

tetszik, ennek hibátlan beteljesültét is a tradícióhoz való túlzott ragaszkodás, az erős stilizálás akadályozta meg. Ihlete spontán volt ugyan, de a helyzet, melyben megnyilatkozott már soha. Az ellentétes irányban viszont verseszményének letisztult alakja túlmutat önnönmaga megvalósult formájánál, szintén tágíthatónak látszik, sőt ennek igénye szintén lényegéből fakad, s még irányát is jelzi: végső soron tehát nagyobb teher elviselésének lehetőségét nyújtja nemcsak annál, ami Faludi korábbi verseiben könnyedén lebegve fölé magasodott, hanem annál is, ami a *Forgandó szerencsében*, a tradíció és az eszmék, s még egyszerűbben: gondolkozása korlátainak, anakronisztikus hagyományosságának pillanatnyi lazultakor már valamivel súlyosabban, a gondolatok súlyát is halványan előlegezve ránehezedett.

Eredetiségét innen tekintve alig érinti, hogy motívumainak jórészt kölcsönözte, s még az sem fogja jobban, ha esetleg közvetlen mintáját megtalálnák. Költeménye a heterogén elemek hibátlan összhangjának, spontaneitás és tudatosság egybecsengésének, indulat és kép harmóniájának s távolabbról felsejtetve a belőlük fakadó gondolat természetes ívelésének, a vers egésze gazdaságos architektónikájának olyan lehetőségét teremtette meg — ha maga csak részint valósította is meg azt —, melyhez hasonlót a magyar líra talán Balassi óta nem tudott felmutatni.

Esztétikai szempontból erős és közvetlen szálak kapcsolják a magyar líra legjelesebbjeihez. Azt pedig — Horváth Jánost idézem — annál inkább s „máltán sajnálhatjuk, hogy nem találkozott hozzá fogható művész a »szent öreg« irodalmi ellenfelei között.”²⁵

Péter Pór

FERENC FALUDI ET LA PLACE DE SON POÈME, „LA FORTUNE INSTABLE” DANS L'HISTOIRE DU STYLE

Le poème de Ferenc Faludi, „*La Fortune instable*” est l'un des produits les plus remarquables et les plus réussis de la poésie lyrique hongroise du XVIII^e siècle. D'après cette étude, l'importance du poème consiste dans l'effort du poète à créer un nouvel idéal de style. Grâce à cet idéal de style, sa poésie marque un tournant dans son époque, une transition du rococo aux lumières, de l'image à l'idée, — bien que la conception du monde de Faludi, et par conséquent le contenu de son art soient restés toujours éclectiques et n'aient pas été originaux du tout. En cherchant l'origine de cet idéal de style réalisé par le poème, l'auteur de l'étude suit deux voies: d'une part il fait ressortir les traits, caractéristiques sous ce rapport, de l'oeuvre entière du poète, d'autre part, il cherche à esquisser, avec les moyens de la recherche des topos, le système de la tradition de la forme et du contenu dans la poésie hongroise de l'époque, s'occupant de la fortune. Sa méthode est donc dans ces chapitres avant tout, de caractère historique et d'histoire de style. Par contre, le dernier chapitre cherche à analyser, d'une manière complexe, le poème-même: il cherche à désigner sa place dans l'oeuvre de Faludi. En examinant le fil des idées et la structure de poème, il met à découvert, dans les couches différentes, l'idéal de style transitoire, propre à Faludi, et les moyens de sa réalisation.

Csetri Lajos

KAZINCZY „A TANÍTVÁNY”-A

A felvilágosult gondolatnak azután az áttörése után, mely Bessenyei és társai fellépésével a XVIII. század hetvenes éveiben következett be, a magyar költészet alig másfél évtized leforgása alatt a korabeli Európának szinte valamennyi népszerű költői formáját is adaptálta, megtörve a Gyöngyösi utáni évtizedek formai monotonitását. A négyütemű tizenkettes egyeduralmát négyesből párosríművé változtatása, Bessenyei vívmánya, még nem tudta megtörni. A Ráday által meghonosított és baráti körében népszerűsített nyugat-európai formák mellett, melyeknek elterjedését elősegítette a német szentimentalizmus erősödő hatása, különös jelentősége volt a költészet formáinak változatossá tételében a klasszikus római költészet, különösen Horatius befogadásának. Az Európa-szerte új divatnak örvendő Horatius fordítására ugyan már az előző nemzedék nagyjai is tettek kísérletet (Orczy, Ráday), de

²⁵ HORVÁTH JÁNOS: i. m. 34.

igazán formai és életérzésbeli hűségre törekvő fordítások előfeltétele volt a klasszikus triász (Rájnis, Baróti Szabó, Révai) által végigvitt prozódiai vita. Őn. deákos költőink, ha az antik formák művészi alkalmazásában nem jutottak is messzire, a következő évtizedek legnagyobb jelentőségű irodalmi irányzatát készítették elő azzal, hogy az iskolás gyakorlatban és a barokkos szellemű újlatin alkalmi költészetben hagyományozott formákat megkísérelték a magyar nyelvi anyagban megvalósítani. Nem csoda, hogy az alkalmi, legtöbbször enkomiasztikus — dicsőítő ódaköltészetnek azok a formái, melyek a hanyatló újlatin és a modern barokk lírában voltak általánosan elterjedtek, száraz gondolati — reflektáló és moralizáló mondani-valóikkal és retorikus pátoszukkal, a provinciális magyar glóbuson nem teremthettek azonban jelentős költészetet. Hisz még a külső forma adaptálása is nehézségekbe ütközött: a klasszikus triász antik formáinak túlnyomó többsége a hatlábú verselés, a hexameter és distichon körébe tartozik. A bonyolultabb, nagyobb fegyelmet s nyelvi hajlékonyságot követelő görög ódaformák közül, melyeket Horatius költészete közvetített a modern Európának, alig néhányat használtak, elsősorban a legkönnyebb és legkedveltebb sapphói strófát, s azonkívül a nehézkes retorikus dörgést leginkább közvetíteni képes alkaioisit. A klasszikus triász tagjainak első versköteteteiben¹ is ilyen ódaformákra találunk. Az antik óda recepcióját megnehezítette a nemesi közgondolkodástól ugyan nem távoleső latinos mondatszerkesztés és szóhasználat is, különösen a költészetünkben teljesen szokatlan inverzió, mely a latin nyelvű irodalmak általános jellegzetessége volt. Baróti Szabó *Új mértékre szedett verseinek* fogadtatása körül a legtöbb botrányos felszisszenést ez a nehézkes inverziós gyakorlat okozta.

Baróti Szabó Dávid, akinek nagy része volt Kazinczy inspirálásában, aki nemcsak „költővé avatásában” vett részt közvetve, egy üzenetével a sárospataki diáknyilvánosság előtt, hanem az antik formák használatára is biztatta ifjú barátját, nem nézte jó szemmel az ifjú Kazinczy érdeklődését az érzékenység és érzelmesség német poétái iránt. A klasszikus latinítás iránti elfogultságában nem tudta elképzelni, hogy Kazinczy kitérője a modernebb irodalmak felé épp az antikvitás teljesebb befogadását készíti elő, mind elméleti tájékozódásával, mind a költői gyakorlat követésével. Pedig hogy ez megtörtént, azt épp Kazinczy *A tanítvány* c. költeménye igazolja, melyről szakirodalmunk egy évszázada, Toldy óta napjainkig egységesen vallja, hogy az antikos óda egyik sikerült kísérlete, a klasszikus triász törekvéseinek magasabb szintű folytatása, melyről Jakab Ödön kissé patetikusán így írt: „Ez utóbbi irány *Kazinczy Ferenc*ben találta meg leghívebb apostolát, kit a classicus költészet műzsája csókolt homlokon, midőn »Kékelő violák illatozása közt« születése vala.”²

Mielőtt a mű értelmezését megkísérelném, szükségesnek látszik a korszerű nyugat-európai ódaírói gyakorlat és a rávonatkozó elmélet irányzatainak rövid összefoglalása.³ Mindenekelőtt megjegyzendő, hogy a középkorban elsősorban morális tartalmú kivonataiban, töredék-idezetekben megőrzött Horatius befogadására a reneszánsz idején több jelentős kísérlet történt, az újlatin humanista költészetben (Celtis stb.) kívül elsősorban Ronsard és Pleiadeja említendő. De sem a reneszánsz, sem a francia klasszicizmus heroikus ódája nem tudja a teljes Horatius feltámasztani, s az antik ódát újjászülni, mert túlzó racionalizmusa megkötí az ódai szárnyalást, pátosza a könnyedséget teszi lehetetlenné (mely Horatiusnál magától értetődő), az ódai fenséget pedig kizárólag a retorikai-stilisztikai fentebb stíl (style sublime) használatához köti s ezáltal modernebb és individuálisabb ódái jellegű érzelmek kifejezésére úgyszólván képtelenné teszi. Boileau volt az, aki az ódai „beau désordre” elméletét először érinti *L'art poétique*-jében, majd *Discours sur l'ode*-jában és a Pseudo-Longinus fordításának előszavában először lazítja meg a klasszicista óda szélsőségesen racionalizált és technicizált szabályrendszerét.⁴ A „beau désordre” fogalma, bár különböző értelmezésekben, az egész XVIII. századi ódaelmélet egyik központi kategóriája lesz, bár Houdard de la Motte megkísérelti szélsőséges racionalizálását, s Batteux esztétikája azt mutatja, hogy az imitatio naturae-vel (az arisztotelianus mimesis-elmélettel) és az ut pictura poesis horatiusi követelményével simán összeegyeztethető nem túlracionalizált formájában is. A „beau désordre” paradoxona ugyan az, hogy a szabálytól eltérést teszi szabályszerűvé, mégis megköveteli az ódai lendület kifejezésére a korábban teljesen összefüggő s a barokk végtelen körmondataiban kibontakozó

¹ Baróti Szabó Dávid: *Új mértékre vett különb verseknek három könyvei* ... 1777; Rájnis József: *A magyar Helikonra vezérő kalauz*. 1781.

² JAKAB ÖDÖN: *Kazinczy Ferenc classicusáról*. Figyelő, 1879. (VI.) 131–132. p.

³ A következő ódaelméleti fejtegetésekben elsősorban VIÉTOR, KARL: *Geschichte der deutschen Ode*. 1961. c. művére és DIECKMANN, HERBERT: *Zur Theorie der Lyrik im 18. Jahrhundert in Frankreich*, mit gelegentlicher Berücksichtigung der englischen Kritik c. tanulmányára támaszkodtam, mely az Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne. 1966. c. gyűjtőkötetben jelent meg 73–112.

⁴ Igaz, hogy évekkel a racionális klasszicizmus poétikáját kiteljesítő boileau-i *L'art poétique* megszületése előtt, 1671-ben keletkezett Dominique Bouhours abbé Entretiens d'Ariste et d'Eugène c. műve, mely a XVIII. század, különösen a rokokó költői gyakorlatát teljesebben előlegezi a későbbi Boileau-műveknél, de azoknak hatása az ódaköltői gyakorlatra valószínűleg nagyobb volt.

gondolatmenet megszaggatását, ugyanegy téma váltakozó oldalakról való megközelítését s — elsősorban mitológiai tárgyú képek felvillantását (éclat). Az eltérés (écart) törvényszerűsítésére törekszik de la Motte, míg a Querelle des anciens et des modernes modernjei, elsősorban Perrault magát a „beau désordre” érvényét vitatják. Boileau azonban élete utolsó szakaszában még radikálisabban készíti elő a túlracionalizált művészetleírás fellazítását és a modern költői törekvések elméleti igazolását, amikor Pindaros és a Pseudo-Longinus lényegében antiarisztotelianus és antihoratianus hagyományának reneszánszán dolgozik. Azáltal, hogy a „fenséges” longinusi előfeltételei közül az első kettőt, a szubjektíveket hangsúlyozza, a fenséges leválását a retorikától előmozdítja és az imitatio helyett az imaginatio esztétikájának kibontakozását segíti elő. Tehát nemcsak a locke-i szenzualizmus esztétikai hatására vezethető vissza a racionalisztikus művészet szemlélet feloldódása, hanem belső válságára is, mely részben a klasszicizmus társadalmi alapját képező kompromisszumot fenyegető szenvedélyek (passions) elméleti számbavételére, másrészt az udvariból városivá váló kultúra érzékibb válására vezethető vissza.

Rémond de Saint-Mard, majd Batteux gondolatai a fenséges stílussal kapcsolatban világosan mutatják a költészetről való gondolkodás átalakulását, amelyet az előbbinél elősegített egy költői példa, Jean-Baptiste Rousseau életművének hatása is. Az előbbi az ódára jellemző style sublime des images elméletét dolgozza ki, az utóbbi a fenséges kifejezésekben gazdag style sublime folytonosságát elválasztja a fenséges képek váratlan felvillantásaitól az igazi költői fenségben, s e törekvések a preromantikus ódaelmélet felé mutatnak, melyet legnagyobb hatással Young fejtett ki egyik előszavában. Az enthousiasme sublime és az enthousiasme doux megkülönböztetése pedig egyrészt Pindaros és a bibliai zsoltárok nyomán kialakuló enthuziasztikus óda (legjelentősebb kibontakozása Klopstocknál) másrészt a rokokó ódaköltészetének végleteit jelzi.

S nem véletlen, hogy míg az egyik korszerű irányzat, a szentimentalizmus, ódaköltészetében könnyen fordul a pindarosi hagyományokhoz, addig a másiknak, a rokokónak a klasszicizmusa Anakreonon kívül elsősorban Horatius felé fordul, s bizonyos értelemben anakreontizálva bár, de egy vonatkozásban először tudja megközelíteni a nagy latin költőt az európai irodalom fejlődése során: az urbanitással járó életérzés, a művelt könnyedség vonatkozásában.

Az esztétikai racionalizmus belső ellenvonulata és Dubos abbé esztétikai szenzualizmusában azonban nem került annyira a kortársi gondolkodás előterébe, hogy az uralkodó francia ízlés dominálónan racionalisztikus kisugárzását veszélyeztethette volna. Gottsched de la motte-i racionalizmusának hosszú ideig tartó németországi, majd bécsi befolyása gátolta a — főleg angol — modernebb törekvések elterjedését Közép- és Kelet-Európában.

A gottschedi elmélettel folytatott viták (Bodmer és Breitinger Milton-vitája, majd a lessing-i leszámolás), a modernebb klasszicista törekvések (elsősorban a Wieland-i rokokó-klasszicizmus) éppúgy, mint a rokokó-érzékenység és a szentimentális érzelmesség (már klopstocki formáiban, sőt a göttingai Hainbund Musenalmanach-jának közvetítésében) csaknem egyidőben érkeztek meg hozzánk a racionalisztikus klasszicizmus felvilágosodott változatának Bessenyei-féle elméletével és gyakorlatával, sőt tiszta megvalósulásukról egyetlen kortársi életmű esetében sem lehet beszélni. A tömegében még uralkodó barokk formák és ízlés kiszorításában együtt voltak részt, sőt a sok vonatkozásban barokkos ízlés- és stílusjegyeket hordó klasszicista törekvésekhez (a deákosokhoz) is csatlakozhattak törekvéseik kiteljesítésében. Így kap első lökést Kazinczy is a deákosoktól, hogy azután részben a rokokó-klasszicizmus népszerű alkotói és formái (idill, anakreontika), részben a szentimentalizmus óda- és elegiáköltészetete hasonson rá, s járuljon hozzá a 80-as évek Kazinczy-költészetének változatosságához.

Ez a változatosság már a külső formában is feltűnő: mindhárom versidomunkban tevékenykedik. Legtöbbjében, elsősorban a nyugat-európai idomban írottakban az a szentimentális érzélgősség uralkodik, amelyet az általa akkor már nagyra becsült Klopstocktól nem tanulhatott,^{4a} sokkal inkább a Hainbund általa már akkor is ismert tagjaitól, valamint Matthiassontól és Salistól. De egy Klopstock-követőtől, Stolbergtől fordított ódája (*Az eszhajnalhoz*) az alkaiosi formát tölti fel szentimentális életérzéssel. A valószínűleg 1789-ben született *A tanítvány végső, 1820-as változata* azonban a szentimentalizmusnak úgyszólván semmi nyomát nem mutatja,⁵ mint már utaltunk rá, szakirodalmunk általában klasszikus

^{4a} CZEIZEL JÁNOS: Klopstock hatása Kazinczyra. EphK 1904. 20—33., 127—141.

⁵ A keletkezés történetéhez ennyit: Kazinczy Kishez írt 1819. nov. 12-i levelében (Kaz. lev. XVI. köt. 530.) megküldi A tanítvány egyik végső változatát, s mellé ennyi megjegyzést tesz: „S im itt egy Ódám, melyet 1789. irtam, de kifáradtam elvégezni. — 1809. elégettem ezt is: de még emlékezem néhány strophájára. Ez idén újra dolgoztam.” Kazinczynek azt a vallomását a szakirodalom sokáig nem ismerte, s bár Toldy Kazinczy és kora c. művének 99. l.-jén már ezt a dátumot közli, egy másik évszám, az 1787-es ma is él a szak-

óda-voltát hangsúlyozza. Tisztán mitológiai és antik irodalmi reminiscenciákat felmutató kezdete ezt a feltételezést erősíti. De mindjárt a költemény külső formájával kapcsolatosan is felmerül némi gyanút keltő probléma. Az úgynevezett 3. aszklepiadészi strófa (2 kis aszklepiadészi sor, egy 2. pherekratészi és egy 2. glykóni sor) úgy látszik itt tűnik fel először a magyar irodalomban. A viszonylag hosszabb kis aszklepiadészi sorok ritmusát megtörő rövid 2. pherekratészi sor a strófa ritmusának nagyobb változatosságát, játékoságát teszi lehetővé. Ez ugyan lehetne tisztán Horatiustól merített hatás is. Ezt látszik erősíteni egy tartalmi-formai rokonság Horatius egy ódája s Kazinczy költeménye között. A horatiusi Carm. III. 13-ról van szó, az *Ad fontem Bandusiae* címet viselőről, melyben Horatius kedves patakját éneкли azonos formában, s a tartalmi hasonlóságból is megsejtet valamit az óda utolsó versszak, Szabó Lőrinc fordításában:

Versem szárnyra emel és a nemes vizek
közt fogsz élni, te és fent az a tölgy, s a szírt,
melyről locska sugárban
ugrándozva sietsz alá.

Mégis van valami, ami kétségessé teszi számomra a közvetlen formai hatást. Az e formában született horatiusi versek közül a legtöbbet emlegetett a Carm. I. 14-es óda, az *Ad rem publicam*, melynek a kezdete: *O navis referent . . .* Ezt fordítja le Kazinczy 1789. április 21-én Debrecenben. Ráday Gedeonnak írott levelében a következőket közli a költemény születéséről: „Nem alhattam. Horatiusnak *O navis referent in mare te novi Fluctus* ódája eszembe jutott. Érzettem a hasonlatosságot, 's míg meg viradt, készen volt dalom.”⁶ Bár a levélből az derül ki, hogy nem közvetlen szövegélményből, hanem emlékezetből fordíthatta, mégis feltűnő az, hogy a latin eredetiben 3. aszklepiadészi strófa a fordításban, mint ahogy első versszakának idézésével igazolom, alkaioszi strófává alakult át:

Új fergeteg száll ellened, ó Hajó!
'S készül az álnok síkra taszítani:
Jaj, mit mivelsz? térj kérlek ismét
Hajdani hív ki-kötődbe vissza.

A formai emlék tehát ebben az esetben sem kötődött közvetlenül Horatiushoz. Ezzel szemben a 3. aszklepiadészi strófaforma igen népszerű volt éppen a Kazinczy által ismert és kedvelt német szentimentális költők körében. Bár velük egy sorban alig említhető, de Klopsch *Zürchersee*-je is ebben a formában született. Hölty-nél pedig ez a leggyakoribb ódaforma, egy antológiában is 6 ilyen versét fedeztem fel.⁷ Az idősebb Stolbergnek, akitől fordított, is vannak ilyen formájú versei. A Horatiusnál elég ritkán használt forma ily divatszertűvé válása nyilvánvalóvá teszi, hogy az inkább édeskésen lírai, szentimentálisabb tartalmak kifejezésére alkalmasabb lehetett, mint az inkább szenvedélyes és retorikus szárnyalásra alkalmas alkaioszi óda.

Ha a költemény struktúra-rétegeit egymásutánjukban vizsgáljuk, némi statisztikai módszerek segítségével hívásával, a következőket figyelhetjük meg: a hanganyag rendkívüli dallamossága és a magánhangzókon belül a derűt és könnyedséget szuggáló magas hangok dominanciája. Néhány számadat: a vers hangjainak száma 581; a magán- és mássalhangzók aránya 236 : 345. A magánhangzókon belül magas 132, mély 103. A mássalhangzókon belül zöngés 211, zöngétlen 134. Feltűnő a sziszegő hangok csekély (35) és a liquidák (60), valamint az orrhangok (67) nagy száma. Az egyes hangok között az *e* vezet (73), csaknem valamennyi versszakban uralkodik, az *5*-ben 19 *e* egész monotonná teszi a hanganyagot, míg az *a* (összesen 51) a negyedikben uralkodik (15). A magánhangzók monotonniáját tekintve mégis az Abafi által közölt változat⁸ 2. verszakája vezet, 90 hangból 18 *e*-vel (20%). A végső szöveg második versszakában ezt az *e*-dömpinget Kazinczy jó érzékkel 14/104-re csökkentette. Bár a kemény mássalhangzók abszolút száma viszonylag nagy (*k* : 27, *t* : 49), szerepüket funkcionálisan vizsgálva csak ritkán zavarják a hanganyag alapvetően lágy dallamosságát, így pl.

irodalomban. Ez is Toldynak köszönhető, aki még Schedelként, 1836-ban adta ki Kazinczy Ferencz eredeti poétai munkái-t, ahol a tanítvány mellé „1787 és 1820” évszám került. Kazinczy tanúszkodása ellenére én is elég sok érvert látok felsorolhatónak a korábbi keletkezési dátum mellett, de az adott keretek között a problémá eldöntésére nem vállalkozhatom.

⁶ Kaz. lev. I. köt. 345.

⁷ A címek: Sehnsucht, Der Busenstrauss, Die Mainacht, Das Landleben, valamint két óda is Die Liebe címmel.

⁸ Kazinczy F. összes költeményei. Kiad. ABAFI LAJOS. I. köt. 1879. 181.

a kezdő sorban: „Kékelő violák illatozása közt...” a 4 k és a 2 t a szavak értelme által vonzottan beleolvad az elsősorban a 2 hosszú / hang által meghatározott hangulatba. A hangok ellágyításának tendenciájára utal a változat 2. sora: „Szült férjetlen anyám”-jának átalakítása „Szüle egy gyöngye leány”-ra, mely a múltidő t-jének kiküszöbölésével, bár a ritmust is horatiusi módon megdöccenti, a kis aszklepiadészi sor 12 szótagját 13-ra emelvén, az első szó végének és a második szó elejének e-jét az olvasásban összeolvastván a felsor egyetlen kemény hangját tünteti el.

A szótagok és szavak statisztikai vizsgálata is érdekes adatokhoz vezet. A szótagok összes száma 236, a szavaké 127, tehát a szótagok szavankénti gyakorisága átlagosan 1,84. Ez azt mutatja, hogy Kazinczy már itt is tudatos harcot folytat a rendkívül hosszú és a klasszikus időmértékbe nehezen beilleszthető magyar szavak ellen.⁸ 3 olyan strófája is van (a II, IV. és VI.), amelyben a 3. aszklepiadészi strófa 39 szótagja (12, 12, 7, 8) 23 szóba foglalják, itt az arány 1,69. Sajnos, ez a törekvés időnként túlzásba csap át, a költemény líraiságát csökkentő és reflexivitását erősítő szavak (névelők, vonatkozó névmások és különösen a kötőszavak) halmozásába. Különösen megterheli a 4. strófa 1. sorát, melyben a 12 szótagra 11 szó jut: „S nőttem, s a mit az ér szélein, ott hol az, . . .”, s bizony itt az antik periódus kolónájának megszagatása a közbevetett vesszőkkel (a 4. strófára csak 2 ige jut: nőttem és veszen, de 5 vessző) a legkevésbé képes eltüntetni a retorikus jelleget.

Az ilyen mesterségesen teremtett nyelvi mozgalmasságok azonban nem sokat rontanak a költemény szavainak értelme által is hordozott és fokozott mozgalmasságon, amely a sok mozgást kifejező igében (szókkal, elhintette, elhagyott, lebbent, 2 fut, hull) a mozgással összekapcsolódó főnevekben (szirt forrása, lantom idegjein (ti. zengd), szirtpaták zajgásában stb.) és a mozzanatos értelmű igenevekben (tájékozva, rémelve, lobbant) is kifejeződik. Sőt a mozgás szemléletessé tételét a jelzős szerkezetek is szolgálják: elhintette tüzes csókjával, görbe futás, vad zajgás stb. A nyelvi anyag tisztán elvont hang-, szó- és jelentéstani vizsgálata is nagyfokú dallamosságról és könnyed, játékos mozgalmasságról tanúskodik tehát.

A mondattani struktúrát tekintve a 6 versszak 4 mondatból áll. Az első mondat az első két strófára terjed ki, a 2. és 3. mondat a harmadik versszakban található s a második mondat összesen 3 szóból áll. A negyedik mondat az utolsó három strófát nagy ívben átfogja. Már a mondatépítkezés teljesen külsődleges vizsgálata is a barokk és a racionalisztikus klasszicizmus ódairói gyakorlatának meghaladására utal, mivel minden retorikus körmondatossága ellenére mindkét irányzat elvileg ellenezte a strófák közötti enjambementet. S már ebben a vonatkozásban is visszatérést jelent Horatiushoz, akinél igen gyakori a strófák közötti áthajlás.

Magát a költői mondanivalót, s erre Kazinczy később is nagyon büszke volt, teljesen sikerült képszerűvé tennie, érzékileg is megjelenítenie.⁹ A költő születésének és kibontakozásának festése, melynek plaszticitását csak növeli a hanganyag könnyed dallamossága, természetesen nem eredeti, az antik mitológia és a rokokó idyll költészet szellemi Árkádiájának toposzaival dolgozik. Értelmezésében segít valamit Kazinczy által megírt parafrázisa, mely a *Múzárionban* (1833. 320. l.) jelent meg. Mindjárt a horatiusi ódákra oly gyakran jellemző kezdő „természeti” kép is a múzsák honát, a Helikont idézi, hisz Hésziodosz *Theogoniájában* olvashatjuk:

Kezdjük a dalt immár Helikón múzsái nevével!
Ók lakját e hegyet, Helikón magas, isteni ormát,
forrás kék ibolyát nyíló partján kicsi lábbal
járják táncukat és oltára körül Kroniónnak.

(Trencsényi-Waldapfel Imre ford.)¹⁰

Azt hiszem, hogy a kék ibolyák kékelő violákká változása semmit nem változtat a szituáció alapvető rokonságán. A múzsa szülte kisdéd költővé avatásáról is bőségesen gondoskodik Kazinczy, hisz három szertartási mozzanatában jeleníti meg: 1., a múzsa „... homlokát Elhintette tüzes csókjával...”, 2., „Hirtelen egy galamb Lebbent nyögve feém, s elfödöze a tavasz Ifju lombjai közé...”, s itt félreismérhetetlen a Horatius fiatalkorával kapcsolatos

⁸ L. a Geszner *Idyllium* 1788-as kiadásának Kazinczy-féle előszavát Rádayhoz, melyben így ír: „... egyéb fogyatkozások között fél-réfnyl hosszaságú szavaink ellen, melyből gyakorta szenyvedhetetlen monótonia ered.”

⁹ Kazinczy F. összes költeményei. Kiad. ARÁFY LAJOS. I. köt. 180.

¹⁰ Görög költők antológiája. Bp. 1959. 50.

mondai eseményre való utalás (Carm. II. 4.)¹¹ 3., „S mézzel tömte meg ajkamat . . .” pedig Pindarosz költővé avatásának toposza.¹² De a megszületés mitológiai-természeti környezeté és a költővé avatás szertartásának hármastoposza itt annyira erőltetés nélkül, természetesen folyik egymásból, hogy az irodalmi remiszenciák a képszerű ábrázolás természetes folyamatosságába szerencsésen oldódnak fel.

S itt kell néhány szót szólni a XVIII. század viszonyáról a mitológiai apparátushoz. Bár az idillben s a pásztorköltészet műfajaiban, valamint az anakreontikában a mitológia alakjainak, s különösen a szerelmi mitológia főszereplőinek a megnevezése éppoly gyakori, mint ábrázolásuk a rokokó festményein és lakberendezési tárgyain, az anakreontizált életérzésű horatiusi óda abban is modernebb, hogy óvatosan bánik a mitológiai nevekkal. Bár az antik mitológia használatának a felvilágosult racionalizmus természetszemléletében gyökerező fontenelei merevségű elvetése megiehetősen elszigetelt jelenség volt a rokokó mű-természeteinek áradásában, a század közepének német ódaelméleti írásai, melyekre Viëtor hivatkozik,¹³ a mitológiai anyagot csak az elvont, legtöbbször morális mondanivaló allegrikus-képszerű megjelenítésének szerepére szorítják, de a túlzó mitológizálást, főleg a mitológiai és antik irodalmi nevek gyakori használatát ellenzik. Kazinczynak a tudáékos mitológizálás eltüntetése itt teljesen sikerült, egyetlen közvetlen mitológiai név sincs a műben, a parafrázisában szereplő Musa szó is „gyöngé leány”-nyá alakul át.

A legjelentősebb szövegváltozatok is az első három versszakkal kapcsolatban maradtak fenn. Bár megbízható kritikai kiadás híján a szövegtörténet állomásai nem eléggé világosak, a fennmaradt változat első két strófájához viszonyítva az átalakítás egyértelműen klasszicizáló tendenciát mutat. Nem csoda, Kazinczy az „újra dolgozást” 1820-ban hajtotta végre. Jelentős a versnyitás átalakítása is. A kezdő „Bimbós rózsabokor”, azonkívül, hogy az arisztokratikus klasszicistává vált Kazinczy számára túl sok népi remiszenciát is hordozhatott magában, a rokokónak legkedvesebb virága is volt, a helyette alkalmazott „Kékeillő violák” sokkal légiesebb, a romantika „blaue Blume”-ja által is érinthetett természeti képkezet. Igaz, hogy a viola alkalmazása korábban sem lehetett ellenére annak a Kazinczynak, aki Ráday versei közül legjobban a *Hol vannak a violák?*-at szerette.¹⁴ A fennmaradt változat 2. strófája a 20%-nyi e hangján kívül a leginkább érzééős tartalmú volt:

Nyögdécselve vevé a leveles tetőn
Egy bus fülemile szíve kesereit
S dalja bánatos hangját
Nyögdécselve követte szám.

Szerencsés lelemény volt e versszak elhagyása s a műzsa által való felszentelés szerkezeteti egységével való helyettesítése, mely a költeményt hangulatilag egységesebbé teszi.

A születés és avatás egymásutáni mozzanatai hangulatilag és időbelileg összefüggően jelennek meg, így a mozzanatok logikai összekapcsoltságának hiánya csak használ az ódai jellegnek, a „beau désordre” követelményének. Mivel a költészet és a költői élet édességét jeleníti meg, a költeménynek a rokokó művészettelfogását életigenlően játékos hangulatban allegorizáló stílusa nem túrheth meg a súlyosan patetikus stílust és képeket, ezért a könnyebb csapongás érzékeltetésére meg kell elégednie a motívumok laza összekapcsolásával.

A költővé avatás után következő gondolati-szerkezeteti egységben azonban, a növekedés rajzában a (4. strófával kezdődően) a költői ihlet némi zökkenése érzik, itt a sok kopula, logikai kapcsoló elem és a mondattagok megszagatása gyöngíti a líraiságot, hogy a szükséges ódai

Gyermekkoromban bolygva a Volturon
— nem lett mesélő Pullia dajka rám —,
játék során átomba dőltem
s friss galyakat borítottak énrám
a vadgalambok! Nagy csoda volt, — soká
nem telt be véle arra a táj . . .
árúlt a nép, mert a vipérák meg a
medvék dühétől védve aludtam ott
bizó fiú, — mert égi szándék
küldte reám a babért, a mirtuszt.

(Ford. Horváth István Károly)

¹¹ Pindarosz költővé avatásának mondája bármelyik klasszika-filológiai lexikonban, de pl. TRENCSENYI WALDAFFEL IMRE Mitológiájában is, 1956. 72. A Horatius és Pindarosz párhuzamokra való figyelmeztetésért SZÁDECZKY KARDOS SAMU professzornak tartozom köszönettel.

¹² VIËTOR: I. m. 123.

¹³ CZÉIZEL JÁNOS: Kazinczy Ferenc élete és működése. 1930. 71.

szaggatottságot retorikai szaggatottsággal helyettesítse. Amikor azonban a természeti kép ihlete felülkerekedik, ez a zökkenő is kismul, s helyette a megközelítési szempontok szabad váltogatása gondoskodik az ódai emelkedettségéről: a szent jelenések a szirtptak zajgásából már a jövő dalát is előre vetítik: „honomat egykor és Lelkes nagy Fiait;” ... ennek a közbevetett mondatnak az erejéig tűnik fel a nagy közösségi kötelezettségvállalás, Kazinczy költészetének és életének lényege, könnyedén, hogy azután a gondolatmenet visszacsapongván a jelenre, ne veszélyeztesse az eudaimonisztikus hangulat lényegét. De a jelen szerelmi lírájának tárgya, a lánykával való pajkos kergetőzés is eleven s a mozgást jelentő igék halmozódása a hamvas és játékos szerelmek pillangó-csapongását adja vissza. A lánykáról szóló utolsó sorok:

... „aki remegve fut
Lobbant lángom elől kertje homályiba,
S ott, a csintalan! önkénynt
Hull keblembé, de fut megint ...”

a háromszori hangulatváltás tárgyi ábrázolásával az ódai csapongás magasabb igényeit s a Böckman által a felvilágosodás stílusa központi kategóriájának tartott Witz-igényt, a gyakran a horatiusi ódákra is jellemző végső kihegyezés, gondolati pointírozás igényét is képszerűen elégíti ki. S azt hiszem, nem tévedek, ha a költemény első felének allegorizáló jellegéhez viszonyítva a hangulati játékoság azonosságán kívül itt valami lényegesen újat is érzek. Nem véletlen, hogy a költemény második fele egy kis retorikai zökkenővel kezdődik: itt csap át ugyanis allegóriából vallomásköltészeté a mű: vallomássá a költészet komolyságáról s a nemzeti ügyeivel való szoros összefüggéséről, s vallomássá Kazinczy „szerelmi állapotáról”, arról az ide-oda csapongó, megállapodni nem tudó, a szerelmet irodalmiasító s a szerelemből irodalmi ihletforrást merítő életszakasról, amelyet a legszebben Szauder József ábrázolt tanulmányában.¹⁵ S a kassai társaskör, mint ihletforrás, minden szentimentális érzelem-kultusza ellenére a rokokó szellemi Árkádiájának vonásait is magán viseli, nem csoda, hogy az anakreóni-, epikureista életigenlés és rokokó szépségkultusz első igazi horatiusi ódájának létrejöttét inspirálhatta.

Bár a költészetéről és életéről vallás gesztusa maga közelíthetné a költemény jellegét a preromantikához, az uralkodó mégis az a rokokó-klasszicista életérzés, melynek mintáit első-sorban a német líra allegorizáló-anakreontizáló horatiusi ódavonsulatából s talán még inkább Gessner idilljeiből meríthette, hisz saját Gessner-fordításait Kazinczy nem sokkal *A tanítvány* megszületése előtt készítette sajtó alá.¹⁶

De ahogy a német rokokó mindig is hajlott más szellemi irányzatokkal, a pietizmussal, a felvilágosult klasszicizmussal és a szentimentalizmussal való összeolvadásra, ugyanúgy a rokokó költészet kedvelt formái is hosszú ideig szolgáltathattak edényt egy érzelgősebb költői irányzat tartalmi számára. Még a göttingai *Musenalmanach* első évfolyamai az 1770-es évek elején is teli vannak a rokokó líra műformáival s Hagedornhoz, Pyrahoz, Langéhez, sőt Ramlerhez, Uzhoz viszonyítva Bürger, Voss és Hölty kezdeti éveit nem jelentettek éles törést. A rokokó és a szentimentalizmus együtt készítették elő a klasszikus műfajok fokozatos feloldását, egy meghatározott és korábban csak egy vagy néhány irodalmi műfajhoz rendelt tartalom, hangulat vagy életérzés kiterjesztését más műfajokra is. Így töri át a klasszicista óda merev műfaji határait az anakreontika életérzése s így lesz népszerűvé a klasszikus ódatípusok és formák közül az, amely leginkább képes hordozni ezt az eudaimonisztikus és epikureus életfelfogást.¹⁷ De ezáltal a korabeli viszonyokhoz mérten modern törekvéssel lesz képes igazán antikká, klasszikussá válni ez az óda, mert így fogja a horatiusi életigenlést éppúgy kifejezhetni, mint a nagy római világfűsítést és urbánus könnyedséget. A barokk a Carpe diem-et az elmúlás árnyékának szörnyűségében, keresztény gesztussal követelve, a felvilágosodás világiassága kellett a horatiusi életérzés egyik legfontosabb elemének befogadásához, hogy a preromantika és romantika ismét lehetetlenné tegye a horatiusi életbölcsesség megélést (I. Berzenyi). Ezért lehet ezt a rokokó klasszicista ódánkat minden modernsége mellett nemcsak az egyik első, hanem a horatiusi költészet egyik arculatát legteljesebben felidéző antik ódának nevezni.

¹⁵ SZAUDER JÓZSEF: A kassai „Érzelmek iskolája”. — A romantika útján, 1961. 90 — 114.

¹⁶ Hogy a Gessner-fordítást A tanítvány előkészítőjének, stílmák és képkapcsolatok gyakorlóterének is tekinthetjük, arra Szauder József professzor hívta fel a figyelmemet. A számtalan „omló patak”-on és „nyögő galamb”-on kívül különösen két rész mutat némi tartalmi rokonságot is a költeménnyel, az egyik *Az Ének és Lant-érés felfaládása*. 1788. kiad. 88 — 96., bár a költővé avatás költeménybeli motívumaitól jelentős az eltérés, a másik *Az állhatatos szándék*. 227 — 230., különösen a játékos leánykergetésre emlékeztet.

¹⁷ L. ANGER, ALFRED: Literarisches Rokoko. 1962.

„LE DISCIPLE” DE KAZINCZY

L'étude s'occupe d'abord, tout brièvement, des débuts de la versification prosodique hongroise et de la réception d'Horace dans l'Europe moderne, avec un accent particulier sur les phénomènes qui dépassaient la théorie et la pratique d'ode du baroque et du classicisme rationaliste au cours du XVIII^e siècle, c'est-à-dire sur l'ode anacréontique du rococo classicisant et sur l'ode enthousiastique de Klopstock. Ensuite, au cours de l'analyse du poème de Kazinczy, un des plus beaux morceaux de la poésie odique hongroise classicisante, il passe en revue successivement les couches structurelles du poème, en examinant ses moyens vocaux et son vocabulaire, tandisqu'il fait ses observations sémantiques et syntaxiques en tenant compte déjà des exigences poétiques et rhétoriques contemporaines. Par la suite, en examinant la structure d'idées du poème entier, il essaie de démontrer, comment le poète a employé, dans la première partie du poème, les topos de la mythologie antique, de Pindare et d'Horace, d'une manière aisée, conformément au goût et aux exigences d'Arcadie du rococo, d'autre part, dans la seconde partie du poème, il croit reconnaître quelques traces de la poésie-confession, sans que ces éléments aient influencé le caractère fondamentalement joueur et la légèreté rococo de l'ode. Ce caractère-là restait intact même au cours d'un remaniement, fait quelques dizaines d'années plus tard, dans le goût du néoclassicisme, c'est pourquoi cette ode de Kazinczy, née à la fin des années 1780, peut être considérée comme un des plus beaux morceaux et le premier en date, de la mode européenne de l'horatianisme-rococo anacréontisé.

Mezei Márta

BATSÁNYI JÁNOS: A FRANCIAORSZÁGI VÁLTOZÁSOKRA

Batsányi leghíresebb verse 1789-ben készült, keletkezésének alapvető magyarázata a költő politikus alkataiban rejlik; az események változását éberrel figyelő tájékozódási szándékban, az igényben és képességben, melynek segítségével a történelem változó eseményeiből a törvényszerűt és az aktuálisat ragadta meg. Ezt tette már a Virág Benedekhez címzett költői episztolájában a török birodalom, a magyar múlt és jelen fordulatairól szólva. A francia forradalom kitöréséről, szinte az egyes napok eseményeiről is pontosan és gyorsan értesültek Magyarországon: a forradalom újságja, a *Moniteur* Bécsben legális lap, megvan úgyszólván minden könyvtárban, egyes cikkei másolatban is terjednek nálunk; a *Magyar Kurir* pedig magyar nyelven, még szélesebb körben teszi ismertté a több lapból összeszedett híreket.¹ Élénk visszhangja van az eseményeknek röpirat-irodalmunkban is: a franciaországi események osztatlan lelkesedést váltanak ki idehaza — különösen az első időszakban. Batsányi verse akkor készült, amikor Franciaországban még alkotmányos keretek között folyt a harc, ezért érthető, hogy 1790-ben a cenzor imprimálta a Magyar Museum II. kötetének első negyedében a vers megjelenését. Mire azonban szétküldték a példányokat — 1792-ben —, a forradalom hullámai rég kicsaptak az alkotmányos keretekből, másként hat már idehaza is, s nyomban megindul a hajszja a költő ellen, főként e vers miatt.²

A II. József halála körüli időszakban nálunk is megélné a alkotmányos jogokért folytatott küzdelem, a francia események iránt a rokonszenv eléggé megalapozott. Batsányi verse azonban több, mint a korabeli közhangulat visszhangja, — magában az alkotásban volt meg az alap arra, hogy 1792—93-ban is aktuálissá, sőt, veszedelmes hírűvé váljék. Volt a röpirat-versek között is hasonló című, tárgyú mű, — pl. a *Frantzországi zendülésre*, melynek néhány fordulata, címe valóban hasonlít Batsányi versére, híressé és közismertté mégis a költő nyolcsoros alkotása vált.³

A verset a klasszicista ízlés szerint felszólítás kezdi, „Nemzetek, országok”-hoz szól most a költő. Ismerős verskezdet: így írtak a „hazához”, „hazafiakhoz”, az „emberekhez”, sőt még szó szerinti előzményét is megtaláljuk Baróti Szabó Dávid: *Mária Terézia haláláról*

¹ ECKHARDT SÁNDOR: A francia forradalom eszméi Magyarországon. Bp. 1924. 101—108.

² A vers keletkezésének körülményeiről, történetéről: KERESZTURY DEZSŐ: Egy régi forradalmi vers. Válasz, 1948. 2. sz. 165—169.; WALDAFFEL JÓZSEF: A magyar irodalom a felvilágosodás korában. 3. kiad. Bp. 1963. 205—206. — Legteljesebb összefoglalása: Batsányi János Összes Művei. Sajtó alá rendezte: KERESZTURY DEZSŐ és TARNAY ANDOR. Bp. 1953. I. köt. 302—310.

³ A két vers összevetése: ECKHARDT SÁNDOR: i. m. 136—138.; BARÓTI DEZSŐ: A rab és a madár. Batsányi János forradalmi verseiről. Petőfi Irodalmi Múzeum Évkönyve, 1964. 56.