

A változást, a fájdalom elhatalmasodását számtalan árnyalatban ragadja meg a már említett mozgalmasság. A jelzők gyakran igenevek, szint, változást és hangulatot egyszerre és tömören hordoznak. Festésére nem az éles kontúrok, hanem az elmosódott, átmeneti, kevert színek jellemzőek: veresses arany, aranygyapjas, barnuló stb. Ezek alapján jogosan lát Julow Viktor Watteau-analógiát impresszionisztikus jegyeket. Arra is ő hívta fel figyelmet, hogy például Petőfi *A pusztia télen* című költeményének befejezésében a naplementét, tehát egy hangulati képet világít meg a költő értelemre ható hasonlatta, ezzel szemben Fazekasnál fordított a helyzet: tisztá hangulatisággal gazdagítja a búcsúzó Árneli alakját. A képeknek ilyen, a hangulatteremtésért való halmazása szintén modern, az impresszionizmusban kiteljesedő vonás. A *Mint mikor a nap* hangulatisága a költő személyes érdekeltségét mutatja, s mivel ez az érdekeltség nagyon fájdalmas, szentimentális jegyek lopóznak a versbe.

A vers klasszikus szerkezete a leghabzóbb klasszikus formára, a hexameterre épül. Láttuk, ez lehetővé teszi, hogy a ritmus kövesse a bánat és ragyogás változásait, de fegyelmetlenül vigyáz az arányokra. A rokkó mozgalmasságot, barokkos színpompát így öleli át a klasszicizmus ereje és nyugalma.

A stílusok eme bizzar keverése, egymásbaszövése — fő összetevői után leginkább rokkó-klasszicizmusnak nevezhetnénk — tökéletes lélektani realizmusú verset eredményezett. Alkalmas volt mély bánat magasszintű költői kifejezésére.

András Görömbei

MIHÁLY FAZEKAS: TOUT COMME QUAND LE SOLEIL

Le petit chef-d'oeuvre de Fazekas est un tableau de la nature sous la forme d'une seule comparaison. L'analyse démontre que cette comparaison concentre les dimensions et se transpose dans des aires temporelles différentes, de sorte qu'à son époque elle passe pour très moderne. Elle se base sur des contrastes et sur des parallélismes, par là elle saisit à la fois le sentiment complexe de la disparition et de l'éternité de l'amour.

C'est l'enchevêtrement des différentes notes du style de l'époque (baroque, rococo, sentimental, classicisant etc.) qui caractérise le poème où règne pourtant une discipline classique. L'étude démontre, par une analyse détaillée de celles-là, que le mélange de ces notes de style — que nous pouvons appeler, d'après leurs composantes principales, rococo-classicisantes — est une conséquence naturelle de la complexité des sentiments. La conception moderne du temps qui juge le passé et l'avenir du point de vue du présent, détermine la structure, le caractère de la peinture poétique, le rythme et la structure grammaticale même, tout au long du poème.

Szegedy-Maszák Mihály

CSOKONAI: A MAGÁNOSSÁGHOZ

Csokonait már Buday Ézsaiás is doctus poétának nevezte.¹ Mivel sohasem dicsekedett műveltségével és olvasmány-élményeit szervezesebben építette be saját műveibe, mint magyar kortársai közül bárki, nehéz pontosan megvonni irodalmi tájékozottságának határait. A *magánosság*hoz című költeményben az európai líra közkincséből merít. Átvész egy jellegzetesen XVIII. századi versmodellt, s azt úgy módosítja, hogy közben a klasszicista témaverseléstől a romantikus élmény-költészethez közeledik. Céлом az, hogy megkísérlek választ adni: mi az, amit a vers a korábbi hagyományból vesz át; hogyan válik jellegzetesen XVIII. századi alkotássá; és miben rejlik eredetisége. Az összehasonlításra alapul vett angol és francia versek többsége szerepel a XVIII. század végének egyik legrepresentatívabb világirodalmi antológiájában, melyre Csokonai maga is hivatkozik.² Különös figyelmet szenteltem a következő magánosság-verseknek:

Saint-Amant (1594—1661): *La Solitude* (1618 k.)

Théophile de Viau (1590—1626): *La Solitude*

Abraham Cowley (1618—1667): *Of Solitude* (megj. 1668)

Thomas Traherne (1637?—1674): *Solitude*

James Thomson (1700—1748): *Hymn on Solitude* (megj. 1729)

¹Vö.: HORVÁTH JÁNOS: Csokonai költő-barátai, Földi és Fazekas (egyvet. előad.). Bp. 1936. 16.

²JOHANN JOACHIM ESCHENBURG: Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften. Berlin 1783. I—VIII. L. az Anakreoni Dalokhoz írott Előbeszéd 3. jegyzetét.

A magányosság a klasszicizmust megelőző és követő költészet kedvelt témája. Pope nagyon korai ódája kivételével — melyet saját állítása szerint tizenkét éves korában írt — a nagy klasszicista költők alig érintették ezt a témát. Míg Saint-Amant még a legfőbb jót az emberektől való visszavonulásban látja, addig Dr. Johnson már a társasági érintkezésben, az irodalmi harcokban talál magára, s költészetének alapélményeit kizárólag a városi életből meríti. A klasszicizmus virágkora után Thomson az első — és még hosszú ideig az egyetlen —, aki pozitív élménnyé értékeli át a magányosságot. Verse új érzékenységnek — annak, amit a franciák a XVIII. század közepétől „sensibilité”-nek neveznek — első beszivárgása a költészetbe.

Ennek a XVIII. század második harmadától fokozatosan tért hódító érzékenységnek Jean-Jacques Rousseau a legnagyobb hatású megfogalmazója, aki a magányt azért tartja értékesnek, mert rákényszeríti a benne élő, „hogy a dolgok végét fürkésze”.³ Goethe *Tassó*-jában (1790) már a zseninek olyan típusát állítja élénk, aki — ellentétben a XVIII. század irodalmi életének nagyjaival — „inkább a magányt / keresi jobban / s nem a társaságot”, mert a magány tehetségét érleli és azzal biztatja, hogy megoldja kétélyeit. Míg a klasszicizmus és a felvilágosodás korát az a meggyőződés jellemzi, hogy az emberiség folyamatosan fejlődik, s a jelen a múlt közvetlen következménye, örököse, addig a romantikát előkészítő érzékenység a múltat a jelentől alapvetően különbözőnek látja, s benne a jelenből hiányolt értelmet keresi. Goethe hőse már „arra törne, hogy / a künn hiányzó aranykort magában / építse újra föl”.⁴

Goethe fokozottan szubjektív drámája és Csokonai verse hasonló mértékben juttatja érvényre a rousseau-i érzékenységet, de *A magányossághoz* képzetanyaga közelebbi, konkrétabb rokonságot mutat részint a rousseau-i magányélmény és a vele kapcsolatos, fokozatosan megváltozó természetfelfogás, a rokokó stílizálástól lassanként távolodó természetábrázolás első jelentősebb költői átültetésével: magának Rousseau-nak költeményével, a *Charmettes gyümölcsösével* („Le Verger des Charmettes”) és Jacques Delille *Kertek* („Les Jardins” 1782) című ciklusával,⁵ különösen pedig Johann Georg Zimmermann könyvével, melyet 1791-ben fordítottak magyarra *A Magános Életről* címmel. Ebből az értekezésből élénk tárnak a Csokonai-vers hangsúlyozottan többjelentésű, összetett eszmei háttérének alaprétegei. Szerzője megállapítja, hogy a magányt azért keressük, hogy megtaláljuk benne azt, amit a társas élet nem képes nyújtani. Mivel az emberi érintkezés általában érzeinket, a magunkba fordulás elménket foglalkoztatja, következik ebből, hogy a magányos életre való képesség a ritkább. De nem feledkezik meg arról sem, hogy a túl sok ebből is megárt; a magány lehet pihenés, de félelmetes gyötrelm is.⁶ Mivel a külvilágban nincs sem igazság sem erény (virtus), ha valaki ezeket keresi, szükségképpen a magányhoz kell fordulnia.⁷ Végül könyve második felében a vallások és a magányosság kapcsolatát tárgyalja, különös tekintettel a keleti vallásokra, melyek iránt Csokonai több ízben érdeklődést mutat. Zimmermann szerint a magányban levetkőzzük bűneinket és ezáltal közelebb kerülünk az Istenhez.⁸

Nyilvánvaló, hogy Csokonai a lélek kitágulását és felemelkedését keresi abban, amit halála előtt egy évvel, *Rhédey Lajos urhoz* címzett versében „magányosságom nádas hajlékának” nevez. Festetics György grófhhoz 1799-ben írott levelében *A magányossághoz* egész tematikáját felrajzolja. A részlet a kései klasszicizmus gyakorlatának megfelelően, a költemény keletkezését közvetlenül megelőző prózai megfogalmazásnak indul, de írása közben a költő messze elrugaskodik ettől az iskolás hagyománytól és sorait — akár mestere, Rousseau, nagy műveinek számtalan részletében — a prózában írt költemény szintjére emeli: „Itt a magányosságba eltemetve élek, magamnak hazámnak, és az én szokott studiumimnak, fordítván, olvasgatván, elmélkedvén: az irigy fel nem talál ősi nádfedelem között, s a bigottnak sziszegési könyveim közé be nem hallanak. Érzem, hogy az eszméretlen csendességbe leltem is, mely a szerencse hányása között törpévé lett, óriásodni kezd: látom, hogy a nagy lelkek újjal hívnak magok felé s intgetnek, hogy a plebecula zavart sikoltásaival ne gondoljak; hiszem már most, hogy élek: oh Rousseau-nak boldogult árnyéka, lehelj reám egyet a Montmorency kertek lugassai közül, vagy az ermenonvillei sirnak hideg nyárfái mellől, hogy az igazság, a Gratiák s annak idejébe az örök álom édesdeden szálljanak meg engemet homályos ákasszom árnyékában. De hová ragadsz?” [A többi nincs meg].⁹

³ L. Les Réveries d'un Promeneur solitaire. Paris, Garnier, I., 4., 19.

⁴ L. az I. felv. 1., a II. felv. 1., 2. és a III. felv. 4. jelenetét.

⁵ Előbeszéd az Anakreoni Dalokhoz, 6. jegyzet.

⁶ Zimmermann Jan Gy. Angliai Királyi Orvos Hannoverában *A Magános Életről*. Fordítottatott Németből Magyarra Sz. M. T. által. Pozsonban és Komáromban, 1791. 15., 17., 23–24., 25., 26.

⁷ Uo. 31., 36–37.

⁸ Uo. 54–55., 60–103.

⁹ Csokonai Vitéz Mihály összes művei 3 kötetben. Bevezetéssel ellátva kiadták: HARSÁNYI ISTVÁN és DR. GULYÁS JÓZSEF, Bp. é. n. II. köt. 2. 666.

Mivel asszociálja Csokonai költeményében a magányosságot? Mindenekelőtt átveszi a pásztorköltészet konvencióját, mely — Theokritosztól Sidney-ig, Honoré d'Urfé-től Marveilig — a magány képzetét a völgy és az erdő képével társítja. A „magányos völgy” kifejezésnek szó szerinti megfelelőjét találni Viau és Thomson versében. A völgy képét fák töve, a védelmet nyújtó árnyék és az életet adó forrás ábrázolása egészíti ki, s az egész toposz a mitológikus múltat idézi fel. A magányosság mint ős-toposz az időben távolival, az emberi élet megjelenését megelőző idősakkal asszociálódik; a költők gyakran utalnak mitológikus-zakrális jelentésére.

A magány és az álom társítása is általánosan elterjedt lírai konvenció — példa rá Saint-Amant és Thomson költeménye. A magyar lírába még Csokonai előtt bekerül. Dayka, kinek költészetében maga a magányosság is szerepel epizódyszerű motívumként (l. különösen *Clelia*, *Vestának leányapja*, *kedveséhez*), *Kesergés* című versének záróstrófaiban a magány-álom-halál hármas képi asszociáció létrehozásával olyannyira közeledik Csokonaihoz, hogy a részletet kétségkívül a Csokonai-vers legfontosabb magyar előzményének kell tekintenünk:

„Csak nékem hullnak gyöngyeid hasztalan
Oh csendes éjnek fátyolos asszonya!
Csak nékem, ah, mert jöni álmat
Harmatozó szemeimre nem hagysz!

De nem sokára bus alaku, szelid
Testvéred immajd, a tehetős halál,
Int, és puhább álomra mindent
Átölelő kebelébe hajlok.”

Ugyanakkor a magányossághoz belső előzményre is visszatekint: mind az álom, mind a halál Csokonai költészetének leggyakoribb motívumai, már a zsengekben is (*Az álom leírása*, *Szüntelen közel van a halál*), s egyik korai verse, az *Álom* szerint a halál „a szelid álomnak testvére”.

Ugyanez mondható el a magány képzetének és a csend, nyugalom, homály, este képének az összekapcsolásáról. Egyaránt utal a korábbi magányosság-versekre (Viau, Saint-Amant, Thomson) és saját este-költeményeire, melyek közül *Az estvének leírása* a legkorábbi, a *Lillában* található *Az éjnek isteneihez* pedig már „a magányosság barátjának” nevezi az éjszakát.

Az is az európai költészet korábbi közkincsének része, hogy a költő morális értéket tulajdonít az egyedülvalóságnak; mind Viau, mind Saint-Amant verse bizonyítja ezt. Mégis a XVIII. század a korábbiaknál sokkal nagyobb hangsúlyt ad ennek az összefüggésnek; Thomson versének ez egyik alapmotívuma. A XVIII. századi költészetben hemzsegek az erkölcsöt, igazságot megszólító versek. A magányossághoz IV. és V. szakasza teljes mértékben megfelel ennek a lényegében didaktikus és a XVIII. századra jellemző versmodellnek. Magyar előzményeire Daykánál (*A virtus becse*) és magának Csokonainak legkorábbi termésében (*A virtus legbátorságosabb köfal*) bukkanhatunk.

A magányossághoz didaktikumát azonban erősen módosítja az új összefüggés, melybe a költő az említett két szakaszt helyezi. Csokonai ebben a költeményében magát a „virtust”, a klasszicista morális tematika kulcsszavát is átértelmezi a megváltozott érzékenység szellemében:

„Ha erre bölcs s poéta jó.”
„Te szüld a virtust, csupán te tetted
Naggyá az olyan bölcseket . . .”

bölcs: poéta	} virtus: poéta
bölcs: virtus	

A költemény két korszak határán született és két stílus közötti átmenetet képvisel. Szóanyagában egyszerre utal vissza, Csokonai saját rokokó költészetére („kecsegtetel”) és előre, Kőlcseynek a romantikát közvetlenül előkészítő korai stílusára („andalog”).

A magányossághoz második fele már olyan motívummal: a magány és a múzsa, a költészet, a teremtés asszociációjával indul, melynek még nyomát is alig találjuk a klasszicisztikus versmodellben. A költemény bevezetése még olyan hangot üt meg, mely a klasszicista költészetben is gyakori:

„E hely poétának való”
„Nimfái kákasátorokban laknak;
S csak akkor usznak ők elő,
Ha erre bölcs s poéta jó.”

De a tanító jellegű részt olyan sorok követik, melyeknek hangja Saint-Amant-tól és Cowley-től is idegen:

„Tebened úgy csap a poéta széjjel,
Mint a sebes villám sötétes éjjel;
Midőn teremt új dolgokat
S a semmiből világokat.”

Mi több, ezek a sorok a korabeli magyar irodalomban is példátlanok. Kultúra-eszményét Kazinczy sem élte ki „költészettel” — írja Horváth János —, „nem élte át a Csokonaihoz fogható lírai teljességben, mert ő nem volt, nem is akart eredeti író lenni, hite szerint annak még nem érkezvén el nálunk az ideje.”¹⁰

„... jobban szeretek középszerű original lenni, mint első rangú fordító” — írja Csokonai a *Dorottya Előbeszédében*. Honnan jutott az eredetiség gondolatához, melyet *A magánosság*hoz idézett soraiban fogalmazott meg a legmagasabb szinten? Ösztönzést részint Földitől is kaphatott, aki magának Kazinczynak írott levelében kifogásolja az egész korabeli magyar költészet származék-jellegét.¹¹ Részint Kármán tanulmányaitól, az *Uránia Bevezetésétől* és *A nemzet csinosodásától*.

Az eredetiség fogalma idegen a klasszicisztikus költészet célkitűzéseitől. Edward Young 1759-ben megjelent esszéje az első, mely — ellenhatásként az addigi irodalmi normákra — szembeállítja az utánzást, a tudást az eredetiséggel, a kölcsönzöttet az immánens ismerettel, és a zsenit üstököshöz hasonlítja, bűvészhez, aki láthatatlan, isteni eszközökkel épít.¹² A gondolatot Kant fejleszti tovább, mikor a képzelőerő szabadságáról, szubjektív mozgásáról ír.¹³ Domy Márton állításának hitele, mely szerint Csokonai ismerte Kant filozófiáját,¹⁴ mindmáig eldöntetlen, annyi azonban bizonyos, hogy Csokonai a *Dorottya Előbeszédének* a költői „képzelődésről” szóló soraiban, s főként *A magyar verscsinálásról közönségesen* című tanulmány első mondataiban — ahol a klasszicista gyakorlattal ellentétben különbséget tesz vers és költészet között, s ez utóbbit a képzellettel hozza összefüggésbe — nem jár messze a német gondolkodótól. De *A magánosság*hoz idézett négy sora mindegyik prózai megfogalmazásnál közelebbi rokona Kant gondolatának, mely szerint a költészet „a lelket azzal tágitja ki, hogy a képzelőerőt felszabadítja”.¹⁵

3

„Áldott magánosság, jövel!...” A költemény első mondata megszemélyesítést és megszólítást tartalmaz. Megfelelőjét a magányosság-versek közül egyedül Thomson és Berzsenyi költeményében találjuk. A megszemélyesített absztrakció megszólításával kezdés a XVIII. századi költészetre jellemző (példa rá Collins *Ode to Simplicity* vagy Gray *Hymn on Adversity* című verse). Emellett Csokonai már ebben a kezdő mondatban mimósító szót kapcsol a megszólított nevéhez, s ezzel mintegy az állandóság értékét adja a jelzőnek. Ez is a klasszicista vers sajátja; Thomson és Berzsenyi is él vele.

*A magánosság*hoz című költeményében Csokonai — ellentétben korábbi verseivel, melyekben a kezdősorok után a megszemélyesítés megszólítást elejti (pl. *A szabadsághoz*), — a jellegzetesen XVIII. századi konvenciót következetesen végigviszi. A mai ízlés ezt távol érzi magától. Ebből a szempontból Saint-Amant „modernebbnek” hat, Viau talán még inkább, mivel csak egyszer jelzőként, egyszer pedig többes alakban használja a magány szót, s megszólítás helyett képpel, azaz magasabb, burkoltabb, képi síkon fogalmazza meg alaptémáját: a magát a forrásban néző szarvas megjelenítésével. Az angol metafizikus költő, Traherne még közelebb áll a XX. századi ízléshez, amennyiben egész költeménye implicit módon tár fel egy lelkiállapotot, melyet csak a címben jelöl meg „magányosság”-ként.

A megszemélyesítés megszólítás mellett *A magánosság*hoz című költeményt a tárgyát képező és a szövegen végigvonuló elvonatkoztatás: a magányosság is erősen a XVIII. századhoz köti. Láttuk, hogy a barokk helyi változatát képviselő Traherne csak a címben él vele, az ugyancsak antiklasszicista francia költők közül Viau alig használja, s absztraháló élet akkor is elveszi, Saint-Amant pedig egyedül verse nyitó és záró strófájának első sorában említi,

¹⁰ I. m. 26.

¹¹ L. Kaz. Lev. II. köt. 211–212.

¹² „Conjectures on Original Composition, in a Letter to the Author of Sir Charles Grandison”, English Critical Essays (16th, 17th and 18th Centuries). London 1922. különösen 273., 279., 283., 289., 295. és 300.

¹³ Az ítélőerő kritikája. Fordította és bevezette: HERMANN ISTVÁN. Bp. 1966. 224., 254., 285–286. és 312.

¹⁴ Csokonay V. Mihály élete 's Némely még eddig ki nem adott munkái. Pesten 1817. 46.

¹⁵ I. m. 294.

egyébként költeményének legnagyobb részében — akár Traherne vagy Viau — konkrét képi világ bemutatása a célja. A korábbi magányosság-versek költői közül egyedül a klasszicizmus-hoz átmenetet jelentő Cowley él az absztrakcióval, s ő is 12-strófás versének csak VII—X. szakaszában.

Thomson, Csokonai és Berzsenyi költeményén a megszemélyesített elvonatkoztatás végigvonul. A későbbi költők már túl általánosnak érzik az ilyen megszemélyesítéseket; a romantikusok gyakran — Viau módjára — többes alakokat használnak. Mégis: Csokonai „konvencionalitása” csak viszonylagos. Ha nem a romantika ízlése szerint ítéljük meg versét, felfigyelünk rá, hogy mennyi konkrét tapasztalatot sűrít a magány megszemélyesített absztrakciójába. A versen végigvonuló magányosság-tóposz végső soron nem más, mint állandósult jelentéssel bíró jelkép. Az általánosítás a költemény során nagyon is „energiásnak” bizonyul, az igék sokfélesége mutatja, hogy milyen gazdag asszociációkban: „jövel”; „ragadj el”; „ne hagyj el!”; „ringasd öledbe lelkemet”; „gyönyörködöl”; „mulatsz”; „vezess”; „szívemet baráti módra érted”; „kecsegtetel!”.

Az objektívól a szubjektív lírába fordulás fokozatos átmenetekkel, gyakran visszalépésekkel érvényesül az európai lírában. A megjelenő új mellett a régi is még sokáig él, így például Wordsworth 1802-ben keletkezett *Resolution and Independence* című szubjektív élmény-költeményének tematikáját 1805-ben még klasszicista stílussajátságokat őrző megszólító versse írja át, *Ode to Duty* címmel.

A magyar költészetben Csokonai teszi meg az első lépést a romantikus líra-eszmény felé, amikor a magányosságot a költemény során allegorikus személyből a szubjektum élményévé értékeli át:

„Magát magával biztatod”
„Tisztán, magába, csendesen:
Élünk, kimulunk, édesen.”
„Ott a magánosság setét világán
Behullt szemem reád talál.”

A korai Kőlcsey ott folytatja a klasszicizmusból a romantikába fordulást, ahol Csokonai elhagyta:

„Testvére a magánosságnak,
Jövel, jövel felém,
S csendes tengerén álmaidnak
Ringassad lelkemet.” (*A képzelethez* 1808)

„Elunva a lármát sohajtok
Szent Nyugalom, feléd,
Ó édes a te karjaid közt,
Édes szendergeni!” (*A nyugalomhoz* 1808)

Ízléstörténeti szempontból teljesen érthető, hogy ugyanez a Kőlcsey hét évvel később, 1815-ben már „hidegnek” találja Csokonait: addigra az átmenetet jelentő Csokonaiéhoz képest új verstípus van kialakulóban.

A *magánossághoz* tehát már lényegesen eltér a XVIII. századi költeménynek attól a modelljétől, melyet még Thomson verse teljességében képvisel. Az angol költőnél a kezdő megszólítás személytelen (1—4. sor); ezt rövid utalás egészíti ki a költő és a magány kapcsolatára (5—6.); ezután következik a főrés, mely a költeményt megszemélyesített fogalomról írt szabályos Augustan elmékedő verssé teszi (7—40.), afféle pointe-szerű, a korra jellemző, személyesítő záradékkal (41—48.). Míg Thomsonnál az egyesszám első személy epizodikus szerepű, addig Berzsenyi versén a személyes hangnem végigvonul. De a bevezető megszólítás még nála is személytelen, ebben a tekintetben a két magyar költő közül még ő áll közelebb a klasszicizmus személytelen retorikájához:

„Égi csendesség fedező homálya
Leng reád, ó szent Egyedülvalóság!”

Csokonai kezdő mondata közvetlenebb, meglepőbb, személyesebb, „modernebb”. Az első sor már magába sűríti a költemény alaptémáját: a magány és a költő viszonyát. A magányosság-versek kezdő sorai között a Saint-Amant-é az egyedüli rokona:

„O que j'aime la solitude!”

Csakhogy a francia vers kijelentése banálisabb, lapidárisabb, kevésbé „energiás”, mint Csokonai felszólító módja. Ráadásul a magyar költő nagy szuggesztivitással erősíti meg a kezdő információt:

„... ragadj el
Álmodba most is engemet;”

4

A *magánosság*hoz szintaktikai szerkezetében több ponton kétértelműsége, ironiára bukkanunk, azaz ebben a meglehetősen kései Csokonai-versben megindul a XVIII. századra jellemző „objektív” szintakszis felbomlása. Az I. szakaszban a „jövel”, „ragadj el” igék arra mutatnak, hogy a költő kívánja, hívja a magányt. Finom ellentmondásban van velük a rögtön következő „ne hagyj el”, „lakhelyedbe szálltam”, „read találtam”, melyek már megtalált magányhoz szólnak. A jövőt implikáló felszólító módot és a múlt időt az utolsó két sorban kopulás, általános érvényű jelen követi:

„E helyben andalogni jó,
E hely poétának való.”

A költő az igeidőknek ezzel a keverésével, szokatlan egymásutánjával sajátosan finom, a zenéhez hasonló hatást ér el.

A IV. szakaszban ebben a két sorában:

„S ha bévetődsz is, zsibbadozva szüöld
Ott a fogyasztó gondokat.”

a „zsibbadozva” nem egészen egyértelmű: azt is jelentheti, „kénytelenségből, kénytelen-kelletlen”, de a szó a „gondokkal” is társulhat, s ez esetben a költő azért kapcsolta az ígéhez, mert el akarta kerülni a két jelző egyhangúságát; tehát „zsibbasztó, fogyasztó gondokat” lenne a prózai megfelelője. Hasonlóan:

„Mint éji harmat, napjaink lehullnak,
Tisztán, magába, csendesen:
Élünk, kimulunk édesen.”

A középső sor az öt megelőzőhöz éppúgy tartozhatik, mint a rákövetkezőhöz, s Csokonai mintha még azzal is hangsúlyozná a zenei enharmoniaira emlékeztető kétértelműséget, hogy a bizonytalan értelmű kettőspontot használja.

Harmadszor — ugyancsak a IV. szakaszban — a közölés egyénien módosított formájával ér el hasonló kétértelműséget:

„A félelem s bu a vad unalommal
Csatáznak ott a tiszta nyugalommal.”

A határozórag azonossága az „unalmat” a „nyugalommal” állítja párhuzamba, míg ugyan-ehhez a két főnévhez illesztett jelzők szembenállást jelölnek. Az első sor után az olvasó már csak állítmányt vár; az tehát csak utólag derül ki, hogy az első határozórag nem szembenállást jelent, hanem a „meg/és” semleges kapcsolatot kifejező kötőszót helyettesíti.

A költő tehát mindhárom esetben a maga teremtetten várhatóságát rombolja le. Ennek csak ritka példáit találjuk a klasszicista költészetben.

5

Csokonai — a XVIII. század reprezentatív költőivel ellentétben (talán Christopher Smart az egyedüli kivétel) — zenei hatásokra nemcsak hogy nem süket, hanem kivételesen fogékony. Maga is jól zongorázott, Lavotta zenéjének egyik legelső méltatója volt, s fokozottan érdekelte Rousseau zeneelméleti munkássága.¹⁶ Verseinek jelentős hányadát énekelt verbunkra írta, más költeményeihez viszont maga komponált dallamot.¹⁷ Aktív kapcsolata a zenével

¹⁶ L. a Cultura II. felv. 6. jelenésének színpadi utasításait, a Lillához írt Előbeszédet, az Anacreoni Dalok Előbeszédének 22. jegyzetét. Vö.: HORVÁTH: i. m. 19–20., DOMBY: i. m. 46–47. és PELLE ERZSÉBET: Un poète cosmopolite du XVIII^e siècle: Michel Csokonai et la littérature française. Szeged 1933. 10.

¹⁷ MOLNÁR ANTAL: „Csokonai Vitéz Mihály”, Szabolcsi Bence—Tóth Aladár (szerk.): Zenei Lexikon. Bp. 1930. és ELEK ISTVÁN: Csokonai versművészete. Bp. é. n. 36.

egész verselésére kihatott; s vele hozható összefüggésbe az, hogy aligha van még egy költőnk, kinél a versalak olyan döntő fontosságú tényező lenne, mint Csokonainál, aki érett költészetében kivételesen hangsúlyozza a forma kifejező erejét.¹⁸

A *magánosság*hoz rímképlete (ababccdd) a kisebb Himfy-szakaszéra emlékeztet, noha a hatodfeles és négyes ütemezés a strofa variánsává teszi. Csokonai a Himfy-szakot Kisfaludy Sándortól függetlenül használja, ebben a formában írt művei közül *Az utolsó szerencsétlenség* és *A barátomnak* alighanem korábbi keletű *A kesergő szerelem* megjelenésénél. Rímképletei közül ezt használja a leggyakrabban, összesen kilencszer. Előzménye éppúgy lehet Szenci Molnár 42. zsolttára, mint Amadé egyes versei. Feltehető, hogy eredete a magyar népdalhoz vezet, s nem más, mint ősi pentaton dalaink gyakori sorszerkezetének (AABC)¹⁹ a sorokat kettéosztva megnagyobbított változata.

Csokonai korai költészetében a hangsúlyos az uralkodó verselés. Később a nyugat-európai sorokban írt költemények egyre szaporodnak, s noha sohasem érik el a magyaros típusú versek számát, a költő rimes időmértékre szabja legjelentősebb lírai műveinek többségét. Kisebb, erősen stilizált, rokokó szerelmes verseiben legszívesebben a rövidebb trocheusi sorokat használja, mert ezek állnak legközelebb a hangsúlyos technikához. A hosszabb jambusi sorok szaporodása a gondolatiság elmélyülését kíséri. Hatodfeles sorokat *A magánosság*hoz című költeményen kívül még három esetben használ, mindig jambusi mértékkel. A *magánosság*hoz szakaszaiban csak a második és utolsó sor tiszta jambus, a többit a költő változatosan spondaizálja. Technikája „oldottabb”, mint Rádayé, és teljes ellentétben van a klasszicista Kazinczy epigrammatikus szentenciózussággal párosuló tiszta jambusaival. A sorok végén a szinkópát lejtő toldott rímmel hangsúlyozza:

„ragadj el
ne hagyj el”

Ez a rím más verseiben is gyakran előfordul, mind trocheusi (*Bacchushoz*), mind hasonlóan féllábra s szinkópára végződő jambusi sorokban (*Lillám szácskája*), de mindig csak kereszt-rímmel kísérve.

6

Az „objektív” szintaxisztól a zenei artikulációhoz közeledés és a jambus szabad kezelése mellett *A magánosság*hoz a képek használatában is eltér a XVIII. századi verstípustól. A III. szakasz synaesthesiája

„A lenge hold halkkal világosítja
A szőke bikkák oldalát”

elsősorban a barokkra, romantikára, szimbolizmusra, expresszionizmusra és szürrealizmusra jellemző kifejező eszköz, a klasszicizmus és a rokokó általában mellőzi, mert képzavart lát benne.

Sinkó Ervin *Az ember a poesis első tárgya* című költeményből idézett szókapcsolatot („vig borzadással”) értelmezve megjegyzi, hogy Csokonai gyakran kapcsol egymáshoz ellentétes jelentésű nyelvi elemeket.²⁰ Ilyen *A magánosság*hoz című költeménybe az *Oh unalom, vad unalom* kezdetű zsengeből átvett „vad unalommal” kifejezés és a VII. szakasz két sora:

„Kiknek határtalanra terjegetted
Testekbe kised lelkeket.”

Ez a kifejező eszköz nem fér össze a klasszicista ízléssel, s ugyanazokra a stílusokra jellemző, mint a synaesthesia.²¹ Tudomásom szerint legrégebb magyar előzménye annak a jellegzetes montázstechnikának, mely Kassák Bécsben írott verseinek legfőbb sajátossága.

Míg a korábbi versszakokban a XVIII. században alig vagy kevéssé előforduló képek használata a feltűnő, addig e vers végén már nem pusztán erről van szó: a IX–X. versszakban a képek más szerepet töltenek be, mint a klasszicista költészetben. A szintaktikai-logikai

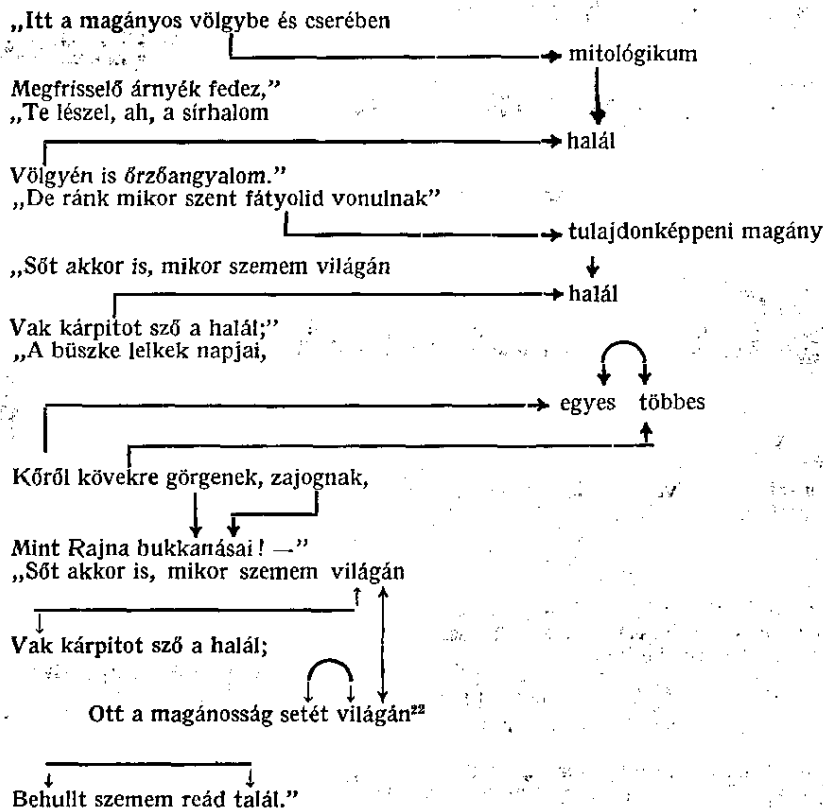
¹⁸ Vö. JUHÁSZ GÉZA: „Csokonai verselése”. *Studia Litteraria* 1963. különösen 55.; HORVÁTH: i. m. 18. és ELEK: i. m. 10.

¹⁹ Vö. KODÁLY ZOLTÁN: *A magyar népzene* (Bp. 1952) című könyvének Vargyas Lajos szerk. példatárában a 76–86. sz. dalt.

²⁰ Csokonai életműve. Novi Sad 1965. 241.

²¹ Amikor Kölcsey a „szőke bükkeit”, „lengé bükkek” képeit variálja egy Csokonai után készült pastiche-ban (Kazinczyhoz), e módszer útján megy tovább.

kifejtést a képek szabad asszociációja váltja fel; ez az artikulálás, a formává szerveződés eszköze. A *magánossághoz* alapvető összefüggéseit a képi továbbfejlődés, azaz nem logikai, hanem asszociatív ellentétezés teremti meg.



7

A felszólítás (I., III., XI. versszak) és a megszólítás (I., III., VIII., XI.) mellett az ellentétezés és szembeállítás *A magánossághoz* grammatizáltságának legfőbb forrása. Ez önmagában megfelel a XVIII. századi versmodell didaktikus, érvelő hangnemének. Csakhogy Csokonai legtöbbször nem kifejtve, hanem burkoltan állít szembe, az ellentétnek csak az egyik oldalát jelöli, a másik asszociatív jelentésként él a szövegben. A költeményen végigvonulnak az olyan nyelvi elemek, melyek a szembeállítás meg nem határozott másik felére utalnak:

„... ragadj el
 Álmodba *most is* engemet;”
 „S *csak* akkor usznak ők elő
 Ha erre bölcs s poéta jó.”

²² Természetesen a „világ” elsősorban „nagyvilágot” jelent, s az ellentét csak az asszociatív jelentéssel („fény, világosság”) áll fenn. A költő itt bizonyára gondolt erre a második jelentésre, hiszen másutt (IV. versszak) jelzővel kizárta a kétértelműséget:

„A nagy világ jótévedet
 Nem tudja, s utál tégedet.”

„... az ily helyekbe
 Gyönyörködöl s mulatsz te;”
 „A nagy világ jótévedet
 Nem tudja, s utál tégedet.”
 „Honnyod csupán az érező
 Szív, és szelid falu s mező.”
 „Mentsvéra a magán szomorkodónak
 Csak a te szent erődbe van,”
 „Te szülsz a virtust, csupán te tetted
 Naggyá...”
 „Siromba csak te fogsz alá követni,”

Csokonai költeményének még látszólag „objektív” középső részét is szubjektív felhangokkal látja el, s ezzel megindítja azt a folyamatot, mellyel a líra adott téma megverselésétől az asszociatív jelentés felé tolódik. Megteszi az első lépést a szubjektív líra felé; a költemény az objektív líra világát „ott”-ként említi.

8

A *magánosság*hoz című költeményét nemcsak azok a kifejező eszközök határolják el a XVIII. századtól, melyek a klasszicista ízléshez képest „újak” a versben, hanem egyúttal a korra — és Csokonai példaképeire — jellemző stílussajátságoknak egész sora, melyek hiányoznak Csokonai költeményéből. Nyoma sincs a versben Jean-Baptiste Rousseau vagy Young nehézkés retorikájú ékesszólásának, Thomson, Gray vagy Kazinczy epigrammatikus megfogalmazásainak, Bacsányi didaktizmusának, heroikus pátoznak vagy a szövegen végigvonuló antitézisnek. Csokonai nem rángat össze különböző elemeket a pointírozás érdekében; verse nem a befejezéssel válik személyessé, mintegy ezzel pointírozva (Panard, Dayka). A klasszicizmus (Dryden, Thomson) és a rokokó (Gentil-Bernard vagy a korai Csokonai) költőivel szemben nem a jelzők stílusának legfőbb jellemzői.

A *magánosság*hoz felépítése — mint általában az elmélkedő verseké — a variációs formára emlékeztet. Az I. szakasz megfelel a téma különösen teljes, szép megfogalmazásának. Az első változat (II—III.) a témában rejlt képi világot bontja ki, a rokokó (azaz a Lilla-versek) motorában, főként kapcsolatos mellérendelésekkel. A második variáció (IV—V.) viszont a témát fogalmi síkra teszi át. Bizonyít, vitatkozik, érvel és ellentétez, kihegyezett, választó, feltételes vagy ellentétes mondatokkal, a XVIII. századi klasszicizmus alapvetően didaktikus szellemében. Egyes szép soroktól eltekintve, egészében ezt a képszegény részt érzem legkevésbé eredetinek: pontos megfeleljön a Thomson-vers középső és leghosszabb részének. Az első változat a XVIII. századi leíró, emez pedig a tanító költészet leszámazottja. Mindkét réteg már Csokonai zsenijét között is képviselve van: Szauder József az első a „pictura”, a második a „sententia” névvel jelölte. Ő mutatott rá, hogy az *Egyedül a tudományok teszik halhatatlanná az embert* és *A poeta gyönyörködése* című korai versek az utóbbi rész előzményeinek tekinthetők.²²

Feltételezhető, hogy Csokonai a didaktikus-érvelő szakaszokat költészete legkorábbi rétegeiből emelte át ebbe a versbe. A rokokó pásztoridill is döntően máshol, a *Lillában* teljesedett ki. A *magánosság*hoz művészi értéke elsősorban a második felében van, ahol a költő merészen új hangnembe tér át. A vers itt válik gondolati lírává, itt távolodik el a líraiatlan XVIII. századtól, mely elsősorban a próza, másodsorban pedig a szatíra, epigramma, tanító s leíró költemény kora. A harmadik variáció (VI—IX.) merész képi sarkítással és tömörítéssel fogja össze a költemény alapmotívumát: a világ és a teremtő költő viszonyát. Végül az utolsó változat (X—XI.) a magánynak új értelmet ad — mint mikor a zeneszerző a témát durból mollba teszi át —, a halállal azonosítja.

Rendkívül hatásos az, ahogyan Csokonai a kezdő sort ismétli meg a költemény végén. Míg az első szakaszban a jövőt társító felszólító alak par excellence kezdő motívumnak mutatkozik: arra hívja fel a figyelmet, ami most, ezután következik, addig a vers végére a költő olyan tartalommal tölti meg ezt a mondatot, mely a dolgok végének eljövételét hirdető záromotívummá teszi. Olyasféle hatást ér el Csokonai, mint Mozart K. V. 467-es C-dúr zongoraversenyének Allegro maestoso tételében, ahol a tematikai anyag fokozatosan arra készíti elő

²² „Sententia és pictura (A fiatal Csokonai verstípusairól, 1786—1790—91)”. ItK 1967. 517—538.

a hallgatót, hogy a tétel végén rádöbbenjen: a hatásos nyitó téma voltaképpen lezáró, kódajellegű. A Csokonai-versben ez azt jelenti, hogy a költeményben lejátszódó folyamat fikatív, autonóm, nem pedig a XVIII. századi leíró-reflexív költészet külső, objektív világa. A vers finom ironiája onnan ered, hogy első olvasásra még nem tudunk a kezdő felszólításnak arról az értékéről, mely az utolsó sorokban már birtokunkban van. Az I. szakasz sajátosan ironikus értelmet kap, ha már úgy olvassuk, hogy tudomásunk van róla, a vers végén a költő a magányt a halállal azonosítja. A költemény témájának első két variánsa, a rokokó idill és a közkeletű felvilágosult tanítás elveszti önmagában való értékét.

Csokonai költeményét nem a benne megnyilvánuló érzékenység teszi eredetivé, hiszen azt kortársai közül sokan ugyancsak érvényre juttatták verseikben. A magyar költőt az a képessége emeli legtöbb külföldi és hazai kortársa fölé, mellyel ezt a megváltozott érzékenységet a versstruktúra megfelelő átalakításával tárgyiasítani tudja. Átvesz egy jellegzetesen XVIII. századi versmodellt, s azt úgy módosítja, hogy közben a klasszicista téma-verseléstől a romantikus élmény-költészethez közeledik. Nem nevezi néven témáját, hanem a költemény végére eljuttatja olvasóját annak megértéséhez. A XVIII. századi költészet legáltalánosabb beszéd-helyzetét: a megszemélyesített absztrakció megszólítását idézi, hogy a maga még romantika előtti nyelvi helyzetét erősítse, de ezt a konvenciót deformálja, azaz rájátssza az új, megváltozott érzékenységnek megfelelő, nem objektíven megjelölő, hanem a zenei artikulációhoz hasonló, szuggeráló, asszociáló, implikáló szintaxiszist.

Mihály Szegedy-Maszák

CSOKONAI: A LA SOLITUDE

L'analyse a été faite par l'utilisation des points de vue de l'histoire littéraire comparée et de l'analyse structurelle. D'une part, elle décrit le modèle de poésie du XVIII^e siècle, auquel appartient le poème en question, d'autre part, elle cherche à ébaucher combien Csokonai s'en départ. Dans la première moitié de l'étude l'auteur examine le matériel d'images du poème du point de vue de l'histoire des idées et elle essaie de poursuivre la route que Csokonai a fait de la versification thématique classicisante à la poésie romantique des impressions. L'analyse formelle démontre que le poète emploie la situation poétique la plus générale du XVIII^e siècle il adresse la parole à une abstraction personnifiée, mais il approche la syntaxe objective classicisante, de l'articulation musicale, il substitue une association libre des images à la méthode syntactique-logique, il emploie plus librement la forme iambique, par rapport aux poètes précédents, et il enlève l'acuité du contraste catégorique — héritage du classicisme didactique — en ne signalant qu'un des côtés du contraste. L'auteur compare la structure du poème — par analogie de la musique — à la forme des variations. Il établit une divergence considérable de style et de valeur entre la première et la seconde moitiés du poème: tandis que les premières strophes conservent l'héritage du classicisme scolaire, les autres sont non seulement originales mais historiquement aussi progressistes.

Zubreczky György

BERZSENYI DÁNIEL: A KÖZELÍTŐ TÉL

„Magyar nyelvű verset antik formában írni: a nyelv szempontjából kész romantika” — írja Horváth János, és valóban van valami a romantikával közös abban, ahogy Berzsenyi visszafordul nemcsak verselést, hanem eszményeket és világnézetet próbálván kölcsönözni egy rég letűnt korból. Nem egészen tudatos erkölcsi tiltakozás ez a konzervatív nemesúr részéről a hanyatló, ideológiai talaját vesztett feudalizmussal szemben. Irodalomtörténetileg azonban még nem romantika ez, s csak annyiban rokon vele, amennyiben a klasszicizmus és a romantika legmesszebb vívő, az osztálytársadalmakon túlmutató ideálokat kereső törekvései rokonok. Berzsenyi maga is érezte, és idővel egyre súlyosabban érezte, hogy eszményei és egész világképe lazán és ellentmondásosan kapcsolódnak az őt körülvevő társadalmi valósághoz.

Ilyen vonatkozásban is igaz Barta János megállapítása: „Látásában van valami tagadó, kritikusan átható, tárgyát semmiségében leleplező”. Tagadásában nincs romantikus végletesség, inkább a felvilágosodással eszmeileg rokon, józan ész és szilárd erkölcsöt mindenekelőtt