docense. A tanulmány elkészítése idején az MTA Bolyai János Kutatói Ösztöndíj támogatásában részesült; a tanulmány az OTKA K 120375 projekt keretében készült.

1 HORVÁTH János, *A magyar irodalom fejlődéstörténete* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980), 132–134. A Gyöngyösire vonatkozó gondolatok megtalálhatók itt is: HORVÁTH János, „Barokk ízlés irodalmunkban”, in HORVÁTH János, *Tanulmányok* (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1956), 72–89 (a tanulmány eredetileg 1924-ben jelent meg a Napkeletben).

2 Uo., 134.

Zrínyivel, egyértelműen az utóbbi általa szimbolikusnak tartott alkotásmódját tekintve esztétikai mércének.³ Agárdi szerint „az allegorizálás alapja Gyöngyösinél nem a transzcendencia mint a leggyakrabban, hanem inkább egy profán transzcendens etika, mely a nemesi-rendi világképből nő ki”.⁴ Az allegorizálás tendenciája Gyöngyösinél szerinte

elsősorban – egyrészt – a ma is megkapó dekoratív részletszépsége, leírások, naturalistaverista jelenetek, a betéttapparátus, valamint – másrészt – a kívülről jövő, kompozíciósan-művészileg nem alátámasztott, motiválatlan, tézisszerű mondanó, a nagyrészt absztrakt-tételes nemesi erkölcsfilozófia közötti diszkrepancián alapul.⁵

A Gyöngyösi-műveknek tulajdonított esztétikai deficit hátterében a monográfus felfogása szerint végső soron a haladó történelmi távlat hiánya áll.

Az utóbbi évtizedek Gyöngyösi-szakirodalmában Ruttkay Veronika tanulmánya foglalkozott az allegorizálás kérdésével. A *Palinodiát*, Gyöngyösi allegorikus politikai költeményét elemezve arra a megállapításra jutott, hogy ez a mű metaallegoriának tekinthető, mivel a Hermész-alak szerepeltetésével a szövegben az allegorikus diskurzus önmagára, „a korban egyre inkább problematikussá váló allegorikus kifejezőmódra” is reflektál.⁶

Összességében azonban az állapítható meg, hogy az utóbbi időben a Gyöngyösi-kutatás nem foglalkozott intenzíven az allegorizálás kérdésével, a Gyöngyösi-művek megítélésében sokkal inkább a szövegek poétikai-retorikai kvalitásainak méltatása került az előtérbe.⁷ Az allegorikusság kérdése a művek rejtett jelentésére irányuló megfigyelési kísérletekben jelentkezett: az ilyenfajta allegorizáló olvasási stratégiák azonban meglehetősen önkényesek, s nem meggyőzőek. R. Várkonyi Ágnesnek nem sikerült bizonyítania, hogy a 17. században bárki rejtett értelmet tulajdonított volna akár a *Murányi Vénusnak*, akár a *Kemény János emlékezetének*.⁸

Az allegorikusság megítélésénél mindenképpen figyelembe kell venni az allegória megítélésének változását a 20. századi irodalomelméletben. Horváth János és (Lukács

3 AGÁRDI Péter, *Rendiség és esztétikum (Gyöngyösi István költői világképe)*, Irodalomtörténeti füzetek 78 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1972), 203–206.

4 Uo., 206.

5 Uo.

6 RUTTKAY Veronika, „Allegória és autoritás. Gyöngyösi István: *Palinodia. Prosopopœia Hungariæ*”, in *A magyar költészet műfajai és formátípusai a 17. században*, szerk. ÖTVÖS Péter, PAP Balázs, SZILASI László, VADAI István, 321–332 (Szeged: Szegedi Tudományegyetem, 2005), 332.

7 E tekintetben mérföldkő: KIBÉDI VARGA Áron, „Retorika, poétika, műfajok (Gyöngyösi István költői világa)”, *Irodalomtörténet* 65 (1983): 545–591. A poétikai-retorikai kvalitások értékelésére összpontosít Jankovics Józsefnek a Kemény-eposz újabb kiadásához írt kísérőtanulmánya is. JANKOVICS József, „Utószó”, in Gyöngyösi István, *Porából megéledett Főnix, avagy Kemény János emlékezete*, kiad. JANKOVICS József, NYERGES Judit, 275–299 (Budapest: Balassi Kiadó, 1999).

8 R. VÁRKONYI Ágnes, *A rejtőzködő Murányi Vénus* (Budapest: Helikon, 1987); valamint: R. VÁRKONYI Ágnes, „Labirintus a gyűrűn. Gyöngyösi István szimbólumairól”, in *A szerelem költői: Konferencia Balassi Bálint születésének ötödfélszázadik, Gyöngyösi István halálának háromszázadik évfordulóján*, szerk. SZENTMÁRTONI SZABÓ Géza, 265–299 (Budapest: Universitas Kiadó, 2007).

György nyomán) Agárdi Péter az allegorikus ábrázolási módot a szimbolikussal állítja szembe, s ahhoz képest marasztalják el. Az allegória ilyenfajta, a német klasszikában gyökerező negatív megítélését Walter Benjamin erőteljes bírálatban részesítette, *A német szomorújáték eredetével* rehabilitálva az allegóriát, egyúttal elmélyítve a barokk allegorizmus értelmezését. Benjamin alaptézise szerint a 17. században a történelmet a földi dolgok mulandóságát láthatóvá tevő hanyatlástörténetként értelmezték. Az allegorikus legfőbb feladatát abban látta, hogy a profán természet dolgait magasabb értelem tölti meg, s így azokat megmenti a mulandóságtól.

Ha a melankolikus tekintet allegorikussá változtatja a tárgyat, ha eltünteti belőle az életet, ha holtan marad vissza a tárgy, de ugyanakkor biztosítva van számára az örökkévalóság, akkor kényre-kedvre ki van szolgáltatva az allegória alkotójának. Más szóval: mostantól fogva képtelen arra, hogy valamiféle jelentést, valaminő értelmet sugározzon; azt, hogy mit jelentsen, az allegória készítője szabja meg.⁹

Az allegorikus látásmód alapja nem a világot tudományos módszerrel megismerni vágyó szubjektum önkénye, hanem az a belátás, hogy a világ tárgyai nem rendelkeznek természetesen adott értelemmel, s a világban semmiféle végső értelem nem érhető el. A melankólia forrása éppen a világ jelentésteli voltának megszűnte. Az allegória Benjamin értelmezése szerint a tárgyak és a fogalmak világának különbségét, a reprezentáció alapproblémáját teszi láthatóvá. Jogosnak tűnik Peter André Alt kritikája, mely szerint Benjamin koncepciója legfeljebb a barokk allegóriák egy részére alkalmazható, mivel *A német szomorújáték eredetének* „nominalista” alapállása, tehát a külvilág és a fogalmak világának éles elválasztása nem tekinthető általánosnak a 17. században. E korban igen erős pozíciókkal rendelkezett az a fajta természetszemlélet, amely azon alapult, hogy a mikrokozmosz minden eleme eleve adott jelentéssel rendelkezik. Az allegória „realista” felfogása szerint a világ tárgyainak jelentését nem az allegorikus jelentésképzésnek kell létrehozni. E „realista” felfogás alapjának azok a természetben fellelhető hasonlóságok tekinthetők, amelyeket Foucault is részletesen tárgyalt *A szavak és dolgokban*.¹⁰ Lukács saját allegória-elméletét Benjamin írásának ismeretében, az által ösztönözve dolgozta ki, azonban Benjaminétől gyökeresen eltérő történelemszemléletéből (azaz a haladásba vetett hitéből) kifolyólag a transzcendenciát nélkülöző barokk allegóriát is másként ítélte meg. Gyöngyösi allegorikus alkotásmódjának értelmezésekor érdemes lehet visszatérni Benjamin inspiratív értelmezéséhez.

9 Walter BENJAMIN, „A német szomorújáték eredete”, in Walter BENJAMIN, *Angelus novus: értekezések, kisérletek, bírálatok*, ford. BENCE György, KÓSZEG Ferenc, PÓR Péter, RAJNAI László, TANDORI Dezső, szerk. RADNÓTI Sándor, 191–482 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1980), 387.

10 Peter-André ALT, *Begriffsbilder: Studien zur literarischen Allegorie zwischen Opitz und Schiller* (Tübingen: Niemeyer, 1995), 141–146.

A Kemény-eposz értelmezési problémái

Az irodalomtörténeti értékelések Gyöngyösi István gyakran *Kemény-eposz*ként is emlegetett művét, a *Porábúl megelégedett Főnix, avagy Kemény János emlékezete* című epikus költeményt egyöntetűen a szerző egyik legfontosabb műveként, a 17. századi magyar nyelvű epikus költészet kiemelkedő darabjaként tartják számon. A mű értelmezései között azonban lényegi eltérések fedezhetők fel. Míg az értelmezők egy része a tragikus sorsú, erényes hős megtettesülésének, igazi eposzi hősnak látja a műbeli Keményt, mások éppen a tragikum hiányát tartják a költemény jellemzőjének.

Az eposzi jelleget leginkább a mű azon részletei kérdőjelezik meg, amelyek parodisztikus vagy komikus színezetűnek mutatkoznak. Kovács Sándor Iván Gyöngyösi-értelmezésében, melynek középpontjában a monumentalitás, a heroizmus retorikájának hiánya áll, ilyen parodisztikus részletként említi a műben olvasható kutya-seregszemlét (anélkül, hogy ennek funkciójára magyarázatot adna).¹¹ Kovács Sándor Iván megfigyeléseit is felhasználva Nagy Levente Bahtyin többnyelvűsége vonatkozó elméletének keretein belül értelmezte a mű parodisztikus elemeit, így például a Censabria-epizódot, s így arra a következtetésre jutott, hogy a Kemény-eposz hősenek sorsa nélküli a pátoszt.¹² A Zrínyit-imitáló kutya-seregszemlét azonban nem feltétlenül kell paródiaként értékelnünk, hiszen a vadászás s a kutyák tartása nyilvánvalóan részét képezte a 17. századi nemesi kultúrának. Kétségtelenül kevésbé heroikus ábrázolásról van szó, amikor Gyöngyösi a vadászat örömeit mutatja be, de ez az epizód nem okvetlenül ellenkezik Kemény nagy hősként való értelmezésével. A Censabria-epizód ugyan valóban magában rejtheti egy vígeposz lehetőségét, mint arra Agárdi Péter s őt követve Nagy Levente rámutatott: ez azonban legfeljebb lehetőség, de nincs szó arról, hogy a mű egy vígeposzt foglalna magában.

Ellentétesnek tűnik az eposzi világgal az is, hogy az ábrázolás módja olykor mindenfajta heroikusságot nélkülöz; így például a döntő csata leírásakor a golyóknak méhecskékhez való hasonlítása nem tűnik adekvátnak:

A sűrű lövések dongó bogarai
Szaporán repdesnek, mint méhek rajjai,
Kik miatt hallatnak sokaknak jajai,
Mert igen mérgesek azoknak fogai. (III/VI/93.)

11 Kovács Sándor Iván, „Gyöngyösi *Kemény-eposz*ának Zríny-imitációi”, in Kovács Sándor Iván, *Eleink tündöklősege: Tanulmányok, esszék*, 19–50 (Budapest: Balassi Kiadó, 1996), 24–25.

12 Nagy Levente, „Imitációs technikák és az eposz regényesedése a XVII–XVIII. századi magyar epikában”, in *Miscellanea: Tanulmányok a régi magyar irodalomról*, szerk. SZENTPÉTERI Márton, JAK füzetek 114, 77–106 (Budapest: József Attila Kör–Kijárat Kiadó 2001), 106. Nagy Levente elképzelését elsősorban a *Murányi Vénust* elemezve fejti ki. Értelmezésével szemben több érv is felhozható. Gyöngyösi a *Murányi Vénust* – mint arra már Négyesy László rámutatott – csak szűk körben terjesztette, így aligha lehetett célja, hogy különböző közönségrétegek tetszését megnyerje. A *Murányi Vénus* főhőse, s az ajánlás címzettje a mű megírásakor nádor volt, a hatalom birtokosa: s ebből kifolyólag Gyöngyösi nem írhatott olyan költeményt, amely hőstét kedvezőtlen színben tünteti fel. Könnyen lehetséges viszont, hogy a nádor környezete nem rendelkezett az átlagos nemesitől eltérő műveltségi szinttel, kifinomultabb kultúrával: a humoros részletek az ő szórakoztatásukat is szolgálhatták.

Könnyen elképzelhető azonban, hogy sem Gyöngyösi, sem a kortárs és a 18. századi olvasók nem érzékelték a hősiességgel ellenkezőnek a golyók méhecskékhez való hasonlítását. Bessenyei György például *A holmi* Gyöngyösiről írt részében többek között ezt a versszakot is idézi annak példájaként, milyen szép „festések” találhatóak a költő műveiben.¹³

A mű értékelésében azonban e kérdéskörtől eltekintve is nehézségek mutatkoznak, melyek különösen szembeszökőek a mű befejezésének, az egész költeményt záró elbeszélői reflexiónak (III, VI, 115–118) az értelmezésében.

Bán Imre az akadémiai irodalomtörténetben erre hivatkozva fogalmazta meg végső soron negatív véleményét:

A barokk ragyogás és dekoráció maga alá temette az eszmeiséget, s maradtak a jól hangzó, de lényegükben semmihez sem kapcsolódó szónoki tirádák a háború borzalmairól, a magyar nemesség hazafiságáról, Kemény áldozatvállalásáról. Sokatmondó, hogy milyen végső tanulságot von le a költő Kemény János tragikus bukásából: „Kétséges az vége a hadi dolgoknak, / Az idéetlen próba megártott sokaknak”¹⁴

Bán nem mondja meg, pontosan miért tartja sokatmondónak e sorokat, de valószínűleg úgy érti, hogy az idézet a hadakozást általában veszélyesnek minősíti, s ez az állásfoglalás összeegyeztethetetlen az eposzi értékrenddel. Az akadémiai kézikönyv Gyöngyösi-fejezetének szerzője szerint az idézet a magasabb eszmeiség hiányát jelzi, amelynek megjelenítésére Gyöngyösi osztályhelyzetéből és ezzel összefüggő írói magatartásából következően alkalmatlan volt.

A költeményben fellelhető hősi ideológia és a mű végén olvasható reflexió Agárdi Péter szerint is ellentmond egymásnak, de míg Bán szerint ez az egész mű értékét megsemmisítő hiba, Agárdi szerint csak kisebb fogyatkozás. Kiemeli, hogy Gyöngyösi a hadakozást Kemény vakmerőségén keresztül ítéli el, s ezáltal a Kemény János által elkövetett hibára irányítja a figyelmet. A költeménybeli Kemény szerinte tragikus hős ugyan, de sorsának ábrázolása nem tökéletes.¹⁵

Bán Imrétől és Agárditól eltérően értelmezi a szóban forgó reflexiót R. Várkonyi Ágnes, aki szerint az „idéetlen próba” jelentése: Kemény „könnyelműen döntött, mert figyelmeztették, ő maga ne szálljon harcba. Mégis a költő utolsó szava: akivel Isten, a Seregek Ura jár, annak lesz nyeresége. Vagyis a küzdelem még nem dőlt el.”¹⁶ R. Várkonyi szerint nincs szó a hadakozás, a heroikus értékrend megkérdőjelezéséről, csupán kemény döntésének „idéetlen”, azaz elhamarkodott, vakmerő voltáról. Az *idéetlen* szó a 17. században természetesen még nem pejoratív értelmű, de eposzi hős esetében két-

13 BESSENYEI György, *A holmi*, kiad. BÍRÓ Ferenc (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1983), 336–337.

14 BÁN Imre, „Gyöngyösi István” in *A magyar irodalom története*, főszerk. SÓTÉR István, szerk. (I–II:) KLANICZAY Tibor, (III:) PÁNDI Pál, (IV:) SÓTÉR István, (V–VI:) SZABOLCSI Miklós, 6 köt., 2: 184–195 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1964), 189.

15 AGÁRDI, *Rendiség és esztétikum...*, 69.

16 R. VÁRKONYI, „Labirintus a gyűrűn...”, 286.

ségtelenül negatív tulajdonságot jelez. (A *Szigeti veszedelemben* Zrínyi a szigeti béggel kapcsolatban használja az „üdüetlenül” kifejezést.)¹⁷ A történész véleménye szerint a műben nincs semmiféle ellentmondás, a szóban forgó reflexió nem minősül esztétikai hibának: Kemény hibázott ugyan, de ettől függetlenül még Isten kegyelméből a túlvilágon üdvözülhet.

A vakmerőség, az idétlenség kérdése nyilvánvalóan kulcsfontosságú Kemény hőiségének megítélésében. E kérdés megítélésekor mindenekelőtt a döntő, halálos kimenetű csata előtti eseményeket kell figyelembe venni. A végzetes összecsapás előtt Teleki Mihály arra kéri Keményt, hogy ne kockáztassa életét, adja át a vezérseget másnak, ám Kemény ezt visszautasítja. Az eposzi értékrend szerint azonban ez nem hiba, sőt, éppen az minősülne fogyatékoságnak, ha Kemény nem vállalná a küzdelmet. A történetmondó egyébként más helyütt többször is hangsúlyozza, hogy Kemény nem vakmerő, általában jellemző rá, hogy nagyon is megfontoltan cselekszik. A mű befejezése azonban kimondottan arra utal, hogy Kemény felelős saját pusztulásáért. (Jóllehet a megfogalmazás nehezen érthető, hiszen a történetmondói kommentár arra figyelmezteti az olvasót: vigyázzon, nehogy Keményhez hasonlóan szabályjával a saját fejét vágja le – ilyesmi azonban, legalábbis szó szerinti értelemben, Keménnyel magával nem történt.)¹⁸

A mű végén álló reflexión túl még néhány további, a főhős sorsának példaszerűségét elbizonytalanító tényezőt is találhatunk. Az elbeszélői reflexiók eldöntetlenül hagyják azt a kérdést, hogy a szerencse változékonysága, vagy Isten akarata felelős-e Kemény sorsának alakulásáért:

Tündérségébül-é a szerencsének,
Jobbról balra hamar térő kerekének,
Vagy az örök Isten bölcs rendelésének
Végzésébül esett, hogy ezek így lének. (III, I, 12)

A történetmondó többször azt hangoztatja, hogy a szerencse a bátrakat segíti. Ennek ellentmond, hogy Kemény bátor ugyan, de mégis szerencsésje. Erre utal a költemény utolsó versszaka is:

Isten a seregek Ura s erőssége,
Kivel ő jár, annak van kész nyeresége,
Kitül eláll penig, hibál reménsége,
És bizott dolgában lész keserves VÉGE. (III, VI, 118.)

R. Várkonyi értelmezése szerint e sorok azt jelentik, hogy Kemény csak az evilági létben szenvedett vereséget, de a túlvilágon üdvözülni fog. A szöveg kétségtelenül megengedi ezt az olvasatot, ám azt is, hogy e sorokat úgy értelmezzük: Kemény azért bukott

17 „Akarván próbálni üdüetlenül próbát, / Siklósnál megszállította volt táborát” (IV, 59).

18 „Igy pecsételte meg édes hazájához / Szíves szeretetet, amelynek dolgához / Aki az után fog, úgy nyúljon kardjához, / Hogy ne szabja az is azt maga nyakához.” (III, VI, 115).

el, mert Isten elállt mellőle. Így értelmezi a befejezést Jankovics József is.¹⁹ A költemény (ellentétben a *Szigeti veszedelemmel*) végső soron nem ad támpontot a tekintetben, vajon Kemény üdvözül-e a túlvilágon.

Ha eltekintünk attól a lehetőségtől, hogy esetleg rossz a szöveg (vagy azért, mert Gyöngyösinék újra kellett írnia azt, vagy mert a cenzúra közbeavatkozott), és feltételezzük, hogy az említett ellentmondások esetében nemcsak esztétikai hibáról van szó, akkor egyrészt a mű, illetve a szerző által képviselt ideológia ellentmondásos voltára hivatkozva kísérelhetünk meg magyarázatot adni. Így jár el Agárdi Péter, aki szerint a költemény eszmei alapját képező rendi-nemesi magatartás kettős arculatú, egyaránt részét képezi a vitézi hősiesség eszményének fenntartása és az ezzel ellentétes, a békés gyarapodást célzó magatartásnak a gyakorlati cselekvésben való preferálása. Ennek következményeként fogható fel, hogy a műbeli Kemény ábrázolása nem mindig az eposzi konvencióknak megfelelő mértékben hősi, hogy diszkrépancia keletkezik a gyakran hangoztatott vitézi erkölcs és a szöveg kevésbé patetikus részei között.²⁰ E megközelítés egyrészt azért mutatkozhat problémásnak, mert Agárdi egyértelműen a kétarcú ideológia egyik aspektusát tekinti pozitívumnak, s (Zrínyi programját szem előtt tartva) negatívumként értékeli a békés gyarapodásra irányuló vágyat. Másrészt, mert végső soron nem ad magyarázatot arra, hogyan lehet a főszereplő egyszerre tragikus hős és „idétlenül” cselekvő vakmerő hadvezér.

Megpróbálhatjuk különböző tudatokhoz vagy nézőpontokhoz rendelni a hősiességgel kapcsolatos eltérő állásfoglalásokat, így a nagy tettek iránti lelkesedést Kemény tudatához, a vakmerőség és a hadakozás elítélését valamely más szereplő vagy a történetmondó perspektívájához.²¹ Például Montecuccoli gondolataként is értelmezhető a következő reflexió (III, IV, 97):

Bizontalan vége az harci játszásnak,
A vakmerő próba oka sok romlásnak,
Rövid törpe mit árt hosszú óriásnak,
Elnyomja az mindjárt, mihelt veszi társnak.

Vagy Kemény János gondolataként is értékelhető ez a strófa (III, V, 10):

Mert aki böcsüli a szép böcsületet,
Visel nemes vért s hazaszeretetet,
A jó hírre s névre veszen lélegzetet,
Nem tudja kímélni azért az életet.

¹⁹ JANKOVICS, „Utószó”, 278.

²⁰ AGÁRDI, *Rendiség és esztétikum...*, 73.

²¹ Ez összhangban lenne a mű polifonikusként való felfogásával, amire Nagy Levente utal (NAGY, „Imitációs technikák...”), hiszen a polifónia különböző tudatokat feltételez, amelyekhez a különböző nyelvek tartoznak. Nagy Levente elemzéséből azonban nem derül ki, milyen különböző tudatokról, értékrendszerekről van szó.

A műbeli reflexiók ilyenfajta szétosztása azonban nem vihető végbe következetesen. A *Kemény János emlékezete* ugyanis nem tartalmaz olyan elbeszéléstechnikai jelzéseket, amelyek alapján az egyes reflexiók egyértelműen a szereplők vagy a történetmondó perspektívájához lennének rendelhetőek. Ezek az elbeszéléstechnikai stratégiák csak fokozatosan, az írásosság megszilárdulásával alakultak ki. Az orális elbeszéléstechnika jellemzője még az volt, hogy a történetmondó és a szereplők perspektívája narratológiaiilag nem vált szét, mivel az előadás érzékeltette a perspektívaváltást. Gyöngyösi műve mintha még ehhez az elbeszéléstechnikához állna közel.²² De a mű pragmatikai kontextusára tekintettel is nehezen volna elképzelhető, hogy a szerző-történetmondó a főszereplőtől alapvetően eltérő perspektívát foglaljon el.²³

Lehetséges azonban olyan olvasási stratégia is, amely nem törekszik az ellentmondások feloldására, hanem azokat a szöveg lényeges részének tekinti. Ezt az értelmezési lehetőséget az allegorikusság fogalma világíthatja meg.

Allegorikus jelentés a Kemény-eposzban

A *Kemény-eposznak* már a címe is allegorikus: a „mitológiai madár önfeltámasztása az élet súlyos csapásai után mindig talpra álló Kemény János halál utáni, a hírnévben megvalósult újjászületésének szimbóluma”, a cím arra utal tehát, hogy a hős az emlékezetben, azaz Gyöngyösi elbeszélő költeményében kel új életre.²⁴ A főnix-allegória a kora újkori kultúrában Krisztus halálát és feltámadását is konnotálta. Éppen ezért fontos aláhúzni, hogy Kemény csak az emlékezetben támad fel, s hogy a költemény nyitva hagyja azt a kérdést, vajon Kemény a túlvilágon üdvözül-e vagy sem.

Magában a műben a főnix három esetben fordul elő, más-más kontextusban: az első énekben Kemény „gyerőmonostori Főnix”-ként jelenik meg (I, I, 51), de az újra házasodni szándékozó Censabriával összefüggésben is előkerül a főnix képe. Gyöngyösi alko-

22 Már Gyenis Vilmos felhívta a figyelmet arra, hogy Gyöngyösi munkáinak befogadása a szóbeliség és az írásbeliség határán helyezendő el. GYENIS Vilmos, „Gyöngyösi: a korigények és a közízlés”, *Irodalomtörténet* 62 (1980), 105–134.

23 Némiképp hasonló magyarázatot kísérel meg Jolanta Jastrzębska elemzésében. Jastrzębska a művet verses regénynek tekinti, főhősét Lukács regényelméletéből kiindulva utat kereső problematikus individuumnak látja. Szerinte a *Porából megéledett Phoenix* esetében perspektivikus, Kemény tudatára fókuszáló elbeszélésről van szó. A heroizmus hiánya ebben a nézetben valójában nem hiány, csak arról van szó, hogy Gyöngyösi Kemény lelki világára összpontosít, Keményt mint embert mutatja meg (hasonlóan ahhoz, ahogy Stendhal a *Pármái kolostorban* a waterlooi csatát Fabrice del Dongo perspektívájából zűrzavarként ábrázolja). Jolanta JASTRZĘBSKA, „A *Porából megéledett Főnix* mint verses regény”, in *A szerelem költői: Konferencia Balassi Bálint születésének ötödfélszázadik, Gyöngyösi István halálának háromszázadik évfordulóján*, szerk. SZENTMÁRTONI SZABÓ Géza, 299–307 (Budapest: Universitas Kiadó, 2007), 301. Nem világos azonban, mely szövegrészeket tekinti Jastrzębska Kemény perspektíváját tükrözőnek, s hogy miért tűnnének a csataterén röpködő golyók méhecskének Kemény számára. A problematikus individuum lukácsi (*A regény elméletében* megfogalmazott) koncepciójához képest lényeges különbség, hogy a műben Isten rejtőzködik ugyan, de jelen van: a költemény esetében inkább a tradicionális értelemösszefüggések (így az eposzi hős értelmezési mintájának) problematikussá válásáról beszélhetünk, mintsem az értelem kereséséről.

24 A cím értelmezésének kérdéséről lásd: JANKOVICS, „Utószó”, 276–277.

tásmódjára általában is jellemző, hogy ugyanazt az allegóriát más-más kontextusban eltérő jelentésben aknázza ki. Ezt figyelhetjük meg Kemény jegygyűrűje esetében is, amelyen az öngyilkos Thisbe, a Theseust sirató és önmaga leszúrására készülő Ariadna látható (I, V, 15–16). Az Ariadne–Theseus vagy a Dido–Aeneas történetet a mű különböző helyein különbözőképpen értelmezi a szerző-elbeszélő: Dido és Aeneas előbb a boldog szerelem megtestesítői, majd Dido a boldogtalanságé, Ariadne előbb Theseus megmentője, majd elhagyott szerelmes.

Az allegorikus értelmezést a műbeli Kemény maga is gyakorolja, mint arról tatár fogsága során látott álma tanúskodik. A társa elvesztése miatt kesergő gerlicét Annával azonosítja (II, IV, 23). Az álom egésze Kemény számára reménytelenség forrása, hiszen az álom végén elmerül az ingoványban, s Anna nem tudja kihúzni (II, IV, 18–52). Az álommal ellentétes az echo szerepe, mely reményt ad Keménynek (III, VI, 1–16).

A főhős sorsának értelmezésével kapcsolatban a Főnix mellett egy további allegorikus alak, Sisyphos is megjelenik a szövegben:

Hasonló lén dolga Sisyphus kövéhez,
Mellyel amikor jut az hegy tetejéhez,
Bízik, érkezett már könnyebbüléséhez,
Legördül azonban, fog újabb terhéhez. (III, IV, 57)

Kemény Főnixhez, illetve Sisyphoshoz való hasonlítása nem mond ellent egymásnak, azonban a hős sorsának értelmezésében bizonytalanságot kelt, hogy a Sisyphoshoz való hasonlítás nem tűnik összeegyeztethetőnek sem Kemény eposzi hősként, sem vakmerőként való értelmezésével. Kemény ugyanis allegorikusan a hősi helytállás és a vakmerőség példajaként is értelmezhető, hiszen minden sorsértelmezés tulajdonképpen allegória. Joggal merülhet fel ezért a kérdés, van-e olyan allegória, amely teljes mértékben alkalmas Kemény sorsának értelmezésére. A Gyöngyösi-költelemény több válaszlehetőséget is felkínál, s ennek egyik hatása éppen az lehet, hogy maga az életút értelmezhetőségének kérdése kerül az előtérbe.

Az allegorikus értelmezési lehetőség megtöbbszörözése párhuzamba állítható az anamorfózis kora újkorban népszerű technikájával is. Az anamorfózis eredetileg képi eljárás, a perspektíva megkettőzését jelenti (legnevezetesebb példája Holbein *A küldöttek* című képe), de az eljárás szövegekre is vonatkoztatható. Az anamorfózis fogalmát ily módon kiterjesztve az anamorfózis és az allegória egymáshoz való viszonyáról azt állapíthatjuk meg, hogy míg az allegória egy konkrét jelölőhöz rendel elvont jelöltet, az anamorfózis megkettőzi a jelölőt (például esetében), vagy (allegorikus értelmezés esetén) több jelöltet rendel egy jelölőhöz. Az anamorfózis ily módon az allegorikus jelentésadás, jelölő és jelölt kapcsolatának tetszőlegességére világíthat rá. A *Kemény-eposzra* vonatkoztatva úgy is fogalmazhatunk, hogy – miként a Holbein-kép mulandóságra figyelmeztető koponyája megkérdőjelezi a képen látható földi javak értékét – a Gyöngyösi-műben a főhős halála felől szemlélve megkérdőjeleződik a hős sorsának (és a világnak) a vitézi heroizmus eszménye köré épült ideológia keretein belül való értel-

mezése. A halál, a fizikai megsemmisülés ténye azt teszi láthatóvá, hogy a hős életének csak allegorikusan tulajdonítható értelem.

Érdekes, hogy az allegorikusság a Kemény-eposzban nemcsak tematikus szinten figyelhető meg, hanem a mű poétikai megformáltságában is jelentkezik. A szójátékok, tökéletes rímek a *conchetto* egy változataként foghatók fel, s – mint arra Walter Benjamin rámutatott – rokonságot mutatnak az allegóriával, hiszen a hangalak hasonlóságát kihasználva végső soron önkényesen létesítenek kapcsolatot különböző jelenségek között. A szójátékok teoretikusai (például Baltasar Gracián) szerint a homonímián vagy paronómazián alapuló *conchetto* a hangalak hasonlóságának segítségével a dolgokban magukban meglévő hasonlóságot hozza felszínre. Valójában a hasonlóságok létrehozásának mesterséges módjáról van szó: éleselméjűsége (értelme, szellemessége) segítségével a beszélő hozza létre a *conchetto* elemei közötti kapcsolatot.²⁵ A „Kemény-keményremény” szójáték nem külsődleges díszítésként járul az elbeszéléshez, és nem is csupán a szerencse-tematikát teszi hangsúlyosabbá.²⁶ A *conchetto* azonban az anamorfózissal is hasonlóságot mutat, hiszen az egymástól távoli képzetek összekapcsolásával, mesterségeségével a hangalak és a jelentés, a jelölő és a jelölt közötti hasadásra hívja fel a figyelmet s így magát a jelentésadás mikéntjét állítja a középpontba.²⁷

A befogadóra gyakorolt hatás kérdése

Az allegorikus értelmezés kérdésköre a *Kemény János emlékezete* esetében szorosan összefügg a hatással. A kora újkori teoretikusok az eposz hatását az általa az eszményi hős iránt felkeltett csodálatban ragadták meg. A *Szigeti veszedelem* hatásával kapcsolatban jó kiindulási pont Kölcseynek Körner *Zrínyijéről* írt recenziója, ahol a darab érzelmi hatásával kapcsolatban a következő gondolatmenetet olvashatjuk:

Mert az előttünk lévő személy szenvedését mindég azon pontban érezzük, amelyben ő maga azt kijelenti. Fáj nekem valamely vágás vagy ütés, de nem jajdulok el, nem változom színemben s több efféle: kicsinynek gondolod fájdalmamat, s nem szánsz. Kínos jajdulásom s halaványságom pedig elrettent s szánakozásra hoz. Leonidás, Zrínyi s több ilyenek nem küszködnek a sorssal, midőn a halál közelít, szabadulásért: hanem önkényt kívánnak meghalni: s ez a rezignáció, ez a lelkesedés általhat a nézőre vagy olvasóra. Szánakozásunk elenyész a bámulatban, s irigyeljük inkább dicsőségeket, mint szánjuk vesztőket. Itt tehát a tragikumot csak a katasztrófát megelőző történetek csinálják, mikor a bajnok még nincs rezignálva, még szabadulást vár és nem kap.²⁸

25 Lásd Bernhard TEUBER, *Sprache-Körper-Traum: Zur karnevalesken Tradition in der romanischen Literatur aus früher Neuzeit* (Tübingen: Niemeyer, 1989), 81–87.

26 BENJAMIN, *Angelus novus...*, 415–419.

27 Vö. Bettine MENKE, *Prosopopoiia: Stimme und Text bei Brentano, Kleist und Kafka* (München: Fink, 2000), 315–317.

28 KÖLCSEY Ferenc, „Körner Zrínyijéről” in *Nemzet és sokaság: Kölcsey Ferenc válogatott tanulmányai*, kiad. KULIN Ferenc, 66–118 (Budapest: Múzsák, 1988), 89–90.

Zrínyi története tehát azért kelt bámulatot, s nem szánakozást, mert ő maga nem szenved, nem adja jelét szenvedésének. A mártíriumot ő maga kéri, s evilági halála ellenére győzedelmeskedik, hiszen a túlvilágon üdvözülni. A *Kemény-eposz*ban azonban más a helyzet, hiszen Kemény nem akar meghalni, nem akar mártír lenni. Sőt, olykor kimondottan úgy tűnik, hogy azt szeretné, ha békésen élhetne Annájával, vadászgathatna kutyáival.

Érdeemes ezért megvizsgálni annak a lehetőségét, kelthet-e szájalmat, részvétet sorsa. A részvét vagy együttérzés (Mitleid, compassion) a 18. század második felének morálfilozófiai elméleteiben vált központi kategóriává, s lehetséges esztétikai-poétikai szerepére is ekkor mutatott rá az elméleti reflexió. Kölcsey saját álláspontját már nyilvánvalóan ennek fényében fogalmazta meg. A compassio azonban már jóval korábban is fontos vallási, teológiai és poétikai kategória volt.²⁹

A Krisztus szenvedésével való együttérzés a nyugati kereszténység meghatározó kultúrtechnikája. A szenvedéstörténet különféle képi vagy irodalmi ábrázolásaiban a Krisztussal együttérző Mária olyan alakként jelenik meg, aki mintát is mutathat a kereszthalálhoz való érzelmi viszonyulásra. Krisztus szenvedésének képzőművészeti és irodalmi ábrázolása a 17. században is igen fontos szerepet játszott, s a befogadói compassio a vallásos művészetben igen elterjedt volt. Gyöngyösi művei között is találunk olyant, amely erre a hatásmódra épít. Bazsányi Sándor megállapítása szerint a *Rózsakoszorú* „a Krisztussal és Máriával való compassio retorikusan-poétikailag kiegyensúlyozott pályájára” állítja az olvasót.³⁰

A kora újkorban a szenvedéstörténet értelmezése és így a compassio kérdése is élénk teológiai polémiák tárgyává vált. A katolikus felfogás szerint ugyanis a szenvedéstörténet egyrészt együttérzést (compassio) kelt, másrészt éppen ezáltal Krisztus követésére buzdít. Luther ezzel szemben úgy vélte, hogy a szenvedéstörténetnek elsősorban félelmet kell keltenie: mivel Krisztus szenvedéseiért az emberek bűnös volta felelős, a passio a bűnösség tudatát kell, hogy felkeltse. Kálvin a katolikus állásponttal szemben azt hangsúlyozta, hogy a szenvedésnek nincs szoteriológiai jelentősége, s a szenvedés értelmezésekor azt a gondolatot állította középpontba, hogy a szenvedésben Isten akaratát kell felismernünk.³¹

A vallásos compassio mellett az elméleti reflexióban legalábbis a 16. századtól kimutatható az a gondolat, hogy az együttérzés közönséges emberekre is vonatkoztatható. Ilyen értelemben ír például a részvétről esszéiben Montaigne, de más szerzőknél is morálfilozófiai reflexió tárgyává válik az embertársak szenvedése iránt érzett részvét.

29 Lásd erről összefoglalóan: Jan Frans van DIJKHUIZEN, *Pain and Compassion in Early Modern English Literature and Culture* (Cambridge: Brewer, 2012); Katharina MERTENS FLEURY, *Leiden lesen: Bedeutungen von ‚compassio‘ um 1200 und die Poetik des Mit-Leidens im Parzival Wolframs von Eschenbach* (Berlin: de Gruyter, 2006), 6–47.

30 BAZSÁNYI Sándor, „A hit allegóriái: Konvenció, invenció és kommunikáció Johannes Vermeer és Gyöngyösi István egy-egy művében”, in *A magyar költészet műfajai és formái a 17. században*, szerk. Ötvös Péter, PAP Balázs, SZILASI László, VADAI István (Szeged: Szegedi Tudományegyetem, 2005), 335–344; itt: 343.

31 DIJKHUIZEN, *Pain and Compassion...*, 31–88.

Ugyanakkor olyan álláspontok is megfogalmazódtak, amelyek elítélték a részvétet. A neosztoicista Justus Lipsius *De constantia* című művében azt állítja, hogy a szájalom csak akkor megengedhető, ha gyakorlati segítséggel párosul. Hobbes, Spinoza, majd később a francia moralisták a részvétet is az önzés megnyilvánulási formájának tekintették. A politika terén a racionalista attitűd térnyerését mutatja, hogy Milton *Eikonklastes* című művében határozottan bírálta a részvét politikai célokra való alkalmazását: úgy vélte, a közügyek megvitatásában csak racionális érveknek van helye. (Írása reakciónak tekinthető az *Eikon basilike* című, 1649-ben megjelent szövegre, amely I. Károly iránt próbált részvétet kelteni, a királyt úgy mutatva be, mint aki maga is részvéttel fordult szenvedő nemzetéhez.)³²

Ha a részvétnek az epikus költészetben játszott szerepét vesszük szemügyre, azt találjuk, hogy a szájalom mint tematikus elem már a középkori udvari epikus költészetben fontos tematikus elem. Andreas Kraß arra mutatott rá, hogy a részvét már Hartmann von Aue *Erecjében* az udvari etika szerves részét képezi.³³ Wolfram von Eschenbach *Parzivaljában* központi kérdés, a főhős képes-e részvétet érezni Anfortas iránt. Ezekben a művekben a részvét nem ellenkezik a vitézi erényekkel. Vergilius *Aeneisében* viszont Aeneasnak meg kell szabadulnia Dido iránti részvététől, hogy betölthesse küldetését. A részvét és a férfias kötelességek közötti ellentét határozza meg a részvét megítélését Tasso *Megszabadított Jeruzsálemében* is. Tancredinak le kell győznie Clorinda iránti részvétét, hogy a keresztények harca sikeres legyen (XIII, 45), s Godfréd is azt hangsúlyozza, hogy a részvét ellentétes a jó harcos eszményével (IV, 69). Az eposzban az együttérzés csak a nő szereplők (így Erminia) esetében megengedett.³⁴ A 17. századi magyar epikus költészetben a részvét kérdése – eltérően a lovagregényektől és a 16. századi olasz epikus költészettől – nem játszik szerepet. A *Szigeti veszedelemben* Deli Vid megkönnyezi Radivoj és Juranics halálát (IX, 84), de itt is inkább fájdalomról van szó, mint részvétről.

A profán, világi tematikájú irodalmi művek esetében az együttérzés mint befogadói attitűd csak a 18. században, az érzékeny irodalom térnyerésével terjedt el széles körben – ez azonban nem jelenti azt, hogy a 17. századi világi jellegű irodalmi művek körében ne lehetne olyan, amelyek befogadásakor a részvét is az érzelmi reakció részét képezhette.

A *Porából megéledett Phoenix* lehetséges érzelmi hatásának megítéléséhez Kölcsey gondolatát némiképp árnyalni kell. Az idézett tétel szerint egy történet akkor kelt részvétet, ha a hős kimutatja szenvedését. A részvét kialakulásának azonban a szenvedés nyilvánvaló voltán kívül más előfeltétele is van. Az egyik legrégebbi elbeszélő séma a *példaszerű cselekvés – jutalom* logikán alapuló. E narratív séma ok-okozati összefüggést tételez fel a cselekedetek és következményeik között: a jó elnyeri méltó jutalmát, a rossz elnyeri megérdemelt büntetését. A jutalmát elnyerő jó cselekedetek epikus ábrázolása

32 Lásd erről: DIJKHUIZEN, *Pain and Compassion...*, 206–235.

33 Andreas KRASS, „Die Mitleidfähigkeit des Helden, Zum Motiv der compassio im höfischen Roman des 12. Jahrhunderts (*Eneit – Erec – Iwein*)”, *Wolfram-Studien* 16 (2000): 282–304.

34 DIJKHUIZEN, *Pain and Compassion...*, 188–192.

alkalmas lehet az olvasó csodálatának felkeltésére: a befogadó egyetértően viszonyul a hős által képviselt értékekhez, szimpatizál a hőssel, s maga is hasonlónak kíván válni. Az eposzok többnyire ezt a narratív modellt alkalmazzák. E séma alkalmas lehet didaktikus célok megvalósítására, de éppen ezért a modern irodalomban nem jellemző. Ha egy történetben a jó cselekedetek szerencsétlenséghez vezetnek, az nem feltétlenül jelenti a befogadói szimpátia kialakulásának lehetetlenségét. Amennyiben a szöveg jelzi, hogy a szerencsétlenséget nem maga a hős idézte elő, vagy hogy azt nem érdemli meg, a befogadó részvétet érezhet a szenvedő iránt.³⁵

A *Kemény János emlékezetét* a befogadóra gyakorolt lehetséges hatás szemszögéből vizsgálva azt tapasztalhatjuk, hogy a mű többféle befogadói attitűdöt is lehetővé tesz.

1) Láthatjuk Keményben az erényes, nagyszívű hőst, aki nagy tetteket hajt végre, derekasan küzd az ellenséggel. Ha így tekintünk a főszereplőre, akkor élete – az eposz hatásmechanizmusának megfelelően – bámulatot, csodálatot kelthet. Ilyen fajta viszonyulás akkor is lehetséges, ha Kemény viselkedését a döntő csatában vakmerőségnek tekintjük: vélekedhetünk úgy, hogy ez ugyan hiba, de nem befolyásolja azt, hogy Kemény alapvetően erényes hős, aki helytállt a szerencse forgandóságával szemben, s ezért pozitív példa.

2) Ha azonban úgy ítéljük meg, hogy Kemény azért bukott el, mert hibát követett el, akkor története negatív, elrettentő példa lehet, mely arra figyelmeztet, hogy a megfontolatlanság, a vakmerőség kerülendő magatartás. Ez az értelmezés idegen az eposzok hatásmódjától, s nem tűnik összeegyeztethetőnek azzal, hogy a mű Keményt többnyire pozitív példaként ábrázolja.

3) Ha úgy ítéljük meg, hogy Kemény nem követett el hibát, mégis elbukik, akkor sorsa részvétet kelthet. A mű második része egyértelműen ezt az értelmezői sémát mozgósítja, hiszen Kemény semmiképp sem önhibájából került tatár fogságba.

4) Lehetséges egy negyedik értelmezés is, mely különbözik mind a *megérdemelt jutalom – büntetés*, mind a *meg nem érdemelt szenvedés* sémájától. A sztoikus ihletettséggű katarzis-értelmezéseknek megfelelően tekinthetünk a Kemény-eposzra olyan műként is, amely azt mutatja be, hogy a sors mindenkire lesújthat, s így alkalmas lehet arra, hogy a befogadót hozzászoktassa ehhez a gondolathoz, mintegy megkeményítve szívét a lehetséges sorscsapásokkal szemben.

A különféle érzelmi hatásmódok azért lehetségesek, mert a költemény a hős sorsára vonatkozóan különböző értelmezési lehetőségeket kínál fel. A részben egymást is kioltó értelmezési lehetőségek együttesen aktiválódhatnak a befogadás során, s az olvasónak kell választania ezek közül. A befogadásban egyaránt megjelenhet a csodálat, a részvét és a félelem, de a jelzett problémák miatt a kognitív tényező is fontos szerepet kaphat: a befogadónak el kell gondolkodnia azon, mi volt Kemény sorsának értelme. Mindez azt is jelenti, hogy az olyan elemzések, amelyek a *Kemény János emlékezetét* eposzként kísérlik meg olvasni – miként Bán és Agárdi értelmezései – szük-

35 Friedrich Michael DIMPEL, *Die Zofe im Fokus. Perspektivierung und Sympathiesteuerung durch Nebenfiguren vom Typus der Confidante in der höfischen Epik des hohen Mittelalters* (Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2011), 64–94.

ségszerűen arra a következtetésre jutnak, hogy a mű e műfaj követelményeinek nem tesz eleget maradéktalanul. A perspektíva megkettőződésének következtében az eposz hatásmechanizmusa, vagyis a tökéletes hős iránti admiratív identifikáció szintén lehetetlenné válik. Ha regényként kíséreljük meg olvasni a művet, akkor Kemény János alakjában a kontingens, a szerencse által uralt világgal szemben elbukó hőst fedezhetjük fel. Ebben az olvasatban Kemény János eposzi jellemzői, a vitézi heroizmus eszménye és a közösségért való önfeláldozás tűnnek idegen elemnek. Ezt a kettősséget nem oldja fel, ha a művet az eposz és a regény között félúton elhelyezkedőként jellemezzük. A műbeli sorsértelmezések ellentmondásai azzal a következménnyel járhatnak, hogy a befogadásban az olvasó értelmének aktivitására, az értelmezés szükségességére kerül a hangsúly.

Az eddigi elemzéssel kapcsolatban fontos hangsúlyozni, hogy nem tudjuk, a korabeli olvasók hogyan viszonyultak a *Porából megéledett Phoenix*hez. Könnyen elképzelhető, hogy a korabeli olvasók nem érzékelték ellentmondást a szöveg egyes kijelentései között, vagy ha érzékelték is, ennek nem tulajdonítottak különösebb jelentőséget. Lehetséges, hogy sok olvasó a fabulákban, a mitológiai történetekben, Gyöngyösi gördülékeny verselésében gyönyörködött, vagy a történet fordulatossága, a szerelmi történetben megjelenő érzelmek kötötték le figyelmét.

A Kemény-eposz helye Gyöngyösi művei között

A *Porából megéledett Phoenix* elemzése után érdemes röviden Gyöngyösi más műveit is szemügyre venni az allegorikus alkotásmód szempontjából. A *Murányi Vénus* allegorikus jegyeit már Horváth János részletesen taglalta, habár az allegorizáláshoz összességében elítélően viszonyult. Amennyiben az allegorizálást nem dekoratív eszköznek tekintjük, úgy a következőt állapíthatjuk meg. A *Murányi Vénus* első szinten, a történetre fókuszálva egy politikai aspektussal is rendelkező szerelem elbeszélése. Ugyanakkor a jelentésalkotás mikéntjét szem előtt tartva egy másik szinten a dolgok értelmezésének, értelmezhetőségének kérdésére reflektáló költemény is. A jelentésadás, az értelmezés kérdése a *Murányi Vénus*ban az udvariság terepén manifesztálódik. Az érdekházasság szenvedélyes szerelemmé stilizálása, a várátjátszás hősi tettként való ábrázolása a jelenségek értelmezésének szubjektív aspektusát emeli ki. (Wesselényi hős szerelmessé stilizálása nemcsak a nemesi reprezentáció követelményeinek tehetett eleget, de derű forrása is lehetett – hiszen a kortársak, különösen a nádor környezetében élők természetesen tisztában voltak a valósággal.) Kettősségeket, diszkrpanciát a feltehetőleg Gyöngyösi által írt *Florentina*-drámában is találunk. A mű végén Philostenes az eseményeket a nehézségeket legyőző igaz szerelem diadalaként értékeli.³⁶ A dráma cselekményét azonban aligha lehet ily módon összegezni, hiszen Philostenes a szerelme útjában álló akadályokat nem saját erejéből győzi le.

36 Gyöngyösi István (?), „Florentina”, in *Régi magyar drámáirók 16–18. század*, kiad. NAGY Péter, 463–598 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1981), 589.

Agárdi Péter szerint a *Csalárd Cupido* és a *Rózsakoszorú* azért jelez fordulópontot Gyöngyösi pályáján, mert e művekben a társadalmi idill keresését felváltja a bensőség idilljének vágya.³⁷ A monográfus szerint mindkét költeményt alapvetően jellemzi a szubjektivitás előretörése. E tanulmány gondolatmenetét követve a fordulópont azonban inkább abban látható, hogy az egyes művek másként alkalmazzák az allegorikus alkotásmódot. A *Murányi Vénus* és a *Porából megéledett Phoenix* esetében az allegória az értelemadással való játék, a hagyományos értelem-összefüggések adekvát voltára való rákérdezés eszköze. A *Csalárd Cupido* és a *Rózsakoszorú* viszont nem a jelentésadás problémás voltát állítja középpontba, e művek inkább válaszoknak tekinthetők az előbbi két műben felvetődő kérdésekre. A *Csalárd Cupido* didaktikus allegória, mely – egy ellentétékben mozgó gondolatmenet végén – egyértelműen kijelöli az evilági létben elérhető privát boldogság lehetséges kereteit. Miként azt Bazsányi Sándor megállapította, a *Rózsakoszorú* hatása minden ambivalenciát nélkülöz. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a történeti tárgyú elbeszélő költemények, illetve a *Csalárd Cupido* és a *Rózsakoszorú* között tartalmi szempontból ellentmondás lenne, hiszen a jó házassággal és a hittel kapcsolatban a korai művekben sem fogalmazódott meg kétely.

37 AGÁRDI, *Rendiség és esztétikum...*, 134.