

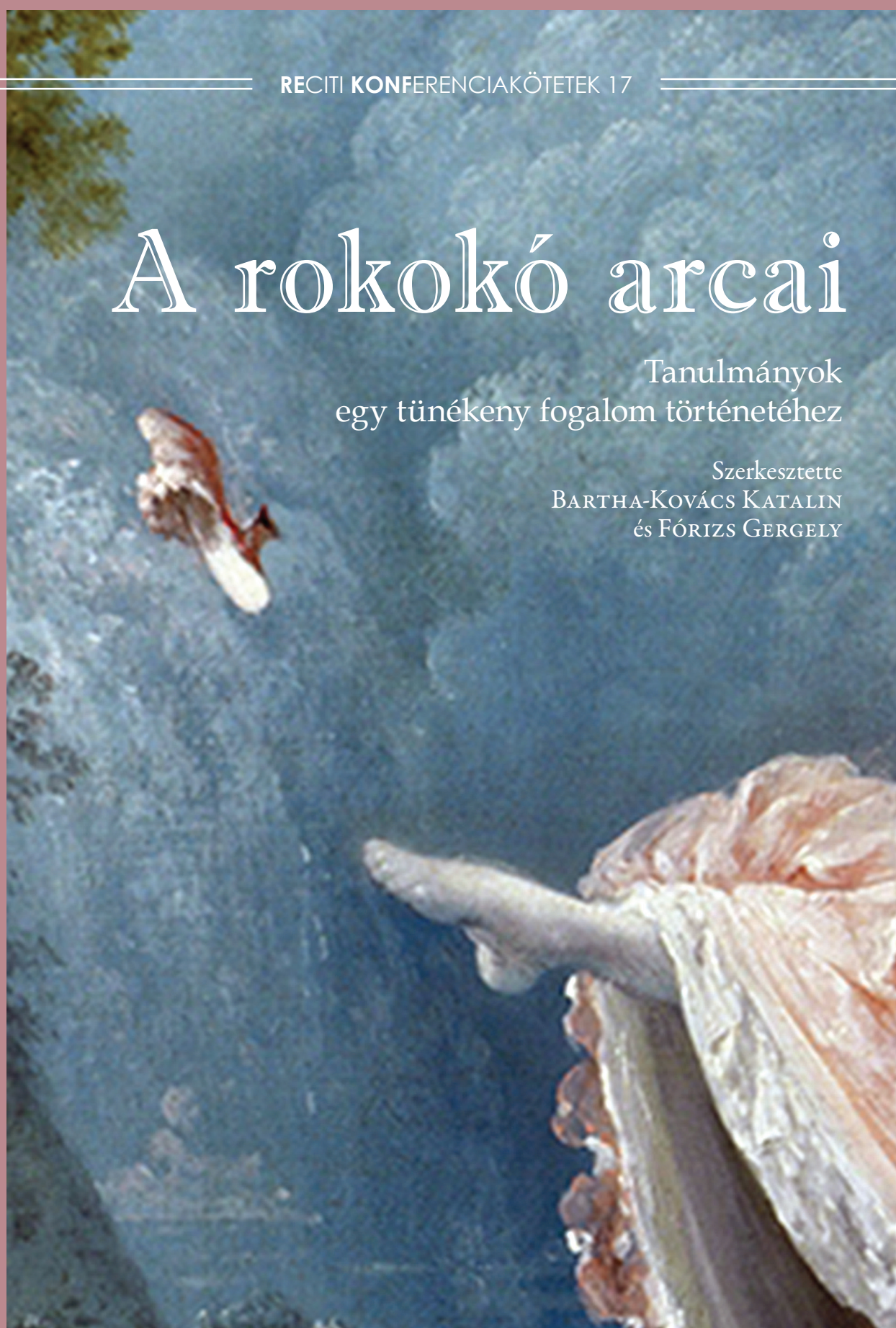
A Reciti konferenciakötetek (Rekonf) a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézetének könyvsorozata. Az Intézet által szervezett konferenciák, tudományos tanácskozások anyagát jelenteti meg szerkesztett tanulmánykötetek formájában. Legfőbb célja, hogy a szövegértelmezés módszertanának különböző korszakokat érintő változatait szemléltesse.

A rokokó arcai

Tanulmányok
egy tűnékeny fogalom történetéhez

Szerkesztette
BARTHA-KOVÁCS KATALIN
és FÓRIZS GERGELY

A rokokó képzőművészeti zsargonból vált – tágabb értelemben és visszatekintőleg – művészet- és irodalomtörténeti stílust jelentő kategóriává, de irodalmi vagy zenei alkalmazása mind a mai napig problematikus. Azt illetően sem alakult ki konszenzus, hogy a 18. századi rokokó önálló korstílust vagy csupán dekoratív formákat és stílusirányzatot jelentett-e. Ugyanakkor erősen tartja magát a nézet, hogy a rokokó művészet alkotásai esztétikailag és erkölcsileg normasértő, alacsonyabb rendű minőséget képviselnek. Jelen interdiszciplináris kötet tanulmányai – ez utóbbi értelmezési hagyománnyal számot vetve – az irodalom, a festészet és a zene történetének területén keresnek új utakat ennek a természeténél fogva tűnékeny fogalomnak a megragadásához. A tárgyalt szerzők, illetve alkotók: Christoph Martin Wieland, Csokonai Vitéz Mihály, Vörösmarty Mihály, William Jones, Montesquieu, Pierre Loti, Adorján Andor, valamint Jean-Antoine Watteau, Jean-Honoré Fragonard, William Hogarth és Pjotr Iljics Csajkovszkij.



A rokokó arcai

Reciti konferenciakötetek · 17

Sorozatszerkesztő
TÖRÖK ZSUZSA

A rokokó arcai

Tanulmányok
egy tünékeny fogalom történetéhez

Szerkesztette

BARTHA-KOVÁCS KATALIN és FÓRIZS GERGELY

reciti
Budapest
2022

A kötet a Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Irodalomtudományi Intézetének támogatásával jelent meg.



Bölcsészettudományi
Kutatóközpont
Irodalomtudományi
Intézet

A borítón Jean-Honoré FRAGONARD *A hinta szerencsés véletlenjei*
(*Les hasards heureux de l'escarpolette*) című képének részlete látható.
(1767, olaj, vászon, 81×64 cm. The Wallace Collection, London.)
Forrás: <https://www.wallacecollection.org/the-swing/>



Könyvünk a Creative Commons *Nevezd meg! – Ne add el! – Így add tovább! 2.5*
Magyarország Licenc (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/hu/>)
feltételei szerint szabadon másolható, idézhető, sokszorosítható.
A köteteink honlapunkról letölthetők. Éljen jogaival!

HU ISSN 2630 953X

ISBN 978 615 6255 51 8

978 615 6255 52 5 (pdf)

Kiadja a Reciti,
ELKH BTK Irodalomtudományi Intézet,
1118 Budapest, Ménesi út 11–13.

www.reciti.hu

Felelős kiadó: Kecskeméti Gábor,
a BTK Irodalomtudományi Intézetének igazgatója
Tördelés, borító: Szilágyi N. Zsuzsa
Nyomda és kötészet: Fellini Kft.

Tartalom

BARTHA-KOVÁCS KATALIN – FÓRIZS GERGELY Bevezetés: Rokokó – a résztől az egészig	7
FRANCIA FESTÉSZET	
BARTHA-KOVÁCS KATALIN Rokokó, rocaille vagy Régence-stílus? 18. századi ízlésvitákról – Watteau ürügyén	15
RAUSCH-MOLNÁR LUCA Egy művész hagyomány és újítás között A műfajteremtő Watteau, az Akadémia festője különböző korszakok tükrében	29
NAGY FRUZZSINA A felfüggesztés esztétikája Fragonard és Shonibare: <i>A hinta</i>	47
FRANCIA IRODALOM	
MARSÓ PAULA Gyönyörfilozófia egy miniatúrában Montesquieu <i>Knüdoszi temploma</i> mint ekfrázis	63
CSEPPENTŐ ISTVÁN Galanteria, nosztalgia, keleti egzotikum A rokokó „turquerie” irodalmi továbbélése Pierre Loti <i>A kiábrándultak</i> című regényében	71

MAGYAR IRODALOM

HÁSZ-FEHÉR Katalin Csokonai és a rokokó mint az irodalomtörténet provokációja	85
--	----

BALOGH Piroska Rokokó és/vagy orientalizmus? Csokonai, Háfiz, William Jones	147
---	-----

FÓRIZS Gergely Új Herkules A válaszüthagyomány változatai a <i>Csongor és Tündében</i>	163
--	-----

TÜSKÉS Anna <i>A rokokó század</i> és Adorján Andor	211
--	-----

MAGÁNYOS (?) ROKOKÓ

CSUKA Botond Egy rokokó esztétika magányossága? Hogarth és a 18. századi brit esztétika	225
---	-----

PÉTERFFY Gabriella Rokokó a romantikában Csajkovszkij: <i>Rokokó variációk</i> op. 33.	247
---	-----

Névmutató	263
-----------------	-----

A kötet szerzői	277
-----------------------	-----

Bevezetés

Rokokó – a résztől az egészig

A rokokó mint historiográfiai konstrukció 1800 tájékán született. Maga az elnevezés akkor terjedt el, amikor az az irányzat, amelyre vonatkozott, már nem volt divatban. A kifejezést eleinte a 18. század elejének-közepének építészetével és képzőművészetével kapcsolatosan használták, a fogalom kiterjesztése az irodalom területére későbbi fejlemény.¹ A német irodalomtörténet-írás a 19. század végén kezdte alkalmazni a „rokokó” kifejezést stílustörténeti korszakjelölőként, majd ez a jelentésbővülés a 20. században francia nyelvterületen is bekövetkezett.² (A magyar szakirodalomban ez a fajta használat igen korán, már az 1870-es években észlelhető.) A rokokó tehát képzőművészeti zsargonból vált tágabb értelemben és visszatekintőleg művészet- és irodalomtörténeti stílust jelentő kategóriává. Egységes és ellentmondás-mentes fogalomhasználatról azonban aligha beszélhetünk, több okból. Egyrészt mindvégig reflektálatlan maradt, hogy ez az eredetileg képzőművészeti kategória alkalmazható-e – és ha igen, milyen értelemben – más művészeti ágakra, így a 18. századi irodalomra vagy zenére. Másrészt nem alakult ki konszenzus a felől, hogy a rokokó önálló korstílust vagy csupán (főleg a díszítőművészetekben megnyilvánuló) dekoratív formákat és stílusirányzatot jelent-e.³ A rokokó fogalmához alapvetően kétféle irányból közelítettek: a történetiség és a periodizáció felől, illetve a jellemző témák, motívumok (kagylómotívum, gyönyörfilozófia stb.) szempontjából, de például a korszakhatárok kijelölésében is különböző nézetek érvényesültek. E bizonytalanságoknak

- 1 Floriane DAGUISÉ, „De l’usage du rococo dans la critique littéraire dix-huitièmiste”, *Dix-huitième siècle* 50 (2018): 615–634.
- 2 Jochen SCHLOBACH, „Zum Begriff Rokoko in Frankreich”, in *Literatur und Kultur des Rokoko*, Hg. Matthias LUSERKE, Reiner MARX und Reiner WILD, 63–78 (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2001).
- 3 Lásd ehhez a *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 80 (2017)-es francia nyelvű számát.

is tulajdonítható, hogy a kategória a zenetörténetben nem tudott stíluskorszak-jelölőként meggyökeresedni.⁴

A 'rokokó' fogalmának hagyományos alkalmazása annyiban azonban egységesnek mondható, hogy mindmáig lekicsinylő konnotációkat hordoz magával: a leírt jelenség deviáns, illetve mellékes, nem a fősodorhoz tartozó jellegére is utal. Mindez már a kifejezés etimológiájában is tetten érhető, hiszen a 'rococo' terminus valószínűleg a francia *rocaille* és az olasz *barocco* szavak játékos vegyítésével keletkezett, azaz eredetileg kb. 'kagylódíszítéses barokk' a jelentése. Ez így, ebben a formában egy tiszteletre méltó korszakstílus elfajzására, a műalkotások túlburjánzó díszítőmintákkal való elborítására utal. De a név eredetétől eltekintve is elmondható, hogy a rokokó jellemzően kiegészítő fogalomként működött, mégpedig a klasszikus/normatív/komoly művészeti alkotásokhoz (korszakokhoz) viszonyítva alacsonyabb rendű, másodlagos, játékos és ilyen értelemben normaszegő produktumokat jelölve, melyek a szépség testetlen (platóni) ideáljához képest engedményeket tettek a mulandóság, a testiség és az érzékek világának. (Ezt a fajta megközelítést legutóbb Jean Weisgerber rokokónak szentelt munkái árnyalták, amennyiben az irányzat tradicionálisan másodlagosnak tartott formai jellemzőire, a képzőművészetekben például a dekoratív elemekre helyezték a hangsúlyt.⁵)

A rokokó ezen sokáig meghatározó felfogásához képest eltérő – és jelen kötet szempontjából mérvadó – megközelítést azok az irodalomtörténeti kutatók hoztak, amelyek a 18. századi német rokokóköltészet, illetve – különösen az anakreontika kapcsán – antropológiai alapon tettek kísérletet a fogalom újradefiniálására.⁶ Wolfram Mauser 1988-ban úttörő módon szorgalmazta a rokokó és a 18. századi antropológia kutatásának összekapcsolását,⁷ majd újabban Dorothee Kimmich⁸ és Carsten Zelle tettek ilyen jellegű értelmezési javaslatokat. Zelle ajánlotta az „antropológiai rokokó” fogalmának használatát, annak az iro-

4 Vö. Laurenz LÜTTEKEN, „Gibt es ein musikalisches Rokoko?“, in LUSERKE, MARX und WILD, *Literatur und Kultur des Rokoko*, 95–108.

5 Lásd: Jean WEISGERBER, *Les Masques fragiles: Esthétique et formes de la littérature rococo* (Lausanne: L'Age d'Homme, 1991) és Jean WEISGERBER, *Le rococo: Beaux-arts et littérature* (Paris: Presses Universitaires de France, 2001).

6 A rokokó fogalmának szerepéről a német irodalomtörténet-írásban lásd: Manfred BEETZ, „Anakreontik und Rokoko im Bezugfeld der Aufklärung – Eine Forschungsbilanz“, in *Anakreontische Aufklärung*, Hg. Manfred BEETZ und Hans-Joachim KERTSCHER, 1–18 (Tübingen: Niemeyer, 2005).

7 Wolfram MAUSER, „Anakreon als Therapie? Zur medizinisch-diätetischen Begründung der Rokokodichtung“, *Lessing Yearbook* 20 (1988): 87–120.

8 Dorothee KIMMICH, „Auf der Suche nach dem ganzen Menschen: Die künstlichen Paradiese epikureischen Glücks im Rokoko“, in BEETZ, *Anakreontische Aufklärung*, 77–92.

dalmi irányzatnak a jelölésére, melyben a középpontba állított „Vergnügen” eszménye (ezt Csokonai nyomán „vidám természetnek”, ’vidámságnak’ fordíthatnánk) nem csupán könnyedséget, öncélú gyönyörkeltést és szórakoztatást jelent, hanem test és lélek, érzékiség és szellem közti közvetítést, vagyis az egyensúly, harmónia megteremtését az „egész ember” egymást kölcsönösen meghatározó részei között.⁹ (Brit vonatkozásban e fogalomkörhöz illeszkedik William Jones ’pleasure’-konceptiója is.)¹⁰

Ebben a megközelítésben a 18. századi ’rokokó’ immár nem a részlegesség és tökéletlenség jellegét ölti magára: az efemer és testi jelenségek fokozott ábrázolása a művészetben az ember érzéki oldalának rehabilitálásaként jelenik meg, mely nem öncél, hanem előfeltétele annak, hogy az ’egész ember’ antropológiai eszménye érvényre jusson. Ez az ideál ugyanakkor nem normatív, nem univerzalizálható, hanem a hozzá való közelítés mindenkor az egyén, az egyes ember feladata. A képzéstörténet, mely az eszményhez vezet, az adott helyzetben és pillanatban meghozott döntések sorozatából tevődik össze, s az ’antropológiai rokokó’ művészete a pillanat megragadására irányuló tendenciájával ezen emberi fejlődés ábrázolója és ösztönzője.

A fenti felfogás értelmében a rokokó mint művészet- vagy irodalomtörténeti kategória nem pontos körülhatároltsága, rögzítettsége révén járulhat hozzá a tudományos diskurzushoz, hanem azzal, hogy az általa nyújtott perspektívában kimozdulnak helyükből a bevett olvasatok. Az ésszerűség, letisztultság és egyszerűség klasszicista követelményei helyett ilyen dinamizáló jellegű – egykorúan és a mai értelmező számára is – a „Vergnügen/vidámság” fent említett poétikája vagy éppen a „bonyolultság” („intricacy”) követelménye a szépség meghatározásánál (Hogarth), avagy a díszítőművészetekben és a festészetben az arabeszk keszélyesen kanyargó, örvénylő vonalvezetése (Watteau, Huet).

Ugyanakkor az antropológiai rokokó művészi gyakorlatra összpontosító esztétikai szemléletét az ember testi-lelki vegyes lényként való felfogása határozza meg, s innen érthető az egészlegességre való törekvés, az a célkitűzés, hogy a műalkotás

9 Carsten ZELLE, „Anakreontik und Anthropologie – Zu Johann Arnold Eberts *Das Vergnügen* (1743)”, in BEETZ, *Anakreontische Aufklärung*, 93–105, 97. Vö. Carsten ZELLE, „Zur Idee des ’ganzen Menschen’ im 18. Jahrhundert”, in *Alter Adam und neue Kreatur: Pietismus und Anthropologie: Beiträge zum II. Internationalen Kongress für Pietismusforschung 2005*, Hg. Udo STRÄTER, 1:45–61 (Tübingen: Verlag der Franckeschen Stiftungen – Max-Niemeyer-Verlag, 2009), 48–49.

10 Lásd: BALOGH Piroska „Rokokó és/vagy orientalizmus? Csokonai, Háfiz, William Jones” című tanulmányát a jelen kötetben: 147–161. A francia költészet vonatkozásában – a rövid, általában gáláns témájú költeményekkel kapcsolatban – lásd: Kim GLADU, *La grandeur des petits genres: L’esthétique rococo à l’âge de la galanterie* (Paris: Hermann, 2019).

egyszerre fejezze ki és szólítsa meg az ember különböző lelki dimenzióit. Ebből következik a hagyományos műfaji hierarchiában nem létező, illetve alacsonyabb státuszú kevert műfajok előtérbe kerülése, a különféle hatások összeolvasztása, különböző regiszterekből származó, gyakran össze nem illő elemek keveredése, vagy éppen az érdeklődés távoli kultúrák művészete iránt: mindez az emberi teljesség megragadására, a bennünk emberi mivoltunknál fogva eleve meglévő potenciálok legnagyobb fokú kifejtésére tett kísérletként értékelhető.

*

A jelen interdiszciplináris kötet tanulmányai különböző irányokból közelítenek ennek a természeténél fogva tünékeny és normaszegő fogalomnak a történetéhez. A rokokó megragadhatatlanságukban megragadható eszmetörténeti sajátosságainak felismerése olyan nehezen kategorizálható, és éppen ezért hagyományosan a kanonizáció során rendre háttérbe szorult 18. századi életművek újraértékelésének lehetőségét hozza el, mint Christoph Martin Wielandé vagy Csokonai Vitéz Mihályé. Wieland munkássága, mely hosszú időn át nemzeti, vallási, erkölcsi és esztétikai szempontból is jórészt kétségesnek tűnt,¹¹ az elmúlt évtizedekben erősen felértékelődött a német irodalomtörténet-írásban: ennek jele a 2008-ban megindult új kritikai kiadás-sorozat.¹² E kötetben Fórizs Gergely írása foglalkozik Wieland magyarországi recepciójának egyes sajátosságaival. Csokonai sem véletlenül áll könyvünk két tanulmányának fókuszában is. Esetében a szelektív kanonizáció szélsőséges példája figyelhető meg, hiszen míg egyes művei a nemzeti hagyomány megőrzésre méltó részeként régóta a középiskolai tankönyvek elmaradhatatlan darabjai, addig más szövegeit a fiatalság – erotikus vagy egyéb vélelmezett „aljasságai”¹³ miatt – legfeljebb a pad alatt olvashatta. Jelen kötetben Balogh Piroska és Hász-Fehér Katalin egyaránt e zavarbaejtően sokszínű és -régű életmű értelmezéséhez kínálnak új nézőpontokat, részben Csokonai poétikájának eszmetörténeti hátterét, részben pedig munkásságának irodalomtörténeti utóéletét elemezve. A francia irodalom témaköréből Cseppentő István azt vizsgálja, Pierre Loti hogyan értelmezi át utolsó regényében a rokokó tematikáját.

11 E hagyománnyal először számot vetett: Friedrich SENGLE, *Wieland* (Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1949), 9–12.

12 WIELANDS *Werke: Historisch-kritische Ausgabe*, Hg. Klaus MANGER und Jan Philipp REEMTSMÄ [Christoph Martin WIELAND, Oßmannstedter Ausgabe] (Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2008–).

13 Toldy Ferenc megfogalmazása: lásd jelen kötetben Hász-Fehér Katalin tanulmányát a 94. oldalon.

ra jellemző török motívumok továbbélését, Marsó Paula pedig Montesquieu verses prózája, a *Knüdoszi templom* kapcsán a gyönyörfilozófia témáját járja körül.¹⁴

A „rokokó” elnevezés az életöröm érzését, az egyetlen pillanatba sűrített boldogság ígérteit hordozza magában, amelyet kiválóan szemléltet Fragonard emblematisztikus festménye, *A hinta szerencsés véletlenjei* (kötetünkben Nagy Fruzsina tanulmánya foglalkozik a hintamotívum elemzésével). A magasba emelkedő hinta motívuma arra hajlamosít, hogy elfelejtsük: ez a pillanat fájdalmasan tűnékeny, a boldogság pedig törékeny. A francia festészetben Watteau művészete fejezi ki legszemléletesebben azokat a tulajdonságokat és képzettársításokat, amelyek a rokokóhoz kapcsolódnak, ilyenek a kellem, a báj, a könnyedség, a tekervényes motívumszövés, de ugyanakkor a tűnékenység és a mulandóság is. Watteau-val a kötetben két tanulmány is foglalkozik: Bartha-Kovács Katalin írása a rokokó korabeli elnevezéseiről és a művész megítélését tanulmányozza, Rausch-Molnár Luca pedig a műfajteremtő festő 18. és 19. századi fogadtatását elemzi. Csuka Botond dolgozata William Hogarth – „rokokó” mivoltával brit kontextusban hagyományosan egyedülállónak számító – szépségelméletét vizsgálja, különös tekintettel annak antropológiai hátterére, míg Péterffy Gabriella írásának középpontjában Csajkovszkij – a zenei romantika korában keletkezett – „rokokó” minősítésű műve áll. Tüskés Anna pedig azt tárja fel, hogy milyen szerepet játszott a rokokó témája egy olyan 20. századi magyar újságíró életművében, akinek az életútja is egyfajta rokokó életművészet jegyeit mutatja.

A kötetben olvasható tanulmányok eredetileg a *Rokokó–utánérzések–újraértelmezések* címmel, Jean-Antoine Watteau (1684–1721) halálának 300. évfordulója alkalmából megrendezett műhelykonferencián hangzottak el előadásként Szegeden, 2021. november 4-én és 5-én. A rendezvény a Szegedi Tudományegyetem Francia Tanszékének és a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézetének (*Eszttétikai kommunikáció Európában 1700–1900* kutatócsoport, OTKA/NKFIH K 134719) együttműködésében jött létre. Köszönetet mondunk az előadóknak és a konferencia minden résztvevőjének, hogy hozzájárultak a tudományágakon átívelő, baráti légkörű eszmecsere sikeréhez. Külön köszönet illeti a nagyvonalú támogatásért a szegedi Centre Universitaire Francophone-t (Gyimesi Timeát és Kruzsliz Pétert), valamint Szilágyi N. Zsuzsát, aki a *Rokokó arcainak* arculatát tervezte.

Bartha-Kovács Katalin, Főrizs Gergely

14 A 18. századi francia irodalomban megnyilvánuló rokokó motívumokhoz Marivaux vonatkozásában lásd Kovács Ilona utószavát: „Magyar Marivaux?”, in MARIVAUX, *Válogatott drámák*, szerk. Kovács Ilona, 381–420 (Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem – L’Harmattan Kiadó, 2020).

Francia festészet



Rokokó, rocaille vagy Régence-stílus?

18. századi ízlésvitákról – Watteau ürügyén

A képzőművészetekkel foglalkozó szakirodalomban mára polgárjogot nyert az a felfogás, hogy a „rokokó” szó önálló stíluskorszakot jelöl: a 18. század első felében uralkodó, a neoklasszicizmust megelőző stílusirányzatot hívják rokokónak.¹ Azonban, ahogy a legtöbb korstílus esetében lenni szokott, ez az elnevezés is akkor született meg, amikor a rokokó divatja már leáldozott. Magyar nyelven meglehetősen kevés tanulmány foglalkozik a rokokó irodalmi és művészeti megnyilvánulásaival.² A rokokó kategóriája a nemzetközi szakirodalomban mind a mai napig heves viták tárgyát képezi, számos tekintetben bizonytalanság övezi. Tovább bonyolítja a helyzetet, hogy a francia nyelvű tanulmányok a 18. század első évtizedeivel kapcsolatban Régence-stílusról és Régence-korszakról beszélnek: ez a kifejezés azt a mindössze nyolc évig tartó, átmeneti időszakot jelöli, amely jelentős változásokat indított el a művészeti életben.

Tanulmányunkban két kérdésre próbálunk választ találni: egyfelől megkíséreljük feltárni, miért kezeli a francia nyelvű szakirodalom még ma is fenntartá-

* Jelen tanulmány az Innovációs és Technológiai Minisztérium NKFIH 134719 számú, „Esztétikai kommunikáció Európában (1700-1900)” című OTKA kutatási témapályázatának támogatásával valósult meg.

- 1 Bár a magyar művészettörténet-írás – német hatásra – a „klasszicizmus” szót használja a 18. század második felében uralkodó stílusirányzat jelölésére, mi a francia szóhasználatot követjük, amikor a klasszicizmus fogalmát a XIV. Lajos uralkodása alatti (irodalmi és képzőművészeti) stílus megnevezésére tartjuk fenn, míg a 18. század második felében virágzó, az antikvitásban gyökerező stílusirányzatot a neoklasszicizmus elnevezéssel jelöljük. Valószínűleg ez a fogalomhasználatbeli különbség az oka annak, hogy Hugh Honour 1968-as, *Neo-Classicism* című könyvének magyar fordítása *Klasszicizmus* címmel jelent meg. Lásd: Hugh HONOUR, *Klasszicizmus*, ford. VÁRADY Szabolcs (Budapest: Corvina, 1991).
- 2 Lásd ehhez: BARÓTI Dezső, „A rokokó” [bevezető tanulmány], in *A rokokó*, szerk. BARÓTI Dezső, 7–172 (Budapest: Gondolat, 1986).

sokkal a rokokó elnevezést, előnyben részesítve vele szemben a *rocaille*-t. Másfelől azt vizsgáljuk meg, hogyan vélekedtek a korabeli francia életrajzírók a – rokokó kezdeti fázisának tekintett – Régence-kor emblematikus festője, Jean-Antoine Watteau (1684–1721) művészetéről.³ Rámutatunk, hogy míg a század első felében a „modern vagy új stílus (ízlés)” kifejezés volt használatban, néhány évtizeddel később az életrajz- és a művészetelmélet-írók a dekoratív rokokót – amelyet gúnyosan Pompadour-stílusnak is neveznek – már a modorosság, a mesterkéeltség és a rossz ízlés szinonimájának tekintik.

A stílus elnevezéséről: rokokó, rocaille vagy Régence-stílus?

A rokokóról lesz tehát szó ebben a tanulmányban, illetve annak is az első, Régence-nak nevezett időszakáról, Watteau művészete ugyanis nagy vonalakban ennek a korszaknak felel meg. A művész alkotó periódusa a 18. század első két évtizedére tehető: a francia művelődéstörténetben a régensség korának hívják a XIV. Lajos 1715-ben bekövetkezett halála és XV. Lajos 1723-as trónra lépése közötti időszakot. Ezekben az években – XV. Lajos kiskorúsága idején – a régens, XIV. Lajos unokaöccse, Orléans-i Fülöp herceg uralkodott, aki Versailles-ból Párizsba tette át székhelyét. Ez az átmeneti időszak kétségkívül túl rövidnek bizonyult egy művészeti irányzat kifejlődéséhez, mégis ízlésváltozáshoz vezetett el: az Akadémia által is követendőnek tartott emelkedett ízlés („grand goût”) helyett az úgynevezett „kisszerű ízlés” („petit goût”) elterjedéséhez, a stílusirányzatok fejlődésében pedig a Régence térnyeréséhez, amely XV. Lajos uralkodása alatt teljesedett ki.

A Régence-stílus eredete azonban régebbre, XIV. Lajos uralkodásának utolsó évtizedeire nyúlik vissza. Ekkor újfajta érzékenység („sensibilité”) jelenik meg a művészetekben, és újfajta díszítési mód terjed el elsősorban a belsőépítészetben. Ennek legfőbb jellemzői a kigyózó formák, a kisebb méretek és az elegancia. A 18. század elején fokozatosan megfakul az – előző században kitüntetett szerepet játszó – udvari művészet fénye, és a klasszicizmussal homlokegyenest ellentétes elveket valló művészi koncepció születik.⁴ Ez a nem-narratív témák előtérbe kerülését hozza magával, amelyekben – a meghittség mellett – gyakran né-

3 Michael Levey Watteau-val kapcsolatban kijelenti, hogy talán nem is volt rokokó festő. Michael LEVEY, *Rococo to Revolution: Major Trends in Eighteenth-Century Painting* (London: Thames and Hudson, 1992), 52.

4 Fiske Kimball a rokokó eredetét XIV. Lajos uralkodásának utolsó évtizedeire, egészen pontosan 1699-re teszi, amikor Pierre Le Pautre-ot nevezték ki a királyi épületek tervezőjévé. Ő a díszítőművész Jean Bérain arabeszkjei által ihletett motívumokat alkalmazott a belsőépítészetben, így díszítette egyebek

mi frivolitás is megjelenik. Akárcsak az irodalomban, a képzőművészetekben is a könnyedebb műfajok terjednek el ekkor, ezekben kecsesség, dekorativitás és fesztelenség nyilvánul meg. Az ebben a korban alkotott festményeket a szerelem-tematika mellett a kisebb képformátum, valamint – a 17. századi flamand és holland életképfestészet hatására – az aprólékosság, a részletek pontos kidolgozása jellemzi. Ennek a stílus- és művelődéstörténet szempontjából egyaránt jelentős ízlésváltozásnak a legkiemelkedőbb művésze Watteau.

A bevezetőben már említettük, hogy a stílusirányzatok napjainkban használatos neve általában utólag született, akkor, amikor az általuk jelölt korszak már rég véget ért, és a hajdani korok stílusa divatjamúltnak számított. Gyakori jelenség, hogy az eredetileg negatív jelentéstartalmú stíluselnevezések (mint például a manierizmus vagy az impresszionizmus) csak később válnak semlegessé. Ez érvényes a barokkra is, amelyet egyes művészettörténészek – véleményünk szerint helytelenül – a rokokót is magába foglaló irányzatnak tekintenek, s úgy vélik, hogy a rokokó a barokk utolsó, késői fellángolása.⁵ A rokokóhoz gyakran tapadnak negatív, lekicsinylő módon is érthető jelzők, ilyenek például a kicsi, a bájos, a kellemes, a hibrid, a festői, és mindenekelőtt a – túlzásba vitt díszítőhajlamra utaló – dekoratív. Ebből kiindulva aligha tekinthetjük véletlennek, hogy a francia művészettörténészek a rokokóval szemben előnyben részesítik a „rocaille” elnevezést, amelynek nincs negatív kicsengése. Joggal merülhet fel a kérdés: a 18. század első felének művészetével kapcsolatban a francia nyelvű szakirodalom miért beszél mind a mai napig inkább rocaille, mint rokokó stílusról, és ha mégis használja a „rokokó” terminust, akkor azt milyen értelemben teszi?

A rokokó megítéléséről sokat elárulnak a 20. századi lexikonok idevágó szócikkei. Az Étienne Souriau által szerkesztett *Vocabulaire d'esthétique* alátámasztja előbbi állításunkat, mely szerint – legalábbis francia nyelvterületen – a rokokó elnevezést bizalmatlanság, sőt gyakran megvetés övezi. Az ebben az esztétikai szótárban szereplő szócikk szerint a rokokó

annak a rocaille stílusnak az elkorcsosulása, amelyből létrejött. Ez a stílus – amely a 18. század második felében fejlődött ki Spanyolországban, Itáliában és főleg Németország-

között a király hálósobáját a Versailles-i kastélyban. Lásd ehhez: Fiske KIMBALL, *The Creation of the Rococo* (New York: The Norton Library, 1946), 223.

5 Alain Mérot ezzel kapcsolatban Jacques Vanuxem „L'art baroque” című, 1965-ös tanulmányát idézi, aki a rokokót a barokkon belüli dekoratív stílusnak, a hanyatló barokk – lekicsinylt díszítmények formájában való – továbbélésének tekinti. Alain MÉROT, *Généalogies du baroque* (Paris: Gallimard, 2007), 110.

ban (Drezdában és Münchenben) – nehézkesebb, túldíszítettebb, elveszítette eredeti báját és mértékletességét.⁶

E definíció szerint a rocaille az általánosabb kategória, amely kronológiailag megelőzi a rokokót, míg a „rokokó” szó a rocaille Franciaország kívüli, elkorcsosult megnyilvánulásait jelöli.⁷ Ugyanez a szótár merőben más hangvétellel ír a rocaille stílusról, amelyet francia festők (François Boucher) és díszítőművészek (Jean Bérain) nevéhez kapcsol:

Ez a stílus azért érdemel figyelmet az esztétika szempontjából, mert bevezeti a kellem [„grâce”], a kifinomultság [„délicatesse”] és az önfeledt könnyedség kategóriáit. Ezek a festészetben is kifejezésre jutnak: a képeket valósággal elárasztják a virágok, a fény és árnyék játéka által megvilágított lombsátor alatt könnyed és évődő alakok (Boucher) kacérkodnak egymással, és a díszítőművészek végtelen fantáziájának (Bérain) semmi nem szab határt. A rocaille stílust az elegancia, a báj és a kifinomult ízlés jellemzi.⁸

Látható, hogy az említett szócikkek szerzője határozottan megkülönbözteti a rokokó és a rocaille fogalmát. Mi azonban nem foglalkozunk az e két kategória közötti különbség vizsgálatával, már csak azért sem, mert a művészeti szakirodalom nincs e tekintetben egységes állásponton, és a két fogalmat sem különíti

6 „On pourrait dire que le style rococo est un abâtardissement du style rocaille dont il est issu. Plus lourd, plus chargé, ayant perdu la grâce et la mesure, il s’est développé principalement dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, en Espagne, en Italie et surtout en Allemagne (à Dresde et à Munich).” Lise FLORENNE, Article „Rococo”, in Étienne SOURIAU, *Vocabulaire d’esthétique* (Paris: Quadrige / PUF, 2004), 1238. Lásd az idézet folytatását: „Átvitt értelemben a rokokó szó más jelentést nyer: azt idézi fel, ami ódivatú és elavult, mindazonáltal megmaradt benne valamiféle, a múlt dolgaihoz kötődő báj.” („Au figuré, le terme de rococo prend un sens différent. Il évoque le désuet et le vieillot, mais non dénué d’un certain charme attaché aux choses du passé.”) Uo.

7 Germain Bazin szerint a német rokokó bizonyos értelemben a „barokk apoteózisának” tekinthető. Germain BAZIN, *Baroque and Rococo*, trans. Jonathan GRIFFIN (London: Thames and Hudson, 1984), 7–8. Érdemes idézni Pierre Cabanne véleményét is, aki az ívelt vonalak és a dekoratív részletek gazdagsága kapcsán megjegyzi: „Ez gyakran a különcködésig fokozódott, de a francia rocaille meg sem közelítette a német rokokó szélsőséges megnyilvánulásait.” Pierre CABANNE, *A barokk és a klasszicizmus*, ford. HAVAS Lujza (Budapest: Helikon, Larousse, 2001), 100.

8 „Ce style intéresse l’esthétique dans la mesure où il fait intervenir les catégories de la grâce, de la délicatesse, de la finesse souriante. Elles s’expriment aussi dans la peinture avec son foisonnement de fleurs, ses personnages au libertinage léger et coquin (Boucher) évoluant sous des frondaisons où jouent l’ombre et la lumière et dans la fantaisie sans bornes des ornemanistes (Bérain). Le style rocaille se caractérise par l’élégance, le charme et le goût.” Lise FLORENNE, Article „Rocaille”, in SOURIAU, *Vocabulaire d’esthétique*, 1238.

el világosan egymástól.⁹ Hasznosnak bizonyulhat ugyanakkor, ha a *Vocabulaire d'esthétique* definícióit összevetjük egy német és egy magyar nyelvű művészeti lexikon meghatározásaival. A *Propyläen Kunstgeschichte* 18. századdal foglalkozó kötete semleges jelentésben használja a „rokokó” terminust, és szól a „rocaille” szó eredetéről is. Az e kötetben található bevezető tanulmány szerint – amely a felvilágosodás kori francia ízléskultúra („Geschmackskultur”) európai elterjedését is ismerteti – a 18. században eleinte a pittoreszk műfaj („genre pittoresque”), majd 1734-től a „rocaille” elnevezést használták, ám a „rokokó” szó még ismeretlen volt ebben a korszakban.¹⁰ A tanulmány leginkább az építészetre összpontosít, és nem tér ki a rokokó és a rocaille különbségére. A „rokokó” szó eredetével kapcsolatban megjegyzi, hogy valószínűleg a mesterséges sziklát vagy kagylóművet jelentő „rocaille” szóból származik; a rokokó tehát a „rocaille” és a (kagylót jelentő) „coquille” kombinációja. A magyar nyelvű *Művészeti Lexikon* is ez utóbbi feltevést erősíti meg, amikor „a francia *rocaille* 'kagyló' szóból” eredezteti a rokokót, amelyet a „barokk művészet túlhajtásaként” kialakult, „főképpen a belsőépítészetben és az iparművészetben” érvényesülő 18. századi stílusirányzatként minősít.¹¹

Ha jobban meg akarjuk érteni, miért van a rokokónak pejoratív jelentéstartalma a francia szóhasználatban, akkor közelebbről is meg kell vizsgálnunk e terminus eredetét. A rokokó eredetileg műtermi zsargon volt: először 1796-ban alkalmazták a párizsi műtermekben a 18. század első felében uralkodó – és a század végén megvetendőnek ítélt – festésmód jelölésére. Egy fogalom lexikalizálódása, szótárakba való bekerülése mindig árulkodó jelenség: aligha lehet véletlen, hogy a „rokokó” szó csak megalkotása után mintegy negyven évvel később, 1839-ben szerepel először a Francia Akadémia szótárának függelékében.¹² Míg azonban a

9 Tanulmányában Baróti Dezső is említi, hogy a rokokót és a rocaille-t gyakran használják szinonimaként. Ő azzal a felfogással ért egyet, amely „a rocaille-t egyes és aránylag jól leírható stílusjegyek jelölésére tartja fenn, a rokokót pedig olyan szélesebb körű jelenségnek tekinti, amelynek a rocaille használata csak az egyik alkotóelemét képezi ki.” BARÓTI, „A rokokó”, 9. Lásd még ehhez: FLORIANE DAGUISÉ, „De l'usage du rococo dans la critique littéraire dix-huitièmiste”, *Dix-huitième siècle* 50 (2018): 615–634, 619.

10 Harald KELLER, Hg., *Die Kunst des 18. Jahrhunderts* (Berlin: Propyläen Verlag, 1990), 11–138, 75. A „rocaille” szó eredetével kapcsolatban a tanulmány pontosítja, hogy „rocailleurs”-nek nevezték az 1540-es években a grottákat, mesterséges vízeséseket és szökökutakat kagyló- és kavicsberakásokkal díszítő munkásokat. Uo., 75–76. A kagylóról mint a rokokó kedvelt díszítőmotívumáról lásd: Philippe MINGUET, *Esthétique du rococo* (Paris: Vrin, 1966), 195–197.

11 „Rokokó” (szócikk), in *Művészeti Lexikon*, főszerk. ZÁDOR Anna és GENTHON István, 4 köt. (Budapest: Akadémiai, 1981), 4:88.

12 Az első francia nyelvű „Rokokó” szócikket – amely a *Dictionnaire de l'Académie française* 1835-ös, hatodik kiadását neologizmusokkal kiegészítő kötetben szerepelt – Louis Barré írta. Lásd ehhez: Marie-Pauline MARTIN, „»Rococo«”: du jargon à la catégorie de style”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*



1. kép. Louis CRÉPY metszete Jean-Antoine Watteau *A hinta* (*L'Escarpolette*) című festménye után, 1728, rézkarc, 55×35 cm. Musée du dessin et de l'estampe originale, Gravelines.

Forrás: <https://webmuseo.com/ws/musenor/app/collection/record/41142>

képművészetekről szóló német és angol nyelvű írásokban viszonylag gyorsan meghonosodik a rokokó, a francia szóhasználat eleinte elutasítja ezt a – neoklasszicista művészek által – gúnyolódásból kitalált terminust. Utaltunk már rá, hogy a rokokónak a francia nyelvben negatív felhangja van, aminek egyebek között az is az oka, hogy ez az irányzat elsőként a díszítőművészetekben jelent meg, ezért felületességnek tartották. A rokokóval foglalkozó francia nyelvű kritikai írások azóta is gyakran sütik rá a felületesség bélyegét erre a stílusirányzatra.¹³

A rokokónál kétségkívül elegánsabban hangzik a Régence-stílus elnevezés. Jean Sgard irodalomtörténész szerint „[v]oltaképpen a Régence adott értelmet annak a 18. század elején Európában elszórtan megjelenő összes formának, amelyekből később megszületett a rokokó”.¹⁴ A *Művészeti Lexikon* meghatározása (legalábbis részben) egybevág ezzel a megállapítással: a

80 (2017): 474–487, 484. E szó eredetét illetően a szakirodalom hagyományosan Jacques-Louis David monográfusa, Étienne-Jean Delécluze (1855-ben megjelent) emlékiratait idézi: „Az ilyen kifejezéseket, Pompadour, rokokó, amelyek ma már csaknem elfogadottak a finomabb társalgásban, a XV. Lajos uralma alatt divatos ízlés jelölésére először Maurice Quai-Forbin használta 1796-97-ben.” (BARÓTI Dezső fordítása, in: BARÓTI, „A rokokó”, 10.) Az említett festő, Pierre-Maurice Quay (vagy Quai) (1777–1803) David tanítványa volt.

13 Carl MAGNUSSON, „Le rococo est-il décoratif?”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 80, 4 (2017): 528–543, 528–529.

14 „En vérité, la Régence a donné un sens à toutes les formes éparses qui, dans l'Europe du début du XVIII^e siècle, allaient constituer le rococo.” Jean SGARD, „Style rococo et style Régence”, in *Masques italiens et comédie moderne: Marivaux, La Double Inconstance, Le Jeu de l'amour et du hasard*, éd. Annie RIVARA, 139–150 (Orléans : Paradigme, 1996), 145.



2. kép. Jean-Antoine WATTEAU: *A Tanc (La Danse)*, 1716–1718, olaj, vászon, 97×116 cm.
Gemäldegalerie Alte Meister, Berlin.
Forrás: wikimedia commons.

rokokó „[k]ezdeti korszakára (*régence-stílus*) a berendezési tárgyak hajlított, hullámos felülete, a falak és mennyezetek aprólékos kiképzése, késői szakaszára (kb. 1765-ig *XV. Lajos-stílus*) a szeszélyes csigavonalak, stilizált kagylómotívumok (rocaille-ok) stb. alkalmazása jellemző.”¹⁵

A Régence-stílus tehát a rokokó kezdeti fázisának megnevezése, azé a korszaké, amelyben Watteau művészete is kibontakozott. A művészettörténeti szakirodalom – nem teljesen indokoltan – hagyományosan neki tulajdonítja a „gáláns ünnepségek” („fêtes galantes”) műfajának megalkotását, mindeközben figyelmen kívül hagyja, hogy Watteau, aki egyszerre volt nagy festő és kiváló díszítőművész, méltán tekinthető az indaszerű motívumokat tartalmazó, arabeszknek nevezett díszítmények egyik legnagyobb 18. századi mesterének.¹⁶ (1. és 2. kép)

15 „Rokokó” (szócikk), in *Művészeti Lexikon*, 4:88.

16 A művész egyetlen korabeli életrajzírója sem említi, hogy Watteau a „gáláns ünnepségek” festője lett volna. Ez a szókapcsolat csak az 1717. augusztus 28-i, Watteau akadémiai felvételét rögzítő

Modern ízlés vagy rossz ízlés?

A művészéletrajzok, amelyeket a továbbiakban vizsgálni fogunk, nagyrészt a „rokokó” terminus megalkotása előtti időszakból származnak. Amint látni fogjuk, ezek az írások különbözőképpen viszonyulnak Watteau – és általában a Régencekor – alkotásaihoz: míg egy részük elkorcsosultnak tartja a 18. század elejének művészetét, addig a Watteau korabeli írások szerzői „modern ízlésűnek” nevezik ugyanezeket a műveket.

Több szempontból is anakronizmusnak tekinthető, ha a 18. század első felének művészetével összefüggésben rokokó stílusról beszélünk: egyfelől azért, mert a korszak szóhasználatában a festészetről szóló írások szerzői nem a „stílus” terminust használták (ami inkább írásmódot jelölt ekkor), hanem a „modor” vagy az „ízlés” szavakat alkalmazták.¹⁷ Másfelől az előzőekben láttuk, hogy a „rokokó” szó a 18. század végén született meg. Eredetileg képzőművészeti terminus volt, csak később vált szélesebb értelmű – korstílust jelentő – általános művelődéstörténeti kategóriává, és szüremlett be más területek szókincsébe. A 18. század első felében azonban még nem használták ezt a szót, és az éppen akkor uralkodó stílusirányzatot visszatekintve pontatlannak tűnő kifejezésekkel illették. Olyan, homályos elnevezések voltak forgalomban ekkor, mint a „modern stílus” („style moderne”), az „új stílus” („style nouveau”), a „modern ízlés” („goût moderne”), vagy az 1730-as években a „pittoreszk műnem”.

Közhely, hogy a modernitás mindig az éppen aktuális jelenhez kötődik. A „modern” jelzőnek épp ezért folyamatosan változik, állandóan megújul a jelentéstartalma: általában az újat jelöli a régivel szemben, és arra utal, ami összhangban van a korszellemmel.¹⁸ A klasszicizmus egyetemességre való törekvésével ellentétben a Régence – és a rokokó – esetében a modernség az egyediség megragadásában áll. A rokokó mentalitást, életérzést valamiféle jelenkultusz, a jelen felértékelése, francia szóval *présentisme* jellemzi, ami a festményeken a tovatűnő pillanat megragadásának vágyában nyilvánul meg.¹⁹ Festészeti vonatkozásban a „modern stílus” kifejezés egyaránt jelöli a kép témáját és kidolgozásmódját. A Régencekor művészei a vallásos és mitológiai témák helyett újfajta témareper-

jegyzőkönyv óta létezik, ahol eredetileg a kép témájára utaló cím szerepelt, ezt javították át később az általánosabb „gáláns ünnepség”-re.

17 MÉROT, *Généalogies du baroque*, 23.

18 Roger Laufer szerint az „új stílus”, a rokokó voltaképpen a felvilágosodás filozófiájának felel meg. ROGER LAUFER, *Style rococo, style des «Lumières»* (Paris: José Corti, 1963).

19 Jean WEISGERBER, *Les Masques fragiles: Esthétique et formes de la littérature rococo* (Lausanne: L'Âge d'Homme, 1991), 28.

toárból merítették ihletet: gyönyörfilozófián alapuló, profán képi világot alakítottak ki, amelyet elsősorban a szerelmi gyönyörök, a bájos és gáláns témák ábrázolása tett sajátossá.²⁰ A továbbiakban a Louvre egykori igazgatója, Pierre Rosenberg által egy kötetbe összegyűjtött Watteau-életrajzokban tekintjük át a „modern” szó előfordulásait, és megvizsgáljuk, milyen szövegkörnyezetben használják ezt a szót a korabeli biográfusok.

Watteau pártfogója, a műkereskedő Edme-François Gersaint megjegyzi, hogy a festő első mesterétől, Claude Gillot-tól csupán „a groteszk és a komikus, valamint a modern témák iránti vonzalmat” tanulta el.²¹ Ebben a szövegösszefüggésben a „groteszk” és a „komikus” főnevek bizonyos fajta témákra és az e témáknak megfelelő ábrázolásmódra vonatkoznak, a „modern” melléknév pedig arra utal, ami a 18. század elején korabelinek számított. A modernnek a groteszkhez és a komikushoz való társítása az ilyen fajta témák iránti megvetésre enged következtetni. Megfigyelhető, hogy a Watteau modern témáit megemlítő írásokban a „gáláns” jelző is gyakran előfordul. A műgyűjtő Antoine de La Roque például a *Mercur de France* 1721. augusztusi számában, a művész halála után egy hónappal megjelent nekrológiájában „bájos és elegáns festőnek” („gracieux et élégant peintre”) nevezi Watteau-t, aki mindenekelőtt „kis, gáláns témájú” képeket („petits sujets galants”) alkotott.²² Caylus gróf nekrológiájának címében – „Antoine Watteau, alakok és tájak, gáláns és modern témák festőjének élete” – szintén együtt szerepel a „gáláns” és a „modern” jelző.²³ Az „alakok és tájak festője” felettébb széles témamegjelölés, amely az élettelen természet – a tárgyak, azaz a csendélet-témák – ábrázolásán kívül gyakorlatilag mindent magába foglal.²⁴ A „gáláns és modern témák” kifejezés jelentése sem egyértelmű: azt a kérdést veti fel, hogy a benne szereplő két jelző egyenértékűnek tekinthető – azaz a gáláns téma szükségszerűen

20 Lásd ehhez MARSÓ Paula tanulmányát a jelen kötetben: „Gyönyörfilozófia egy miniatúrában: A knüdoszi templom mint ekfrázis”, 63–70.

21 „[I]l n’a guère puisé chez ce Maître qu’un certain goût pour le grotesque et le comique, et aussi pour les sujets modernes...” Edme-François GERSAINT, „Abrégé de la vie d’Antoine Watteau” [1744], in *Vies anciennes de Watteau*, éd. Pierre ROSENBERG, 29–42 (Paris: Hermann, 1984), 32.

22 Antoine de LA ROQUE, „Notice nécrologique” [1721], in ROSENBERG, *Vies anciennes...*, 5–7, 5–6. La Roque így pontosítja ezeket a témákat: „vidéki menyegzők, bálók, álarcosbálók, vízi ünnepségek stb.” („Noces champêtres, Bals, Mascarades, Fêtes Marines, etc.”). Uo., 6.

23 Anne-Claude-Philippe CAYLUS (comte de), „La vie d’Antoine Watteau, peintre de figures et de paysages, sujets galants et modernes” [1748], in ROSENBERG, *Vies anciennes...*, 53–91.

24 A szó szerint halott természetet jelentő francia „nature morte” kifejezés először 1750-ben, Louis-Guillaume Baillet de Saint-Julien *Lettre sur la peinture à un amateur* című művészetkritikai írásában jelenik meg. Francia nyelvtérületen egészen a 19. század elejéig nem létezik a virágok, gyümölcsök, elejtett vadak és tárgyak ábrázolására szakosodott festőt jelölő, egységes gyűjtőfogalom.

modern is – vagy inkább kiegészíti egymást? A 18. századi francia nyelvű művészeti írásokban ez a két, gyakran együtt használt jelző általában egymás hatását erősítő diszkurzív szinonima: arra a régensség ideje alatt végbement ízlésváltozásra utalnak, amely az irodalmon és a képzőművészeteken túl a többi művészeti ágra is rányomta bélyegét. A velencei és a flamand iskolák kolorista festményeinek lelkes gyűjtőjeként a régens a „modern ízlést” és a modernitást pártolta.²⁵

Watteau modern témájú műveivel kapcsolatban az életrajzírók a „kellemes” jelzőt is előszeretettel használják. La Marre abbé – aki két költeményt is írt a festőről – megjegyzi, hogy Watteau a kellemes műfajban („genre gracieux”) ért el sikereket.²⁶ A „kellemes műfaj” pontatlan kifejezés, valószínűleg a később „gáláns ünnepségeknek” nevezett festményekre utal, amelyek kidolgozását könnyed ecsetkezelés jellemzi. Az 1720-as években ezt a fajta kidolgozásmódot egyértelműen pozitívan ítélték meg a festő életrajzírói: 1725-ben Leclerc abbé például azt írja, hogy Watteau „rendkívüli mértékben kiteljesedett abban a szép modorban [„belle manière”], amelyről elmondhatjuk, hogy ő a kitalálója”.²⁷ Mintegy húsz évvel később, a 18. század derekán azonban gyökeresen megváltozik a művészről szóló írások hangvétele, és az addigi méltató szavak helyét egyre inkább a kritikus hangnem veszi át. Ezt a Watteau megítélésében bekövetkezett változást jól tükrözi Caylus gróf véleménye, aki szerint a festő „valójában végtelenül modoros [„manière”) volt”.²⁸ Ő a kisszerű témákban („petits sujets”) látja Watteau modorosságának fő okát: meggyőződése szerint a festő témaválasztásához az anatómia hiányos ismerete is hozzájárult, Caylus legalábbis ezzel magyarázza, hogy a művész általában került a heroikus témák, valamint a nagyobb méretű alakok ábrázolását.²⁹

25 A 18. század elején a régens ízlése – amely nagyjából az előző századi libertinusok ízlésének felel meg – vált az uralkodó ízléssé. SGARD, „Style rococo et style Régence”, 40.

26 LA MARRE (abbé de), „L’art et la nature réunis par Wateau” [1736], in ROSENBERG, *Vies anciennes...*, 24–25, 24.

27 „... se fortifia extrêmement dans la belle manière dont on peut dire qu’il est l’inventeur”. Laurent-Josse LECLERC (abbé), „Note pour le *Grand dictionnaire historique de Moreri*” [1725], in ROSENBERG, *Vies anciennes...*, 8–10, 9. A „természetes” („naturel”) szó jelentése Watteau korában a valószerűsége („vraisemblance”) és a megfelelés („convenance”) elvén alapult. Christian MICHEL, *Le „célèbre” Watteau* (Genève: Droz, 2008), 55–87.

28 „Au fond, il en faut convenir, Watteau était infiniment maniéré.” CAYLUS, „La vie d’Antoine Watteau...”, in ROSENBERG, *Vies anciennes...*, 73.

29 Uo., 72. Elgondolkodtató, hogy a 18. század második felében Caylus – aki hajdan Watteau közeli barátja volt – lesz a festő által is képviselt művészeti irányzat egyik legádázabb ellensége. Lásd ehhez: Marc FUMAROLI, „Une amitié paradoxale: Antoine Watteau et le comte de Caylus (1712–1719)”, *Revue de l’Art*, 114 (1996): 34–47, 42.

A 18. század második felében a kritikusok és az elméletírók – akik az antikvitás mítoszának újjászületését, valamint a hazafias témák fontosságát hirdetik – hanyatlásként fogják fel a Régence-kor festészetét. Ezek az elméletírók már az új „új ízlés”, a klasszicizmus szellemiségéből táplálkozó neoklasszicizmus elveit vallják. Ők a felületesség és a túlzásba vitt dekorativitás mellett kisszerűséggel is vádolják a Régence-korban született alkotásokat; elutasítják a rokokó miniatürizáló hajlamát és az úgynevezett „kis műfajok” divatját a festészetben.³⁰ Watteau művészetét idejétmúltnak tartják, szemükben ez a fajta festészet (mind témaválasztása, mind kidolgozása terén) a modernség ellentétét képviseli és a rossz ízlés szinonimája.

A Watteau művészetét elutasító írások közül elsőként a D’Argens márki néven ismert Jean-Baptiste Boyer feljegyzését idézzük. Ő ifjabb David Teniers-hez hasonlítja a francia festőt. Méltatja Watteau fantáziáját, ecsetkezelését és tájábrázolását, de a művész szemére veti, hogy „a bambochade-okon kívül mást nem festett, soha nem alkotott komoly dolgokat, amelyekkel a műértők elismerését kívánta volna.”³¹ A „bambochade” a 18. századi francia szóhasználatban átfogó terminus, amely hétköznapi jeleneteket ábrázoló, nagyjából az életképeknek megfelelő festményeket jelöl. Egy másik kritikus, a kertművészettel és természettudományokkal is foglalkozó Dezallier d’Argenville e szavakkal ostromozza Watteau ízlését: „teljesen a bambochade-ok ízlését követte, és ez nem felel meg a komoly témáknak.”³² Azt is szóvá teszi, hogy a művész szinte csak színpadi vagy vidéki jeleneteket festett, az általa ábrázolt öltözékek pedig mind vígjátékba vagy bálba illenek. Elnézőbb viszont a festő kidolgozásmódját illetően: „Meg kell hagyni, képei nem elsőrangúak, mégis megvan a maguk sajátos érdeme, és műfajukban aligha találunk náluk szerethetőbb alkotásokat.”³³ Feltűnő, mennyire eltérően ítéli meg a kritikus Watteau képeinek témáját és kidolgozásmódját. Dezallier a „jó ízlés” szókapcsolatot is használja, amikor Watteau második mesterénél, Claude III Audrannál

30 Anne PERRIN KHELISSA, „Menace sur le »grand« art. Le peuple des magots et des statuettes en porcelaine au Siècle des Lumières”, in Sophie DUHEM, Estelle GALBOIS, Anne PERRIN KHELISSA (éds.), *Penser le «petit» de l’Antiquité au premier XX^e siècle*, 88–98 (Lyon: Fage Éditions, 2017), 90.

31 „[I]l n’a presque peint que des bambochades, et n’a jamais rien fait de sérieux qui mérite l’estime des connaisseurs”. Jean-Baptiste BOYER D’ARGENS, „Ténieres et Wateau” [1752], in ROSENBERG, *Vies anciennes...*, 93. A pejoratív kicsengésű „bambochade” szó Pieter van Leer holland életképfestő testi fogyatékoságára utaló olasz gúnynevéből, a bábut jelentő „bamboccio” szóból származik.

32 „[L]e goût qu’il a suivi est proprement celui des bambochades et ne convient point au sérieux.” Antoine-Joseph DEZALLIER D’ARGENVILLE, „Autre *Abrégé* de la vie d’Antoine Watteau” [1745], in ROSENBERG, *Vies anciennes...*, 46–52, 50.

33 „Ses tableaux, il est vrai, ne sont pas du premier ordre, ils ont cependant un mérite particulier, et dans leur genre rien n’est plus aimable.” Uo.

töltött tanulóéveiről ír: „[Audran] képein az alakokat Watteau festette, új ösztönzést merített e mester jó ízléséből...”³⁴ A „jó ízlés” kifejezés – Dezallier szóhasználatában – arra utal, hogy Watteau elhagyta első mestere, Gillot modorát, ennek helyébe pontosabb rajz és szebb színárnyalatok léptek.³⁵

Ezek az idézetek jól mutatják, hogy a biográfusok Watteau művészetével szemben megfogalmazott fenntartásai mindenekelőtt a festő témaválasztására vonatkoznak. A 19. század elején írt életrajzok szerzői szintén elutasítják a „gáláns ünnepségek” képi világát. E tekintetben sokatmondó Gault de Saint-Germain megjegyzése, aki így jellemzi kortársainak Watteau-ról alkotott véleményét: „A mi számunkra Watteau összes érdeme szinte teljesen elveszett. Csak a korabeli piperkőcök és divathölgyek festőjét látjuk benne, és ugyanolyan nevetséges a mi számunkra, mint amilyen a jelenlegi *jó műfaj* [„bon genre”] lesz az utókor számára.”³⁶ Ez az idézet az ízlésfogalom állandóan változó jelentéstartalmára utal, a „műfaj” szót Gault de Saint-Germain ugyanis abban az értelemben használja, amit ma ízlésnek neveznénk.

A neoklasszicizmus elméletírói elsősorban dekoratív jellegük miatt utasítják el a 18. század első felében alkotott műveket. A „rossz ízlés” szóösszetétel – amelyhez a keveredés, az össze-nem-illés és a zűrzavar képzete társul – ugyan nem szerepel explicit módon sem a Watteau-ról, sem a Régence-korról szóló írásokban, ezek a szövegek mégis egyfajta jó ízlésre hivatkozva ítélik el a hajdani „modern stílus” jegyében fogant alkotásokat.³⁷ Nem szándékozunk az ízlésfogalom előzményei-

34 „Watteau peignit les figures dans ses ouvrages, puisa de nouvelles lumières dans le bon goût de ce maître ...” Uo., 47.

35 Uo.

36 „Le mérite de Wateau est presque perdu pour nous. On ne le considère que comme le peintre des petits maîtres et des merveilles de son temps, aussi ridicule pour nous que le *bon genre* du jour le sera dans l’avenir.” Pierre-Marie GAULT DE SAINT-GERMAIN, „Notice sur Watteau” [1808], in ROSENBERG, *Vies anciennes...*, 113–114, 113 (kiemelés az eredeti szövegben).

37 Radnóti Sándor Winckelmann kapcsán – aki elveti és elkorcsosultnak ítéli a francia ízlést – a német felvilágosodás luxuskritikáját is említi, amikor megállapítja: „Winckelmann sokakkal együtt a természetesség hiányát és a jelentés ürességét kárhoztatja »cikornyáinkban és a mindennél jobban kedvelt kagylódíszben [a rocaille-ban, ahonnan talán a rokokó neve is származik], amely nélkül szinte nem is lehetséges manapság díszítmény«”. RADNÓTI Sándor, *Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése: Winckelmann és a következmények* (Budapest: Atlantisz, 2010), 323. Vö.: „Cikornyáinkban és a mindennél jobban kedvelt kagylódíszben, amely nélkül szinte nem is lehetséges manapság díszítmény, gyakran nincs több természetesség, mint Vitruvius kandelábereiben, amelyek kis kastélyokat és palotácskákat hordoznak.” JOHANN JOACHIM WINCKELMANN, „Gondolatok a görög műalkotások utánzásáról a festészetben és a szobrászatban”, in JOHANN JOACHIM WINCKELMANN, *Művészeti írások*, ford. RAJNAI László és TÍMÁR Árpád, vál., utószó TÍMÁR Árpád, 7–47 (Budapest: Helikon, 2005), 45.

nek, sem az ízlésviták több szálon futó, szövevényes történetének ismertetésébe bocsátkozni, csupán azt említjük meg, hogy a rossz ízlés fogalma a klasszicizmus korában alakult ki, amelynek kritikai szóhasználata gyakran táplálkozott az ízléssel kapcsolatos kulináris szókinszből. Maga a „rossz ízlés” kifejezés az 1620-as években jelenik meg a francia nyelvben, metaforikus értelemben eleinte az irodalomra és a művészetekre alkalmazzák. Használata a 17. század közepén terjed el: az illemtangyűjteményeknek köszönhetően viszonylag gyorsan divatos kifejezéssé válik, de a fogalom csupán a következő század vége felé lexikalizálódik.³⁸ A klasszicizmus korában ez a kategória elsődlegesen azt jelenti, hogy a téma nincs összhangban az írás műfajával, vagy az írás hangneme nem felel meg a választott témának, szélesebb értelemben azonban minősíti a rossz ízlésűnek ítélt szöveg olvasóját is. A rossz ízlés két időszakban kerül a francia művelődéstörténeti gondolkodás előterébe: először az 1670–1680-as években, majd 1710–1730 között, és nagyjából 1730 körül, az esztétika mint önálló tudományág kialakulása-kor tűnik el.³⁹ A 18. század végén és a 19. század első évtizedeiben a rokokó – és a XV. Lajos egykori kegyencnőjére utaló „Pompadour-stílus” – egyértelműen a rossz ízlés szinonimája.

Ez a helyzet változik meg gyökeresen az 1830–1840-es években, amikor a fiatal romantikus nemzedékhez tartozó francia szerzők (egyebek között Théophile Gautier és Gérard de Nerval) felfedezik a 18. század első felének művészetét. Méltatják Watteau alkotásait és a „gáláns ünnepségek” világát; épp azt értékelik bennük, ami miatt a neoklasszicista elméletírók és kritikusok idejétmúlnak találták őket.⁴⁰ Számukra a Régence-stílus és a rokokó korántsem valamiféle rossz ízlés megtestesítője, éppen ellenkezőleg: az ifjú romantikus írók és költők nagyra tartják az egykori „modern stílus” kompozíciós eleveit, műveikben előszeretettel alkalmazzák az arabeszkyszerű szerkesztésmódot.⁴¹ E szerzők szemében Watteau

38 A rossz ízlés mint állandósult szókapcsolat 1832-ben kerül bele a *Dictionnaire de l'Académie française* hatodik kiadásába. Lásd: Carine BARBAFIERI, „Introduction”, in *L'invention du mauvais goût à l'âge classique (XVII^e–XVIII^e siècle)*, Carine BARBAFIERI et Jean-Christophe ABRAMOVICI (éds.), 1–21 (Louvain, Paris, Walpole: Édition Peeters, 2013), 11.

39 A 17–18. század fordulóján a rossz ízlés még nem kritikai fogalom, hanem elsősorban inadekvátságot jelent, és a megfelelés („convenance”) elvéhez kapcsolódik. Lásd ehhez: Carine BARBAFIERI, *Anatomie du „mauvais goût” (1628–1730)*, Lire le XVII^e siècle 72 (Paris: Classiques Garnier, 2021), 168–169.

40 Catherine THOMAS, „Les petits romantiques et le rococo : Éloge du mauvais goût”, *Romantisme* 123 (2004): 21–39, 21. Lásd ehhez RAUSCH-MOLNÁR Luca tanulmányát a jelen kötetben: „Egy művész hagyomány és újítás között: A műfajteremtő Watteau, az Akadémia festője különböző korszakok tükrében”, 29–45.

41 Ez a szerkesztésmód jellemzi például Théophile GAUTIER *Caprices et zigzags* (1852) című írását.

művészete jóval több, mint holmi kellemes témákat feldolgozó, dekoratív festészet, és ezen túlmenően egy sor esztétikai kérdést vet fel, egyebek között a művész személyiségének és alkotásainak kapcsolatát.

A rokokó a francia udvari kultúrához, elsősorban XIV. Lajos udvarához kötődő művészet utolsó európai fellángolásának tekinthető.⁴² Egyik legfőbb jellemzője az érzékenység előtérbe kerülése, ami alapjában változtatja meg a kor szak művészetszemléletét.⁴³ Aktuális művészettelfogásunk voltaképpen annak a folyamatnak a következménye, amely a Régence-korban kezdődik, amikor a művészi gyakorlat fokozatosan függetlenedik a Festészeti és Szobrászati Akadémia intézményétől, és ezzel párhuzamosan a festészet hagyományos célkitűzései is átalakulnak. A régensség korának francia művészetével kapcsolatban kissé leegyszerűsítve azt mondhatjuk, hogy a retorika hagyományos, hármas célkitűzése közül – a klasszicista művészettelfogás által hirdetett tanítással, illetve a lélek megérintésére törekvő szentimentalista irányzatokkal szemben – az esztétikai élvezetet, a néző szemének gyönyörködtetését helyezi előtérbe.

42 Thomas CROW, *La peinture et son public à Paris au dix-huitième siècle*, trad. André JACQUESSON (Paris: Macula, 2000), 56.

43 Az érzékenység-diskurzushoz brit kontextusban lásd: CSUKA Botond, „Providenciális érzékenység: A brit felvilágosodás esztétikájáról”, in *Esztétika – történelem – hermeneutika: Tanulmányok Kisbali László emlékére*, szerk. POPOVICS Zoltán, SZÉCSÉNYI Endre, 46–64 (Budapest: L'Harmattan, 2019).

Egy művész hagyomány és újítás között

A műfajteremtő Watteau, az Akadémia festője
különböző korszakok tükrében

„Watteau a lélek és a szerelem festője, a gáláns ünnepségek vérbeli festője volt”¹ – írja Arsène Houssaye 1848-ban, több mint egy évszázaddal Jean-Antoine Watteau halála után. Már Watteau kortársa és barátja, Caylus gróf is gáláns témák festőjeként emlékezik meg róla szóló életrajzának címében,² és a 20. század második felében kiadott albumban is ezt hangsúlyozza a művésszel kapcsolatban Dorette Eckardt: „[a]z egész életmű többségét kitevő gáláns jelenetek távoli varázsos országba vezetnek minket, a szépség és báj, az egyetértés és boldogság birodalmába.”³

A „gáláns ünnepségek” fogalma tehát végig kíséri Watteau fogadtatását a 18. század elejétől napjainkig. Hogyan határozhatjuk meg a „gáláns ünnepségek” műfaját? A műfaj elnevezésének eredete visszavezethető a gáláns-galantéria fogalmakhoz, melyek egyszerre utalnak az udvaroncok kifinomultságára és kacérságára; az „ünnepségek” szó pedig a hajdani arisztokrata bálók világát idézi meg.⁴ Azonban a 20. századi művészeti albumok és lexikonok azon túl, hogy a „gáláns ünnepségek” festőjének tekintik, főként a rokokó stílusirányzat kiemelkedő képviselőjeként tartják számon a művészt. Erről tanúskodik egyebek közt a *Révai Nagy Lexikona*, melynek „Watteau” szócikkében az alábbiakat olvashatjuk:

- 1 Arsène HOUSSAYE, *Le café de la Régence, Tome I* (Paris: Desessart, 1843), 102: „Watteau fut par excellence le peintre de la grace et de l’amour, le peintre des fêtes galantes.” Ha az idézett szövegrészletnek nincs nyomtatásban megjelent magyar fordítása, saját fordításunkban közöljük, és az eredeti szöveget is megadjuk lábjegyzetben.
- 2 Le Comte de CAYLUS, „La vie d’Antoine Wateau, Peintre de figures et de paysages, Sujets galants et modernes (1748)”, in *Vies anciennes de Watteau*, éd. Pierre ROSENBERG, 53–91 (Paris: Hermann, 1984).
- 3 Dorette ECKARDT, *Antoine Watteau*, ford. SZÉKELY András (Budapest: Corvina Kiadó, 1978), 6.
- 4 A műfaj elnevezése kapcsán lásd egyebek között: BARTHA-KOVÁCS Katalin, *Hét arabeszk: Watteau-olvasatok* (Budapest: Martin Opitz Kiadó, 2021), 16–20.

Finom, egyéni művészetének alapja a XVII. sz. flamand művészete, amelyet azonban mintegy modernizált, a francia rokokóba vitt át. [...] Ennek legnagyobb mestere a festészet terén. Rendkívüli eleganciája, finom pikantériája, szellemes festőisége átalakítja a korábbi genrefestés jellegét és az életet szinte jelmezes játékká varázsolja át, annál is inkább, mert alakjait gyakran a színpad világából veszi. Gáláns jelenetek, pásztori mulatások, parkban szórakozó társaságok, enyelgő szerelmespárok a főtárgyai.⁵

A Farkas Zoltán művészettörténész Watteau-tanulmányának belső borítóján szereplő első mondat is hasonló jellegzetességeket emel ki: „[a] francia rokokó letűnt világáról a leghitelesebben Antoine Watteau játékosan könnyed, s mégis az elmúlás melankóliájával áthatott festményei tudósítanak.”⁶ Dorette Eckardt így köti össze a „gáláns ünnepségeket” a rokokóval Watteau kapcsán: „[a] klaszicizmus, amely nagy általánosságban erkölcsi ítéletet mondott a rokokó felett, Watteau művét teljes feledésbe taszította. Csak a XIX. század közepén fedezték fel újra, amikor ismét kezdték becsülni a rokokó alkotásait.”⁷ A szentpétervári Ermitázs által kiadott Watteau-albumban Yuri Zolotov azt írja, hogy „a festő művei érthetőbbé válnak, ha egy rokokó enteriőrből képzeljük el őket, melynek lírai érzelmi harmóniája megegyezik Watteau költői álmodozásával.”⁸ Ez ugyan csak azt bizonyítja, hogy az utókor számára a rokokó elválaszthatatlanul a festő nevéhez fűződik. Olyannyira, hogy a rokokóról szóló könyvében a berlini operaház fődramaturgja, Micaela von Marcard még nagyobb jelentőséget tulajdonít a művésznek, akit nem pusztán e korszak képviselőjének tekint, hanem azt állítja, hogy „Watteau-nál már kirajzolódik az éppen tetőpontjára ért korszak hanyatlása is.”⁹

Ezzel szemben kortársai merőben másképp emlékeznek meg a művészről. Az általuk írt szövegekben a rokokó fogalmának hiánya korántsem meglepő, hiszen

5 „Watteau”, in *Révai Nagy Lexikona*, 21 köt., 19:510 (Budapest: Révai Testvérek Irodalmi Intézet Részvénytársaság, 1922–1935).

6 FARKAS Zoltán, *Watteau* (Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1963), belső borító.

7 ECKARDT, *Antoine Watteau*, 11.

8 Yuri ZOLOTOV, *Antoine Watteau*, trans. G. A. KOZLOVA (Leningrad: Aurora Art Publishers, 1973), 21: „The painter’s works become more comprehensible, if we imagine them in a Rococo interior, the lyrical emotional harmony of which is in keeping with Watteau’s poetic reverie.” Zolotov ugyanebben a tanulmányban Peter Thornton *Baroque and Rococo Silks* című könyvére is utal (New York: Faber&Faber, 1965), melyben az egyik selymen használt mintát bemutató illusztráció mellett Watteau *La danse, ou Iris* (1719, Berlin, Gemäldegalerie) című festménye is szerepel, a nőalak ruháján ugyanazzal a mintával. ZOLOTOV, *Antoine Watteau*, 11–12.

9 Micaela von MARCARD, *A rokokó avagy kísérlet az emberi szíven*, ford. OROSZ Magdolna (Budapest: Európa, 1999), 292.

a korszak stílusát, melyben alkotott, jóval később nevezik csak el így.¹⁰ Szembetűnő azonban, hogy ők a „gáláns ünnepségeknél” fontosabbnak tartják kiemelni Watteau akadémikus mivoltát. 1721. augusztusában – a *Mercur de France* folyóiratban megjelent nekrológiájában – Antoine de la Roque például így ír róla: „[a] múlt hónap végén nagy veszteség érte a képzőművészetet: tüdőbajban elhunyt Watteau úr, a királyi Festészeti Akadémia professzora, alig 37 évet élt”.¹¹ Jean de Jullienne műkereskedő és a festő barátja pedig már Watteau-életrajzának címében feltünteti a művész akadémiai címét.¹²

Felmerülhet a kérdés, hogyan kell Watteau-ra tekintenünk: mint akadémikus művészre – aki a királyi Festészeti és Szobrászati Akadémia szabályait és hagyományait követi –, vagy mint műfajteremtőre, aki épp ezeket a szabályokat figyelmen kívül hagyva alkot? Napjaink távlatából Watteau megítélésekor nem ez a legfontosabb kérdés, ennél lényegesebb a különböző korszakok szempontrendszerének összehasonlítása. Ezt az ellentmondást tehát nem művészettörténeti szempontból elemezzük – így nem térünk ki a festő ecsetkezelésére, sem az általa alkalmazott technikákra vagy a vázlatokra –, hanem művészetelméleti megközelítésből vizsgáljuk. A Watteau-ról szóló szövegek (nekrológok, életrajzok, szépirodalmi művek és egyéb műfajokhoz tartozó írások) alapján, főként a 18. és 19. század nézőpontjából kívánjuk feltárni az Akadémia és a „gáláns ünnepségek” műfajának viszonyát. Fő célkitűzésünk azonban az, hogy Watteau kapcsán felvázoljuk a rokokó stíluson belül a „gáláns ünnepségek” műfajának egy lehetséges periodizációját, amelyben megkerülhetetlen az Akadémia szerepe.

Az Akadémia és a műfajok hierarchiája

Először is a francia királyi Festészeti és Szobrászati Akadémia működését kell megértenünk. A művészetek intézményesítését az Akadémia 1648-ban történő megalapítása tette lehetővé. Ez azt jelentette, hogy az Akadémia előírhatta a mű-

10 A rokokó fogalmának kialakulásáról és változásáról lásd egyebek között: Fiske KIMBALL, „The Creation of the Rococo”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 4, 3–4. sz. (1941–1942): 119–123; valamint Marie-Pauline MARTIN, „Rococo: du jargon à la catégorie de style”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 80, 4. sz. (2017): 474–487.

11 „Les Beaux Arts ont fait une grande perte vers la fin du mois dernier en la personne du sieur Watteau, Professeur de l’Académie Royale de Peinture, qui est mort d’une maladie du poulmon, seulement âgé de 37 ans”. Antoine de LA ROQUE, „Les Beaux Arts ont fait... [1721]” in ROSENBERG, *Vies anciennes...*, 5.

12 Jean de JULLIENNE, „Abrégé de la vie d’Antoine Watteau, Peintre du Roy en son Académie Royale de Peinture et de Sculpture [1726]”, in ROSENBERG, *Vies anciennes...*, 11–17.

vészeti témákat, értékelhette a műalkotásokat, és mindenekelőtt egy királyhoz hű társadalom művészeti értékeit képviselte. Mindez illeszkedik abba a világképhez, melyet XIV. Lajos abszolutista uralma jelentett: minden szellemi és művészi tevékenység legfőbb célja az állam és a király dicsőítése, ezáltal a közösség szolgálata volt.¹³ D'Aubignac abbé még a tudományokra is kiterjeszti a király kétségbevonhatatlan hatalmát, amikor azt írja, hogy az uralkodó ugyan „láncra veri” az embereket, de ezek olyan, tetszetős „arany láncok”, melyek viselése nem nehéz, ám engedelmességre bír.¹⁴ Az Akadémia a látszólagos szigor ellenére mégsem rendelkezett írott szabállyal. Jean-Baptiste Colbert miniszterként – egyéb gazdasági és szellemi tevékenységei mellett – 1663-ban kísérletet tett arra, hogy reformokat vezessen be az Akadémián, és a művészi technikák szabályozásával megerősítse és alakítsa a királyról alkotott képet. Az általa vezetett bizottság azonban sokkal inkább cenzúraként, mint előíró vagy útmutató testületként működött.¹⁵ Thomas Crow hívja fel a figyelmet arra, hogy Franciaországban a képi esztétikával foglalkozó első művet, melyet *L'Idée de la perfection de la peinture* címmel Fréart de Chambray írt, csak 1662-ben adták ki,¹⁶ és az akadémikus festőművészek és egyszerű mesteremberek közötti különbségtétel („distinction juridique”) is csupán húsz évvel az Akadémia alapítása után, 1668-ban került tisztázásra.¹⁷ Ez azt jelenti, hogy az 1660-as évektől egyértelműen voltak törekvések egységesítésre, normatívák felállítására, szabályozásra (egyebek között a tagok felvételére és kizárására vonatkozóan),¹⁸ ezek mégsem eredményeztek feltétel nélküli egyetértést az Akadémia tagjai között.

Az akadémikusok gondolkodásmódját, illetve az egyes művészek intézménybe való felvételének körülményeit az Akadémián elhangzott előadások szövegeiből, jegyzőkönyveiből ismerjük. Az előadások ötlete szintén Colbert nevéhez köthe-

13 Jean-Marie APOSTOLIDÈS, *Le Roi-machine: Spectacle et politique au temps de Louis XIV* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1981), 24.

14 François Hédelin, abbé d'AUBIGNAC, *Discours au roi sur l'établissement d'une seconde académie dans la ville de Paris* (Paris: Jacques de Brueil et Pierre Collet, 1664), 8. „Ainsi les Roys, en conservant dans leur Etat l'étude des Sciences, donnent insensiblement à leurs Peuples des chaînes, mais des chaînes dorées, qui leur plaisent, & ne leur pesent pas, qui les retiennent dans l'obéissance sans les tenir esclaves”.

15 A bizottságot *Petite Académie*-nek (Kis Akadémiának) nevezték, alapító tagjai pedig Bourzeis, Cassagne, Chapelain és Perrault voltak. APOSTOLIDÈS, *Le Roi-machine*, 30.

16 Thomas CROW, *La peinture et son public à Paris au dix-huitième siècle*, trad. André JACQUESSON (Paris: Macula, 2000), 38.

17 Uo., 38.

18 Uo., 40.

tő.¹⁹ Elsősorban ezeket az írásokat hívjuk segítségül annak feltárásához, hogyan kapcsolódik a „gáláns ünnepségek” műfaja az Akadémiához – és hogyan távolodik el tőle –, valamint szintén e szövegek alapján próbálunk meg választ találni arra a kérdésre, hogyan periodizálható e műfaj. Azonban ahhoz, hogy ezt a viszonyt megérthessük, a „gáláns ünnepségek” műfajának létrejötténél korábbra kell visszanyúlnunk: André Félibien 1667-ben, az Akadémia előadásaihoz írt előszavához.²⁰ Érdemes megemlítenünk, hogy sem Félibien, sem akadémikus kortársai nem beszélnek műfajról – ezt a fogalmat az utókor társította elméleteikhez. Félibien az ábrázolt témákat vette számba, és ez alapján a következő hierarchiát állította fel: az értékskála csúcsán helyezte el a történelmi, mitológiai, illetve vallásos témájú festményeket. Ezt a kategóriát követik a portrék, majd harmadik helyen az élő állatokat ábrázoló képek szerepelnek. A negyedik kategóriába sorolta a tájképeket, és azok a témák, amelyeket ma a csendéletekhez sorolnánk, a hierarchia legaljára kerültek.²¹

Félibien hierarchiája szerint a felső kategóriába tartozó művek legfontosabb ismérve a szenvedélyábrázolás, azaz a festményeknek a néző lelkére gyakorolt hatása, míg az úgynevezett kis műfajoknak nem az a célja, hogy szenvedélyeket keltsenek a néző lelkében. Ahogy Prohászka Erzsébet fogalmaz: „[a] művészetelmélet-írók szerint [...] a zsánerképek és a portrék a történeti festményeknél kevésbé igénylik a művész képzelőerejének, fantáziájának a használatát.”²² Thomas Kirchner veti fel a kérdést, hogy a hősiess történelmi események ábrázolása – és az erre való igény – vajon a fennálló politikai berendezkedés tükörképe-e.²³ Félibienéhez hasonló gondolatokat fogalmaz meg Noël Coypel *Sur le rang que le dessin et le coloris doivent tenir entre les parties de la peinture* című előadásában 1697-ben, Roger de Piles *Cours de peinture par principe* című értekezésében 1708-ban, Du Bos abbé *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* című munkájában 1719-ben, Antoine Coypel pedig *Discours prononcez dans les conférences de l'Académie Royale*

19 A 17. századi szövegeket Alain Mérot gyűjtötte össze a *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle* című könyvben (Paris: École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996).

20 André Félibien (1619–1695) a korszak kiemelkedő alakja, művészetelmélet-író, több Akadémia tagja, titkára. Az előszó az 1667-ben elhangzott előadásokhoz készült.

21 André FÉLIBIEN, „Préface aux Conférences”, in MÉROT, *Les Conférences...*, 50.

22 PROHÁSZKA Erzsébet, „Az embert ábrázoló kis műfajok megítélése a 18. századi Franciaországban”, in *Szövegek között 19*, szerk. FRIED István, KOVÁCS Flóra, SZABÓ István Zoltán és PÁL Katalin (Szeged: SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Doktori Alprogram, 2015), 89–110.

23 Thomas KIRCHNER, „La nécessité d'une hiérarchie des genres”, in *La naissance de la théorie de l'art en France: 1640–1720*, n° 31–32 de la *Revue d'esthétique*, éd. Stefan GERMER et Christian MICHEL, 186–196 (1997): 192.

de Peinture et de Sculpture című előadásgyűjteményében 1721-ben.²⁴ A felsorolt szerzők valamennyien kapcsolatban álltak az Akadémiával, és a szenvedélyábrázolás jelentőségét hangsúlyozták. A mostani szakirodalom viszont arra hívja fel a figyelmet, hogy a Félibien utáni írónál az allegória szerepe egyre inkább háttérbe szorul, amit azzal indokolnak, hogy az értelmezés túl nagy erőfeszítést igényel, ez pedig az érzelmek átélése szempontjából kényelmetlen a néző számára.²⁵ René Démonis értelmezése arra világít rá, hogy a szenvedélyábrázolás immár nem csupán a történelmi, mitológiai és vallásos allegória keretében volt lehetséges, így az iránta való elvárások nem csak az abszolutista uralkodásra berendezkedett társadalom szemszögéből vizsgálhatók.

Christian Michel véleményét is érdemes idézni, szerinte ugyanis nem annyira a történelmi festészet és az egyéb műfajok – vagy témák – közötti különbséget tükrözi a Félibien által megfogalmazott hierarchia. Ő inkább úgy értelmezi az akadémikusok álláspontját, hogy az a különböző festők tehetsége („talent”) között tesz különbséget: a történelmi festészetben jeleskedő művészeket általános tehetségű, míg az egyéb témákban alkotókat egyetlen téma ábrázolására szakosodott festőkként fogadja tagjai közé az Akadémia.²⁶ Akadémiai tagságot tehát az a művész kaphatott, aki egy tetszőleges műfajban kiemelkedően tehetségesnek bizonyult.

Érdemes azonban megjegyeznünk, hogy a zsánerfestészet (tehát a hétköznapi jeleneteket ábrázoló festmények csoportja) nem jelenik meg a hierarchiában. Ezt Kirchner azzal magyarázza, hogy az életképeket akkoriban polgári műfajnak tartották, amely nem kerülhetett bele egy arisztokratikus rendszerbe.²⁷ A zsánerfestők csak XIV. Lajos halála után nyerhettek felvételt az Akadémiára, de még Du Bos abbé is alacsonyabb rendűnek tartja munkáikat, mint a többi műfajhoz tartozó alkotásokat.²⁸ A zsánerfestészet megítélésének változása, ami majd a 18. században következik be, különös jelentőséggel bír a „gáláns ünnepségek” műfajának periodizációjában is.

24 Az említett szerzőknek a műfajok hierarchiájához, valamint a szenvedélyábrázoláshoz való viszonyulásáról lásd: MOLNÁR Luca, „L'évolution de la hiérarchie des genres picturaux en France entre 1667 et 1737”, *Acta Romanica Quinqueecclesiensis* 4 [*Panorama des études française en Europe centrale*, dir. BENE Adrián], (2017): 115–127.

25 René DÉMONIS, „La hiérarchie des genres en peinture de Félibien aux Lumières”, in *Majeur ou mineur? Les hiérarchies en art*, éd. Georges ROQUES, 53–66 (Nîmes: Jacqueline Chambon, 2000), 57. A kis műfajokról lásd bővebben ugyanebben a kötetben: Daniel ARASSE, „Sept réflexions sur la préhistoire de la peinture de genre”, in ROQUES, *Majeur ou mineur*, 33–52.

26 Christian MICHEL, *Le «célèbre Watteau»* (Genève: Droz, 2008), 168.

27 KIRCHNER, „La nécessité d'une hiérarchie des genres”, 193.

28 Alfred LOMBARD, *L'abbé Du Bos: Un initiateur de la pensée moderne (1640–1742)* (Paris: Hachette, 1913), 216.

Fordulópont az Akadémián: Watteau felvétele

A 18. század során gyökeresen megváltozik a festészeti műfajok hierarchiája, ahogy a társadalmi életben és a művészvilágban is számos változás következik be ekkor. Az Akadémia szerepe például csökkenni kezd – meg lehet, hogy részben épp az Akadémia tárlatai idézték elő ezt a változást, hiszen a nagyközönség számára megnyitott, később *Salon*nak nevezett nyilvános kiállításokkal a műgyűjtők, műértők, műkereskedők köre jelentősen bővült, és már nem csak arisztokraták voltak a megrendelők között. A tárlatokat 1663-tól rendszertelenül, 1737-től évente, majd 1746-tól kétfévente rendezték meg.²⁹ Kezdetben nem bizonyultak sikeresnek, ám 1699-ben a Louvre-ba helyezték át a kiállításokat, ahova már lényegesen nagyobb közönség látogatott el, mint korábban a királyi palota árkádjai alá, vagy az Akadémia épületébe.³⁰ A másik, a művészeti életet is befolyásoló körülmény az volt, hogy Orléans-i Fülöp régensségének idején az arisztokrácia Versailles-ból Párizsba tette át székhelyét. A festők tehát láthatták, hogyan éltek az arisztokraták, akiknek ők díszítették új, párizsi otthonaikat.³¹ Ezzel párhuzamosan feltörekvőben volt egy új, gazdagodó polgári réteg is, amely a zsánerképek iránt mutatott egyre nagyobb érdeklődést.

Watteau akadémiai felvétele is egy fordulópontra világít rá: a művészt 1712-ben fogadja tagjai közé az Akadémia. Akadémiai tagságának véglegesítéséhez azonban egy pályaművet („*morceau de réception*”) kell bemutatnia, amivel csak 1717-ben készül el. A *Hajóraszállítás Cytheré szigetére*³² című festménye alapján általános tehetségű festőként („*peintre de talent universel*”) ismerik el. Művének elkészítéséhez, amelyre éveket vár az Akadémia, a szabad témaválasztás lehetőségét kapta – Christian Michel szerint épp azért, hogy ez alapján sorolhassák majd be a megfelelő kategóriába.³³ Az akadémiai jegyzőkönyv így fogalmaz az elkészült festmény témájára vonatkozóan: „*représentant une feste galante*”, azaz „egy gálás ünnepséget ábrázol”.³⁴

29 Élisabeth LAVEZZI, *La scène de genre dans les Salons de Diderot* (Paris: Hermann, 2009), 9.

30 CROW, *La peinture et son public...*, 5.

31 Uo., 87–88.

32 A kép címének francia nyelven is több változata ismert (*Pélerinage à l'île de Cythère, Embarquement pour l'île de Cythère*). A magyar címváltozatok közül jelen tanulmányunkban a Farkas Zoltán által alkalmazott címet használjuk.

33 MICHEL, *Le «célèbre Watteau»*, 169.

34 A Watteau 1717. augusztus 28-i akadémiai felvételéről készült jegyzőkönyvet idézi: MICHEL, *Le «célèbre Watteau»*, 172.

Miért lett Watteau „általános tehetségű” festő? Bartha-Kovács Katalin ezt az-
 zal magyarázza, hogy nem a képen megjelenített történet vagy a cselekmény, ha-
 nem az ábrázolás *költőisége* alapján sorolták ebbe a kategóriába.³⁵ Ez a fogalom
 Watteau esetében nem azt fejezi ki, hogy a festményt valamely költemény vagy
 egyéb irodalmi mű ihlette, hiszen képei nem utalnak konkrét irodalmi művek-
 re, sem színművekre.³⁶ A költőiség a történeti festészet (tehát a Félibien által fel-
 állított hierarchia csúcán elhelyezkedő képek) egyik jellemzője, ami túlmutat a
 cselekmény ábrázolásán, és a néző lelkét érinti meg. Az akadémikusok ezt a tulaj-
 donságot látták a *Hajóraszállítás Cytheré szigetére* című képen, s ez a jellegzetesség
 az utókorban is számos író és kutatót arra ösztönzött, hogy egyenesen költőnek
 nevezze a festőt. A teljesség igénye nélkül idézünk néhány nevet: a Goncourt fivé-
 rek a 18. század nagy költőjének tartják a művészt.³⁷ Farkas Zoltán is ezt hangsú-
 lyozza Watteau utolsó éveiben készült alkotásai kapcsán: „Pedig Watteau ugyanaz
 volt ekkor is; a valóságot igazabbá, szebbé alakító költő.”³⁸ A 20. század legelején
 az Henri Roujon által szerkesztett könyvsorozat Watteau-ról szóló kötetében ez
 olvasható: „Az, ahogy Watteau megneemesíti akadémiai tájképeit, a festő-poéta
 költészete, olyan költészet, mellyel úgymond *természetfelettivé* teszi a föld azon
 sarkát, melyet ecsetje lefest.”³⁹ Zolotov is ugyanezt hangsúlyozza, amikor az „ér-
 zelmi utalást” („emotional implication”) tartja Watteau „költészete” legfonto-
 sabb jellemzőjének.⁴⁰

Abban korabeli életrajzírói mind egyetértenek, hogy nem volt a szó hagyó-
 mányos értelmében vett történeti festő, ám eltérések mutatkoznak a szövegek-
 ben Watteau „általános” – azaz nagyszabású, allegorikus művek alkotásához
 szükséges – tehetségét illetően. Barátja, Jean de Jullienne nem kételkedett Wat-
 teau képességeiben: „[n]éhány történelmi témájú művet is hátrahagyott, melyek
 [Watteau] kiváló ízléséről tanúskodva azt bizonyítják, hogy ugyanolyan sikeres
 lett volna a történeti festészet területén is, ha ezt tette volna meg képei fő témá-

35 BARTHA-KOVÁCS, *Hét arabeszk...*, 15.

36 MICHEL, *Le «célèbre Watteau»*, 192. Lásd még: Robert TOMLINSON, *La fête galante: Watteau et Marivaux* (Paris: Droz, 1981).

37 Edmond de GONCOURT és Jules de GONCOURT, *AXVIII. század művészete és egyéb művészettörténeti tanulmányok*, ford. PÖDÖR László (Budapest: Corvina Kiadó, 1975), 81.

38 FARKAS, *Watteau*, 24.

39 *Watteau*, dir. Henri ROUJON, *Les peintres illustres 18* (Paris: Pierre Lafitte et Compagnie, [1910]), 68. „L’ennoblissement dont Watteau revêt son paysage académique, à lui, c’est la poésie du peintre-poète, poésie avec laquelle il *surnaturalise*, pour ainsi dire, le coin de terre que son pinceau peint.”

40 ZOLOTOV, *Antoine Watteau*, 26.

jának”.⁴¹ Edme-François Gersaint sorai inkább csalódottságot fejeznek ki: „ha kezdeti tanulmányai a történeti műfajra összpontosultak volna, és hosszabb élet adatott volna meg neki, Franciaország egyik legnagyobb festőjeként tarthatnánk számon”.⁴² Caylus gróf viszont máshogy tekint Watteau-ra, mint akadémikus kortársai: „[...] a rajztudásában megnyilvánuló hiányosság akadályozta meg abban, hogy heroikus vagy allegorikus műveket fessen.”⁴³

Az Akadémia fentiekben ismertetett álláspontja Watteau-t illetően csak a 19. században bukkan fel ismét, amikor majd a költőiség kap hangsúlyt a Goncourt fivéreknél. Ők a festőről írt munkájukat ezzel a mondattal kezdik: „A XVIII. század nagy poétája Watteau.”⁴⁴

A „gáláns ünnepségek” műfaja

Hogyan és mikor jelenik meg a „gáláns ünnepségek” műfaja az Akadémián? Ez a kifejezés Watteau felvételekor olvasható először a jegyzőkönyvben, de az öt követő festők esetében a „gáláns ünnepségek” már különálló műfajt jelölő kategória. Watteau követőit – Nicolas Lancret-t 1719-ben, majd Jean-Baptiste Patert 1728-ban – nem általános tehetségű, hanem a gáláns ünnepségek ábrázolására szakosodott festőként („peintre dans le talent particulier des fêtes galantes”) fogadja tagjai közé az Akadémia. 1743-ban Sylvain Ballot de Sovot műkedvelő jogász hangsúlyozza Lancret-ről szóló írásában, hogy Watteau-val azonos kategóriában vette fel a festőt az Akadémia,⁴⁵ pedig ténylegesen Lancret volt az első, hivatalosan is „gáláns ünnepségekre szakosodott” művész ebben az intézményben. Fontos tisztázni, hogy – Martin Eidelberg is figyelmeztet rá – 1717. augusztus 28-án csupán a „gáláns ünnepség” kifejezés hangzik el az Akadémián,⁴⁶ ráadásul kifejezetten a *Hajóraszállítás Cytheré szigetére* című festmény témájára vonatkozóan.

41 „Il a même laissé quelques morceaux historiés, dont le goût excellent fait assez connaître qu’il eût également réussi dans cette partie s’il en eût fait son principal objet”. JULLIENNE, „Abrégé de la vie...”, 17.

42 „[I]l aurait été à souhaiter que ses premières études eussent été pour le genre historique, et qu’il eût vécu plus longtemps; il est à présumer qu’il serait devenu un des plus grands peintres de la France”. Edme-François GERSAINT, „Abrégé de la vie d’Antoine Watteau [1744]”, in ROSENBERG, *Vies anciennes...*, 39–40.

43 „[C]ette insuffisance dans la pratique du dessin le mettait hors de portée de peindre ni de composer rien d’héroïque ni d’allégorique”. CAYLUS, „La vie d’Antoine Wateau...”, 73.

44 GONCOURT, *A XVIII. század művészete...*, 81.

45 MICHEL, *Le «célèbre Watteau»*, 172.

46 Martin EIDELBERG, „Watteau, peintre de fêtes galantes”, in *Watteau et la fête galante*, éd. Martin EIDELBERG, (Paris: Réunion des Musées Nationaux, Valenciennes: Musée des Beaux-Arts, 2004), 17.

Láthatjuk tehát, hogy nemcsak a műfaj periodizációja, hanem kialakulása is el-
lentmondásokkal és bizonytalansággal teli.

A „gáláns ünnepségek” műfajában született képek témáját illetően Watteau alkotásai nyilvánvalóvá teszik, hogy nem valós jeleneteknek vagyunk szemtanúi: amit festményein látunk, nem a valóság tükörképe, hanem annak művészi ábrázolása. A festő költőisége kapcsán már említést tettünk arról, hogy képein a cselekménynél nagyobb hangsúlyt kap a néző lelkére gyakorolt hatás, ennek elengedhetetlen eszköze a művész képzelőereje. Elemzésében Inna Szergejevna Nyemilova szintén a költőiséget kapcsolja a watteau-i „gáláns ünnepségekhez”: „Watteau volt az első, aki megfestette ezeknek a könnyed, szinte észrevétlen érzelmeknek a világát! Hiszen előtte a francia festészet általában csak a klasszikus tragédiák magas érzelmi hőfokát ismerte! [...] Festett úgynevezett „gáláns ünnepségeket”, amelyek hol tele vannak költészettel, mint a »Nehéz lánykérés«, hol könnyed iróniával, mint a »Szesélyes lány«”.⁴⁷ Thomas Crow pedig azt állapítja meg, hogy „[a] gáláns ünnepségek egy mesterséges műfaj. [...] ábrázolásmódjában el kellett különbölnie a kis műfajoktól.”⁴⁸

Ha számba vesszük a Watteau művészetét formáló hatásokat, akkor láthatjuk, hogy képi világa különböző elemeket olvaszt egybe: XIV. Lajos, majd a régens udvarának arisztokrata közeget, a rokokó díszítőművészetet, az itáliai színházat, a flamand festészetet,⁴⁹ valamint a festő korának népszerű irodalmi műfajait, egyebek között a pásztorénekeket.⁵⁰ Ám hiába lép Lancret és Pater Watteau nyomdokaiba, az ő felvételüket követően több festő nem lesz akadémikus ebben a kategóriában – így elérkeztünk a „gáláns ünnepségek” első korszakának végéhez.

47 Inna Szergejevna NYEMILOVA, *Régi képek titkai*, ford. DALOS György (Budapest: Gondolat, 1979), 19–20.

48 „La Fête galante est un genre artificiel. [...] dès lors qu’il lui fallait se démarquer, en tant que mode de représentation, des genres mineurs”. CROW, *La peinture et son public...*, 70.

49 Lásd bővebben: Guillaume GLORIEUX, „Watteau et le Nord”, in EIDELBERG, *Watteau et la fête galante*, 45–55.

50 Felmerül a kérdés: mindez elegendő-e ahhoz, hogy egy festmény ehhez a műfajhoz tartozzon. Számos életrajzíró szembesít bennünket ugyanis azzal, hogy Watteau művei utánozhatatlan festői modoránál, ábrázolási stílusánál, ecsetkezelésénél fogva egyedülállóak. Jelen tanulmányunk célja azonban nem Watteau festői modorának elemzése, hanem a műfaj periodizációjának ismertetése a róla szóló irodalomban.

A „gáláns ünnepségek” háttérbe szorulása: Diderot álláspontja

A 18. század első felében aratott elsőpró sikere ellenére Watteau neve jóval ritkábban fordul elő a század második felében írt szövegekben. Ezekben az évtizedekben a művész festményein ábrázolt világ és az általa képviselt értékek elveszítik korábbi népszerűségüket: a természeti környezetben tartott pompás, gáláns ünnepségeket felváltják a zsánerjelenetek, a képzeletbeli témákat pedig háttérbe szorítják azok, melyeket a mindennapi élet ihletett. Elég Denis Diderot-ra gondolnunk, aki – bár elismerte Watteau tehetségét, mégis elutasította festői modorát – ezt írja a művészről: „Vegyük el Watteau-tól helyzeteit, színét, alakjainak és ruházatainak báját; nézzük pusztán a jelenetet, és ítéljünk azután.”⁵¹ *Pensées détachées sur la peinture* című írásában úgy kicsinyli le a művész érdemeit, hogy ezt hangsúlyozottan saját véleményeként adja elő: „jobban szeretem a rusztikusságot a mesterkéeltségnél, és tíz Watteau-t adnék egy Teniers-ért.”⁵² Diderot nemtetszésének okát abban kell keresnünk, ami két idézetünk alapján jól körvonalazódik: az első hangsúlyozza, hogy az író számára elsődleges a kép témája, míg a második a minél valóságosabb, *rusztikusabb* ábrázolásmódot méltatja. Watteau művésze tehát – épp költőisége, a festő gazdag képzeletvilága miatt – ellenpólusává válik annak a festészetnek, amelyet Diderot nagyra tart. Az író Watteau „gáláns és kifinomult esztétikáját” állítja szembe a „nyers és vad természet esztétikájával.”⁵³

Ha a „gáláns ünnepségek” műfajának periodizációját szövegek alapján határozzuk meg, több okunk is van azt feltételezni, hogy Diderot álláspontja nemcsak személyes véleményét, hanem a korszak gondolkodóinak ízlését is tükrözi. Csupán a Watteau-ról szóló szövegek számát vizsgálva láthatjuk, hogy a festő halálától a 18. század közepéig jóval többet – és többen – írnak róla, mint a század második felében. Ekkor az írók közül kevesebben érdeklődnek iránta, hiszen többségük Watteau képi világától merőben eltérő értékeket keres a festményeken. Ezt támaszthatja alá az is, hogy az *Enciklopédia*, melynek Diderot volt egyik főszerkesztője, nem tartalmaz „Watteau” szócikket. Jaucourt lovag megemlíti ugyan a művészt „Francia iskola [Festészet]” szócikkében, mint a „gáláns ünnepségek fes-

51 Denis DIDEROT, *Értekezés a festőművészetről*, in DIDEROT *válogatott filozófiai művei II.*, ford. ALEXANDER Bernát, 134–191 (Budapest: Franklin Társulat, 1915), 171.

52 „J’aime mieux la rusticité que la mignardise, et je donnerais dix Watteau pour un Teniers”. Denis DIDEROT, *Pensées détachées sur la peinture*, in *Salons IV. Héros et martyrs*, eds. Else Marie BUKDAHL, Michel DELON, Didier KAHN et Annette LORENCEAU (Paris: Hermann, 1995), 381.

53 Sylviane ALBERTAN-COPPOLA et Nadège LANGBOUR, „J’aime mieux la rusticité que la mignardise: Diderot contre le raffinement de Watteau”, in *Watteau au confluent des arts*, eds. Carine BARBAFIERI et Chris RAUSEO (Valenciennes: Presses Universitaires de Valenciennes, 2009), 184.

tőjét”, sőt szerethetőnek („aimable”) is nevezi, mégsem tekinti Watteau-t jelentős, korszakalkotó művésznek.⁵⁴ Az enciklopédisták látásmódját összegzi az *Encyclopédie* másik főszerkesztője, Jean le Rond d’Alembert is „Iskola [Képzőművészetek]” című szócikkében. A francia iskoláról írva kifejti, hogy a „jó művészek” száma egyre csökken. D’Alembert szerint ennek egyik oka „a nemzet nevetséges & barbár ízlése, mely ragaszkodik a porcelánszobrocskákhoz és az idétlen kínai figurákhoz. Hogyan is lehetne ilyen ízléssel mély értelmű, nemes és gondosan ábrázolt témákat szeretni?”⁵⁵ Bár a rokokó stílus játékos, keleti motívumokkal gazdagon díszített művészete és a Watteau által képviselt gáláns témák továbbra is népszerűek a műkedvelők és vásárlók körében, az *Encyclopédie* főszerkesztőihez hasonlóan gondolkodók számára ez a fajta, a „gáláns ünnepségek” műfajára is jellemző mesterkélttség nem képes azon szenvedélyek átadására, amelyeket a festményektől várnak – ezért is fordulnak el Watteau-tól. Az akadémikusok által képviselt értékrendet követi valamilyen formában Diderot és d’Alembert is, hiszen egyfelől nemes, másfelől a valós életből merített témákat keresnek a képeken. Míg a század elején az Akadémia ezen témák ábrázolásának képességét Watteau-ban is felfedezi, ők már másképp vélekednek műveiről.

Ez azonban korántsem jelenti azt, hogy nem születtek a festőt dicsérő szövegek a 18. század második felében. Michel-François Dandré-Bardon, az Akadémia festője és későbbi rektora 1765-ben méltatja Watteau kompozícióit és műfaját, kiemeli, hogy úttörő volt a festészetben, akihez utánpótlás nem érhetett fel.⁵⁶ Ugyanezt írja Papillon de la Ferté 1776-ban a *Hajóraszállás Cytheré szigetére* című festmény kapcsán.⁵⁷ Miért beszélhetünk mégis korszakolásról Watteau fogadtatása kapcsán, ha a műkedvelők szűk körének szívéhez mindvégig közel állt Watteau képi világa? A 18. és 19. század fordulóján többen is hangot adnak annak a véleménynek, hogy korukra Watteau neve szinte teljesen feledésbe merült. 1802-ben Jean-Joseph Taillasson azt írja, hogy jócskán megváltozott az ízlés, így már egyenesen „bűn Watteau-ról beszélni”.⁵⁸ 1808-ban Pierre-Marie Gault de

54 Louis de JAUCOURT (chevalier), „École française [peinture]”, in *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.*, Tome 5, éds. Denis DIDEROT et Jean le Rond D’ALEMBERT, 322 (Stuttgart-Bad Cannstatt: Friedrich Frommann Verlag, 1966–1995).

55 „[L]e goût ridicule & barbare de la nation pour les magots de porcelaine & les figures estropiées de la Chine. Comment avec un pareil goût aimera-t-on les sujets nobles, vastes & bien traités.” Jean le Rond D’ALEMBERT, „ÉCOLE (Beaux-Arts)”, in DIDEROT et D’ALEMBERT, *Encyclopédie...*, 334.

56 Michel-François DANDRÉ-BARDON, „Watteau [1765]”, in ROSENBERG, *Vies anciennes...*, 100.

57 Denis-Pierre-Jean PAPILLON DE LA FERTÉ, „Antoine Watteau [1776]”, in ROSENBERG, *Vies anciennes...*, 105.

58 „[M]ais le goût est bien changé, et peut-être aujourd’hui sera-ce un crime de parler de Watteau.” Jean-Joseph TAILLASSON, „Observations sur Watteau [1802]”, in ROSENBERG, *Vies anciennes...*, 108.

Saint-Germain művészetkritikus is arról számol be, hogy Watteau érdeme majdnem elveszett kora számára, „mert éppoly nevetségesnek tartják, mint napjaink jó műfaját [„bon genre”] fogják a jövőben.”⁵⁹ Lecarpentier pedig 1821-ben az ízlés megváltozásával magyarázza a Watteau-képek árának csökkenését.⁶⁰ Az enciklopédisták szemléletmódja tehát nemcsak a 18. század második felét hatja át, hanem a 19. századba is átnyúlik. Amint azonban látni fogjuk, a „gáláns ünnepek” műfaja majd új erőre kap a 19. századi irodalomban.

A „gáláns ünnepek” reneszánsza a 19. században

A 19. században több változás is történik mind Watteau, mind a műfaj megítélésének szempontjából. Ezzel kapcsolatban nemcsak elméleti szövegeket és életrajzokat idézünk, hanem költeményeket és regényeket is, ezek formálják ugyanis a festőhöz kapcsolódó irodalom túlnyomó többségét a korszakban. Arról sem szabad megfeledkeznünk, hogy a „gáláns ünnepek” értelmezése is megváltozik: a világ, melyet e műfaj segítségével teremtett meg a művész, az Ancien Régime eltűnésével a múlté lett. A rokokó stílus könnyedsége és gondtalansága szertefoszlik, és a Watteau „gáláns ünnepeit” megidéző írásokban megjelenik a *melankólia* motívuma, melyet a „romantikus mítosz” tesz elválaszthatatlanná a festő képi világától.⁶¹ Az alábbiakban azt vizsgáljuk, mikor kezdődött a műfaj fogadtatásának harmadik szakasza, valamint azt is, hogy a feledés évtizedei után valódi újjászületésről, vagy inkább utánérzésekről van-e szó.

Mielőtt azonban a 19. századi írók és költők szavait idéznénk, vessünk egy pillantást arra, hogyan is történt az elfeledett Watteau – és a műfaj – újrafelfedezése. Gérard de Nerval, Théophile Gautier és barátai a Doyenné utcában bérelt lakásukban idézték meg Watteau képi világát. Michel Brix belga irodalomtörténész így írja le összejöveteleiket: „azt hihetnénk, hogy a *Hajóraszállás Cytheré szigetére* szereplői költöztek a Doyenné utcába: ezek a művészek, akik mind sugárzó fiatalságukat élvezték, napjaikat és estéiket azzal töltötték, hogy a művészetről beszéltek, festettek, írtak, táncoltak, színészkedtek, zenéltek, valamint ünnepsé-

59 „Le mérite de Wateau est presque perdu pour nous. On ne le considère que comme le peintre des petits maîtres et des merveilles de son temps, aussi ridicule pour nous que le *bon genre* du jour le sera dans l’avenir.” Pierre-Marie GAULT DE SAINT-GERMAIN, „Notice sur Watteau (1808)”, in ROSENBERG, *Vies anciennes...*, 113.

60 Charles-Louis-François LECARPENTIER, „Watteau [1821]”, in ROSENBERG, *Vies anciennes...*, 117.

61 „[M]ythe romantique”. MICHEL, *Le «célèbre Watteau»*, 14:

geket és bálakat szerveztek.”⁶² Feltehetően a Louvre-ban kiállított *Hajóraszállítás Cytheré szigetére* inspirálta ezeket a fiatal írókat és költőket arra, hogy megéljék, majd megírják az ott látottakat. Ezáltal Watteau népszerűsége fellendült, a művészhez fűződő szövegek száma pedig ismét gyarapodni kezdett a 18. század második feléhez képest.

Önmagában a szövegek számának növekedése azonban nem indokolná azt, hogy a 19. század elején húzzuk meg a „gáláns ünnepségek” következő periódusának határát. A fordulópontot 1838-ra tesszük, amikor megjelenik Théophile Gautier *A halál komédiája* (*La Comédie de la mort*) című kötetében *Vatteau* című verse. A költemény több szempontból is újítást hoz a Watteau-ról szóló diskurzusban: nem a festő élete vagy életműve a témája, hanem a képi világa – és a hozzá szorosan kapcsolódó műfaj – által inspirált gondolatok, melyeket átsző a melankólia:

Hosszasan bámultam a vasrácsra át
A parkot, Watteau kedvelte volna ...

[...]

Hordoztam lelkem mámoros bánatát,
Mert ekkor, ekkor jöttem rá végre:
Ez a park rejtette életem nagy álmát,
S boldogságomat rabként őrizte.⁶³

A „gáláns ünnepségek” irodalmi fogadtatásában az idézett verset megelőzően nincs nyoma melankóliának, szomorúságnak, vagy vágyott, de elérhetetlen boldogságnak. Ám Gautier-t követve *Keleti történetek* című regényében 1851-ben Nerval is elérhetetlen, letűnt világként idézi meg a „gáláns ünnepségek” jeleneteit:

62 „[O]n croirait volontiers que ce sont les personnages mêmes de *L’Embarquement pour Cythère* qui avaient emménagé au Doyenné: ces artistes, qui partageaient l’avantage radieux de la jeunesse, occupaient leurs journées et leurs soirées à parler d’art, à peindre, à écrire, à danser, à faire du théâtre et de la musique, ainsi qu’à organiser des fêtes et des bals.” Michel BRIX, „Nerval et la réhabilitation de Watteau au XIX^e siècle: De la Bohème du Doyenné à Sylvie”, in BARBAFIERI et RAUSEO, *Watteau au confluent des arts*, 253.

63 „Je regardai bien longtemps par la grille, / C’était un parc dans le goût de Watteau; / [...] / Je m’en allai, l’âme triste et ravie, / En regardant j’avais compris cela, / Que j’étais près du rêve de ma vie, / Que mon bonheur était enfermé là.” Théophile GAUTIER, *Vatteau*, in Théophile GAUTIER, *La Comédie de la Mort* (Paris: Desessart, 1838), 121–122. SUJTÓ László fordítása.

... a föld halott, az ember keze alatt halt meg, az istenek pedig elrepültek! [...] Watteau pásztorait és pásztorlányait kerestem, virágfüzérékkel díszített bárkáikat virágos partokon; a szerelemzarándokok szaténkabátba öltözött bolond társaságáról álmodtam [...].⁶⁴

Charles Baudelaire *Utazás Cytherébe* című költeményét Richard Stamelman egyenesen a halál allegóriájának tartja.⁶⁵ A versben Watteau akadémiai pályaművének fő motívuma, Cytheré szigete az utazó célpontja, de az örömben egykor gazdag sziget helyén csak pusztulást talál:

Zöld mirtuszok hona, nyílt szirmok szép szigetje!
Kit minden nemzetek örök heve imád,
S amilyen úgy remeg szívünk sóhaja át,
Mint kerten rózsaszag, nehéz tömjént lihegve,

Vagy mint örök zene, mit vadgalamb zokog!
– Cythére! most élém szűkös, sovány talajjal
Kelt, szirtes pusztaság, felferve tompa jajjal,
S micsoda furcsa, torz valamit láttam ott!⁶⁶

Paul Verlaine *Gálans ünnepségek* című versciklusának első költeményében, melynek címe *Holdfény*, ugyancsak megjelenik a szomorúság:

Különös táj a lelked: nagy csapat
álarcos vendég jár táncolva benne;
lantot vernek, de köntösük alatt
a bolond szív mintha szomoru lenne.⁶⁷

A fenti részletek ismeretében meglepő, hogy a melankólia gondolata csupán Watteau személyére vonatkozóan fordul elő a korábbi korszakokból származó szö-

64 „[L]a terre est morte, morte sous la main de l’homme, et les dieux se sont envolés! [...] Je cherchais les bergers et bergères de Watteau, leurs navires ornés de guirlandes abordant des rives fleuries; je rêvais ces folles bandes de pèlerins d’amour aux manteaux de satin”. Gérard de NERVAL, *Voyage en Orient I* (Paris: Garnier-Flammarion, 1980), 119.

65 Richard STAMELMAN, „The Shroud of Allegory: Death, Mourning and Melancholy in Baudelaire’s Work”, *Texas Studies in Literature and Language* 25, 3. sz. (1983), 390–409.

66 A „furcsa, torz valami”, melyet a lírai én meglát, egy akasztott tetem. Charles BAUDELAIRE, *Utazás Cytherébe*, in *Charles Baudelaire versei*, ford. TÓTH Árpád (Budapest: Sziget Könyvkiadó, 2000), 193.

67 Paul VERLAINE, *Holdfény*, in *Paul Verlaine válogatott versei*, szerk. KATONA Tamás, ford. SZABÓ Lőrinc (Budapest: Magyar Helikon, 1979), 55.

vegekben, legszembetűnőbben a kortársai által írt életrajzokban. Laurent Josse-Leclerc abbé, Jean de Jullienne és Dezallier d'Argenville szinte ugyanazokkal a szavakkal adnak számot arról, hogyan tette a folyamatos munka melankolikusá a művészt.⁶⁸ Sőt, Dezallier d'Argenville egyértelműen szembe állítja a festőt műveivel, és kijelenti, hogy Watteau képei nem tükrözik személyiségét, épp ellenkezőleg, azokon „mindenhol vidámságot találunk”.⁶⁹ A 19. század közepétől a Watteau-ról rendszeresen író Goncourt fivérek azonban a művész melankóliáját képein is felfedezni vélik, miként azt meg is fogalmazzák a *Hajóraszállás Cytheré szíigetére* kapcsán: „Igen, Watteau műve mélyén valami, ki tudná megmondani, miféle lassú és fojtott dallam suttog a nevető szavak mögött; valami megnevezhetetlen zenei és szelíden ragadós szomorúság árad el ezeken a szerelmes mulatozásokon.”⁷⁰ Kijelenthetjük tehát, hogy a 19. század ifjú művészei új korszakot nyitottak a „gáláns ünnepségek” műfajának irodalmi fogadtatásán belül, mely korszak legfőbb jellegzetessége a melankólia állandó jelenléte, és az, hogy a műfaj elnevezésén kívül immár nem fűzi semmilyen szál az Akadémiához.

Érdekességgéppen azt is megemlíthetjük, hogyan vélekedik Watteau „gáláns ünnepségeiről” néhány magyar művész a 20. században. Azt tapasztaljuk, hogy a Gautier-nál felfedezett melankólia és elmúlás motívuma náluk is megjelenik. Király Erzsébet is erre a következtetésre jut Gulácsy Lajos képi világát elemezve: „a »crepuscularis«, rokokó képzete a 19. század közepétől erősödött föl, és a szimbolisták borongós parkjeleneteiben vált modern motívummá. 17. századi költő elődeik a gáláns kalandokra ráboruló sötétségben még a jótékony leplet látták, ők a szerelem élményével összefonódott gyász szimbólumát.”⁷¹ Gulácsynak nemcsak festményeiben, hanem íásaiban is jelentős szerepet kapott a rokokó és a gáláns témák. 1909-ben egy rövid írásában fejezi ki vágyakozását Watteau boldog – és elérhetetlen – világa iránt: „Meghalok az örömtől, ne, ne ereszd le a függönyt, Bambo, hagyd látnom e képet. Menjek Watteau-val én is Cytherébe.”⁷²

68 LAURENT JOSSE-LECLERC, „Extrait du *Grand dictionnaire historique de Moreri* [1725]”, in ROSENBERG, *Vies anciennes...*, 10; JULLIENNE, „Abrégé de la vie...”, 16; ANTOINE-JOSEPH DEZALLIER D'ARGENVILLE, „Autre *Abrégé* de la vie d'Antoine Watteau (1745), in uo., 50.

69 DEZALLIER D'ARGENVILLE, „Autre *Abrégé* de la vie...”, 50.

70 GONCOURT, *A XVIII. század művészete*, 89. Az eredeti francia szövegben a „szerelmes mulatozások” így szerepel: „ces fêtes galantes”, mely „gáláns ünnepségeket” jelent. EDMOND ET JULES DE GONCOURT, *L'art du dix-huitième siècle* (Paris: Rapilly, 1873), 14.

71 KIRÁLY ERZSÉBET, „Gáláns ünnepség”: Rokokó remniszcenciák a magyar festészetben 1870 és 1920 között, *Művészettörténeti Értesítő* 40, 3–4. sz. (1991): 135–154, 145.

72 GULÁCSY LAJOS, „Álmok egy alvó tárlaton [1909]”, in GULÁCSY LAJOS, *A virágünnep vége* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1989), 64.

A már idézett Farkas Zoltán művészettörténész pedig jóval később, 1963-ban írja az alábbiakat:

De ha tovább bontogatjuk a Hajóraszállás nagyszerű színeit, hullámszó vonalvezetését, kitűnő térérzékeltetését, gazdag lelki tartalmát, Eros választékos magasztalásának tartózkodó módját, mindebből mégis valami fátyolos szomorúság villan elénk, valami halálmegsejtés, akárcsak a nagybeteg Chopin szivárványos gyöngyszemekként lepergő futamaiból.⁷³

Az idézetek alapján aligha meglepő, hogy e 19. századi eredetű szemléletmód a 20. században is uralkodó marad. Christian Michel is arra utal, hogy Watteau „a XIX. században a szaturnuszi művész paradigmájává vált, kinek festményeit még manapság is úgy olvassák, mint mélységes melankóliát árasztó műveket.”⁷⁴ A „gáláns ünnepségek” műfaj befogadástörténetének harmadik szakasza így több mint száz évet ölelhet fel.

Összegzésképpen arra a következtetésre jutottunk, hogy a „gáláns ünnepségek” műfajának és Watteau fogadtatásának párhuzamos vizsgálata lehetővé teszi a műfaj fogadtatásának periodizációját, melynek kezdőpontját a festő akadémiai felvételével az intézmény jelentőségének megingása jelenti. Ezt az időszakot a művész képei iránti csodálat jellemzi. A második periódus kezdete a 18. század derekára tehető, mikor az enciklopédisták hangot adnak ellenérzéseiknek egy olyan műfajjal szemben, amely képzeletbeli, mesterkelt jeleneteket ábrázol. Végül a 19. század első harmadának végétől újra fellendül a műfaj népszerűsége, azonban ekkor más értelmet nyer: szorosan összefonódik nemcsak a szépirodalommal, hanem a melankóliával, a kiábrándultsággal, a szomorúsággal is. A „gáláns ünnepségek” recepciójának szakaszai tehát az átfedések ellenére egyértelműen elkülöníthetők, lehetővé téve ezzel a műfaj tágabb, társadalmi és művészeti kontextusban való értelmezését.

73 FARKAS, *Watteau*, 14.

74 „Watteau, dans le cours du XIX^e siècle est devenu un paradigme de l'artiste saturnien, dont les tableaux, encore aujourd'hui, sont lus comme des œuvres qui exhalent une profonde mélancolie.” MICHEL, *Le «célèbre Watteau»*, 27.

A felfüggesztés esztétikája

Fragonard és Shonibare: *A hinta*

„Jártam Kertedet, Szerelem,
S láttam, amilyet soha még.”

(William Blake: *A szerelem kertje*)¹

A hintázás generációk játéka, sőt, több pusztta játéknál. A hintázás a vegytiszta életöröm; átélése nem eredmény- és szerepcentrikus, továbbá nem igényli, hogy speciális technikákat vagy szabályokat sajátítsunk el hozzá. Egyszerűsége ellenére is képes olyan élményt nyújtani, amely legalább részben pótolni tudja számunkra a repülés érzetét: felfelé és lefelé tartó oszcilláló mozgása a szabadság és a könnyedség érzését kínálja a hintázó embernek. Ritmikus mozgása miatt mind a keleti, mind a nyugati vallási rítusokban a természet újjászületésének jelképe, a műalkotásokon pedig az égi és földi szerelem, a szexuális vágy szimbólumaként azonosítható.² Bár a hintaábrázolások mindkét kultúra legrégebbi forrásain felfedezhetők, a képzőművészetben mégis leginkább a rokokó életérzés és dekadencia paradigmatisz játékszereként szoktunk rá hivatkozni. Lancret, Watteau és Fragonard (valamint a követőik) a francia arisztokrácia kényelmes életének bemutatásaként, a flörtölés játékaként utaltak a hintára, amely lehetővé teszi a képen megjelenített szerelmesek közötti merész, érzéki jelenet kibontakozását. A hinta témájú alkotások közül is kiemelkedik Fragonard-nak *A hinta szerencsés véletlenjei* című képe,³ ami annak ellenére vált rendkívül népszerűvé, hogy a témában születtek jobb feldolgozások is. Elismertsége a női és férfi alakok interakcióját bemutató helyzetkomikumban keresendő, ami a leplezetlen kritikai é

1 William BLAKE, „A szerelem kertje”, ford. DONGA Görgy, *Versek és próféciai* (Budapest: Európa, 1959), 85.

2 GAZDA Klára, *Nyiss kaput, új bíró! Népi játékok szimbolikus üzenete* (Kolozsvár: Kriza, 2017), 39.

3 Jean-Honoré FRAGONARD, *A hinta szerencsés véletlenjei* (*Les Hasards heureux de l'escarpolette*), 1767, olaj, vászon, The Wallace Collection, London. Fragonard ezen kívül még két hintázó nő témájú képet festett, az egyiket az 1670-es évek végén *Kis hinta* (*La Petite Escarpolette*) címmel, a másikat pedig *Hinta* (*La balançoire*) címmel 1775 és 1780 között.



1. kép. Jean-Honoré FRAGONARD, *A hinta szerencsés véletlenjei* (*Les hasards heureux de l'escarpolette*), 1767, olaj, vászon, 81×64 cm. The Wallace Collection, London.

Forrás: <https://www.wallacecollection.org/the-swing/>

ellenére – Fragonard finom ecsetkezelési technikájának köszönhetően – mégis könnyed, játékos meglepetésként tárul a néző szeme elé. (1. kép)

A francia festő alkotása hivatkozási ponttá vált, és egy korízlást feltételezve a rokokó szerelemábrázolásának klasszikusaként értelmezik. Kiemelt helyzetéből fakadóan azonban fokozottan ki van téve annak, hogy a hinta tradicionális, szimbolikus jelentése kiszorítsa a játék megjelenítésére és formavilágára vonatkozó esztétikai tapasztalatot. Számos tanulmány született a festmény kisebb, mellékesnek tűnő részleteiről és kiegészítő motívumairól, ilyenek a kalap, a szobrok, a

bal sarokban megjelenő kutya vagy a levegőbe felröppenő cipő megformáltsága. De a címadó eszközzel – a hintával – leginkább csak olyan összefüggésben foglalkozik az elméleti diskurzus, hogy az betölti utalásszerű funkcióját a testi szerelemre és erotikus vágyra vonatkozóan.

Lehetséges-e azonban, hogy a képen megjelenő hintára önálló esztétikai erővel bíró formaként tekintsünk, és ne csak járulékos alkotóelemként definiáljuk, amelynek az a feladata, hogy a női testet mozgásban tartsa? Elképzelhető, hogy sokkal inkább az emberi testeket tekinthetjük dekoratív eszköznek a képen, s a hinta (valamint a kép többi mellékesnek tűnő tárgya) a kép valódi látvány(osság) a? Le tudjuk-e egyáltalán választani a hintát a hintázó női test látványáról vagy sokkal inkább szétszálazhatatlan egységükben bírniak értelemképző erővel? A már megszokott konnotációk *felfüggesztése* hozzásegíthet minket ezeknek a kérdéseknek a megválaszolásához, ehhez pedig a hintát mint esztétikai formát is szemügyre kell vennünk, melynek anyaga, színe, díszítettsége éppannyira fontosnak mutatkozik, mint a szimbolikus képzettársítások. Azért, hogy még több irányból közelíthessünk a kép értelmezési horizontjához, érdemes tőle időben távolságot venni, és számot vetni a Fragonard ihlette műalkotásokkal is, melyek közül az egyik legizgalmasabb parafrázis Yinka Shonibare-nak a festménnyel azonos című installációja. A két mű párbeszéde rávilágíthat arra a problémára, hogy mi lehet a rokokó – olyan nehezen definiálható – sajátos festői formanyelvének az a sajátossága, aminek a hatása visszaköszön a kortárs művészeti alkotásokban is.

A hinta mint kultúrjelenség

Önmagában sem a hinta, sem pedig az, hogy egy hintázó nőt egy férfialak megles, nem számít Fragonard invenciójának.⁴ Ami megkülönbözteti másoktól, az egy összjáték következménye: a mozdulatok és tekintetek összekapcsolása, a tér betöltése, és a hinta egyedi megformáltsága, ami anélkül segíti a kép témájaként szolgáló frivol játék kibontakozását, hogy kitöltené a látótér jelentős részét. A mű megszületésének előzményeiről Charles Collé memoárjaiból kapunk információkat. Ő írja le: egy ismeretlen megrendelő Gabriel-François Doyen történeti festőt kéri meg arra, hogy alkosson számára egy olyan képet, amely egy hintázó hölgyet ábrázol, akit egy püspök lendít meg, miközben a nő szeretője a kedvese lábait csodálja hintázás közben. Doyen ízlése számára a felkérés túl frivolnak bi-

4 Lásd példaként a rokokó korszakából: Jean-Baptiste PATER, *Pásztorünnep (Fête champêtre)*, 1725–1735 körül, Städel Museum, Frankfurt am Main.

zonyult, ezért visszautasította.⁵ Fragonard-nak azonban nem okozott problémát, hogy elvállalja a feladatot, még úgy sem, hogy a titkos megrendelő kilétére soha nem derült fény. Doyenhez hasonlóan azonban ő sem nem merte megkockáztatni annak az antiklerikális motívumnak a megfestését, hogy egy püspök hozza mozgásba a hölgy hintáját a képen, helyette inkább a felszarvazott férjet (mások szerint a kertészt) állította a hinta mögé. Természetesen, ahogy mindenki a korban, úgy Fragonard is tisztában volt a hinta szimbolikus jelentésével, valamint a képzőművészeti hagyományban elfoglalt helyével.

A hinta ábrázolása mind a nyugati, mind a keleti kultúrában fontos történeti előzményekre tekint vissza. Kezdetben a természetben rögzített hintákat ismerték, amelyet Fragonard festményének tárgyához hasonlóan faághoz kötöztek (és nem alátámasztottak), a hintát tartó fát pedig a világfának tekintették.⁶ A felemelkedés és zuhanás folytonosan váltakozó élménye miatt nemcsak a szerelem, hanem az ég és föld közötti közlekedés spirituális szimbólumaként is számon tartották.⁷ A játék legismertebb ábrázolásai az athéni hintaünnephez kapcsolódtak, az ingamozgással szimbolizálták Érigoné gyöngéd testének ringatózását az apja holtteste fölött.⁸ Érigoné, Dionüszosz kedvese Ikariosznak, az első szőlőművesnek a lánya volt. Apját pásztorok gyilkolták meg, miután ittak a borából, s azt hiték részegségükben, hogy boszorkányság (más források szerint méreg) áldozatai lettek.⁹ Érigoné eltűnt apja keresésére indult, s miután Ikariosz hűséges kutyája, Maiara keserves ugatása nyomra vezette őt, a lány vigasztalhatatlan bánatában felakasztotta magát arra a fára, amely alatt az apját megtalálta. Dionüszosz feldühödve kedvese elvesztésén – a pásztorok meggondolatlan tette miatt – büntette az athéniaiakat, akik azzal szembesültek, hogy Érigonét követve több fiatal lány is ezen a módon vetett véget az életének. Apollón tanácsára Dionüszoszt csak egy külön ünnep, az Aiora keretében tudták kiengesztelni.¹⁰ Az ünnepet minden évben tavasszal rendezték meg, és fiatal lányok rituális hintáztatásával elevenítették fel Érigoné szomorú halálát, hogy ezzel a szimbolikus cselekedettel helyettesítsék az áldozatát. A lány halott testének szélben ringatózó mozgásához a hinta

5 Honoré BONHOMME, éd., *Journal et mémoires de Charles Collé* (Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Cie, 1868), 165f.

6 GAZDA, *Nyiss kaput, új bírót!*, 39.

7 Regine SCHMIDT, *Die Darstellung von Kinderspielzeug und Kinderspiel in der griechischen Kunst* (Wien: Österreichisches Museum für Volkskunde, 1977), 56.

8 Lásd bővebben: TRENCSENYI-WALDAPFEL Imre, *Mitológia* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1983), 183.

9 APOLLODÓROSZ, *Mitológia*, ford. HORVÁTH Judit (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1977), 3:14, 7, 115.

10 HYGINIUS, *Fabulae*, ed. H. J. ROSE (Leiden: A.W. Sythoff, 1963), 130.



2. kép. Lecce-i festőnek tulajdonított, Érigonét ábrázoló borospohár, Kr.e. 375–350, British Museum, London.

Forrás: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1856-0512-13

oszillálása állt a legközelebb, így az antik művészeti alkotásokon is ez az eszköz vált helyettesítő motívummá, amikor Érigonét akarták megjeleníteni. (2. kép)

Az antikvitás alkotásain hol Dionüszosz, hol pedig fiatal lányok társaságában láthatjuk az életvidáman hintázó Érigonét.¹¹ De miért lehet releváns az antik nőalak ábrázolásának a felelevenítése ahhoz, hogy Fragonard hintázó hölgyéhez közelebb kerüljünk? Véleményem szerint azért, mert a festő Érigoné történetét a saját képi szövetébe ágyazza. Ha megnézzük egy, a témájához kapcsolódó – a Kr.e. 4. századból ránk maradt – borospohár díszítését, azt látjuk, hogy egy hasonló komponáltságú szituációba nyerünk betekintést.¹² Az ivókupa közepén Érigoné található, aki gyönyörűen kidolgozott vörös ruhában ül, és két kezével a hinta köteleibe kapaszkodik. Nyakláncot, karkötőt visel, a ruhája fibulával van rögzítve a vállánál, a lábait keresztbe teszi. Nem magát hajtja, hanem a háta mögött egy fiatal férfi áll, aki a hinta mozgását irányítja. Minden bizonnyal Érosszal (vagy más néven Ámorral), a szerelem istenével azonosíthatjuk a fiút. Szerepe egyértelmű-

11 Luigi CANETTI and Donatella TRONCA, „Swinging on a Star: The mythical and ritual schemata of oscillation”, *Mantichora* 10, 9. sz. (2020): 45–55, 48.

12 Lecce-i festőnek tulajdonított, Érigonét ábrázoló borospohár, Kr.e. 375–350, British Museum, London. <https://www.britishmuseum.org/collection/image/610438001>

en a hinta másik szimbolikus jelentésével van összekötöttesben: a játék ritmikus mozgása a férfi és női princípium egységének és egyesülésének, az erotikának a kifejezője, ugyanaz az Érosz, aki szobor képében visszaköszön Fragonard festményén, ujját a szája elé téve.

A francia művész Érosz alakjának megfestésekor egyrészt a görög/római mitológiát kapcsolja össze saját alkotásával, másrészt Étienne-Maurice Falconet munkásságát idézi meg azzal, hogy *Fenyegető szerelem* (*L'amour menaçant*) című szobrát másolja le és helyezi szembe a rózsaszínbe öltözött nővel. A borospohár és a rokokó kép között az előbb említett Érosz/Ámor alak jelenlétének szignifikánsabb hasonlóságot is fel lehet fedezni. Érigoné hintázó alakja alatt, szintén jobb oldalon, egy kiskutya látható, ami a rokokó festményhez hasonlóan, felfelé bámul a hintázó nőalakra. Minden valószínűség szerint a mitológiában szereplő, gazdájához hűséges Maiarát, Ikariosz kutyáját hivatott megjeleníteni, megkülönböztetve ezzel Érigonét más női alakoktól, például Phaidrától.¹³ A Fragonard képen található kutyát a szakirodalom az antik és reneszánsz elképzeléssel ellentétben – a rokokó idején már meggyökerezett szimbolikus tartalommal – a hűtlenséggel azonosítja, vagyis az állat jelenléte mutat rá a hintázó nő és a férj közötti kapcsolódás minőségére.¹⁴

De mi szüksége lehetett a festőnek halmozni a közhelyszerű képzettársításokat a festményen, ha a kép amúgy is leplezetlen őszinteséggel tárja fel a témáját? Habár a kutya hűtlenséghez kapcsolódó képletes jelentése valóban hitelesítheti a szerető és a feleség közötti viszonyt a képen, mégis úgy gondolom, hogy Fragonard egy finomabb értelmezői gesztust is felajánlott a befogadónak, és a kutya motívumán keresztül az antik hagyományhoz való kapcsolódás felé tett lépéseket.¹⁵ Ezzel az akcidentálisnak tűnő, de nagyon is központi szereppel bíró attribútummal, amit

13 Canetti és Tronca közös tanulmányában leírja, hogy az akasztás mint halálfestés a görögöknél tipikusan a nők körében volt elterjedt, a férfiaknál ez tabunak számított, ők a kardjuk által vetettek véget az életüknek. A művészeti munkákon azonban nem mutatták be közvetlenül ezt a halálnemet, hanem mindig a hinta motívumán keresztül utaltak rá. Phaidrát (aki a mitológia szerint ugyanezt a véget választotta magának) hasonlóan festették meg az antikvitásban mint Érigonét, mindkét nőt hintán ülve ábrázolták. Emiatt sokszor eldönthetetlen az ókori vázáképeken, hogy melyik nő tragédiáját akarja feleleveníteni a kép. CANETTI and TRONCA, „Swinging on a Star”, 50.

14 A kutya több olyan rokokó képen is megjelenik, amelynek az erotikus intimitás a témája, főleg Watteau és követőinek a munkáin. A kutyanak a hűtlenséggel társított általános interpretációjától Jennifer Milam felvetése izgalmasan tér el, aki szerint az is elképzelhető magyarázat lehet, hogy a kutya a festményen a férj iránti hűséget hivatott kifejezni azzal, hogy ugatásával próbálja visszatartani úrnőjét egy nem kívánt esemény bekövetkeztétől. Jennifer MILAM, „Playful Constructions and Fragonard's Swinging Scenes”, *Eighteenth-Century Studies*, 33, 4. sz. (2000): 543–559, 555.

15 A nő és a leskelődő férfi összetartozására egy rejtettebb utalást is megkockáztathatunk: a hölgy fehér ruhaujjának fodrossága és a férfi gallérja egymással kölcsönös megegyezést mutat. Ez is arra enged

a kutya reprezentál a festményen, Fragonard visszautalhatott Érigonéra: a hintázót nőket ábrázoló alkotások kiindulópontjára. Ez is azt bizonyíthatja, hogy a hinta és a hintán ülő nő együttese az, ami archetipikusan visszaköszön a festményen, a szerelmi légyott pedig hozzákapcsolódik ehhez a már rögzített kultúrtörténeti szálhoz. Érigoné története nemcsak azért megkerülhetetlen, mert a hintázás történetének origójára mutat rá a képzőművészeti hagyományban, hanem azért is, mert más ábrázolási módnak nem volt ideje megszilárdulni. A középkor és reneszánsz idején jóformán teljesen eltűntek a hintához köthető alkotások, hiszen a két korszak keresztény koncepciójába nem tudták becsatornázni a hinta antik konnotációit.¹⁶ A hinta motívumának újbóli feltűnése a művészetekben a 17. században következett be, és szinte mindig emblematikus kontextusba ágyazva volt jelen, sosem a játék élvezeti értéke miatt. Ezeken az alkotásokon a hinta a semmítést, a változékonyságot, a bizonytalanságot fejezi ki. Módszeresen a 18. században kezdett újra teret nyerni a festészetben, és ebben a felvirágzásban Watteau és Lancret jelentékeny szerepet játszott.¹⁷ „Fragonard képének – és általában a rokokó hintaábrázolásoknak – valószínűleg Watteau *A hinta* című arabeszkje szolgált alapul.”¹⁸ A korszak arisztokratikus, kényelmes életének eszményébe jól illeszkedett a játék szabadidős tevékenysége, és fokozatosan egyre több történeti, pszichológiai és allegorikus jelentést illesztettek a hintázáshoz, melyek közül a romantikus vagy erotikus érzelmek kifejezése lesz a legelterjedtebb, a tömegkultúrában pedig a hintázást képletesen a szerelmi együttléttel kezdték behelyettesíteni.¹⁹ Ebbe a sorba illeszkedik „Fragonard (aki) a rokokó festészet legjellegzetesebb témájának, a szerelemnek a bájos oldalát: az egyetlen pillanatba sűrített érzéki gyönyört ábrázolja.”²⁰

következtetni, hogy Fragonard képén nem az a látványosság, ami a szemünk elé van tolva, hanem az, ami a részletek finom ornamentikájával fejeződik ki.

16 A hintázás történetének részletes kifejtéséhez lásd: Hans WENTZEL, „Jean-Honoré Fragonards «Schaukel»: Bemerkungen zur Ikonographie der Schaukel in der Bildenden Kunst”, in *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 26 (1964): 187–218.

17 Donald POSNER, „The Swinging Woman of Watteau and Fragonard”, *The Art Bulletin*, 82. 1. sz. (1982): 75–88, 76.

18 BARTHA-KOVÁCS Katalin, *Hét arabeszk: Watteau-olvasatok* (Budapest: Martin Opitz Kiadó, 2021), 37.

19 POSNER, „The Swinging Woman of Watteau and Fragonard”, 79. Ebben a logikai átkötésben persze semmi meglepő nincs, hiszen korábban láthattuk, hogy a hintázás és a szerelmi egyesülés metaforikus összekötése már az antikvitásban megtörtént. A rokokó idején arról beszélhetünk, hogy ez a jelentés ismét előtérbe került a cenzúrázott keresztény változat mellett.

20 BARTHA-KOVÁCS, *Hét arabeszk*, 40.

A pillanat játéka

Fragonard kompozíciója és színkezelése olyan hatást kelt, mintha a hintára nehezédő női testnek nem is volna súlya: mintha a könnyed kéztartás, a fellibbenő fonatok és fodrok ellenállnának a gravitáció nehézkedésének, és minden mozdulat légiesen követné a játék szabad mozgását. Minden mozdulat és pillantás úgy van megalkotva, hogy a finom humorral megfestett szerelmi jelenetbe betekintést kaphassunk. Emiatt úgy tűnhet a befogadó számára, hogy a festmény központi témája is annak a vágnak van alárendelve, hogy a bokorban megbúvó szerető miként próbálja a lány testét meglesni, és a szemeivel megragadni, ha már a közvetlen fizikai érintésre nincs is lehetősége. Ennek a téves elképzelésnek vált az áldozatává a Louvre is, amely még 1859-ben sem volt hajlandó befogadni a festményt „illemsértő témája miatt”.²¹ Csak látszat azonban, hogy a kép végső tétje annak az egy kérdésnek az eldöntése, vajon beteljesült-e a férfi álma. Úgy vélem, hogy a kép témája sokkal inkább a tekintetek érint(kez)ési pontjának a meghatározásában rejlik. Ennek a bizonyításához induljunk ki azokból a szembetűnő interakciókból, amiket a képen szereplő alakok egymással folytatnak. Vizsgáljuk meg közelebbről, hogy pontosan ki figyel meg kit, ki milyen látványnak a birtokosa, illetve, hogy kinek mennyire sikerül észrevétlenné tennie a pillantását, legyen az a szerető, a férj, a hintázó nő, a szobrok, de legfőképpen a másodlagos néző: a befogadó.²² A pillantásnak és megpillantottságnak határai vannak, ezeknek a kereteit pedig a hinta jelöli ki. Nem véletlen, hogy a nő a legjobban megvilágított része az egész festménynek, hiszen mindenkinek rá kell fókuszálnia. A játék úgy működik, akár csak egy ablak; kinyílik és bezárul a látvány, annak függvényében, hogy a mélység és magasság között hol oszcillál éppen. Ahogy a hinta működése a pontos rögzítésen múlik, ugyanúgy rögzíti a játék is a nézőpontokat. A látványt értelmező megfigyelők arra vannak utalva, hogy lendül a hinta arra a pontra, ami a térben elfoglalt helyzetükhöz a legideálisabb. Egyetlen olyan szempár található a képen, amely nem a hintázó hölgyre szegeződik, beleértve saját magát is, hiszen a nő az önnön kecses lábtartását figyeli, miközben a magasba érve a cipőjét a levegő repíti. Az egyetlen, aki nem rá fókuszál, az a kép háttérében megbúvó puttó, aki a kötelet fogó férfi lábánál elhelyezkedő kutyára

21 Stephen FARTHING, szerk., *A művészet nagykönyve*, ford. KÁLLAI Tibor (Budapest: Kossuth Kiadó, 2011), 255.

22 Andrei Molotiu Fragonard művészi érdeklődésének egészére jellemzőnek találja a privát és publikus látvány ellentétpárjának a megfestését az életműben. Lásd bővebben: Andrei MOLOTIU, *Fragonard's Allegories of Love*, (Los Angeles: Getty Publications, 2007), 4.

irányítja a (néző) tekintetét. A társa, akit átkarol a képen, a férjhez hasonlóan a hintajátékot követi figyelemmel.

A hinta keretet ad a látványnak, és kimetszi egy képbe a női alakot. Egyedüli témájává teszi, és körbezárja őt. Csak számunkra – a keretet még egy kerettel elzáró – másodlagos nézők számára tűnik trapéznek ez a belső keret, a kép világán belül sokkal inkább téglalap alakú a felfüggesztés. A hinta magasba lengésekor Ámor szobra van a lányhoz a legközelebb, szinte portréképként „szemből láthatja” az arcát. Sokatmondó gesztusával, amivel a szája elé teszi a mutatóujját, olyan, mintha kapcsolatba akarna lépni vele, és cinkosként definiálná magát a szerelmi légyottban. A tekintetük azonban nem találkozik össze, így a kézmozdulata inkább parabázisként működik, ami, bár a képen belül marad, mégis a befogadónak jelez, titoktartásra intve őt. Ámorral ellentétben a hinta mögött álló férj a nő „hátdolalát” szemlélheti csak. A feleség háttal ül a kötelet irányító férfinak, aki úgy vélheti, hogy a hintajáték közben a nő az előtte elterülő tájban gyönyörködik. Ez a gesztus a szemlézés konstruáló természetére hívja fel a figyelmet, hiszen tudjuk, a hölgy számára a táj teljesen érdektelen, helyette saját érzelmi látványának a megmutatása köti le a figyelmét.²³ A kép előlről felfed, hátulról eltakar, akárcsak a lányt, úgy a titkát is. A leghivalkodóbb pozíciót kétségtelenül az alulról felfelé bámuló, rejtőzködő szerető foglalja el a festményen, aki békaperspektívából nézi a rózsaszín ruhatömeget. A gyors fent és lent közötti ingázás miatt, amit a hinta üteme diktál, túlzás azt állítani, hogy a lány ruhadarabjának takarásából feltárlukozó látványt befogadhatja bármilyen vizsgáló szem. A tekintet csak annyit engedhet meg magának, hogy minden egyes alkalommal szembenézzen a láthatóság hiányával. Hogy mégsem egy divatképet szemlél a szerető, abban a tudatos jelentésképzés segít, amivel kiválasztja az anyag végtelenül hullámozó redői közül a számára reprezentatív részleteket. A hiányt azonban semmilyen odahajlás nem tudja megszüntetni, a hintázás ugyanis, amennyire lehetőséget teremt, ugyanannyira határt is szab a férfi kíváncsiságának.

Egyetértek Donald Posner gondolatával, aki a festményről szóló tanulmányában kiemeli, hogy a hintázó nő passzív részese annak a hintajátéknak, amit a férj irányít, továbbá ki van téve a rá szegeződő, szeretői pillantás tárgyiasító gesztusának is.²⁴ De mi a helyzet a hintázó nő nézőpontjával? Ő is ugyanazt a játékot játssza? A kérdés költőinek tűnik. A játék fizikai formájában a férfi irányít azzal,

23 A hinta (újra)keretezi azt a látást, ami a természeténél fogva maga is „*framing*” természetű [...] interpretáló, érzelmekkel terhelt, kognitív és intellektuális.” Mieke BAL, „Vizuális esszencializmus és a vizuális kultúra tárgya”, ford. CSÁKY Marianne, *Enigma* 41 (2004): 86–112, 92.

24 POSNER, „The Swinging Woman of Watteau and Fragonard”, 78.

hogy mozgásban tartja a nőt, de csak a motorikus eredetű élményt tudja modellezni. A feleség egy másik játéktérben is mozog, amire a férjnek nincs ráhatása. Ez egy lélektani játék, és ezt a nő uralja, jól látszik a nonverbális gesztusaiból és a mimikájából. Mindkét játék valódi lényege, hogy megmutatkozzék, önmegmutatást hajtson végre, vagyis a játékok önmagukat mutatják be a nézők felé, és ebben hintának mint eszköznek nagyon is fontos szerepe van.

A hinta felfüggesztése mint egy ráma egyszerre összeköt és elválaszt egymástól elemeket. Elválasztja a kint és a bent terét, pontosabban mondva – parergonként – az a feladata, hogy oszcilláljon a kint és a bent játéktere között. Nem attól keret és parergon a hinta, hogy világosan elválik az őt körbefogó nőtől, hanem attól, hogy nehezen megállapítható, hol kezdődik a nő és hol van vége ennek a hintának. Elég, ha a hinta ülésére nézünk, amely mindenképpen több egy egyszerű támasztéknál. Olyan benyomást kelt a színhasználatával és a nő ruhájához illeszkedő drapériájával, mintha az emberi testből türemkedett volna ki, annak a része lenne, mintha hozzá tartozna, annak a szerves folytatása lenne. A hinta szövése nem elhanyagolható és nem csak jelzésértékű, ez az a hordozó anyag, amin keresztül a nő belső világa: az érzékelése, akarata, vágya feltárul. A nő játéka a hinta működésével korrelál. Ennél a pontnál mindenképpen kiemelendő újra, hogy a nő is játszik. Nem abban az értelemben, hogy állhatatlan, hűtlen vagy csalárdul ingadozó, hiszen ebben semmi játékoság nincs, csak erkölcsi funkció. A nő a festményen kacérkodik, az igent és nemet mondás ritmikus váltakozását valószínűsíti meg. Simmel úgy fogalmaz a kacérság lélektanáról, hogy olyan viselkedés, amely „egymásnak feszítve váltogatja a birtoklást és nem birtoklást, miközben egyszerre érezteti mindkettőt játék formájában.”²⁵ A kacérság egyszerre elutasító és engedékeny, és akkor sikeres a játék, ha a kettő pólus közötti ritmikus mozgásra a nő pontosan ráérez. Mindkét játéknak vannak szabályai: meghatározott térben és időben zajlik, ügyességet és bátorságot igényel.

Mindkét játék mélyen esztétikus. Elég, ha csak a hinta felfüggesztésére pillantunk. Habár a rokokó kedveli a részleteket és a dekoratív elemeket, a kígyó és csigavonalakat, mégis ritka a hinta kötelének ilyen aprólékos kidolgozása. Ennyire részletgazdag kivitelezéssel még Watteau-nál sem találkozhatunk. Látszik, ahogyan a háncsrostok kiállnak a kötél sodrásából, és úgy néznek ki, mintha annak a fának a részét képeznék, amelyre felfüggesztették. Ahogy rátekeredik a kötél vége az ágra, megismétli a jobbról látható fa törzsének szerkezetét, mintáját. A festő összeköti a felfüggesztést a tájjal, amelyből létrejött és megalkottatott. A kötélen ugyanakkor jól látszik az is, hogy emberi kéz munkája, precízen sodort, gondo-

san megmunkált, díszített. Része a tájnak, de nem annyira, hogy kitegye magát annak a veszélynek, hogy teljesen beleolvadjon. Nyitja és zárja a széleket, határt képez a táj és ember, a kultúra között. Fragonard a felfüggesztéssel közvetít a táj és az individuum között. A hinta két rendhez is tartozik, átmenet két világ között, ami úgy van kialakítva, hogy esztétikai minőségében is összekapcsolja a két részt. Erre utal a hintázó nő kötélén pihenő kéztartása is. Bal kezének ujjai pontosan illeszkednek a kötél csavarásához, mintha csak része lenne a vonalnak: a női kéz és a felfüggesztés kölcsönösen magához láncolja a másikat, egységet alkotnak. Igazodik a hintához, és összeszövődik a felfüggesztéssel. A nő bal kezével ellentétben a jobb olyan pozíciót vesz fel, mintha nem is kellene egyensúlyoznia. A mozdulatából látszik, hogy nem a biztonság megteremtése a célja, aszimmetrikus mozdulata inkább azt sugallja, hogy egy esztétikai élmény kiváltására törekszik. A nő ujjai úgy vannak megformálva, mintha egy húros hangszeren játszana, és egy akkordot fogna le éppen, megadva magának a legfontosabb alapharmóniát. A pontos tempót a hinta metronómszerű ingamozgása adja, szabályozva a játék gyorsaságát és idejét. A hinta keretező paradoxonja abban áll, hogy bár ő maga rögzített, de működése miatt mégis egy mozgékony határ, dinamikus szegély. A hintázó nőt körbeölelő kert pedig úgy működik, mint egy paszpartu, azaz egy kereten belüli keret. A kert elsődleges funkciója, hogy esztétikailag még jobban kiemelje az elsődleges keretbe – a hintába – foglalt lányt, és elkülönítse a másodlagos kerettől, a kép rájáratától. Ha közelebbről megnézzük a kertet, akkor észrevehetjük, hogy egy gondosan kimunkált tájat látunk, amiben a fák és a levelek aprólékosan kidolgozott színei és részletei mellett a két férfi alakja csupán járulékos elemnek tűnik.

A befogadó – a szeretőhöz hasonlóan – idegenként lép ebbe a kertbe, ami jól nyomon követhető abból, hogy a mű alakjai közül senki nem néz ki közvetlenül a „képből”, hogy összekacsintson vele. Előle azonban nem tud elbújni senki. Fragonard tudatosan úgy pozicionálja az összes ábrázolt tárgyat és alakot a képen, hogy a néző egyetlen pillantásával le tudjon leplezni mindenkit. A befogadó olyan *voyeur* szerepbe lép be, aki által egy titkos, érzéki pillanatba nyer betekintést, s ahogy szemtanúja lesz az eseménynek, nyomban a részesévé is válik. Amikor néző tekintete összetalálkozik a művel, még szembetűnőbb a pillantás erotikus jellege. Fragonard pimasz játékosággal mutat rá a tényre – anélkül, hogy szüksége lenne a női test bármilyen póre feltárulásának a megfestésére –, hogy a kép nézőjét is mennyire birtokba veszi a látás erotikuma. A képen szereplő nő és az őt csodáló férfiak közötti szubjektum-objektum viszony felcserélhetősége mellett talán egy elemibb kapcsolódást is megkockáztathatunk. A festmény rámutat a megfigyelésnek a befogadó általi közvetlen viszonyára is, amiben minden

szereplő vágyakozó pillantása tárgyiasul a befogadó által, beleértve a férfiakat is. *A hinta szerencsés véletlenjei* nem kizárólag a bokorban meghúzódó szeretőre vonatkozik, ugyanannyira jellemző a műkedvelői tekintetre is.

Egy kortárs rokokó utánérzés margójára

Yinka Shonibare *A hinta* című installációja 2001 óta tekinthető meg a Tate Modern Múzeumban. (3. kép) A mű egy háromdimenziós, hámmal felfüggesztett alkotás, ami Fragonard festményének egy kiragadott részletét eleveníti meg, a hintázó nő alakját, amint a levegőbe repíti a cipőjét. Első pillantásra észrevehetjük, hogy nemcsak a férfiak hiányoznak a jelenetből, hanem Fragonard szép arcú női alakja is hiányt szenved. A kortárs művész fej nélkül, töredékes, csonka állapotában mutatja be. A fej hiányának reprezentációja ugyan nem egyedülálló Shonibare életművében, azonban a hintázó nő alakjánál kifejezetten hangsúlyos az értelme. A művész ezzel a gesztussal egy identitásától megfosztott testet mutat meg, aki bár gyönyörűen fel van öltöztetve, mégis hiányzik a személyisége, a tekintete. De nem csak az övé. A Fragonard képén oly fontosnak mutatkozó tekintetek játéka teljesen megszűnik. Míg a rokokó festményen a pillantások összefüggéseket tártak fel, addig itt az önkifejezés lehetőségei korlátozottak. Eltűnik az arc, ami minden portré feltétele. Marad a test. A test, amely egyszerre idegen és ismerős. A ruha élénk színe, a fodrai, a megjelenés dekoratív fényűzése és részletgazdagsága emlékeztet minket Fragonard alakjára, de világosan látszik, hogy ez nem az a lány. Ez a lány színes bőrű, és a testét egy hagyományos afrikai mintás szövet borítja, amelyen keverednek az európai és az afrikai kultúra jegyei. A test üzenete nem ad sok félreértésre okot. A Fragonard festményén gondtalanul játszó arisztokrata feleség annak a gyarmatosító tevékenységnek a kizsákmányoló örömeit élvezzi, amit az a kultúra szenved el, akinek a ruhájába a művész a fej nélküli testet felöltözteti. Hiába azonban a testet takaró hatalmas mennyiségű ruhatömeg, Shonibare női alakjának nincsenek rejtegetni való részletei. A hinta, ami a rokokó festményen rögzítette a nézőpontokat, és intimitásban hagyta a részleteket, itt lehetőséget teremt a kapcsolódásra. Ennél a műnél nincs szükség a férfialakokra, hiszen mi befogadók helyettesítjük őket, és dönthetünk arról, hogy melyik pozíciót foglaljuk el. Vagy nézőként azonosulhatunk is vele, hiszen névtelenségben, titokban marad előttünk a kiléte. Hiába az erotika részletgazdagsága, Shonibare művének is hasonló az üzenete: amit közvetlenül látunk, nem az az a kép (és az erotika) elengedhetetlen eleme. Az igazi látvány birtoklása mindig együtt jár az apró részletekkel, a szinte ész-

revétlen gesztusokkal, a hiánnyal. A rokokó a „talán” művészete. Sem a birtoklás, sem a hiány nem tudja kiszorítani a másikat, kettőjük ingamozgásának feszültségéből születik meg a rokokó szépségének esztétikája.



3. kép. Yinka SHONIBARE, *The Swing* (after Fragonard),
2001. Stephen Friedman Gallery London.

Forrás: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/shonibare-the-swing-after-fragonard-t07952>

Francia irodalom



Gyönyörfilozófia egy miniatúrában

Montesquieu *Knüdoszi temploma* mint ekfrázis

A *Sétálókönyv*¹ negyedik fejezetében Rousseau néhány oldalon keresztül foglalkozik Montesquieu fél évszázaddal korábban megjelent művével, a *Knüdoszi templommal*. Nagyon izgalmas művészetelméleti kérdés, hogy egyik utolsó gondolatmenetében az ermenonville-i sétáló vajon miért tulajdonít oly nagy jelentőséget a korabeli kritika által túlnyomórészt lekicsinylő jelzőkkel bíralt könyv poézisének. Ráadásul a *Séták*ban elvétele találunk irodalmi hivatkozásokat, egy Tasso-idézeten kívül inkább csak botanikus tudósok műveire történik utalás.

Montesquieu rendkívüli módon hatott Rousseau gondolkodására és írásművészetére,² a *Társadalmi szerződés* hivatkozásai és a montesquieu-i neologizmusok is jól bizonyítják ezt a hatást. Azután pedig pályáivük is hasonló, eleinte mindketten frivol és rokokó művekkel jeleskedtek, hogy aztán politikai gondolkodóként elítéljék azt a szórakoztató és léha irodalmi és művészeti közeget, amelyben oly kimagasló sikereket értek el. Mégis, miféle megítélése volt a *Knüdoszi templomnak* az 1770-es évek derekán, s mi volna ennek az írásnak a műfaja?

A szerző szavaival élve „[e]z a kis románc valójában egy festmény, amelyhez a legkellemesebb tárgyakat válogatták össze. A közönség itt derűs gondolatokat, pompás leírásokat és az érzelmek természetes egyszerűségét fogja találni.”³ Mon-

1 Jean-Jacques ROUSSEAU, *A magányos sétáló álmodozásai*, ford. RÉZ Ádám (Budapest: Magyar Helikon, 1964), 85.

2 A *Falusi jó*s bemutatójáról a *Vallomások* VIII. könyvében így ír: „Az egyre növekvő izgalom végre az egész közönségben érezhetővé vált, s Montesquieu-vel szólva hatását maga a hatás növelte”. Jean-Jacques ROUSSEAU: *Vallomások*, ford. BENEDEK István és BENEDEK Marcell (Budapest: Magyar Helikon, 1962), 370.

3 A részletet SZÉCSÉNYI Endre fordításában közlöm. „Aphrodité és Erósz: (sz)e(k)sztétika a XVIII. században”, in SZÉCSÉNYI Endre, *Szépség és szabadság: Eszmetörténeti tanulmányok*, 57–96 (Budapest: L'Harmattan, 2009), 74.

tesquieu „érzékiiséget ábrázoló költői festményként” ecseteli művét, melyet antikizáló motívumokkal ékesít, amikor egy anonim görög költemény prózafordításként adja azt közre. A fordítással való játék, írói rejtőzködés, álca és mimikri nemcsak a költői mozgásteret kitágítását teszi lehetővé, de közvetett módon arra is utal, hogy Montesquieu, az antik görögség és Róma szerelmese fordítások és reprodukciók által került kapcsolatba ezzel a világgal. Az anonimitás gesztusával a szerző mintegy előre gúnyt űz kritikusaiból. Ezt a feltételezést támasztja alá egy roppant szellemes „fordítói” előszó is, amelyben a tolmács sommásan összegzi véleményét a klasszicizmus filozófiai pedantériájáról:

Ha komoly emberek egy kevésbé frivol könyvet várnak tőlem [mint a most megjelent Knüdoszi templom], nekik sem fogok csalódást okozni. Harminc éve dolgozom egy tízoldalas könyvön, amely összefoglalja mindazon metafizikai, politikai és morális ismereteket, amelyeket korunk kimagasló elméi kifejtettek a tudománnyal foglalkozó szakirodalomból.⁴

Miután kijelölte – vagy leszűkítette – közönségét, leszámolt a doktriner elvárásokkal, végre akadálytalanul beléphet abba a frivol, léha, libertinus irodalmi hagyományba, amelyben lételméleti fejtegetéseket keresve se találunk majd olvasói. S ez a világ a gáláns irodalom maradványa, amely tobzódik a játékos, félig személyes, félig nyilvános irodalmi művekben, s inkább moderált hedonizmusa élteti, mintsem metafizika fejtegetések. „A rokokó gazdag és blazírt élvezőknek szánt erotikus művészet; eszköz az élvezőképeség fokozására”,⁵ véli Hauser Arnold rokokóval foglalkozó tanulmányában. Szerinte Montesquieu mesterkelt és virtuóz, „csiszolt és dallamos formanyelve túltesz mindenfajta alexandrinizmuson”.⁶ S milyen igéző helyre invitál a bevezetés (Kisfaludy Sándor magyarításában): „Nem meszsze innen egy vén, szent erdő látszik [...]. Ezen keresztül menvén, a’ nap’ világra talál az ember, egy kis dombra jut, mellyen Venus’ Temploma épült.”⁷ Íme egy további szakasz, a könnyebb érthetőség kedvéért Szécsényi Endre fordításában:

4 Az „Institut d’Histoire des Représentations et des Idées dans les Modernités” kutatócsoport Philip STEWART gondozásában közreadott online szövegkiadását idézzük. Charles-Louis de Secondat de MONTESQUIEU, *Le Temple de Gnide*, éd. Philip STEWART et Catherine VOLPILHAC-AUGER, hozzáférés: 2021.10.22 <http://montesquieu.huma-num.fr/editions/fictions-poesies/le-temple-de-gnide/lire/preface/traducteur>. A szakaszt saját fordításomban közlöm.

5 HAUSER Arnold, „Rokokó, humanizmus és romantika”, in *A művészet és irodalom társadalomtörténete* 2, ford. NYILAS Vera és SZÉLL Jenő, 5–186 (Budapest: Gondolat, 1980), 31.

6 Uo.

7 KISFALUDY Sándor, „Magyar Aglája: Vénus temploma Gnidosban”, in KISFALUDY Sándor, *Széppróza művek*, szerk. DEBRECZENI Attila, Csokonai Könyvtár. Források (Régi kortársaink) 1, 26–32 (Debrecen: Kossuth, 1997), 27.

Amikor belépünk a templomba, szívünkben titokzatos bájt érzünk, amit lehetetlen leírni: a lelket olyan mámoros érzések ragadják meg, amelyeket még az istenek sem éreznek, kivéve, amikor a mennyei lakóhelyükhöz közelednek. A természet összes derűje fonódik össze mindazzal, amit a művészet csak el tudott képzelni a legnemesebből és az istenekhez legméltóbból.⁸

Jóllehet beavatástörténetről van szó, a szerelmi szálak bonyodalma körülményesen lehetne összefoglalni, a *Journal des Savants* 1725-ös cikke joggal mondja, hogy ennek a frivol,⁹ nehezen meghatározható műfajú történetnek se füle se farka; La Harpe¹⁰ is a történet kuszaságát emeli ki az 1770-es évek derekán megjelent kritikájában. A költemény nem a történetmesélésre épül, hanem motívumok indázására és hullámszására, a legfőbb motívum pedig az élvezetkeresés: „Montesquieu Knidosz jellemzésében megalkot a jelen számára egy olyan modellt a kereszténység előtti korból, amelyben a szépség istennőjének közvetlen közelségében az érzékiség, az érzéki örömek intenzív élvezete békésen összefért az ártatlansággal, a játékos szabadsággal, a derűvel, a gyengéd érzelmességgel és boldogsággal.”¹¹ Hauser Arnold korábbi meghatározása alapján a rokokó az arisztokrácia és a nagypolgárság művészete,¹² a *Knüdoszi templom* pedig ennek a közönségnek az irodalmi igényeit hivatott kielégíteni. Kétségtelen, hogy az erotikus motívumú, mitologikus utalásokkal átszőtt történet finom bájjal jelenik meg, ennek minőségét azonban nehezen lehetne megragadni. Bartha-Kovács Katalin Fragonard festészetéről írt tanulmányában vizsgálja, hogy a „kellem” és a „báj” miként olvadt bele a tudom-is-én-micsoda fogalmába,¹³ egy éppen csak körvonalazódó esztétikai kategóriába, amelyet Montesquieu maga is megpróbál majd azonosítani az *Ízlésről* töredékeiben.¹⁴ Csakhogy a rokokó stílusjegy hamar a rossz ízlés iskolapéldájává lesz, ósdi

8 SZÉCSÉNYI, „Aphrodité és Erósz”, 80.

9 Montesquieu művének recepciójához lásd: Christophe MARTIN, „Le devenir d’une œuvre »frivole«: remarques sur l’histoire éditoriale et la réception du *Temple de Gnide* de Montesquieu”, in *Œuvres mineures, œuvres majeures?*, éd. Catherine VOLPILHAC-AUGER (Lyon: ENS Éditions, 2004), 73–94.

10 Jean-François de LA HARPE, „Sur le Temple de Gnide mis en vers par Colardeau”, in *Œuvres de M. DE LA HARPE* (Paris: Pissot, 1778), 5:363–378.

11 SZÉCSÉNYI, „Aphrodité és Erósz”, 82.

12 HAUSER, „Rokokó, humanizmus és romantika”, 29.

13 BARTHA-KOVÁCS Katalin, „Le charme et la grâce: le motif de l’escarpolette dans la peinture de Watteau et de Fragonard”, in *Le charme de l’Antiquité à nos jours*, dir. Géraldine PUCCINI, 85–96 (Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, 2018), 86.

14 Carole DORNIER, „Le Temple de Gnide”, in *Dictionnaire Montesquieu*, dir. Catherine VOLPILHAC-AUGER (Lyon: ENS, 2013), hozzáférés: 2021.10.22. <http://dictionnaire-montesquieu.ens-lyon.fr/fr/article/1376475968/fr> Az *Esszé az ízlésről* magyar nyelvű fordítását lásd BALÁZS Péter és HARKÁNYI

díszletraktár, amelynek kellékeit kínos és haszontalan dekórumnak fogja tekinteni a kései 18. század. A nagypolgári közönség kitüntetett figyelme és a kritikusok értékítélete jelentős különbségről árulkodik, hiszen ez a prózai költemény vált Montesquieu legnagyobb könyvsikerévé.¹⁵ A 18. századi ítések „szellemes bagatellnek”, egy nagy szerző kicsiny művének, frivol¹⁶ és súlytalan olvasmányának tekintették, „miniatűr képecskék” tablóját látták benne, amely a következő század derekán sem kapott kedvezőbb méltatást. Octave Uzanne az 1881-es Montesquieu összkiadás előszavában sommásan összegzi véleményét: „rózsaszín márványból faragott templom, puttókkal halmozott rokokó homlokzattal, korántsem a Parthénon”,¹⁷ s hozzáteszi, hogy csak hölgyek szórakoztatási igényeit elégíthetik ki ezek a „könnyed semmiségek”. Egy másik monográfusa szerint e művének azon „kacatok között kell helyet találni, amelyeket Montesquieu kora hagyományozott ránk.”¹⁸ La Harpe-ban föl se merül, hogy e „művecske” nem irodalmi botlása volna a nagy gondolkodónak, hiszen a „legszebb paloták tulajdonosai is jól érzik olykor magukat egy kis középszerű viskóban”¹⁹ – állapítja meg. S hogy a zsinórmértékként szolgáló szerző tekintélyét mentsék, a „kis művét” az olvasói elvárásoknak való megfelelés igényének tudják be. A negatív kritikának van egy további dimenziója is, amely következetesen a rokokó stílusjegyekhez kapcsolódik. A Montesquieu-nek szentelt antológiákból éppen e vonása miatt hagyták ki,²⁰ a mű lekicsinylése Martin szerint egyértelműen ezzel függ össze. Ez a stílusjegy az említett műítészek számára azt jelenti, hogy a mű nem kategorizálható; a történetnek nincs megfogható cselekménye; szedett-vedett motívumok tarkítják; érzéki örömeket hirdet; és végül, de nem utolsósorban, egyik legfontosabb „bűne”, hogy a gyengébb nem szívéhez szól.

András fordításában, in *A tudom-is-én-micsoda fogalma: Források és tanulmányok*, szerk. BARTHA-KOVÁCS Katalin és SZÉCSÉNYI Endre, 73–90 (Budapest: L'Harmattan, 2010).

15 MARTIN, „Le devenir d’une œuvre »frivole«...”, 1.

16 „Lettre I: Le Temple de Gnide”, *L’Année littéraire*, 6, 7 (1760): 3–16, 3–5.

17 *Le Temple de Gnide, suivi d’Arsace et Isménie, nouvelle édition d’O. Uzanne* (Rouen: G. Lemonnyer, 1881), 11.

18 Albert SOREL, *Montesquieu* (Paris: Hachette, 1889), 41.

19 Lásd: MARTIN, „Le devenir d’une œuvre »frivole«...”, 4.

20 Lásd Martin remek összefoglalóját, amelyben idézi Eric Laboulaye 1876-os kommentárját: „A knüdoszi templom jelzi irodalomtörténetünkben a Pompadour, vagyis a rokokó műfaj kezdetét... Ez egy finomkodó, romlott, erőtlen társadalom irodalma, ám minden hibája ellenére különös bájjal bír, akár a legkifinomultabb és ezért veszélyes parfüm.” Idézi továbbá Albert Sorel 1887-es kritikáját, aki semmilyen csáberőt nem tulajdonít a műnek, mely pusztán „kéjes illatok csokra, amely bámulatba ejthetné Chantilly-t, és amelynek egyetlen nagyon érzéki aromája maradt, akár egy rokokó bútor fiókjában talált szárított növénynek.”

A pillanat és az illékonyság esztétikája leginkább azokkal a fogalmakkal írható körül, amelyek nem a retorika és drámaelméleten, hanem a véletlenszerűséghez, az esetlegességhez kötődő kategóriákon alapulnak. Ezek a fogalmak – mint például a tudom-is-én-micsoda, a kellem, a báj, valamint a „tünékeny és elenyésző szépségek” – a meghatározhatatlansághoz kapcsolódnak, ezért is nehéz tematizálni őket. Nem a néző értelméhez szólnak, hanem az érzékeit bűvölik el, ezért jelentenek veszélyt a művészetelméleti diskurzusra, amely a világos és egyértelmű, vagy legalábbis a kimondható fogalmakat részesíti előnyben.²¹

Ezeket a rokkó „elhajlásokat” korrigálja majd a neoklasszicizmus férfias jellege,²² valamint az új, polgári olvasóközönség elvárása. A rokkó tehát a rossz ízlés iskolapéldája, s ez alighanem azért van így, mert egy fáradt és kiegétt társadalom műélvezetét tükrözi. S hogy jobban értsük, mit is jelent az elhajlás – a kulturális romlás és a társadalmi hanyatlás románca –, feleleveníthetjük Rousseau bírálatát a nők szórakoztatását célzó műfajok kritikájáról a *D’Alembert úrhoz intézett levélben*, vagy éppen a tudományokról és művészetekről szóló *Első értekezésben*.²³ Másrészt azonban arról sem feledkezhetünk meg, hogy a genfi polgár maga is jegyez néhány „gáláns” művet, a vincennes-i konverziója előtti időkből, amikor még nem helyezte szigorú republikánus perspektívába a nagypolgári közönség szórakoztatását célzó, frivol és gáláns műfajt, legyen szó a *Gáláns múzsákról* vagy a *Falusi jósról*, amely, bármi meglepő, „semmiféle jövedelem tekintetében nem hajtott sikerével arányos hasznót”, írja a *Vallomások* XI. könyvében.²⁴

A mű fogadtatásának áttekintése után térjünk vissza a kezdeti kérdésfelvetéshez. Miért ezt a pseudo-költeményt idézi Rousseau a hazugság és a fikció viszonya kapcsán?

Ha például a *Knüdoszi templom*nak van valamilyen erkölcsi célzata, ezt a célzatot nagyon is elhomályosítják és megrontják az érzéki részletek és buja képek. Mit tett a szerző, hogy mindezt a szemérem mázával vonja be? Művet egy görög kézirat fordításának tűn-

21 BARTHA-KOVÁCS Katalin, „A kellem, a báj és a tudom-is-én-micsoda a francia festészetben”, in BARTHA-KOVÁCS és SZÉCSÉNYI, *A tudom-is-én-micsoda fogalma*, 141–150, 150.

22 Rémy G. SAISSÉLIN, „The Space of Seduction in the Eighteenth-Century French Novel and Architecture”, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 417–431 (Oxford: Alden Press, 1994), 431.

23 Jean-Jacques ROUSSEAU, „Értekezés a tudományokról és a művészetekről”, in Jean-Jacques ROUSSEAU, *Értekezések és filozófiai levelek*, vál., utószó, jegyz. LUDASSY Mária, ford. KIS János, 5–38 (Budapest: Magyar Helikon, 1978), 11–22.

24 ROUSSEAU, *Vallomások*, 540.

tette fel, és úgy beszélte el a kézirat felfedezésének történetét, hogy lehetőleg meggyőzze olvasóit a történet igazságáról. Ha ez nem a legnyilvánvalóbb hazugság, akkor mondják meg nekem, mit jelent az, hogy hazudni? És mégis, kinek jutott eszébe, hogy bűnösnek tartsa a szerzőt ezért a hazugságért és szélhámosnak nevezze?²⁵

Mindaz, ami valótlan, de semmiképp sem érinti az igazságosságot, fikció – állítja Rousseau. Ha a *Knüdoszi templom* hasznos mű, a görög kézirat története ártatlan fikció. De nagyon is büntetendő hazugság, ha a mű veszélyes. Csakhogy Rousseau szerint Montesquieu senkit sem akart meggyőzni a fiktív szerzőségről és nem is győzött meg senkit, mert a „közönség egy pillanatig sem kételkedett benne, hogy ezt a művet ő maga írta”.²⁶ A görög kézirat története tehát az ártatlan fikció példája, a benne foglalt történet pedig ártalmatlan hazugság, a kellemes valótlanság imaginárius tere: a knüdoszi idillt tekinthetjük egy *locus amoenus*-nak, olyan irodalmi toposznak, amely nemcsak egy frivol történet, de az irodalmi fikció kitüntetett helyszíne is.

Ha ez a képzeletbeli hely az ártalmatlan hazugság leírására szolgál a *Sétákban*, mire utal akkor az *Új Héloïse* levélregényben, nevezetesen Júlia egyik levelében, aki egy szerelmi légyott helyszíneként említ meg egy bizonyos „pásztorlakot, melyet a szerelem fog felszentelni [ez lesz az ő *cnidus-i templomuk*]”?²⁷ A pásztorlak, amelyről a levélbeli utalásban szó esik, egy kunyhó, menedékház, *plaisance*, az örömfilozófia meghitt otthona.²⁸ Ez a térbeli alakzat ugyanis kifejezi a társadalmi elvárásoktól való (alkalmi, eseti, átmeneti) elszigetelődés vágyát, a saját világ megélésének meghitt gyönyörét. Bárhogy is nevezzük az izolációnak ezt az építményét, knüdoszi templomnak, kis kunyhónak: a saját érzelmekből épített menedék teréről van szó. Ez a motívum egyrészt az irodalomba való menekülés útvonalát nyitja meg, az ártalmatlan hazugságét, amelyet hamarosan, morális kategóriák nélkül, egyszerűen csak fikciónak fognak hívni; másrészt kifejezi a rokokóban megbúvó menekülési vágyat, a pittoreszk báj keresését, a nagy és szabatos narratívákból való kihátrálás mozzanatát. „A rokokó a reneszánszsal kezdődő fejlődés utolsó fázisa és betetőzése; diadalra viszi azt a dinamikus, liberális, felszabadító princípiumot, amellyel a fejlődés elindult, és amely mindig újra felvette a harcot a maradiság, a kötöttség és a szabályok elvével. A rokokóval éri el a

25 ROUSSEAU, *A magányos sétáló álmodozásai*, 80.

26 Uo., 80.

27 Jean-Jacques ROUSSEAU, *Júlia, a második Héloïse*, ford. MIHÁLKOVICS Árpád (Pécs: Ramazetter, 1882), 105.

28 A francia nyelvben a „plaisir” és a „plaisance” szó örömet, kedvtelést jelent, a „plaisance” az örömteli időtöltés helyszínét is jelöli.

dolgok ábrázolása azt a szabadságot és folyékonyt, amelyet az újkori realizmus célul tűzött ki maga elé.”²⁹ A nagy allegorikus képek helyett részletek, motívumok sejlenek fel, mesterségesen kialakított romok, egymáshoz lazán kapcsolódó díszítmények, imaginárius szigetek. A kunyhó egy enkláve, maga is sziget, noha nem természeti jelenség. Ugyanakkor a kunyhó tere a parancsoló társadalmi normáktól való megszabadulás lehetőségeként jelenik meg, Saint-Preux szavaival: „az egész halmaz erkölcsi tanulság, melyet szemem elé állít, magában véve mind igen szép és helyes, de mondjon akármit: a pásztorkunyhó mégis csak többet ér.”³⁰ Júlia ezért meg is korholja szerelmét:

Lám, lám, ismét csak a pásztorkunyhó... Ez az ármányos pásztorkunyhó ugyancsak fúrhatja az ön fejét, hogy mindig arról ábrándozik. Látom már, hogy akármi képpen de valamiképpen kárpótolnom kell önt a pásztorkunyhóért. Hát mondja csak: igazán annyira beleszeretett ön e kunyhóba melyben még nem is volt, hogy másutt nem is tehetnék önnek eleget? Mit gondol, a szerelem istene, ki Armid palotáját egy sivatagba helyezte, nem volna elég hatalmas arra, hogy itt a város kellő közepén állítson rendelkezésünkre egy pásztorkunyhót?³¹

Nem, sajnos nem elég hatalmas a szerelem istene, hogy a szerelmeseknek a város közepén egy kunyhót bocsásson rendelkezésükre, Rousseau egész politika-filozófiája és az *Új Héloïse* története is e keserű belátásról tanúskodik. Rousseau-i terminusokban a kunyhó egyszerre politikai, gazdasági és esztétikai kategória, gondoljunk csak a „kunyhók korának” leírására az egyenlőtlenség eredetével foglalkozó *Második értekezésben*,³² amely egy viszonylag kiegyensúlyozott gazdasági és politikai állapotot ábrázol.

Úgy gondolom, az egyik nagy kérdése a rousseau-i életműnek, hogy fenntartható-e a társadalmi létezés egy szigetszerű alakzatban; létrehozhatja-e a többiek-től elválasztó távolságot az egyén úgy, hogy ezáltal nem sérti az adott közösség ép-ségét; és hogy lehet-e a közösség részének maradni úgy, hogy közben megőrizzük önnön integritásunkat. A sziget alakzatának – legyen az a politikai értelemben vett „kunyhó” vagy az ízlésítéletet kifejező „knüdoszi templom” – princípiuma az öröm (*plaisir*) vagy az élvezet (*jouissance*). Ennek morális kategóriája pedig a Rousseau egész életművét meghatározó önszeretet (*amour de soi*), a saját termé-

29 HAUSER, „Rokokó, humanizmus és romantika”, 29.

30 ROUSSEAU, *Júlia, a második Héloïse*, 120.

31 Uo., 120.

32 Jean-Jacques ROUSSEAU, „Értekezés az egyenlőtlenség eredetéről”, in ROUSSEAU, *Értekezések...*, 59–200, 122–157.

szetünkkel való együttélés belső adottságában ragadható meg, amelyben lehetővé válik kedvteléseink, igényeink – természetünk szerint való – tiszta megélése. Ezt a beállítódást kezdi ki az a társas létmódunkat jellemző meghatározottság, amely önszeretet helyett versengést és önösséget (*amour-propre*) vár el a boldogulás reményében.

Úgy tűnik azonban, hogy Rousseau szigorú kritikája és egyben engedékenysége a *Negyedik sétában*, amiért először megfeddi, majd felmenti Montesquieu-t a fikció hazugságáért, pontosan leírja gondolkodásának határát. Nem tudott morális és politikai megfontolások nélkül közelíteni az esztétikaihoz, holott világosan látta, hogy az ezektől eloldozott fikcióban több esztétikai lehetőség van, mint a morál és az esztétikum szintézisében. Ez ugyanis kudarcra van ítélve, hiszen ne feledjük, Júlia nemcsak hogy a pásztorkunyhóba nem jutott el szerelmével, de később, a férjével közösen művelt csodálatos kertje sem mentette meg attól, hogy a kötelességek polgári rendjében elbukjon.

A clarens-i idill tökéletes példája a gazdaságosság és – mai kifejezéssel – a fenntarthatóság rousseau-i eszményének, ahol sikerült „a konyhakertet a virágoskert alacsonyabban fekvő részével megnagyobbítani, s így a rendszeres veteményes ágyakat csaknem kellemesebb látvánnyá tenni, mint a virágágyakat”.³³ Sőt, Júlia életműve, az érzéken megkomponált táj, az Elyseum kertje³⁴ – ahová, rokokó mozzanatként, a bejárás művészi gonddal lett eltitkolva,³⁵ s ahol Saint-Preux szavaival „árnyas fasorok vonultak el minden kiszámított rend és összhang nélkül”³⁶ – sem jelentett megváltó élvezetet tervezője számára. Ez a földi paradicsom Júlia hitvesi hűségének zálogaként lett megalkotva,³⁷ de történetének befejezése mégis azt példázza, hogy a boldogságot, a vágyott „gyönyört” számára nem adhatta meg a morális és esztétikai értékek evilági összebékítése.

33 Uo., 456.

34 Uo., 488.

35 Uo.

36 Uo., 490.

37 Az Elyseum ligetének leírása esztétikai és morálfilozófiai szempontból is a regény kulcsmotívuma. Miután Júlia férje, Wolmar körbe vezette Saint-Preux-t a tündérkerten, ez utóbbi belátta, hogy le kell mondania legfőbb sóvárgásának kizárólagos tárgyáról: „Kéjelegni akartam Júlia emlékéen, de hiába ke-
restem őt abban az alakban, melyben azelőtt ismertem, az erény öntudatos magasztossága ült a hom-
lokán...” Uo., 498.

Galanteria, nosztalgia, keleti egzotikum

A rokokó „turquerie” irodalmi továbbélése
Pierre Loti *A kiábrándultak* című regényében

A rokokót Franciaországban a 17. század utolsó évtizedében kezdődő, az 1730–1740-es években virágkorát élő, majd – egyes kutatók szerint – az 1770-es években¹ (mások szerint a század legvégén)² lehanyatló művészeti stílusként szokás definiálni. De bármely évtizedre tesszük is a rokokó végét, abban egyetértés mutatkozik, hogy a stílus nem lép túl a 18. századon, sem a képző- és iparművészet területén, sem az irodalomban (bár a rokokó irodalom periodizációjára a francia filológia kevesebb figyelmet fordít). E konszenzus felrúgására én sem teszek kísérletet, amikor egy olyan regényírókat mutatok be, aki a 19. század végén és a 20. század elején alkotott. Az anakronizmus csapdáját elkerülve és a konferencia tematikájához igazodva hangsúlyozottan *utánérzésről* és *újraértelmezésről* kívánok beszélni.

A 18. századi rokokó számos eleméből a „turquerie”-t, vagyis a török motívumok kultuszát és annak továbbélését fogom vizsgálni. A „turquerie” és a „chinoiserie” – a kínai motívumok kultusza – együtt alkotják a rokokó esztétika fontos elemeként számontartott egzotikum két alapvető megjelenési formáját. Mindkettőre jellemző, hogy fő területük a képző- és iparművészet (elsősorban a porcelán megjelenése), de akár az építészet is,³ irodalmi példái viszont igen ritkák. Tegyük hozzá azonban, hogy míg a rokokó festészetben nagyon elterjedt a török motívum,⁴ Watteau munkái között erre kevés példát találunk: az *Ülő per-*

1 BARÓTI Dezső, *A rokokó* (Budapest: Gondolat, 1986); Jean WEISGERBER, *Le rococo: Beaux-arts et littérature* (Paris: Presses Universitaires de France, 2001).

2 Roger LAUFER, *Style rococo, style des „Lumières”* (Paris: José Corti, 1963).

3 Haydn WILLIAMS, *Turquerie: An Eighteenth-Century European Fantasy* (London: Thames & Hudson, 2014).

4 Emmanuelle PEYRAUBE, *Le Harem des Lumières: L'image de la femme dans la peinture orientaliste du XVIII^e siècle* (Paris: Éditions du patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2008).

zsa férfi (*Persan assis*) címet viselő portrévázlatok mellett leginkább csak a híres *Velencei ünnepségek* (*Les Fêtes vénitiennes*) táncoló turbános (talán török) alakja juthat eszünkbe. Érdekes módon a 17. századtól már jelen lévő „turquerie”⁵ és az iszlám Kelet új, 18. század eleji divatja nem fedi le teljesen egymást: ez utóbbi területe kifejezetten az irodalom, inspirációját pedig az *Ezeregyéjszaka* fordításából nyeri, mely a szó legszorosabb értelmében vett mesés Kelet képzetét erősíti. Tény, hogy a török motívum is felbukkan néhány irodalmi műben (főként a 17. században, tehát a rokokó divatját megelőzően, pl. Molière és Racine egy-egy színdarabjában),⁶ viszont a 18. században íródott keleties mesék és regények – éppen az *Ezeregyéjszaka* vagy az *Ezeregy nap*⁷ mintájára – leginkább arab és perzsa, esetleg indiai utánezetek. A török téma iránti korai érdeklődés minden bizonnyal politikai okokkal magyarázható, hiszen az Oszmán Birodalom már a 16. században az európai hatalmi villongások középpontjába került, így nem véletlen, hogy az irodalmi művek török hősei szultánok vagy hadvezérek. Összességében azonban a politikai konfliktusok kevésbé tűnnek alkalmasnak az irodalmi fantazmagóriák táplálására: a mesés Kelet⁸ ennél egzotikusabb, ezért távolabb keresendő. A 18. század első felére – az Oszmán Birodalom politikai súlyának csökkenésével – a török motívum iránti irodalmi érdeklődést a 17. századi utazások leírásai is táplálják,⁹ de a keleti szokások ilyen formában történő tényszerű bemutatásának igazi hatása majd csak a 19. században, az újabb utazások nyomán következik be.

A romantika korában az iszlám Kelet népszerűsége új lendületet kap, elsőként Bonaparte egyiptomi hadjárata (1798–1799) után, majd az egyre népszerűbb keleti útleírásoknak köszönhetően. A Chateaubriand előtti keleti utazók (Choiseul-Gouffier, Potocki, Vivant-Denon vagy Volney) útleírásai hagyományos, leíró-ismeretterjesztő típusú művek, míg Chateaubriand és nyomában a század legnagyobb utazó írói – Lamartine, Nerval, Gautier vagy Flaubert – irodalmi magasságokba emelik a műfajt. Mivel mindannyian a Chateaubriand által lefektetett útvonalat követik (a Peloponnészosz-félsziget, Athén, a görög szigetvilág, Konstantinápoly, a kis-ázsiai partok, Szíria, Palesztina és Egyiptom), gyakorlatilag a korabeli

5 Pierre MARTINO, *L'Orient dans la littérature française au XVII^e siècle et au XVIII^e siècle* [1906] (Genève: Slatkine Reprints, 2011), 173.

6 Vö. MOLIÈRE, *Az úrbatnám polgár* (1670); RACINE, *Bajazet* (1672).

7 Pétis de la CROIX, *Les Mille et Un Jours, contes persans* [1712] (Paris: Phébus, 2003).

8 A 17. században megszülető, a 18., majd a 19. században kiteljesedő, idealizált Kelet-képpel Edward W. Said számol le erősen ideológiai töltetű munkájában: *Orientalism* (New York: Pantheon Books, 1978), magyarul: *Orientalizmus*, ford. PÉRI Benedek (Budapest: Európa, 2000).

9 Friedrich WOLFZETTEL, *Le discours du voyageur: Le récit de voyage en France, du Moyen Age au XVIII^e siècle* (Paris: Presses Universitaires de France, 1996), 205.

Oszmán Birodalom területén maradnak és különösen annak fővárosát kedvelik meg a francia olvasókkal.¹⁰ A 19. században már nem tekintik Isztambult a despotizmus fészkeének – amely meggyőződés a felvilágosodás korában a várossal szemben még fennállt és előítéletessé tette a francia utazókat –, hanem inkább az érdekességekre helyezik a hangsúlyt és a beszámolók hangvétele is sokkal személyesebbé válik. Nerval, aki *Keleti utazásában* a leginkább törekszik az irodalmiság megvalósítására, színes életképeiben mintha a „turquerie” esztétikáját élesztené újjá. A nagy romantikus generáció követője a századvégen Pierre Loti, aki Nervalhoz hasonlóan szintén kedvelte a török népet, de ő már különböző műfajokban (regény, útleírás, napló, esszé) több művet is szentel kora török világának, azon belül különösen Isztambulnak. Loti munkásságában csúcsonyúl ki az a folyamat, melynek során a 19. századi francia irodalomban új értelmet nyer a rokokó „turquerie”. Ehhez azonban elengedhetetlen volt a 18. század újrafelfedezése is.

A 19. század köztársaság-ellenes nosztalgiáiban az Ancien Régime mindig idealizált korszaknak számított, de a korabeli domináns eszmei és művészi áramlatok szempontjából a 18. század túlhaladottá, elfeledetté vált. A Goncourt fivérek elsőként fordulnak történeti, dokumentarista érdeklődéssel a 18. század felé, és sorra írják életrajzaikat – előbb XV. Lajos szeretőiről, köztük Pompadour márkínőről és Madame Du Barry-ról, majd Marie-Antoinette-ről –, illetve összefoglaló történelmi munkáikat a forradalom, majd a Direktórium korának francia társadalmáról. Érdeklődésük lassan a képzőművészet felé fordul, melynek eredményeként 1859 és 1875 között jelenik meg híres művük, *A XVIII. század művészete*, benne festőkről, köztük Watteau-ról szóló tanulmányokkal.¹¹ E művészek – és velük a rokokó ízlés – újrafelfedezése mellett a 19. század második felének Japán-kultusza is részben hozzájuk köthető, különösen Edmond de Goncourt-hoz, aki egy-egy monográfiát szentelt a két leghíresebb japán festő, Utamaró és Hokusai munkásságának.¹² Franciaországban kétségtelenül ő tett a legtöbbet a japán művészet megismertetéséért, a „japonisme” elterjedéséért.¹³ A japán képek és egyéb műtárgyak iránti vonzódásában felfedezhető annak a kifinomultságnak a kere-

10 Théophile Gautier 1851-ben kiadott keleti útleírása kizárólag a *Constantinople* címet viseli, míg a többi útleírás esetében – Lamartine nyomán – a Levantei körutazásra utaló *Voyage en Orient* cím válik gyakorivá.

11 Edmond de GONCOURT és Jules de GONCOURT, *A XVIII. század művészete és egyéb művészettörténeti tanulmányok*, ford. PÖDÖR László (Budapest: Corvina Kiadó, 1975).

12 Japán korabeli népszerűségét jelzi, hogy az Utamarónak szentelt életrajz (*Outamaro, le peintre des maisons vertes*, 1891) tíz év alatt több mint 25 ezer példányban kelt el. Lásd: SZATÓ Tomoko, *A japán művészet*, ford. MECSEI Beatrix (Budapest: Scolar, 2009), 63.

13 Brigitte KOYAMA-RICHARD, *Japon rêvé: Edmond de Goncourt et Hayashi Tadamasa* (Paris: Hermann, 2001), 9.

sése, melyet a francia 18. század művészetében is megtalálni vélt. Mintha a rokokó keleti egzotikuma – a „chinoiserie” és a „turquerie” – kapna itt új megjelenési formát. A „japonisme” legismertebb irodalmi megnyilvánulása Pierre Lotihoz kötődik, aki a legnépszerűbb japán témájú francia regény, a *Madame Chrysanthème* szerzője. Összességében tehát nem túlzás azt állítani, hogy Loti közvetlen előzménye, írói univerzumának eredője a Goncourt fivérek munkássága. Szándékosan használok az „univerzum” kifejezést, hiszen nemcsak az irodalmi művekről van szó, hanem arról az emberi és írói attitűdről, lelkvilágról is, melynek sajátos lenyomata Loti Rochefort-i háza, gyűjtőszenvédélyének bizonyítéka. Az utazások során összegyűjtött tárgyi emlékek sokasága tükrözi a kor általános, dísztárgyakhoz való vonzódását, ez ugyanakkor Lotinál a regényekben és útleírásokban feltárt, nosztalgiával teli, személyes emlékekből szőtt világ tapintható megtestesülését is jelenti. Más szerzőkkel, így Edmond de Goncourt-ral ellentétben Loti sosem szentelt önálló művet már-már műalkotással felérő otthona leírásának,¹⁴ de regényeiben, különösen *A kiábrándultak*ban sokszor elidőz a berendezési tárgyak felsorolásánál. A regény rokokó olvasatának egyik lényeges eleme éppen a különféle csecsebecsek és használati tárgyak esztétizálása, a díszítőművészet iránti érdeklődés. Ez az attitűd nyilvánvalóan nem idegen a századforduló ízlésétől, nevezetesen a szecessziótól, melyet Jean Weisgerber – a „neorokokó” fogalmába bújtatva – meggyőzően láttat a rokokó egyik lehetséges utánérzéseként.¹⁵

Pierre Loti változatos és gazdag írói munkásságának fő jellemzője a személyes élményeken alapuló tematika és kifejezésmód: a naplójában megfogalmazott érzületek sokszor szó szerint, változtatás nélkül kerülnek át útleírásaiba és fikciós műveibe. Írásait ezért érdemes nem műfajok, hanem témák szerint vizsgálni, melyek között a török téma kitüntetett helyet foglal el – legyen szó regényről, novelláról, útleírásról vagy esszéről. Az oszmán-török világ iránti különleges vonzódása Lotit a török tematika irodalmi megjelenítésének máig legizgalmasabb képviselőjévé avatja a francia irodalomban. Népszerűségének egyik oka éppen az egzotikum megjelenítésében rejlik, amit az állandó földrajzi és kulturális utalásokkal ér el. Mire Loti kiadja *A kiábrándultakat*, addigra a francia olvasóközönség – hála a korábbi útleírásoknak, de az író előző, török témájú regényeinek is – szinte

14 Az otthon, mint a tulajdonos személyiségének hű tükre több ízben irodalmi anyaggá is válik: Edmond de Goncourt egy vaskos könyvet szentelt auteuil-i házuk részletes bemutatásának: *La maison d'un artiste* (Paris: Charpentier, 1881), míg Joris-Karl Huysmans *A külön* című regényében (*A rebours* [1884], ford. KOSZTOLÁNYI Dezső, Budapest: Kultúra, 1921) a főszereplő – a dekadens és esztéta Des Esseintes – saját környezetét írja le a lehető legnagyobb aprólékosággal.

15 Jean WEISGERBER, „Une mode rétro au XIX^e siècle: l'héritage de Watteau et de Marivaux”, in *Le rococo. Beaux-arts et littérature...*, 195–220.

már otthonosan mozog az isztambuli negyedek szövevényében és érti a legkülönbözőbb vallási, építészeti utalásokat, ugyanakkor még képes átélni egy távolinak tetsző világ kellemes idegenségét. Loti éppen ezért részben forrása, részben éltetője a „turquerie” új keletű értelmezésének. A regényben többször felbukkanó szó itt speciálisan a letűnőben lévő világ jellemzőire utal (például Isztambul történelmi török negyedére, szemben az európaiak – levanteiek, keresztények – által lakott modernebb Pera és Galata városrészekkel), ilyen értelemben Loti számára egyértelműen pozitív értéket hordoz, nem pedig valami haszontalan, ódivatú manír szinonimája.¹⁶

Ez az új értelmezés az oka, hogy azok a konkrét elemek, melyek alkalmassá teszik Loti regényét a rokokó utánérzés szempontjából történő elemzésre, csak részben tartoznak a „turquerie” kategóriájába, viszont megjelennek köztük olyan klasszikus, a nyugati olvasóban egyfajta rokokó hangulat ébresztésére alkalmas szempontok, mint a forma, a nyelvezet, a képi megjelenítés, illetve a regény általános hangulata. E szempontok számbavétele előtt érdemes röviden ismertetni *A kiábrándultak* kontextusát.

Az 1906-ban megjelent mű Pierre Loti utolsó török témájú – és egyben legutolsó – regénye, amely keretes lezárását adja a szerző életművének, mely 1879-ben egy szintén török tárgyú regénnyel, az *Aziyadé*-val kezdődött. *A kiábrándultak* cselekményének középpontjában három előkelő fiatal török nő és egy neves francia író különös kapcsolata áll. Az íróért lelkesedő és franciául kiválóan beszélő nők egyike, Djénane levélben fejezi ki rajongását, majd amikor az író diplomáciai küldetésben Isztambulba érkezik, titokban találkára hívja, ahol két unokanővére is jelen van. Kapcsolatukat egyfajta misztikum lengi körül, mivel az iszlám szigorú előírásai szerint a nők csak fátyolban jelenhetnek meg az idegen férfi előtt. Különösen Djénane az, akire az idősödő író kivetíti fiatalkori szerelmének, Nedjibének nosztalgikus alakját (Loti utal ezzel első regényének tragikus sorsú hősnőjére, Aziyadéra), és valójában sohasem sikerül tisztáznia magában, hogy a huszonöt éve halott Nedjibé emlékéhez vagy Djénane-hoz vonzódik-e jobban. Isztambuli megbízatásának végén az író visszatazik Párizsba, Djénane pedig az öngyilkosságot választja.

Cselekménye alapján *A kiábrándultak* illeszkedik Loti híres regényeinek sorába, melyek ugyanazt az alapsémát ismétlik: a főhős egy egzotikus országban bele szeret egy fiatal nőbe, aki, miután a férfi odébbáll, belehal a fájdalomba.¹⁷ Ebben

16 Pierre LOTI, *Les Désenchantées*, bev. Sophie BASCH (Paris: Gallimard, Folio, 2018), 31–32.

17 Ezek közé tartozik a szerző három legismertebb regénye: *Aziyadé* (1879) (magyarul: *Levelek és töredékek egy angol tengerésztiszt naplójából*, ford. NOVELLY Riza, 1903), *Le Mariage de Loti* (1880), *Ma-*

a regényben azonban egy újabb motívum is helyet kap, nevezetesen a nők helyzete és emancipációs törekvései, miután a századforduló török városi társadalmának művelt elitjében – különösen Isztambulban – ők már egyre inkább a nyugati mintákat követik. A három hösnő, közülük is leginkább Djénane konkrétan a kényszerházasság ellen küzd, és ez utóbbi szereplő öngyilkosságában végül – a szerelmi bánat mellett – ez a hagyomány is döntő szerepet játszik. A regény korai magyar fordítása talán éppen a társadalmi problémák hangsúlyozásának szándéka miatt kapta *Az ébredők* címet.¹⁸ A fogalmak közötti árnyalati eltérések magyarázatával már a regény lapjain is találkozunk, ugyanis a történet szerint a hösnők álma, hogy a francia író, André Lhéry egy regényt szenteljen küzdelmüknek, mely *A kiábrándultak* címet kapná. A címről folyó vitában felmerül *Az ébredők* verzió is, amit végül elvetnek, ahogyan teszi ezt Loti is saját regénye esetében. A magyar fordító választása épp ezért vitatható.¹⁹ Míg az „ébredés” egyértelműen a török nők öntudatra ébredésére utal, addig a „kiábrándultság” küzdelmük kilátástalanságán túl a szerző által idealizált régi oszmán világ elmúlásának gondolatát is magába foglalja. A regényben mindkét kontextusban többször előforduló kifejezés egyértelműen igazolja ezt.

A kiábrándultság már tekinthető a regény egyik olyan elemének, mely meghatározza a történet hangulatát, vagyis a rokokó tematikájához tartozik. A „hangulat” kategóriájába Loti regénye alapján három elemet sorolhatunk: a nosztalgiát, a galantériát és az egzotikumot.

Loti regényeinek alapélménye a nosztalgia, melynek kapcsán elsőként felvetődik a kérdés, hogy miként viszonyul a szerző az olyan tipikusan rokokó motívumhoz, mint a múlandóság, a múló pillanat. A 18. század eleji „gáláns ünnepek” sem a felhőtlen szórakozás megnyilvánulásai voltak, hiszen magukban hordozták a boldogság elmúlásának gondolatát.²⁰ Mégis, Watteau, aki a múlan-

dame Chrysanthe (1887) (magyarul: *Chrysanthe asszony*, ford. ifj. LÓNYAI Sándorné, 1899 és *Krizantém asszony*, ford. VÉSZI Margit, 1919). Ez utóbbi regény két operalibrettót is ihletett: 1893-ban André Messager a Loti művéből készült, Georges Hartmann és Alexandre André által jegyzett szövegkönyvre komponálta azonos című operáját, 1904-ben Puccini *Pillangókisasszony*ának szövegkönyve pedig részben szintén Loti regényéből merítette inspirációját. A Puccini-opera másik forrása John Luher Long 1898-ban megjelent *Madame Butterfly* című elbeszélése.

18 Pierre LOTI, *Az ébredők*, ford. KÖNIG György (Budapest: Franklin, 1908).

19 Még akkor is, ha Loti egyik legismertebb mai francia kutatója nagyon találónak tartja ezt a címadást. Alain QUELLA-VILLÉGER, „*Les Désenchantées* de Pierre Loti (1906), roman »jeune-turc«”, *Revue des Sciences Humaines* (Les Mondes d’un écrivain-voyageur. Pierre Loti 1850–1923), 311 (2013): 125–138, 127.

20 BARTHA-KOVÁCS Katalin, *Hét arabeszk: Watteau-olvasatok* (Budapest: Martin Opitz Kiadó, 2021), 22.

dóság és a törekenység festője,²¹ a pillanatot alapvetően boldognak ábrázolja.²² Vele szemben Loti az elmúlást és a soha vissza nem térő pillanatot éli meg, de regényíróként azt mindig egy folyamat részeként látja, ezért az ő ábrázolt pillanata már szomorú. Számára a törekenységet az egykori boldogság felidézését lehetővé tevő emlékezet jelenti. A regény mindkét főszereplőjét nosztalgia gyöttri. André Lhéry, Loti szócsöve szemében a nosztalgia tárgya mindjárt a történet elején maga a város, Isztambul, „keleti hazája”,²³ ahová régi emlékei miatt vágyódik vissza. Miután megérkezik és szembesül a modernizáció előrehaladásával, nosztalgiájának tárgya már az eltűnőben lévő régi oszmán-török világ lesz. De ugyanitt fiatalságára és első szerelmére, Aziyadéra (a regénybeli Nedjibére) is emlékezik, ami újabb búskomorságba taszítja és a régi, szeretett helyekhez hajtja: Isztambul Eyüp nevű negyedébe az Aranyszarv-öböl végén, vagy a régi bizánci városfalon kívül, az Edirne-kapunál lévő temetőbe, Aziyadé sírjához. Ezt a már-már rituális látogatást Loti a való életben többször is megtette. Loti nosztalgiaélményére általánosan jellemző, hogy mindig oda vágyik, ahol éppen nem tartózkodik, így a különleges érzékenységgel megáldott hivatásos tengerész-író egész élete merő sóvárgás. A nosztalgia a hősnőt, Djénane-t is kínozza, s a „nostalgie”, „nostalgiques” szavak gyakorisága szándékosan nyomatékosítja ezt az érzületet.²⁴ Djénane az örömteli leánykor végét siratja, illetve azt, hogy férjes asszonyként megszűnik számára a feltétlen rajongás lehetősége egy nyugati íróért. A regény ideológiai mondanivalója, vagyis a nők szabadságának és emancipációjának követelése, a kényszerházasság intézményének elutasítása tehát a hősnő esetében ebből a személyes érzületből, egyfajta fogolylétből fakad. S mivel a követelések utópisztikusnak tűnnek, a regény komor, pesszimista hangulata törvényszerű. Általánosságban elmondható Loti regényeiről, hogy a nosztalgikus hangulaton túllépve kifejezetten komor, sőt gyászos légkört teremtenek, emiatt első pillantásra úgy tűnik, hogy ezeket nehéz párhuzamba állítani a rokokó életérzéssel. Érosz és Thanatosz kettőssége alapján Jean Weisgerber, a már említett belga kutató azonban meggyőzően mutatta ki a rokokó és a halálmotívum közötti szoros kapcsolatot.²⁵ Loti regényében a halál-

21 „[L]a caractéristique essentielle de l’art de Watteau: la représentation du précaire et du momentané.” Katalin BARTHA-KOVÁCS, *Diderot et Watteau: Vers une poétique de l’image au XVIII^e siècle* (Paris: L’Harmattan, 2019), 202.

22 „Watteau est, par excellence, le peintre du transitoire, de l’éphémère des fêtes galantes, de l’échafaudage précaire des arabesques, disons: de l’heureux moment.” WEISGERBER, *Le rococo...*, 195–196.

23 LOTI, *Les Désenchantées...*, 66. (A francia szövegből vett idézeteket saját fordításomban közlöm.)

24 Uo., 74.

25 Jean WEISGERBER, „Thanatos à Cythère: la mort et le rococo”, in Jean WEISGERBER, *Les Masques fragiles: Esthétique et formes de la littérature rococo* (Lausanne: L’Age d’Homme, 1991), 194–210.

motívum újra és újra felbukkanó elemei a „ciprusokkal és haldokló, aranyozott sírkövekkel teli temető”,²⁶ a halálvágy, végül a halál, jelen esetben az öngyilkosság. A mély személyes érintettség miatt a „török ciklus”, a „turquerie” regényei különösen alkalmasak ennek az érzületnek a hangsúlyozására, épp ezért találó a „Pierre Loti gyászos Kelete”²⁷ kifejezés.

Látjuk, hogy Lotinál a nosztalgia és a halálmotívum egyik legfőbb forrása nem más, mint a férfi-nő kapcsolat kezdetben idilli, majd gyorsan tragédiába forduló természete. Még az idilli szakaszra jellemző a galantéria mint a rokokó ábrázolás egyik fontos toposza. Legyen szó festményekről, szobrokról (akár apró porcelánfigurákról), irodalmi művekről (költeményekről vagy libertinus regényekről), a 18. század számtalan példával illusztrálja a galantéria változatait. Ez az egyik legfranciább hagyomány Pierre Loti műveiben – és konkrétan *A kiábrándultak*ban – inkább a csábítás, semmint az udvarlás rituáléjában nyilvánul meg. A főhős, aki minden esetben a szerző inkarnációja, egyszerre csábít és csábul el, akár Isztambulban, Nagaszakiban vagy Tahitin játszódnak regényei. *A kiábrándultak* feministának tekinthető mondanivalója okán itt a nő csábítási kísérleteit is látjuk, amelyek előbb rajongó levelek formájában, később személyes találkáknál öltöttek testet. A francia író annak ellenére (vagy éppen azért?) kerül Djénane bűvkörébe, mert az végig lefátyolozott, láthatatlan, a szó legszorosabb értelmében megfoghatatlan marad, akárcsak egy „lélek”, ahogy Djénane saját magát többször is nevezi. A galantériával rokon fogalom az intimitás, ami talán még általánosabban jellemzi Loti műveit, bizonyíték erre például a szerző naplójának fontossága a regények genezise szempontjából. *A kiábrándultak*ban a szerző (és a főhős) saját érzelmeinek, emlékeinek felidézésén túl a hagyományos zárt női világ miliője is az intimitás tematikáját gazdagítja.

A regény általános hangulatának harmadik eleme az egzotikum, melyet a „turquerie” kifejezés már önmagában garantál, úgy a 18. századi, mint a Loti-féle értelmezésben. Ez utóbbi esetében a Kelet – a maga kliséivel, jellemző fogalmaival és helyneveivel – más, mint például a 18. századi *Ezeregyéjszaka*-átiratokban, kivéve talán a háremre való utalást: az új keleti „couleur locale” referenciája, amint azt fentebb láthattuk, már sokkal inkább a 19. századi utazási irodalom, vagy akár Loti korábbi saját keleti tárgyú művei. „Turquerie” tehát minden olyan elem, amely a török világra utal, s bár ennek minden eleme valós – hiszen az író személyes élményeiből, megfigyeléseiből táplálkozik –, mégis összességében ez

26 LOTI, *Les Désenchantées...*, 80.

27 Jean-Louis CABANÈS et Pierre DUFIEF, *Les Frères Goncourt: Hommes de lettres* (Paris: Fayard, 2020), 103.

egyfajta álombeli világ. Éppen az író nosztalgikus attitűdje okán kap minden valós elem (földrajzi nevek, kulturális utalások, vallási vagy nyelvi referenciák) egyfajta mesebeli aurát, csakúgy, mint a legtöbb 18. századi író és festő esetében, akik viszont vele ellentétben nem ismerték közvetlenül a Keletet. A sokszor klisékre korlátozódó kép magyarázata talán az, hogy Loti ily módon, közhelyekbe fagyasztva próbálja konzerválni a letűnőben lévő oszmán-török világot. Legkülönösebb példája ennek a törekvésnek Isztambul megjelenítése. Loti kedvenc városa emlékekből és nosztalgikus álmokból épül fel, s az ennek nyomán kialakuló, néha túlon túl sematikus képre a regényben konkrét utalás is történik: André Lhéry Isztambulról kialakított elképzelése minden bizonnyal megrekedt az 1830-as évek regényei által sugallt – vízpipából, keleti édességekből és díványból összeálló – képzetnél.²⁸ Mintha Loti itt egyfajta szarkazmussal leplezné le a saját maga által is élesztett „turquerie” kliséit.

A hangulati elemeken túl néhány formai specifikum is indokolja, hogy a Loti-regényt a rokokó egyfajta utánérzéseként értelmezzük. Tény, hogy műfaját tekintve *A kiábrándultak* nem hasonlít az irodalmi rokokó kedvelt formáira (epigramma, verses mese, dialógus stb.), mégis néhány elemében emlékeztet rá. A szerző korai regényeire a rövidség és a töredezettség jellemző, míg *A kiábrándultak* egy kifejezetten hosszú, több száz oldalas regény, melynek egyes szám harmadik személyű narratív folyamat azonban gyakran törik meg levelek és naplórészletek. Mindkét elbeszélőtípust rokoníthatjuk az irodalmi rokokóval, ugyanis a levélforma a kis narratív egységek esztétikáját tükrözi, míg a napló – ugyancsak egyes szám első személyű elbeszélésként – az intimitást hangsúlyozza. A főként Djénane által írt levelek és naplóbejegyzések között találunk közbeékelte történetet (ami a 18. század első felének regényeiben gyakori narratív elem), illetve olyan személyes vallomást, amit a hősnő élő szóban nem lenne képes megfogalmazni. A levél tehát itt is, akárcsak a 18. századi levélregényekben, az egyszerű információközlésen túlmutató funkcióval gazdagodik. Ugyancsak a formai elemek kategóriájába tartozik a rokokó hangulatot erősítő jelzők gyakori használata: a „kicsi”, „ovális”, „csinos” (*jolie*) – sőt „túl csinos” (*trop jolie*) –, „kényes”, „törekeny” (*délicat*), személyek és tárgyak jellemzésére egyaránt szolgál, és a 18. század elejét jellemző, „kis formák” esztétikáját²⁹ idézi fel az olvasóban. Bizonyos szavak és szóösszetételek – mint a „törekeny szász csecsebecsek” – egészen közvetlen módon utalnak a rokokó esztétikára, jelen esetben a 18. században divatos meissenai porcelánfigu-

28 LOTI, *Les Désenchantées...*, 85–86.

29 Vö. Nathalie RIZZONI, *Charles-François Pannard et l'esthétique du petit* (Oxford: Voltaire Foundation, 2000).

rákra. A jelzők között említhetők a hasonló hangulatot árasztó színnevek, melyek többnyire könnyedséget sugárzó főnevekkel szerepelnek: „ezüsttel futtatott zöld selyem”, „álomszerű kék ködben fürdő Isztambul”.³⁰ A „selyem” és a „köd” szavak olyan, a rokokóval azonosítható érzetekre utalnak, mint – az előbbi esetében – a luxus és az élvezetek, az utóbbi esetében pedig a bizonytalan, a megfoghatatlan.

Ez a példa a regény szuggesztív képi világára is kiváló illusztrációval szolgál. Az egymásba érő képek, akárcsak megannyi festmény, általánosan jellemzőek Loti írásmódjára, itt pedig különösen fontos szerepet kapnak, amennyiben ezek a nosztalgikus érzetek kiegészítői. A leggyakrabban ábrázolt látvány maga Isztambul, részben Eyüp magaslatairól, ahonnan az Aranyszarv-öböl teljes hosszában elénk tárul, a távolban pedig felderengenek a hét dombra épült város mecsetjei, részben pedig a Boszporusz felől, ahol a régi oszmán villák és kertek sorakoznak a tengerszoros európai és ázsiai partján. Mindezen helyek a regény cselekményének, de Loti isztambuli tartózkodásának is fontos színterei. Egyes jelenetek zárt terekben, ráccsal védett ablakok mögött vagy zárt kertekben játszódnak, melyek az oszmán-török világ nélkülözhetetlen helyszínei. A kíváncsi szemek elől elzárt szobákban vagy kertekben pihenő, sétáló nők – háremhölgyek – mindig magukban láthatók. A férfiak (egyben a szerelmespárok) hiánya miatt nehéz ezeket az ábrázolásokat Watteau parkjaihoz, „gáláns ünnepségeihez” hasonlítani, mégis, a jelenetek intimitása, csendje, erotikus képzettársításai felidézik a rokokó kertek hangulatát. Az oszmán kert a bezártság kertjeként értelmezi újra ezt a jellegzetes rokokó témát.

A burkolt erotika csupán közvetett utalás a 18. századra, például amikor a hárem kapcsán a „gondosan elzárva tartott fiatal szépségek iránti nosztalgia”³¹ ihleti meg a szerzőt. Ennél jóval közvetlenebb azonban az egyes tárgyak felidézése. Loti nagy gondot fordít az öltözékek, a berendezések részletes leírására, melyek segítségével a Kelet autentikus módon elevenedik meg a nyugati közönség szemében. Egyes képeiben összemosódik a Közel- és Távol-Kelet, példa erre a fiatal török nő ágya, „melyen ügyetlenül, ugyanakkor japános modorossággal megrajzolt virágszerű minta díszel.”³² Gyakori utalás történik „XVI. Lajos” stílusú bútorokra, ami persze már nem a tipikus rokokó ízlést tükrözi, mégis a francia 18. század képzetét erősíti. Többször felbukkan még a regényben egy lakkozott fehér asztalka, melyen a hösnő, Djénane leveleit és naplóját írja. Az illendő távolságtartással, de érezhetően elfojtott szenvedéllyel írt levelek emlékeztetnek a

30 LOTI, *Les Désenchantées...*, 80.

31 Uo., 74.

32 Uo., 69.

18. századi, szerelmesleveleket (*billet doux*) író vagy olvasó nők ábrázolására, nevezetesen Fragonard képein.

Összegzésként még egyszer leszögezhető, hogy Pierre Loti utolsó regénye, *A kiábrándultak* semmiképpen sem rokokó regény, ez utóbbi stílus divatja és gyakorlata Franciaországban a 18. század végére leáldozott, még akkor is, ha egyes 19. századi szerzők, mint Musset vagy Verlaine, felvillantják annak elemeit. Ami viszont a rokokó tematikáját, ezen belül a török motívum – alapvetően műalkotásokban megtestesülő – kultuszát illeti, a 19. század új értelmezéssel ruházza fel azt, jellemzően azonban nem fikciós műveken keresztül. Pierre Loti lesz az a szerző, aki személyes élményei alapján a regényben újraértelmezi a régi motívumot, miközben számos elemében ébren tartja annak a stílusnak – a rokokónak – a hangulatát, amely a 18. században a „turquerie” kiteljesedését lehetővé tette.

Magyar irodalom



Csokonai és a rokokó mint az irodalomtörténet provokációja

1. Az első irodalomtörténeti korszakképek és a Csokonai-értékelések

1.1. Pápay Sámuel és Kazinczy irodalomtörténeti konstrukciói

A 18. század második felének korszakképe, művészeti, szellemi, eszmetörténeti, ideológiai, irodalomkanonikus térképe az első irodalomtörténeti összefoglalók óta részben folyamatosan változott, részben pedig meglepő állandóságot mutatott. Tanulmányunkban elsősorban az utóbbira, vagyis a lényegi (strukturális, koncepcionális) változatlanság mibenlétére, lehetséges okaira és arra keressük a választ, hogy ilyen kitartó szemléleti kereten belül milyen esélyei lehetnek egy-egy életmű újraértékelésének vagy egy új stílusirányzat integrálásának.

Az ún. felvilágosodás korának fél (más koncepciók szerint: háromnegyed) évszázadában erőteljes művelődési, politikai és esztétikai programok és ezek képviselőiben alkotói, gondolkodói csoportok feszültek egymásnak, úgyhogy az egész korszakot látens és nyilvános viták sorozataként is le lehet írni. Az első korszakkonstrukciók is részben a polémiákra összpontosítva, részben polémia kontextusában születtek. Pápay Sámuel 1808-ban keletkezett irodalomtörténeti kézikönyvében, *A' magyar literatúra esméretében*¹ a magyar nyelvű és szellemiségű művelődés alakulástörténetét írta meg, s ehhez a szempontrendszerhez igazította hozzá mind az irodalom tágabb szellemi, társadalmi, történeti környezetének leírását, mind a korszakhatárok kijelölését, mind pedig a felvett szerzők körét és kanonikus rendjét. Műve a 18. századi lexikonszerű, felsorolásszerű irodalomtörténeti munkákhoz képest fordulópontot jelentett, amennyiben törölte a kor-

1 PÁPAY Sámuel, *A' magyar literatúra' esmérete* (Veszprém: Számmer Klára' betűivel, 1808), Első kötet, I–II. rész. [Több kötet nem jelent meg.]

szakképből a nem magyar nyelvű műveket. Másrészt azonban megőrizte a korábbi koncepciók alapvetően nem szépirodalmi kereteit, amennyiben a magyar nyelv és írásbeliség teljes területére kiterjesztette a perspektívát. Az új tudományról szóló definíciója a következőképpen hangzik:

Magyar Literatura név alatt egy különös új Tudományt tsinálhatunk, 's ekkép' határozhattuk meg: hogy az olly *Tudomány, melly a' Magyar Nyelvnek 's Írástudásnak mind természeti mind történeti állapottyát, az írásbéli Előadás' minden nemeire való alkalmaztatással adgya elő.*²

A magyar művelődés korszakainak kijelölése is e széles horizonthoz, meghatározó történelmi és esztétörténeti eseményekhez igazodik. A háromosztatú rendszerben az első szakasz („időkerület”) a honfoglalástól a reformációig, a középső II. József uralkodásáig, a harmadik pedig a kötet megírásának idejéig terjed. A fejezetcímek azt is megerősítik, hogy a narratívát s vele együtt a szellemi és történeti kontextus rajzát elsődlegesen ideológiai szempont, a nemzeti eszme alakulástörténete formálta. A *Bévezetés* 5. oldalán az ötödik paragrafus címe például: „Még pedig a' Nemzetit az idegen felett.” A szűkebb értelemben vett irodalom területén Pápay vizsgálódásai nyelvi, grammatikai és intézménytörténeti jellegűek (újságírás, tudós társasági törekvések, jutalomtételek, magyar nyelvű tudományok), így szépirodalmi és esztétikai kérdésekre nem tér ki, megjegyzéseiből, lelkes méltatásából mégis kikövetkeztethető, hogy az élő szerzők közül Kisfaludy Sándort emeli a ranglista élére.³

Pápay művében II. József trónra lépése képezi a középső egység zárlatát, ám az ezt megelőző negyven év azáltal kereteződik alperiódusként, hogy a szendergő magyar literatúra „Ujra felserkent Mária Terézia alatt”,⁴ vagyis a korábbi időszakhoz képest egyfajta újrakezdést jelent. Bessenyei György nevét ennek ellenére Pápay nem emeli ki különösképpen a szerzői listából, de hivatkozik Batsányi Jánosnak a *Magyar Museum*ban megjelent 1788-as értekezésére, mely a testőríró

2 Uo., 31.

3 Pápay Sámuelhez bővebben lásd HUNGLER József, „Pápay Sámuel”, *Veszprémi Szemle* 1, 1. sz. (1957): 75–78; HUNGLER József, „Utószó”, in PÁPAY Sámuel, *A magyar literatúra' esmérete*, reprint kiadás (Veszprém: Eötvös Károly Megyei Könyvtár, 1986), [487–492]; HUDI József, „Pápay Sámuel hagyatéka mint történeti forrás”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 69, 1. sz. (2015): 17–25; LÖKÖS István, „Pápay Sámuel irodalomtudományi előadásai”, in *Irodalom és felvilágosodás*, szerk. SZAUDEK József, TARNAI Andor, 873–900 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1974); MARGÓCSY István, „Pápay Sámuel és literatúrája”, *Irodalomtörténet* 62, 2. sz. (1980): 377–404.

4 PÁPAY, *A' magyar literatúra...*, 397.

bécsi korszakát – igaz, hogy múlt időben, erősen történeti, távlati perspektívából, az életmű lezártságát sugallva, mintha Bessenyei már nem is élne – az új magyar irodalom kezdeteként mutatja be.⁵ Mindezek természetesen közismert, Pápay munkájáról sokszor leírt tények, s jelen esetben csupán a szemléleti és szerkezeti sajátosságok felidézése céljából, a későbbi irodalomtörténeti szintézisek előzményeként, pontosabban egyik mintájaként foglalkoztunk vele röviden.

Kazinczy Ferenc a részben Pápayéval egy idejű, részben néhány évnnyi eltéréssel készült irodalomtörténeti jellegű műveiben saját nyelvi és ízlésbeli programjai felől vetett pillantást a magyar irodalmi és művelődési múltra. Legfontosabb írásai e tárgyban a *Tübingai pályairat* (1808) című, német nyelvű irodalomtörténeti körképe, melynek magyar részlete az *Erdélyi Múzeum* I. füzetében jelent meg 1814-ben;⁶ a *Tövisek és Virágok* című 1811-es epigrammagyűjteményének immansens, de erősen kanonikus irodalomtörténeti fejlődésrajza, valamint a Dayka-, illetve Báróczi-életrajz, 1813-as és 1814-es, megjelenéssel.⁷ A *Tübingai pályairat* ránk hagyományozódó változataiban⁸ nem a korszakolás módszerét alkalmazta, hanem a mindenkori európai civilizációs és ízlésbeli állapotokhoz mérte hozzá a magyar művelődés és irodalom (általa) kiemelkedőnek értékelt alkotásait, s ezt a sort fűzte össze folyamatos történetté. A magyarnyelvűség kérdését eközben szintén az európai mércékhez viszonyítva tárgyalta, vagyis természetes és szükséges, sőt megkérdőjelezhetetlen civilizációs jognak, főként azonban esztétikai feltételnek, sőt művészi produktumnak tekintette az irodalmi, szellemi teljesítmények létrejöttében. Kazinczy koncepciójában a nyelv kérdése nem az etnikai vagy nemzeti lét, hanem az esztétikai teljesítmény szempontjából fontos, ezért a magyar nyelvnek nála nem (csak) a politikuma, hanem főként az esztétikuma

5 BATSÁNYI János, „Bessenyei Györgyről és annak munkájáról”, *Magyar Museum*, I. kötet, II. negyed, (1789): 106–133.

6 KAZINCZY Ferenc, „A’ magyar literatura történetei”, *Erdélyi Múzeum*, I. füzet, (1814): 1–10.

7 KAZINCZY Ferenc, „Dayka’ élete”, in KAZINCZY Ferenc, *Újbelyi Dayka Gábor’ Versei – Kazinczynak Poetai berke* (Pesten, Trattner Mátyásnál, 1813), III–XLVIII; KAZINCZY Ferenc, „Báróczy Sándor’ élete”, in *Báróczynak Minden Munkáji*, Újra kiadta KAZINCZY Ferenc, Nyolczadik kötet, *Erkölcsei Mesék*, Marmontel után (Pest: Trattner János Tamás, 1814), [a kötet végére bekötvé:] 1–35.

8 KAZINCZY Ferenc *Tübingai pályaműve a magyar nyelvről 1808*, kiad. HEINRICH Gusztáv (Budapest: MTA, 1916); *Kazinczy Ferenc tübingai pályaműve 1808*, szerk., bev. Z. SZABÓ László (Győr: 1980). A szöveg keletkezéstörténetéhez és sorsához lásd AJKAY Alinka, „»Pályairásomnak egész ideája, igen is, csak a’ nationalismus, az nekem idolumom, nem holmi apró tekintetek«: Kazinczy Ferenc *Tübingai pályaművével*”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 111, 4–5. sz. (2007): 520–537; AJKAY Alinka, „Inkább magyarul”: *Az 1808-as tübingeni pályázat és a magyar nyelv ügye* (Budapest: Universitas Kiadó, 2018).

kerül előtérbe, s ilyen minőségben képezi az adott szerző kanonikus rangjának egyik legerősebb kritériumát.

Kazinczy irodalomtörténeti rendszere egyszerre lineáris, amennyiben a maguk korának, vagy saját törekvéseiknek esztétikai csúcsait elérő szerzők egymással egyenrangúak, bármely időszakban alkottak. Szemlélete ugyanakkor teleologikus is, hiszen a 18. század második felének folyamatai esetében inkább a fejlődéstörténeti és hierarchikus koncepció érvényesül nála még akkor is, ha a kortárs költészet ízlésbeli, műfaji, formai, irányzatbeli sokféleségének a fogsága előtti időszakban, az *Orpheus* című folyóirat és a *Heliconi Virágok* című antológia szerkesztése idején ő maga volt az egyik legerőteljesebb szószólója.

A 18. század nagy eredményének tekinti, hogy a hazai szerzők a külföld modern irodalma felé kezdtek tájékozódni, s innen nézve nem is képződik nála éles válaszvonal az 1770-es évek elején, Bessenyei Györgyék fellépése idején. Még a két porosz (az örökösödési és a hétéves) háború is hozzájárult szerinte ahhoz, hogy a magyar katonák „a németeknek virágzani már elkezdett literaturájokkal derekasan megismerkedtek, s midőn a táborból honjaikba megtértek, minden magyar Ifju, minden magyar leány olvasta Gellert szép meséjét, s Svédi Grófnéját s a Rabener Satyrájit.”⁹

Mindezt segítette – s itt szövődik bele a felvilágosodás szabadkőműves törekvéseinek művelődéspolitikai (ideológiai) szála is az elbeszélésbe –, hogy az udvari könyvtár prefektusa és az udvari tanulmányügyi bizottság elnöke, Gottfried van Swieten „szövétneket gyűjta az Észnek a szomszéd Bécsben”, s ez a magyarokra is kiterjedt. A felvilágosodás Kazinczy gondolkodásában az egyéni és közösségi élet esztétikai minőségének megteremtését jelentette, melyhez művészi alkotásokon, utóbbiakhoz pedig a nyelv esztétikai dimenzióján keresztül vezet az út. Ennek a törekvésnek a fényében értékelte Ráday Gedeon, Orczy Lőrinc, Faludi Ferenc, Teleki József irodalmi munkáit, de a Mária Terézia által létesített magyar testőrséget is, melyet ily módon már csak egy jóval korábbi induló folyamat következő, s egy későbbi, kiteljesedett állapot megelőző szakaszának láttott („Horizonunkon egy gyönyörű új Hajnal emelkedett-fel, de még nehéz ködök késleltették a szép nappalnak fényfellövellését.”).¹⁰ Bessenyei György, Báróczi Sándor, Barcsay Ábrahám érdeme szerinte részben az volt, hogy elsajátították „a Bécsi szép Világ’ tónusát”, részben pedig, hogy nyelvüket a francia ízlés után „gyalulták”. Ez a szakasz (a „gyalulás”) azonban véleménye szerint nem hozta meg a kívánt nyelv- és irodalomesztétikai eredményeket, mert rossz irányba (a francia ízlés

9 KAZINCZY: *Tübingai pályaműve*, 153.

10 Uo., 154.

felé) indult, és el is maradt az egykorú és későbbi, jóval jelentősebb kezdeményezésektől. Ezért Bessenyeieket Kazinczy sehol sem nevezi „poétáknak”, „költőnek”, mindössze úgy fogalmaz velük kapcsolatban, hogy ők voltak nemzetüknek „ébresztői, tanítói”. A *Tübingai pályáirat* rövid megjegyzésénél egyértelműbben szól róluk a Báróczi-életrajzban:

Barcsay, mint két barátja, szerette hazáját ‘s nemzetét, melyre kevély volt, még nyelvében is, ‘s ismerte becsét e’ mivételten [miveletlen] de szép nyelvnek, ‘s óhajtottá Literatúrája’ virágzását; olykor néki eresztette magát kedvének, ‘s hosszas elmélkedés, készület ‘s csinosgatás nélkül szórta verseit, nem vágyván arra hogy versei nyomtatva legyenek, hogy neve a’ Költők’ sorában neveztessek: Bessenyei Írónak is Tudósnak is kívánt tartatni, ‘s inkább igyekezett igen sokat írni mint jót; ‘s töretlen lévén az út mellyen ment, ‘s igen is miveletlen mind az ő ízlése mind a’ nemzeté, meg sem sejtítette hogy munkáján, hol a’ hamarkodás hol valami egyéb gyakorta rettenetes hibákat ejte.¹¹

S noha Báróczit, különösen annak Marmontel-fordításait Kazinczy a legtöbbször tartotta a bécsi körből, az 1814-ben közzétett életrajzában már neki is csak a történeti jelentőségét ismerte el. Amikor a *Tübingai pályáirat*ban a nyelvi és általános művelődési kérdésekről áttért a kortárs magyar irodalom jellemzésére, a magyar próza legjelentősebb művelői között (Virág Benedek, Kis János, Nagy József, Klobusiczky Péter, Sipos Pál) már a nevét sem említette Báróczinak.

Ízlés tekintetében – ahogyan azt a későbbi és mai Kazinczy-recepció egybehangzóan leírja – az idő- és térbeli referenciáktól mentes, görögös szcenikájú érzékeny német klasszicizmus (Fried István kifejezésével: érzékeny neoklasszicizmus¹²) állt hozzá legközelebb, de ahogyan a próza terén a tacitusi és sallustiusi stílust azonos értékűnek tartotta Kis János könnyedebb, német mintájú modorával, úgy a költészetben is elismerte az eltérő irányok sajátos értékeit, ha azok nyelvészeti tekintetben megfelelő minőséget nyújtottak. A neoklasszicista irányzat és a hozzá társuló nyugat-európai rímes-időmértékes formák kezdeményezőjének Ráday Gedeont, kiteljesítőjének pedig Dayka Gábort tekintette, egyenrangú irányként idézte azonban Rájnis József, Baróti Szabó Dávid és Virág Benedek görög és latin mintájú időmértékes ódaköltészetét is. Emellett Kisfaludy Sándor gyengébb kivitelűnek ítélte, de petrarcái ihletésű Himfy-ciklusait és Or-

11 KAZINCZY Ferenc, „Báróczi Sándor...”, 10–11.

12 Lásd FRIED Istvánnak többek között az *Az érzékeny neoklasszicista: Vizsgálódások Kazinczy Ferenc körül* című kötetében közölt tanulmányait (Sátoraljaújhely: Kazinczy Ferenc Társaság, 1996).

czy Lőrinc nyelvi csiszolatlanságuk ellenére horatiusi jellegűnek látott költeményeit is felvette a rangsorba.

Rövid költészettörténeti körképében ugyanakkor Kazinczy szembesítő, tükröző technikát s ezáltal irodalompedagógiai, kritikai szándékot is érvényesített. Barcsay Ábrahám és Orczy Lőrinc költői levelezése nemcsak saját jogán, a magyar költészet egyik irányaként épül be gondolatmenetébe, hanem értéktelenebb ellentétet is képez Kis Jánosnak a német neoklasszicizmus (Gleim, Jacobi, Klammer Schmidt, Wieland) nyomán megszólaltatott magas rangú epistolaköltészetével szemben. Csokonai és Verseghy ugyanígy Dayka Gábor csiszolatlanabb, bárdolatlanabb tükörképeként szerepel. E negatív megítélésű szerzők a kettős kritériumból csak az egyiket teljesítik: összhangban vannak a kortárs világirodalmi vonulatokkal, de nyelvezetük szempontból messze elmaradnak az irányzat ideális teljesítményeitől. A tőlük választott szövegekkel Kazinczy a nyelvi, stilisztikai gondatlanúsukat, sőt provincializmusukat illusztrálja, arra is rámutatva, hogy a „tanulatlan olvasónak” miért lehet kedvesebb például Csokonai könnyűsége, mint Dayka látszólagos mesterkéltisége, mely valójában a műgond tökéletes megvalósulása. Daykával összevetve ugyanis Csokonai „érzelmei nem olly lángolók, s nyelve nem olly nemes, sőt néha tisztátalan, s nem ritkán szükségtelen alacsony”.¹³

Kazinczy természetesen nem hagyományos (későbbi, mai) értelemben vett irodalomtörténeti szintézist írt, azonban az egyszerre esztétikai és kritikai, szerzőkre és szövegekre fókuszáló, mégis folyamatokat, irányokat feltérképező, ideológiai és történeti kontextust mozgó, de azokat háttérben tartó vizsgálódásai az irodalomtörténet-írás egyik lehetséges útját jelenthették volna. Az irodalmi múlttal való foglalkozás érdekes módon mégsem az ő, hanem Pápay Sámuel szélesebb perspektívájú, korszakképző, hangsúlyosabban (nemzeti) ideológiai koncepciója nyomán indult el a 19. század közepe táján, amibe Kazinczynak csupán kritikai ítéletei épültek be – többek között Csokonairól formálva ki ily módon ellentmondásos és az életművet szelektíven kezelő diskurzust.

1.2. Toldy Ferenc és Beöthy Zsolt irodalomtörténeti rendszere

Toldy Ferenc az 1850 és 1872 között több változatban és kiadásban megjelent,¹⁴ iskolai használatra és tágabb irodalmi közönségnek egyaránt címzett kéziköny-

13 KAZINCZY, *Tübingai pályaműve*, 164.

14 Toldy koncepciójának több mint két évtizedes módosulásaival, elmozdulásaival a jelen tanulmány keretei között nem foglalkozhatunk. A jelen tanulmányhoz a következő kiadását használtuk: TOLDY Ferenc, *A magyar nemzeti irodalom története a legrégibb időktől a jelenkorig rövid előadásban*, Harmadik, javított kiadás (Pest: Athenaeum, 1872).

veiben történelmi és ideológiai kritériumok alapján kidolgozott korszakfogalmakat működtetett. Ebben – mint említettük – Pápay Sámuel koncepciójához lépett vissza, noha értékrendjében több ponton jelentősen el is tért tőle: részben saját filológiai kutatásai révén, részben oly módon, hogy amikor egy-egy korszakon belül az irodalmi folyamatok és szerzők tárgyalására került sor, kritikai ítéleteit Kazinczy nézeteivel harmonizálta. Ugyanakkor, bár munkáiban fejezetszerűen is különválasztotta a szépirodalom és a többi szellemi terület témakörét, az irodalomtörténet tudományának meghatározásában Pápayéval rokon nézeteket vallott: „a nemzet nyelvén készült műveket” regisztrálja, mindazokat, melyekben a „nemzeti szellem sajátosságai különösen nyilatkoznak”, vagyis a költészetre, a vallási művekre és a történetírássra egyaránt figyel, de nem mellőzi a természettudományok eredményeit sem. Pápay irányát követi abban is, hogy nála a (nemzeti) nyelvnek nem az esztétikai vonatkozásai lesznek fontosak. A nyelv Toldy számára olyan organikus képződményt jelent, melyet a költő egyéni és visszaható módon, de inkább eszközszerűen használ, mint teremt. A nyelvnek külső és belső alakulástörténete ennek következtében Toldynál is külön fejezetekbe és fejezetrészekbe rendeződik, s nem a szerzői portrékban és kritikai ítéletekben szerepel fő kritériumként, mint Kazinczynál.

A nagyobb kontextusba helyezett szépirodalom-fogalom Toldynál is szükségszerűen történeti, kultúrtörténeti jellegű periodizációt eredményezett, ezen belül azonban ő irodalmi programok, stílusirányok és ideológiák mentén további alkorszakokat, irányzatokat különített el. *A magyar nemzeti irodalom története a legrégebb időktől a jelenkorig rövid előadásban* című munkájának a pályája vége felé megjelenő harmadik, javított kiadásában, *A magyar nemzet irodalmi korai* című fejezetben a következő felosztás olvasható: a) ókor, mely az önálló nemzetiiség kora volt, és a kereszténység felvételéig tartott; b) középkor, vagy a „hit kora”, mely a mohácsi vészig terjedt; c) újkor, a hitújítástól a politikai és nemzeti hanyatlásig, s végül d) a legújabb kor, mely az irodalom egyetemességére és a művészetiség érvényesítésére törekedett, és az 1849-es évvel zárult. A felosztás alapját a címekből is láthatóan a nemzeti, a vallási, és a történelmi folyamatok és események képezik, melyekhez csak a legújabb kor esetében társul az autonóm, elkülönülő irodalmiság, művészetiség fokozatos érvényre jutásának narratívája. Esztétikai és nem esztétikai kritériumok együttesen vesznek részt tehát azon struktúra kialakításában, melynek tudománytörténeti, elméleti, műfaji, filozófiai, ideológiai irányait és mélységeit Dávidházi Péter 2004-ben monumentális monográfiában járta be.¹⁵

15 DÁVIDHÁZI Péter, *Egy nemzeti tudomány születése: Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet* (Budapest: Akadémiai Kiadó–Universitas Kiadó, 2004).

A „felvilágosodás” kifejezést Toldy sem használja, de ismeretes, hogy tőle ered az 1772-es éles határvonal, mely a nemzetietlen kort a nyelvében és szellemiségében újjászülető – nála már Bessenyei György nevével fémjelzett – időszaktól elválasztja. Ez adja meg a korszakkép ideológiai keretét, de egyben ellentmondásait is, amennyiben Toldy több helyütt következetlenül ötvözi korszakkonceptióját az esztétikai szelekcióval és rangsorral. Bessenyei György körének franciás klasszicizmusát és a latinos-görögös időmértékes verselés újtóit, valamint ezeknek követőit – akikhez érdekes módon Kazinczyt, Dayka Gábort és Versegly Ferencet is odaérti – együttesen sorolja a klasszicizmus fogalma alá, miközben Berzsenyi nevét meg sem említi. A népies iskola szerzői listájához a régebbi ízlés és formakészlet követői kerülnek: Dugonics András, Pálóczi Horváth Ádám, Gvadányi József. Külön tárgyalja azonban az ún. debreceni kört (Gyöngyösi Jánost, Földi Jánost, Fazekas Mihályt, Csokonait, ifj. Kovács Józsefet), akik szintén népiesek voltak, de negatívumaik („aberratioik”) közé tartozott az alkalmi költészet „nagyban és lelketlen üzése” és a leoninusforma alkalmazása, még a fiatal Csokonai által is.¹⁶ Ugyanakkor Toldy szerint ők voltak azok, akik formai szempontból átmenetet képeztek az új iskola felé. Ez utóbbi volt a korszak negyedik s egyben legértékesebb irányzata: Kazinczy és Dayka Gábor költészete szintézise és betetőzése volt minden addigi törekvésnek. Saját koncepcióját itt Toldy láthatóan ismét Kazinczy szemléletével, egyfajta teleologikus narratívával igyekezett összhangba hozni, amikor a korszak irányzatait hierarchikus értékrendbe szervezte. Így került az ún. új iskola egy fejlődési folyamat csúcsára. Eredményeik közé a költészet esztétikai autonómiájának kivívását, a nyelvreformot, a formakészlet kibővítését és megújítását, a klasszikus tisztaságú alkotásmódot és a rímes-időmértékes verselés alkalmazását sorolja.

Toldy rendszerének ellentmondásai e rövid leírásból is szembeötlők. Az értékrend felállításához, vagy megtartásához például csúsztatnia kellett az időpontokon. A debreceni kör és az új iskola időbeli egybeeséseit említi ugyan, Földi János, Csokonai és Fazekas mégis csupán „átmenetet” képeznek Kazinczy fellépéséhez. A Kazinczynak és Kármánnak szentelt külön fejezetben azonban még ez a viszony is változik, amikor Kazinczy fogságba esése és Kármán halála után Csokonai, immár Kis Jánossal és Kisfaludy Sándorral egyetemben „az új iskola első szakaszának” betetőzőjévé lépett elő.¹⁷

Toldy alkalmazta először azt a gyakorlatot, hogy az életművek, szövegek szétbontása és szelekciója révén osztotta be az adott szerzőt többféle iskolába, irányzatba. Kazinczy és Dayka Gábor például az antikos időmértékes darabjaiknak köszön-

16 TOLDY, *A magyar nemzeti irodalom története...*, 124–125.

17 Uo., 129.

hetően, formai és prozódiai kritériumok alapján előbb a klasszicisták csoportjába, majd a rímes-időmértékes darabok révén az „új iskolába” is bekerültek. Utóbbiba ellenben olyan alkotókat is besorolt Toldy, akiket Kazinczy az ellenfeleinek tekintett (Verseghy Ferenc, Batsányi János), míg a Kazinczy legközelebbi köréhez tartozó, rímes-időmértékes költészetet művelő Kis Jánost részben az irányzat első szakaszában helyezte el, részben pedig kevésbé eredeti, receptív alkotóként jellemezte.

A 18. század végéről szóló összefoglaló rész után Toldy néhány szerzőről, köztük Csokonairól külön kis fejezetet írt, de a nem egészen egy oldalnyi szöveg az egész addigi recepció ellentmondásait tükrözte. 1844-ben Toldy maga is nagyszabású Csokonai-kutatást végzett, melynek eredménye egy új, viszonylag teljes, és mintegy száz hasábos életrajzzal ellátott kiadás volt. Az alapos élet- és pályarajz nem egy helyen arról tanúskodik, hogy az életművet egyben látva Toldy maga is rácsodálkozott Csokonai mennyiségi, irányzatbeli, műfaji, formai, nyelvi gazdagságára: „Fő tényzői [!] Csokonai költészetének a szemlélődés, mélységgel, gyakran fenséggel s való érzéssel; és ismét tréfa, gúny és élesség, minden árnyéklataikban, sőt, talán először íróink közt, a humornak bár még ki nem tisztult forrása; másfelül a dramai, eposi, elegiai s némely vegyes forma, különböző szerencsével, de sehol nem hivatás jelei nélkül, megkísértve” – írja a pálya első szakaszának összegzéseképpen, de ugyanezt a lenyűgöző sokféleséget állapítja meg értekezésének végén, Csokonai teljes életművére vonatkozóan is.¹⁸ Ítélete tekintetben egybehangzott Arany János egy évtizeddel későbbi rövid, de egyértelmű irodalomtörténeti értékelésével. Arany *A magyar irodalom története rövid kivonatban* című, az 1850-es években keletkezett iskolai jegyzetében ugyanis módosítja mind Kazinczy, mind Toldy időközben megjelent irodalomtörténeti kézikönyveinek rendszerét, noha Toldy munkáit sok esetben követi is. Csokonait kiveszi a korszak irányzataiból és szó szerint is elhárítva Kölcsey bírálatát, „Önálló költők” címmel, Kisfaludy Sándorral együtt sehová sem sorolható génuszokként kezeli őket: „önálló szellem mindenik – írja róluk –, ki a főttebbi négy irány közül egyiknek sem hódolt feltétlenül; hanem követte saját teremtmő lelke sugallatát.”¹⁹

18 D. SCHEDEL [TOLDY] Ferenc, „Csokonai élete”, in *Csokonai Mihály Minden Munkái*, A szerző saját kéziratai s az első kiadásokhoz gondosan egyengetve, számos kiadatlanokkal bővítve, jegyzésekkel világosítva s életrajzzal bévezetve, Kiadta D. SCHEDEL Ferenc, XIII–C (Pest: Hartleben K. Adolf, 1844), XXXIII. Hasonló értelemben, de bővebben fejti ki egyetemi előadásainak 1854-es kiadásában: TOLDY Ferenc, *A magyar költészet története: A magyar költészet Zrínyitől Kisfaludy Sándorig* (Pest: Heckenast Gusztáv, 1854), 2:224–232.

19 ARANY János, „A magyar irodalom története rövid kivonatban”, in: ARANY János, *Prózai művek I*, s. a. r. KERESZTURY Mária, Arany János Összes Művei X, 446–531 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1962), 508. (A továbbiakban: AJÖM X.)

Arany Jánossal ellentétben azonban Toldy sem az 1840-as években, sem későbbi irodalomtörténeti munkáiban nem vállalta fel ösztönös rácsodálkozását és kritikai intiúcióit. A szintézis jegyében visszalép mind Kazinczy, mind Kölcsey észrevételeihez és rangsorához, még akkor is, ha hangsúlyozza, hogy különösen az utóbbival szemben Csokonai költészetét védelembe kell venni. Toldy így saját ítélete, kiadói tapasztalata, életműismerete, kritikai érzéke és a Kazinczy–Kölcsey-féle kritikai hagyomány között ingadozik: egyiket sem tudja sem elhagyni, sem teljes egészében követni. Kazinczynak az *Élet és Literatura* 1829-es kötetében közölt, Kölcseyt védő cikkével összhangban mondja például, hogy a debreceni körhöz tartozva Csokonai is művelte az alkalmi költészetet. Minden alkalommal megismétli Kölcsey bírálatából azt az állítást is,²⁰ hogy Csokonait származása, neveltetése és társasági környezete gátolta a műveltebb, kifinomultabb tónus el-sajátításában, s innen származnak költészetének „deáki éveiben megkedvelt vagy legalább megszokott aljasságai”, melyekből „egészen kitisztulni soha sem birt”.²¹ Ugyancsak Kazinczy és Kölcsey példáját követve, 1844-es szövegkiadásában – mint arra a korszak kritikai gondolkodásának történetével foglalkozó Korompay H. János is felhívja a figyelmet – számos helyen tisztogatja Csokonai darabjait,²² hasonló módon, ahogyan Kazinczy tette 1829-ben a *Muzárlion*-ban néhány általa átjavított verssel, mondván, hogy Csokonait a maga eredetiségében kiadni nem díszére, hanem kárára válna.²³ Sőt, Kazinczy egyenesen úgy fogalmaz, hogy egyes készülő darabjainak gyalázatától, például a tervezett honfoglalási eposzától, az Árpádiásztól, „szerencséjére egy neki magánál inkább kedvező halál” védte meg.²⁴

Toldy Csokonai-portréjának szempontunkból leglényegesebb sajátossága tehát, hogy az életmű gazdagságának személyes élménye ellenére is konzerválta Kazinczy és Kölcsey ítéleteinek elemeit. Csokonait mindössze az ún. „új iskola” előfutáraként, a debreceni népiesség költőjeként, a korabeli populáris költészet humoros-komikus ágának kevésbé szalonképes követőjeként, a szerelmi költé-

20 „Ő, mint fellebb is mondatott, oly sorban született, mely alacsony ugyan nem volt, de neki még sem szerethetett fiatakorában oly társalkodást, mely az úgynevezett nagyvilág csinosabb tónusát vele megismertette volna.” KÖLCSEY Ferenc, „Csokonai Vitéz Mihály’ munkájának kritikai megítéltetések”, in KÖLCSEY Ferenc, *Irodalmi kritikák és esztétikai írások I*, s. a. r. GYAPAY László, Kölcsey Ferenc minden munkái, 39–47 (Budapest: Universitas Kiadó, 2003), 43.

21 D. SCHEDEL [TOLDY], „Csokonai élete”, XLIII.

22 KOROMPAY H. János, *A „jellemzetes” irodalom jegyében: Az 1840-es évek irodalomkritikai gondolkodása* (Budapest: Akadémiai Kiadó–Universitas Kiadó, 1998), 56–57.

23 KAZINCZY Ferenc, [„Csokonairól”], „Élet és Literatura, Rész XX–XXIX”, *Muzárlion*, Negyedik kötet (Pest: Trattner és Károlyi, 1829), 58–74.

24 Uo., 61.

szetben pedig Kisfaludy Sándor gyengébb másaként tudja beilleszteni a korszak összképébe.

Toldy Ferenc kézikönyveit Beöthy Zsolt nagy hatású, sok kiadást megért és a középiskolai tananyagot évtizedekre meghatározó munkái követték. A terjedelmes példatárral ellátott középiskolai tankönyv, melynek erényeit a Kisfaludy Társaság és a kritika is kiemelte, *A magyar nemzeti irodalom történeti ismertetése* címmel 1877-ben (I. k.) és 1878-ban jelent meg (II. k.). A 18. század második feléről szóló fejezetet Beöthy már korábban, 1876 júniusában a Kisfaludy Társaságban felolvasta, majd a *Fővárosi Lapok*ban közzétette, a következő címmel: *A klasszicizmus időszaka a magyar költészetben*.²⁵ Bár Beöthy az anyagbeosztásban Toldy Ferenc korszakkonstruáló módszerét követte, a határok kijelölésében és az egyes korszakok jellegének kialakításában változtatott rajta: a középkor utáni időszakaszban például látványosabban alkalmazza a felekezettörténeti szempontot („Protestáns kor, 1526–1606”; „A kath. visszahatás és a nemzeti harcok kora, 1606–1711”).

A 18. század kétharmad része nála is „nemzetietlen kornak” számít, míg az 1772-es fordulat után a „felújulás koráról” beszél, ami – akárcsak Toldynál – a nemzeti szellemiség visszanyerését jelenti. A történeti, művelődéstörténeti és ideológiai szempont azonban csupán háttérként szolgál a korszak irodalmi törekvéseinek leírásához, melyben – a sajtóbeli cím alapján is – a klasszicizmus irányzatát tekinti uralkodónak. Hangsúlyos tehát Beöthy törekvése, hogy a 18. század második felének egységes stílustörténeti arculatot adjon, ám az ő koncepciója sem következetes. A klasszicizmus általa használt általános kategóriája Erdélyi János szélesebb értelmű, művészettipológiai jellegű klasszicizmus–romanticizmus fogalompárjára hasonlít,²⁶ s erről leginkább a romanticizmus-definíciója árulkodik:²⁷

25 BEÖTHY Zsolt, „A klasszicizmus időszaka a magyar költészetben”, *Fővárosi Lapok*, 1876. júl. 2., 698–699.

26 Lásd ERDÉLYI János, „Valami a romanticizmusról” [1847], in ERDÉLYI János, *Filozófiai és esztétikai írások*, szerk. T. ERDÉLYI Ilona, 598–599 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1981); ERDÉLYI János, „Egy századnegyed a magyar szépirodalomból”, ahol a klasszicizmus fogalmáról a legbővebben ír, de hangsúlyozza, hogy a szabálykövető, formaelvű művészet a világirodalom több hullámát is jellemezte. Az értekezés első ízben a *Pesti Napló* 1855-ös szeptemberi számaiban jelent meg, folytatásokban. Kötetben: ERDÉLYI János *Válogatott művei*, vál., szöveggondozás, jegyz.: T. ERDÉLYI Ilona, 376–480 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1986). Erdélyi János fogalomhasználatának művészetelméleti vonatkozásairól lásd S. VARGA Pál, „Erdélyi János romantika-fogalmáról”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 118, 4. sz. (2014): 483–490.

27 Hozzá kell tennünk, hogy Erdélyi János klasszicizmus–romanticizmus fogalompárja ez idő tájt már számos változatban volt használatos a kritikai és a sajtónyelvben. Beöthy amiatt is rákényszerült az egyszerűsítésre, mert a középiskolai oktatás szintjét kellett szem előtt tartania.

Ellentéte a regényes költészet vagy romanticizmus, mely a középkori román népeknél, részben a kereszténység befolyása alatt, fejlődött ki, nemzeti alapon áll s összeköttetésben van a népies költészetekkel, szereti a jellemzetest és egyénit s formában és tartalomban több szabadságot enged a képzeletnek.²⁸

A korszak belső térképének megrajzolása során Beöthy klasszicizmus-fogalma mégis a korszak irodalmi programjaira szűkül le, főként annak köszönhetően, hogy Toldy Ferenc koncepcióján csak módosít, de nem távolodik el tőle. A klasszicizmusnak immár csak egyes stílusjegyekre értett fogalmát három szerzői csoportra tudja ráilleszteni, ott is csak erős szelekció árán: a franciás iskola tagjai közül lényegében csak Bessenyei Györgyre, s az ő esetében is csak a drámáira. Prózájának és „tankölteményeinek” esetleges klasszicizmusát nem részletezi, ahogyan a bécsi kör költői levelezése, Barcsay Ábrahám költészete és Báróczi próza fordításai esetében sem kerülnek szóba a stílusjegyek. Ráday Gedeont és Orczy Lőrincet ki kell emelnie a szerzői csoportból, őket „Az első munkások” című alfejezetben tárgyalja. Ányos Pál és Péczeli József munkásságát szintén nem tudja beilleszteni a stílustörténeti alapozású korszakképbe. A második nagy klasszicista irányzatot a görög-latin időmértékes verselésű „deákiskola” képezi, ahogyan Toldy Ferencnél is. Végül a korszak esztétikai törekvéseinek egyesítését és kiteljesedését látta bekövetkezni a rímes-időmértékes verselést követő német–görög klasszicista irányzatban, bár ebbe a szerzői „körbe” végül egyedül Kazinczy került be.

A korszak negyedik – már nem klasszicista – irányához a „magyarosok”, vagyis a régi magyar költészet és Gyöngyösi István modorában alkotó szerzők tartoznak. Beöthy ítélete esetükben élesebb és ideologikusabb, mint Toldyé, amikor azt írja Pálóczi Horváth Ádámról, Dugonics Andrásról és Gvadányi Józsefről, hogy „keveset törődtek ezek a művészet és ízlés szabályaival”, s „a nemzet hiúságának szívesen hízelegtek”. Toldy Ferenctől veszi át Beöthy a debreceni szerzői kör elkülönítését is. Alternatív megnevezésként használja rájuk a „mesterkedők”, másutt a „népies” kategóriát. Új fejezetbe kerülnek a többféle iskolához is besorolható alkotók, az ún. „válogatók” (a *Fővárosi Lapok* szövegében „ingadozók”), vagyis „a dallamos Verseghy, a meleg Dayka, a gyöngéd Szentjóbí s a tüzes Bacsányi”.

A fejezet végére mintha maga Beöthy is ráértett volna a klasszicizmus korstílussá fejlesztésének következetlenségeire. Ott már nem a teljes időszakot felölelő irányzatról, csupán a „klasszikai időszak iskoláiról” beszél. A koncepciómódosítás annál inkább szükségesnek látszott, mert a három legnagyobb költő, Csokonai,

28 BEÖTHY Zsolt, *A magyar nemzeti irodalom történeti ismertetése: A középiskolák 6., 7. és 8. oszt. számára*, 2 köt. (Budapest: Athenaeum, 1877–1878), 1:90.

Kisfaludy Sándor és Kölcsey, s velük együtt Kármán József ezúttal is mindenhol kimaradt. „Nem tudnám [őket] besorozni sehová sem” – ismeri be Beöthy, ezért külön fejezeteket nyit számukra – de nem zsenialitásuk jogán, mint Arany János, hanem azért, amit a sajtóváltozatban meg is indokol, hogy „korán megszakadt pályájának kusza irányvonalát bajos egy körbe foglalni”.²⁹ A könyv alakban kidolgozott Csokonai-fejezetben viszont ugyanazokat a megállapításokat vette át, amelyeket Toldy 1844-es életrajzában és irodalomtörténeti kézikönyveiben olvasott („kifejezéseiben nem válogatós, sőt illetlen”; azon körök ízlését követte, „melyeket látogatott”; „kicsapongó, mértéket nem ismerő” stb.), így közvetve Kölcsey és Kazinczy kritikáját ismételte meg, még akkor is, ha szándékai szerint valamiféle igazságszolgáltatás igényével írt róla pályaképet.³⁰

1.3. Irodalomtörténeti korrekciók és módszertani kísérletek a 19. század utolsó harmadában

Toldy Ferenc és Beöthy korszak- és Csokonai-képét már az 1870-es években többen korrigálni igyekeztek. Haraszti Gyula az ún. debreceni kör költészetét elemzi külön tanulmányban, rámutatva arra, hogy milyen definiálhatatlan e – lényegében nem is létező – csoport a két nagy elődnél. Ő leplezi le először Toldy időrendi csúsztatásait és Beöthy következtetlenségét, aki ebbe a szerzői körbe osztja be Verseghyt, Batsányi Jánost, Szentjóni Szabó Lászlót és a Kazinczy által neoklasszicistának tartott Dayka Gábort is. Haraszti Gyula Földi Jánost, Fazekast és Csokonait tekinti a debreceni kör tényleges képviselőjének, miközben költészetüket egy általa alkotott terminus, az „újnépies” program jegyében, vagyis a Faludi–Amade-féle dalköltészeti irány folytatásaként látja kiteljesedni.³¹

Más irányokból formálja át a 18. század végi korszakképet Riedl Frigyes, amikor Kazinczynak és körének költészetét – immár ízlés- és hatástörténeti szemszögből – a német, elsősorban a bécsi irodalmi folyamatok felől vizsgálja. Az 1780-as években többször Bécsbe látogató Kazinczy szemtanúja volt a német irodalom nemzeti, nyelvi, kulturális öntudatra ébredésének és a francia hatás visszaszorításának; rajongójává vált a kortárs német szerzőknek, azoknak, akiket egyébként szabadkőműves bécsi szerzőismerősei (Johann Baptist von Alxinger, Aloys Blumauer, Lorenz Leopold Haschka, Gottlieb Leon, Joseph Franz Ratschky és

29 BEÖTHY, „A klasszicizmus idősza...”.

30 BEÖTHY, *A magyar nemzeti irodalom...*, 1: 115–118.

31 HARASZTI Gyula, „A debreceni kör költészete”, *Figyelő* 5 (1878): 1–26.

mások) is dicsérték előtte.³² Klopstock, Wieland, Gessner, Salis, Höltz, Uz, Miller, vagyis a német anakreontikusok, klasszicisták és az érzékeny próza szerzői – mint Riedl fogalmaz – „bécsi divat-cikkek” voltak. Kazinczy vonzódását a német szentimentális költészethez Riedl nemcsak környezeti és ideológiai, hanem alkati sajátosságnak is tekinti. „Oly gyakran sír – írja Riedl –, mint egy múlt századi német ifjú, mert a sírás neki édes élvezet, sőt néha társadalmi mulatság.”³³ Az alkati érzékenység Riedl elemzése szerint a klasszicista tisztaságú stílussal, a klasszikus és nyugat-európai formákkal, illetve a Matthissonnál és Schillernél tapasztalt idealisztikus, absztrakt szépségeszménnyel társul: ezek együttesen hozzák létre az ún. németes irányt költészetünkben. Még Kazinczy természetkedvelése sem Rousseau-tól származik – írja Riedl –, hanem Haller és Klopstock költészetéből, s nyelvújítási, nemzeti ideológiai nézeteit szintén a német viták nyomán dolgozta ki magának. Összességében Riedl úgy látja, hogy „Kazinczy minden téren első sorban dilettáns” – erősen receptív, kevésbé produktív alkotó, ami költészetében is megmutatkozott, s bár sokféle műfajban, stílusban tett próbát, mindenütt halvány és mesterkélt volt.³⁴

Riedl írja le magyar irodalomtörténeti munkában először a „rokoko” terminust is, éppen erre a – 20. századi irodalomtörténészek által neoklasszicistának nevezett – Kazinczy-féle hatás-, ízlés- és formaötvözetre vonatkozóan. A roko-kó-fogalom irányzat- és értékjelölő jellege Riedlnél egyformán erős; egyfelől valami értékesebbnek a popularizálódását és az epigonizmust, másfelől az esztétikai idealizmust, a klasszicista forma- és szcénakultuszt jelenti, ötvözve a színpadias érzékenységgel. „A rococo – írja – mindig valami tökéletlen utánzás, egy magasabb stílnak keveréke egy alsóbb rendű, ízetlenebb stíllel.”³⁵ Értékelésében minden addiginál részletesebben tájolja be Kazinczy ízlésének forrásait, jellemzőit, világirodalmi kontextusát. Ugyanakkor annyira élesen bírálja az irányzatot, hogy a *Budapesti Szemlét* szerkesztő Gyulai Pál lábjegyzetben tiltakozik, figyelmeztetve az olvasót, miszerint a szerző „Kazinczynak inkább csak árnyoldalát látja”.

Riedl tizennyolc évvel későbbi kismonográfiája, *A magyar irodalom főirányai*³⁶ határozottabban tükrözi a (taine-i) pozitívizmus szempontrendszerét, amikor stí-

32 A velük való 1786-os találkozásról szóló feljegyzéseit lásd: KAZINCZY Ferenc, *Pályám emlékezete*, s. a. r. ORBÁN László, Kazinczy Ferenc Művei, Első osztály, Eredeti művek, Kritikai kiadás (Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2009), 62–63, 767–769.

33 RIEDL Frigyes, „Kazinczy és a német irodalom”, *Budapesti Szemle* 18, 35. sz. (1878): 120–152, és klny. (Budapest: Franklin-Társulat, 1878), 10. (A továbbiakban is az utóbbi oldalszámaira hivatkozunk.)

34 RIEDL, „Kazinczy és a német irodalom”, 31.

35 Uo.

36 RIEDL Frigyes, *A magyar irodalom főirányai* (Budapest: Franklin-Társulat, 1896).

lustörténeti korszakokat rajzol ki a magyar irodalmi folyamatokban.³⁷ Ezek részben szellemi, történeti, néplélektani és művészeti nagykontextusból levezetett irányvonalak, részben pedig néhány szimbolikusnak tekintett fogalom, jelenség kiterjesztései egy-egy nagyobb időszakra. Részletesen csak a barokk korszak végéig elemez, onnantól kezdve rövid leírásokban foglalkozik a racionalizmus és a romantika időszakával. A 18. század második felének legjellemzőbb sajátosságaként a felvilágosodást, a racionalizmust, a konstruktivista társadalomelméleteket, az idő, a hagyomány, a kultúra és a természet területén a különbségek mechanisztikus tagadását, a kozmopolitizmust, az erőszakosan egyszerűsítő, szimplifikáló emberszemléletet sorolja fel, vagyis felvilágosodás-képe összességében alig nevezhető pozitívnak. Vezéralakjainak Voltaire-t és Rousseau-t, földrajzi és szellemi központjának Párizst, meghatározó eseményének a francia forradalmat tekinti. Ebből vezeti le Bessenyei törekvéseit, akit „csak olyan magyar Voltaire-félenek” nevez, és Kazinczy racionalista nyelvreformját. Belső tagolódását, irányvonalait a korszaknak nem vázolja, és szerzőket sem nevez meg.

A leírás mégis fontos állomása a periodizációtörténetnek. Toldynál és Beöthynél a korszak az azon belül megjelenő iskolák, irányzatok összességét jelenti. Riedl ezzel szemben tágabb dimenzióban, európai távlatokban gondolkodik, emellett néhány kiválasztott, reprezentatívnak tekintett vonás segítségével együttesen fogja át egy-egy időszak valamennyi törekvését. A barokk-fogalom legáltalánosabb jellemzőit nála például a vájt idomok, kagylók, meggörbített párkányok képviselik; a divatban a paróka, a kertművészetben a négyszögletes forma, a költészetben az allegória és metafora túlzásai, a mitológiai elemek hangsúlyozása, az istenségek kicsinyessé és édeskessé válása, összességében a „természetellenes czikornya” és „a renaissance eszményeinek túlhajtása” jellemzi, ideológiai alapjai pedig a Spanyolországból kiinduló ellenreformációban gyökereznek.³⁸ Ugyanígy a felvilágosodás idején „II. József világboldogító humanitarius zsarnoksága, a francia forradalom elvont általánosító és simplifikáló törekvése és Kazinczyék nyelvújítása egy és ugyanazon szellem terméke”.³⁹

37 A Riedl Frigyes irodalomtörténeti munkásságáról és módszeréről szóló nagy irodalomból itt most csak HORVÁTH Jánosra hivatkozunk: *Riedl Frigyes I. tag emlékezete* (Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1928).

38 RIEDL, *A magyar irodalom főirányai*, 126–127.

39 Uo., 129–130.

2. Életrajzi és kritikai toposzok a 19. századi Csokonai-ítéletekben

2. 1. Kölcsey Ferenc bírálata

Csokonai életművének elhelyezése az összes 19. századi irodalomtörténeti koncepció számára kihívást, sőt valójában kudarcot jelentett (s tegyük hozzá, ugyanez vonatkozik majd a 20. századi szintézisekre is). Ennek egyik oka maga Kazinczy volt, aki rövid, de markáns portréiban Csokonai alakját és – az 1844-es első teljes, gyűjteményes kiadásig amúgy is hiányosan ismert – költészetét egyetlen szövegrétegre, illetve néhány, többnyire negatívan megítélt sajátosságra szűkítette le.⁴⁰ Tőle ered az alkalmi darabok leértékelése, a népies szövegek viszonylagosan pozitív megítélése, a gyors és gondatlan alkotásmódnak, a stíluszintek keveredésének, a nyelvhasználatnak a bírálata, Csokonai gondolkodásmódjával, világszemléletével és költészetével kapcsolatosan a cinizmus és mizantrópia fogalmának bevezetése. Mindez félreértésekkel és ellentmondásokkal terhelve indította meg a Csokonairól szóló nyilvános irodalmi diskurzust, melynek polemikus jellegét tovább erősítette Kölcsey Ferencnek a *Tudományos Gyűjtemény*ben közölt 1817-es kritikája és a körülötte kialakuló éles és hosszú vitasorozat.⁴¹

Ismeretes, hogy Kölcsey mintája Friedrich Schiller 1791-es recenziója volt: ugyanazokat a szempontokat követte, melyeket a német szerző Gottfried August Bürger műveinek 1789-es kiadásával kapcsolatban alkalmazott,⁴² így a magyar bírálat egyfajta „párhuzamos életrajz”, Bürgert és Csokonait egymás mellé helyező, összehasonlító kritika lett. Ehhez Kölcseynek meg kellett konstruálnia a hasonlóságokat, melyeknek alapján ugyanazt mondhatta el Csokonairól, amit Schiller Bürgerről: mindkét költő „nem nagy” nemzetből származott, mindketten szerel-

40 Lásd többek között nekrológiát 1805-ben: KAZINCZY Ferenc, „Ér-Semlyénben, Debreczen mellett, januar 30-kán”, *Magyar Kurir*, 1805. febr. 19., 235–237; az Árkádia-per nyomán írt leveleiben hasonlóképpen fejtegeti a Csokonairól alkotott véleményét, erről a későbbi fejezetekben bővebben szólnunk; a *Muzáronban* 1829-ben közölt idézett Csokonai-értékelése: KAZINCZY, [„Csokonairól”]

41 Az eredeti megjelenés: *Tudományos Gyűjtemény* 1, 3 (1817): 107–118; lásd még: KÖLCSEY, „Csokonai Vitéz Mihály” munkájának...”. A szöveg keletkezés- és fogadtatástörténetéről, a bírálat körüli vitákról lásd GYAPAY László bőséges, részletes jegyzetanyagát a kritikai kiadás kötetében: KÖLCSEY Ferenc, *Irodalmi kritikák...*, 291–369. Kölcsey kritikusi önreflexióiról, dilemmáiról és stratégiájáról lásd BORBÉLY Szilárd, „Ahogy Kölcsey olvassa Csokonait”, in *Folytonosság vagy fordulat? A felvilágosodás kutatásának időszerei kérdései*, szerk. DEBRECZENI Attila, 344–352 (Debrecen: Kossuth, 1996). A Kölcsey-bírálat továbbéléséről, a vele való látens vagy nyílt vitákról a Csokonai-recepcióban: MARTINKÓ András, „Vitéz Mihály siratása: Képzelt monológ egy Csokonai-emlékülésen”, in MARTINKÓ András, *Teremtő idők*, 5–54 (Budapest: Szépirodalmi, 1977).

42 Friedrich SCHILLER recenziója névtelenül jelent meg: *Allgemeine Literatur-Zeitung* 7, 13, jan. 15. (1791): 97–103. hasáb és 7, 14, jan. 17. (1791): 105–110. hasáb.

mi bánatot éltek át, nem megfelelő iskolai képzésben részesültek, makacs jókedvük sohasem hagyta el őket, mindketten popularitásra törekedtek, s mindketten könnyen, jó ritmusérzéssel, de gondatlanul verseltek.

Ezt követi az érzések kifejezésének összevetése, vagyis olyan költői pszichoportré megalkotása, ami végül majd esztétikai portréba fordul át. Schiller azt mondja Bürgerről, hogy szelídebb érzelmek helyett gyakran a zabolátlan indulat kerítette hatalmába. Kölcsey szerint Csokonai viszont éppen ellentéte a német mintának: Kazinczyval összhangban úgy látja, hogy Csokonai túl hideg és mesterkéltségre törekedett, az érzések színleltek és utánzóttak nála. Ennek megfelelően Csokonai nem szentimentális költő, legfeljebb mímeli és imitálja a tónust, vagyis végeredményben még a bürgeri eredetiség szintjét sem éri el. Csokonai szentimentalizmusa azonban hazai irodalmi kontextusban is elmarad a kortársaké mögött. Bár Kölcsey elismeri, hogy Csokonai a jobb formaművész, úgy látja, hogy Kisfaludy Sándor érzelmei a természetesebbek. Dayka Gábor ellenben azért áll Csokonai felett, mert érzései a winckelmanni klasszicizmus eszményének megfelelően kiművelt, megnevesített, idealizált érzelmek. Csokonai azonban nemcsak az érzelmes, hanem a fenséges szintjén sem tud értékelhető költészetet alkotni, hiszen az ódaköltő Virág Benedek magaslatait nem éri el. A külföldi és hazai összevetés mérlege, hogy Csokonai szentimentális dalköltészete mesterkéltségre és utánzóra, klasszicista ódaköltészetre épít.

Ezt követően Kölcsey biografikus és szociológiai portrét rajzol Csokonairól, s a költői életmű néhány sajátosságát innen magyarázza. Csokonai alkotói habitusát debreceni származásából eredezteti, mellyel együtt járt, hogy a költészet mesteriségét az ottani kollégiumban sajátította el, a kortárs európai szövegek helyett a római költők magyarázatain nevelkedve. Ezeket a körülményeket legyőzni csak eredeti, saját útját járó zseni képes, Csokonai génusza azonban nem volt ennyire erőteljes. Mintái is másodrangúak voltak: a leoninusköltő Gyöngyösi János, Pálóczi Horváth Ádám és Földi János, míg az új utakon járó jelentős alkotókat, Baróti Szabó Dávidot, Rájnis Józsefet, Révait és Kazinczyt Debrecen egyáltalán nem ismerte, s így maga Csokonai sem. Kazinczyval és Földi Jánossal ugyan egyszerre, egy időben ismerkedett meg, de Földihez kerülve közelebb, rosszul választott mestert. S miután Kölcsey – ismét a schilleri technikát alkalmazva – a mesterén és iskoláján keresztül is jellemezhetőnek tekint egy alkotót, Földi János nyelvszemléletének, makacs purizmusának segítségével írja le Csokonai egyik sajátosságát: költői nyelvük jellemzően debreceni, vagyis a köznépi, köznapi nyelvhasználatot tekintették a költői nyelv bázisának. Abban is a mester és a környezet volt befolyással, hogy Csokonai a kortárs külföldi irodalmat nem ismerte. Akiket

másolt, vagy említett, azokat Kölcsey szerint Johann Joachim Eschenburgnak a nálunk is tankönyvként használt, nyolc kötetes német antológiájából olvasta.⁴³

Végül Csokonai társadalmi körét, társasági életét elemzi Kölcsey, és ezeket a tényeket fordítja át esztétikai minősítéssé. Születésére hivatkozik, mely „alacsony ugyan nem volt”, de „a nagyvilág csinosabb tónusát” nem engedte megismernie, s ő maga sem törekedett a jobb ízlés elsajátítására. Zabolátlansága révén mindig azok társaságát kereste, akiknek körében „csapongásai, ‘s makacs ‘s olykor (kivált élete végén) keserű launája nem szorítottak határba”. Ennek köszönhetően versei tele vannak alacsonyságokkal, de vígjátékaiban is a „legalacsonyb elméskedést” kereste. Költészetének ez a szintje így nemcsak a közönségesbe („pöbelhaft”) leereszkedő popularitást tükrözi, hanem a tudományok szeretete és művelése ellenére folyton érezhető cinizmust is. Legeredetibbek a tréfás és a népies tónust utánzó dalai, itt legalább originális, míg a „szerelmes dalok” „origináljaikat, Bürgerben, az Eschenburg’ gyűjteményében, az 1804-diki Bécsi Almanakban stb. minden feltalálhatja”.

Kölcsey végkövetkeztetése tehát, hogy Csokonai nem volt nagy talentum; könnyen, gyorsan és populáris szinten, nyelven alkotott, gyakran megbízásból készült alkalmi darabokat. Érdeme, hogy a népköltészetet utánozta, de ebben is provinciális maradt. Kevésbé eredeti, mint Bürger, a megjelenített érzelmek mesterkélték, nyelvezete nem eléggé csiszolt, ízlése nem eléggé iskolázott, modorra nem eléggé nagyvilági, komikumát pedig – mint azt a *Dorottya* is bizonyítja – a „priapaeáknak alacsonysága” jellemzi.

2. 2. Erdélyi János irodalomtörténeti korszakkonceptiója és Csokonai-képe

Ezzel az örökséggel indult a Csokonai-életmű a 19. századi útjára, s noha Toldy Ferenc Csokonai-életrajzában, illetve kézikönyveiben a Kölcsey-bírálat ellensúlyozását tűzte ki célul, a Csokonai-kép több elemét, mint az előző fejezetben láttuk, átörököltette. A 19. század közepén Erdélyi János volt az első, aki rámutatott arra, hogy az életmű újraértékelése szorosan összefügg a hazai irodalomtörténeti, kritikai, esztétikai tevékenység egész módszertani kérdéskomplexumával. Mindezekelőtt a bevégzett és lezárt korszakképzetet tekinti abszurdumnak az irodalmi folyamatok vizsgálatában, mert ellene mond annak a ténynek, hogy minden időszakban párhuzamosan futó ízlések, törekvések, kísérletek zajlanak, ráadásul nem is egyenes vonalúan, vagyis kizárólag előre felé. A korábbi ízlés részben be-

43 Johann Joachim ESCHENBURG, *Beispielsammlung zur Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften*, 8 köt. (Nicolai: Berlin und Stettin, 1788–1795).

épül a következőbe, mintegy „belső történeté” válik, részben pedig bármikor vissza is térhet, amennyiben nem a konkrét megnyilvánulásait, hanem típusát tekintjük: a formát előtérbe helyező korokat ugyanis rendszerint olyan időszakok váltják fel, melyek fellazítják a formát, hogy újabb tartalmakat fogadhassanak be, és fordítva.⁴⁴

Az élesen megvont határokhoz és egyszeri, egyedi korszakképzetekhez társul az irodalomtörténetben a korszerűség téves eszméje is, miszerint avultnak tekintett jelenségek örökre eltűnnek az új mögött, holott ez nem így van. Káros hatása van a folyamatok megértésében a hierarchizálásnak, a műnemeket, műfajokat sorrendbe állító fejlődéselvnek, de annak is, ha idegen kultúra, például a görög irodalom alakulástörténete valamiféle ideálképként szolgál a vizsgálódó elmének („Mindamellet abban nem látok észileg kielégítőt, hogy egyik nemzet fejlődéséről a másikéra is varrjunk hímet”). Az irodalomtörténeti gondolkodásnak így módon egyszerre kell lokálisnak és autonómnak, ugyanakkor organikusnak és teljesnek lennie; nem előre megállapított általános modellek, minták, fogalmak és kategóriák mentén, korszakhatárok, iskolák, irányzatok keretei között, hanem a részeket folyton az egészhez viszonyítva, annak szerves elemeként fel-fogva kell szemlélődni:

mostanság, a műbölcsészet és műtörténet fejlettebb korában, akármely iránynak – lett légyen az népi vagy klasszikai elv szerint, hazai vagy idegen ízlés után mívelve – mondom, akármely iránynak kifeledése irodalmunkból hiányt éreztetne velünk s bosszúságot gerjesztene bennünk éppen azért, mert organikus egészül óhajtjuk tekinteni a költői életet [...]⁴⁵

Ezek után tért rá Erdélyi a századelő költészetének áttekintésére, melyet teljes egészében klasszikainak nevezett ugyan, de nem stílustörténeti, hanem Hegel nyomán tipológiai értelemben, ezért az ő klasszicizmus-fogalma alá a korszak valamennyi alkotója és jelensége besorolható volt. Ezáltal látenszen Toldy irodalomtörténetének bírálatát is adta: úgy vélte, az irodalmi iskolák és programok szerinti osztályozás rugalmatlan, hiszen ennek éppen a kizárás, az elhatárolás a tétje, s elfedi a hasonló tendenciákat. Emellett semmiféle magasabb nézőpontot nem biztosít, sőt éppenséggel átveszi és továbbviszi azoknak az alkotóknak a kizárólagosságát, akik a vitakontextus által vezérelve képviselték saját nézeteiket. Ennek tudható be szerinte, hogy „Kölcsy kegyetlen igazságot követett el Csoko-

44 ERDÉLYI, „Egy századnegyed...”, 394.

45 Uo., 382–383.

nain; Kazinczy Kisfaludy Sándoron, Toldy az 1830 óta keletkezett szépirókon”. Ennek fényében udvarias gesztusként lehet értékelni Erdélyi részéről, amikor – mintegy engesztelésül Toldy irányában – elismerte, hogy immár nem kritikai, hanem „műtörténészi” szemmel Csokonait és Kisfaludyt rehabilitálni volt képes.⁴⁶

Erdélyi János tanulmánya sem Csokonai történeti megítélésében, sem az irodalomtörténeti módszerek tekintetében nem váltott ki számottevő hatást. A történeti diskurzusban Toldy Ferenc Csokonai-életrajza, irodalomtörténeti fejezete és életműkiadása, a bennük átörökölt Kazinczy- és Kölcsey-szempon-tok visszhangzottak még akkor is, ha Csokonai rehabilitálásának szükségességét egyre többen sürgették tanulmányaikban. 1861-ben, amikor gyűjteni kezdték a Debrecenben felállítandó, s majd 1871-ben megvalósuló Izsó Miklós-féle szoborra, az e célra kiadott Csokonai-Albumban Kulini Nagy Benő – mint azt a recenziót író Salamon Ferenc is megállapítja – lényegében még Toldy életrajzát és értékelését mondja fel.⁴⁷ A további cikkek, értelmezések, melyek az életmű különböző területeit, szövegcsoportjait tekintették át, szintén azt tükrözték, hogy milyen kihívásokkal *nem* tud szembenézni a korabeli irodalmi gondolkodás és irodalomtörténeti gyakorlat ahhoz, hogy Csokonai költészete a maga teljességében újraértékelhetővé, a Kazinczy-, Kölcsey-és Toldy-örökség pedig lehagyhatóvá váljon.

2. 3. Kísérlet Csokonai komikumfogalmának esztétikai újraértékelésére

Fordulatra tett kísérletet jelentett Salamon Ferenc akadémiai székfoglalóként felolvasott és a *Szépirodalmi Figyelő*ben 1861-ben közzétett *Dorottya*-elemzése, ami feltehetően nem volt független Arany János és Erdélyi János Toldyval (és Kazinczyval, Kölcseyvel) szembeforduló Csokonai-képétől.⁴⁸ Salamon a Kölcsey óta hagyományozódó vádak közül a „férfitársaságban forgolódó”, azok ízlésével azonosuló, s a magasabb társalgási tónust elsajátítani nem tudó, helyenként dévaj, obszcné, helyenként alacsony komikumú költő képét járja körül. Elismeri, hogy Csokonai „együtt nevet a kor férfaival”, hogy mindig volt a zsebében tréfás alkalmi költemény, s mindig hajlandó volt eljátszani a társasági mulattató szerepét.

⁴⁶ Uo., 387.

⁴⁷ *Csokonai-Album*, szerk. és kiad. KULINI NAGY Benő (Pest: Ráth Mór, 1861), és –m.– [SALAMON Ferenc bírálata], *Szépirodalmi Figyelő* 2, 38, júl. 25. (1861): 597–598.

⁴⁸ SALAMON Ferenc, „Csokonai *Dorottya*ja”, *Szépirodalmi Figyelő* 2, 9, jan. 2. (1861): 129–133; 2, 10, jan. 9. (1861): 145–148; 2, 16, jan. 16. (1861): 161–164; 2, 12, jan. 23. (1861): 177–181; 2, 13, jan. 30. (1861): 193–197; 2, 14, febr. 6. (1861): 209–212; 2, 15, febr. 13. (1861): 225–228; 2, 16, febr. 20. (1861): 241–244.

Védelmére azonban azt is elmondja, hogy sem az előkelőbb körökből, sem a női közönségből nem maradtak fenn olyan vélemények, melyek Csokonait emiatt elítélték volna. Csokonai benne élt a korában, s ennek nem kívülálló szatirikusa, hanem résztvevője volt, komikuma ennek a világnak a mentalitását tükrözi.

Utóbbi állításának alátámasztására Salamon semmiféle adatot nem hoz, és a korszak nyelvi dévajságokhoz fűződő viszonyára, tűrőképességére, női és arisztokratikus társaságokban való fogadóképességére azóta sem születtek komoly és konkrét vizsgálatok. Mindenesetre elgondolkodtató Csokonai mentegőzése Széchenyi Ferencnek 1802-ben, amikor munkáinak kiadásához támogatást kér tőle, és afelől nyugtatja meg, hogy nem Ovidius frivol verseinek követőjeként kéri mecénási nevét és pénzét a munkáihoz:

A' serieuse gondolatokban elkivántam szorgalmasan kerülni mind azt, valami a' dolgoknak mostani fekvéséhez képest botránkoztató volna: valamint a nyájasabb tárgyak körül, még a hol a' myrtuszoszorúért láttatom is énekelni, minden obscenitást és pajkosságot; úgy, hogy az én Daljaimban inkább a' Petrárka Lauráját találni fel, mint sem a' Tómiszi Számkivetettnek a' Corinnáját.⁴⁹

Salamon Ferenc tanulmánya a Csokonai-recepció egyik legnagyobb adósságára világít rá: arra, hogy máig nem történt meg „dévajságainak”, „alacsonyosságainak”, de általában a komikumának sem esztétikai szempontú, sem poétika- és műfaj-történeti jellegű megközelítése. Az életmű kritikai feldolgozottsága ma már lehetővé tenné azon szövegek, szövegváltozatok elkülönítését, melyeket Csokonai irodalmi ambícióktól ösztönözve nyilvánosságra szánt, s amelyeket támogatás reményében, vagy különféle megrendelésre készített, amelyeket kéziratban hagyott, vagy a későbbiekben átfogalmazott; a dévajságok tekintetében láthatóvá válna így módon a nyomtatott nyilvánosság és a társasági, szóbeli félnyilvánosság közötti határvonal, mely azután összevethető lenne egy kortörténeti vizsgálódással. A kritikai kiadást megelőző 19. és 20. századi kiadások olyan tekintetben alkalmatlank voltak erre, hogy az életművet – kihagyásokkal, korrekciókkal vagy anélkül – a maga egészében és teljességében, differenciálatlanul gyűjtötték egybe, és az irodalomtörténet ehhez mérten beszélt (vagyis nem beszélt) Csokonai úgynevezett obszcenitásairól. Ennek következtében semmiféle diszkurzív stratégia nem jött létre az ilyen jellegű szövegek értelmezésére.

49 Csokonai Vitéz Mihály Széchenyi Ferencnek, Révkomárom, 1802. febr. 13, in CSOKONAI VITÉZ Mihály, *Levelezés*, Csokonai Vitéz Mihály Összes Művei, s. a. r. DEBRECZENI Attila, 164–166 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1999), 165.

A kérdéskört vizsgáló Zentai Mária adatai is ezt igazolják. Toldy Ferenc, mint említettük, egyszerűen kihagyta vagy átjavította a „dévaj” verseket a maga kiadásában; a Csokonairól szóló későbbi munkák bagatellizálják, diákos, kollégiumi, társasági körök zárt ízléséhez való alkalmi hozzáidomulásnak tekintik az életmű e rétegét. Zentai Máriának az ilyen jellegű irodalomtörténeti kijelentések-ből összeállított idézettára a jelenkorunkig terjed. Horváth János például a „csinos kultúra” külterületén növő „dudváknak”, Szerb Antal „faragatlanságnak”, „neveletlenségnek”; Julow Viktor „obszcenitásnak”; Debreczeni Attila diákhumornak, „némileg alpári viccelődésnek” nevezi e verseket.⁵⁰ Az idézetek is arra világítanak rá, hogy az újabb társadalom-, társasági-, civilizáció-, mentalitás- és szexualitástörténeti munkák ellenére ezeknek az irodalmi szövegeknek nem létezik irodalomtudományos, esztétikai, poétikai szempontrendszer és használható metanyelvezete, vagyis a velük való foglalkozás csak tartalmi szinten, többnyire könnyed, önmagát is komolytalannak minősítő, eufemizáló módon szokásos.

A Csokonai-recepció másik sajátossága, hogy a dévajságokra vonatkozó kérdés összeolvadt a komikum esztétikai problémáival, és ott sem vált külön a két terület, ahol arra elméleti szempontból szükség lett volna. Amit ugyanis Kölcsey Ferenc „makacs jókedv”-nek nevezett Csokonainál, az nem csupán a priapi réteget, hanem Csokonai egész költői habitusát és a teljes életmű esztétikai, poétikai lényegét érintette. Salamon Ferenc *Dorottya*-elemzésében érezhető a szándék az ehhez illeszkedő kritikai és irodalomtörténeti stratégia kialakítására, annál inkább, mert a komikum nemzetközi elméleteinek, illetve az esztétikai munkák ilyen irányú fejezeteinek akkor már léteztek hazai, magyar nyelvű megszólaltatói is.

Csokonai egyik elméleti és költői újdonsága is éppen az volt, hogy az elsők között foglalkozott a „comicum” jelentéseivel, amikor irodalomelméleti, poétikai, retorikai megfontolások alapján mérlegelte a magyar megnevezés lehetőségeit. Nem pusztán szójátékot űzött: gondolatmenete éppen a jelentésmező feltérképezése és a rokon jelenségek elkülönítése tekintetében fontos, és egész költői életművének megközelítését befolyásolhatja. „[...] a’ mi víg, az nem mind Comicum” – írja például a furcsa epopoeáról; ugyanitt: „mi tréfásabb Anacreon és Horátz’ Odáinál, és azért nevezhetni é Comicumnak?” A víg, a tréfás és a *comicum* rokon, de nem azonos fogalomként kerülnek egymás mellé, a *furcsa* kifejezéssel lefordított komikum alatt pedig tartalmi szempontból is többet ért, mint amit közönségesen annak tekintenek: „Azt mondja Pope, hogy a’ köz elmék és üres fejek nem tudnak egyébből elméskedni, hanem tsak a’ Vallás’ tsúfolásából és a’ fajtalan dol-

50 ZENTAI Mária, „Tanúlt fülek és rongyon gyűlt munkák (Csokonai dévajságairól és megítéltetésükről)”, in DEBRECZENI, *Folytonosság vagy fordulat...*, 309–317.

gokból; a' melly ha nem mindég is, de több ízben igaz.”⁵¹ A *fajtalanság* tehát csupán része, vagy egyik területe a komikumnak. S különbözik megint mindettől Anakreón filozofikus és szenzualista derűje, melyben nincs „semmi fajtalanság, részegítő és lázadó indulat, vastag baromi gyönyörködés”. Ez a költészet a „fáin elmésség” körébe tartozik, amit Sulzer a *humor* kategóriájába sorol. Ugyancsak az anakreóni költészetről szóló jegyzéseinek végén használja a *keser'édés* kifejezést, ami a humor egyik válfaját jelenti: „mint a' muzsikában a' szokatlan és discordánt hangokból összevoglott hármónia; vagy a' festésben a' *clair-obscur, chiaroscuro*, németül Hagedorn és Sulzer után *Helldunkel*”.⁵² Csokonai tehát nem egyszerűen komikus, s azon belül „dévaj” műveket alkot, hanem – ahogyan Arany János, Salamon Ferenc, később Barta János, vagy a Csokonai komikumával foglalkozó néhány más 20. századi irodalomtörténész látja – „előbb ösztönösen, majd egyre tudatosabban törekedett arra, hogy megteremtse a magyar komikus irodalmat”, vagy mondhatnánk, a nevetségesnek, szellemesnek, derűsnek és humorosnak minden válfaját, s mellé – nemzetközi tájékozódású – elméleti háttérét.⁵³ Utóbbinak olyan jellegű összehasonlító és forrásvizsgálatával, mint az *Anakreoni dalokhoz* írt előszó, még adós a magyar irodalom- és esztétikatörténet.

Csokonai első és sokáig egyetlen mély értelmezője és folytatója Arany János volt, annak ellenére, hogy irodalomtörténeti portréi közül hiányzik egy Csokonait értékelő tanulmány. Költői gyakorlatában és elméleti, kritikai írásaiban azonban mélyen benne van Csokonai alakja, költészete és poétikai gondolkodása, főképpen annak víg, elmés, tréfás, humoros, komikus, szatirikus vonulata.

Arany a nagykorösi tanársága idején összeállított esztétikajegyzetében, illetve magyar irodalomtörténeti vázlatában a „nevetségest” mint „*indirekt szépet*” a kellemessel és fenségessel egyenrangú esztétikai minőségként tárgyalta, s ilyen téren Csokonai említett értekezésével, Kölcsey Ferenc komikumelméletével,⁵⁴ de közvetlen forrásaival: Greguss Ágost és Purgstaller József művével is rokon szemléleti kiindulópontokra helyezkedett, bár ezt követően a „nevetségés” fajainak

51 CSOKONAI VITÉZ Mihály, „[Értekezés az Epopoéáról]” [1803], in CSOKONAI VITÉZ Mihály, *Tanulmányok*, Csokonai Vitéz Mihály Összes Művei, s a. r. BORBÉLY Szilárd, DEBRECZENI Attila, OROSZ Beáta, 41–59 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2002), 53.

52 CSOKONAI VITÉZ Mihály, „Jegyzések és Értekezések az Anákreoni Dalokra”, in Uo., 86–106. 88–89, 106.

53 KARDOS GY. József, „Csokonai Vitéz Mihály és a komikum”, *Hévíz* 13, 1–2. sz. (2005): 18–23.

54 KÖLCSEY Ferenc szövege első ízben a Szemere Pállal együtt szerkesztett *Élet és Literatura* című folyóiratban jelent meg, „A leányörzö: Víg játék három felvonásban” címmel: 2 (1827): 302–348. A jelen tanulmány keretében Arany és Kölcsey komikumelméletének összefüggéseivel nem áll módunkban foglalkozni.

valamennyiüktől eltérő rendszerét dolgozta ki.⁵⁵ A komikumelmélet terén még ő is a retorikai hagyományhoz igazodott, vagyis a nevetségést a kellemessel vagy a fenségessel való szembesülésből, kontrasztból eredeztette. A szatíra, a humor és a naiv esetében azonban már nemcsak pusztá ellentétet, hanem bonyolultabb „elvelyülést”, összetett minőséget érzékelt: a nevetés „álarc lesz, mely alatt fönség vagy kellem rejlik”. Nézetei szerint – s itt már mind Csokonaitól, mind Kölcseytől eltérő módon gondolkodik – mindhárom kategória csupán látszatra tartozik a nevetségés körébe. A „humor” például, amit hasonló módon definiál, mint a „keser’ édesről”, „clair-obscurról”, „Helldunkelről” beszélő Csokonai, csak sokkal szélsőségesebb hangulati és lelkiállapotokból („kétségbeesett kacajból”) vegyíti őket, „alapjában véve fönség”; a „naiv” pedig inkább „kellemes” mint nevetés. Gregusstól és Purgstallertől eltérően tehát, „Vegyes fajok” cím alatt, fejezetszerűen is különválasztotta e három minőséget a „nevetségés” kategóriájától.

Azonban még a komikum retorikai felfogásában sem teljes mértékben követte Arany a közvetlen forrásait. „Az *ellentét* annál meglepőbb – írja –, minél *váratlanabb* az *összeütközés*”.⁵⁶ Arany nem nevezi meg a fenségessel és kellemessel összeütköző minőséget, sőt egyetlen szót sem ejt róla. Greguss Ágost a *Szépészet alapvonalai* című munkájában ezzel szemben külön fejezetet szentel a szépség ellentétének, a „rút”-nak, mint a fenségessel és kellemessel ütköző olyan minőségnek, melyből a komikum fakad. A rút kategóriája Gregussnál oly végesség, „*mely nem csak nem tünteti elő a végtelent, hanem egyszersmind mind alakjára[,] mind tartalmára nézve oly tökélytelen, hogy lelkiünk egyensúlyát felzavarja, működéseink folyamát megszakítja s kedélyünkben elégtelenséget okoz*”.⁵⁷ Ennek azonban nem minden változata alkalmas arra, hogy nevetségessé, s így esztétikai minőséggé váljon. A további magyarázat szerint minden, ami az igazzal és jóval ellenkezik, minden, ami „buta és erkölcstelen”, „a rutnak a rovata alá” tartozik. A szép és a rút kizárja egymást, de ugyanakkor viszonylagos fogalom is: minél alacsonyabb képzettségű valaki, annál kevesebb dolgot tekint rúttnak, s minél kifinomultabb ízlésű, annál több dolog lesz számára elfogadhatatlan, melyeknek szemlélésekor – éppen a szép eszméjének ismerete miatt – szégyenérzet tölti el.⁵⁸

55 ARANY János, „Széptani jegyzetek”, in AJÖM X, 532–565. 541–543; ARANY, „A magyar irodalom története...”; GREGUSS Ákos [Ágost], *A szépészet alapvonalai* (Budapest: Kisfaludy-Társaság, 1849); PURGSTALLER József, *Szépészet, azaz aesthetica*, Elemző módszer szerint, Föl-gymnasiumi tankönyvül írta Purgstaller Kal. József, kegyes rendi áldor, hittudományi és bölcsészeti tudor, a magyar tudós társaság tagja (Pest: Hartleben K. A., 1852).

56 ARANY, „Széptani jegyzetek”, 541.

57 GREGUSS, *A szépészet alapvonalai*, 24. Kiemelés az eredetiben.

58 Uo., 25. Kiemelések az eredetiben.

A rút egyik alfaját az összhangzatot nélkülöző „idomtalanság” képezi, melynek változatai a testi fogyatékoság (pl. púposság), befejezetlenség, hiány (pl. félig kész épület), hamis hang (pl. a rossz hegedűjáték), szokatlan mozgás (pl. a sántítás); túlzás, cikornyázás, túlpiperezés. Az idomtalan végső foka az „*undorító*”, vagyis minden, ami „*csupán állati életre emlékeztet*”, pl. a „kiüritések”; vagy amikor az anyag legyőzi a szellemi létet (pl. „betegség, holttetem”).⁵⁹ A másik alkategóriája a rútnak az „alacsonyság”, melyhez olyan jellembeli és szellemi tulajdonságok tartoznak, mint a gyávaság és paráznaság. Nem tartozik szorosan a témához, azonban megjegyzendő, hogy e tulajdonságokat Greguss másként ítéli meg a férfiak és nők esetében: „gyávaság a *nőt* s paráznaság a *férfiut* nem igen rutítja”, fordítva azonban mindkettő taszító és megvetendő. Az alacsonyság minőségének további fokozatai a kisszerűség (aprólékosság), a dagály és az alávalóság. Az előző két kategória még képezheti Greguss szerint a komikum alapját, az alávalóság azonban, mely „*az anyagiság egyedüli kitüntetése s elismerése által*” megsemmisíti a szellemet, „sohasem ölthet nevetséges alakot”. Az alávalóság „*az emberi életet egészen az álatinak* [...] rendeli alá (mint ez például a sikamlós dalokban, festvényeken sat[.] történik)”, de ide tartozik a – feltehetően materializmusként vagy realizmusként értelmezett – *cynismus aestheticus* is, mely a „legnagyobb anyagiságba” süllyed, s melynek „mostanában a magyar irodalomban is vannak képviselői”.⁶⁰

Greguss „rút”-fejezete nemcsak arra nézve szolgál magyarázatul, hogy milyen elméletek gátolták ez idő tájt (is) Csokonai komikus darabjainak esztétikai és morális legalizálását, hanem arra is rávilágít, mekkora hordereje volt annak, hogy Arany teljes egészében kihagyta e fejezetet, gondolatmenetet és kategóriát a *Széptani jegyzeteiből*, és ezzel látenszen a komikumhoz szükséges kontraszt mindkét pólusát felszabadította. Tanúsítja e feltételezés érvényét, hogy *A nagyidai cigányokban* és az Arisztophanész-fordításokban a komikum számos helyen éppen azokból a „rút” minőségekből fejlődik ki, amelyeket Greguss mint idomtalanságokat, alacsonyságokat, undorító jelenségeket írt le. Ugyanezen esztétikai szembeszegülés jegyében olvashatta Arany másként Csokonait is, mint elődei és kortársai. Példáiban többek között rá hivatkozik, másutt pedig Molière-t és a „rút” minden változatát a komikum eszközeként, forrásaként használó Arisztophanészt említi mint „jó drámaírókat”.⁶¹

A 19. század második és a 20. század első felében – főként Arany nyomán – kifejezetten sok komikum- és humorelméleti munka keletkezett. Bérczy Károly,

59 Uo., 25–26. Kiemelések az eredetiben.

60 Uo., 27. Kiemelések az eredetiben.

61 ARANY, „Széptani jegyzetek”, 536, 542.

Reviczky Gyula, Hantz Jenő írásai vagy Arannyal foglalkoznak, vagy az ő elméletét gondolják tovább. Szinnyei Ferencnek a humor elméleti irodalmát felsoroló 1903-as munkája szintén a téma gazdagságát mutatja. Mindez azonban alig érintette Csokonai megítélését. A komikumelméleti művekben Csokonai neve alig fordul elő – Szigetvári Iván nagyszabású monográfiájában 1911-ben mindössze néhányszor.⁶²

Külön vonulatot (olykor korszakot) képeztek Csokonai „víg” és „furcsa” szövegeinek értelmezésében az ideológiai alapozású irodalomtudományos irányzatok. 1861-ben Salamon Ferenc azt rótta fel, hogy pályázataiban az Akadémia rendre szatírára, mimetikusan hasznos komikumra ösztönzi a szerzőket: a komikum azonban esztétikai kategória – figyelmeztet Salamon –, nem az élet másolata: „[i]de törpül pedig az ugynevezett társalgási vigjátékok által”. A bohózat e hasznosságelv jegyében kiszorul a színpadi műfajok közül mint „azon szörnyeteg, melyet Akadémiánk ezen tisztelt és tekintélyes osztálya a vigjáték teréről számkivetni akart”.⁶³

A 20. század közepétől a marxista irodalomtudomány szintén a szatírárt emelte ki a „nevetség” sokrétű fogalomegyütteséből. A később nevéssé vált, s 1983-ban monográfiát megjelentető komikumkutató, Szalay Károly 1955-ben visszamenőlegesen is újraírta és a szatíra jegyében dolgozta fel a kérdéskör teljes magyar múltját:

A komikum a felvilágosodás és reformkori Magyarországon a szatíra felé fejlődik. (Csokonai, Kisfaludy [Károly], Eötvös, Petőfi, Arany és eleinte Vas Gereben, de a nyelvújítás szatirikus vitái is idetartoznak lényegében.) Társadalmi okai vannak ennek. A fejlődés a forradalom felé halad. Haladó szellemi mozgalmak készítik elő a nagy társadalmi változásokat.⁶⁴

A szatíra elsődlegességét még a nyilvánvalóan a komikum esztétikai kérdéseivel foglalkozó Kölcsey esetében is sikerül igazolnia:⁶⁵ Kölcsey – írja Szalay – „helyesen értékeli a szatírárt és humort, tulajdonképp a korában kibontakozó szatírairodalom elvi megalapozója”. Azok ellenben, akik Kölcseyvel párhuzamosan, s később is ragaszkodnak a tiszta komikum esztétikájához, a „reakciós jellegű né-

62 SZIGETVÁRI IVÁN, *A komikum elmélete* (Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1911).

63 Uo., 162.

64 SZALAY KÁROLY, „Reviczky humorelmélete”, *Irodalomtörténet* 43, 2. sz. (1955): 163–177. 163. Későbbi monográfiája a magyar elméleti gondolkodás részletes és alapos történetét is tartalmazza: *Komikum, szatíra, humor* (Budapest: Kossuth Kiadó, 1983).

65 KÖLCSEY, „A leányörzö...”.

met romantikus irodalom”, elsősorban „Schlégel” [!] hatására „a szatírárt nem egy esetben lebecsülik”.⁶⁶

A szatíra felértékelődése a 20. század közepén a realizmusvitákkal függött össze. Ennek jegyében keletkezett Mészáros István *Szatíra és valóság* című monográfiája,⁶⁷ de Waldapfel József felvilágosodás-monográfiájában is egy olyan új Csokonai-kép formálódott ki, melyben a „furcsa” összes változata a szatíra fogalmába olvadt bele. A kötet recenzense, Barta János éppen arra figyelmeztetett, hogy bár Csokonait Waldapfel József emelte a felvilágosodás legnagyobb költőjévé, azáltal, hogy költészetében a haladó eszmék jelenlétét és a társadalombírálat erejét mutatta ki, „a fiatal Csokonairól kevés azt mondani, hogy szatirikus”. Barta János Hegel nevének fedezékében bírálja a marxista gyakorlat szatíráközpontúságát, amely egy sor más esztétikai minőséget fed el, vagy töröl Csokonai költészetében, s egyben a természete szerint önelvű komikum leértékelődéséhez vezet:

Marxista irodalomtörténetírásunk mintha szűgyellné, s nem igen tud mit kezdeni Csokonai költészetének vaskosan komikus, olykor obszcén elemeivel; ahol teheti, igyekszik bennük valami szatirikus elemet felfedezni. Baróti Dezső Dorottya-interpretációja a fő példa erre (It 1952.). Pedig az esztétika klasszikusai tudták, hogy van határ a szatíra és a tiszta komikum között [...] s mégis igaza lesz Hegelnek, aki a nevetésben a szellemi szabadság, a dolgok és önmagunk fölé való emelkedés diadalmas megnyilatkozását látja.

Barta János az elnagyolt Csokonai-képnek ehhez az oldalához sorolja az „életöröm” jelenségét, a „rokokóra emlékeztető finom szenzualizmust”, és ennek naivabb, a népies képszerűsége jobban emlékeztető változatát is.⁶⁸

A Barta János által is felsorolt minőségek számbavétele a Csokonai-életmű rokokó vonásainak szempontjából is lényegi kérdésnek számíthat, hiszen – ahogyan alább beigazolódik – a vele kapcsolatos rokokó-elméletek egyik immanens vitapontját éppen az képezi, hogy az irányzat jegyei mely műveinek mely rétegeihez rendelhetők hozzá: vajon az anakreontikájának, szerelmi költészetének, gessneri jellegű költői prózájának „finom szenzualizmusához”, a kollégiumi és alkalmi darabjainak vaskosságaihoz, a *Dorottya* komikumához, vagy elégikus

66 SZALAY, „Reviczky humorelmélete”.

67 MÉSZÁROS István, *Szatíra és valóság: Adalékok a szatíra elméletéhez* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1955). Szerinte a német szatíra hiánya a burzsoázia gerinctelenségének következménye; a szatíra valóságformáló, megsemmisítő erejű, realiztikus beszédmód, és a magyar irodalom legnagyobb szatirikusa Petőfi.

68 BARTA János, „Megjegyzések Waldapfel József *A magyar irodalom a felvilágosodás korában* c. könyvéhez”, *Irodalomtörténet* 43, 3. sz. (1955): 350–359, 356.

szövegeinek ellentéteket vegyítő „humorához”-e. Teoretikus munkáinak és az életműnek ilyen irányú újraolvasását feltehetően jobban fogják segíteni a „nevetés” fogalmáról a legutóbbi időszakban közzétett retorikatörténeti, nyelvészeti, pszichológiai és folklorisztikai kutatások.⁶⁹ Adamikné Jászó Anna sokféle teendőt lát e téren, mindenekelőtt a retorikatörténeti szempontok visszanyerését, a terminológia tisztázását, újraalkotását, a nemzetközi kutatások, illetve a témához tartozó világirodalmi szövegek kontextusának újrafelfedezését szinkron és diakron viszonylatokban. Tanulmánya arra is rávilágít, hogy a *szellemesség* mint nézőpontváltásra, szembesítésre, ellentétezésre épülő retorikai fogalom(csoport) nemcsak egyes műfajokban és szövegtípusokban jelenhet meg, hanem bármely nem komikus vagy humoros szövegbe beépülhet.⁷⁰

2. 4. Kazinczy cinizmus- és mizantrópia-fogalmának átöröklődése

Az 1860-as évektől a századfordulóig két monográfia és néhány kisebb cikk, tanulmány született még Csokonairól, többségük az Izsó Miklós-féle szobor felállítása körüli időszakban, az 1870-es évek elején. Költészetének megítélésében radikális változást nem hoztak, de megindult az életmű filológiai kutatása,⁷¹ ráirányult a figyelem egy-egy tematikus vagy műfaji szövegcsoporthoz,⁷² és olyan új szempontokat vetettek fel, amelyeknek részletesebb körülménye a 20. század-

69 Vö. SÉRA László, *A nevetés és humor pszichológiája* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1983); *A humor dimenziói*, szerk. T. LITKOVNA Anna, BARTA Péter, HIDAS Judit (Budapest: Tinta Könyvkiadó, 2010); a *Magyar Művészet* 2015: 2. tematikus humor-száma inkább népszerűsítő, mint tudományos igényű; a *Századvég* 2018: 1-es tematikus humor-száma a kérdéskör eddig legfontosabb újdonságait hozza.

70 ADAMIKNÉ JÁSZÓ Anna, „Az elmeél (acumen), a komikum, a humor és a nevetés (risus), Hozzászólás egy bonyolult témához”, *Századvég*, Új folyam, 87, 1 (2018): 5–40.

71 Szana Tamás 1868-ban újonnan előkerült levelek alapján foglalkozott első ízben részletesen a Lilla-versekkel: SZANA Tamás, „Csokonai és Lillája”, *Fővárosi Lapok*, 1868. jan. 4., 10–11. Ugyanezt az anyagot beépíti egy évvel később megjelent rövid Csokonai-életrajzába is: *Csokonai életrajza* (Debrecen: ifj. Csáthy Károly, 1869). Művét a kezéhez jutott Csokonai-kéziratok alapján készítette: az anyagot őrző Gaál László, aki az 1840-es években Toldy Ferencsel is együttműködött, olyan csalódott volt Toldy Csokonai-életrajza miatt, hogy fel akart szólalni ellene, de halála megakadályozta ebben. A fia, Gaál Ernő pesti ügyvéd azután Szana Tamás rendelkezésére bocsátotta a hozzá került kéziratokat, ám a bírálatok szerint Szana Tamás meglehetősen felületes munkát végzett. Lásd [–], „Könyvismertetés, Csokonai életrajza, írta Szana Tamás” [...], *Budapesti Közlöny* 3 (1869): 3025–3026. A Pesti Napló névtelen recenzense ugyanakkor Szana érdemül ismeri el, hogy ráirányította a figyelmet a Lilla-versekre: *Pesti Napló*, esti kiadás, 1869. máj. 12., 106.

72 Szana Tamás *Lilla*-elemzésein kívül ifj. Szinnyei József Csokonai vígjátékait elemezte, Kölcsényvel és Toldyval egybehangzó végkövetkeztetéssel, miszerint Csokonai valóban sokoldalú volt, de drámái a leggyengébbek. Ifj. SZINNYEI József, „Csokonai vígjátékai”, *Figyelő* 5, 19. máj. 9. (1875): 218–220.

ra húzódott át. Közös bennük Csokonai méltatlan megítélésének hangsúlyozása, de Toldy Ferenc és rajta keresztül Kazinczy és Kölcsény szempontjaitól nekik sem sikerült eltávolodniuk. Jellemző példa Szász Károlynak a debreceni szobor leleplezésére írt 1871-es ünnepi cikke a *Vasárnapi Ujság*ban. Ő is kiemeli, hogy mennyire igazságtalan volt Kazinczy ítélete, utána azonban maga is mentegetni kezdi Csokonait:

[Kazinczyék] a debreceni iskolának a népiesre törekvésében csak póriasságot, a nyelv-érzékre hivatkozásában csak tájszólási elfogultságot, tősgyökeres magyarosságában csak csiszolatlan durvaságot akartak látni, s ha bevallották is, hogy Csokonainak lángész adott természet, egész pályáját a fékezetlen lángész egy aberrációjának tartották s mondták. [...] [De] „ha durvaság, izléstelenség, vagy aljasság volt: az csak vas koráé volt, melyben élt, de a szép, melynek sokszor oly nemes alakot tud adni: saját génuszáé.”⁷³

Mentségként idézték a tanulmányírók Toldy azon gondolatát is, hogy Csokonai hibái a kiforratlanságból eredtek, s ha tovább élhetett volna, zsenialitása jobban érvényesült volna.⁷⁴

1862-ben jelent meg még egy rövid, de az értelmezéstörténet szempontjából fontos tárcacikk Jámbor Páltól, aki először hívta fel a figyelmet arra, hogy a Csokonai-életmű a külső, műfaji és szövegtipológiai gazdagsága mellett mélységében, egyidejű szövegeiben is sokrétű. „Csokonai nevéhez tapadt valami rózsaszínű, mi előmlik egész lényén, alakján, művein, és minden gyászt kizár”; ugyanakkor „sötét felhőt viselt a homlokán, mi nagyon hasonlított az embergyűlölethez”. E titokteljesnek látott kettősséggel Jámbor Pál az anakreóni és rousseau-i vonásokat emelte előtérbe, olyan sajátosságokat, amelyek szintén kezdettől fogva erőteljesen és ambivalens módon befolyásolták a Csokonai-költészet értékelését, bár nem egymás mellé helyezve, hanem külön-külön, sőt egymást kizáró módon.⁷⁵ A rousseau-izmus előbb közvetetten, majd nyíltan is, első ízben Kazinczy nekrológjában került elő. Kazinczy a Csokonai haláláról 1805. január 30-án megírt és a bécsi *Magyar Kurir*-ban február 19-én közzétett híradásában a következőképpen fogalmazott:

Nagy kedvességet nyert versei által: még nagyobbat azoknál, a'kik őket közelebről ismérhették, szíve' szelíd és jámbor volta által; mert az ő affectált és nem affectált

73 -á-r.- [Szász Károly], „Csokonai”, *Vasárnapi Ujság*, 1871. okt. 15., 521–522.

74 IMRE Sándor, „Csokonai költői hatása”, *Vasárnapi Ujság*, 1871. okt. 15., 522–523.

75 JÁMBOR Pál, „Csokonai”, *Pesti Napló*, 1862. nov. 15., 3829.

misanthropiájából úgy sugárlott ki mindég az emberi szeretet, mint affectált cynismusából az aesthetikai lélek.⁷⁶

A „cinizmus” és „mizantrópia” kifejezés itt homályos jelentésű, és Kazinczy csak akkor fedte fel tartalmukat, amikor kiderült, hogy a debreceniek, de sokan mások is, rossz néven vették. A Sárközy Istvánnak írt levelében például úgy magyarázza, hogy „Rousseau-i phyzionomiát” értett alatta, melyet Csokonai „oly anyyira affectált”.⁷⁷ A debreceni orvosnak, Szentgyörgyi Józsefnek hasonlóképpen oldotta fel a nekrológ mondatait:

Ki szerette valaha úgy az embereket mint Rousseau, 's ki volt inkább misanthróp? Kinek írásain tetszik több cultura mint Rousseauén 's kiben volt valaha több cynizmus? Ezek incontestabilis állítások, 's a' magyarázat hosszas és azoknak, a' kik Rousseaut nem ismerik, érthetetlen. 'S Cs. kit teve exemplárul magának az élet' módjában, nem Rousseaut e? az ő gondatlan, rendetlen, állhatatlan, plánum nélkül való, jámbor, szeretetre méltó élete nem hasonlított e a' Rousseau szép életéhez?

Szinte szóról szóra ismétli meg ugyanezt Cserey Farkasnak és Budai Ézsaiásnak, azonban a Csokonaira illesztett jelzők eközben megváltoztak. A Csereynek írt levélben arra panaszodik Kazinczy, hogy Debrecen félremagyarázta őt, és a két fogalom alatt nem a francia szelídebb jelentést, hanem a görög „Timonhoz illő embergyűlölet és kutyához illő mordacitást” értették. Csokonai ebben a levélben is „rendetlen, gondatlan, planum nélkül való, kevéssel megelégedni tudó, hiú fényt kerülő, nemes tettek, szép munkák által kijegyzett” életű egyéniségként rajzolódik ki,⁷⁸ míg Budai Ézsaiásnak a következő változatban megy a mondat: „rendetlen, plánum nélkül folytatott, gondatlan, 's momentaneus örömeiket hajhászó, de sok botlások mellett, sok szép cselekedetek által is megkülömböztetett élete”.⁷⁹

76 KAZINCZY Ferenc, „Ér-Semlyénben, Debreczen mellett, januar 30-kán”, *Magyar Kurir* 19, 15, febr. 19 (1805.): 235–237. A nekrológ közismerten nyitánya volt az Árkádia-pernek is, erről lásd legutóbb BÓDI Katalin, „Gólyafészek és angolkert: Az Árkádia-per kontextusai Kazinczy Ferenc folyóirat-közleményeiben és levelezésében”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 118, 6. sz. (2014): 802–831.

77 Kazinczy Ferenc Sárközy Istvánnak, Nagyvármén, 1805. okt. 1., in KAZINCZY Ferenc, *Levelezése*, kiad. (I–XXI:) VÁCZY János, (XXII:) HARSÁNYI István, (XXIII:) BERLÁSZ Jenő, BUSA Margit, Cs. GÁRDONYI Klára és FÜLÖP Géza, (XXIV:) ORBÁN László, (XXV:) SOÓS István, 822. lev., 3:443–445 (Budapest–Debrecen: Magyar Tudományos Akadémia – Debreceni Egyetemi Kiadó, 1890–2013), 444. (A továbbiakban: KAZLEV.)

78 Kazinczy Ferenc Cserey Farkasnak, Érsemlyén, 1805. márc. 31, in Uo., 741. lev., 341–342.

79 Kazinczy Ferenc Budai Ézsaiásnak, Érsemlyén, 1805. márc. 31, in Uo., 743. lev., 308.

A mondat Kazinczynak nemcsak a Csokonai-, hanem Rousseau-képét is tükrözi. A világtól a magányba visszahúzódó filozófusnak a rendetlen, a jók társaságát nem kereső, magasabb célokat, ideálokat nem követő, a közösség iránt el nem kötelezett, egyik napról a másikra élő, pillanatnyi örömöket hajszoló Csokonai-ban való reinkarnációja mindkét összehasonlított félre homályt vet, még ha a jelzőcsoport második fele a levélidézetekben látszólag enyhíteni, ellensúlyozni igyekezett is a megelőzőket.

Kazinczy nekrológjának e két kifejezése olyannyira személyes tapasztalatra és véleményre épül, és oly mértékben magánéleti vonatkozású, ami a későbbi Csokonai-értelmezésekben nem az irodalmi, hanem éppen a biográfiai tények felé terelte a figyelmet. A Csokonai-recepció az egész század során magával vitte e két kifejezést, éppen abban az életrajzi jelentésben, ahogyan Debrecen értette. Csokonai Rousseau-élményének tényleges, szövegszerű, filozófiai, ideológiai, irodalmi vonatkozásait majd csak a 20. század második felének irodalomtörténete vizsgálta közelebbről.

Kazinczy biografikus vonatkozású jelzői összeolvadtak tehát a borozó, az élet derűsebb oldalait élvező Csokonai-képpel. Ennek ellenében Domby Márton Csokonai-életrajzától⁸⁰ kezdve a század végéig valamennyi életrajz, tanulmány és monográfia szemtanúk és tanúságtételek alapján igyekezett bizonyítani Csokonai józan és tisztességes életmódját, s miközben költészetének népi és közköltészeti hagyományokra épülő rétegét a „népiesség”, „debreceniség” irányzatának keretein belül be tudták építeni életművébe, az anakreóni dalokat – éppen a borivó Csokonai-portréhoz kapcsolódó referenciális olvasatuk miatt – egyszerűen mellőzték. A „korhely” Csokonai-kép formálódását nemcsak a versek tartalmi olvasata és a szóbeli legendák ösztönözték, hanem az *Anakreoni dalok*nak például az 1813-as kiadása is, ahol a címlapon elhelyezett kép Csokonait ábrázolja ivás közben, s a kép fölött ez az idézet áll: „Kantsót fiú! veszendő / Ez élet és előlünk / Mint egy palatzk bor elfogy”.⁸¹

Az anakreóni darabokkal későn kezd foglalkozni a Csokonai-irodalom, de amikor megteszi, kiderül, hogy e szövegcsoporthoz valóban ideológiai és morális okokból esett ki az érdeklődés köréből. Első jelentősebb elemzése e költeményeknek Haraszi Gyula 1880-as monográfiájában olvasható, és a fenti okokból kifolyólag az egész Csokonai-életmű legjelentéktelenebb rétegeként ítéli meg őket. „A kor skepticismusának forrongó árja mellett stagnált az epicureizmus tava –

80 DOMBY Márton, *Csokonay V. Mihály élete 'S Némely még eddig ki nem adott munkái* (Pest: Trattner János Tamás, 1817).

81 CSOKONAI VITÉZ Mihály, *Anakreoni dalok* (Bécs: Pichler Antal, 1813).

írja az európai anakreontikáról; – ennek rózsavizén egész raj csónakázott, hárfahangok mellett [...]” Csokonait több irányból is mentegeti, hogy egyáltalán ehhez a verstípushoz folyamodott. Dalait egyfelől az olasz és német anakreontisták befolyásának tekinti, másfelől azt hangsúlyozza, hogy Csokonai itt is egyéni módon, elégiai hanggal vegyíti a dalokat. Harmadsorban abból az élethelyzetéből vezeti le, hogy a szerelmi csalódás után talán újabb, immár nem plátói szerelmi kalandokkal vigasztalódott. A legerősebb érv azonban az, hogy Csokonai ezen költeményei amúgy is gyengék, nem kell bennük „költői becset” keresni, „az anakreontizmus gázlóján [...] nem bírt annyira hatolni, hogy tőle e téren ily kis remekműveket várnunk lehetne: sokkal mélyebb volt kedélye.”⁸² Az anakreontika később, a 20. században sem került előkelő helyre Csokonai költészetében. Előbb a rokokó jelleg, később a marxista haladáselv jegyében sorolták az életmű végére.

3. *A rokokófogalom a 20. század eleji irodalomtörténeti konstrukciókban*

3. 1. Pintér Jenőtől Horváth Jánosig

A Csokonai-recepció első nagy, a Kazinczy, Kölcsey, Toldy Ferenc és Beöthy Zsolt által meghatározott korszaka a 20. század elejére is áthúzódott. 1913-ban jelent meg egy új, Ferenczi Zoltán által szerkesztett, többszerzős irodalomtörténeti kézikönyv,⁸³ melynek szemlélete, tartalma és beosztása (középkor, protestáns kor, ellenreformáció, megújulás, Széchenyitől a kiegyezésig, jelenkor) a Beöthy-féle munkákat tükrözi. A 18. század második felének történetét éppen egy Beöthy-tanítvány, Pintér Jenő írta. A korszakot ő is franciás, deákos, magyaros és németes iskolára osztotta fel, ám állításaiban következetlenebb és helyenként árnyalatlanabb is, mint mestere. Az 1772 és 1825 közötti időszakot történeti, társadalmi, gazdasági szempontból nála például Magyarország osztrák gyarmatosítása jellemzi, olyannyira, hogy míg „Ausztiria felvirágzott, Magyarország a maga zsírjába fuladt”, „mert még a sertéseket is tiszta búzával hizlalták”.⁸⁴

A felsorolt irányzatok szerzői névsorában Csokonait és Berzsenyit egyáltalán nem említi, hanem – ugyancsak Beöthy Zsolthoz hasonlóan – külön fejezetben, de utólag mégis egy-egy iskola követőiként tárgyalja őket. Csokonai „a magyaros

82 HARASZTI Gyula, *Csokonai Vitéz Mihály* (Budapest: Aigner Lajos, 1880), 197–198.

83 SIMONYI Zsigmond, PINTÉR Jenő, KARDOS Albert, ENDRÖDI Sándor és FERENCZI Zoltán, *A magyar irodalom története 1900-ig*, szerk. FERENCZI Zoltán (Budapest: Athenaeum, 1913).

84 Uo., 244.

irányú írók díszé”, míg Berzsenyi „a deákos iskola betetőzője” lett. A méltató szavak ellenére azonban az elhelyezés nem válik javukra, hiszen visszaolvasva a két irányzat jellemzőit, a magyarosok „maradi gondolkodású, népi szellemű, pórias szavú tollforgatók”, akik „a külföldi modern költőkre semmit sem adnak”, míg a deákos iskola követői „a külföldieskedőket éppen úgy megvetik, mint a magyarosokat”.⁸⁵ Maga a Csokonai-fejezet ugyanakkor ismét rációfol erre, hiszen már az első bekezdésben Pintér úgy fogalmaz, hogy „sokféle hatás mutatható ki verseiből”, és csak „lírájának alaphangja magyaros”.⁸⁶

Pintér is megírja Csokonai méltatlan és igazságtalan kritikai utóéletét, de Kazinczyt kiemeli és kimenti e történetből: „Egy ideig még az a balvélemény is el volt terjedve irodalomtörténetírásunkban, hogy Kazinczy Ferenc sem méltatta kellőképpen Csokonai tehetségét”, majd minden hivatkozás nélkül hozzáteszi, hogy e vádak természetesen a debreceniek költötték.⁸⁷ Ugyanezt a módszert követi Pintér Jenő két évtizeddel később, a nyolc kötetes irodalomtörténeti kézikönyvében, ahol a magyar irodalom múltját előbb százados beosztásban, majd ezen belül a 18. század második felét újra a franciás, magyaros, deákos, németes iskolák szerint tárgyalja; ezt követi a műfaji alapú áttekintés (költészet, regényirodalom, dráma), s végül a magyar, latin és német nyelvre felbontott rendszerezés. Ehhez illeszti hozzá a Csokonai-fejezetben az újabb stílustörténeti kutatások néhány eredményét, például szerelmi költészetének „kissé dekadens és erősen dekoratív” rokokó jegyeit.⁸⁸

Amikor 1913-ban Ferenczi Zoltán kézikönyve megjelent, Csokonai már reneszánszát élte mind az irodalomtörténetben, mind a kortárs költői körökben. Ehhez több tényező is hozzájárult: a még mindig Kazinczyval és Kölcseyvel viaskodó hatástörténeti és filológiai kutatás századvégi fellendülése,⁸⁹ Csokonai halálának 1905-ös centenáriuma és ezzel együtt a kultusz újabb hulláma,⁹⁰ végül a Nyugat első nemzedékének fellépése, mely Csokonai sorsát, meg nem értett-

85 Uo., 248.

86 Uo., 298–299.

87 Uo., 304–305.

88 PINTÉR Jenő, *Magyar irodalomtörténete: Tudományos rendszerezés*, 8 köt. (Budapest: Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 1930–1941), 5: 330.

89 Lásd BARÓTI Lajos, „Német költők hatása Csokonaira”, *Figyelő* 21 (1886): 225–236; SZÉKELY György, *Bürger költészete és hatása Csokonaira* (Budapest: Rudnyánszky A. könyvnyomdája, 1888); a bírálatok által igen gyengének ítélt doktori értekezés: SZÖCS Géza, *Csokonai és az olasz költők* (Szentcs: Stark N., 1893); OLÁH Gábor, *Csokonai és a latin költők* (Budapest: Franklin, 1904).

90 Részletesen tárgyalja a Csokonai-kultusz kialakulását, szakaszait és az 1905-ös ünnepségek kultusztörténeti vonatkozásait LAKNER Lajos, *Az Árkádia-pör fogságában: A debreceni Csokonai-kultusz* (Debrecen: Déri Múzeum, 2014).

ségét szervesen be tudta építeni önképébe. „[...] a Nyugat egy időben valóságos Csokonai-kultuszt rendezett, Ady rajong érte” – írja Horváth János 1912-ben, majd így folytatja: „A Nyugat is olyanként ünnepelte, akit megölt a »magyar átok«, akit kora nem értett meg, nem méltányolt érdeme szerint, aki maga megmondta, hogy a huszadik századnak irt.” E fiatal nemzedék természetesen nem irodalomtörténészként olvasott és értelmezett. Horváth János azt is észleli, hogy Csokonainak még csak nem is a költészetét, sokkal inkább sorsát, nyughatatlan, lázadó természetét érezték rokonnak a saját helyzetükkel.

„Magyar föld, magyar átok!” – mondatja vele ünnepi novellájában Móricz Zsigmond. Innen a rokonszenv. Mert ők magukat is ugyanazon magyar átok áldozatainak képzelek; azt tartják, hogy ugyanazon korlátozott, kulturátlan magyar viszonyok közt élnek ők is, még ma is, amelyek sarában minden haladás kereke elakad. De ők is, mint Csokonai, küzdenek egy új, egy kulturmagyarságért. Efféle kijelentéseket hallottunk legalább tőlük, mikor Csokonait ünnepelték; költészetének természetéről azonban vajmi kevés szót ejtettek. Mindez pedig nem speciálisan irodalmi, hanem nagyon általános társadalmi, vagy ha úgy tetszik: kultúrpolitikai atyafiaszkodás.”⁹¹

Alkotói szemmel a Nyugatosok mindennek ellenére olyan vonásait emelték ki Csokonainak, melyeket az irodalomtörténet-írás a saját megszilárdult szempontjai miatt nem volt képes észlelni vagy helyretenni.

Csokonai recepciójának holtpontról való kimozdításához az irodalomtörténet-írás ez idő tájt bekövetkező dinamizálódása is hozzájárult. Nemzetközi és hazai irodalomtudományos és ideológiai iskolák, irányzatok sorának köszönhetően egymás után keletkeztek újabb és újabb módszertani javaslatok, korszak- és szerzőértelmezések. Horváth János már korai tanulmányaiban is olyan új korszakolási tervvel lépett fel, amely Erdélyi János egykori koncepciójához hasonlóan makrofolyamatokra, nem pedig szerzői iskolákra és csoportosulásokra épült. Ennek első változatait 1908-ban, az *Irodalmunk fejlődésének fő mozzanatai* című értekezésében, illetve 1912-ben, a *Forradalom után (Vörösmarty és a mai stilromantikusok)* című tanulmányában vázolta. Úgy látta, hogy az irodalmi folyamatokban valamikor 1840 táján keletkezett választóvonal. Az 1772-től induló első időszakot a romantikus, a másodikat a realista stílus jellemzi.⁹² A „stílus” – ahogyan Erdélyi János is –, tágabb értelemben használja, és egy adott kor

91 HORVÁTH János, „Forradalom után (Vörösmarty és a mai stilromantikusok)”, *Magyar Figyelő* 2, 3 (1912): 207–227, 209.

92 Uo., 217.

teljes szellemi, ízlésbeli habitusának jelölésére alkalmazza. „Mondanom sem kell – írja 1912-es tanulmányában –, hogy a stílusbeli sajátságok mélyebben gyökerező nemző okok szülöttei”.⁹³ Későbbi munkáiban a realizmus fogalmát a „klasszicizmus”, „nemzeti klasszicizmus” váltja fel. Jelen tanulmány keretei között nincs rá lehetőség, hogy koncepcióját a maga kiterjedtségében és mélységben tárgyalni lehessen, mindössze a Csokonaira vonatkozó jelentőségét emeljük ki.

A folyamatokra, fő vonásokra (korai módszertani értekezésének terminusa szerint az „irodalmi tudatra”) összpontosító,⁹⁴ s a korszakokat, életműveket programokra, vitákra szét nem szabdaló szemlélet tette lehetővé Horváth János számára, hogy Csokonai ellentmondásait, sokrétűségét, sokoldalúságát ne számos egyedi hibaként, hanem egész költészetének zseniális egységeként fogja fel. Ez annak volt köszönhető, hogy a korszakot is olyan egységként tudta szemlélni, amelynek éppen az ellentétes törekvések képezték fő karakterét. Így kerülhetett nála egymás mellé Kazinczy és Csokonai egy és ugyanazon minőség két ellentétes, de költői rangban, zsenialitásban, sokféleség iránti érzékenységben azonos rangú képviselőjévé. „Az ízléskülönbségek iránti érzékkel a kornak két írója volt nagymértékben megáldva: Csokonai, ki valamennyit felfogta, eredeti lélekkel egész tarkaságukban visszatükrözte minden rangsorozás nélkül, tehát naivul – meg Kazinczy, ki értékelte s kritikailag osztályozta is az ízlés különbségeit [...]”⁹⁵

Csokonai-képének érdekessége, hogy első változatai *A Holnap* és a *Nyugat* szerzőinek modern költészetével, azok Csokonai-rajongásával való szembesítés során fogalmazódtak meg, mintha éppen ez az összevetés segítette volna Csokonai poétikai karakterének megrajzolását:

Csokonai u. i., aki a készülődések, kísérletezések korában élt s minden akkor lehető maga is végig próbált, akiben az addigi irodalmi utak először keresztezik egymást: nagyon sokszerű, meg nem állapodott, kiforratlan írókarakter. Tösgyökeres magyar és európai, naiv és tudós, népies és neológus, magyaros, németes, olaszos és deákos egy személyben. Egy készülődő korszak bontakozó, nagyraihivatott lángelméjének a sokfélesége ez. [...] A Csokonai sokfélesége a mindenhez hozzányúló, életrevaló, kísérletező gyermeké, míg a dekadensek [A Holnaposok, Nyugatosok] mixtum composituma ingyenci számítással készült. [...] Csokonai korában még csak félig-meddig sincs megállapodva az újabb magyar irodalmi nyelv, s ez a készülőfélben levő kifejezési eszköz megfelelő lehetett sok más

93 Uo.

94 HORVÁTH János, „Irodalmunk fejlődésének fő mozzanatai” [1908], in HORVÁTH János, *Irodalomtörténeti munkái I.*, szerk. KOROMPAY H. János és KOROMPAY Klára, 7–55 (Budapest: Osiris, 2005), 14–15.

95 HORVÁTH, *A magyar irodalom fejlődéstörténete*, 277.

kortársának, kik tehetségre alatta maradtak. De Csokonai zsenialitásához még igen primitív volt. S innen e nagy költőnk minden alkotásának valami kedves, soha többé nem található mellékze; valami eredeti esetlenség, »ügyes ügyetlenség«, a kifejezés válogatatlanságával meglepő előkelő gondolat, csilingelő, cifra komolyság. A primitív eszközökkel játszva dolgozó zseni ő.⁹⁶

Csokonai-portréját Horváth János 1908-ban, az *Irodalmunk fejlődésének fő mozzanatai* című értekezésében fogalmazta meg először röviden,⁹⁷ majd egyre bővebben, részletesebben fejtette ki 1912-ben, *A forradalom után* című értekezésében, az 1920-as években írt, de posztumusz kiadott kötetében, *A magyar irodalom fejlődéstörténetében*,⁹⁸ 1927-ben, a magyar irodalom népies hagyományairól írott monográfiájában, végül az 1930-as évek közepén, az önálló Csokonai-könyvében.⁹⁹ Konceptiója nem változott, de évtizedenként legalább egyszer szükségesnek vélte elmondani az újabbnál újabb stílustörténeti irányzatok és korszakok, illetve ideológiai hátterű konstrukciók felé tájékozódó irodalomtudományos szakma számára, hogy Csokonai költészetének „formában, szellemben” tapasztalható „sokszerrű, gazdag költői egyénisége” nem köthető iskolákhoz, és nem is fér bele egyetlen ilyen elvű konstrukcióba sem.¹⁰⁰

3. 2. Oláh Gábor és a rokokó Csokonai

A Horváth János-i korszak- és Csokonai-képet az 1910-es években háttérbe szorította egy másik, sokkal nagyobb hatást kifejtő stílustörténeti tanulmány a rokokóról. Mint említettük, a fogalmat 1878-ban először Riedl Frigyes építette be a 18. század végének korszakleírásába, amikor Kazinczy neoklasszicista költészetét a „classicus stil” és a „német betegesen idealisztikus” érzelmesség vegyületeként, vagyis összességében a klasszicizmus popularizálódásaként értelmezte.¹⁰¹ Riedl tanulmányának hatására 1885-ben Haraszti Gyula is revideálta öt évvel korábbi Csokonai-monográfiájának anakreontika-bekezdéseit. Haraszti ekkor már úgy látta, hogy Csokonainál is elsősorban Gessnernek, „a classikai világ e német újjá-

96 HORVÁTH, „Forradalom után...”, 209–210.

97 HORVÁTH, „Irodalmunk fejlődésének...”, 47–48.

98 HORVÁTH János, „A magyar irodalom fejlődéstörténete”, in HORVÁTH, *Irodalomtörténeti munkái I.*, 57–452, különösen 273–277.

99 HORVÁTH János, *Csokonai: Csokonai költőbarátai: Földi és Fazekas* (Budapest: Kóka Lajos, 1936).

100 HORVÁTH János, *A magyar irodalmi népiesség Faludtól Petőfig [1927]* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1973), 74. és köv.

101 RIEDL, „Kazinczy és a német irodalom”, 149.

teremtőjének” és követőinek, Matthissonnak és Salisnak az „édes és érzelgős rokokó hatását” kell figyelembe venni, de Csokonai anakreóni dalainak megítélése ennek fényében sem változott nála, továbbra is csupán „elmés ötleteknek, szellemeskedésnek” minősítette őket.¹⁰² 1911-ben a *Vasárnapi Ujság*ban egy szintén Riedl-hatást tükröző, nagyon negatív rokokó- és Kazinczy-értékelés jelent meg a századforduló női szerzőiről. A cikk szerzője, Romsics Béla azonban már nemcsak a neoklasszicizmust, hanem az egész korszakot, és Kazinczyt magát is a Rousseau-féle természetfilozófiára ráömlő hamis, affektált rokokó hangulatával jellemzi.¹⁰³

A német anakreontika felől értelmezett és leminősített korszak-, irányzat- és Kazinczy-képet az 1910-es években felváltja a francia szemléletű és Csokonai-központú megközelítés. A fordulatot a debreceni költő, Oláh Gábor „Csokonai és a rococo” című tanulmánya jelentette a *Budapesti Szemlé*ben 1917-ben, amit később, 1924-ben is újraközölt. A nagy hatású tanulmány már címében is hangsúlyosan rendelte hozzá Csokonai nevéhez a versailles-i stílust.¹⁰⁴ Oláh azonban nem a filológiai értelemben vett konkrét hatást, hanem önkéntelen, észrevétlen behatások sorozatát feltételezi a tűnőfélben lévő, de utolsó nagy ünnepét élő versailles-i udvar játékos és könnyed eleganciája irányából, s ezzel lényegében az egész életműre kiterjeszti az irányzatot. Csokonai „lelkének szárnyára csak úgy észrevétlen ragad rá a rococo aranyos himpóra” – írja,¹⁰⁵ ez azonban olykor költői programmá is tudatosodik nála. *Az én poézisom természete* mintha a versailles-i udvar kései visszhangja lenne, a háttérben itt is, ott is a kényszerű elmúlás, elenyészás fenyegető jeleivel, mely elől a játékos rokokó fikció jelentett menedéket. Csokonai költészetének színvilága – akárcsak a rokokóé – rózsaszín alapon fehér, bíbor, arany, kék; nála is szaloniasított pásztorok, Thyrsisek, Daphnisok, Chloék népesítik be a verstereket, s bár utóbbiakról Oláh tudja, hogy az olasz pásztorköltészetből erednek, úgy véli, Csokonainál egészen „versailles-i modort” öltenek.

Azonban nemcsak a motívumkészletet és a versbéli szereplőket rokonítja Oláh a francia stílussal, hanem Csokonai költői eszköztárában is ennek jegyeit fedezi fel: akárcsak François Boucher a *Párisz ítélete* című képén, Csokonai is mesterien ért a referenciális és fikciós elemek ötvözéséhez, vagy a dolgok kicsinyítéséhez s ezáltal a kellemes hatás eléréséhez, még akkor is, ha a „kicsipkézett sorokban” ott van azért „valami émelegős” is.

102 HARASZTI Gyula, „Csokonaihoz”, *Figyelő* 19 (1885): 7–20.

103 ROMSICS Béla, „A nők Kazinczy iskolájában”, *Vasárnapi Ujság*, 1911. aug. 13., 660–661.

104 OLÁH Gábor, „Csokonai és a rococo”, *Budapesti Szemle* 78, 171. k., 487. sz. (1917): 119–130.

105 Uo., 127.

Végül a politikai helyezkedésben lát hasonlóságot Oláh a rokokóval. A francia stílus lojális művészetet hoz létre, hiszen alkotói valamennyien a versailles-i palota lakói, mi több: kitartottjai, e művészet elsődleges befogadóival egyetemben. Csokonai is lojális – mondja Oláh –, nemcsak alkalmi költeményeit tekintve, hanem abban is, ahogy I. Ferenchez folyamodik, ajándékozzon neki Debrecen határában egy darab birtokot független művészi életének megvalósításához. „A kicsapott debreceni diák a Habsburgok udvari költője akar lenni” – fogalmazza meg Oláh azt a paradoxont, amit azután Csokonai rokokójának alapvető ellentmondásaként is anticipál. Hiszen az ő gáláns költészete egy Versailles-tól merőben eltérő világ keretei között, „Debrecen homokjában” jön létre, itt „álmodta magyarra” a selymet és pompát, jobb híján csak szavakban, képekben.

1924-ben az *Egyetértés* című lapban Oláh nemcsak újraközölte tanulmányát, hanem tovább is fejlesztette, oly módon, hogy korábbi megítélésait Csokonai negatívumaiként kezdte értelmezni: témáinak, karaktereinek ekkor már rokokós túlpiperezéséről, szaloniasításáról, Petőfi esztétikai rendjével ellentétben a versek szertelen szerkesztetlenségéről, pikantériává átfestett mitologizálásáról beszél.¹⁰⁶

3.3. A rokokó-koncepció elterjedése az 1920-as években

Az 1920-as évek elején két irányból érkezett tiltakozás a teljes Csokonai-életműnek a francia rokokófogalom alá történő besorolása ellen. Csokonai és az olasz líra kapcsolatait vizsgálva 1922-ben a később neves italianistává vált Kastner Jenő arra figyelmeztetett, hogy a hatás- és párhuzamtörténeti kutatásokból nem érdemes kihagyni a filológiai és intertextuális tényyszerűségeket.¹⁰⁷ Szövegszerűen igazolta, hogy anakreontikájának, idilljeinek, rokokós jeleneteinek, mitológiájának, szerelmi költeményeinek nagy részét Csokonai az olasz költészetből merítette. Forrása egyfelől Metastasio 1757-es torinói kiadású kötete, másfelől Eschenburg példatára volt, mely eredeti nyelven közölte az olasz reneszánsz, illetve 18. századi kis- és nagymesterek Csokonai által fordított, átdolgozott, mintaként felhasznált szövegeit. Mindez nem volt ismeretlen tény a magyar irodalomtörténet, így Oláh Gábor számára sem; Csokonai olasz tájékozódásáról ő maga is írt az értekezéseiben, említették a legkorábbi Csokonai-életrajzok és irodalomtörténeti összefoglalók, Szöcs Géza pedig 1893-ban kötetnyi értekezésben foglalkozott

106 OLÁH Gábor, „Csokonai és a rococo”, *Egyetértés*, 1924. nov. 9., 2–3.

107 KASTNER Jenő, „Csokonai lírája és az olasz költők”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 32, 1. sz. (1922): 39–55.

Csokonai olasz fordításaival.¹⁰⁸ Kastner Jenő ugyanakkor a meggyőző olasz minták mellett is a több irányú hatás híve, hiszen úgy látja, hogy a prózaidillekben és néhány árkádikus költeményben a Kazinczy által közvetített Gessner, Gleim és köre is jelentős szerepet játszott. Végül azokra a költeményekre hívja fel a figyelmet (*A feredés*, *A szeplő* stb.), ahol Csokonai, lehangyva mintáit és forrásait, saját géniuszának megfelelően önállósodik.

Ugyancsak Oláh Gábor ellenében keletkezett egy évvel később, 1923-ban Féja Géza – részben Riedl Frigyes-i, részben Horváth János-i ihletést mutató, s a pre-romantika-koncepciót is előrevetítő – tanulmánya, melyben a rokokón túl egy értékesebb, romantikusabb Csokonai-képet tartana szükségesnek.¹⁰⁹ Csokonai szerinte elsőrangú tehetség volt, a köztudatban mégis csak jelentéktelen művei élnek. Kölcsey méltatlanul bánt vele, noha elismerte népiességének egyedi jellegét; Kazinczy ellenben, a német költészet beteges, finomkodó epigonja, nem értette Csokonai gazdag, szeszélyes, különös tehetségét. Utoljára Domby Márton írt róla méltó könyvet; azóta, s különösen a századfordulón fellendülő száraz hatáskutatás óta – ami Féja szerint nem nevezhető másnak, mint „bicskázásnak” – költészetének nem született a sokszólamúságára, eredetiségére és zsenialitására figyelő megközelítése. Csokonai költészetét Féja Géza szerint a kifejezhetőségért való küzdelem jellemzi a korabeli rögzült nyelvekkel, stílusokkal, költői eszközökkel. Ez a viaskodás képezi költészetének esztétikumát és eredetiségét: „[...] nem egyetlen művészi irány utánaremegése” – írja –, „a hagyományos konvenciók éppúgy nem kötik, mint a modern konvenciók”. Kazinczyval összehasonlítva sokkal szélesebb a szociális perspektívája, lélek- és emberismerete. Csokonaiban a romantikus vonások is ott vannak, s ez a fiatal romantika Hölderlinnel rokonítja őt. A rokokó ebből következően Csokonainál nem annyira egyéni, hanem „milieu-beli szükség volt”; ilyenek voltak a „duhaj feledkezések” is: a „szomorúság álarcái”, „a rossz órák pillanatnyi bevilágítása, áthevítése”. De a rokokó távolról sem annyira fontos a költészetében, mint azt „az irodalomtörténet hazudja”, s formai játékaiban inkább a verszene mélyülő igényét és tökéletesedését kell látni.

A vitaszövegek ellenére a rokokó-elmélet az 1920-as évektől egyre népszerűbb lett, olyannyira, hogy – bár csak Kastner Jenő cikkével együtt – még Horváth János is szentelt neki egy lábjegyzetet *A magyar irodalom fejlődéstörténete* című könyvében, és Csokonai-képébe beépíthetőnek találta ezt a mozzanatot is.¹¹⁰

108 Szöcs, *Csokonai és az olasz költők*.

109 FÉJA Géza, „Csokonai Vitéz Mihály”, *Élet és Irodalom* 1, 2 (1923): 46–51.

110 Horváth János jegyzete: „Nemcsak általában »ó és új«: az újnak is minden fajtája megvan benne. Külön egyéni sajátja ezek közt az olaszos rokokó. Lásd Oláh Gábor: Csokonai és a rococo. BpSz, 1917.

Talán már Oláh tanulmányánál korábban, vagy talán éppen annak hatására, az 1910-es évekre Riedl Frigyes is eszerint tanította Csokonait. 1926-ban, Riedl halálának ötödik évfordulóján egyik egykori tanítványa, Reichard Piroška hosszú megemlékezést tett róla közzé a *Nyugat*-ban.¹¹¹ Részletesen ismertette többek között a tanára által oktatott irodalomtörténeti anyagot, köztük a Csokonai-előadásait is. Riedl ez idő tájt a Csokonai-költészet elfogadott és lényeges vonásának tekinti a rokokó franciaság elemeinek jelenlétét, Watteau képeivel, különösen az *Indulás Cythére szigetére* című festményével való hasonlatosságát. A jelek szerint azonban értéktétele magáról a rokokóról nem sokat változott 1878 óta: az amorettek, gráciák szerinte pusztán díszítmények Csokonai „fel-fellobbanó, nem nagyon tartós érzelmein”.¹¹² Szintén a rokokó fogalomköréhez kapcsolja az anakreontikát, majd külön-külön tárgyalja Csokonai népiességét, klasszicizmusát, a Rousseau-hatást, valamint a német és keleti hatást a költészetében. Az anakreontikát azonban itt már nem a német költők befolyásának tulajdonítja, mint korábbi tanulmányában. Német irányból csak Bürgert és Kleistot említi, míg Gleim, Matthisson, Salis és Gessner neve – Kazinczyéval egyetemben – teljes egészében kimaradt vázlatából.

Ezzel párhuzamosan a téma nemzetköziesedése, popularizálódása és kiterjesztése is lezajlott. A debreceni Somogyi Mária egy 1929-es tanulmányának címében (*A magyar rokokó Watteau-ja: Csokonai*) már nemcsak az egyéni életmű egészére használja a „rokokó” jelölést, hanem a felvilágosodás kori teljes magyar költészet egyik fő irányataként beszél róla. Szöveghivatkozások helyett azonban inkább a francia 18. század körülményeit, stílusát, életmódját ecseteli hosszasan, rövid pillantásokat vetve csupán egy-egy költemény oda illő motívumára.¹¹³ A „finoman modellált porcellánszobrocskák”, „a mennyezet áttörő, kék azurba lebbentett, rózsafűzéses géniusok”, „a felhőkön hancurozó, gödrösen husostestű putók”, „kacér Vénuszok”, „Kithére szigetének” boldogsága így módon Csokonai egész költészetét, és a korabeli magyar ízlést is elborítja. Somogyi Mária is kiemeli ugyanakkor az Oláh Gábor által hangsúlyozott, s a magyar irodalomtudományban egészen a 20. század végéig közkedveltnek bizonyuló ellentétet Csokonai debreceni körülményei és a francia arisztokraták fényűzése között. Ez az alföldi rokokó, figyelmeztet Somogyi Mária, természetesen nem a „kékselyem térdnadrágos, csattos cipős marquis” világa, hanem Debrecené, ahol e művészet „a munkától

119–130; Kastner Jenő: Csokonai lírája és az olasz költők. ItK, 1922. 39–55.” HORVÁTH, *A magyar irodalom fejlődéstörténete*, 275.

111 REICHARD Piroška, „Riedl tanár úr”, *Nyugat* 19, 15. sz. (1926): 161–172.

112 Uo., 165.

113 SOMOGYI Mária, „A magyar rokokó Watteau-ja: Csokonai”, *Literatura* 4, 9 (1929): 312–315.

ellopott rövid percekben vagy a disznótoros vacsorák hangos mulatozásai” közepette talált otthonra és olvadt össze a hazai motívumokkal.

A Somogyi Máriához hasonló, publicista stílusú cikkek révén a rokokóvá formált Csokonai az 1920-as években popularizálódott, végül bevonult a gimnáziumi oktatásba¹¹⁴ és az idegen nyelvű irodalomtörténeti munkákba is. Utóbbiakra példa Eugen Bindernek a *Dorottya* fő motívumairól írott értekezése, melyben Csokonai komikus eposzához is a „magyar rokokó” jelzőit rendeli.¹¹⁵

3. 4. A preromantika-elméletek és a rokokó

Riedl Frigyes munkásságától, de különösen az 1920-as évektől kezdődően a magyar irodalomtörténet új utakat keresvén, kiszabadulni igyekezett a Toldy- és Beöthy-féle örökségből, és felzárkózni sietett a nemzetközi kutatási irányokhoz. Sorra jelentek meg itthon is az új perspektívákat ígérő európai irányzatok, ám egymást váltogatva egyiknek sem maradt ideje arra, hogy komplex irodalomtörténeti munkákban érvényesüljön, ezért valamennyi csupán néhány tanulmány erejéig volt a színen. A szellemtörténeti eredetű preromantika-fogalmat Szerb Antal ültette át a magyar irodalomtudományba 1929-ben, egy olyan nagytanulmányban, melyben egyúttal az európai és magyar 18. század második felének sok tekintetben új, másfelől azonban csak újrarajzolt képét alkotta meg.¹¹⁶ A preromantikát Szerb Antal nem stílusirányzatként, hanem gyűjtőfogalomként definiálta, mely a 18. század végén jelentkező, a klasszicizmus kereteibe már nem illeszkedő, vagy azoktól továbblépő új tendenciákat fogja egybe. A zárt francia klasszicizmus ugyanis véleménye szerint megbénította az európai kultúrát, hasonló módon, ahogyan a görög klasszicizmus a rómaid, ezért a század közepétől kezdve sorra jelentkeznek a merev formákból kikíváncozó jelenségek. Ezeknek nincs egységes programjuk, szórványosak és esetlegesek, olykor éppen csak jelzik a felszín alatti lelki, szellemi, ideológiai elmozdulást, ahogyan azt egy művészettörténeti példa is érzékelteti:

A festészetben már Watteaunál, Bouchernál, Paternál észlelhető az ízlésváltozás azon a helyen, ami egyedül változékony a klasszikus művészetben: a háttérben. Elöl még a hagyományos boldog márkik és fölényes márkínők, de a háttérben már feltűnnek a fehér-

114 Lásd pl. „Csokonai mint drámaíró”, in *A Mezőtúri Református Gimnázium Értesítője az 1935–36. iskolai évről*, közli Dr. Mezey Sándor igazgató, 3–16 (Mezőtúr: Corvina nyomda, 1936).

115 Eugen BINDER, „Über Hauptmotive des komischen Epos *Dorottya* von Csokonai”, *Egyetemes Philológiai Közlöny* 49 (1925): 81–82.

116 SZERB Antal, „Magyar preromantika”, *Minerva* 8, 1 (1929): 3–68.

lő romok, vízesések, a fák, melyeket egyelőre értelmetlen bánatok szele gyötör és tépdés furcsa alakúvá, szenvedő lombozatukkal. Diderot képkritikái már az horreur sacréet keresik a tájképeken.¹¹⁷

E láthatatlan, mégis érzékelhető belső nyugalanság megnyilvánulásához sorolja Szerb Antal magát a felvilágosodást mint racionális filozófiai áramlatot és annak ideológiailag átszínezett, társadalmi mozgalom felé tendáló irányát. Első magyar követője e szellemiségnek Bessenyei György, aki Szerb Antal szerint maga még „íz-ig-vér-ig kozmopolita”, miközben a megszülető magyar kultúra körülötte már nacionalista.¹¹⁸ Emellett az európai eszmei felvilágosodás egy sor olyan esztétikai, hangulati, magatartásbeli jelenséget is indukál, ami végül majd a romantikához vezet. Ide sorolja Young és Hervey költészetét a maga puritán halálgondolatával, mely „felszabadítja azt a másik világot”, ahová a klasszicizmus nem tudott áthatolni; a svájci irodalomban Gessner idilljei és Haller költészete tükrözik ezt a fajta nyugalanságot, de a belső keresésből, a lélek jelenségei iránti érdeklődésből nő ki például a pietizmus, a richardsoni regény és a rousseau-i életmű, melynek a civilizációból kivonuló regressziós tana végül zsákutcába jut, s onnan Herder fogja kivezetni a gondolkodást a nemzeti és népi kultúra felé. Ilyen európai környezetben születik meg a magyar nyelvű irodalom, ám amikor Szerb Antal ezt kezdi áttekinteni, kiderül, hogy lényegében a preromantikus szemléletnek kevés mondanivalója van e korról. Szöveg- és szerzőszerűen már nem ered a fent leírt belső nyugalanságok, elmozdulások, perspektíva- és dimenzióváltások nyomába, s inkább csak szelektál, mint új rendszert alkot. Innentől kezdve az egész koncepciója Beöthy Zsolt beosztását követi, még a korszak elnevezését is tőle veszi át: „felujulás” korának nevezi az időszakot. Ezen belül a Beöthy által is tárgyalt négy nagy iskolát szemléli és válogatja ki belőlük a vázolt preromantika-fogalomhoz tartozó szerzőket, olykor csak műveket. A franciás iskolából Ányos Pált tekinti az egyetlen valódi költőtehetségnek, Bessenyeinek csak gondolati teljesítményét méltatja, a többi alkotót meg sem említi. Az ún. magyaros iskolából Gvadányi József elbeszélő költeményét, az *Egy falusi nótárius budai utazását* sorolja a preromantika körébe, feltehetően azért, hogy megemlíthesse a preromantika érdeklődését a satirikus ábrázolás iránt. Dugonicsot említi még, de az *Etelkának* kevésbé a tárgyát, inkább a német regénymintáit emeli ki. A „németes” iskolából Kármán József *Fanni hagyományai* című regényét választja ki, miközben megjegyzi, hogy a magyar szentimentalizmust a századvég pozitívista irányzata gyakorlatilag mel-

117 Uo., 16.

118 Uo., 12.

lőzte; Kazinczynak a nyelvújítási programját tekinti jellemzően preromantikus jelenségnek. Végül a deákos iskolának éppen csak a nevét írja le, mondván, hogy legnagyobb képviselői, Berzsenyi és Vörösmarty már a romantikához tartoznak.

Csokonai neve Szerb Antal 1929-es tanulmányában meg sem jelenik, de 1934-ben, a *Magyar irodalomtörténetében* – Oláh Gábertől és Horváth János nem sokkal korábbi népiesség-monográfiájától nem függetlenül – már úgy látja, Csokonai sokszínű költészetének három alaprétege van: a rokokó, a preromantika és a népiesség. A legvonzóbbnak érdekes módon nem a preromantikus, hanem a rokokó vonulatot tartja, melynek báját abban látja, hogy Csokonainál egyfajta menedékköltészetként működik, „az életen kívül, az élet dacára”. Az ellentétes szálakból szövődő Csokonai-féle rokokót azonban nem az akkor már evidenciának számító francia irányzatból eredezteti, hanem a hazai barokk mesterkedő hagyományaira, a földízü magyar világ motívumaira és a nyugati anakreontika porcelánosan áttetsző elemeire hivatkozik, vagyis mintha inkább az olasz, esetleg német irodalmi forrást tartaná relevánsabbnak.¹¹⁹ A rousseau-ista vonulatról meglehetősen keveset mond Szerb Antal, köszönhetően talán annak is, hogy Csokonai és Rousseau kapcsolatáról szinte semmiféle kutatás az idő tájt még nem létezett.

E rövid fejezetével Szerb Antal megalapozója lesz részben egy olyan hazai rokokófogalomnak, mely több szerzőt átfogó irányzatként épülhet be, s az 1960-as évektől valóban be is vonul a felvilágosodásról szóló korszakképekbe; másrészt, Csokonaival kapcsolatban egy olyan új recepciótörténeti vonulat kezdeményezője lesz, melyben a saját korán túlmutató, modernebb esztétika és poétika felé haladó, a romantikának azonban csak a küszöbéig jutó költő lesz a főhős.

Míg Csokonainál Szerb Antal a stílusrétegek egymást keresztező és egymással vegyülő sokféleségére helyezte a hangsúlyt, addig az 1930-as évek elején fellángoló nemzetközi és hazai preromantika-vitáknak, illetve Paul Van Tieghem nálunk is nagy tekintélyre szert tett, 1930-as művének hatására¹²⁰ néhány év alatt megtörténik Csokonai ilyen irányú átszíneződése és a rokokó jegyek leminősítése. Klenner Ferenc *Csokonai és a preromantika* című, 1938-as tanulmányának nagy európai irodalmi körképében nem egészen a Szerb Antal-i értelemben tárgyalja az irányzat jellemzőit. Ő a preromantikát a rousseau-ista felvilágosult szentimentalizmussal azonosítja, melynek Németországban a Sturm und Drang felel meg. Mindaz, ami a német irodalomban korábban vagy ezen kívül létezett, Gellert, Klopstock, Gleim költészete, visszafelé egészen a 17. századi pásztorköltészetig, az az új, felvilágosult, filozofikus érzékenységhez képest részben avultnak,

119 SZERB Antal, *Magyar irodalomtörténet* [1934] (Budapest: Magvető Kiadó, 1978), 285–286.

120 PAUL VAN TIEGHEM, *Le préromantisme: Étude d'histoire littéraire européenne* (Paris: Alcan, 1930).

részben pedig – a preromantika „egészséges fantáziájához” képest – „beteges érzélgősségnek” minősült. Kiiktatta Klenner a preromantika fogalmából a francia rokokót is, annak alapján, hogy semmi kapcsolatban sem áll az érzelgős német Grácia-költészettel és anakreontikával.

A továbbiakban Klenner Csokonai rousseau-i forrásait keresi és leli fel költészetének legnagyobb részében, különösen a Lilla-ciklusban, *A Magánossághoz*, *A Reményhez* című versekben, a *Halotti versekben*, színműveiben. *A vidám természetű poétából* – a költemény tartalma, ars poetikája ellenére – nehézkes és komor sírköltő lesz, aki „szeretne meghalni”, aki „vágyta és várta a halált”, aki Rousseauval együtt tudta csak szeretni a természetet, a civilizációból a „romlatlan néphez vágyódott”, s aki felfedezte magának a „preromantikus szubjektívizmust”. Mindazt, ami nem illett e képbe, azt Klenner úgy illesztette be, hogy a preromantika sajátosságai közé sorolta az ellentétekhez való vonzódást is.

A rokokó jegyek preromantikus átértelmezésével kapcsolatban azonban Klenner kénytelen még ezt a technikát is feladni. El kell ismernie, hogy a rokokó olyan mély réteget alkot Csokonai műveiben, ami tisztán preromantikus antitéziséből nem magyarázható meg.¹²¹ A preromantika és a rokokó már csak azért sem illeszthető egymáshoz, mert az egyik a „komoly, sőt sokszor komor”, hangulatok költészete, mely „szeret belemerülni az élet nagy kérdéseibe”, míg a másik az élet-öröm, a nagy dolgok tudatos elhárításának művészete.¹²² Csokonai azonban nem volt ennyire játékos, véli Klenner: szerelmi költészete sem felszínes, sokkal inkább mély érzésű, férfias, komoly. Sehol sincs nála az az „agyonkulturált”, felpiperézett pásztorvilág és természet, ami például Watteau színpadias képein látható.¹²³

Összességében tehát Csokonai szerelmi lírája is preromantikus, őszinte, komoly és mély természetű. Ugyanakkor Klenner szerint itt is figyelembe kell venni Csokonai ellentmondásokat kedvelő költői alkatát: motívumaiban, mesterségbeli fogásaiban, költői eszközeiben a kor elvárásainak tesz eleget, míg érületében, tartalmában mindebből egy modernebb esztétika, érzelmi tapasztalat és világlátás felé lép előre. A rokokó vonások ily módon nem cáfolják Csokonai preromantikus sajátosságait, mert ezek „csak a hagyományoknak és a különböző irodalmi hatásoknak” maradványai.

121 KLENNER Ferenc, „Csokonai és a preromantika”, *Pannonia* 4 (1938): 241–283, 277.

122 Uo., 278.

123 Uo., 280.

4. A rokokó és Csokonai a marxista irodalomtörténet-írásban

4. 1. A szocialista rokokó

Az 1950-es években Csokonait – plebejus származására való tekintettel – könnyebb volt átformálni, az ideológiailag „ellenséges” és el nem kötelezett rokokót azonban nehezen lehetett a marxista esztétikán belül rehabilitálni. Utóbbira csak az 1960-as évek közepén, az akadémiai irodalomtörténet harmadik kötetében került sor. Waldapfel József már 1949-ben közzétette tanulmányát *Az igazi Csokonairól*, melyben úgy fogalmazott, hogy a polgári irodalomtörténet-írásban Csokonai „a halálraítélt rothadó arisztokrácia minden közösségi törekvéséről távolálló, a léhaság kultuszában magát kielő kultúrájának uszályában” vergődik.¹²⁴ 1951-ben Pándi Pál is szükségesnek tartotta Csokonai újraértelmezését és megszabadítását a rokokótól:

Csokonai új méltatói helyesen mutatnak rá arra, hogy a XX. század dekadens burzsoá irodalma a maga képére vagy inkább a maga elő-képére akarta másítani a költőt, így lett Csokonaiból a kecses formák, a csengő-bongó rímek és dallamok formalistája, így lett a hanyatló burzsoázia eszméletlen, formai bravúrokból élő költészetének botcsinálta őse, a hanyatló arisztokrácia talaján fogant rokokó művészet állítólagos képviselője.¹²⁵

Kiss Tamás debreceni költő, aki 1955-ben regényt írt Csokonairól, ugyanebben az évben tanulmányt is közzétett róla *Alföldben*.¹²⁶ Ő is elhatárolódott a polgári irodalomtörténet-írástól, amely „hamis rokokó-kép” révén igyekszik Csokonai „haladó szellemi kapcsolatait elmetszeni”. Példaként idézte Kosztolányit, aki szerint Csokonai a francia forradalom tüzeinél csak a pipáját gyújtotta meg, s ebből az következik számára, hogy „nemcsak a polgári ízlés, de a tudatos reakciós szándék tette Csokonait ártalmatlan rokokó költővé”. Ugyanekkor Szauder József az *Irodalmi Újságban* Csokonait a reakciós nemesség „pőrére leplezőjeként”, 1794-től pedig „antifeudális líra művelőjeként” látta. Rokokó jellegű darabjait oly módon illesztette hozzá az új ideológiához, hogy népiességüket hangsúlyozta: a *Csókók* című idilljébe például „behatol a plebejus-paraszti életfelfogás”, a Lilla-ciklus verseiben pedig a vád hangzik az elnyomatás ellen. Szintén 1955-ben Juhász Géza –

124 WALDAPFEL József, „Az igazi Csokonai”, *Irodalomtörténet* 37, 1. sz. (1949): 40–58.

125 PÁNDI Pál, „Jegyzetek Csokonai Vitéz Mihályról (*Válogatott műveinek kiadása alkalmából*)”, *Csillag* 4, 2 (1951): 219–232.

126 KISS Tamás, „Csokonai Vitéz Mihály 1773–1805”, *Alföld* 6, 1–2. sz. (1955): 76–86.

Szerb Antal menedéklíra-konceptióját, illetve azt a század elejétől élő elgondolást felidézve, hogy Csokonainál a rokokó a népiességgel, a realizmussal és a magyar valósággal ötvöződik – azt hangsúlyozta a zsenyékről szóló tanulmányában, hogy a nyugati társadalmak hanyatló feudalizmusától eltérően Fazekas és Csokonai „nem menekülnek a valóság elől, nem zárkóznak be a kellem valódi vagy képzelt üvegházába”, náluk a természet valódi természet, s a pásztorok is hús-vér alakok.

Ehhez a radikális elutasításhoz képest 1965-ben – ha ideológiai megítéléssel is – a rokokó visszakerült a Csokonai-értelmezésbe. Ekkor jelent meg *A magyar irodalom története* című akadémiai kézikönyv harmadik kötete.¹²⁷ Az egész vállalkozást Sőtér István, a harmadik kötetet pedig éppen a rokokót másfél évtizeddel korábban oly élesen elítélő Pándi Pál szerkesztette. A kötet a felvilágosodástól a 19. század közepéig tartó, Petőfivel záruló korszakot ölelte fel. Az 1772-től induló időszakot a fő fejezetcím még úgy jelöli, hogy „Irodalmunk a felvilágosodás és a megújuló nemzeti mozgalom korában”, a belső fejezetek azonban már kizárólag a „felvilágosodás” kifejezést használják, ami egyúttal az egész kötet ideológiai szemléletét és értelmezési keretét is jelenti.

A „felvilágosodás” kifejezést Beöthy Zsolt és a századforduló irodalomtörténesei a „megujhódás”, „felujhódás” korának csupán egyik mozgalmaként említették. Az egész időszakot átfogó eszmei irányzattá Szerb Antal *Preromantika* című 1929-es értekezésében lépett elő. Szerb Antallal párhuzamosan azonban forradalmi, politikai tartalmú korszakjelölőként is megjelent a kifejezés. A *Szocializmus* című, Révész Mihály által szerkesztett szociáldemokrata folyóiratban ugyanis Nádass József, a Kommunisták Magyarországi Pártjának és a Tanácsköztársaság idején a munkástanácsnak a tagja, később a Kassák Lajos köréhez tartozó költő, újságíró elkezdte megírni a magyar irodalom szocialista történetét. 1928-ban tette közzé az énekmondóktól Bessenyeiig terjedő fejezetet, egy évvel később pedig a Bessenyeivel kezdődő, immár „felvilágosodás”-nak nevezett korszak áttekintésével folytatta, antifeudális, antiklerikalista, forradalmi és jobbágyfelszabadító hangúlyokkal, középpontban a jakobinus szerzőkkel. A szintén Toldy–Beöthy-féle belső felosztást használó, de azt alaposan átválogató és átszínező cikkekben Csokonai neve meg sem jelent.¹²⁸ A „felvilágosodást” mint kizárólagos korszakjelölő terminust a marxista irodalomtörténet-írás vette át. Belejátszottak ebbe a főként történészek által áthozott német (*Aufklärung*) és francia (*Lumières*) korszak-

127 *A magyar irodalom története 1772-től 1849-ig*, szerk. PÁNDI Pál, A magyar irodalom története III (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1965).

128 NÁDASS József, „Szocialista magyar irodalomtörténet: Az énekmondóktól Bessenyeiig”, *Szocializmus* 18, 11 (1928): 425–429; NÁDASS József, „A magyar irodalom a fölvilágosodás korában: Vázlat egy szocialista magyar irodalomtörténetéhez”, *Szocializmus* 19 (1929): 97–102.

elnevezések, azonban irodalomtörténeti vonatkozásban az ideológiai megfontolás volt elsődleges. Erre utal Barta János 1955-ben, amikor recenziót ír Waldapfel József felvilágosodás-monográfiájáról: „A kor központi mozgalmának [Waldapfel] a magyar feudalizmus megdöntésére irányuló törekvést tekinti – ebből következik, hogy az ezt előkészítő eszme-rendszer, a felvilágosodás adja meg a kor kulturális törekvéseinek vezérfonalát, az új felé vivő hajtóerejét.”¹²⁹

Az akadémiai irodalomtörténeti kézikönyv a Waldapfel József 1954-es felvilágosodás-monográfiájában¹³⁰ megalkotott ideológiai keretek között helyezi el tehát a korszak irodalmi és művelődési folyamatait. A hangsúlyok és a belső határok ehhez a koncepcióhoz idomulnak hozzá: a felvilágosodást a kötet csak 1795-ig, vagyis a jakobinus mozgalom bukásáig terjeszti ki, míg az 1795 utáni időszak külön címet kap: „A felvilágosodástól a romantikáig (1795–1825)”. Ez utóbbi olyan időszakasz, melyben „különösen politikai mondanivaló s nyíltság tekintetében érezhető” a hanyatlás. A felosztás révén ugyanakkor látenszen bekerül a szerkezetbe a két világháború közötti preromantika-elmélet is.¹³¹

E két nagyobb periódus további kisebb egységekre oszlik, melyekben a Toldy Ferenc óta hagyományozódó, iskolák, programok és stílusirányzatok szerinti alapszerkezet ismerhető fel, kiegészülve újabb, ideológiai jellegű kategóriákkal. A klasszicista költészet (a klasszikus triász és Virág Benedek), a hagyományörző írók (Orczy, Gvadányi, Dugonics, Pálóczi Horváth) mellé külön irányzatként sorakozik fel a Wéber Antal által írt szentimentalizmus-fejezet (Ányos, Dayka, Kármán), mely azonban csak az erőteljesen konfliktuskifejező, antifeudalista lázadásként értelmezett rousseau-i és német hatásra terjed ki. Az 1795 előtti szakaszba végül külön fejezetként épül be az ún. köztársasági mozgalom, vagyis Batsányi János, Verseghy Ferenc és Szentjóni Szabó László munkássága. A felvilágosodás és népiesség találkozása már az 1795 utáni szakaszban következik, Földi Jánossal, Fazekas Mihállyal és Csokonaival. Így kerül vissza Csokonai – hosszú idő után ismét – a népiesek csoportjába, legalábbis a szerkezeti beosztás szerint, mert maga a fejezet nem csak ezt emeli majd ki fő erényeként. Szintén 1795 után tárgyalja a kötet Kazinczyt és Berzsenyit mint a virágzó klasszicizmus szerzőit, Kisfaludy Sándort mint a romantikát a konzervativizmus jegyében előkészítő költőt és Katona Józsefet mint a nemzeti dráma megteremtőjét.

A rövid ismertetőből is látszik, hogy az 1795-ös belső, politikai és ideológiai korszakhatár Virág Benedek, Kazinczy, Batsányi és mások esetében is életműve-

129 BARTA, „Megjegyzések...”, 351.

130 WALDAPFEL József, *A magyar irodalom a felvilágosodás korában* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1954).

131 PÁNDI, *A magyar irodalom...*, 19.

ket vág ketté. A Julow Viktor által írt Csokonai-fejezetben¹³² az is szembevetőd, hogy a felosztás hogyan kezd el narratívaként működni egy-egy szerzői pályarajzban. Csokonainál az 1795-ös év körüli időszakot Julow Viktor azzal az alcímmel jelöli meg, hogy a „csúcson”, vagyis a politikai tárgyú, erőteljes népies fordulatokkal tűzdelt, szatirikus hajlamú, társadalmi igazságtalanságok ellen küzdő, felvilágosult darabjaival Csokonai ekkor ért volna költői fejlődésének tetőpontjára, noha Julow szerint még innen is „fájdalmasan hiányolhatjuk” forradalmi verseit. Előtte a költészet rokokó színezetű, közönség-édesgető, a műveltséget „cukrozottan” terjesztő változatát művelte. 1795 után még egy kiemelkedő teljesítmény található életművében: a Lilla-ciklus filozofikus mélységű, szentimentalista jellegű, de egyénivé formált szerelmi költészete, melynek társadalmi mondanivalója ugyan „kevésbé konkrét, áttételesebb”, de azért figyelmes vizsgálódással fellelhető. A *Dorottya*, mint korábban jeleztük, szatirikus, társadalombíráló műként értékelődik. Ennek ellenére Julow Viktor szerint az 1795 utáni évek világnézeti szempontból hanyatlást jelentenek Csokonai költészetében és gondolkodásában.

Mivel Csokonai életműve még e felfelé ívelő és hanyatló narratívába sem volt maradéktalanul beilleszthető, Julow Viktor kénytelen volt egy olyan ingadozó Csokonai-képet megrajzolni, mely szerint egész életében világnézeti ellentmondásokkal küzdött; erre részben életrajzi körülményei szorították, amikor kiszakadván a debreceni polgári közegből, kényszerből a nemesség világához kellett hozzákapcsolódnia. Ezt a tényt azonban szerinte az irodalomtörténet-írásnak korrigálnia kell: „Mégsem engedhetjük át az 1795 utáni Csokonait a forradalom ellenségeinek, a nemesi reakciónak”¹³³ – írja, ezért vált szükségessé egy kétkedő, bizonytalankodó Csokonai-karakter megkonstruálása. Julow végkövetkeztetése, hogy Csokonainak „inkább nézetei voltak a világról, mintsem egységes világnézete”, származása, sorsa, helyzete „sehová s mindenhová tartozóvá tette”.¹³⁴

A rokokó volt az egyetlen olyan stílusjegy, amit Julow Viktor az egész pályája során végighúzódnak lát, és szinte sajnálkozva írja, hogy korai halála miatt Csokonai „nem járhatta végig azt az utat, amelyet a tizenhárom évvel tovább élt Fazekas Mihály végigjárt, aki fejlődésében egészen maga mögött hagyta a rokokót”.¹³⁵ A pálya első szakaszában Julow azzal menti a dekadens nyugati irányzatot, hogy Csokonainál a magyar talaj valóságában „progresszív tartalmak edénye lett”. Az évtized végén megújuló anakreontikáját azonban már a „hanyatlás” jegyében mi-

132 Uo., 213–246.

133 Uo., 236.

134 Uo., 237.

135 Uo., 224.

nősíti, és nem is foglalkozik vele részletesebben. Csokonai *egyidejű* sokféleségének Erdélyi János-i, Arany János-i, Horváth János-i gondolata tehát, mely utóbbira Julow Viktor egyébként hivatkozik, az akadémiai kézikönyvben is széttöredezik: részben egy irodalomtörténeti hagyományhoz igazodó szerzői csoportosítás, részben egy ideológiailag kettéválasztott korszakkép, részben egy pályatörténeti fejlődési és hanyatlási ív mentén, részben pedig Csokonai poétikai sokrétűségének világszemléleti ingadozássá átrajzolt negatívumaiban.

4. 2. A stílustörténeti viták és Szauder József korszakelméletének változásai

Az akadémiai kézikönyv felvilágosodás-kötetének megjelenése idején még nem zárult le az a nagyszabású, akkor már csaknem egy évtizedes vitasorozat, amely az 1950-es évek realizmus-revíziójából és a magyar irodalom marxista átrajzolásából indult ki, de végül az irodalomtörténet-írás egyik legfontosabb kérdéséhez, a korszakoláshoz, s ezzel együtt az egész tudományág elméleti alapvetéséhez jutott el.¹³⁶ Jelen tanulmány keretei között nem foglalkozhatunk e sokoldalú, izgalmas és a magyar irodalomtörténet-írást a kortárs nemzetközi kutatásokhoz is hozzákapcsoló tudományos eseményfolyam minden aspektusával és hozzászólójával, csupán a felvilágosodás korára vonatkozó oldalát érintjük röviden. A vita egyik későbbi, immár többedik hullámának alapját Klaniczay Tibor reneszánsz-konceptiója képezte, amit 1964-ben *A művészeti stílusok helye a marxista kutatásban* című tanulmányában,¹³⁷ illetve ugyanebben az évben megjelent, *Marxizmus és irodalomtudomány* című könyvében fejtett ki. Egyik alaptézise az volt, hogy a stílusok és korstílusok osztályalapúak, vagyis azon új (vagy régi, de változó) társadalmi rétegek, osztályok igényei formálják ki, melyek eltérő mondanivalót, ideológiát hoznak magukkal. Klaniczay Tibor másik központi gondolata az volt, hogy

136 A vitasorozat első szakaszában például Vajda György Mihály hívta fel a figyelmet az ún. metafizikai és nominalisztikus korszakelméletek nemzetközi irodalmának és az összehasonlító szempontoknak a fontosságára: VAJDA György Mihály, „Az irodalmi korszakok kérdésének margójára”, *Helikon* 4, 3. sz. (1958): 253–259.

137 KLANICZAY Tibor, *Marxizmus és irodalomtudomány* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1964), 66–109. KLANICZAY Tibornak ugyanebben az évben franciául is jelent meg tanulmánya a témában: „Style et histoire du style”, in *Littérature hongroise, littérature européenne: études de littérature comparée publiées par l'Académie des sciences de Hongrie à l'occasion du 4^e Congrès de L'Association internationale de littérature comparée*, szerk. SÖTÉR István és SÜPEK Ottó, 39–40 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1964). 1966-ban erről szólt az akadémiai székfoglaló értekezése: *Stílus és módszer. Adalékok a művészeti korszakok kérdéseiből* (elhangzott: 1966. nov. 29.), melynek rövidített változata megjelent a *Kritika* című folyóiratban: „Stílus és módszer”, *Kritika* 4, 3 (1967): 29–40.

a nagy korstílusok mellett létezhetnek olyan kisebb irányzatok, melyek nem önállóak, pusztán a „nagy stílusnak” valamely korlátozottabb változatát jelentik.

A tartalmi és ideológiai meghatározottságú, egységesként posztulált stílus- és korszakfogalomnak már ebben az évben,¹³⁸ s azután több alkalommal is, Csetri Lajos volt az egyik legjelentősebb bírálója. Nagy hatású, máig érvényes tanulmányokkal rendelkező, széles nemzetközi alapokra helyezett tanulmányaiban¹³⁹ mindenekelőtt differenciált stílusfogalmat javasolt. Úgy látja, hogy az irodalomtörténeti összefoglalók nem mondhatnak le az egységes korstílus fogalmáról mint rendező elvről, az irodalomtudománynak azonban ezen túlmenően a stílus többi aspektusával: „egyes életművek, sőt egyes művek értelmezésével, esztétikai vagy csupán történeti értékük meghatározásával és stílusuk interpretálásával” is foglalkoznia kell. Az egyéni és korstílus (Klaniczay Tibor kifejezésével: kollektív stílus) elkülönítését Csetri Lajos egyenesen veszélyesnek minősíti, és a kettő közötti dialektikus kölcsönhatás figyelembevételét tekinti termékenyebbnek. A korstílus nem képezhet sem kizárólagos, sem kényszerű értelmezési keretet egyéni szerzőkre és művekre vonatkozóan, főképpen nem irodalmon kívüli szempontok alapján. A szellemtörténeti iskola eszme-, ízlés- és vallástörténeti, illetve szociológiai és történeti szempontokat is érvényesített a stílusfogalmaiban, s ha az irodalomtudomány vissza akar térni a stílustörténeti rendszerező elvhez, azt csak úgy lehet megtenni, ha megtisztítja elméleti alapjait „a szellemtörténeti fogalomalkotás torzításaitól”: a korstílus fogalmát elsősorban irodalmi jelenségekből absztrahálja, párhuzamosan vizsgálja a szerzők és művek egyéni stílusát, a művészetén kívüli tényezőket pedig elhagyja. Mindezt Csetri Lajos évtizedekre szóló feladatként irányozta elő.

A másik fontos ellenvetése Klaniczay Tiborral szemben az volt, hogy minden korszak esetében, sőt azon belül bizonyos irányzatokban is más-más tényezők játszhatnak szerepet, ezért lehetetlen univerzális stílus- és korszakkategóriákat létrehozni, vagy ugyanazt az elvi alapot különféle korszakok esetében alkalmazni. A stílusváltás és korszakhatár kérdésének elméleti tisztázása volt a harmadik nagy

138 CSETRI Lajos, „Stílus és módszer”, *Kritika* 4, 10 (1964): 40–43.

139 CSETRI Lajos, „A stílus fogalmai és a korstílusok problematikája”, *Acta Historiae Litterarum Hungaricarum* 9, 5 (1965): 3–15; CSETRI Lajos, „Kritikai szempontok az irodalmi stílustörténet elméletéhez”, *Kritika* 4, 7 (1967): 20–32; CSETRI Lajos, „A stílusfogalom történetéből és az irodalom stílustörténeti elmélete”, in *Irodalomtudomány: Tanulmányok a XX. századi irodalomtudomány irányzatairól*, szerk. NYIRÓ Lajos, 365–411 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1970). Újabbán megjelent: CSETRI Lajos, *Amathus: Válogatott tanulmányok*, összeállította SZAJBÉLY Mihály és ZENTAI Mária, 2:175–213 (Budapest: L'Harmattan, 2007). Ő írta a *stílustipológia* és a *stílustörténet* szócikkeket is a *Világirodalmi Lexikon* XIII. kötetében, főszerk. SZERDAHELYI István, 638–639, 640–642 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1992).

vitapont: vajon a stílusváltás régi formanyelvet jelent új tartalommal, vagy új formanyelvet a régi tartalommal és ideológiával? Már maga a kérdés is arra utal, hogy a határok képlékenyek, a „korszak” pedig sokkal dinamikusabb képződmény, mint ahogyan azt egy statikusan, monolitikusan kategorizáló elmélet feltételezi.

S végül a mi szempontunkból fontos még az a vitapont, ami az „egy korszak–egy korstílus” kérdését érinti. Csetri Lajos is elismeri, hogy a Klaniczay Tibor által vizsgált reneszánsz irányából másként vetődnek fel a jelzett dilemmák, hiszen olyan időszakról van szó, melyben a történelmi, a művelődéstörténeti és stílustörténeti határok nagyjából fedik egymást. Olyan korszakokban azonban, melyeket irányzatok, egyéni kísérletek, folyton változó irodalmi programok és poétikák sokasága jellemez, lehetetlen egységes korstílust elvonatkoztatni. Az ilyen irányú nemzetközi kutatásokra hivatkozva jut el végül maga is arra az álláspont-ra, hogy a stílustörténeti vizsgálatokról ugyan nem lehet lemondani, de a stílustörténeti fogalmakat „Oberbegriffként”, merev felettes kategóriaként működte-tő irodalomtörténeti konstrukciók nem lehetségesek.

Csetri Lajos nem véletlenül érvelt az egységes korstílust feltételező koncepció ellen, hiszen a 18–19. század fordulója a magyar irodalomban (is) dinamikus időszak volt, melynek ugyanakkor sablonos, egymástól átvett klasszifikációs leírásai léteztek, többnyire programokra, iskolákra, szerzőcsoportokra alapozó, esetleg stílustörténeti, vagy ahhoz hasonló kategóriákkal, és szinte minden esetben valamilyen ideológián alapuló felettes szempontrendszerrel. Amikor Csetri Lajos az egyéni életművek vizsgálatának fontosságára utalt, azt a deduktív módszert igyekezett az ellenétébe átfordítani, amely előbb absztrahál és klasszifikál, mint ahogy a szerzőkkel vagy szövegekkel foglalkozott volna. A felvilágosodás-kutatás azonban az akadémiai kézikönyv 1965-ös megjelenését követően nem a Csetri Lajos által javasolt irányban, hanem Szauder József klasszicizmus-elméletével folytatódott.

Szauder először 1956-ban, a Waldapfel József felvilágosodás-monográfiájáról szóló recenziójában fogalmazta meg azt a klasszicizmus-koncepcióját, amely 1969-re több tanulmányban véglegessedett.¹⁴⁰ Korszakképe ez alatt az idő alatt folyamatos alakulásban volt – részben azon nemzetközi klasszicizmuskutatásokkal párhuzamosan, melyek nem egynemű irányzatot, hanem számos változattal, ötvöződéssel, nemzeti transzformációval is rendelkező fogalomkomplexumot feltételeztek; részben pedig a hazai stílustörténeti viták tanulságainak köszönhetően, bár e téren éppen a legjelentősebb elméleti fejtegetésekre, Csetri Lajos tanulmá-

140 SZAUDER József recenziója: *Az MTA Nyelv- és Irodalomtudományok Osztályának Közleményei* 6 (1956): 333–347.

nyaira egyetlen egyszer hivatkozik, akkor is név nélkül, csak a lábjegyzetben tűntetve fel egyik szövegét.¹⁴¹

Szauder József olyan szempontból később is megőrizte eredeti, 1956-os kiindulópontját, hogy a felvilágosodás központi, sőt egyetlen nagy irányzatának továbbra is a klasszicizmust tekintette, ám az irányzat monolit jellegét úgy próbálta feloldani, hogy több egyidejű alváltozatát különítette el. Az egyik belső irányzatként a régi típusú, barokkos, horatianus klasszicizmust választotta külön, mely magában foglalta Bessenyeiék törekvéseit a franciás klasszicizmussal egyetemben, a deákos költőket, s végül az iskolai oktatás imitációs gyakorlatát és annak popularizálódott változatát; ez utóbbinak jellemzőit Szauder József éppen Csokonai korai verseinek anyagából vonta el.¹⁴² A modernebb, voltaire-i klasszicizmus részben a felvilágosodás haladó eszméivel, részben pedig olyan új jelenségekkel tudott összeolvadni, mint a rousseau-i szentimentalizmus vagy a rokokó. A harmadik alváltozat a preromantikus tendenciákat magába olvasztó, német eredetű neoklasszicizmus, amit Szauder véleménye szerint nálunk Kazinczy juttat majd uralomra az 1800-as évek elején, és ami már a romantika irányába vezet.¹⁴³

A korszak minden más irányzatát Szauder József a klasszicizmus-fogalomba csatornáztta be. A szentimentalizmust, amit Waldapfel József 1954-ben a felvilágosult racionalizmus „túloldalára” helyezett, vagyis egyfajta lázadásként értelmezett a merev formák ellen, Sőtér István pedig a romantika előzményét képező jelenségegyüttesnek tekintett,¹⁴⁴ Szauder nem külön irányzatnak vagy változatnak, csupán klasszicista formákban megnyilvánuló új tartalomnak látta. Berzsenyi esetében például úgy fogalmazott, hogy őt éppen a zárt forma védte meg a túlzott érzelmességtől. De szerinte Csokonai sem volt szentimentális költő. Ha mentegetve is, de elfogadta Kölcsey véleményét, miszerint szentimentalizmusa révén Kisfaludy Sándor modernebb volt Csokonainál, bár Szauder szerint ez csupán – elszigetelt jelenségként – a „konzervatív változat egy elkülönülő ágát” képezte.¹⁴⁵

141 SZAUDER József, „A klasszicizmus kérdései és a klasszicizmus a Felvilágosodás magyar irodalmában”, *Filológiai Közöny* 15, 1–4 (1969): 46–67, 47. A tanulmány ismét megjelent: SZAUDER József, *Az Estve és Az Álom*, 92–122 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1970). Itt a folyóiratközlésre hivatkozunk.

142 SZAUDER József, „Sententia és pictura: A fiatal Csokonai verstípusairól, 1786–1790/91”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 71, 5–6. sz. (1967): 517–539.

143 SZAUDER, „A klasszicizmus kérdései...”.

144 SÖTÉR István, „A magyar romantika”, in SÖTÉR István, *Romantika és realizmus*, 5–92 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1956).

145 SZAUDER József, „A magyar szentimentalizmus problémái”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 67, 4. sz. (1963): 405–421.

Mint a korábbi esetekben, most is Csokonai költészete és a rokokó fogalma jelentette az elméletben működőképesnek mutatkozó rendszer módszertani próbakövét. Az már a klasszicizmusról szóló tanulmány végén vázolt gyors és rövid Csokonai-képből is kiderült, a későbbi nagy Csokonai-tanulmányokban pedig bebizonyosodott, hogy Szauder József korszakelgondolása is többféle módon szabdalja szét Csokonai életművét. Leglátványosabban a klasszicizmus-típusok szerint tagolódik a pálya, ahogyan Csokonai az egyre értékesebb változatok felé halad előre: korai szakasza az imitációs, iskolás klasszicizmus jegyében zajlott; ezt váltották fel a nagy felvilágosult versek, melyekben a voltaire-i *épître* és *discours* műfajának Besenyei által művelt változatát teljesítette ki; innen jutott el a Lilla-ciklus rokokó-klasszicizmusához, míg végül a felvilágosodott klasszicizmus két nagy poémájával, a *Dorottyával* és *A lélek halhatatlansága* filozófiai körképével zárul az életmű.¹⁴⁶

A rokokó vonásokat Csokonainál Szauder elsősorban az olasz költészetből, főként Metastasiótól eredeztette már az erről szóló, 1963-as tanulmányában is, és ez nem változott a *Szerelem és rokokó* című kései értekezésében sem,¹⁴⁷ miközben a német anakreontika, illetve neoklasszicizmus hatását szinte teljes egészében mellőzte. Csokonai anakreóni dalainak poétikája azonban már nem fért bele e koncepcióba és Szauder kénytelen volt Sinkó Ervin Csokonai-monográfiájával egyetértve elismerni, hogy Csokonai költészetét nem lehet egyetlen rögzített perspektívából értelmezni. Az 1972-es, Csokonai poétikájáról szóló tanulmányában így – legalábbis a kései anakreontikával kapcsolatban – már kettősségekről beszél a költészetében, és érdekes módon éppen Horváth Jánosra vetíti vissza, hogy „tetszetősen, de hamisan megkonstruált egységbe” csiszolta volna Csokonai költészetét.¹⁴⁸

A klasszicizmus-koncepció erre vonatkozó részét Tarnai Andor is bizonytalannak látta a *Nagyvilág* című folyóiratban közzétett recenziójában, és a neoklasszicizmussal kapcsolatos göttingeni hatás, a szentimentalizmus, a rokokó, a népiesség, a nyelvújítás és az eredetiség viszonyának tisztázására ösztönözte a szerzőt.¹⁴⁹ Szauder is érezhette mindennek hiányát és elégtelenségét, mert halá-

146 SZAUDER, „A klasszicizmus kérdései...”, 63–64.

147 SZAUDER József, „Csokonai és Metastasio”, in SZAUDER József, *Olasz irodalom – magyar irodalom*, 388–434 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1963), és SZAUDER József, *Az éj és a csillagok: Tanulmányok Csokonairól*, 141–178 (Budapest: Akadémiai, 1980), SZAUDER József, „Szerelem és rokokó (Lírai aranykori szigete: »A csókok«)”, in Uo., 179–223.

148 SINKÓ Ervin, *Csokonai* (Újvidék: Forum, 1965); SZAUDER József, „Csokonai poétikájához”, in *Mesterség és alkotás: Tanulmányok a magyar felvilágosodás és reformkor irodalmáról*, szerk. MEZEI Márta és WÉBER Antal, 66–102 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1972).

149 TARNAI Andor, „A felvilágosodás klasszicizmusa: Szauder József, Az estve és Az álom: Felvilágosodás és klasszicizmus. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1970 (recenzió)”. *Nagyvilág* 16, 12. sz. (1971): 1899–1901.

la előtt nagyszabású rokokó-monográfiát tervezett írni. Ennek töredékei posztumusz jelentek meg: az egyik részlet egy európai körképet tartalmaz a rokokó-fogalom történetéről és elméleteiről,¹⁵⁰ a másik az *Éj és a csillagok* című, szintén posztumusz kötetében jelent meg 1980-ban. A két jegyzet közötti sorrend nem állapítható meg. A nemzetközi elméleti áttekintés olyan alapos és részletes szakirodalmi szemlével indul, ahogyan a klasszicizmus-tanulmánya is: valójában egy közlésre szánt írás majdnem kész változata. A másik, a könyvbéli töredék azonban mintha annak lenne a bizonyítéka, hogy semmire sem jutott a rokokó fogalmával. A francia 18. század társadalmi viszonyainak vázlatos elemzésén túl közkeletű megállapításokat fogalmaz meg arról, hogy a rokokó más művészeti ágakra sokkal inkább jellemző, mint az irodalomra, de érezhető az írásból az is, hogy nincs hol megragadnia a fogalmat, ezért visszatér az olasz Arcadia-mozgalomhoz mint a rokokó egyik forrásvidékéhez. A magyar irodalomtörténetből csak azt gyűjti össze, amit korábban Csokonai rokokó-vonásairól leírtak. E töredékek azonban, főként az első, akkor is jelentősek, ha Szauder József sajnálatos módon nem tudta őket befejezni, mert éppen arra mutatnak rá, hogy a rokokófogalom valójában mindig is elméleti és nemzetközi háttér nélkül, valamiféle közmegegyezés alapján volt használatos a magyar irodalomtörténet-írásban, s úgy zajlottak róla viták, úgy vonatkoztatták Csokonai költészetére, vagy úgy utasították ki a vizsgáldóság területéről, hogy soha senki nem kérdezett rá a jelentésére és (művészet) elméleti vonatkozásaira.

4. 3. A Csokonai-bicentenárium

Szauder József klasszicizmus-koncepciója, illetve az az elgondolása, hogy Csokonai 1795 után a saját avultabb poétikáját a modernebb szubjektivizmus és romantika irányában hagyja le, már az 1973-as Csokonai-bicentenáriumra készült tanulmányokba beépült. Az *Irodalomtörténeti Közlemények* jubileumi számában jól érzékelhető a tanulmányszerzők részéről az igyekezet, hogy saját korábbi Csokonai-kutatásaikat összehangolják a Szauder-féle korszakképpel. Eközben vannak mechanisztikusabb elképzelések, például Julow Viktornál, aki a klasszicizmus változatainak fő vonulatához kapcsolja hozzá a többi irányzatot. Meglátásai szerint ezek egymást váltogatva, tematikus hívásra kerülnek előtérbe, vagy vonulnak háttérbe Csokonainál: „a boldog és enyelgő szerelem a rokokót és népiességet, az aufklérista örömfilozófia a rokokót, a boldogtalanság és a társadalmi lá-

150 SZAUDER József, „[Jegyzetek a rokokóról]”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 80, 3. sz. (1976): 285–296.

zadás a szentimentalizmust, a természetélmény és a karakterábrázolás (vígjátékok, *Dorottya*) gyakran a realizmust, a felvilágosodott gondolatiság a klasszicizmust, a parasztság-élmény a népiességet vonzza magához”.¹⁵¹ Vajda György Mihály a neoklasszicizmus Csokonaira vonatkoztatható jellemzőit gyűjti össze;¹⁵² Bíró Ferenc a newtoni természetfilozófia irányából Csokonai univerzumról alkotott képeinek újszerűségét pillantja meg.¹⁵³ Maga Szauder József a *Halotti versek* elemzésén keresztül újra megerősíti a filozofikus Csokonai felvilágosult klasszicizmusát.¹⁵⁴

A folyóiratszám legerőteljesebb, módszertanilag is modellértékű tanulmánya Csetri Lajosé, aki *A Reményhez* című költemény elemzésén keresztül, összehasonlító módszerrel vázolt európai nagykontextuson, majd hazai, poétikatörténeti kiskontextuson, modernebb filológiával feltárt hatástörténeti keretben és az életmű belső, fogalomfilozófiai vizsgálatán keresztül vezette végig, ahogyan a reménység-fogalom 1795 táján barokk vagy rokokó allegóriából filozófiai, szubjektív, sőt lélektani mélységeket ölt Csokonai költészetében. Ő is markáns különbséget fogalmaz meg az 1795 előtti versek extrovertált, „világra tárult” és az ezt követőek szubjektívizálódó, romantizálódó jellege között, de lényegtelennek tekinti, hogy ezek milyen formákban, vagy milyen (társadalmi) ideológia mentén fejeződnek ki. Ezáltal ha nem is iktatja ki az értelmezésből a nagy stílus- és eszmétörténeti kategóriákat, korábban elemzett elméleti alapvetéseihez híven nem kezeli őket elsődleges, merev, kívülről és felülről alkalmazható mérceként.¹⁵⁵

Valamennyi szerző megemlíti a rokokó fogalmát, azonban közelebbről egyikük sem foglalkozik vele, sőt, mint láttuk, vagy elhárítják, vagy pedig lényegtelennek tekintik Csokonai költészetének modernebb vonulata szempontjából. Egyedül Gyenis Vilmos figyelmeztet rá, hogy hiba eltávolítani, pályaszakaszhoz kötni, vagy avult sajátosságnak tekinteni Csokonainál a barokk és a rokokó vonásokat. Annál inkább, mert ezek maguk is folyton változó, megújuló és egyszerre többféle változatban élő, ötvöződő irányzatok. A fiatal Csokonai költészetében csak a rokokó egyik, későbarokkos változata figyelhető meg, az is csak nyomokban. Létezik azonban az európai nagyrokokónak modern változata is, amelyre később-

151 JULOW Viktor, „Néhány későbarokk és rokokó elem alakulása Csokonai költészetében”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 77, 6. sz. (1973): 647–657.

152 VAJDA György Mihály, „A neoklasszicizmus és Csokonai”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 77, 6. sz. (1973): 658–664.

153 BÍRÓ Ferenc, „Pálóczi Horváth Ádám, Csokonai és Newton”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 77, 6. sz. (1973): 680–686.

154 SZAUDER József, „»Rémítő s vidító kétségek«: A lélek halhatatlansága I. részéről: Műhelytanulmány”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 77, 6. sz. (1973): 665–679.

155 CSETRI Lajos, „A reményhez”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 77, 6. sz. (1973): 687–697.

bi, érett költészetében talált rá.¹⁵⁶ Ennek alátámasztásához azonban széles körű, nemzetközi dimenziókban végzett rokokókutatásra lett volna szükség.

5. *A rokokó-koncepciók utolsó felvonása: az első – és utolsó – magyar rokokó-könyv*

A rokokóval való elméleti és irodalomtörténeti számvetést 1986-ban az első, és mindmáig egyetlen rokokó-kötettől lehetett volna várni.¹⁵⁷ A szerző (és szerkesztő), Baróti Dezső már 1972-ben, az ifjú Csokonai szerelmi lírájáról értekezve vitapozícióba helyezkedett Szauder Józseffel szemben, erőteljesen érvelve amellest, hogy Csokonai költészetét nem lehet könnyed, ifjúkori szerelmi, illetve filozofikus, felvilágosult nagyversekre szétválogatni. Két újabb tanulmányából azonban kiderül, hogy egy Szaudernél is radikálisabb felvilágosodás- és klasszicizmus-koncepció híve, melynek keretében a rokokót képlékeny, a hazai irodalomtörténetben csupán egyes vonásaiban érvényesíthető jelenségegyüttesnek látja, így az ifjú Csokonai szerelmi lírájának, de egész költészetének is tagadja ezen vonásait. S bár Csokonait „az erotikus élményekben nem gazdag irodalmunk egyik legerotikusabb írójának” tekinti, ezt inkább a társasági, irodalmi és közköltészeti hagyománynak, továbbá a Holbach-féle materialista morál hatásának és a feltörekvő polgár boldogságkeresésének, semmint a „halálra ítélt osztály”, vagyis az arisztokrácia utolsó, rokokó ünnepének tulajdonítja.¹⁵⁸ A magyar irodalomtörténeti hagyománnyal, Oláh Gáborral, Horváth Jánossal és tanítványaival szembefordulva teszi fel a kérdést, „vajon egyáltalán szükséges-e Csokonai líráját épp a rokokó felől megközelíteni”, s a válasza az, hogy a diákkori pajzán versektől eltekintve, melyeket leginkább lehetne ez irányzathoz kapcsolni, Csokonai költészetében „semmi nyoma nincs a szerelem felszínes felfogásának”, sokkal inkább a szerelemmel ismerkedő ifjú lelkivilágának és a felvilágosodás szenzualista áramlatainak.¹⁵⁹ Néhány évvel későbbi, *Rokokó és irodalom* című tanulmányában¹⁶⁰ hasonló gondolatokat fogalmaz meg mind az irányzatról, mind Csokonairól, sőt még élesebben

156 GYENIS Vilmos, „Néhány későbarokk és rokokó elem alakulása Csokonai költészetében”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 77, 6. sz. (1973): 698–706.

157 *A rokokó*, vál., szerk., BARÓTI Dezső, Izmusok (Budapest: Gondolat Kiadó, 1986).

158 BARÓTI Dezső, „Szerelem az ifjú Csokonai lírájában”, in MEZEI és WÉBER, *Mesterség és alkotás*, 137–170. 150.

159 Uo., 152–155.

160 BARÓTI Dezső, „Rokokó és irodalom”, in BARÓTI Dezső, *Árnyékban és fény: Irodalmi tanulmányok*, 98–150 (Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1980).

fogalmazva véli, hogy a magyar irodalomtörténeti hagyományt is, Csokonait is meg kell szabadítani „a feleslegesen ráaggatott rokokó cikornyáktól”.¹⁶¹

Ilyen előzmények után várható volt, hogy a Gondolat Kiadó „izmusok” sorozatában megjelent, kísérőtanulmánnyal ellátott rokokó szemelvénygyűjtemény is hasonló szemléletű, ambivalens leírását fogja adni az irányzatnak.¹⁶² S valóban, Baróti lényegében csak megismétli korábbi tanulmányainak téziseit és javaslatait. Pierre Francastel 1963-as könyvére (*Utopie et institutions au XVIII^e siècle, Le Pragmatisme des Lumières*) hivatkozva, akinek elmélete alapján Szauder József megalkotta a „felvilágosult klasszicizmus”-fogalmát, Baróti Dezső ezúttal is azt javasolja, hogy „lumiérisme” elnevezéssel a magyar irodalomtörténet egységes és általános korstílusként fogadja el a felvilágosodást, a rokokót és a többi irányzatot pedig ezen belül csupán mint „kisebb területet átfogó stílusirányt” tárgyalja.¹⁶³

A társadalomtörténeti, morális és esztétikai jellemzőkről szóló fejezetben a közkeletű toposzokat ismételte meg, olyan fogalmi ellentétpárokkal jelezve az irányzat egymásnak ellentmondó elméleteit és leírásait, mint például a könnyűség–könnyelműség, elegancia–dekadencia, játékosság–szélhámosság, szerelemvágý–kéjsóvárság, pillanatnyiság–állhatatlanság, luxus élvezete–parazita gyönyörvágý, az idő kellemes eltöltése–unalomüzés. Eközben – talán a könyvsorozat ismeretterjesztő jellegéből adódóan – egyetlen nemzetközi vagy hazai forrásra sem hivatkozik, még Szauder József 1976-ban megjelent rokokó-tanulmányára sem, amely pedig bő áttekintését adta a kérdéskör régebbi és legfrissebb külföldi irodalmának. A hivatkozásokat a kötet második felében közölt, rövid részletekből álló szemelvénygyűjtemény és a kötet végére illesztett általános bibliográfia volt hivatott pótolni. A fordított részletek szerzői a kérdéskör olyan neves kutatói voltak, mint Victor L. Tapié, Hans Sedlmayr, Hauser Arnold, Helmut A. Hatzfeld, Jean Starobinski és mások, a tőlük kiválasztott bekezdések azonban – Baróti Dezső tanulmányát alátámasztandó – csak a fogalom bizonytalanságairól, szociológiai dimenzióiról és az irányzat legáltalánosabb jellemzőiről szólnak.

A fogalomértelmező részt történeti áttekintés követi, nagy időbeli ugrásokkal és csak legfőbb vonásaiban tárgyalva az európai 18. századi ún. nagyrokokót, majd a 19. század közepétől divatba jött, császárkori újrokokót, miközben a német és az olasz anakreontikára alig irányul figyelem. A jelen tanulmány szempontjából a legtanulságosabbak azonban a fentieket követő, magyar vonatkozású fejtegeté-

161 A megfogalmazás a Baróti-kötetet, s azon belül a „Rokokó és irodalom” című tanulmányt ismertető NEMES Istvántól származik: „Baróti Dezső: Árnyékban és fény”, *Jelenkor* 24, 5 (1981): 472–474.

162 BARÓTI Dezső, „Rokokó és irodalom”, in BARÓTI, *Árnyékban és fény*, 98–150.

163 BARÓTI, *A rokokó*, 19–20.

sek, amennyiben a mindenkori hazai rokokókoncepciók alapvető dilemmáit tükrözik. Oláh Gábor első tanulmánya óta érzékelhető ugyanis, hogy az irányzatnak a magyar irodalomtörténeti gondolkodásba való bevezetése során milyen átváltási problémákkal kellett számot vetni. Mindenekelőtt a nyugat-európai arisztokrácia legelőkelőbb és leggazdagabb rétegének tárgyi, művészeti, életmódbeli, társasági kultúráját kellett hazai környezethez alkalmazni, ebből keletkezett a 20. század elején Csokonaival kapcsolatban a Versailles–Debrecen ellentét, majd az akadémiai irodalomtörténeti kézikönyvben Tarnai Andor fejezete a 18. század első felének magyar arisztokrata, nemesi és „deákos” rokokójáról.¹⁶⁴ A geokulturális átváltáson túl a 18. század második felére vonatkozóan a szociológiai aspektusok kerültek előtérbe, vagyis hogy ezeknek az alapvetően udvari és nagypolgári világhoz kötődő stílusjegyeknek milyen a társadalmi teherbíró képességük, kiterjeszthetők-e a polgárság közép- és alacsonyabb szintjeire. E kérdésre – mint Csokonaival kapcsolatosan láttuk – a korszakkonstrukciók ideológiai meghatározottságának függvényében eltérő válaszok születtek. További bizonytalanságot okozott, hogy a művészeti, iparművészeti és életmódbeli eredetű rokokó sajátosságok hogyan transzformálhatók irodalmi közegben körülhatárolható és beazonosítható stílusjegyekké, s az így egymáshoz rendelt szövegek hogyan helyezhetők el egy általános, aktuális szempontok és hangsúlyok által vezérelt irodalmi korszakképen belül. Végül ez utóbbihoz tartozó, de az előzőekhez is kapcsolódó kérdés, hogy vajon a hagyományosan társadalmi és ideológiai elköteleződésű magyar olvasói, kritikai, illetve irodalomtörténeti ízlés és elvárásrend, aminek 18. századi megnyilvánulásait már Kazinczy is a „gravitáció” kifejezéssel jellemezte,¹⁶⁵ s ami a könnyed, a derűs, a humoros, a játékos ellenében mindenütt a komoly, súlyos, fenséges, társadalmilag progresszív és hasznos minőséget részesítette előnyben, felismeri-e az esztétikumot egy olyan – eredetét tekintve populáris – irányzatban, mely az arisztokrácia szórakozásának céljait szolgálta, más (pl. komikus, humoros, naiv, derűs, játékos) vonásaiban azonban a művészet legrégebbi hagyományaihoz tartozik.

164 TARNAI Andor, „Az udvari és nemesi rokokó kultúra”, in *A magyar irodalom története 1600-tól 1772-ig*, szerk. KLANICZAY Tibor, *A magyar irodalom története* 2, 505–514 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1964).

165 „Vallyon fogja e érezni, hogy *dévajkodzi* seriusabb dolog, mint a’ gravitást játszani?” – KAZINCZY Ferenc Kölcsy Ferencnek, Széphalom, 1811. febr. 25., in KAZLEV VIII, 350; „A’ több okok közt én ezt azért is írtam, hogy Íróink valaha merjenek abból az istentelen gravitáció tónusából kilépni, mellyben eddig jártak.” KAZINCZY Ferenc Pápay Sámuelnek, Széphalom, 1811. márc. 11., in Uo., 379.

Baróti Dezső a rokokó-könyvében az akadémiai kézikönyv II. és III. kötete alapján végül felvázolja a 18. századi magyar irodalom rokokó-vonalát, de ezt a saját javaslatával ötvöztve, a korszak új képét formálja meg. Bessenyei itt is kezdőpontként szerepel, de már nem a magyarnyelvűség, a nemzeti megújulás, hanem a „kor modernségét”, „új és előremutató irányzatát” képező, Barótinál immár az időszak egészét lefedő *korstílus*, a felvilágosodás képviselőjeként. A hozzá képest népszerűbb, de konzervatívabbnak tekintett áramlat – mely a korábbi irodalomtörténetekben „népies”, „debreceni” (Toldy Ferenc), „magyaros”, „mesterkedő”, „Gyöngyösi-követő” (Beöthy Zsolt), „újnépies” (Haraszti Gyula) néven szerepelt – ellenben maradéktalanul beilleszthető lett a rokokó fogalmába. Ide került például az ornamentezekre emlékeztető, szerteágazó elbeszélő technikát alkalmazó Dugonics András, a „kicsinyes, földhöz tapadó realitások” szerzője, Gvadányi József a maga anekdotizmusával (mely szintén rokokó jellemzőként tételeződik), de formajátékai révén a tordai lelkész, Gyöngyösi János, és ilyen vonatkozásban Csokonai is. A névsorból is látszik, hogy azok a szerzők színeződtek át rokokóvá, akikkel a Kazinczy-féle kritikai nézetekre, a nemzeti, kulturális és formai megújulás gondolatára, a forradalmi és osztályelvű ideológiára, vagy a klasszicizmus-koncepciókra építő irodalomtörténetek a 19. század eleje óta nem tudtak mit kezdeni.

Baróti Dezső is azt az átváltási technikát alkalmazta itt, amit a témakör korábbi szerzői: tartalmi, motivikus és formai jegyek alapján dolgozott. A nemzetközi rokokó-irodalomban azonban voltak, s újabban a hazai tanulmányokban is¹⁶⁶ vannak javaslatok az irányzathoz kapcsolódó fogalmak elvonatkoztatott, esztétikai és poétikai jellegű működtetésére. Termékeny lett volna tehát az 1960 körül megélénkülő nemzetközi rokokó-irodalom bővebb bevonása a vizsgálódásba. A Szauder József által ilyen vonatkozásban is olvasott és idézett Pierre Francastel például az irányzatot nem ideológiájában, politikumában vagy társadalmiságában ragadja meg, hanem – a szellemtörténeti felfogásra emlékeztető módon – szellemiségében, világlátásában, a világhoz való viszonyában, olyan belső attitűdként interpretálja, melynek külső megnyilvánulásai eltérhetnek egymástól, belső karaktere mégis egységesként mutatkozik meg. Szauder Józsefet idézzük:

[...] Francastel szerint [...] van valami utópikus a rokokóban: az ész s a természet új világegyetemét képzelik el s beszélnek róla, mielőtt még intézményi formákat öltött volna. Atelier-stílus, lineáris stílus, ahol a *raison* szigorúságának helyébe a *gout* [!], az ízlés szeszélye lép. Egy olyan korban, mikor minden geometria a súlyosságához s a vonalpers-

166 BARTHA-KOVÁCS Katalin, „Az ecsetkezelés könnyedsége és a tünékenység esztétikája”, *Acta Historiae Litterarum Hungaricarum*, 35–36 (Új folyam 4–5) (2020): 141–166.

pektívához van kötve, ahol a világegyetem logikai elképzelése egy euklideszi tértől van függőben, a rokokó kihívást jelent az anyag törvényeivel szemben...¹⁶⁷

A bicentenáriumot, Szauder József posztumusz kötetét és Baróti Dezső könyvét követően a rokokó-téma kiszorult az irodalomtörténeti koncepciókból is, a Csokonai-kutatásból is. A korszakra vonatkozó ismeretek azonban tovább gyarapodtak. 1980 táján Fried István és Pál József révén felélénkültek, s mái napig folynak a neoklasszicizmus-kutatások.¹⁶⁸ Ezekkel egyidőben jelent meg Bán Imre fontos tanulmánya Csokonai világirodalmi távlatairól,¹⁶⁹ melyben hatástörténeti revíziót javasol mind terminológiai, mind filológiai értelemben. Azt igyekszik különválasztani, hogy mi számítható a tényleges, mélyebb hatások közé, és mi az, ami pusztán utalás vagy említés szintjén jelenik meg írásaiban. Az egyik legfontosabb kapcsolódási pontnak az olasz Arcadia-mozgalmat tekinti; ő vet számot először a sokat emlegetett, de ténylegesen alig felmért Rousseau-élmény rétegeivel és változataival is. A francia szerzőnek, ahogyan Bán Imre fogalmaz, Csokonai „nemcsak eszméit, hanem magatartását, magánykedvelését, nyugtalan életformáját, szabadságkultuszát is rokonnak érezte”. Ő is rámutat arra, hogy a Csokonai-értelmezésből nem hagyható ki a göttingeni német iskola pásztori, rokokó idilljeinek, egyúttal hazafias és szentimentális költészetének szerepe. Az addigiaknál sokkal fontosabbnak tartja a Kleist-kötetet, de ugyanilyen megkerülhetetlennek tekinti Tasso és Ariosto, Voltaire, Pope, Milton, Kotzebue és Blumauer, végül a keleti költészet poétikájának, szövegeinek ismeretét. Végkövetkeztetése mégis az, hogy egyik irányzatot, még a rousseau-it sem szabad túlbecsülni a másik kárára, mert „az imitatio, a fordítás, az áthasonítás mértéke mindig egy rendkívüli egyéniség költői és technikai tudásához mérendő.”

Mindezzel párhuzamosan zajlottak Bíró Ferenc filozófia- és esztétorténeti kutatásai,¹⁷⁰ melynek nyomán az 1990-as években megjelent Debreczeni Attila

167 SZAUDER József, „[Jegyzetek a rokokóról]”, 295.

168 FRIED István, „Kazinczy Ferenc neoklasszicista fordulata”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 86, 3. sz. (1982): 263–274; FRIED István, „Haller, Gessner és a magyar felvilágosodás”, *Helikon* 30, 2–4. sz. (1984): 274–281; FRIED István, „Az »érzékeny« Kazinczy Ferenc”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 88, 2. sz. (1984): 150–162; FRIED István, *Az érzékeny neoklasszicista...*; PÁL József, *A neoklasszicizmus poétikája* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988).

169 BÁN Imre, „Csokonai világirodalmi távlatai”, *Studia Litteraria* 24 (1986): 7–48 (Csokonai-tanulmányok).

170 BÍRÓ Ferenc Csokonaival kapcsolatos tanulmányai: „A lélek halhatatlansága istenfogalmáról”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 87, 1–3. sz. (1983): 259–266; „A pillangó halála: Csokonai gondolatvilágának alakulása 1795 után”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 95, 4. sz. (1991): 370–385. Korszakképéről lásd: *A felvilágosodás korának magyar irodalma* (Budapest: Balassi Kiadó, 1995).

ugyancsak eszmetörténeti alapozású Csokonai-könyve; a későbbiekben azonban Debreczeni Attila elmélyült filológiai, intézmény- és korszaktörténeti tanulmányaiban és könyveiben az érzékenység-fogalom kutatása felé fordult, ami az egész korszak, de Csokonai szemponjából is alapvető jelentőségű.¹⁷¹ S végül számos eredmény született az ezredforduló után a szövegértelmezések, a történeti kontextus feltárása, a recepciótörténet és a szemléleti újjátás terén – mindenekelőtt Borbély Szilárd, Alt Krisztián, Orosz Beáta, Bódi Katalin tanulmányaira, vagy Demeter Júlia Dorottya-értelmezésére kell gondolnunk.¹⁷²

A szemléleti és módszertani váltáshoz ma már sok minden adott. Nemcsak a Csokonai-kritikai kiadás áll rendelkezésre, hanem folyamatban van számos más forrás, közöttük a Kazinczy-életmű kutatása, közzététele, s a digitális anyagok révén is sokkal bővebb ismereteink vannak (lehetnek) a korszakról. 2014-ben egyik fontos, hiányzó feltétel is teljesült, megjelent Szilágyi Márton kritikai jellegű, minőségű és megbízhatóságú Csokonai-életrajza.¹⁷³

171 DEBRECZENI Attila, „Az érzékenység eszmetörténeti vonatkozásai a XVIII. század végének magyar irodalmában”, in DEBRECZENI, *Folytonosság vagy fordulat...*, 55–65; DEBRECZENI Attila, „Érzékenység és érzékeny irodalom”, *Irodalomtörténet* 30/80, 1 (1999): 12–29; DEBRECZENI Attila, *Tudós hazafiak és érzékeny emberek: Integráció és elkülönülés a XVIII. század végének magyar irodalmában* (Budapest: Universitas Kiadó, 2009).

172 DEMETER Júlia, „»Ezer apró szerelmek lantolnak«: Csokonai *Dorottyája*”, *Irodalomtörténet* 28/78, 1–2 (1997): 48–62.

173 SZILÁGYI Márton, *A költő mint társadalmi jelenség: Csokonai Vitéz Mihály pályafutásának mikrotörténeti dimenziói* (Budapest: Ráció Kiadó, 2014).

Rokokó és/vagy orientalizmus?

Csokonai, Háfiz, William Jones

A szakirodalom filológiai szempontból alaposan feltárta Csokonai Vitéz Mihály Háfiz-verseinek és anakreontikájának pretextusait. E pretextusok között fontos szerepet játszik William Jones 1774-ben az ázsiai költészetéről írott, (akkoriban) latin nyelven hozzáférhető kötete, a *Poëseos Asiaticae Commentariorum libri sex*,¹ melynek egyes részleteiből Csokonai jegyzeteket is készített a maga számára, illetve forrásként használta az ázsiai poesisról, valamint az anakreóni dalokról írott feljegyzéseihez.² Képes Géza problémafelvető 1964-es tanulmányában kezdte el feltárni Reviczky Károly és William Jones kapcsolatát, ennek hatását a magyarországi Háfiz-recepcióra, egyszersmind kijelölte a Csokonait illető vizsgáldások irányvonalát:

Jones nagy műve, a *Poëseos Asiaticae Commentariorum libri sex* hatása kétféle módon jelentkezik Csokonainál: 1. mint filológiai hatás, Csokonai Az ázsiai poesisról írott értekezésében. 2. pedig mint költői indítás. Szándékosan használom ezt a szót a „hatás” szó helyett, mert valóban buzdítást, indítást kapott Csokonai Jones könyvéből a friss és merész keleti képalkotásra és – mint ki fogom mutatni – két-három versében az arab, ill. perzsa ritmus tökéletes alkalmazására.³

* A tanulmány a K 134719. számú OTKA/NKFIH projekt keretében készült.

1 William JONES, *Poëseos Asiaticae Commentariorum libri sex* (London: T. Cadell, 1774), pontosabban a Johann Gottfried Eichhorn által gondozott kiadás (Leipzig: Weidmann und Reich, 1777). Jones életrajzáról és életművéről lásd: Michael J. FRANKLIN, *Orientalist Jones: Sir William Jones, Poet, Lawyer and Linguist, 1746–1794* (Oxford: Oxford University Press, 2011).

2 CSOKONAI VITÉZ Mihály, „Kivonat az ázsiai poézisről”, in CSOKONAI VITÉZ Mihály, *Feljegyzések*, kiad. BORBÉLY Szilárd, DEBRECZENI Attila, OROSZ Beáta és SZÉP Beáta, Csokonai Vitéz Mihály összes művei, 142–170, jegyzetek: 452–479 (Budapest: Akadémiai, 2002); CSOKONAI VITÉZ Mihály, „Kivonatok az Anakreóni Dalokhoz”, uo. 194–202, jegyzetek: 495–522.

3 KÉPES Géza, „Háfiz és Csokonai”, *Filológiai Közöny* 10, 3–4. sz. (1964): 397–405. Idézet: 400.

A későbbi Csokonai-értelmezések, akár Szauder József,⁴ Fekete Csaba,⁵ akár Debreczeni Attila⁶ interpretációira, akár a kritikai kiadás *Feljegyzések* kötetének⁷ jegyzetanyagára, akár pedig legújabban Torma Katalin tanulmányaira és azokat összegző disszertációjára⁸ gondolunk, követték az itt kijelölt útvonalat. Jones kötete Csokonai szempontjából egyrészt a Háfiz-recepció, tágabban értve az orientális költészet iránt való érdeklődés filológiai háttéranyagaként került bemutatásra, másrészt pedig az anakreóni dalok és a Háfiz-versek képi világának, motivikájának és verstani kompozíciójának forrásaként. Torma Katalin disszertációja kifejezetten a Háfiz-szövegek és a Csokonai-versek komplex képi világának bemutatását, illetve a verstani pretextusok torzító-transzformáló problematikáját (arab-perzsa eredeti – latin médium – magyar versek) járta körül igen érzékenyen és részletesen. Ő hívta fel ugyanakkor a figyelmet arra, hogy motivika és a prozódia mellett Csokonai esetében jól kimutatható szemléleti elemek hatása is, bár erre csupán egy, a prozódiai témától nem messze eső példát hozott, nevezetesen a vers – zene összekapcsolása és az oralitás poétikai szerepe mentén.⁹ Úgy vélem, javaslata, ha mégoly kidolgozatlan is, megfontolandó: nem megkérdőjelezve a Jones – Csokonai hatástörténeti kapcsolatban a Háfiz-recepció, a versmotivika és a prozódia kiemelt szerepét, fontos lenne figyelni az általánosabb poétikai-esztétikai hatástényezőkre is.

Ezek feltárásához mindenképp érdemes alaposabban áttekinteni, hogy William Jones ázsiai költészet felé fordulásának, illetve az ázsiai költészet általa megalkotott karakterisztikumainak hátterében áll-e bármiféle poétikai, esztétikai

4 SZAUDER József, „Csokonai poétikájához”, in SZAUDER József, *Az éj és a csillagok: Tanulmányok Csokonairól*, 339–367 (Budapest: Akadémiai, 1980), elsősorban: 354–366.

5 FEKETE Csaba, „Csokonai tanulmányai”, *Studia Litteraria* 24 (1986): 67–93.

6 DEBRECZENI Attila, *Csokonai, az újrakezdések költője* (Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 1993), elsősorban: 71, 177, 281.

7 CSOKONAI, *Feljegyzések*, 452–479.

8 TORMA Katalin, „A Háfizi dalok”, in *A látható könyv: Tanulmányok az irodalmi medialitás köréből*, szerk. HÁSZ-FEHÉR Katalin, 83–111 (Szeged: Tiszatáj Alapítvány, 2006); TORMA Katalin, „Gyöngök fűzése a penna gyémánt hegyével vagy Hanno homályos pun beszéde? Csokonai Vitéz Mihály ismeretei a perzsa-arab verselésről”, in *Prima manus: Tanulmányok a felvilágosodás korának magyar irodalmából*, szerk. KESZEG Anna, VADERNA Gábor, 82–99 (Budapest: Ráció, 2008); TORMA Katalin, „Sir William Jones Háfez fordításai”, in *A szótól a szövegig: Az MTA Modern Filológiai Társasága tudományos konferenciájának előadásai, Budapest, 2011. június 21–22.* szerk. BÁRDOSI Vilmos, 237–245 (Budapest: Tinta Kiadó, 2012); TORMA Katalin, *18. század végi – 19. század elejei európai Háfez-fordítások*, PhD disszertáció, kézirat (Budapest: ELTE, 2013).

9 TORMA, *18. század...*, 137–139.

megfontolás a nyelvészeti érdeklődés és az egzotikum iránti vonzódás mellett.¹⁰ Jones első kötete, melyben Háfizzal és az ázsiai költészettel foglalkozik, nem a Csokonai által kijegyzetelt *Poëseos* kötet, hanem a *Poems Consisting Chiefly of Translations from the Asiatick Languages* című kiadványa.¹¹ E kötet tartalma a következő: 1. *SOLIMA, an Arabian eclogue*. 2. *The PALACE of FORTUNE, an Indian tale*. 3. *The SEVEN FOUNTAINS, an Eastern allegory*. 4. *A Persian song of Hafez*. 5. *An Ode of PETRARCH*. 6. *LAURA, an elegy*. 7. *A Turkish ode on the spring*. 8. *ARCADIA, a pastoral poem*. 9. *CAISSA, or, The Game of Chess*. 10. *Essay on Poetry of the Eastern nations*. 11. *Essay in the Arts, commonly called Imitative*. Amint látható, többségében versfordítások, illetve átdolgozások szerepelnek benne, elsősorban 'keleti' irodalmakból, többek között Háfiztól is. A sorból látszólag kilóg a keleti vonatkozásokat nélkülöző, *Caissa* című, Marco Girolamo Vida 1527-es *Scaccia, ludus*¹² írásán alapuló epüllionja a sakkról, mely a játék köré egy rokokó jellegű szerelmi történeten alapuló eredetmitológiát rajzol fel.¹³ Zárásként külön fejezetben szerepel két esszé, mégpedig a keleti népek költészetéről és a művészi imitációról.¹⁴

Amint a két esszé, különösen a második címe mutatja, a kötet kifejezetten nem az ázsiai költészet filológiai-kultúrantropológiai bemutatására összpontosít, sokkal inkább egy sajátos esztétikai koncepció kifejtését és illusztrálását végzi el, egy új, zömmel az ázsiai költészethez köthető szöveggkonglomerátum által illusztrálva. Ennek az esztétikai-poétikai koncepciónak a középpontjában az imitáció je-

10 William Jones orientalizmus-konceptióját elsősorban annak összehasonlító jellege, illetve az európai nyelvek és kultúra megújítását, újszerű megalapozását célzó intenciója miatt tartja alapvető jellegűnek a szakirodalom. Vö. „His most famous pronouncement indicates the extent to which modern Orientalism, even in its philosophical beginnings, was a comparative discipline having for its principal goal the grounding of the European languages in a distant, and harmless, Oriental source.” Edward W. SAID, *Orientalism* (London: Penguin, 2003), 78. A mondat Péri Benedek által készített hivatalos magyar fordítása a megjegyzés intencióját némileg átalakítja: „Elhíresült s talán legismertebb kijelentése fényében jól látható, hogy a modern orientalizmus – még kezdeti filozófiai formájában – összehasonlító diszciplínaként viselkedett, melynek elsődleges célja az volt, hogy a keleti világ forrásainak puha talajából előássza az európai nyelvek gyökereit.” Edward W. SAID, *Orientalizmus* (Budapest: Európa, 2000), 139. A mondat befejezése inkább így értendő: „melynek elsődleges célja az európai nyelveknek egy távoli és érintetlen keleti talajon való megalapozása volt.”

11 William JONES, *Poems Consisting Chiefly of Translations from the Asiatick Languages* (Oxford: Clarendon, 1772).

12 Marco Girolamo VIDA, *Scaccia ludus* (Rome: Ludovicum Vincentium, 1527).

13 Caissa nimfa visszautasítja az öt kiszemelő Mars isten kegyeit, aki egy rejtélyes sportistenség segítségével megalkotja a sakkjátékot, hogy ezzel megnyerje magának a nimfát – és persze meg is nyeri.

14 William JONES, „Essay on Poetry of the Eastern nations”, in JONES, *Poems...*, 173–200; JONES, „Essay in the Arts, commonly called Imitative”, in Uo., 201–217.

lensége áll, mely a korszak poétikájában olyannyira centrális, hogy arról csak az előző évtizedekben, azaz az 1750-es, 1760-as években Samuel Johnson,¹⁵ Joseph Warton,¹⁶ Edward Young,¹⁷ Richard Hurd,¹⁸ Alexander Gerard,¹⁹ Alexander Pope²⁰ és Edmund Burke²¹ is kifejtette nézeteit. A kortárs diskurzus alapkoncepcióját leginkább Young meghatározása reprezentálja: „Imitations are of two kinds; one of nature, one of authors: The first we call Originals, and confine the term Imitation to the second.” Vagyis: „Az imitációnak két fajtája van; az egyik a természet, a másik más szerzők imitációja: az elsőt eredetiségnek is nevezhetjük, és az imitáció kifejezését korlátozzuk a másodikra.”²² Az egyes szerzők, különösen Burke, ezt részben módosítják: Burke szerint az imitáció egyfajta belénk született, társias ösztön, mely örömet („pleasure”) okoz, és fontos készség a társiasság alapját jelentő „sympathy”, azaz együttérzés egyik motíváló tényezőjeként.²³ En-

15 Samuel JOHNSON, *The lives of the most eminent English poets: With critical observations on their works*, 6 köt. (London: Bathurst, 1781), elsősorban a 4. kötet Alexandre Pope-ról írott életrajzában foglalkozik az imitáció kérdésével: 4:1–240.

16 Joseph WARTON, *An Essay on the Writings and Genius of Pope* (London: Cooper, 1756).

17 Edward YOUNG, *Conjectures on Original Composition: In a letter to the author of Sir Charles Grandison* (London: Millar and Dodsley, 1759).

18 Richerd HURD, *Q. Horatii Flacci Epistola ad Augustum [Ep. II. 1]: With an English commentary and notes: To which is added a discourse concerning poetical imitation* (London: Dodsley, 1751.).

19 Alexander GERARD, *An essay on genius* (London: Strahan and Cadell, 1774).

20 Alexander POPE, *Poems, and imitations of Horace* (London: Knapton and Dodsley, 1738).

21 Edmund BURKE, *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful* (London: Dodsley, 1757), 28–31.

22 YOUNG, *Conjectures...*, 9. (§ 36). Az idézetek magyar fordítását itt és a következőkben is a tanulmány szerzője készítette.

23 „THE SECOND passion belonging to society is imitation, or, if you will, a desire of imitating, and consequently a pleasure in it. This passion arises from much the same cause with sympathy. For as sympathy makes us take a concern in whatever men feel, so this affection prompts us to copy whatever they do; and consequently we have a pleasure in imitating, and in whatever belongs to imitation, merely as it is such, without any intervention of the reasoning faculty, but solely from our natural constitution, which Providence has framed in such a manner as to find either pleasure or delight, according to the nature of the object, in whatever regards the purposes of our being. It is by imitation far more than by precept, that we learn everything; and what we learn thus, we acquire not only more effectually, but more pleasantly.” BURKE, *A philosophical...*, 28–29. „A társas léttel kapcsolatos második szenvedély az utánzás, vagy ha úgy tetszik, az utánzás iránti vágy, illetve ebből következően az utánzásban lelt öröm. Ez a szenvedély pontosan ugyanabból az okból keletkezik, mint az együttérzés. Mert ahogy az együttérzés arra késztet minket, hogy törődjünk azzal, amit mások éreznek, úgy ez a vonzalom pedig arra sarkall, hogy másoljuk azt, amit tesznek; következésképp örömet lelünk az utánzásban és mindabban, ami az utánzással pusztán mint olyannal kapcsolatos, eszünk okfejtő képességének bármiféle közbeavatkozása nélkül, kizárólag természetes alkatunknál fogva, melyet a Gondviselés olyanra alkotott, hogy a tárgy természete szerint örömet, vagy pedig gyönyörűségét lelje bármiben, ami lényünk céljával összefügg. Sokkal inkább utánzás, semmint szabályok alapján tanulunk; s

nek megfelelően az imitáció gyakorlása önmagában véve is esztétikai értéket képvisel, sőt, az emberi megismerés tekintetében kiemeltebb szerepe van az egyéb, közvetlen percepciók formákkal szemben.

Ezzel a hagyománnyal szállt vitába Jones a most tárgyalt kötetében. Ahogyan Zak Sitter kimutatja Jones kiadványának kontextusát feltáró tanulmányában,²⁴ már a kötetben közölt szépirodalmi szövegek kapcsán is jól látható Jones törekvése az imitáció új kontextusba helyezésére. A korszakban oly gyakori pseudo-orientalista szövegekre Jones a „koholt” („forged”) minősítést alkalmazza, saját parafrázisai kapcsán a „válogatott” („selected”), „csatolt” („connected”), „valahonnan vett” („taken from”) kifejezéseket használja, tevékenységét többször a „módosításokat eszközölt” („made alterations”) szókapcsolattal²⁵ írja le. Önmagát fordítónak tartja, habár mai szemmel inkább adaptál, átkölt, mint fordít. Ez természetesen, ismerve a korabeli fordításelméleteket és az azokból fakadó gyakorlati megfontolásokat,²⁶ nem meglepő. Az újdonság az, hogy a nyilvánvaló parafrazeálás ellenére a keleti költészet szöveganyagának átültetését európai nyelvre és kontextusra hangsúlyozottan nem imitatív, hanem mediatív gesztusként írja le, annak ellenére, hogy például a sakk-költemény a fenti, korábbi imitáció-értelmezések szerint klasszikus Vida-imitációként is értelmezhető lenne, hiszen az alkotói helyzet úgy is felfogható, hogy Vida költeménye az ’eredeti’, Jones műve pedig ennek sajátos interpretációt tükröző ’utánzata’.

Jones a kötet bevezetésében, illetve esszéiben ugyanakkor azt is hangsúlyozza, hogy az ázsiai költészet megismerése azért fontos az európai kultúra művelői számára, mert a humanitás újabb rétegét nyitja meg, amelyet az európai poéták, ahogyan Jones írja, „imitálhatnak” majd:

Ha az ázsiaiak főbb írásait, amelyek a mi nyilvános könyvtárainkban találhatóak, a szokásos jegyzetekkel és illusztrációkkal együtt kinyomtatnák, és ha a keleti népek nyelveit a mi oktatási intézményeinkben tanulmányoznák, ahol a hasznos tudás minden más

amit így tanulunk meg, azt nemcsak hogy hatékonyabban sajátítjuk el, hanem nagyobb örömmel is.”
FOGARASI György fordítása: *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően* (Budapest: Magvető, 2008).

24 Zak SITTER, „William Jones, 'Eastern' Poetry, and the Problem of Imitation”, *Texas Studies in Literature and Language* 50 (2008): 385–407.

25 JONES, *Poems ...*, I–VIII.

26 Erről részletesen: John DRAPER, „The Theory of Translation in the Eighteenth Century”, *Neophilologus* 6 (1921): 241–254; *Translation—Theory and Practice: A Historical Reader*, eds. Daniel WEISSBORT and Astradur EYSTEINSSON (Oxford: Oxford University Press, 2006), 144–194. Magyar viszonylatban: BURJÁN Monika, *A fordításról való gondolkodás története Magyarországon 1787 és 1883 között* (Szeged: Szegedi Tudományegyetem, 2003) – PhD disszertáció, kézirat.

ágát tökéletesen tanítják, új és bőséges terület nyílna az elmélkedés számára; szélesebb betekintést nyerhetnénk az emberi elme történetébe, új képekkel és hasonlatokkal gazdagodnánk, és számos kitűnő alkotás kerülne napvilágra, amelyeket a jövő tudósai magyarázhatnak, a jövő költői pedig utánozhatnak.²⁷

Ez a megjegyzés azonban, mint a második esszé egyértelművé teszi, ironikusan értendő, azaz arra utal, hogy az európai költők, az európai költészet lényege és kolonca a folytonos imitáció, és ezzel szemben Jones elvárása az lenne, hogy az európai költők imitálják a keleti költészet imitációnélküliségét. A második esszében ugyanis annak kifejtését ígéri Jones, hogy mi is a humanitásnak az az újabb mélysége, melyet a keleti költészet megtestesít, és amely szerint valamikor az európai költészet ősmodelljére is érvényes volt, ezért jelenkori megújulásának programja lehet: „Annak meghatározásakor, hogy a mi elveink szerint milyennek kellene lennie az igazi költészetnek, leírtuk, milyen volt valójában a hébereknél, a görögöknél és a rómaiaknál, az araboknál és a perzsáknál.”²⁸

Batteux-re utalva²⁹ kifejti Jones, hogy az általa imitációelvűnek tartott költészet eredendően minden valószínűség szerint nem az imitáció ösztönére vezethető vissza. Ugyanis a keleti költészetet létrehozó arab, török, perzsa stb., azaz főként iszlám területeken eleve tiltott és nem követendő az imitációelvű művészet, az európai értelemben vett, a természetet leképező szobrászat vagy festészet. Ugyanakkor a zene és költészet virágzott és virágzik, ami bizonyítja, hogy bár Batteuxnek és Burke-nek igaza van, és az imitációs készségünk megnyilvánulhat ezekben a művészeti ágakban, de azok eredendően nem imitációelvűek: az érzelmek kifejezésének gyönyöre mozgatja őket. Ez, mármint az érzelmek artistikusan szimplifikált kifejezése adja a költészetből fakadó entuziazmust, és ez az ösztön, az érzelmerkifejezés az emberi szellem azon mélysége, melynek alapvető jelentőségére az ázsiai költészet már létevel is felhívja a figyelmet.

27 „That, if the principal writings of the Asiaticks, which are repositied in our publick libraries, were printed with the usual advantage of notes and illustrations, and if the languages of the Eastern nations were studied in our places of education, where every other branch of useful knowledge is taught to perfection, a new and ample field would be opened for speculation ; we should have a more extensive insight into the history of the human mind, we should be furnished with a new set of images and similitudes, and a number of excellent compositions would be brought to light, which future scholars might explain, and future poets might imitate.” JONES, *Poems ...*, 198–199.

28 „In defining what true poetry ought to be, according to our principles, we have described what it really was among the Hebrews, the Greeks and Romans, the Arabs and Persians.” JONES, *Poems...*, 211.

29 Charles BATTEUX, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (Paris: Durand, 1746).

M. le Batteux megpróbálta bebizonyítani, hogy minden szépművészetnek köze van az utánzás e közös elvéhez: de bármit is mondjunk a festészetről, valószínű, hogy a költészet és a zene nemesebb eredetű volt; és ha az ember első nyelve nem is volt egyszerre költői és zenei, az legalábbis bizonyos, hogy azokban az országokban, ahol az utánzásnak semmilyen fajtáját nem értékelik, mégis vannak költők és zenészek mind természetük, mind a művészeti tudásuk szerint: mint például egyes mohamedán nemzeteknél; ahol a szobrászatot és a festészetet a törvények tiltják, ahol a drámai költészet minden fajtája teljesen ismeretlen, mégis, ugyanitt a szenvedélyek versben való kifejezésének és e kifejezés dallammal való megerősítésének kellemhozó művészetét a lelkesedés fokáig művelik. Ebben a tanulmányban arra törekszem, hogy bebizonyítsam, hogy bár a költészet és a zene kétségtelenül képes az emberek szokásait és a természet számos tárgyát utánozni, a legnagyobb hatást mégsem az utánzás, hanem egy egészen más alapelv alapján váltják ki, mely alapot az emberi elme legmélyebb bugyraiban kell keresni.³⁰

Azaz a keleti költészet annak élő reprezentációja, hogy a költészet, a zene és a festészet esztétikailag legértékesebb része az érzelmkifejezés és az együttérzés (értve ez alatt a szó szerint vett társas együtt-érzést, szimpátiát),³¹ a leíró-helyettesítő funkcióik csak másodlagosak: „a költészet, a zene és a festészet legszebb része a szenvedélyeket fejezi ki, és a szimpátia révén hat az elménkre; [...] a gyengébbik részük a természeti tárgyakat írja le, és főként a helyettesítés révén hat ránk.”³² Ez egyfajta expresszivitásközpontú és bizonyos mértékig primitivista felfogást eredmé-

30 „M. le Batteux has attempted to prove that all the fine arts have a relation to this common principle of imitating: but, whatever, be said of painting, it is probable, that poetry and musick had a nobler origin; and, if the first language of man was not both poetical and musical, it is certain, at least, that in countries, where no kind of imitation seems to be much admired, there are poets and musicians both by nature and by art: as in some Mahometan nations; where sculpture and painting are forbidden by the laws, where dramatick poetry of every sort is wholly unknown, yet, where the pleasing arts, of expressing the passions in verse, and of enforcing that expression by melody, are cultivated to a degree of enthusiasm. It shall be my endeavour in this paper to prove, that, though poetry and musick have, certainly, a power of imitating the manners of men, and several objects in nature, yet, that their greatest effect is not produced by imitation, but by a very different principle; which must be sought for in the deepest recesses of the human mind.” JONES, *Poems...*, 202.

31 A korabeli, elsősorban angol eszmetörténetben megjelenő szimpátia-diskurzusról részletesen lásd Michael L. FRAZER, *The Enlightenment of Sympathy: Justice and the Moral Sentiments in the Eighteenth Century and Today* (Oxford: Oxford University Press, 2010). Ennek francia recepciójáról lásd *Les discours de la sympathie, Vol.1: Enquête sur une notion de l'âge classique à la modernité*, éd. Thierry BELLEGUIC, Eric VAN DER SCHUEREN (Paris: Hermann, 2014).

32 „[T]he finest part of poetry musick, and painting, are expressive of the passions, and operate on our minds by sympathy; [...] the inferior parts of them are descriptive of natural objects, and affects us chiefly by substitution.” JONES, *Poems ...*, 216–217.

nyez: a Jones-féle antológiában közölt írások esztétikai értékét a bennük megnyilvánuló, entuziasztikus, az olvasót magával ragadó érzelmkifejezés legitimálja:

Az előbbi versgyűjteményben van néhány keleti mese, néhány óda, egy dicsőítő költemény és egy elégia; mégsem tűnik számomra úgy, hogy bármelyikben a legcsekélyebb utánzás is lenne: Petrarcat bizonyára túlságosan mélyen érintette valódi gyásza, a perzsa költő pedig túl őszintén szerelmes volt ahhoz, hogy mások szenvedélyét utánozzák.³³

Összefoglalva megállapítható, hogy Jones ajánlata az európai költészet megújítására egyfajta primitivizmust, azaz őszinte egyszerűséget állít esztétikai normaként, a költészetet, a zenét és a festészetet a „joy”, azaz a gyönyör, élvezet expressziójaként láttatja. Elutasítja a helyettesítés elvén alapuló figurativitást, sokkal inkább az érzelmi hullámváz kifejezésére törekvő nonfigurativitást (arabeszkyszerűséget) részesíti előnyben, akár nyelvi, akár zenei, akár vizuális konstrukcióról van szó. A kötet versantológiai gyűjtése ennek eszköztáraként a dalt, az elégíát, az ódát, az árkádiai, azaz pásztorköltészetet, a mesét emeli a műfaji skála élére, a sakk-költemény pedig az apróság, a játék, játékoság mitologikus látásmóddal való ötvözését mutatja fel. Fontos megjegyezni, hogy Jones értelmezésében az érzelmkifejezés kifejezetten a szelíd, árkádkus érzelmek, a méla gyász, az erotikus vágyakkal átszőtt szerelmi vágyódás, azaz az élményszerű öröm („joy”) és az együttérzés, pontosabban élményszerű közös érzelm („sympathy”) szférájában mozog, nem pedig szenvedélyek felfokozott, teátrális vagy végzetelvű bemutatását várja el. Ezen a ponton egyébként nemcsak Burke imitációértelmezésével megy szembe, hanem a Burke által javasolt, elrettentéselvű, kizökkentő, a fájdalom és veszély érzetére alapozó fenségességkoncepcióval³⁴ is: Jones elméletének középpontjában nem az élvezet („delight”), hanem a gyönyörködés („pleasure”) áll.

Jones fent bemutatott kötete 1772-ben jelent meg, következő kötete lesz az 1774-es *Poëseos*.³⁵ Hogy a két mű mennyire nem független egymástól, az is mutatja, hogy Jones 1777-ben mindkettőt újra megjelenteti. Így még a könyvészeti

33 „In the preceding collection of poems, there are some Eastern fables, some odes, a panegyrick, and an elegy; yet it does not appear to me, that there is the least imitation in either of them: Petrarch was, certainly, too deeply affected with real grief, and the Persian poet was too sincere a lover, to imitate the passion of others.” JONES, *Poems ...*, 212.

34 Burke *A philosophical enquiry...* című művének ilyen jellegű vonatkozásairól lásd Emma J. CLERY, „The Pleasure of Terror: Paradox in Edmund Burke’s Theory of the Sublime”, in *Pleasure in the Eighteenth Century: Themes in Focus*, eds. Roy PORTER and Marie Mulvey ROBERTS, 164–181 (London: Palgrave, 1996).

35 JONES, *Poëseos...* kötete.

adatok is arra utalnak tehát, hogy érdemes a *Poëseos* kötet szövegét a *Poems* kötet felől olvasni, sőt, minden valószínűség szerint mind a szerző, mind a korabeli olvasók is így tettek. A fordítás és az imitáció problémája a *Poëseos* kötetben is jelen van, bár annak teoretikus hátterét már nem fejt ki itt Jones olyan részletességgel, mint a *Poems* kötetben. Egyértelműen ide kapcsolható a *Poëseos* kötet előszavában Jones megjegyzése, miszerint „ebben a kötetben ugyanis nem filológus, hanem kritikus; nem tolmács, hanem költő akartam lenni”,³⁶ ami az ő ugyanitt kifejtett értelmezésében azt jelenti, hogy Jones a kötet versfordításában nem grammatikai szerkezeteket akart visszaadni, imitálni, mint a korábbi fordítók, hanem „res et sentetias”, azaz a szövegekben megjelenő témát és gondolatot közvetíti. Ugyanakkor a „criticus” és a „poeta” minősítés egyértelműen jelzi azt is, hogy ez a mediáció vállaltan saját nézőpontú, saját teoretikus hátterű lesz, azaz az európai költészet megújítására vonatkozó saját invenció tudatában történik. Emellett az ázsiai költészet nem imitatív jellegét, mint annak fő karakterisztikumát ebben a kötetben is folyamatosan hangsúlyozza Jones, például az *Alkorán* kapcsán: „Ezt a könyvet tehát az ázsiai írók mintegy az elegáns beszéd mód mértékeként tekintik; és bár azt nyíltan imitálni nem merik, vagy elfedik az imitációját, mégis azt a beszéd-módot gondolják a legtökéletesebbnek, amely a legközelebb áll e könyvhöz.”³⁷

Jones poétikai koncepciójára nézvést további részleteket árul el a *Poëseos* kötet struktúrája, mely a következőképp vázolható fel:

1. Asiaticos fere omnes Poeticae impensius esse deditos / Majdnem minden ázsiai elkötelezettebben rajong a költészetért³⁸
2. De poematum Asiaticorum forma / Az ázsiai költemények formájáról
 - 2.1 De metris Asiaticis / Az ázsiai versmértékekről
 - 2.2 De idyllo Arabico / Az arab idillről
 - 2.3 De carmine Persico / A perzsa dalról
3. De Poeseos Asiaticae figuris ac dictione / Az ázsiai költészet alakzatairól és nyelvezetéről
 - 3.1 De Imaginis Poeticis / A költői képekről
 - 3.2 De Translatione / A jelentésátvitelről

36 „[N]on enim in hoc opere philologus, sed criticus, non interpres, sed poeta esse volui”. JONES, *Poëseos...*, IX.

37 „Hunc igitur librum scriptores Asiatici tanquam elegantis locutionis normam sibi proponunt; et quanquam eum aut aperte imitari non audent, aut imitationem dissimulant, id tamen dicendi genus perfectissimum putant, quod sit huic libro simillimum.” JONES, *Poëseos...*, 444–445.

38 Itt fejt ki Jones, hogy ázsiai költészet alatt egészen pontosan az indiai, kínai, tatár, szír, örmény, etióp, görög, arab, perzsa, török költészetet érti.

- 3.3 De comparatione / A hasonlatról
- 3.4 De reliquis figuris (ficta personarum inductio, transitus in aliam personam) / A többi alakzatról (fiktív személyek bevezetése, szerepváltások)
- 3.5 De arcana poematum significatione (vinum) / A költemények enigmatikus jelentéséről (bor)
- 3.6 De elato dicendi genere / A magasztos beszédmódról
- 3.7 De venustate / A gyönyörűségről
- 4. De Poematum Asiaticorum argumentis / Az ázsiaiak költeményeinek témáiról
 - 4.1 De poesi heroica (Fortitudo bellica, Luctus, Officiorum praeceptio, Amor, Laudatio, Vituperatio) / A hőskölteményről (harci bátorság, gyász, kötelességtudat felvállalása, szerelem, dicsőség, feddés)
 - 4.2 De poesi funebri (lamentatio, luctuosa, flebilis) / A gyászköltészetéről (siralom, gyász, könnyezés)
 - 4.3 De poesi morali (sapientiae docendae) / A morális költészetéről (a bölcsesség átadása)
 - 4.4 De poesi amatoria (amor) / A szerelmi költészetéről (szerelem)
 - 4.5 De laudatione / A dicsőítésről
 - 4.6 De vituperatione (satyrae) / A feddésről (szatíra)
 - 4.7 De descriptionibus (describuntur flores, horti, locorum amoenitates, et humana pulchritudo) / A leírásokról (virágok, kertek, a gyönyörűség helyeinek és az emberi szépségnek a leírása)
- 5. De variis Arabum, Persarum, ac Turcarum Poesis / Az arabok, perzsák és törökök költészetének különbségeiről
- 6. De Asiatica dictione (elata, venusta, tenuis) / Az ázsiai nyelvezetről (magasztos, bájos, finom)

A kötet első fejezete nemcsak definiálja az „ázsiai” jelzőt, mégpedig népekre, illetve földrajzi területekre lebontva, hanem már címében is kiemeli az előző kötetből ismert állítást, miszerint a költészet (és a zene) az ázsiai népeknél kiemelt jelentőséggel bír. A második fejezet az ázsiai költészet legfőbb karakterisztikumait emeli ki: idillközpontúságát, dalszerű, muzikális mivoltát, egyszerű érzelemki-fejező jellegét. Ennek megfelelően itt kerül tárgyalásra a Csokonai-recepcióban középponti szerepet kapó metrum, azaz a vers hangzásvilágának kérdése, valamint itt exponálódik a két fő műfaj, amelyek nem csupán műfaji kategóriák, hanem szemléleti formák is: az idill és a dal. A harmadik fejezet az ázsiai költészet poétikai eszközeit összegzi, de ennek során nem követi a hagyományos poétikák metodikáját és szakszavait. Szemléletes példa erre, hogy a „translatio” itt váratlan metaforikus jelentésátvitelt jelent, mely a megtévesztésen és leleplezésen ala-

puló játék lényegi eleme, olyasféle jelenség, mint amit Hogarth a *The Analysis of Beauty*-ban az „intricacy” terminussal jelöl.³⁹ Az áttekintés során Jones az ázsiai költői nyelv vizualitását emeli ki elsőként, rájátszva az „imago” – „imaginatio” egybecsengésre, ezen belül kiemeli a hasonlatok, illetve az imént említett metaforikus jelentésátvitel jelenségét. Hangsúlyozza továbbá a (mesei) fikció dominanciáját, a személyek be- és felvezetésének koreográfiáját, részletezi az enigmatikus jelentéstartalmak beépítését, a szójátékok és nyelvi rejtvények szerepét. Ez utóbbinál is egy sajátos terminust, az „arcanum” kifejezést használja, és illusztrálja ezt a bor-leírásokkal (tekintve, hogy mohamedán környezetben a borra, borozásra nem szabad explicite utalni). Végül a költemények középpontjában álló gyönyörűség („venustas” / „pleasure”) centrális szerepét ismerteti: ha úgy tetszik, a „vidám természetű poéta”⁴⁰ programját.

A 4. fejezet sem a megszokott műfaji kódok mentén veszi sorra a költemények típusait, hanem azok „argumentuma” kapcsán. Bár ezt hagyományosan a mű „tárgyának / témájának” szokás fordítani, a korszak poétikájában alkalmazták a szöveget kiváltó, illetve a szöveg által közvetített érzelem megjelölésére is. Itt egyértelműen az utóbbi értelmezés helyénvaló, ezeket az érzelmi attitűdökre vonatkozó kulcsszavakat a kötet végén található részletezett tartalomjegyzék külön ki is emeli: a bátorság és büszkeség jelenik meg a heroikus költészet kapcsán; a gyász a temetői költészet kapcsán; a melankolikus bölcselkedés attitűdje a morális költészet kapcsán; az erotikát sem nélkülöző vágyódás a szerelmi költészet kapcsán; az öröm érzelmi töltete a dicsőítő költészet kapcsán; a finom gúny, a karikatúra iránti vonzódás attitűdje a parodisztikus, szatirikus költészet kapcsán. Jones végül külön kitér a korábban általa „inferior”, azaz alacsonyabb rendű poézisnek tekintett leíró, azaz nem érzelmkifejező költészetre, melynek középpontjában ugyancsak az árkádi báj („amoenitas”) reprezentációja áll. Az ötödik fejezet kiemelt szerzőket mutat be, a hatodik fejezet pedig a nyelvezet sajátosságait: az ismétlések adta arabeszkjelleg (ha úgy tetszik, a Hogarth-féle „serpentin” nyelvi leképződése),⁴¹ a báj, illetve a finomság, törékenység karakterisztikumaival a középpontban. A kötet szövegének igen jelentős részét teszik ki a versfordítások,

39 William HOGARTH, *The analysis of Beauty* (London: Reeves, 1753), 24–28. Lásd ehhez CSUKA Bortond tanulmányát a jelen kötetben: „Egy rokokó esztétika magányossága? Hogarth és a 18. századi brit esztétika”, 225–246.

40 Csokonai Vitéz Mihály *A vidám természetű poéta* című verséről lásd ALT Krisztián, „*A vidám természetű poéta és Az én poézisom természete* (Két Csokonai-vers összevetése)”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 103, 5–6. sz. (1999): 606–611. Lásd ehhez HÁSZ-FEHÉR Katalin tanulmányát a jelen kötetben: „Csokonai és a rokokó mint az irodalomtörténet provokációja”, 85–146.

41 HOGARTH, *The analysis...*, 50–66.

mintegy kommentált szöveggyűjteményként reprezentálva lényegében ugyanazon sajátságokat, melyet a *Poems* kötet korábban egy esztétikai paradigmaváltás koncepciójába ágyazott.

Ez a Jones által az ázsiai költészet európai recepciójához kapcsolt esztétikai paradigmaváltás pedig tagadhatatlanul erősen emlékeztet a 18. század végére azonosított, rokokóként megjelölt esztétikai programokra. Maguk a *Poems* és *Poëseos* kötetekben szereplő versek és tematikusan válogatott versrészletek (például a „bor mint orvosság”, azaz *vinum – medicina*, *vinum – remedium* tematikájú válogatás)⁴² pedig szinte változtatás nélkül közölhetők lennének egy rokokó költészeti antológiában. A Jones szerint az ázsiai költészet műfaji alapkarakterét megadó árkadikus, pásztori idill és érzelemkifejező dalok (szerelmi, bor- és elégikus dalköltemények), valamint a mese kiemelése teljes mértékben megfeleltethető Alfred Anger *Deutsche Rokoko-Dichtung* című kötetének három fő műfaji fejezetével: „1. Anacreontik. 2. Schäferdichtung. 3. Verserzählung”.⁴³ És nem ez az egyetlen rokokó-kötet, ami efféle analógiaként működőképes.⁴⁴ Ezzel természetesen nem akarom azt állítani, hogy Jones az európai költészet „ázsiai” megújítására tett javaslata eredményezte volna a rokokó művészeti paradigmáját – de hogy erőteljesen és eredményesen kapcsolódott bele a maga orientalisztikus kontextusával együtt a rokokó diskurzusába, az kétségtelen.

A másik megfontolásra érdemes szempont, amelynek kapcsán tanulmányom címe talán többet ígért, mint amennyit megvalósíthatott, a Jones-féle esztétikai javaslat hatástörténeti vizsgálata az ezen hatástörténetben kétségtelenül érintett Csokonai Vitéz Mihály esztétikai nézetei és poétikai gyakorlata felől. Mert bár Csokonai vonatkozó jegyzetei⁴⁵ valóban inkább verstani és adatszerű irodalomtörténeti momentumokra, illetve egyes versrészletekre koncentrálnak, és nem követik a Jones-kötet szerkezetét, a kritikai kiadás, Fekete Csabára hivatkozva, éppen ebből következtet arra, hogy Csokonai igen alaposan ismerhette magát a kötetet, és szemmel láthatóan előre kiválasztott részleteket jegyzett ki belőle.⁴⁶

42 JONES, *Poëseos...*, 42–56.

43 Alfred ANGER, *Deutsche Rokoko-Dichtung: Ein Forschungsbericht* (Stuttgart: Metzler, 1963).

44 Patrick BRADY, *Rococo poetry in English, French, German, Italian: An introduction* (Knoxville: New Paradigm, 1992); Kenneth IRELAND, *Cythera Regained? The Rococo Revival in European Literature and the Arts, 1830– 1910* (Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2006).

45 CSOKONAI, „Kivonat az ázsiai...”, 142–170.

46 „Csokonai nem azt az utat követte, hogy hozzáfogott az elején, és rendszeresen végigjegyzetelte a kötetet. Vagy átfutotta előbb, vagy már jóval korábban ismerte a művet, de kiválasztott részleteket másolt és fordított. Hol a jegyzet utolsó mondatáig hűséges a másolat, hol kivonatos a fordítás, s néhol csak a rövid idézetek és kiírásra szánt lapszámok sorakoznak. Egészen más a sorrend, mint a kényelmes és folyamatos magyar szövegrészekből látszik.” FEKETE, „Csokonai...”, 82.

A *Poëseos* kötet háttérében kirajzolódó szemléleti javaslat egészének ismeretére számos Csokonai-szöveg utal. Hogy Csokonai anakreontika-konceptiójára, illetve Háfíz-verseire Jones kötete közvetlen hatást gyakorolt, eddig sem kérdőjelezte meg a szakirodalom. Mindezek tükrében azonban az, hogy *A' Tsókok* gráciái a természet szépségét megénekelve a „Sympáthia” erejéről zengenek,⁴⁷ sem biztos, hogy csupán Gessner, Guarini, Tasso, Metastasio és Marini műveinek kontextusában⁴⁸ értelmezendő. Maga *A' Tsókok* nyelvi, poétikai és tartalmi elemei, a szöveg egésze egyébként – ahogyan arra már Szauder József is utalt –⁴⁹ alighanem lelkes tetszést váltott volna ki William Jones-ból is, hiszen az általa promotált „ázsiai” esztétikum szinte minden karaktere, terminusa és költői eljárása jelen van benne. Emellett az ázsiai poézisről készített feljegyzéseinek egyik leginkább összefüggő szövegrészletében Csokonai nagyon erősen hangsúlyozza az ázsiai költészet árkádikus jellegét (használja is földrajzilag kivetítve az Árkádia-metáforát), és a mögötte álló venustas-kultuszt is,⁵⁰ ami megint csak a kötet egészének ismeretére vall. A további hatástörténeti momentumok felsorolásánál azonban lényegesen érdekesebb az, hogy itt egy tudatos poétikai-esztétikai választás is abba az irányba mutat, hogy Csokonai részéről nem csupán a nagyhírű orientalista iránti lelkesedésről, egzotikum iránti vágyról van szó. Csokonai számára ugyanis rendelkezésre állt egy másik lehetőség az orientális költészeti hagyományhoz való kapcsolódásra, mégpedig ugyancsak társítva egy versmetrikai újdonsággal, nevezetesen a paralelizmus-elmélettel. Robert Lowth *De sacra poesi Hebraeorum* című kötete⁵¹ ott szerepel Csokonai kivonatolásra szánt poétikai szakkönyvlistáján,⁵² hatását Csokonaira a szakirodalom is bizonyosra veszi.⁵³ Csokonai az ázsiai poézisről írott értekezésében pedig így indítja a III. feljegyzést:

Az Ásiai Poesisről akarván értekezni, legelőször is előmbe akad a' Zsidók Poézisa, Verbis splendida, sententiis magnifica, translationibus elata, compositione admirabilis etc. [Szavai ragyogók, mondatai nagyszerűek, képzettársításai magasztosak, kompozíciója csodálatra méltó, stb.] Hanem erről lásd azt a' tökéletes írást, *Lowth de S. Posei Hebraeorum*.

47 CSOKONAI VITÉZ Mihály, „A' Tsókok”, in CSOKONAI VITÉZ Mihály, *Szépprózai művek*, kiad. DEBRECZENI Attila, Csokonai Vitéz Mihály összes művei, 88–116 (Budapest: Akadémiai, 1990). *A' Kelleme*k című szöveg kapcsán ugyanez felvethető: uo. 50–52.

48 Erről a kontextusról lásd részletesen a kritikai kiadás jegyzetanyagában: uo., 375–378.

49 SZAUDER, „Csokonai...”, 181, 359–360.

50 CSOKONAI, „Kivonat az ázsiai...”, 154.

51 ROBERT LOWTH, *De sacra poesi Hebraeorum* (Oxford: Clarendon, 1753).

52 CSOKONAI VITÉZ Mihály, „Kivonat poétikai könyvekről”, in CSOKONAI, *Feljegyzések*, 179.

53 Többek között: FEKETE, „Csokonai...”, 83–84. és SZAUDER, „Csokonai...”, 356–364.

Én ugyan alacsonyabb dolgokról igyekezek írni; de a' melly nagyonn tele van akadályokkal és Munkával. ... T.i. azon Nemzetségekről akarok beszélni, a' kiknek Poesisétől undorodnak a' finnyás Europaiaknak füleik. Mert mi a' Translatiókat mitigálni [a képzet-társításokat megszelídíteni] szoktuk, és leniálni [mérsékelni]; az Ásiaiak pedig temere és incitatus exaggaralni [merészen és hevesebben fokozzák azokat]: mi azonn vagyunk hogy verecundák [valószerűek] légyenek, és mintegy könnyenn insinuálják [befogadtassák] magokat a' Metaforák; ők, hogy erőszakosan rohanjanak be: mi, hogy tsinosak légyenek, tündöklök, gyönyörűek, nem messziről vonttak; ők a' pervagata [elterjedt] és középenn tétetett dolgokonn keresztül repülnek, és olykor a' legmesszebből keresett képekenn kapkodnak, a' mellyeket egész dosztig halmaznak: Az Európai poéták végezetre főként azon munkálódnak, hogy gyönyörűségesenn, hogy világosan irjanak; az Ásiaiak, hogy vaste [terjengősen], hogy bujálkodva, hogy dissolute [féktelenül]. Innen van, hogy az Arabsok és Persák Versezetjével egybe hasonlítatik az Európaiaknak legfelemelkedettebb Poésisok (a' Görögöt mindég kiveszem) azonnal remisse [csendesen, visszafogottan] láttatik folyni, és mintegy lebukni.⁵⁴

Csokonai tehát világosan kifejti, hogy a Lowth-féle orientális költészet-konceptióval szemben határozottan az európai kontextusban kevésbé népszerű Jones-féle javaslatot részesíti előnyben. Figyelemreméltó, hogy ezt nem verstani megfontolásból teszi, hanem választását esztétikai-poétikai érvekkel támasztja alá, erősen ragaszkodva az ázsiai költészet karakterjegyeinek Jones-féle bemutatásához (olyannyira, hogy Jones imént ismertetett terminusai is folyvást visszaköszönek Csokonai mondataiból). Érdekes külön kiemelni a felvezető sorok Lowth elméletének visszautasítására vonatkozó minősítését: Csokonai állítása szerint „alacsonyabb dolgokról” igyekezik írni, ezért nem Lowth kötetét és koncepcióját preferálja. Ez a megjegyzés a magyarországi Lowth-recepció verstani központú szakirodalmi narratívája⁵⁵ felől nézve egyáltalán nem értelmezhető. Ha azonban Lowth kötetének egészére, és nemcsak a paralelizmus-fejezetre koncentrál az olvasó, Csokonai megjegyzése is értelmet fog nyerni. A Lowth-kötet első előadása, mely a *De Poeticae fine et utilitate / A költészet céljáról és hasznáról* címet viseli, ugyanis egy nagyon határozott esztétikai-poétikai összegzéssel indít: az ázsiai költészet, és ezen belül a héberek költészete azért érdekes a kötet szerzője szerint, mert egyszerre képes megjeleníteni a költészet tanító, azaz hasznos és fenséges,

54 CSOKONAI VITÉZ Mihály, „Kivonat az ázsiai...”, 152–153. A latin terminusok szögletes zárójelben beékelte fordításait a tanulmány szerzője készítette.

55 Elsősorban: HORVÁTH Iván, „A grammatikai szemlélet kezdetei a magyar verselméletben: Földítő Aranyig”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 76, 3. sz. (1972): 290–306.

azaz felemelő funkcióját. Ehhez az alapkoncepcióhoz igazodik a kötet egésze is, mely a „didactica, epopoeia, tragoedia, oda, elegia” műfaji sor mentén mutatja be a héber költészet karakterisztikumait. Kiemeli e költészet parabolisztikus és szentenciózus mivoltát; a képi világán belül az allegória jelentőségét hangsúlyozza; az elégiáról és az idillről alig, az ódáról és a himnuszról annál inkább szól; és négy előadást/fejezetet szentel a fenségesség jelenségének, elemezve a nyelvezetben, a fogalmiságban és az érzelmekben megnyilvánuló fenségességet, és illusztrálva mindezt később újabb előadásban Jób könyvével. Hogy Csokonai nemcsak a parallelizmusra vonatkozó, terjedelmében jelentéktelen fejezeteket ismerte, mutatják azok a jelzők, melyeket feljegyzésében Lowth ázsiai poézisra vonatkozó koncepciójára alkalmaz: ragyogó, magasztos, csodálatra méltó („splendida”, „elata”, „admirabilis”). És innen válik érthetővé Csokonai választása is, mely elsősorban a két orientalista kötet esztétikai-poétikai koncepciójára vonatkozik: Lowth fenségességet és didaxist középpontba állító ajánlata helyett Jones „alacsonyabb” stílusréteget és tematikát célzó, azaz nem a fenségességet és nagyságot, hanem a bájt, apróságokat, finom érzelmi árnyalatokat, képi és zenei expresszivitást középpontba állító, „rokokós” ajánlatát fogadja el és tartja követendőnek.⁵⁶

Természetesen továbbra sem az az állításom, hogy Csokonai költészetének és költészetelméletének rokokó jegyei kizárólag Jones kötetére vezethetők vissza, az azonban igen valószínűnek tűnik, hogy ezen utólag rokokó stílusjegyekként és rokokó poétikaként azonosított jelenségeknek Csokonai költészetében fontos szemléleti forrása és ösztönzője, vagy legalábbis megerősítője lehetett Jones koncepciója. Jones a *Poëseos* kötet előszavában részletesen megindokolta, hogy szokásától eltérően miért latin, és miért nem angol nyelven írta meg kötetét: úgy tűnik, a *Poems* kötet után létre szeretett volna hozni egy „nemzetközibb” változatot, hogy a „dánok, oroszok, németek, lengyelek és magyarok” („Dani, Russi, Germani, Poloni et Hungari”)⁵⁷ is olvashassák orientalista köntösbe öltöztetett poétikai javaslatait. Hogy a dánokkal és lengyelekkel mi a helyzet, az kevésbé ismeretes, az azonban bizonyos, hogy Jones a magyarok között Csokonai révén olyan olvasóra talált, aki nemcsak a Háfizról szóló biografikus információit, versfordításainak ritmikai képleteit, hanem az emögött álló esztétikai programot is értő és alkotó módon fogadta.

56 Szauder József utal ugyan arra, hogy Lowth nem csak verstani szempontból fontos Csokonai számára, viszont ő arra a következtetésre jut, hogy Csokonai esetében Lowth és Jones poétikai javaslatai (melyeket nem részletez) egyaránt hatnak, mintegy egymásra épülnek. SZAUDER, „Csokonai...”, 356–364.

57 JONES, *Poëseos...*, XII.

Új Herkules

A válaszúthagyomány változatai a *Csongor és Tündé*ben

Bevezetés

Vörösmarty Mihály *Csongor és Tündé*jének hármassút-jelenetei és az évezredes hagyományra visszatekintő 'Herkules/Héraklész az útelágazásánál'-motívum közötti összefüggés lehetőségét először Balogh Piroska vetette föl Schediusz-összegkiadásának egyik lábjegyzetében.¹ Innen indult tovább Gere Zsolt, aki Vörösmarty-monográfiájában részletesen, az ikonográfiai összefüggésekre is figyelemmel vizsgálta az úgy nevezett Y-példázat érvényesülését a műben.² Jelen tanulmány e kezdeményezések folytatásaként, további kontextusok és jelentésrétegek bevonásával kívánja áttekinteni, hogy az érintett hagyománykomplexum miként érvényesül a drámai költeményben. Ehhez azonban először a rokokó költészetben is jelentős szerephez jutott motívum történetének a meglévő szakirodalomra támaszkodó, s vázlatossága mellett is némiképp terjedelmes áttekintése szükséges, annál is inkább, mert a Vörösmarty-mű – amint azt bizonyítani szándékozom – nem a Herkules-mondakör eme darabjának valamely kitüntetett változatához kapcsolódik, hanem a hagyománytörténet különböző rétegeit alkalmazza, kombinálja invenciózus módon.

* A tanulmány a K 134719. számú OTKA/NKFIH projekt keretében készült. A szerző köszönetet mond Zentai Máriának, Dávidházi Péternek és Gere Zsoltnak a dolgozat korábbi változatához fűzött értékes megjegyzéseikért.

1 SCHEDIUS Lajos János, „A Philokaliának, azaz a szépség tudományának alapelvei” [1828], in *Doctrina pulcri*: SCHEDIUS Lajos János *széptani írásai*, szerk. és jegyz. BALOGH Piroska, 253–379 (Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 2005), 334–335, 274. lj.

2 GERE Zsolt, *Szebb idők: Vörösmarty epikus korszakának rétegei*, Irodalomtörténeti füzetek 174 (Budapest: Argumentum Kiadó, 2013), 246–263.

I. *Hercules in bivio / trivio. A hagyomány útjai Vörösmarty előtt*

1. 1. A Xenophón-kontextus

Herkulesnek a két nőalak által megjelenített Erény (*Aretē/Virtus*) és Gyönyör/Hitványság/Vétek (*Kakia/Voluptas*) közti sorsválasztásáról szóló elbeszélés keoszi Prodikosz görög szofista filozófus egy művéből származik, azonban Xenophón *Memorabilia* (*Emlékeim Szókratészről*) című munkájában maradt fent parafrázisként.³ A történet szerint a „gyermekből ifjúvá serdült” Héraklész, aki „abba a korba jutott, midőn a fiatal emberek önállóvá válnak, és kimutatják, hogy az erény vagy a hitványság útjára lépnek-e”, egy „magányos helyen” töpreng arról, hogy melyik utat kövesse, amikor az ezeket jelképező két sudár asszony jelenik meg előtte, és intéznek szózatot hozzá, melyekben ábrázolják az általuk kínált életutakat. A bevett értelmezés szerint moralizáló paraboláról van szó, mely arra int, hogy az Erény hosszú és fáradságos, de dicsőséghez vezető útját kell választani, és visszautasítani az érzéki gyönyörökkel övezett könnyű és rövid, ámde bűnös és pusztulásba vivő utat. Az európai művelődéstörténet egyik alaptoposza ez, mely irodalmi, képzőművészeti és zenei alkotók sorának biztosított inspirációt Petrarcától Lucas Cranachon át Georg Friedrich Händelig. Mindezen műalkotások Herkules döntési szituációjában kizáró vagylagos választást láttak és láttattak, s ennek az uralkodó értelmezésnek megfelelően a téma szakirodalmi feldolgozásai – mint Erwin Panofsky 1930-as tanulmánya⁴ vagy Wolfgang Harms 1970-es monográfiája⁵ – is elsősorban a kettős útelágazás (*bivium*) kultúrtörténetén belül mozogtak. Panofsky mindamellett eme sokáig domináns értelmezés megváltozását, a „vagy-vagy” helyett az „is-is” szemlélet megjelenését szintén jelzi, s a 18. század végére teszi, mégpedig Goethe ide vonatkozó 1773-as reflexióját idézve, aki az egymást kizáró végletek helyett egy „pozitív középállapot” elérését tartotta kívánatosnak az ember számára.⁶ Újabban Carsten Zelle arra figyelmeztetett, hogy a 18. századi német irodalomban már jóval Goethe előtt, az ’antropológiai

3 XENOPHÓN, *Emlékeim Szókratészről*, II, 1, 21–33. A művet az alábbiakban Németh György fordításában idézem. A keletkezési kontextusról vö.: Philip BOSMAN, „The Philosophical Tradition”, in *The Oxford Handbook of Heracles*, Ed. Daniel OGDEN, 332–344 (Oxford: Oxford University Press, 2021), 335–337.

4 ERWIN PANOFSKY, *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Studien der Bibliothek Warburg XVIII (Leipzig, Berlin: B. G. Teubner, 1930), különösen: 37–196.

5 WOLFGANG HARMS, *Homo viator in bivio: Studien zur Bildlichkeit des Weges*, Medium Aevum: Philologische Studien 21 (München: Wilhelm Fink Verlag, 1970).

6 PANOFSKY, *Hercules am Scheidewege...*, 83, 136. Vö. Johann Wolfgang von GOETHE, „Götter, Helden und Wieland: Eine Farce”, in Johann Wolfgang von GOETHE, *Dramatische Dichtungen II*,

fordulat' keretében létrejött a történet átértelmezésének lehetősége, és a test-lélek dualizmust implikáló, s ezzel az egyik választási lehetőséget eleve kiküszöbölő decizionista megközelítés helyett megfogalmazódott a döntési helyzet másféle megoldása is. Eszerint az 'egész ember' mint testből és lélekből, érzékiségből és szellemből összetett lény számára a (herkulesi) feladat nem valamelyik extremitás irányába való elmozdulás, hanem az önnön természete ellenkező végletei közötti egyensúly, középút megtalálása. Zelle e szemlélet felbukkanását már a 18. század elejének német anakreontikájában konstataálta, és az ezt hordozó, s egészen a Sturm und Drangig vezető lírai irányzatot „antropológiai rokokónak” nevezte.⁷

E germanisztikai fókuszú meglátás szerint tehát a Herkules-történet hagyományos *bivium*-alapú értelmezése a 18. században fordult át az ugyanott hármast utat (*trivium*) látó felfogásba, összefüggésben a korabeli váltással a dualista emberképből az antropológiai középút eszményítésébe. A kérdéskört ugyanakkor tovább árnyalja két interpretáció, melyek a prodikoszi történetet eredeti (azaz: legkorábbi fennmaradt) kontextusában, vagyis az azt hagyományozó xenophóni Szókratész-dialógussal összefüggésben olvasták: Leo Strauss 1972-es Xenophón-monográfiájának vonatkozó fejezete⁸ és Ernest L. Fortin szintén klasszikai-filológiai indíttatású, de emellett a korai keresztény recepcióra is ügyelő, először 1986-ban publikált tanulmánya.⁹ Ők ugyanis egybehangzóan arra jutnak, hogy a választút-elbeszélés a maga eredeti szövegbeágyazottságában sem tekinthető kizárólag a kettős választútról szóló példázatnak, hanem eleve erősen sugalmaz egy *trivium*-szerű értelmezést is.

A középpontba állított szövegegyeség a Szókratész-tanítvány Xenophón által mestere védelmében (apológiaként) írt *Memorabilia* 2. könyvének első fejezete, egy Szókratész és Arisztipposz közti dialógus, melynek fő kérdése az, hogy az élet különböző területein miként tehetünk szert a mértékletesség avagy önuralom eré-

Hg. Wolfgang KAYSER, Hamburger Ausgabe 4, 203–215 (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2000), 214.

- 7 Carsten ZELLE, „Anakreontik und Anthropologie: Zu Johann Arnold Eberts *Das Vergnügen* (1743)”, in *Anakreontische Aufklärung*, Hg. Manfred BEETZ und Hans-Joachim KERTSCHER, Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung 28, 93–105 (Tübingen: Niemeyer, 2005), különösen: 97–101. Lásd még ugyanabban a kötetben a következő, hasonló gondolatmenetű tanulmányt: Dorothee KIMMICH, „Auf der Suche nach dem ganzen Menschen: Die künstlichen Paradiese epikureischen Glücks im Rokoko”, in *uo.*, 77–92.
- 8 Leo STRAUSS, *Xenophon's Socrates* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1972), 32–39.
- 9 Ernest L. FORTIN, „Basil the Great and the Choice of Hercules: A Note on the Christianization of a Pagan Myth”, in Ernest L. FORTIN, *The Birth of Philosophic Christianity: Studies in Early Christian and Medieval Thought*, Ed. J. Brian BENESTAD, Collected Essays 1, 153–168 (London et al.: Rowman & Littlefield Publishers, 1996).

nyére. A beszélgetőpartner Arisztipposz kiválasztását is éppen hogy az indokolja, hogy ő „kissé mértéktelen”. A gondolatmenet először oda jut, hogy Szókratész kimondja: az önuralmat tanúsítók uralkodásra termettek, míg az erre képtelenek nem törnek vezető szerepre, és így alattvalókká lesznek. Arisztipposzhoz intézett kérdésére, hogy ő vajon melyik csoportba sorolná saját magát, az interlokútor azt feleli, hogy mivel „könnyen és kellemesen” akar élni, sem az uralkodás terheit, sem a rabszolgasággal járó sorsot nem vállalja, hanem „létezik a kettő között egy közbűlő út”, amelyen haladni próbál; „ez nem az uralkodáson és nem a szolgáláson, hanem a szabad ember életformáján keresztül vezet, és leginkább ez visz el a boldogsághoz”. Szókratész ezután felhívja társa figyelmét arra, hogy aki „emberek között” (vagyis társadalomban) él, és nem a „vezetők” közé tartozik, az hamarosan szolgálává lesz, tehát hogy ilyen értelemben nem létezik „közbűlő út”, vagyis az ember szükségszerűen vagy uralkodó vagy alattvaló, azaz nem helyezheti magát a politikán kívülre. Arisztipposz rávágja: ezt dilemmát ő azzal kerüli meg, hogy nem csatlakozik egyetlen állam polgáraihoz sem, és „mindenütt idegen marad”. Szókratész viszont felvilágosítja, hogy ez nem megoldás, mivel ameddig az utakon csavarog, bármikor jogtalanság érheti, a városba érve pedig a „legutolsó polgárnál” is kevesebbet fog érni. Arisztipposz ezen a ponton arra következtet, hogy Szókratész szerint a „királyi mesterség” hordozza magában a boldogságot. Szókratész azonban ezt nem erősíti meg, hanem ehelyett – ahogyan ezt Strauss és Fortin kiemelik¹⁰ – egy implikáltan hármas szempontú osztályozást ad a gyönyörnek szentelt, mértéktelen élet elutasításáról:

A hamar munkák, az elkapkodott gyönyörök nem elegendők sem arra, hogy a testet kielégítsék, ahogy a tornászok állítják, sem arra, hogy a lélekbe bármiféle említésre méltó ismeretet beoltsanak, az erőfeszítést igénylő gyakorlatok viszont képessé tesznek testi-leg és lelkiileg kiváló tettek végrehajtására, ahogy erről nagyszerű férfiak nyilatkoznak.¹¹

Vagyis míg az egyik oldalon a „tornászok” (az eredetiben „γυμνασται”, mely ’edzőket’ is jelent) a test kielégítésének szempontjából tartják elégtelennek a mértéktelen élvhajhászatot, és a másik oldalon ugyanazent okból a „nagyszerű férfiak” a testi-lelki önuralom és erőfeszítés fontosságát hangsúlyozzák, addig egy meg nem nevezett harmadik (középső) csoporthoz tartozók a lélekbe oltott ismere-

10 STRAUSS, *Xenophon's Socrates*, 35–38; FORTIN, „Basil the Great...”, 159.

11 XENOPHÓN, *Emlékeim Szókratészről*, II, 1, 20. Az eredetiben: „ἔτι δὲ αἱ μὲν ῥαδιουργίαι καὶ ἐκ τοῦ παραχρῆμα ἡδοναὶ οὕτε σωματικὴ εὐεξίαν ἰκαναὶ εἰσιν ἐνεργάζεσθαι, ὥς φασιν οἱ γυμνασται, οὕτε ψυχῇ ἐπιστήμην ἀξιόλογον οὐδεμίαν ἐμποιοῦσιν, αἱ δὲ διὰ καρτερίας ἐπιμέλειαι τῶν καλῶν τε καὶ ἀγαθῶν ἐργῶν ἐξικνεῖσθαι ποιοῦσιν, ὥς φασιν οἱ ἀγαθοὶ ἄνδρες.”

tek fontosságára ügyelnek ebben a kérdésben. Az utoljára említett „nagyszerű férfiak” közül hármat is nevesít Xenophón: Hésziodoszt, Epikharmoszt és végül a „bölcс Prodikoszt”. Az első kettőtől rövid verses idézeteket szűr be álláspontjuk bemutatására, míg a harmadiktól a dialógus lezárásaként beiktatott ’Héraklész a válaszáton’-történetet idézi hosszasan, mely a teljes dialógusnak több mint egyharmadát teszi ki. De vajon kik tartoznak a nem nevesített középső csoportba, akik a lélekbe oltandó ismeretek szempontjából intenek mértékletességre? Strauss és Fortin egyaránt arra jutnak, hogy itt a filozófusokról, konkrétan pedig magáról Szókratészről van szó. Strauss így foglalja össze következtetéseit:

A nagyszerű férfiak a kemény munkával, a nemes tettekkel teli életet dicsérik, azt az életmódot, amely a királyi mesterségben csúcsosodik ki, s amelyet – Arisztipposz számára úgy tűnt – Szókratész boldogságnak tekintett. Ennek az életmódnak az alapja az önuralom. De van egy másik életmód is, amelynek szintén az önuralom az alapja, az az életmód, amelynek révén a tudomány a lélekbe oltódik, és amely Szókratész boldogító tevékenységében csúcsosodik ki; erről az életmódról Prodikosz (nem beszélve Epikharmoszlól és Hésziodoszlól) teljesen hallgat. Más szóval, abban a kereszteződésben, ahol Héraklésznek az Erény és a Bujaság udvarolt, nem két, hanem három út találkozik.¹²

Fontos, a válaszáton-történet *bivium*-szerű értelmezését relativizáló körülmény továbbá – amint erre mindkét tanulmányíró utal –, hogy a Prodikosztól átvett elbeszélés Xenophónnál az Erény Héraklészhez intézett nevelő szózatával zárul, azonban nem tartalmazza a várt végkifejletet, a főszereplő döntését, sem annak ismertetését, hogy Arisztipposzra hogyan hatott az elbeszélés.¹³ Ehelyett a dialógus Szókratész rövid megjegyzésével végződik, mely azonban nem von le következtetést az idézett meséből, hanem csupán felszólítja Arisztipposzt, hogy fontolja meg a hallottakat és a jövőben ennek jegyében gondoskodjon életéről. A Prodikosz-történet lezáratlansága erősen kontextusfüggővé teszi az értelmezését, hiszen ha Prodikosz vagy a hozzá hasonló „nagyszerű férfiak” szemléletét alapul véve oda is érthetjük, hogy Héraklész végül az Erény mellett dönt, ez nem feltétlenül igaz más szempontból, például Szókratészéből. Azáltal, hogy a válaszáton-történet a dialóguson belül reflektálatlanul marad, funkciója szerint itt pusztán annak a gondolkodásnak egyik példázata lehet, ahogyan a hősi életmód iránt elkötelezett „nagyszerű férfiak” vélekednek a boldogságról, de nem az egész párbeszéd konklúziója, nem Szókratész álláspontjának tükrözése.

12 STRAUSS, *Xenophon's Socrates*, 37–38.

13 STRAUSS, *Xenophon's Socrates*, 37; FORTIN, „Basil the Great...”, 159.

Fortin a „Szókratész fejében élő” harmadik lehetőség kapcsán azt hangsúlyozza, hogy ez – szemben Arisztipposz elképzelésével a harmadik útról – megvalósítható, amennyiben „ahelyett, hogy a nemességet feláldozná az élvezetnek vagy fordítva, magasabb szinten igyekszik ötvözni őket”. Fortin hozzáteszi, hogy ebben a műfaja szerint védőíratként olvasandó Xenophón-szövegben „feltehetően óvatossági okokból” nem határozták meg explicit módon ezt a középutat:

Annak őszinte feltárása, hogy milyen is volt Szókratész valójában, kevésbé rehabilitálta volna őt a becsmérői szemében; emellett pedig, mivel a célzott életmód nem mindenki számára megfelelő, sőt talán csak néhány kiválasztottnak adatik meg, minden rá tett konkrét utalás vagy haszontalan, vagy helytelen lett volna. Xenophón szókratészi írásainak és a platóni dialógusoknak az olvasója mégis spontán módon arra az életre gondol, amely mellett, hogy ténylegesen megelégszik önmagával, mentes az Arisztipposz által megálmodott élet aljasságától és önzésétől, vagyis az elméleti életre, amelynek leg-tökéletesebb megtestesítőjeként maga Szókratész kínálkozik.¹⁴

Fortin magyarázata a szókratészi filozófia valódi mibenléte felfedésének kerüléséről annál is inkább meggyőző, mert Xenophónon kívül egy másik híres Szókratész-tanítványnál, Platónnál is megfogalmazódik ez a tilalom. A *Theaitétosz* című dialógusban Szókratész az általa alkalmazott bábamódszerről ad elő beszélgetőtársának, melynek lényege az, hogy ő maga egy bábához hasonlít, amennyiben segít megszülni mások gondolatait: úgy fogalmaz, hogy akik vele társalogtak, sohasem őtőle „tanultak valamit, hanem ők maguk találtak önmagukban és hoztak felszínre sok minden szépet”. Ennek az eljárásnak azonban rejtve kell maradnia, és ezért Szókratész arra kéri Theaitétoszt, hogy „ne kürtölje ki” ezt másoknak, mert „titok”, hogy birtokában van ennek a mesterségnek.¹⁵ Szempontunkból a maieutika, a szellemi bábáskodás titkos művészete azért is fontos mozzanat, mert ennek figyelembe vételével jól indokolhatóvá válik, hogy Xenophón előadásában miért maradt nyitva a 'Herkules a válaszüton'-történet vége és miért nem tudjuk meg azt sem, hogy Arisztipposz maga miként döntött a mese tanulságának fényében saját élete folyásáról. Jó okkal feltételezhetjük ugyanis: Szókratész a xenophóni dialógusban is a baba szerepét viszi, és így Prodikosz történetét szintén azzal a céllal adta elő, hogy előcsalogassa partnere (és a mindenkor olvasó) önnön személyiségének, életfelfogásának megfelelő véleményét a szóban forgó kérdésről.

14 FORTIN, „Basil the Great...”, 160.

15 PLATÓN, *Theaitétosz*, 149a és 150d. Ford. KÁRPÁTY Csilla.

1.2. A keresztény-humanista tradíció

A prodikoszi 'Herkules a válaszüton'-történet (*Hercules prodicius*) német és itáliai humanizmusban megjelenő ikonográfiai hagyományának hosszú tanulmányt szentelő Erwin Panofsky szerint mintegy 1400-ig sem a képzőművészet, sem az irodalom nem dolgozta fel az antik mitológiát.¹⁶ Ezt a megállapítást Theodor E. Mommsen korrigálta, felhívva a figyelmet a válaszüton-példázat megjelenésére Petrarca életművében. Abban azonban egyetértett a két szerző, hogy a recepció-történet hosszas hiátusa az elbeszélésben megmutatkozó morálfelfogás és középkori keresztény erénytan közötti diszkrepanciára vezethető vissza. Mommsen szerint

először is a két életmódot a mesében az erényesnek és a rossznak (*virtus* és *voluptas*) tartott dolgok megismerésítői jelenítették meg, szigorúan földi értelemben, és egyáltalán nem összhangban a jó és a rossz örök jelentésének keresztény értelmezésével. Másodszor pedig egyetlen kereszténynek sem adatott meg az a jog, amelyet a történetben Herkulesnek követeltek, hogy teljesen szabadon és teljesen egyénileg dönthessen élete alapvető irányát illetően; csak Krisztusnak adatott meg, hogy »meg tudja vetni a rosszat, és a jó tudja választani« (Ésaiás 7, 15).¹⁷

A középkor keresztény morálszemlélete és a prodikoszi válaszüton-szituáció implikálta felfogás közti eltérés fényében különösen érdekes, hogy – bár erre Panofsky és Mommsen nem tértek ki – létezett a keresztény egyházatyák körében is recepciója a történetnek, s ezt pontosan egyfajta, a kettős választást elvető *trivium*-szemlélet jellemezte. Erre a hagyományszegmensre Ernest L. Fortin hívta fel a figyelmet idézett tanulmányában, kiemelve Jusztinosz Mártír *II. Apológia* című művének megjegyzését, amely a herkulesi utelágazást úgy írja le, mint amely „olyan hely, ahol három út találkozik” (*epi tridon tina*). Mivel e megállapítást egy Krisztus és Szókratész közötti összehasonlítás előzi meg, Fortin úgy értelmezi a harmadik út említését Jusztinosznál, hogy az azonos „a kereszténységgel”, melyet ezek szerint „úgy kell tekinteni, mint egy harmadik utat, amely eltérő és magasabb rendű a politikának vagy a filozófiai elmélkedésnek szentelt élethez képest”.¹⁸ A másik szerző, akivel Fortin behatóbban foglalkozik e szempontból, Nagy Szent

16 PANOFSKY, „Hercules prodicius: Die Wiedergeburt einer griechischen Moralerzählung im deutschen und italienischen Humanismus”, in PANOFSKY, *Hercules am Scheidewege...*, 37–196. 155.

17 Theodor E. MOMMSEN, „Petrarch and the Story of the Choice of Hercules”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 16, No. 3/4 (1953): 178–192, 179. A bibliai idézetet ford. KÁROLI Gáspár.

18 FORTIN, „Basil the Great...”, 160.

Vazul (Baszileiosz), s az ő Prodikosz nyomán szabadon előadott válaszút-története, amely magyarul *Nagy Szent Vazulnak intő szózata az ifjusághoz a hellén irodalom hasznáról* címen¹⁹ megjelent művében olvasható. A Herkules-történet az itt szereplő formájában Fortin szerint szintén lehetőséget nyit egy olyan olvasatra, mely párhuzamot von a xenophóni változatban implikált harmadik utas szókratészi értelmezés és a keresztény szemlélet között:

a Baszileiosz által képviselt és a Szókratész által felvázolt álláspont nem teljesen ellentétes egymással, legalábbis annyiban, hogy egyikük sem tekinti a politikai életet a legmagasabb rendű életnek, vagy értékeli az általa életre hívott erényeket a legmagasabb rendű erényeknek. Ahogyan a filozófus számára az erkölcsi erény nem öncél, hanem egy olyan életmód feltétele és természetes következménye, amely túlmutat a politika területén, úgy a keresztény számára az erény nem önmagáért, hanem egy magasabb cél, nevezetesen az örök élet boldogságának előkészítéseként és eszközöként keresendő.²⁰

A herkulesi válaszút-történet későbbi recepciójának azonban nem a *trivium*-olvasat, hanem a *bivium*-változatnak a keresztény szemléletmóddal való összegyeztetése (*Hercules christianus in bivio*²¹) lett az alapja, melynek eredményeként a mese egy neosztoikus jellegű keresztény erénytan példázatává lett.²² Ez az egybehangolás a reneszánsz idején történt meg, összefüggésben azzal, hogy a prodikoszi elbeszélést összekapcsolták Krisztusnak a széles és keskeny útról szóló példázatával. (Máté, 7, 13–14.) Mint Theodor E. Mommsen rámutatott, ez az értelmezésbeli innováció vélhetően Petrarcának köszönhető, amint az is, hogy a prodikoszi hagyomány szintén kombinálódott a püthagorasz Y-példázattal.²³ Ez utóbbi szerint az Y betű feltalálása és misztikus jelentéssel való felruházása Püthagorasz görög filozófusnak tulajdonítható. Erről olvashatunk például Sevillai Izidor (556–636) *Etymologiae sive Origines* (*Etimológiák vagy eredetek*) című lexikonában:

19 *Nagy Szent Vazulnak intő szózata az ifjusághoz a hellén irodalom hasznáról*, ford., bev. BÓDISS Jusztin (Budapest: Stephaneum Nyomda R. T., 1911.), 20. (V.)

20 FORTIN, „Basil the Great...”, 162.

21 Vö. HARMS, *Homo viator...*, 173.

22 Vö. Jochen SCHMIDT, „Herakles als Ideal stoischer Virtus: Antike Tradition und neuzeitliche Inszenierung von der Renaissance bis 1800”, in *Stoizismus in der europäischen Philosophie, Literatur, Kunst und Politik: Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Moderne*, Hg. Barbara NEYMEYER, Jochen SCHMIDT und Bernhard ZIMMERMANN, 1:295–342 (Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2008), 301–302.

23 MOMMSEN, „Petrarch...”, 186–187.

Az Y betűt Szamoszi Püthagorasz az emberi élet szimbólumaként alkotta meg. Az alsó szár az élet első szakaszát jelenti, mely még bizonytalan és nem adta át magát sem a bűnnek, sem az erénynek. A felső kettős ág a serdülőkorral kezdődik és ennek jobb szára meredek, de ez vezet az áldott élethez, a baloldali enyhébben emelkedik, viszont bukásba, pusztulásba visz. Erről mondja Persius (*Szatírák*, 3, 56–57.): „az erény meredek, szűk ösvényét betűjének / jobb szárával eléd rajzolta Samosnak a bölcse.”²⁴

Az Y-példázat szellemében a gyermekkor etikai közömbösségét elhagyó ifjú *szabad akaratából* dönt bűn és erény útjai között:²⁵ ez az a mozzanat, melyet egyes értelmezések a prodikoszi eredetnél is a mondanivaló lényegének tartanak,²⁶ s amely a 'Herkules a válaszáton'-történet újkori (az egyházatyákétól ennyiben tehát eltérő) felfogásának meghatározó elemévé lett. Így például nem véletlen, hogy Schedius Lajos 1828-as széptanában a történetet a „szabad akarata szerint cselekvő lélek, azaz a morális szabadság” allegóriájaként tünteti fel: ez a fajta 19. századi interpretáció egy hosszas, egészen a 16. századig visszavezethető ikonográfiai, illetve emblematikai hagyományra támaszkodott.²⁷ (1. kép)

Püthagorasz nevének és filozófiájának a Herkules-allegóriához kapcsolódására szempontunkból fontos kései példaként megemlítendő, hogy Robert Lowth (majdani anglikán püspök) *The Judgment of Hercules* című, a Prodikosz-történetet feldolgozó didaktikus költeménye először a Püthagorasznak tulajdonított, életviteli szabályokat megfogalmazó *Aranyversek* társaságában jelent meg 1743-ban.²⁸ Lowth parafrázisában a történet nem a választási lehetőségek feltárulásával zárul, mint Xenophónnál, hanem továbbhalad. Itt Herkules – miután lepleződik előtte az érzéki gyönyörökkel csábító *Voluptas* hazug és csalárd mi-

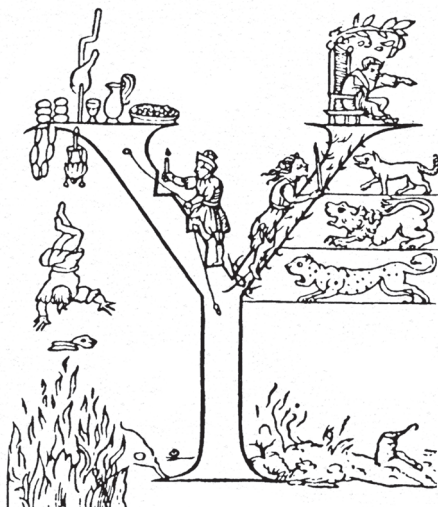
24 „Y litteram Pythagoras Samius ad exemplum vitae humanae primus formavit; cuius virgula subterior primam aetatem significat, incertam quippe et quae adhuc se nec vitiis nec virtutibus dedit. Bivium autem, quod superest, ab adolescentia incipit: cuius dextra pars ardua est, sed ad beatam vitam tendens: sinistra faciliior, sed ad labem interitumque deducens. De qua sic Persius ait (3, 56): Et tibi qua Samios deduxit littera ramos, / surgentem dextro monstravit limite callem.” SEVILLAI Izidor, *Etymologiae*, 1.3.7. A Persius-szöveget MURAKÖZY Gyula fordításában idézem. Vö. az angol kiadással: *The Etymologies of Isidore of Seville*, Eds. Stephen A. BARNEY, W. J. LEWIS, J. A. BEACH, Oliver BERGHOF, with the collaboration of Muriel HALL (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), 40. Vö. még: HARMS, *Homo viator*, 29–34. Lásd még az 1. képet!

25 Vö. PANOFSKY, *Hercules am Scheidewege...*, 44.

26 Vö. G. Karl GALINSKY, *The Herakles Theme: The Adaptations of the Hero in Literature from Homer to the Twentieth Century* (Totowa: Rowman and Littlefield, 1972), 101–103.

27 SCHEDIUS, „A Philokaliának...”, 334–335. Vö. Balogh Piroska jegyzeteivel uo.

28 [Robert LOWTH], *The Judgment of Hercules, a Poem: By a Student of Oxford: To which is subjoined, The Golden Verses of Pythagoras*, Translated from the Greek by Mr. [Nicholas] ROWE (Glasgow: Robert Foulis, 1743).



1. kép. Y-szimbólum Dante *Isteni színjáték*ából származó jelképekkel.

Forrás: Geoffroy TORY, *Champ fleury: Ou, L'art et science de la proportion des lettres...* (Paris: 1529).

volta – dönt is az Erény mellett, s e döntése nyomán élete végén égi jutalomban részesül. A záró sorok szerint:

Virtus által helyet fő bajnokok közt nyert.
Virtus által egek' égébe költözött,
'S örök ifjúságban él Istenek között.²⁹

Ezt követik a kettős kötetben az *Aranyversek* életmaximái, melyek végkicsengése szerint az embert a lélek racionális részének kell irányítania, s az élet végcélja az istenülés, a lélek eloldozása révén a halandó testtől:

És miután megváltál a halandó testtől, a szabad aithérbe érsz,
halhatatlan isten leszel, örök életű, többé már nem halandó.³⁰

29 Uo., 16. Kis János fordításának forrása: „Herkulesz' választása”, in Kis János' *versei*, kiad. KAZINCZY Ferenc, 3: 5–16 (Pest: Trattner János Tamás, 1814/1815), 16.

30 „The Golden Verses of Pythagoras”, in LOWTH, *The Judgment of Hercules...*, 28. Ford. STEIGER Kornél.

Összességében tehát az érzelmek kioltását célzó sztoicizmus és a püthagoreus tanítás e kiadványban egymással kombinálva, egymást erősítve jelenik meg a közös morális tanulság jegyében. E felfogáshoz képest ment végbe a 18. század során a már említett antropológiai paradigmaváltás, melynek következtében a szenvedélyek elnyomásának tana helyébe a válaszüttörténet értelmezésében is az „alsóbb képességek” fejlesztésének és irányításának, vagyis magasabb szintű meghaladásának középutas doktrínája lépett,³¹ mint a fenti fejtegetések mutatják, lényegében visszatérve ezzel a már Xenophón által implikált értelmezéshez. E szemléletváltás egyik, ebből a szempontból eddig nem értékelt, ám meglátásom szerint igen lényeges dokumentuma Christoph Martin Wieland *Musarion oder die Philosophie der Grazien* című 1768-ben kiadott, a német irodalmi rokokó csúcsteljesítményei között számon tartott³² verses elbeszélő műve.³³

1. 3. Wieland *Musariona*

Az ókori Görögországban játszódó *Musarion* cselekménye röviden a következő. Phantias, athéni ifjú, korábbi kicsapongó életmódjába belefásulva, s szerelmi bánattól hajtva, egy vidéki birtokra költözik, ahol a klasszikus válaszütt-probléma áll előtte: „Phaniás, az új Bölcs, Herkulesz’ módjára, / Búson, az életnek ül ketős útjára”.³⁴ Megtudjuk: Phantias célja az, hogy a „gyönyörűség” helyett a dicsőség, hír és virtus útját válassza az életben. Ezért maga mellé vesz két filozófust, a sztoikus Cleanthot (Kis János fordításában „Kleánth” vagy „Kleanthész”) és a püthagoreus Theophront, akik arról igyekeznek meggyőzni őt, hogy a világi hívságok és érzéki örömök értéktelenek, vagy legalábbis csekély értékűek. Azonban előbukkan Phantias egykori szerelme, Musarion, a szép és művelt hetéra. Az erdőben találkoznak egymással, és együtt térnek vissza Phantias szállására, ahol azt látják, hogy a két filozófus éppen a földön verekszik egymással, mivel összekülönböztek bizonyos filozófiai tételek igazságán. Musarion láttán azonban megjuhászodnak, és a kis társaság leül a vacsoraasztalhoz – a időközben csatlakozik hozzájuk Musarion szép szolgálólánya, Chloe is. A beszélgetés során a filozófusok előadják tanításaikat. A püthagoreus filozófus arról értekezik, hogy a Herkules által választott nehezebb út valójában „szép” és „kellemes”, illetve hogy

31 ZELLE, „Anakreontik und Anthropologie...”, 99.

32 Vö. Alfred ANGER, *Literarisches Rokoko* (Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1962), 91.

33 Christoph Martin WIELAND, *Musarion, oder die Philosophie der Grazien: Ein Gedicht, in drey Büchern* (Leipzig: Weidmanns Erben und Reich, 1768).

34 Wieland költeményét itt és a továbbiakban Kis János fordításában idézem: „Muzáron, vagy a’ Grátziák Philosophiája: Három Könyvben. Wieland után”, in Kis, *Versei*, 2:175–226.

a földi szépség, a „testiség’ posványos örvényéből” az égi szépséghez, az ideálokhoz emelkedés a kiút. (E tanítására utalva Musarion nem véletlenül nevezi őt a későbbiekben egy helyen „Platonistának”).³⁵ A sztoikus filozófus pedig arról beszél, hogy „semmik’ a szív’ vágyati ’s érzeti”. A mulatság végére azonban mindkét előadó példát mutat a saját eszméinek gyakorlati hiábavalóságára, hiszen Cleanth úgy leissza magát, hogy elterül, és ki kell vinni az ólba, Theophron pedig nem tud ellenállni Chloe bájainak, és félrevonul vele az éjszaka hátralevő részére. A verses elbeszélés utolsó, harmadik részét Musarion és Phantias beszélgetése tölti ki, ugyanis az ifjú a legmaradandóbb oktatást tőle nyeri el, mégpedig egy olyan gyakorlati szerelemfilozófia formájában, mely ellentmond mind a sztoikus, mind a püthagoreus tanításnak, amennyiben elutasítja a lélek és test merev különválasztására, metafizikai spekulációkra építő szemléleteket, illetve az azokkal párosuló, azokat a gyakorlatban meghazudtoló, s így egy másik végletbe eső gyakorlatot:

Nem borzas Cynikusz lett néki mestere,
 Nem eggy ránczos Kleánth, a’ ki beszédében
 A’ bor mellett Zénó, ’s – Sziléusz tetteben:
 Hanem a’ Szerelem. Hol van mása ennek?
 ’S ő hív tanítványa lett ezen Istennek.
 Könnyen tért ama’ szép Philosophiára,
 Melly, a’ mit a’ kegyes természet számára
 Öröminek gazdag árjából folyini hágy,
 Azzal vidámon él, ’s többre önként nem vágy;
 Örömet a’ dolgok’ szebb felét vizsgálja;
 Bölcs szívvel megnyugszik, akármi találja;
 Nem feszegeti azt, a’ mit az Istenek
 Setét éjszakába kegyesen rejtenek.
 Az alsó világon élő jámborokra,
 Noha talál köztök sok bolondságokra,
 Soha nem haragszik; sokszor megneveti
 Őket is, magát is, – de még is szereti.
 A’ színest kerüli, a’ tévelygőt szánja,
 A’ virtust dicséri, nem mindég kívánja,

35 „Éretlen buzgása egy Platonistának, / Az öröm’ helyébe ki jobbat tud tenni, / A’ melly nélkül Zénó tanít csak ellenni.” (Uo., 222.) A platóni metafizika „mélyen át van itatva olyan gondolatokkal, amelyeken [...] fölismerhető a püthagoreus eredet”. G. S. KIRK, J. E. RAVEN and M. SCHOFIELD, *A preszókratikus filozófusok*, ford. CZISZTER Kálmán és STEIGER Kornél (Budapest: Atlantisz, 1998), 320.

Nem is ég mindenkor, mikor szóll felöle,
 De szívből szereti, 's el nem pártol tőle.
 'S a' földet, dolgait bár melly sors intézi,
 Elyziumnak sem, pokolnak sem nézi.

A mű szerelemfilozófiája keretében születik középutas válasz arra a xenophóni kérdésre is, hogy miként lehetséges a boldogság a szabadságot szükségszerűen korlátozó társadalomban élő ember számára. Phantias megtalált boldogságának színtere ugyanis nem a város, de nem is kell hontalanként bujdosnia, hanem egy vidéki birtokon él:

A' nyughatatlanság' habos tengerének,
 Athéna' gyakori 's káros szélvészének
 Az ő kunyhójában nincsen semmi nyoma,
 Melly Muzáriónnal Grátiák' temploma.

Ez az életmód ugyanakkor nem jár teljes elszigeteltséggel, hanem olyan idilli környezetben zajlik („kert, mellyben Flóra lakik Pomónával”), ahol a napi politikától távol, baráti társaságban „édes tréfálni, édes gondolkodni” – itt a horatiusi barátsággkultuszt megidéző utalás történik Phantias szomszédjára is, „a' ki Flaccuszéval felér”.

Musarion tanítása mindazonáltal – mint arra Dirk von Petersdorff tanulmánya³⁶ rámutatott – nem tekinthető egyszerűen az életcélok metafizikai szintű igazolását vagy igazolhatóságát tagadó evilági életművészetnek, hanem azt az álláspontot képviseli, hogy az erény érvényesüléséhez szükség van a transzcendens perspektívák fenntartására is. Ezt fejezik ki Musarion következő, Phaniashoz intézett szavai:

'S vallyon mi emeli feljebb a' lelkeket,
 Mi formál olly nemes 's felséges szíveket,
 Mint éltünk' céljáról a' nagy reménységek? –
 Hogy a' világoknak nincs számok, sem végek –
 Hogy a' nap, melly útját látunkra itt járja,
 Egyg másik szebb napnak csak vékony sűgárja, –
 Hogy lelkünk végetlen, 's rokon főbb lelkekkel,
 'S ha szentül él, utóbb vígad Istenekkel. –

36 Dirk von PETERSDORFF, „Wieviel Metaphysik braucht die Aufklärung? Christoph Martin Wielands 'Musarion'”, *Merkur: Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 58, Heft 11 (2004): 1009–1019.

Petersdorff meggyőző érvelése szerint Wieland műve összességében a felvilágosodásnak arra az alapkérdésére reflektál, hogy amennyiben a szekularizáció folyamata a metafizika teljes felszámolásához vezet, mi fogja garantálni az erkölcsök fennmaradását?³⁷ Musarion és Phanasios párbeszédében a metafizikai eszmék olyan álmokké válnak hasonlókká, melyek ámbár „pompások” és „dicsők”, de az ébrenlét világában nem feltétlenül érvényesülnek.³⁸ A *Musarion* középutas szerelemfilozófiája így az erény (*virtus*) isteni eredetét sem tagadja ugyan, de annak alapvetően földi, gyakorlati vonatkozásaira koncentrál, szemben a sztoikusok valóságtól elrugaszkodó, elméleti megközelítésével. Erre vonatkoznak Musarion szavai:

Mért van Herkulesznek mindenütt oltára?

Mert ama' kösziklás nehéz úton jár,

Mellyet a' Bölcs nem tud járni, csak festeni.

Wieland *Musarion*ának, ennek az írója szerint „a tanköltemény, a komédia és az elbeszélés” határán álló munkának³⁹ több körülmény is különös jelentőséget kölcsönöz: egyrészt – mint láttuk – a mű reflektáltan hajtja végre a benne megjelenő sztoikus és püthagoreus filozófusszereplők képviselte *bivium*-felfogásról a Musarion alakjával megjelenített *trivium*-szemléletre való átállást, miközben a válaszüttörténet korábbi keresztény értelmezéseinek domináns üdvtörténeti perspektíva ugyan nem iktatódik ki teljesen, de helyébe erőteljes világi aspektusokkal is bíró szerelemfilozófia lép. Másrészt a korban nagy hatású alkotásról van szó, melyet nemcsak Goethe méltatott önéletírásában,⁴⁰ hanem például a magyarországi recepciója is jelentős.

37 PETERSDORFF, „Wieviel Metaphysik...”, 1017.

38 Lásd a püthagoreus–platonista filozófusról szóló sorokat: „Varázsló pálczája egyet csap előtte, / 'S tüstént ezer világ terem körülötte. / Bár fundamentomok csupa képzeletek, / De annyi pompásb 's dicsőbb épületek. / S ha külső érzésit egyszer elaltatja / Azt hiszi, hogy magát *valóval* mulatja. / Egy oly álom, mellyel az égben vígadunk / Nem végső szerencse. – Addig míg szunnyadunk, / Belé szól az ifjú. De a' felébredt Bölcs / Mert szükség, hogy utóbb akárkit is felkölts, / Lassanként a' nektár 's ambrózia mellett, / Olly étkeket kíván, mint régen kedvellett.” (223.)

39 „Christoph Martin Wieland – Salomon Geßnernek, Biberach, 1766. aug. 29”, in Christoph Martin WIELAND, *Briefe der Biberacher Amtsjahre (6. Juni 1760–20. Mai 1769)*, Wielands Briefwechsel 3, Hg. Renata PETERMANN und Hans Werner SEIFFERT, 406–409 (Berlin: Akademie-Verlag, 1975), 408.

40 Vö. Johann Wolfgang GOETHE, *Életemből: Költészet és valóság*, ford. SZÖLLÖSY Klára (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1982), *Hetedik könyv*, 242–243.

1. 4. A *Musarion* korai magyar recepciójához

A tanulmány fő tárgyához közeledve megemlítendő, hogy Kazinczy Ferenc a *Pályám emlékezetében* egyik alapvető fiatalkori olvasméniélményeként gondol vissza Wieland munkájára,⁴¹ s ismert az is, hogy a *Musarion* egyike volt a fogsága idején magánál tartott kevés számú könyvnek.⁴² Rajongásának pontos okát sehol nem adja meg, viszont egy levelében utal rá, hogy az „a’ szelid virtus mellyet a’ boldog korban élő Phaniás tanult Musárontól”, rokonszenvesebb neki, mint a „Thraseák ‘s Helvidiuszok ‘s Tacitusok, Sallustok sanyarúsága”⁴³ – vagyis a szellemfilozófiát többre tartja, mint a sztoikusok életszemléletét,⁴⁴ lévén a felsorolt római politikusok, történészek, filozófusok mind az utóbbi irányzatnak a képviselői voltak. A mű magyar nyelvű megszólaltatása Kazinczy szívügye volt, tőle tudunk Dayka Gábor fordítási kísérleteiről,⁴⁵ melyek azonban nem maradtak fenn. Az egyetlen teljes és a korban kiadott fordítást Kazinczy másik költőbarátja, Kis János készítette,⁴⁶ aki a *Musarion* egy részletét az általa szerkesztett zsebkönyvben 1799-ben,⁴⁷ a teljes művet pedig 1815-ben, *Verseinek* második kötetében tette közzé magyarul. Kis önéletírásában a saját ifjúkori eszmélkedé-

41 Kazinczy az 1770-es évek végére teszi találkozását a művel egy pesti könyvesboltban: „Nem ismerém a’ Wieland’ nevét, nem a’ könyvet, de a’ szép nyomtatás kívánt támogatni bennem, azt megvenni. Utam alatt Bécsig mindég azt olvasám, ‘s nem értettem. De addig olvasám míg végre megértettem. Azután Musáron, a’ Gráziák, és Diogenesz vala olvasásom, ‘s egyedül a’ három.” KAZINCZY Ferenc, „[Pályám emlékezte III.]”, in KAZINCZY Ferenc, *Pályám emlékezte*, s. a. r. ORBÁN László, Kazinczy Ferenc művei. Első osztály. Eredeti művek, 558–680 (Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2009), 574.

42 Vö. KAZINCZY Ferenc, „Fogságom’ Naplója”, in KAZINCZY Ferenc, *Fogságom naplója*, s. a. r. SZILÁGYI Márton, Kazinczy Ferenc művei. Első osztály. Eredeti művek, 63–137 (Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2011), 70.

43 „Kazinczy Ferenc – Kis Jánosnak, Széphalom, 1813. júl. 12”, in KAZINCZY Ferenc, *Levelezése*, kiad. (I–XXI:) VÁCZY János, (XXII:) HARSÁNYI István, (XXIII:) BERLÁSZ Jenő, BUSA Margit, Cs. GÁRDONYI Klára és FÜLÖP Géza, (XXIV:) ORBÁN László, (XXV:) Soós István, 2481. lev., 10:484–487 (Budapest–Debrecen: Magyar Tudományos Akadémia – Debreceni Egyetemi Kiadó, 1890–2013), 485.

44 Gergey László e vonatkozásban a „héraklészi dilemma megkerüléséről” ír Kazinczynál: GERGEY László, *Műzsák és gráciák között: Kazinczy Ferenc és a gráciaköltészet* (Budapest: Universitas Könyvkiadó, 1998), 32–35.

45 KAZINCZY Ferenc, „Dayka’ élete”, in Újhelyi DAYKA Gábor’ *versei*, kiad. KAZINCZY Ferenc, III–XLVIII (Pest: Trattner Máttyás, 1813), XVIII–XIX.

46 A magyarországi Wieland-fordítások bibliográfiáját lásd: Gottfried GÜNTHER und Heidi ZEILINGER, *Wieland-Bibliographie* (Berlin–Weimar: Aufbau-Verlag, 1983), 308–311.

47 „Muzáron vagy a’ Gráziák filozófiája. Wieland után”, in *’Sebbe való Könyv azoknak a’ kik az olvasásban hasznos gyönyörködtetést keresnek*, kiadta Kis János, 150–189 (Pozsony: Wéber Simon Péter, 1797). A fordításról lásd: FRIED István, „Stílustörekvések a XVIII. század végén: Kis János almanachjai”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 83, 5–6. sz. (1979): 577–588, 582–584.

sére nézve paradigmaticusnak mondja a Wieland-művet, mely más hatásokkal együtt arra készítette, hogy a (kanti) „elméleti bölcsekedéssel” felhagyva az „élet bölcseségét” válassza tanulása tárgyául.⁴⁸ A válaszmotívum hazai recepciójának szempontjából azonban Kistől nem csupán a *Musarion*-fordítás mérvadó, hanem megállapíthatjuk, hogy egész életművét vörös fonálként szövik át a téma felbukkanásai. 1791-ben jelent meg Robert Lowth említett költeményéből készített magyarítása *Herkules' választása* címmel,⁴⁹ mely az ekkor még gimnazista költő nevét egyből országosan ismertté tette.⁵⁰ A költemény átdolgozott formában helyet kapott verseinek 1815-ös gyűjteményes kiadásában is. Kis a Prodikosz-történetet magában foglaló Xenophón-művet is magyarra fordította görög eredetiből: a teljes mű 1831-ban jelent meg.⁵¹ Persius szatírát, melyek közül a 3. és az 5. is utal a kettős út – itt Püthagoraszhoz kötött – példázataira, szintén Kis adta ki magyarul 1829-ben, értelmező jegyzetek kíséretében.⁵² Eredeti munkái közül pedig *A dicsőség: A magyar nemességhez* című, az inszurrekciós költészet körébe tartozó 1809-es versében elevenítette fel az Y-példázatot. Megjegyzendő továbbá, hogy Kis halálának évében jelent meg a Püthagorasz-féle *Aranyversek* szintén általa készített fordítása.⁵³

48 KIS János superintendens, *Emlékezései életéből: Maga által feljegyezve* [2. kiadás], s. a. r. HELLEBRANT Árpád, Olcsó könyvtár 283 (Budapest: Franklin-társulat, 1890), 182–183. A *Musarion* ilyen célú felhasználására további hazai példa az a Kármán Józsefnek tulajdonított 1787-es jegyzőkönyv, mely Seneca- és Cicero-idézetek, valamint egykorú populárfilozófusok írásaiból merített bölcsességek mellett kivonatokat tartalmaz a Wieland-műből is: *Bemerkungen aus Lektüren und dem gesellschaftlichen Leben gesammelt und aufbewahrt von K.*, in MTA KIK Kt., M. Irod. Lev. 4-r, 13. Vö. GÁLOS Rezső, *Kármán József* (Budapest: Művelt Nép Könyvkiadó, 1954), 18–19.

49 *Herkules' választása: Allegoriás költemény: Anglusból fordított Lowth szerint*, [ford. KIS János] (Bécs: Hummel Dávid, 1791).

50 A siker gróf Széchényi Ferenc támogatásának köszönhető, aki a kéziratot ezer példányban kinyomtatattatta és gondoskodott róla, hogy a munkát az ország különböző iskoláiban jutalomkönyvként szétosztják. KIS, *Emlékezései életéből*, 73–74.

51 XENOPHON, *Sokrates' nevezetességei*, ford. KIS János (Kassa: Ellinger István, 1831).

52 PERSIUS Aulus Flaccus *szatírjai magyarul és deákul*, szükséges jegyzetekkel világosítva KIS János által (Sopron: Kultsár, 1829). Az egyik, már idézett idevágó szöveg hely: *Szatírák*, 3, 56–57.; a másik: *Szatírák*, 5, 34–35. Az utóbbi *locus* Kis János fordításában: „mikor a' még élni tudatlan / Lélek az elvált kettős uton áll, haboz és olly / Könnyen tévelyedik”.

53 *Pythagoras arany mondatai*, ford. KIS János, Hellen könyvtár (Pest, Pozsony: Hartleben, Wigand, 1846).

2. Vörösmarty

2. 1. A válaszút-motívum belső és világirodalmi kontextusai

A 'Herkules a válaszúton'-történet megjelenésének Vörösmarty életművében először Szörényi László szentelt figyelmet, mégpedig a *Volt tanítványaimhoz* (1822) című vers kapcsán, melynek didaktikus allegóriája ugyan közvetlenül a római keresztény költő Prudentius *Psychomachiáját* ('A lélek küzdelme') követi,⁵⁴ mely mű viszont a benne nőalakokként megszemélyesített erkölcsökkel és bűnökkel, s a köztük választó ifjúval voltaképpen a Prodikosznak tulajdonított példázat „keresztény sztoicista” változata. Szörényi megfogalmazásában: „A középkor boldogan vette át és telítette még inkább keresztényi tartalommal ezt a hagyományos példázatot, Petrarca pedig, akinek életművében alapvető szimbólummá válik a Heracles a válaszúton tanítása, szinte kötelezővé teszi az őt követő egész humanista tradíció számára; Vörösmarty pedig, a székesfehérvári ciszterciák tanítványa ennek a tradíciónak hűséges követője.”⁵⁵

A *Csongor és Tündével* ebből a szempontból – Balogh Piroska egy rövid megjegyzéséből kiindulva – csak Gere Zsolt foglalkozott kitűnő Vörösmarty-monográfiájában. A középpontban itt a mű cselekményének egyik szimbolikus teréként szolgáló „Hármas út vidéke” jelentésének értelmezése áll. Itt találkozik Csongor a 2. és az 5. felvonásban is a Kalmár, Fejedelem és Tudós jelképes alakjaival, és itt kellene Ilma útmutatása szerint megtalálnia valamiképpen a helyes utat Tündérország felé. Gere Zsolt interpretációs javaslata szerint helyyűtt az évezredes prodikoszi hagyomány válaszút-példázata elevenedik fel, mely egyébként szerinte azért sem véletlen, mert a Vörösmarty-életmű egésze bizonyos mértékig az Y-történet kettősségének jegyében áll: „Az erényre, tűrésre alapozott keresztény-sztoikus élet, vagy egy világiasabb, de túlvilági aspektusokat is magában foglaló boldogságelv, s a választással járó, az élet végén megvonható következmények Vörösmarty költészetének alaprétegeihez tartoznak.”⁵⁶ Tehát Gere összességében nem egyszerűen a moralizáló *bivium*-hagyomány újbóli felbukkanásaként értékeli a *Csongor és Tünde* vonatkozó jeleneteit, hiszen például jelzi, hogy az itt érvényesülő boldogságelv nem diametrálisan ellentételezi a keresztény-sztoikus szemléletet, hanem úgy, hogy közben túlvilági aspektusokat is magában foglal.

54 Vö. KIRÁLY György, „Vörösmarty *Volt tanítványaimhoz* című költeménye”, *Irodalomtörténet* 4, 3–4. sz. (1915): 87–95.

55 SZÖRÉNYI László, „Nihilizmus vagy skolasztika? Vörösmarty: Az emberek”, *Magyar Napló* 12, 4. sz. (2000): 74–77, 75.

56 GERE, *Szebb idők...*, 267.

Nála a Héraklész-történet (egyébként a prodikoszi elbeszélésben nem szereplő) végkifejlete, vagyis a hős apoteózisa és mennyei házassága kerül összefüggésbe a Vörösmarty-mű zárlatával.⁵⁷ Gere érvelésében ugyanakkor homályban marad, hogy a válaszut-történet *kettős* kérdésfeltevése pontosan miért lehet releváns a *hármásút*-probléma szempontjából a *Csongor és Tünde*-ben. A témakör ezért további, élesebb fókuszú megvilágítást igényel.

Elemzésem kiindulópontját a *Csongor és Tünde* első hármásút-jelenete képezi a 2. felvonás elején. A Tündérhont kereső Csongor azután ér a „Hármás út’ vidékére”, hogy Ilmától korábban homályos útbaigazítást nyert:

„Sík mezőben hármás út,
Jobbra, balra szerte fut,
A’ középső célra jut.”⁵⁸

Ilma talányos szavai idézőjelek között állnak, s ez a megoldás, amint arra Fried István felhívta a figyelmet, nemcsak azt fejezheti ki, hogy ő itt közvetítőként ad át egy mástól hallott üzenetet, hanem egyben „tárgy- és képzettörténeti sorba illeszti Csongor sorstörténetét”, utalva legfőképpen a „hármás utak antik-mitológiai vonatkozásaira”.⁵⁹ Miután Csongor (a színi utasítás szerint) „fellép” a hármás útra, feltárul előtte a világ:

Hah! melly tekintet! Egy raj a’ világ.
A’ legkisebb por, mint él, mint mozog.”⁶⁰

57 GERE, *Szebb idők...*, 263. Ide vonatkozóan megemlítendő Friedrich Schiller mítoszértelmezése *Az eszmény és az élet* (*Das Ideal und das Leben*) című versben, mely éppen Héraklész mennyei jutalmazásával példázza a földi kényszerű testi-lelki meghasonlottság meghaladásának lehetőségét: „Lelki béke és a testi mámor / tőlünk fájó választást kíván; / s lám, sugáruk összefonva lángol / égi sarjak homlokán.” (ford. NEMES NAGY Ágnes)

58 VÖRÖSMARTY Mihály, „Csongor és Tünde”, in VÖRÖSMARTY Mihály, *Csongor és Tünde* (1830), *Kincskereső* (1832), *Vérnász* (1833), sajtó alá rendezők FEHÉR Géza, STAUD Géza és TAXNER-TÓTH Ernő, Vörösmarty Mihály összes művei 9, 5–192 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1989), 25. (A kötet hivatkozása a továbbiakban: VMÖM 9).

59 FRIED István, „»’S a ki álmaimban él...«: Részlet a *Csongor és Tünde* elemzéséből”, in *Álmodónk, Vörösmarty: Tanulmányok: Az 1999. december 10–11-i kolozsvári konferencia anyaga*, sajtó alá rendezte EGYED Emese, Erdélyi Tudományos Füzetek 238, 78–92 (Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2001), 87.

60 VMÖM 9, 42.

Itt nézetem szerint a hármasút-hagyománynak először is a Vörösmarty számára evidensen adott latin értelmezése érhető tetten: a „trivium” jelentése Pápai Páriz Ferenc klasszikus szótárában elsőként ’három útnak össze-szakadása’, második-ként viszont: ’piatz’⁶¹ – ez utóbbiból adódik, hogy a helyszín megjelölését így értjük: ’a világ piaca’. Nem mellékes, hogy Kis János már említett, Robert Lowth Herkules-költeményéből készített fordítása éppen ezzel a metaforával vezeti be az ifjú hős döntési szituációjának ábrázolását: „Most érte Herkulesz’ azt a’ szép idejét / Mellyben az ifjuság világ’ piatzára / Fellép”.⁶² Csongor szintén „fellép” a hármas útra, helyzete azonban a Lowth-vers hőiséétől annyiban eltér, hogy ő eleve rendelkezik tapasztalatokkal a világról, hiszen, mint a mű nyitó soraiból kiderül, ő már „Minden országot” és „minden messze tartományt” bejárt.⁶³ Ez az előzetesen meglévő ismeret közös vonása Wieland világi örömeiktől megcsömörlött Phaniásával. Vagyis Csongor a hármas útfőnél második alkalommal szembe-sül a világ tapasztalatával, azonban ezúttal egy magaslati, áttekintő perspektívából tárul elé a látvány, s nézőpontja ezzel más lesz, mint a *bivium*-értelmezésben a megélt földi világon belül elhelyezkedő (Xenophón/Prodikosznál még csak nem is álló, hanem ülve töprengő) Herkulesé, és inkább hasonlít Szókratészéhez a *Memorabilia* keretdialogusából. Érdemes idézni Ernest L. Fortin ide vonatkozó metaforikus interpretációját:

A látszat ellenére a kereszteződés, ahol Herkules találkozik az erénnyel és a bujasággal, nem *bivium*, hanem *trivium*. Míg az ifjú hős csak két utat lát, addig Szókratész, aki felülről szemléli a jelenetet, mint például egy térképet néző ember, három különböző utat lát, amelyek egymás felé haladnak vagy egymástól távolodnak.⁶⁴

A magaslatból szemlélt világban tűnnek fel Csongor előtt a Kalmár, a Fejedelem és a Tudós jelképes alakjai. A szakirodalom konszenzusos abban a tekintetben, hogy ezek a szereplők más típusú boldogságkeresők, mint Csongor, és így nem jelentenek választási alternatívát a számára: „csupán a más utak és döntések kezdeti sikerét, működését és tragikus lezáródását mutatják be”.⁶⁵ Közelebbről arról van szó, hogy a gazdagság, hatalom és tudás evilági céljai felé igyekvő figurák a világ sík mezején futó úton mint életúton haladnak, Csongor viszont vertikáli-

61 PÁPAI PÁRIZ Ferenc, *Dictionarium Latino-Hungaricum* (Lőcse: Samuel Brewer, 1708), 590.

62 LOWTH / KIS [1815], „Herkulesz’ választása”, 7.

63 VMÖM 9, 7.

64 FORTIN, „Basil the Great...”, 160.

65 GERE, *Szebb idők...*, 257.

san mozogva, egy másik dimenzióból érkezve „fellép” erre az útra,⁶⁶ miáltal képes rálátni a sorsukra, amelyre ők maguk értelemszerűen nem. Így válik számára az Y-elágazás hármas úttá. A vándorok és Csongor helyzete közti különbség megfelel a *bivium*- és *trivium*-típusú boldogságkeresés közti eltérésnek. A hármas út-elágazás kettős lehetőségként tárul fel az oda az életúton érkezők számára, akik az egyik, saját szempontjukból helyesnek tűnő irány választását kiteljesedésként élik meg. A Kalmár az anyagi javak halmozásában, a Fejedelem az emberek igába hajtásában, a Tudós pedig a pozitív tudás felgyűjtésében keresi üdvét. Végső soron mindnyájan kudarcot vallanak – ez a Tudós számára már itt, a 2. felvonásban felsejlik, a többiek pedig az 5. felvonásban, a Csongorral való újabb találkozáskor fogják belátni, ám egyikőjük sem érti (nem is értheti) meg, hogy életének csődjé tragikus módon következett sorsválasztásának eleve extrém jellegéből. A világban, a társadalomban élő ember kettős választásának determináltságáról van itt szó, mely Xenophónnál Arisztipposz szólama nyomán tárult fel. A két mű közös tanulsága, hogy a végletek előbb-utóbb egybeérnek, a köztük való választásban tehát nem nyilvánulhat meg a szabad akarat. Hogy a hatalom mindenképpen rabsághoz vezet, azt Xenophónnál Arisztipposz mondta ki, s ehhez fűzte hozzá Szókratész, hogy a világban nincs harmadik út, csak az uralkodó vagy a szolga létmódja létezik. A kettős választásokat felülről szemlélő Csongor ezzel igen egybecsengő módon minősítette a Fejedelmet úgy, hogy „raboknak rabja”.⁶⁷ Míg Xenophónnál a világ uralásának példázata a király alakjához kötődik, s ennek feleltethető meg a *Csongor és Tünde* Fejedelme, Vörösmarty művében a világ fölötti uralomra törés két másik, a nyers erőszakra épülőnél kifinomultabb változata is szerepel: a pénz, illetve az enciklopédikus tudás révén való birtokba vétel. Azonban a Kalmár és a Tudós sorsa ugyanúgy előre meghatározott az egymásba érő, egymást kioltó ellentétek által, mint a Fejedelemé. A Kalmár esetében a gazdagság szükségszerűen szegénységbe fordul át, amint változik a szerencse. A Tudóst pedig a mindentudás felé hajtó vágy a „kétségek” tengerébe⁶⁸ vezeti, amint az 5. felvonásban véglegesen kiderül. E valójában kiútatlan, csak az életútról nézve választást nyújtónak tűnő perspektívák látványa elborzasztja Csongort, aki mindeközben lát egy közbülső harmadik utat is, még ha nem is tudja pontosan,

66 Vö. Taxner-Tóth Ernő meglátásával: „Vörösmarty [...] egy másik – képzeletbeli – síkon juttatja el Csongort a hármas út »csúcspontjára«, az elágazáshoz, csak így lehetséges, hogy mindhárom út ismeretlenként tárul föl előtte.” TAXNER-TÓTH Ernő, *Rend, kételyek, nyugtalanság: A Csongor és Tünde kérdései*, Irodalomtörténeti füzetek 133 (Budapest: Argumentum, 1993), 110.

67 VMÖM 9, 45.

68 VMÖM 9, 162.

hogyan melyik az. Fel kell ismernie, hogy a vándorok őt „útra nem vezetik”,⁶⁹ lévén az általa keresett Tündérhon az ő horizontjukról nem tűnik valósnak (ez a Tudós álláspontja), vagy csak a saját szűk körükön belül képesek értelmezni (mint a Kalmár és a Fejedelelem). Csongor célja – amint azt nyomban a színjáték elején megfogalmazza – az „égi szép” megtalálása, vagyis eredeti vágyképe túl van a vándorokra jellemző világi célkitűzéseken. Miután Tündét megpillantotta, keresett „mennyt” az ő személyére lokalizálta. A tündérek lakhelyének eléréséhez pedig a szerelmet hívja segítségül, mielőtt „kilép” a vándorok teréből:

Oh, szerelem, gyűjts utamra csillagot,
'S te légy vezérem Tündérhon felé.⁷⁰

A mű zárlatában pedig Csongor egy Tünde által varázsolt szerelemligetbe ér, ahol a világtól elvonulva, a halhatatlanságáról lemondott lány karjaiban várja a boldogság.

Az eddigieket megfontolva adódik, hogy a válaszút-történet fentebb vázolt hagyományegyüttesén belül a Wieland *Musarion*-ában megjelenő változat és a *Csongor és Tünde* alapstruktúrája közötti összefüggésre koncentráljunk.⁷¹ Csongor és Phánias egyaránt a herkulesi dilemma elé kerülnek, ugyanakkor jelképes figurák formájában mindkettőjük számára feltárul a *bivium*-jellegű választási szituáció hasztalansága. Wielandnál a sztoikus és a püthagoreus filozófus, Vörösmartynál pedig a Kalmár, a Fejedelelem és a Tudós mind arra szolgáltatnak példát, hogy az egyik sorslehetőség kizáró választása, legyen az az érzek tagadása, az eszményvilág kizárólagos előtérbe helyezése, vagy valamilyen szimbolikus, illetőleg tényleges totális hatalmi helyzetre való törekvés, egyrészt extremitáshoz, a személyiség egyensúlyának felbomlásához vezet – másrészt nem is igazi választás, hiszen az egyik véglet irányába tett elmozdulás magában rejt az ellentét megvalósulásának csíráját. Így a filozófusokat végül rabul ejtik elnyomni vagy meghaladni kívánt szenvedélyeik, a vándorok pedig épp az ellenkezőjét érik el világi céljaiknak. A valódi választási lehetőség tehát Csongor számára nem a herkulesi

69 VMÖM 9, 48.

70 VMÖM 9, 48.

71 Ez a kérdés ezidáig feltáratlan. A szakirodalom több Wieland-mű összefüggését is vizsgálta a *Csongor és Tünde*-vel, mindenekelőtt az *Oberon* című epikus költemény került fókuszba, de más, szintén mesei szüzsét alkalmazó munkái is szóba jöttek. Vö. SZAUDER József, „Csongor és Tünde”, in SZAUDER József, *A romantika útján: Tanulmányok*, 323–363 (Budapest: Szépirodalmi, 1961), 333–334; FRIED István, „A *Csongor és Tünde* forrásvidékéhez”, *Irodalomtörténet* 71, 2–4. sz. (1990): 328–347. FRIED István, „Vörösmarty Mihály és az *Oberon*”, *Irodalomtörténet* 90, 1. sz. (2009): 3–67.

két út között van, hanem az emberi sors *bivium*- és *trivium*-szerű megközelítése között. A harmadik út Phánias és Csongor számára egy-egy, az érzékiséget és annak meghaladását egyaránt képviselő nőalak,⁷² Musarion illetve Tünde révén nyílik meg. Az ő szerelemfilozófiájuk írja felül a köznapi, végletek által determinált életsorsot, amennyiben a testi-lelki kiegyensúlyozottság jegyében képes bizonyos mértékű metafizikai dimenziót is kölcsönözni a napok sorának, vagyis – Martinkó András Vörösmartytól kölcsönzött szavával – felvillantja a „földi menny” lehetőségét.

Azonban az is kétségtelen, hogy a Wieland- és Vörösmarty-féle szerelemfilozófia nem fedti teljesen egymást, ugyanis a *Csongor és Tünde* zárata – szemben a *Musarion*éval – korántsem vegytisztán optimista. Ezt a kérdést legutóbb Szilágyi Márton exponálta:

A dráma egyszerre fogható fel a szerelem apoteózisának, az elválasztva létező világok egyesíthetőségét állító történetnek, amelyben a pillanatnyinak látszó szerelem képes a végtelen időt magába foglalni – s mindezen lehetőségek megkérdőjelezésének is.⁷³

A kérdés vizsgálatánál abból indulok ki, hogy amikor a színdarab végén a sorsüldözött Csongor egy virágzó kertben felébredve az elfátyolozott Tündével találkozik, az a tiltott helyre való belépésért „büntetéssel” fenyegeti:

Én, szánód bár és barátod
Annyi búdnak hallatára,
Még sem irgalmazhatok:
Büntetésed szabva van már
Vissza vonhatatlanúl.⁷⁴

Ezt a szólamot a mű végkifejlete ismeretében lehet ugyan „játékos ijesztésnek” venni,⁷⁵ mindenesetre magában a drámaszövegben semmi nem jelzi, hogy Tün-

72 Tünde esetében a figura „égi-angyali idol” mivolta mellett az általa szintén erőteljesen képviselt szexuális tartalomra hívta fel a figyelmet: GERE Zsolt, „A *Csongor és Tünde* kontextusairól”, in *A romantika korának irodalmáról*, szerk. Z. KOVÁCS Zoltán, 47–65 (Pécs: Kronosz Kiadó, 2019), 51–53.

73 SZILÁGYI Márton, „Csongor és Tünde”, in SZILÁGYI Márton, „Miért én éltem, az már dúlva van”: *Vörösmarty-tanulmányok*, 113–133 (Budapest: Kalligram, 2021), 133.

74 VMÖM 9, 188–189.

75 BÉCSY Tamás, „A Csongor és Tünde drámai modellje”, in „Ragyognak tettei...”: *Tanulmányok Vörösmartyról*, szerk. HORVÁTH Károly, LUKÁCSY Sándor és SZÖRÉNYI László, 147–172 (Székesfehérvár: Fejér megyei Tanács, 1975), 168.

de itt ironikusan szólna. A folytatásban a kilétét még mindig elfedő Tünde választás elé állítja Csongort, tehát ez az a pont a cselekményben, ahol a férfi főhős immár nem csupán mások választásairól értesül, hanem saját maga is választásra kerül. Tünde először kizárja a halálos ítélet lehetőségét, mondván, az nem volna büntetés a halálra szánt Csongornak: „Várj egyébre, 's óva válaszs / Mert választanod szabad”.⁷⁶ Egyik eshetőségként – idézőjelekkel erősítve – felidézi, ám immár a jövőre is kivetítve, Csongor eddigi bolyongását, hontalan, magányos tengődését a „vadonban”. Miután Csongor ezt mint már egyszer kiállt és „tovább eltűrhetetlen” büntetést elveti, Tünde „nem kevesbbé szomorú” lehetőségként válaszolja azt a sorsot, mely a szerelemligetben várja az ifjút:

E' virágos csendligetben
 A' szerelem' hív ölében,
 Mint a' halmok csermelyének,
 Gyöngyvirággal koszorúzva,
 Vig dalokkal hangadozva,
 Kell lefolyni életednek.
 Hű kebelnek dobogása
 Lesz bölcsője álmaidnak,
 Hév ajaknak csókadása
 Megfejtője vágyaidnak.
 A' gyönyörrel fogsz fekünni,
 A' gyönyörrel ébredezni,
 'S elmúlt napjaid' keserve,
 Boldogságba eltemetve,
 Mint regében ó csoda
 Vissza fog mosolygani,
 'S több örömnek lesz oka.⁷⁷

De vajon a *locus amoenus* idilli helyszínén megvalósuló szerelmi együttlétben mint sorslehetőségben mi lehet a „szomorú”? Vagy ez a megfogalmazás Tünde részéről egyszerűen része az álruhás játéknak, melynek végén fátylát félrevonva felfedi magát szerelmének? Másfajta értelmezéshez vezet, ha meggondoljuk először is, hogy a Csongor elé állított választási lehetőség ugyanúgy látszólagos csupán, mint volt a Kalmár/Fejedelm/Tudós elindulása az Y valamelyik extremitásba

76 VMÖM 1989, 189.

77 VMÖM 9, 190.

vívó szárán. A Tünde által alternatívaként felkínált hontalanság, idegenség életformájának választása, amint Xenophón Szókratészétől tudjuk, nem valós lehetőség a szabadságra és boldogságra, mert ez az opció nem ad kiutat a társadalmi determináltságból. Ha a halál/öngyilkosság – Csongor által elfogadhatónak tartott, de Tünde részéről elvetett, s egyébként sorslehetőségként az ifjú hősnek már a Tudós szövegében felkínált⁷⁸ – opcióját kizárjuk, akkor a Tünde által vázolt másik megoldás, a szerelemligetbe bezárkózó élet, valójában mint egyetlen és előre megszabott sorsút tűnik fel Csongor számára. A fogalmazványban Tündének Csongorhoz itt intézett felszólítása erre még egyértelműbben utal: „válald el sorsodat”.⁷⁹ Ebből a szempontból nézve szimptomatikus Tünde ama megfogalmazása is, miszerint a szerelemligetben „Víg dalokkal hangadozva, / *Kell* lefolyini életednek” – [kiem. tőlem]. Ezt a mégoly szelíd kényszerűséget jelképezi az a virágkoszorú, illetve „rózsalánc”, mellyel a korábban az ördögfiak által megkötözött alvó Csongor kötelékeit Tünde felcserélte, s melyet később sem távolít el róla.⁸⁰ Mindez tehát azt jelenti, hogy ha a férfi főhős a szerelem révén képes is volt kilépni a *bivium*-világból, a megtalált harmadik út csak egy másfajta meghatározottságot hozott el a számára, a választás szabadságát nem.

Hogy a harmadik út választásának „szomorúságát” lehet szó szerint érteni, azt támasztja alá továbbá, hogy a darabot záró „ének”-ben a „szomorú” annak az éjnek a jelzője, amely végül is a megtalált szerelem terét biztosítja, akárhogy is értjük ezt az éjbe foglaltságot:

Éjfél van, az éj rideg és szomorú,
Gyászosra hanyatlik az égi ború:
Jőj, kedves, örülni az éjbe velem,
Ébren maga van csak az egy szerelem.⁸¹

A kérdés kulcsát először is az Éj monológjában kell keresnünk, amely az ötödik felvonás elején olvasható. A záró ének és az Éj monológjának összefüggését

78 „a’ valóság csalt remény – [...] / ‘S úgy van; de ott a’ tenger, halj bele, / Ha már meguntad látni a’ napot. / Vagy élj, ’s mozogj, hogy életet ne únj.” VMÖM 9, 47.

79 VMÖM 9, 714.

80 VMÖM 9, 184 és 187. A jelenet kínálkozó világirodalmi párhuzama Wieland *Die Grazien* című művében olvasható: a gráciák megkötözik az alvó Ámort a koszorújukból származó virágokkal. Ámor kiszabadulása után a virágkoszorúból dereka köré kötelet fon, melynek végét a kellem istennőinek nyújtva felajánlja nekik, hogy önkéntesen lesz a foglyuk. A virágokból font lánc itt a gráciák ellenállhatatlan, szenvedélyeket megfékező, civilizáló hatását jelképezi. Christoph Martin WIELAND, *Die Grazien* (Leipzig: Weidmanns Erben und Reich, 1770), 42–75.

81 VMÖM 9, 192.

Szilágyi Márton így fogalmazta meg: „az Éj monológjának a világ működését feltáró rendje szerint nincsen kitüntetett helye a szerelemnek, s a darabot lezáró négy sorban kétszer (a szóösszetételt is beleszámítva: háromszor) benne rejtőző »éj« szó fenyegetettséget is sugallhat, nemcsak törékeny reményt.”⁸² Bár ehhez hozzá kell tenni, hogy noha az Éj monológjának kozmogóniája valóban nem tartalmazza a szerelem mozzanatát, az Éjnek Tündéhez intézett, s előtte sorsát feltáró szövegében megemlíti a szerelem, kétszer is. Egyrészt amikor az Éj megállapítja, hogy a „föld’ szerelme vonta” Tünde szívét a „fényhazából” az emberek világába, ami miatt el kell veszítenie halhatatlanságát. Másrészt a vágyott szerelem azokban a sorokban is említődik, ahol az Éj megfenyegeti Tündét: vagy végleg leszáll a földi világba, vagy „sötétté” teszi „mint az árny”, hogy „rózsaberkiből a’ szerelem / Irtózva nézzen” rá.⁸³ Ez a szerelmi „rózsaberek” – a föld szerelme által vonzott Tünde számára – a földi világban kell, hogy elhelyezkedjék, vagy legalábbis fennáll a lehetősége, hogy az oda érkező Tünde beleteremti a földi világba – amint az meg is történik a mű vége felé. Akkor viszont miként kell érteni a művet lezáró éneknek a „kedveshez” intézett felszólítását, hogy jöjjön „az éjbe” a megszólalóval együtt, mely azt jelenti, hogy a hely, ahol a szerelmek kettesben megélhetik szerelmüket, valamilyen értelemben az éjen belül van? Hogy a szerelem a földi világban, és ugyanakkor az éjen belül is legyen, az csakis úgy lehetséges, ha a földi világ egészét, melyen belül a szerelem is elhelyezkedik, az Éjen belülre tesszük.

Az Éj monológjában vázolt univerzális körforgást (melynek során az Éj, azaz a „sötét és semmi” „gyermekül” szüli a világot, a „Mind”-et, mely végül elenyészve mintegy visszatér az éjbe), úgy is felfoghatjuk, hogy a világban való átmeneti létre a Semmi nyomja rá bélyegét. Az egyes ember sorsa ugyanúgy visszahullás a semmibe, mint az egész viláé:

82 SZILÁGYI, „Csongor és Tünde”, 133. Már Horváth János úgy látta, hogy mind a vándorok, mind Csongor „életeszeménye fölött ott kísért az Éj árnya és gyásza; s azt még a darabvégi énekszó, a nász-dal is nyilvántartja, hozzá, az ő borújához viszonyítva a benne egyedül ébren levő szerelem örömét.” HORVÁTH János, „Vörösmarty drámái”, in *Horváth János irodalomtörténeti munkái III.*, szerk. KOROMPAY H. János és KOROMPAY Klára, 919–1022 (Budapest: Osiris, 2007), 971. Ezzel szemben Zentai Mária elemzése szerint a „zárókórus” a szerelem ’ultima ratio’-jellegét hivatott kifejezni. ZENTAI Mária, „Álmok hármasság útján: 1831: Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde*”, in: *A magyar irodalom története II: 1800-tól 1919-ig*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály és VERES András, 169–183 (Budapest: Gondolat Kiadó, 2007), 183. Fried István értelmezésében a záró ének kizárja „Thanatost” a „szerelmes éjből”. FRIED István, „Az ötödik felvonás: Részlet a *Csongor és Tünde* elemzéséből”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 125, 4. sz. (2021): 452–466, 464.

83 VMÖM 9, 153.

De ifjusága gyorsan elmulik,
 Erőtlen aggott egy két nyár után,
 'S már nincs, mint nem volt, mint a' légy fia.⁸⁴

E pesszimista vízió összefüggése Mefisztónak a *Faust* I. részében olvasható kozmogóniájával⁸⁵ kevésbé a miatt a (jelenleg eldönthetetlen) kérdés miatt érdekes, hogy vajon ismerte-e Vörösmarty Goethe művét, hanem mert a tipológiai hasonlóságok és különbségek felmérése több vonatkozásban élesebb fókuszba állítja a *Csongor és Tünde* szerelemfilozófiájának egész eszmei tétjét. A Faustnak a dolgozószerződésében vándordíjak alakjában megjelenő Mefisztó az „örökké rosszra törő, s örökké jót mivelő” erő részeként mutatkozik be, majd így részletezi mindezt:

Szerény igazság az enyém.
 Ha az ember, e kis bolond-világ,
 egésznek tartja általán magát,
 én részből rész vagyok, mely egy volt valaha,
 a Sötét része, mely a Fényt szülé vala,
 a büszke Fényt, mely örökségiért
 Éj-anyja jussát perli itt: a Tért;
 de bárhogy küzdjön is, mégsem lehet szabad,
 lekötve testeken tapad.
 Testekből árad, széppé test teszi,
 az testen torpan meg fennakadva,
 s hiszem, nincs messze már a napja,
 pusztulni is testekkel kell neki.⁸⁶

A téma szakirodalma konszenzusos abban, hogy Mefisztó itt a keresztény teremtetési mítoszt ellentételezi, amennyiben a teremtés eredetét a Gonoszra vezeti vissza.

84 VMÖM 9, 152.

85 Vö. pl. Fried István ide vágó megjegyzéseivel: „Hosszabban elmélkedhetnénk arról, hogy Vörösmartynek és Goethe Mephistójának kozmogóniájában megdöbbentő hasonlóságra bukkanhatunk. Hiszen Mephisto interpretációja szerint is a sötétség szülte a fényt, a sötétségben a Sátán uralkodott. Az Éj uralmát a világé, a fényé, a törekvő emberé váltotta föl.” FRIED István, „A *Csongor és Tünde* és a *Faust*”, *Dunatáj: Tudományos és Művészeti Szemle* 8, 2. sz. (1985): 41–54, 48. Szintén rámutat a hasonlóságra: HORVÁTH Károly, „A romantika képzeletgazdagsága Vörösmarty Mihály első költői korszakában: A *Zalán futása* és a *Csongor és Tünde*”, in HORVÁTH Károly, *A romantika értékrendszere*, 116–129 (Budapest: Balassi Kiadó, 1997), 123–124.

86 Johann Wolfgang GOETHE, *Faust*, I, 1344–1358. Ford. JÉKELY Zoltán.

Peter-André Alt szerint: „A Genézis elbeszélésének és az azt követő János evangéliumának (I, 5–9) ördögi korrekciója két pontból indul ki: először is, az éjszaka mitikus elsőbbségét állítja a világossággal szemben; másodsor, a sötétségnek olyan produktív energiát tulajdonít, amely lehetővé teszi számára, hogy egy önteremtő aktusban saját alapanyagából fényt hozzon létre.”⁸⁷ Ugyanezt a képletet vázolja az Éj monológja is, mely szerint az Éj öléből „mindenható sugárral” kelt föl a világ. A párhuzam ugyanakkor ráirányítja arra is a figyelmet, hogy az Éj kozmogóniája is határozott ellentéte a keresztény elképzelésnek. Kerényi Ferenc észrevétele, miszerint az Éj monológja „Mózes első könyvének szövegét” írja át „romantikus kozmogóniai mítosszá” – vagyis azt „olvashatjuk akár a Bibliával párhuzamosan”, mert a mindenség létrejöttét leíró része „pontosan megfeleltethető” az 1Móz 1–31 szövegének⁸⁸ – azzal a kiegészítéssel érvényes, hogy ez az átírás ugyanolyan kifordító jellegű, mint a mefisztói. Az Éj monológja világrendjéből ugyanis szintén hiányzik a teremtő Isten.

Hasonlóan a Mefisztó által leírt világhoz, az Éj világa is materialisztikus, testek által benépesített univerzum:

A' test megindult, tett az új erő,
'S tettekkel és mozgással gazdagon
Megnépesült a' pusztá tér 's idő.⁸⁹

Közös a két szövegrészletben az is, hogy egyaránt megjelennek bennük egy neoplatonista jellegű fénymetafizika elemei. A mefisztói világban csakis a sötétség szülte fény létezik, ennek pedig az a tulajdonsága, hogy testekhez kötött, s azokkal együtt enyészik el. Eme elképzelés mögött a neoplatonista elkülönítés sejlik fel a fény kétféle értelme között: a *lux*, *prima lux* a nap/Isten fényeként az intelligibilis, szellemi világ jelképe, míg a *lumen* az anyagi világban megjelenő, másodlagos, látható fény.⁹⁰ Mefisztó kiforgatott kozmoszában kizárólag ez utóbbi érvényesül, mégpedig a testeket megvilágító funkciójában, elszakasztva iste-

87 Peter-André ALT, *Ästhetik des Bösen* (München: Verlag C. H. Beck, 2010), 108–109.

88 KERÉNYI Ferenc, *Csongor és Tünde*, Talentum műelemzések (H. n.: Akkord Kiadó, 2005), 35.

89 VMÖM 9, 151.

90 Lásd Marsilio Ficino vagy Francesco Patrizi fénymetafizikáját. Vö. Tamara ALBERTINI, *Marsilio Ficino: Das Problem der Vermittlung von Denken und Welt in einer Metaphysik der Einfachheit*, Die Geistesgeschichte und ihre Methoden 20 (München: Fink, 1997), 180–182; Paul F. GRENIDLER, *The Universities of the Italian Renaissance* (Baltimore, London: John Hopkins U. P., 2002), 303. E fényhierarchiára játszik rá Wielandnál Musarion fent már idézett oktatásának e részlete: „a' nap, mely útját látunkra itt járja, / Eggy másik szebb napnak csak vékony sűgárja”.

ni eredetétől. Az Éj monológiájában viszont említődik az a fajta fény is, amely elől a „gyászos Éj” úgymond „bujdoklik”. Ez nem lehet a saját maga szülte világ fénye, hanem logikusan az Éj felségterületén és hatáskörén kívüli elsődleges (isteni) fényről van szó, amelyet a műben a „csillagok” képviselnek. Ez a fény, melytől az Éj elkülönülni igyekszik, hozzá csak másodlagos formában, egy vízfelületről tükrözve jut el, amint arról Tünde róla adott leírásából értesülünk:

Pusztá parton fátyolában
Egy komoly bús asszony ül:
Csermely folydogál előtte,
Csillagokkal tündökölve –⁹¹

A másodlagos fény, a *lumen* a neoplatonista doktrína szerint vonatkozhat a fizikai világra, vagy lehet testetlen, mint a szellemi és a testi világ közötti pozíciót elfoglaló lélek fénye. Ez utóbbi minőségében szerepel az Éj monológiájában is. Itt az a – Vörösmartynál másutt szintén hangsúlyosan szereplő, neoplatonista gyökerű, 1800 körüli neohumanista zsenielméletekben kifejlesztett – tanítás⁹² sejlik fel, mely az emberi lelket isten és a teremtett világ tükrének tekinti:

Az ember feljő, lelke fényfolyam,
A' nagy mindenség benne tükrözik.⁹³

Itt a konkrét kontextusban azonban kérdéses, hogy a „mindenség” lelki tükrözése csak az Éj szülte-teremtette testi jellegű világra vonatkozik, vagy rendelkezik metafizikai komponenssel is. Ugyanakkor azt mondhatjuk, hogy a mefisztói materiális kozmoszhoz képest ezen a helyen mégiscsak megjelenik az emberi lélek a maga világtükröző képességével, melynek mikrokozmosz-jellege amott csak a gúny tárgyaként említődik, mint az ember „kis bolond-világa”.

A *Csongor és Tündé*ben a metafizikai értelmű fény Tündérhonhoz és az onnan származó Tünde alakjához kötődik: neki már a neve is a fényre utal, Csongor egyébként még „Fény’ leányának”, illetve „Csillagnak”⁹⁴ nevezi. Tünde (Ilma

91 VMÖM 9, 150.

92 Vö. FÓRIZS Gergely, „Költészet a tükör(ben): Vörösmarty Berzsenyi-émlékverse”, in *Az ismeretlen klasszikus: Berzsenyi-tanulmányok*, szerk. FÓRIZS Gergely és VADERNA Gábor, 121–139 (Budapest: Reciti Kiadó, 2018).

93 VMÖM 9, 151.

94 VMÖM 9, 55.

szerint) a „gönczöl’ csillagán”⁹⁵ született és (amint az Éj fogalmaz) a „fényhazából” bujdosott a földre. A ’csillag’ egyben azt a reményt, esélyt is jelképezi a műben, hogy a szerelem kiutat jelenthet az éj és sötétség determinisztikus-anyagi világából. Csongor Tünde szép szemének „két csillagában” látja felderülni mennyét,⁹⁶ illetve Tünde szerint „a’ szerelmes / Csillagot hordoz szemében: / Annak nincs sötét ’s homály, / Bár bolyongjon éj’ felében, / Kedvesére rá talál.”⁹⁷

A mű záró szituációjának „szomorúsága” kapcsán platonista kontextusban beszélhetünk arról a szomorúságról is, melyet e reményteljes, az ideálhoz emelkedő keresés véget érése okoz, vagyis a célbaérés szomorúságáról. Ez egyben kettős lemondás is, hiszen míg Tündének a halhatatlanságról kellett lemondania ahhoz, hogy egyesülhessen szerelmével, addig Csongornak a mindvégig keresett „álmaiban élő” „égi szépről”, lévén a szerelemligetben megjelenő Tünde nem az ’égi szép’, vagyis egy idea, hanem konkrét érzéki-testi jelenség. Nem metafizikai álom, hanem fizikai való. Erre utal, hogy miután Tünde a mű végén félrevonja fátyolát, Csongor testi érzékszervei – elsősorban a látás – révén ismeri fel őt:

Tünde! – ah, vagy még ne higgyem
 A’ csalóka tűneményt,
 E’ szavaknak, e’ szemeknek?
 Jaj, ha még is álmodom!
 Nem, nem, e’ szem és az arcz,
 E’ kar és a’ rózsaujjak.
 E’ sugárból alkotott test,
 És e’ minden olly dicsően
 Egy tökélybe össze téve,
 Nem lehet más, nem lehet több;
 Egy van illy kép mindörökké,
 ’S csalhatatlanúl való.
 Tünde, Tünde, ah, te vagy!⁹⁸

A platóni tanítás szerint – melyet például Vörösmarty esztétikaprofesszorának, Schedius Lajosnak a tankönyve is bőségesen ismertet⁹⁹ – a szépség az egyetlen, mely a lelket isteni eredetére emlékeztetheti, mivel egyedül képes „ragyogni” az

95 VMÖM 9, 35.

96 VMÖM 9, 20.

97 VMÖM 9, 18.

98 VMÖM 9, 191.

99 Vö. SCHEDIUS, „A Philokaliának...”, 376–377.

„ég fölötti tájon” és lent a földön is. A szépséget az ember a „legélesebb” érzékelési módon, a látás révén fogadja be. Az „istenhez hasonlatos”, a „szépséget híven tükröző” arc vagy testalkat megpillantása azonban különböző hatással van azokra, akik „az imént avattattak be” és emlékeznek az égi szépség közvetlen látványára,¹⁰⁰ illetve azokra, akik „nem frissen beavatottak, vagy már megromlottak”. Az előbbieket ugyanis a látvány hatására szárnyat növeszt, mely az égi széphez emeli őket, az utóbbiak viszont máshogyan reagálnak:

aki nem frissen beavatott, vagy már megromlott, nem igyekszik hevesen innen amoda: a szépséghez önmagához, mikor itteni azonos nevű mását szemléli; úgyhogy nem fogja el szent félelem láttára, hanem átadva magát a gyönyörnek, néglátabú módjára rá akarja vetni magát, és gyermeket akar nemzeni; sőt kicsapongásban jártasan nem riad vissza attól sem és nem szégyelli azt sem, hogy természetellenes gyönyört keressen.¹⁰¹

Innen nézve az a végkifejlet, hogy Tünde földi szerelemligetében Csongort az érzéki gyönyörök várják, lehet „szomorú”, amennyiben lemondást jelent a fent idézett részletben általa említett „több”-ről, mely ez esetben az égi szép keresése, a hozzá való emelkedés. A *Musarion* kérdésfeltevése jelenik meg itt, hogy a testiségen való felülemelkedés platonista–püthagoreus doktrínája vajon elvetendő-e a maga egészében, vagy a szerelemben fenn lehet és fenn kell tartani a metafizikai távlat lehetőségét is.

Visszatérve a drámai költeményt záró „ének” problematikájához: azt, hogy a szerelmesek itt érzékeltetett egymásra találása kétséges, fenyegetett idillt jelent, a mű szerkezetileg és formailag is kifejezésre juttatja. A négy zárósort megelőző színi utasítás szerint „messziről imez ének hallatik”, vagyis a felhangzó ének nem kötődik egyetlen szereplőhöz sem, hanem mintegy a drámai cselekményen kívüli térből szól. Ez azonban nem társtalan megoldás a műben, lévén az első felvonás 200–205. sorában szintén felcsendül egy szólam, melynek nincs azonosított forrása, ez az a „dal”, melyet az aranyalmát termő tündérfánál őrködő, Tündére váró Csongor hall:

Álom, álom
Édes álom,
Szállj a' csendes föld fölé;
Minden őrszem
Húnyjon, csak nem
A' várt 's váró kedvesé.¹⁰²

100 PLATÓN, *Phaidrosz*, 250a–252a, ford. KÖVENDI Dénes.

101 PLATÓN, *Phaidrosz*, 250e–251a, ford. KÖVENDI Dénes.

102 VMÖM 9, 15.

Ennek, és a szintén a szerelmi virrasztásnak szentelt záró szólamnak az összetartozására mutat a fogalmazvány kézírata is, melyben a két szövegrészlet a 95. fólió verzóján és a 96. rektóján még egymás mellett áll.¹⁰³ Itt mindkettő az első felvonáshoz készült fogalmazványok között szerepel, s innen emelte át Vörösmarty az „ének”-et a mű végére. Közös vonása a dalnak és az éneknek az is, hogy verstanilag elütnek a megelőző szövegrésztől. A dal esetében a ritmus továbbra is trocheusi, azonban „a költő a 8-7-es periódusokból álló sorok egyikét, a 8-ast kettébontja, s a félsorokat rímelteti. Így dalszerűbbé, könnyedebbé válik az álomhoz intézett dal; zeneiségét fokozzák a sűrű rímek: a a b — c c b”.¹⁰⁴ A záró ének viszont teljesen elhagyja a mű uralkodó versformáit, a trocheust és a jambust, és rímes anapestusra vált. Ez a kívülről jövő, a cselekménynek részét nem képező, hanem arra líraian reflektáló szólam – mintegy az antik görög tragédia karának funkciójában – csak ezen a két helyen szólal meg a *Csongor és Tündében*, de igen eltérő modalitással. A reményteli várakozás állapotát aláfestő dal könnyedségét, játékosságát a forma is közvetíti a fent leírt módon. De vajon az „ének”-hez választott rímes anapestusnak¹⁰⁵ tulajdoníthatunk-e valamilyen többletjelentést? Gáldi László megfigyelése szerint Vörösmarty gyakran alkalmaz drámáiban jambus helyett soronként egy-egy ciklikus anapestust, mégpedig jellemzően női szereplők szövegében „erősebb érzelmi hullámnzás, patetikus kérdés, aggodalom” kifejezésére.¹⁰⁶ Szajbély Mihály pedig arról értekezett, hogy amikor Vörösmarty 1829-ben másodszor is kidolgozta *Toldy Csepelben* című korai költeményének témáját, az új változatban (*Toldi*) a korábbi mű „egyenletesen lepergő trocheusait jóval bonyolultabb és zaklatottabb, szimultán lüktetés váltotta fel”, melyben világosan felismerhető az anapestikus lejtés. A zaklatott versforma választása Szajbély szerint „teljes mértékben tudatosnak tűnik”, és hozzájárul ahhoz, hogy „a hős lelki életének bonyolultsága, önmagával való meghasonlottsága mind érzékelhetőbbé vá-

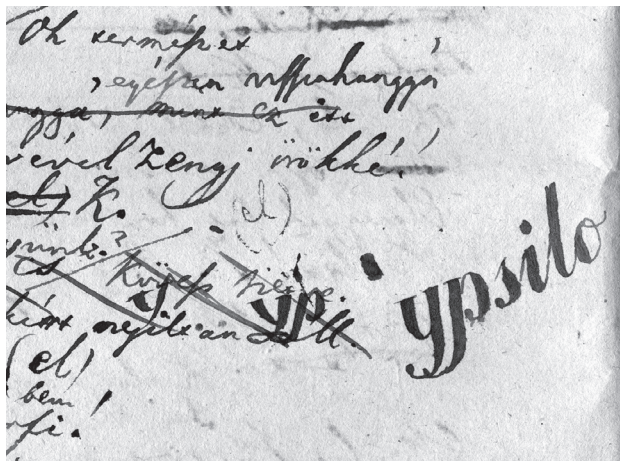
103 VMÖM 9, 460–461. A fogalmazványban a „dal” még „Szózat” címen szerepel. A záró négy sor megjelenésére a fogalmazvány elején felhívta a figyelmet: FEHÉR Géza, „Szempontok a *Csongor és Tünde* olvasásához”, in HORVÁTH, LUKÁCSY és SZÖRÉNYI, „*Ragyognak tettei...*”, 173–186, 176–177.

104 PÉCZELY László, „Szempontok a *Csongor és Tünde* verselésének elemzéséhez”, *Irodalomtörténet* 63, 1. sz. (1981): 90–108, 97.

105 Rímes anapestus a művön belül ezen kívül a Nemtők énekében fordul még elő – többen fölvetették, hogy ez a jelenet ez által is a zárlat előkészítésévé válik. PÉCZELY, „Szempontok...”, 103; Vö. FRIED, „Az ötödik felvonás...”, 461–462.

106 GÁLDI László, „Vers és nyelv”, in *Nyelvünk a reformkorban: Tanulmánygyűjtemény*, szerk. PAIS Dezső, 497–615 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1955), 563.

lik”.¹⁰⁷ A *Toldi* példája számunkra azért érdekes, mert a „dal” a *Csongor és Tünde* első felvonásában és az „ének” az ötödikben szintén a trocheusi és az anapesztusi ritmus különbségét mutatja, a virrasztás kétféle lelkiállapotát kifejezendő. Miközben az előbbi az öröm- és reményteli várakozást, az utóbbi a beteljesedett, ám egyben fenyegetett (beteljesedésében fenyegetetté vált?) szerelem ambivalens érzését hivatott kifejezni.



2. kép. Példa az Y-betű, illetve a kiírt „ypsilon” szó megjelenésére a *Csongor és Tünde* fogalmazványának margináliái között.

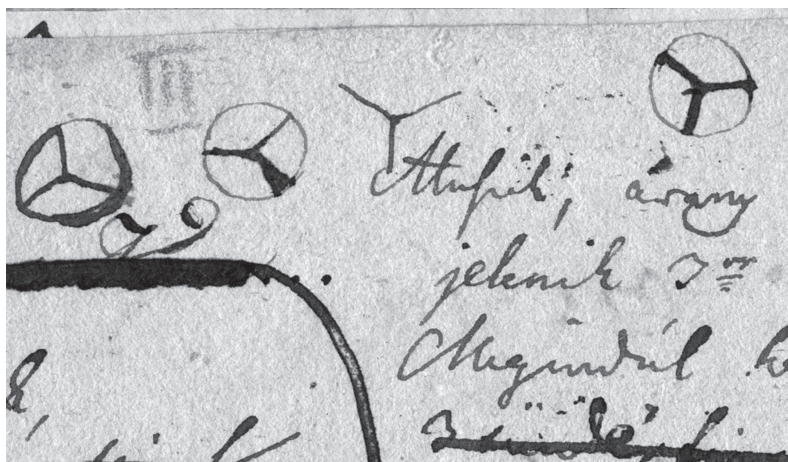
Forrás: MTA Könyvtár és Információs Központ Kézirattára, K. 715, 146. f. verző.

2. 1. 1. Az Y-példázat a *Csongor és Tünde* fogalmazványainak foliális olvasatában

Bár a *Csongor és Tünde* törzsszövegében nem található explicit utalás a jelen értelmezés számára fontos Y-példázatra, annál sokatmondóbb, hogy a műhöz készült fogalmazványok¹⁰⁸ lapjain megfigyelhető margináliák és egyéb rájegyzések az Y

107 SZAJBÉLY Mihály, „Vörösmarty Mihály Toldi-történetei: Műhelytanulmány”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 103, 3–4. sz. (1999): 356–368, 364.

108 MTA Könyvtár és Információs Központ Kézirattára, K. 715. A több nekirugaszkodásról tanúskodó fogalmazványok 1924-ben kerültek közgyűjteménybe, átfogó ismertetésük és teljes szövegközlésük a *Csongor és Tünde* kritikai kiadásának jegyzetében olvasható. VMÖM 9, 434–715. Keletkezésük ideje bizonytalan, a terminus post quem Taxner-Tóth Ernő szerint 1827 tavasza. TAXNER-TÓTH, *Rend, kételyek, nyugtalanság*, 64 és 69–76.



3. kép. A hármas út és a varázkör ábrázolásai
a *Csongor és Tünde* fogalmazványának margóján.

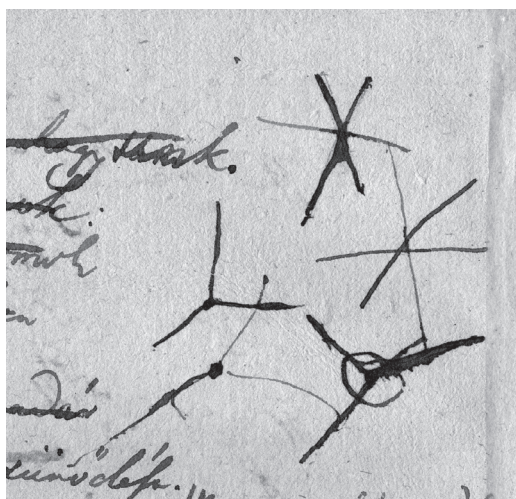
Forrás: MTA Könyvtár és Információs Központ Kézirattára, K. 715, 90. rektó.

betű különböző kiemelt ábrázolásai¹⁰⁹ (2. kép) révén számos alkalommal utalni látszanak e hagyományra. Vörösmarty szokását, miszerint költés közben „olykor gondolataiba merülve – az előtte fekvő papírra – különféle alakokat szokott rajzolgatni”, már Sallay Imre említette visszaemlékezésében,¹¹⁰ ezúttal ráadásul a tartalommal szorosan összefüggő, azt értelmező (vagy éppen alakító?) ábrázolásokról van szó, vagyis jogosult a „foliális olvasás” módszerét¹¹¹ bevetni, amint azt úttörő módon Gere Zsolt tette. Következtetése szerint „a hármas út jelenetei mellett többször is felbukkan rajz, illetve betű formájában az Y vizuális mintája, vagyis úgy tűnik, hogy a szöveg kidolgozása közben az íráshoz Vörösmartynak szüksége volt a szimbólumra, segítette a szereplő megtett útjának térbeli megje-

109 A helyek pontos megadását lásd a kézirat szövegének részletes közlésében: VMÖM 9, 452–715.

110 SALLAY Imre, *Igénytelen-rövid Vázlatok Vörösmarty Mihál Koszorus Költőnek életéből* [1865], in MTA KIK Kt., Tört. 2° 111, 4., 33.

111 Cifra Mariann definíciója szerint: „fontos felismeréseknek lehet terepe az írás kézírata. Nemcsak a szerző gondossága számít, hanem a kézirat későbbi sorsa, példányszáma, másolatainak keletkezési körülményei, a gyűjtők és tulajdonosok szempontjai, a kommentárok és paratextusok, és azok az idegen kéztől származó másolatok, amelyeket a textológiai hagyományban alacsonyabb presztízsű szövegnek tekintenek, és emiatt soha nem látnak napvilágot. Ezeknek a sajátosságoknak a figyelembevételével, a szöveg kéziratkontextusának alapos ismeretével lehetővé válik egy bizonyos fajta olvasási mód, amelyet *foliális olvasásnak* nevezünk”. CÍFRA Mariann, „A kéziratok Tejútrendszere – foliális olvasás a Kazinczy-hagyatékban”, *Korall* 12, 43. szám (2011): 42–65, 53.

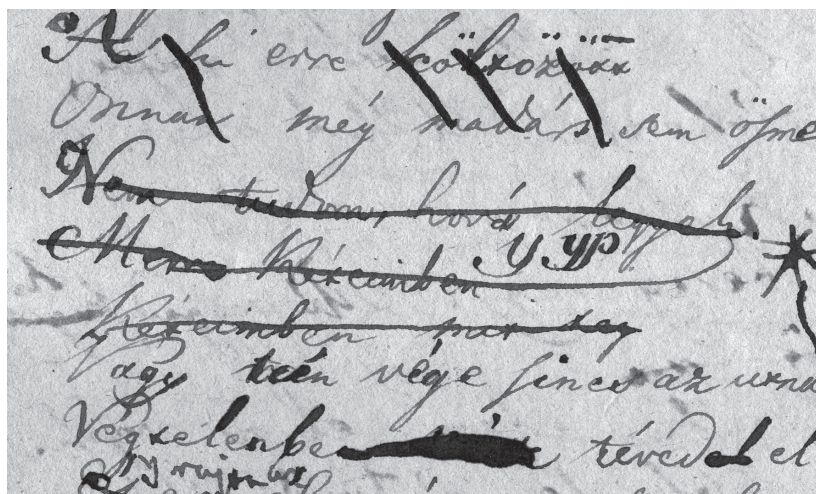


4. kép. A hármas út és a varázskör ábrázolásai
a Csongor és Tünde fogalmazványának margóján.

Forrás: MTA Könyvtár és Információs Központ Kézirattára, K. 715, 110. f. verző.

lenítése is.”¹¹² A Gere által felsorolt ábrák és rájegyzések közül szempontomból a fogalmazvány 110. fóliójának verzőjén, a jobb felső szélén látható rajzok különösen érdekesek: itt Vörösmarty nyilvánvalóan a hármas út térbeli formáját igyekszik ábrázolni, s többszörös nekifutásra alakítja ki azt az alakzatot, mely a 90. fólió rektójának felső szegélyén is felbukkan (3. kép), s mely egy középpontból húzott vonalakkal három egyenlő részre osztott kör. (4. kép) Ez Gere értelmezésében is a „varázskör” ábrája, ahogyan Csongor monológiájában a 2. felvonás elején a „hármas útvéget” hívja. Az érdekes azonban az, ahogyan ez a rajz, tehát tulajdonképpen a *trivium* megjelenítése kialakul a papíron. Az öt ábrázolás közül az egyik Y-szerűen különböző hosszúságú és aszimmetrikus szárakkal rendelkezik a *littera Pythagorae* hagyományának megfelelően; két változatban az utak továbbfutnak, mintha hat út találkozna; van egy rajz a közös végpontba haladó három úttal; s egy, melyen ez a középpont be is van karikázva, a varázskör jelzésére. A „tévedésnek hármas útja”-koncepciónak nyilván ez utóbbi két illusztráció felel meg leginkább, hiszen a középpontba „fellépő” hős előtt három egyforma (egyformának látszó) lehetőség tárul fel. Itt tehát mintha annak fokozatos felismerése vezette volna a margináliákat rajzoló kezdet, hogy az Y aszimmetrikus képe

¹¹² GERE, *Szebb idők...*, 247.



5. kép. Utalások az Y-betűre a középutat kereső Csongor monológjának kihúzott sorai között a *Csongor és Tünde* fogalmazványában.

Forrás: MTA Könyvtár és Információs Központ Kézirattára, K. 715, 113. f. rektó.

nem alkalmas a hármasút-jelenet lényegének grafikai megjelenítésére, s helyette mással próbálkozott.

Ugyancsak a *bivium*- és a *trivium*-hagyomány össze nem illésének tudatosításáról tanúskodik, hogy a 113. fólió rektóján a 2. felvonás kezdetének fogalmazványaszövegében a három közül a középutat kereső Csongor monológjának alábbi két (kihúzott) sora közé beírva jelenik meg a *littera Pythagorae*-ra való utalás „y yp” formában (5. kép):

<Nem tudom, hová legyek>

<Merre kéteimben>¹¹³

A végső változattól kimaradt sorok akkor nyernek különös jelentőséget, ha rápillantunk a 90. fólió verzójára, aholis különböző tollpróbák és tagolva felírt szavak között a következő szóértelmezés olvasható:

elkétlik az ember – desperat¹¹⁴

113 VMÖM 9, 499. Ugyanitt, alább, ennek változata: „<Nem tudom, hová legyek> / <Kéteimben mit tegyek?>”

114 VMÖM 9, 440.

Az 'elkétlik' és a 'kéteimben' Vörösmarty szóalkotásainak tűnnek, melyek az ide fűzött latin szómagyarázat alapján a 'desperatio', vagyis kétségbeesés, elkeseredés, reménytelenség állapotát hivatottak kifejezni. A szóképzésekben az a Vörösmarty által is követett adelungi gyökérszóelmélet¹¹⁵ érhető tetten, mely szerint szavaink eredetileg egyszótagú, önálló jelentéssel bíró gyökérszavak összekapcsolódásával jöttek létre, s nyertek utóbb elvont jelentést. A fogalmak eredeti jelentéséhez tehát a szótagokra bontás révén kerülhetünk közelebb. Ebben az esetben a „kételkedik” ige vagy a „kétség” főnév felbontása, jelentésüknek a „két” számnévre való visszavezetése állhat a háttérben. Vörösmarty eljárása, mely a „két” számnévből képez a kétségbeesésre utaló új kifejezéseket, egyébként a nyelvtudomány mai állása szerint is megalapozott, lévén *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára* is e számnévből vezeti le a 'kétség' szót, azzal érvelve: jelentése „azon az alapon fejlődhetett ki, hogy általában két vélemény, lehetőség közötti választás okoz kétseget, kételyt.”¹¹⁶

A foliális olvasás fenti két példája összességében arra utal, hogy a végső változatban „tévedésnek hármas út”-ként aposztrofált hely problematikája mögött az Y-példázat kettős válaszút-értelmezése sejlik fel. Vagyis a *trivium*-szemléletben feltáruló látvány interpretációja visszavezetődik a *bivium*-felfogásnak a foliális olvasat szerint kételyt, reménytelenséget szülő dilemmájára. Más szóval, a hármas út valójában kettős, hiszen két lehetőséget kínál: a középút megtalálását vagy elvétését. A reménytelen kétely pedig végső soron abból fakad, hogy a hős számára vajon érdemi alternatíva-e ez a középút, vagy a Csongor járta hármas út feladványa érdemben nincs magasabb szinten, nem különbözik a kettős úttól, melyen a vándorok haladnak. Ez utóbbi esetben nincs helyes választás, a tévedés szükség-

115 Ehhez lásd mindenek előtt 1828-ban megjelent, *Gondolatok a' magyar nyelv' eredetéről* című nyelvészeti munkáját, mely szerint „nyelvünkben minden szótag jelentő, csak hogy saját jelentését nem mindeniknek könnyű kitalálni [...]. 'S ezt tartom az egyetlen útnak, mellyen nyelvünknek mélyebb értésére juthatunk”. VÖRÖSMARTY Mihály, „Gondolatok a' magyar nyelv' eredetéről”, in VÖRÖSMARTY Mihály, *Vegyes prózai dolgozatok (1826–1841)*, sajtó alá rendezők BODOLAY Géza és HORVÁTH Károly, Vörösmarty Mihály összes művei 15, 25–36 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2000), 29–30. Lásd még: Margrit STROHBACH, *Johann Christoph Adelung: Ein Beitrag zu seinem germanistischen Schaffen mit einer Bibliographie seines Gesamtwerkes*, *Studia Linguistica Germanica* 21 (Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1984), 104–111.

116 „Két”, in *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára: Második kötet H–Ó*, főszerk. BENKŐ Lóránt (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1970), 473. Amire itt még fel kell figyelniünk, az a latin nyelvi-kulturális hagyomány folyamatos lappangó jelenléte a háttérben. Ahogyan a *Volt tanítványaimhoz* saját tétjét kimondottan abban látja, hogy a válaszút-mítoszt Róma és Cicero nyelvéről „Árpád nyelvére” tegye át, ahogyan Ilma idézőjeles leírása a hármas útról implicite a görög–latin tradícióra utal vissza, ahogyan a hármas út többes funkciója felidézti a latin *trivium* többes jelentését, úgy itt a *despero* erősíti meg az „elkétlik” ige használatát 'reménytelenül kétségbeesik' jelentésben.

szerű, és ez eleve kétségbe vonja a szerelem nyújtotta kiút lehetőségét is. Az Y-világ determinált reménytelensége rávetül a harmadik út keresésére is.

Persze azt sem szabad elfelednünk, hogy a *Csongor és Tünde* fogalmazványa a koncepcióval való birkózás dokumentuma, s így elsősorban nem a végleges kompozíciót világítja meg, hanem arra a folyamatra vet némi fényt, ahogyan az Y-történet és a hármassúthagyomány közti feszültséget Vörösmarty a műegész szolgálatába állította. Ennek a gondolkodási processzusnak egy további jeleként értelmezhető egy szerzői utasítás megváltoztatása: míg a fogalmazványban Csongor „belép”¹¹⁷ a hármass út végé képezte varázskörbe, addig a végleges változatban „fellép a’ hármass útra”. Ez az adat azt jelzi, hogy a szemléletbeli szintkülönbség képzete a vándorok *bivium*-világa és Csongor *trivium*-világa között a szöveg kidolgozásának során tudatosodott annyira a szerzőben, hogy az aspektuseltérést térbeli mozgással is kifejezésre akarta juttatni.

2.2. A *Csongor és Tünde* válaszütt-motivikájának magyar irodalmi hátteréhez

2.2.1. Kis János

Ide kapcsolódó megválaszolandó kérdés, hogy filológiailag miként köthető a vázolt hagyománykomplexum a szerzőhöz, azon túl, hogy annak legalábbis a didaktikus oldala, vagyis a válaszütt-történet Y-példázata szinte megkerülhetetlen volt bárki számára, aki részesült a korabeli közoktatásban. Ezen túlmenően is megjelölhető azonban egy olyan szövegcsoporthoz, amelynek ismerete egyrészt bizonyítható Vörösmarty esetében, másrészt egyaránt tartalmazza a válaszütt-mese *bivium*- és *trivium*-szintű értelmezéseit: Kis János munkáiról van szó.

Fontos forrásunk erre nézve Sallay Imre 1865-ös emlékirata, melyben Vörösmarty egykori egyetemi hallgatótársa és barátja foglalta össze ismeretségük történetét. Sallay az 1818 és 1820 közötti egyetemi időszakra visszatekintve a következő olvasmánylistát tulajdonítja Vörösmartynak:

Ezen években olvasmányai voltak: Révay; Rajnis; Kazinczy, Kisfaludy Sándor művei; Kis János Versei – ezek kedveltei valának; Baróti; Berzsenyi; Virág; Zrínyi költeményei; Gyöngyösi István műve – ’s az ifjú Scitha „Anacharsis” utazásai, ’s többek.¹¹⁸

117 VMÖM 9, 500.

118 SALLAY, *Igénytelen-rövid Vázlatok...*, 4.

Mint látható, a zömmel magyar írókat tartalmazó felsorolásban mint „kedveltek” kiemelt helyre kerülnek „Kis János Versei”, mely leírás valószínűleg Kis Jánosnak 1814–1815-ben, pontosan ezzel a címmel kiadott három kötetes opuszára utal. Ennek az adatnak mindeddig nem szentelt figyelmet a magyar irodalomtörténet-írás, s ez nem meglepő, mivel – bár az emlékirat ezen része nem betűhű, értelemzavaró változtatásokkal terhelt átírásban már 1955 óta nyomtatásban is hozzáférhető¹¹⁹ – a listán szereplők közül alighanem Kis János számít a leginkább elfeledett, a kanonizációs hierarchia legaljára szorult névnek. Tény, hogy Kis életművének nagy részét fordítások és átdolgozások teszik ki, és az a fajta közösségi irodalomfelfogás, melynek jegyében alkotott,¹²⁰ már élete vége felé korszerűtlennek számított. Mindez jól indokolja kihullását az irodalmi kánonból, azonban mit sem változtat azon, hogy korában óriási hatással volt az olvasóközönségre, melyhez minden jel szerint Vörösmartyt is hozzá kell számítanunk.

Jelen tanulmány szempontjából az a fontos, hogy Kis háromkötetes, Kazinczy Ferenc által sajtó alá rendezett versgyűjteményében fellelhető mind a Herkules-példázat didaktikus-moralizáló *bivium*-értelmezése (a *Herkules' választása* című Lowth-fordítás a 3. kötet élén), mind az azt a szerelemfilozófia alapján kétségbe vonó *trivium*-olvasat (Wieland *Musarion*ának átültetése a 2. kötet zárásaként).¹²¹ Tény továbbá, hogy Vörösmarty 1829-ben a *Tudományos Gyűjtemény*ben rövid recenzióban méltatta Kis János ekkor megjelent fordítását Persius szatíráiból,¹²² mely kötetben az Y-példázat költői megfogalmazásaival és ezen *locus*okhoz fűzött tudós jegyzetekkel is találkozhatott – mindazonáltal az érintett 3. és 5. szatíra magyarítását már 1826-ban olvashatta a *Felső-Magyarországi Minervában*.¹²³ A Persius-recenzió fényében nem meglepő, hogy Kis 1831-ben – egyetlen fennmaradt Vörösmartynak címzett levelében – megküldte neki frissen megjelent fordítását Xenophón *Memorabiliájából*, arra kérve őt mint a *Tudományos Gyűjtemény*

119 *Vörösmarty Mihály 1800–1855*, s. a. r. LUKÁCSY Sándor és BALASSA László (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1955), 26.

120 Vö. FÓRIZS Gergely, „Határátlépések: Kis János mint »philosophus poeta«”, in *Egyház–irodalom–tudomány: Kis János (1770–1846)*, szerk. FÓRIZS Gergely, KERTÉSZ Botond és VADERNA Gábor, Evangélikus gyűjteményi kiadványok 3, 221–243 (Budapest: Reciti Kiadó, Evangélikus Országos Gyűjtemény, 2021).

121 Muzáron, vagy a' Gráziák Philosophiája: Három Könyvben: Wieland után), in *Kis, Versei*, 2: 175–226; *Herkules' választása*, in *uo.*, 3: 5–16.

122 VÖRÖSMARTY Mihály, „Kis János' Persiusáról”, in VÖRÖSMARTY Mihály, *Vegyes prózai dolgozatok (1826–1841)*, s. a. r. BODOLAY Géza és HORVÁTH Károly, Vörösmarty Mihály összes művei 15, 52 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2000).

123 „Persius' Élete, III-dik és V-dik Szatirájával egyyüt (Egy régi Író által)” [ford. Kis János], *Felső Magyar-Országgi Minerva* 2, 2. Negyed, Negyedik Füzet, Április (1826): 652–666.

szerkesztőjét, hogy adjon közre ismertetést a kiadványról.¹²⁴ A Prodikosz-elbeszélést tartalmazó dialógus Kis János-féle fordításával azonban Vörösmarty már 1827-ben találkozhatott a *Felső-Magyarországi Minervában*.¹²⁵

Jelen tanulmány aspektusából – az eddigieket megfontolva – látszik egy életmű-szintű hasonlóság is Kis és Vörösmarty első pillantásra szinte egymással összemérhetetlennek tűnő munkássága között. Az tűnt ki ugyanis, hogy a keresztény színezetű neosztoicizmus és az ezt meghaladni igyekvő, az 'egész ember' antropológiája alapján az érzékiség rehabilitálására és integrálására törő irányzat *együttes* megjelenése mindkét *oeuvre* jellemzője, hiszen – amint arról már szó esett – az 1822-es *Volt tanítványaimhoz* című Vörösmarty-vers iskolapéldája a válaszüttörténet allegorikus-moralizáló *bivium*-olvasatának, míg a kilenc évvel később megjelent *Csongor és Tünde* ezen interpretáció felbontásaként érthető. Életművek szintjén nézve ráadásul ez a kettősség maga is egy hosszabb hagyománysort látszik képezni, ha figyelmünket kiterjesztjük Wielandra, akinél szintén az látható, hogy a témát kétféleképpen is feldolgozta. Az 1768-as *Musarion* mellett ugyanis 1773-ban írt egy *Die Wahl des Herkules* című drámai kantátát is, amely a Prodikosz-elbeszélés azon bevett változatát viszi tovább, melynek végén a hős az erényt választva indul el az istenülés útján. Wieland ezt a művét tanítványa, Károly Ágost szász–weimar–eisenachi trónörökös herceg 16. születésnapjára készítette, és a weimari udvari színházban adták elő.¹²⁶ A témaválasztást jól indokolja, hogy Herkules mind az ókorban,¹²⁷ mind a Petrarcát kö-

124 „Kis János – Vörösmarty Mihálynak, Sopron, 1831. okt. 11”, in Kis János (1770–1846) *szuperintendens irodalmi és tudományos levelezése*, s. a. r. TóTH Kálmán, 391. lev., 149 (Budapest: Ludovika Egyetemi Kiadó, 2021). A Xenophón-fordításról a folyóirat csak évekkel később közölt recenziót: VASS László, „Sokrates’ Nevezetességei. Xenophon’ Munkája magyarra fordítva Kis János által. Kasán 1831”, *Tudományos Gyűjtemény* 19, 9. füzet (1835): 108–115. Kis erre írt antikritikája a következő lapszámban olvasható: Kis János, „Néhány jegyzetek a’ Tudományos Gyűjtemény idei Septemberi Kötetének 108-dik és következő lapjain találtató könyvvizsgálatra”, *Tudományos Gyűjtemény* 19, 10. füzet (1835): 122–125.

125 „Próbák Socrates’ nevezetességeiből: Harmadik Könyv. – Második Rész” [ford. Kis János], *Felső Magyar Országi Minerva* 3, Hetedik Füzet. Július (1827): 1295–1301.

126 A mű először Wieland *Der Teutsche Merkur* című folyóiratában látott napvilágot, egy szintén Wieland által a hercegnek írt köszöntővers és Robert Lowth *The Judgement of Hercules*-ének német fordítása társaságában. [Christoph Martin Wieland], „Die Wahl des Herkules: Eine dramatische Cantate, an dem hohen Geburtsfeste des Durchlauchtigsten Herzogs, Carl August, Erbprinzen zu Sachsen-Weimar und Eisenach, den 3. Sept. 1773. auf dem Schloß-Theater zu Weimar aufgeführt”, *Der Teutsche Merkur* 1, 3. Band (1773): 127–155; [Christoph Martin Wieland], „Die Tugend an den Durchlauchtigsten Herzog”, *uo.*, 156–157; „Die Wahl des Hercules: Nach dem Englischen eines Ungenannten”, *uo.*, 158–167.

127 A prodikoszi Herkules-allegória ennek megfelelő átformálását Dión Khrüszosztomosz császárkori görög szónok végezte el A »királyságról« szóló első beszédében. A beszéd több mint harmadát kite-

vető humanista hagyományban a tökéletes fejedelem ideálképének számított.¹²⁸ Kis 1791-es Lowth-magyarításának elsődleges célja hasonlóképpen egy főúri ifjú nevelésének előmozdítása volt, hiszen azt készítője gróf Széchényi Lajosnak, gróf Széchényi Ferenc akkor tízesztendős fiának ajánlotta. Ilyen közvetlen didaktikai cél jellemzi Vörösmarty Prudentius-feldolgozását is, bár annak címzettjei a középbirtokos nemes Perczel család sarjai voltak (a vers eredeti címe: *Perczel Móricz, és Miklós volt tanítványimhoz: Az erkölcs' diadalma*). Ennek az áttekintésnek az a hozadéka, hogy a válaszút-történet hősi-sztoikus és szerelemfilozófiai alapú megragadása e 18–19. századi írói életművekben jól megfér egymás mellett, nem érvénytelenítette egymást – az összeállítás látványos példája, hogy Kis János költeményeinek Toldy-féle kiadásában a Lowth- és a Wieland-fordítás közvetlenül egymás mellé is kerültek.¹²⁹ Mindez pedig arra utal, hogy a különböző feldolgozások a felvilágosult írói kommunikáció eltérő regisztereit képviselik. Ezek a szerzők a válaszút-történet *bivium*-értelmű felelevenítését és továbbadását ugyanolyan relevánsnak gondolták, mint ezen interpretáció kritikai felülírását – csak hogy a két verziót más-más célcsoportnak szánva. A legérdekesebb azonban az, hogy e kettősség – mint láttuk – már a Prodikosz-példázat xenophóni keretezésének a sajátja. Tehát a már Xenophónnál kitapintható, azonban – amint Ernest L. Fortin megállapította – akkor is már csak a kevés kiválasztott számára fenntartott (és a többiek számára esetleg haszontalan vagy káros) *trivium*-olvasat és a nevelésben korlátlanul alkalmazható *bivium*-olvasat egymásra rétegződve hagyományozódott.

vő történetben Héraklésznek a Királyság istennőjének hegycsúcsára és a Zsarnokság ormára vezető utak között kell választania. Vö. SZLÁVIK Gábor, „»Héraklés a válóúton«: Dión Chrysostomos első 'királybeszéd'-ének Héraklés-allegóriája (or. I, 59/60–83/84.) – Egy görög »értelmiségi« reflexiói a princeps isteni kiválasztottságának teóriájához, illetve az adoptiós principatus rendszeréhez”, in DIÓN CHRYSOSTOMOS, *A »királyságról« szóló első beszéd*, fordította, jegyzetekkel, bevezető és kísérelő tanulmányokkal ellátta SZLÁVIK Gábor, A római császárkor görög szónokai 3, 189–228 (Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem, 2004).

128 Joachim BERGER, „Hercules Vinariensis: Aneignungen eines europäischen Mythos in der frühen Neuzeit”, in *Europa in Weimar: Visionen eines Kontinents*, Hg. Hellmut Th. SEEMANN, 77–104 (Göttingen: Wallstein-Verlag, 2008), 80–81.

129 „Hercules választása: Lowth után, 1793” [!]; „Musárió, vagy a gratiák philosophiája: Három énekben: Wielandból, 1800”, in Kis János *Poetai munkái*, a szerző saját kéziratai- s az első kiadásokhoz gondosan egyengetve, kiadatlanokkal bővítve, jegyzésekkel s életrajzzal kiadta D. SCHEDEL Ferenc, Nemzeti könyvtár, 191–196 és 196–222 (Pest: Hartleben K. Adolf, 1846).

2.2.2. Berzsenyi és Kölcsey

A *Csongor és Tünde* életfilozófiája és a Berzsenyi műveiben megjelenő szerelem-filozófia összefüggését először Merényi Oszkár villantotta fel *A Szerelem* című Berzsenyi-költemény kommentárjában, a közös pontot „a szerelem tündéri hatalmának a kincs- és hírvággyal való szembeállításában”¹³⁰ látva meg. A párhuzamot Csetri Lajos terjesztette ki *Az Ifjuság* című versre, melyben a hatalom és a gazdagság biztosította látszatörömök szembesülnek a szerelem nyújtotta valódi boldogsággal:

Légy bölts, légy te vitéz, kardod villáma hasíttson
A' földtengelyekig, 's a' föld nagy tengerein túl
Homlokodon híred tsillag koronája ragyogjon
Tetteidet fel föld leborulva tsudalja imadja
Halmazd kintseidet dúld pusztisd Bengala partját
Ussza körül Gallád a' földet százszor ezerszer,
Olly szent tiszta öröm nem reszketi szívedet által,
Mint mikor a boldog fiatalság ro'sa viránnynin
Andalodo lelked leg előszer kezdde hevülni,
'S a' gyönyörű álmoképet tsókolva ölelted.¹³¹

Csetri kommentárja szerint: „az a nagy ellentételezés, értékszembesítés, amelyet az utolsó sorok bontanak ki, nem Csongor és vele szemben a három vándor eltérő típusú boldogságkeresésére emlékeztet, s nem éppoly eredménnyel[?]”¹³² Az értelmezés szépséghibája, melyre maga a tanulmány szerző is utal, hogy ezt a költeményt Vörösmarty aligha olvashatta a *Csongor és Tünde* megírása előtt, lévén először csak 1842-ben jelent meg nyomtatásban. Azonban a hasonló gondolatot kibontó *A Szerelem* ott szerepelt Berzsenyi 1810-es években kijött két verseskötetének lapjain, s így érdekesebb erre összpontosítani, hiszen annak első három versszaka ugyanazzal az ellentételezéssel él, mint *Az Ifjuság*, és az ellentétpárok ugyanúgy összevethetők a boldogságkeresés különböző módszereivel a *Csongor és Tündében*:

130 BERZSENYI Dániel *versei Merényi Oszkár tanulmányaival* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1976), 118.

131 BERZSENYI Dániel, „Az Ifjuság”, in BERZSENYI Dániel *költői művei*, sajtó alá rendezte MERÉNYI Oszkár, Berzsenyi Dániel összes művei I, 72–73 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979), 73.

132 CSETRI Lajos, *Nem sokaság hanem lélek: Berzsenyi-tanulmányok* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1986), 251.

Mi a' földi élet 's minden ragyogványa
 Nélküled oh boldog Szerelem' érzése?
 Tenger: mellyet ezer szélvész' mérge hánya,
 Mellynek meg nem szűnik háborgó küzdése.

India' kincsével légyen tömve tárod,
 'S Caesar' dicsősége ragyogjon fejedén:
 Mit ér? vágyásidnak végét nem találod,
 'S nem lel szíved tárgyat hol megelégedjen.

De te, édes érzés, egek' szent magzatja!
 Az emberi lelket bétöltöd egészen,
 Bájodnak ereje az égbe ragadja:
 'S a' halandó porból egy Félisten léssen.¹³³

Hogy a Vörösmarty-műre teljes egészében jellemző-e az az itt megjelent nézet, miszerint a (lelki) szerelem a világi, anyagi természetű, és éppen ezért hasztalan boldogságkeresés metafizikai távlatot nyitó – és az örökös kereséssel szemben az egyént célba is juttató – *trivium*-szerű alternatívája, két további lehetséges magyar irodalmi szövegpárhuzam biztosít adalékokat. Ezek ugyanis a *trivium*-típusú világszemlélet érvényességének és korlátainak problémáját is felvetik.

A kiindulópontot ez esetben a hármas útra „fellépő” Csongornak a világ elébe táruló látványáról adott első reflexiója adja, melyhez szoros párhuzamokat találhatunk kortárs magyar irodalmi kontextusban:

Hah! melly tekintet! Egy raj a' világ.
 A' legkisebb por, mint él, mint mozog.

Figyelembe véve, hogy a „raj” szó itteni valószínű jelentése 'ifjú méhsereg', illetve 'méhkas, nyüzsgő sokaság',¹³⁴ itt két egykorú magyar költemény képei, illetve versbeszélői pozíciója látszik visszaköszönni, az egyik Berzsenyi *A' Temetője*, a másik pedig Kölcsey *Vanitatum vanitasa*. A közvetlenül ide vágó szöveghelyeket idézve:

133 BERZSENYI Dániel, „A' Szerelem”, in BERZSENYI, *Költői művei*, 34–35.

134 Lásd a kritikai kiadás jegyzetét: VMÖM 9, 818.

Látom hangyabolyi míveidet, világ!
Mint szórja 's temeti a' nagy Örök' keze,
Látom, hangyasereg! mint tusakodsz 's tolongsz
Sírod' partjain és porán.¹³⁵

Földünk egy kis hangyafészek,
Egy perczhozta tünemény;
A' villám és dörgő vészek
Csak méhdongás, 's bolygó fény¹³⁶

A három műben közös, hogy a beszélő egy távlati-magaslati pontról nézi a világot, ahonnan az emberek tevékenysége a mulandóság távlatába kerülve kisszerű és efemer, hangya- vagy méhrajyszerű nyüzsgésnek tűnik. A szakirodalom feltételezi Berzsenyi *A' Temetőjének* hatását a *Vanitatum vanitasra*,¹³⁷ arra azonban nem tér ki, hogy a két vers beszélőjének álláspontja nem teljesen azonos, márpedig szempontunkból éppen ez a különbség lesz érdekes. A Berzsenyi-vers „rezignált-bölcs”¹³⁸ avagy epikureista¹³⁹ beszélőjének számára az életre madárperspektívából vetett tekintet és a mulandóság megtapasztalása révén feltárul a látvány *tulajdonképpen* jelentése. Az itteni végkövetkeztetés szerint a hatalmasok („Bajnokok és Nagyok”) és az alávetettek („porbanyögök”) részére egyaránt ebből a távlati látószögből (és csakis innen) nyerhet értelmet létük – azáltal, hogy ezt elfoglalva válhatnak képessé dacosan szembenézni az élet semmisségével. A szemlélő tehát Berzsenyinéél azonosul a felvett nézőponttal, és erre biztatja korábban említett uralkodói és szolgai helyzetű embertársait egyaránt: „jertek ide, 's velem / Élni 's halni tanuljatok”. Kölcseynél viszont bizonytalan ez az azonosulás, a *Vanitatum vanitas* beszélője nem rendelkezik olyan autoritással, mint *A' Temetőé*. Ugyanis míg egyrészt a vers kijelentései a történelmi események hiábavalóságáról szólnak, addig a vers retorikai felépítése elbizonytalanítja az olvasót abban, hogy helyes-e mindennek a szó szerinti értelmezése.¹⁴⁰ Kölcseynél tehát a beszélő magaslati látószöge nem biztosít a számára egyértelmű többlettudást, netalántán végleges tudást a világról, hanem az általa mondottak érvénye végső soron perspektívafüggő marad.

135 BERZSENYI Dániel, „A' Temető”, in BERZSENYI, *Költői művei*, 114–115. 114.

136 KÖLCSEY Ferenc, „Vanitatum vanitas”, in KÖLCSEY Ferenc, *Versék és versfordítások*, s. a. r. SZABÓ G. Zoltán, Kölcsey Ferenc minden munkái, 116–118 (Budapest: Universitas Kiadó, 2001), 116.

137 Lásd: HORVÁTH János, „Berzsenyi és íróbarátai”, in HORVÁTH, *Irodalomtörténeti munkái III*, 321–554. 387; Az idézett Berzsenyi- és Kölcsey-helyek között a Kölcsey kritikai kiadás jegyzete is párhuzamot von: KÖLCSEY, *Versék és versfordítások*, 791.

138 HORVÁTH, „Berzsenyi és íróbarátai”, 386.

139 Vö. VADERNA Gábor, „A temetőkert költője: Sztoicizmus és epikureizmus Berzsenyi Dániel költészetében”, in *Nympholeptusok: Test, kánon, nyelv és költőiség problémái a 18–19. században*, szerk. SZÜCS Zoltán Gábor és VADERNA Gábor, 205–208 (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2004).

140 Vö.: Z. KOVÁCS Zoltán, „*Vanitatum vanitas maga is a bűmör*”: *Az ironia (korlátozásának) változatai a magyar romantika irodalmában* (Budapest: Osiris, 2002), 20.

Vörösmarty mindkét költeményt jól ismerte,¹⁴¹ a *Vanitatum vanitast* először magának Kölcseynek felolvasásában hallotta 1826-ban.¹⁴² Márpedig a hármastra fellépő Csongor monológja kapcsán éppen a versek együttes mondanivalója az érdekes, annak a problémának a körvonalazódása, hogy a földi életnek/történelemnek távlati perspektívából való szemlélése nyújt-e valamilyen megnyugtató tudást a számunkra. Berzsenyinél ennek fennáll a lehetősége, mégpedig azért, mert itt a „nagy Örök” metafizikailag is értelmezhető aspektusát képes érvényesíteni a beszélő. Kölcseynél viszont nem létezik ilyen távlat. Az előadott salamoni bölcsesség önmagára vonatkoztatva megsemmisíti magát mint bölcsességet: a ki nem mondott következtetés szerint az élet véges és emiatt hiábavaló, ráadásul az e hiábavalóságra tett reflexió is hiábavaló. Vagyis itt az a helyzet rémlik fel, hogy – metafizikai fogódzó híján – nincs lehetőségünk kirefektálni magunkat a megélt életből, valójában nem lehetséges egy magasabb szintre helyezkedni, azaz nem hagyhatjuk el a *bivium*-szerű döntési helyzetek determinálta világot, nem járható a harmadik út. Ez a Kölcsey művében megjelenő egzisztenciális kétség az, amely a *Csongor és Tünde* szempontjából is igazán relevánsnak látszik.

3. Összefoglalás

Amint láttuk, a ’Herkules a válaszüton’-hagyomány egy önmagában is összetett, rétegzett kulturális tradíció, melyet Vörösmarty annak sajátos belső önellentmondásosságát nem megszüntetve, hanem azt felhasználva, s egyébiránt igen invenciózusan teremtett újra a *Csongor és Tündében*. A hagyománykomplexumon belüli feszültség vagy többértelműség abban a kérdésben kristályosodik ki, hogy a válaszüti sorslehetőségei egyazon szinten helyezkednek-e el és így a megélt, testi-fizikai jellegű és társadalmilag determinált világon belüli *virtus* és *voluptas* közötti választásról van-e szó, vagy létezik (és elérhető) egy metafizikai szint is, mely megnyitja a harmadik út lehetőségét. A válaszüti-probléma *bivium*- és *trivium*-jellegű kettős felfogása implicite már a hagyomány alapját képező Prodikosz-történet xenophóni találásában jelen van. A *trivium*-változatnak történetileg további két alelete tűnt fel a vizsgálódásban: a keresztény egyházatyák értelmezése,

141 Vörösmarty 1837-es *Berzsenyi emléke* című ódájában határozottan utal *A’ Temetőre*. Vö. HORVÁTH, „Berzsenyi és íróbarátai”, 386.

142 Toldy Ferenc tudósítása szerint Szemere és Vörösmarty a *Vanitatum vanitast* „lángoló arczokkal s meredő szemekkel” hallgatták. „Toldy Ferenc – Bajza Józsefnek, Pest, 1826. jún. 10–11.”, in *Bajza József és Toldy Ferenc levelezése*, s. a. r. OLVÁNYI Ambrus, A magyar irodalomtörténetírás forrásai 9, 313–317 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1969), 316.

melyben a harmadik út üdvtörténeti távlatba kerül, és így haladja meg a világi törekvéseket jelképező kettős út szemléletét, illetve a német „antropológiai rokokóban” kiteljesedő variáns, mely a testi-lelki, érzéki-metafizikus mozzanatok egybehangolásával törekszik az eredetileg decizionista kérdésfeltevés magasabb szintű megválaszolására. Ez utóbbinak a Vörösmarty-mű szempontjából releváns példajaként vezettem elő Wieland *Musarion*ának szerelemfilozófiáját. E módosulatokban más-más fénytörésben jelenik meg a szabad akarat problematikája. Míg a *bivium*-szemléleten belül, s különösen annak a reneszánsz óta a püthagoraszai Y-példázattal egyesített módozatában, a válaszüttörténet a szabad akarat *par excellence* szimbólumává lett, addig mind az ókeresztény, mind a rokokó *trivium*-olvasatban egyfajta, a világrendből fakadó szükségszerűséget jelenített meg. Ugyanis az egyházatyáknál a boldogság útja szükségszerűen a túlvilági üdvözülés útjával esik egybe, Wielandnál pedig a boldogság csak akkor lehetséges, ha eleget teszünk egy másfajta, antropológiai, ám ugyanúgy szükségszerű feltételnek, a testi és lelki igények egybehangolásának. A *bivium*- és *trivium*-értelmezés között ugyanakkor az is eltérést jelent, hogy az előbbi nyújtja a sokakhoz szóló, könnyen érthető útmutatást az élethez, míg az utóbbi tanításnak mindig egy kisebb, beavatott kör tagjai a valódi címzettjei. Ezek lehetnek Szókratész tanítványai, az üldözött kora keresztények, vagy éppen azon mindenkori kevesek, akik képesek rá és megengedhetik maguknak, hogy a mindennapi, gyakorlati, közösségi életmódtól nem elszakadva, de arra ugyanakkor a filozófia magaslatáról rálátva éljék gráciáknak szentelt életüket.

A *Csongor és Tündé*ben a transzcendenciát nélkülöző *bivium*-világ kétféle módon ábrázolódik: egyrészt a vándorok (a Fejedelem, a Kalmár és a Tudós) eleve meddő sorsválasztásainak megjelenítése révén, másrészt az Éj monológiájában, mely elvontabban fogalmazza meg ugyanazt a semmi–mind–semmi folyamatot, melyet az Éj világrendjének alávetett vándorok története egyenként példáz.¹⁴³ A *trivium*-szemlélet a műben az Éj materialisztikus univerzumán kívüli transzcendenciából érkező Tündéhez kötött: Csongor azáltal képes felülről rálátni a *bivium*-világra, hogy felfelé, a platonikus „égi szép”-hez tart, s az ennek során követendő harmadik, középső utat Tünde szerelme jelöli ki számára. Ez a képlet egyfelől megfeleltethető a wielandi szerelemfilozófiának, mellyel Musarion mutatja meg a főhősnek a kiutat a testi-lelki szélsőségek világából, másfelől viszont nélkülözi a 18. századi íróra jellemző felvilágosult kultúroptimizmust. Az alapkérdésre, hogy létezik-e valódi kitörés a végletek által determinált anyagi világból, megteremthető-e ezen belül (vagy ennek határán) a társas elvonultság szerelemli-

143 Vö. FRIED, „Az ötödik felvonás...”, 459.

gete, a Vörösmarty-mű – szemben a *Musariionnal* – nem ad megnyugtató igenlő választ. A kétség forrása kettős: egyrészt a mű végén a Tünde által teremtetett „virágos csendligrben” lefolyó élet olyan sorslehetőségként tűnik fel, mely nem választás eredménye, hanem (Tünde szavaival) mint előre kiszabott „büntetés” vár a hősrre. Ez az a pont, ahol Csongor kiléphetne abból a passzív szerepből, mely a cselekmény során mindvégig jellemző volt rá, és önállóan választhatna a Tünde által felkínált lehetőségek közül, de éppen itt derül ki, hogy nem is létezik igazi választási lehetősége, hanem eleve elrendelt úton kell haladnia. Vagyis a szabad akarat Tünde *trivium*-világának szerelem felé vezető útján éppoly kevésbé érvényesül, mint a vándorok kettős választútjain. Másrészt a cél, a Tünde által varázsolts szerelemliget nincs oly módon kívül az anyagi világon, amiként Phantias és Musarion vidéki birtoka a poliszon, hanem a záró ének értelmében a *bivium*-világ „rideg és szomorú” éjén *belül* van csak ébren a szerelem.

A fent jelzett vonatkozásban tehát a *Csongor és Tünde* a testi-lelki meghasonlottságban leledző világra tett, a transzcendens távlatot is beépíteni/megtartani igyekvő felvilágosult reflexióra tett további reflexióként értendő, mely azonban immár nem nyit még távlatosabb perspektívát, hanem éppen megkérdőjelezi önmagát. Az „égi széphez” igyekvő Csongor egy kényszerpályán eljut a szerelmi boldogsághoz, azonban az éginek a földön való megjelenését a műben alapvető kétség és fenyegetettségérzet övezi. A jelen, főként külső kontextusokat mozgósító interpretáció így végül részben hasonló következtetésre jut, mint Martinkó Andrásnak elsősorban a Vörösmarty-életmű belső összefüggéseire összpontosító gondolatmenete a *Csongor és Tünde* végének „földi Tündérországa” kapcsán: „a mű sokkal nyilvánvalóbban jelzi a »földi menny«-eszmény csődjét, semmint sikerét”.¹⁴⁴

A *Csongor és Tünde* zárlatának kétértelműsége, annak kétségessége, hogy a főhős törekvése végül „csődöt” mondott, avagy „siker” koronázta-e, önmagában is kétféleképpen ítéltető meg. Felmerül ugyanis, hogy a föld-menny középutas egyensúlyi és egyben nyugalmi állapot mint boldog végkifejlet – vágyott mivolta ellenére – eszmeileg kétesnek tűnhetett Vörösmarty számára. Arra utalok, hogy az Éj monológiájában az emberiség folyamatos tevékenykedése, minden tragikuma ellenére is a csodálat tárgya:¹⁴⁵

144 MARTINKÓ András, „A »földi menny« eszméje Vörösmarty életművében”, in Uő, *Teremtő idők*, 172–221 (Budapest: Szépirodalmi, 1977), 208.

145 Vö. SZAUDER, „Csongor és Tünde”, 344–345.

Az ember feljő, lelke fényfolyam,
 A' nagy mindenség benne tűkrözik.
 Megmondhatatlan kéjjel föltekint,
 Merőn megbámul földet és eget;
 [...]
 Kiirthatatlan vágygyal, a' míg él,
 Túr és tünődik, tudni, tenni tör;
 Halandó kézzel halhatatlanúl
 Vél munkálkodni [...]

Ez a folyamatos, az egyéni halandóságot semmibe vevő, felfelé törekvő munkálkodás később, a *Gondolatok a' könyvtárban* című versben már erkölcsi imperatívusszá formálódik:

Ez hát a' sors és nincs vég semmiben?
 Nincs és nem is lesz, míg a' föld ki nem hal
 'S meg nem kövülnek élő fiai.
 Mi dolgunk a világon? küzdeni,
 És tápot adni lelki vágyainknak.¹⁴⁶

A küzdés, a dinamizmus ethosza pedig éppen ellentétét képviseli annak „a bajoktól messze” félrevonult nyugalmas, statikus életnek, mely Csongort a szerelemligetben várja. Itt az is megjegyzendő, hogy az Éj monológjának fogalmazványában az öntudatra ébredő ember „kilép a' nagy világ elé”,¹⁴⁷ vagyis az eredeti megfogalmazásban helyzete igen emlékeztet a nagyvilág piacára lépő *Hercules in bivoéhoz*. Mindez ismét arra mutat, hogy a műben összességében nem dől el, hogy a *bivium*- vagy a *trivium*-típusú boldogságkeresés-e a helyes út, az örök küzdés vagy a beteljesült szerelem „kéje” ér-e többet, s ahogyan megjelennek az utóbbi hátrányai, úgy implikálódik az előbbi pozitív értelmezése is. Eszerint az ember küldetése a felismert reménytelenség, kilátástalanság ellenére folytatott dacos és büszke küzdelem a semmi–minden körforgásának alávetett, ám egyben éppen a teremtés-pusztulás örök váltakozása által dinamizált világrend keretein belül, a Herkulesnek ígért istenülés reménye nélkül, de a szabott lehetőségek között még-

146 VÖRÖSMARTY Mihály, „Gondolatok a' könyvtárban”, in VÖRÖSMARTY Mihály, *Kisebb költemények III. (1840–1855)*, s. a. r. TÓTH Dezső, Vörösmarty Mihály összes művei 3, 101–104 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1962), 103.

147 <De mondhatatlan édes a' gyönyör> / <Midőn ki> <Mellyel kilép a' nagy világ elé,> VMÖM 9, 659.

iscsak emelkedő pályán haladva. Azt is mondhatnánk: az akarat szabadsága egyedül abban nyilvánulhat meg, hogy az ember vállalja ezt a sorsot. Ha pedig ez így van, akkor a 'harmadik út', a szerelemfilozófia kínálta, az anyagi világból kivetett menekülőösvény éppen azáltal, hogy célba jutást, végső megpihenést ígér, etikailag (is) kétségessé válik.

Csongor mint új Herkules számára tehát a választás a kettős és a hármas út között az emberi sors vállalása és ennek madárperspektivikus meghaladása közötti döntéssel egyenlő. A különböző kimeneti lehetőségek mind megjelennek vagy felsejlenek a drámai költeményben, azonban az egyértelmű döntés a művön belül nem születik meg, a záró szituáció kétértelmű. Bár az utolsó szó a „szerelem”, nem tudjuk meg, hogy ez a szerelem működik-e mint az ellentéteket meghaladó *ultima ratio* vagy – testi jellege miatt – visszasüllyedés a *bivium*-világ „rideg és szomorú” éjébe. Így végül is az olvasóra marad e helyzet értékelésének feladata. Ez az implicit írói gesztus pedig nagyon közel áll azokhoz az hallgatóhoz/olvasóhoz címzett, őket az önmagukra nézve érvényes tanulság levonására buzdító felszólításokhoz, melyek a válaszúthagyomány fent áttekintett kifejeződései közül két nevezetes helyen, a hagyománytörténeti időskála két végpontján hangzottak el. Egyrészt Xenophón alapszövegének zárlatában: „fontold meg, amit hallottál, és próbálj meg gondoskodni életed következő éveiről”, másrészt Kölchseynél a *Vanitatum vanitas*-ban: „Itt az írás, forgassátok / Érett észszel, józanon”. Ilyen értelemben tehát Vörösmarty műve az évezredes választút-tradíció variációinak végigpergetése után végül visszatér ahhoz szókratészi maieutikához, melynek kontextusában az erény és gyönyör közti választás problematikája eredetileg megjelent az európai gondolkodástörténetben.

A rokokó század és Adorján Andor

A rokokó stílus (ízlés, divat) az építészetben, a képző- és iparművészetben a Magyar Királyság területén négyszer élte virágkorát kétszáz év alatt: először 1750–1790 között, másodszor 1830–1850 között, harmadszor 1890-től az első világháborúig, végül az 1920-as években. Az első korszak egyik legjelentősebb kárpát-medencei összművészeti rokokó együttese a 2009–2014 között felújított edelényi kastély.¹ A stílus mindegyik időszakban – eltérő intenzitással ugyan, de – kiterjedt az élet számos területére az építészettől a világi és egyházi bútorokon, a ruházaton és a könyvillusztrációkon át a könyvkötésekig.² A rokokó stílusú tárgyak iránt jelentkező igény jó példája egy pesti Szervita téri címerfestő reklámja, aki 1843-ban rokokó stílusú cégtáblákat kínált eladásra.³ A rokokó első korszakának tudományos feldolgozását a történészek és művészettörténészek 1890 körül kezdték meg német nyelvterületen, ez a munka 1912–1913 körül érte el legnagyobb intenzitását.⁴ A későbbi neo-rokokó korszakok feldolgozása csak a legutóbbi időben kezdődött meg.

- 1 JÁVOR Anna, *Lieb Ferenc: Egy rokokó festő Felső-Magyarországon* (Budapest: BTK Művészettörténeti Intézet, 2019).
- 2 Pl. Szent Biblia, az az Istennek Ó, és Új Testamentomában foglaltatott egész Szent Írás / magyar nyelvre fordíttatott Károli Gáspár által, és most, másod-szor e' kis formában, magok tulajdon költségekkal és betűikkel ki-nyomtatattak (Basileában: Im-Hof János Rudolf és a' fia, 1764), OSZK 817.690.
- 3 *Pesti Hírlap*, 1843. november 12., 851.
- 4 Pl. W. HAUSENSTEIN, *Rokoko: Französische und deutsche Illustratoren des XVIII. Jahrhunderts* (München: Piper, 1912); *Rokoko und Revolution: Lebenserinnerungen des Johann Christian von Mannlich, nach der französischen Originalhandschrift*, Hg. Eugen STOLLREUTHER (Berlin: Mittler, 1913); *Rokoko: Das galante Zeitalter in Briefen-Memoiren-Tagebüchern*, gesammelt von Rudolf PECHTEL, eingeleitet von Felix POPPENBERG (Berlin – Leipzig: Bong, 1913).

1. Adorján Andor: *A rokokó század*

Ebbe a kontextusba illeszkedik Adorján Andornak a XV. és XVI. Lajos uralkodásának időszakát tisztán történelmi szempontból bemutató, *A rokokó század* című 1910-ben megjelent könyve, melynek fő célja a forradalomhoz vezető társadalmi, gazdasági és politikai folyamatok leírása volt. Tizenhárom fejezetben részletesen tárgyalja – többek között – az uralkodók és környezetük természetét, neveltetését és a nemesség magatartását. A 18. század fő vonásait lazán egymáshoz fűzött esszéisztikus fejezetekben jellemzi: XV. Lajos francia király és udvara, a király szeretői, XVI. Lajosnak az előző uralkodóéval szögesen ellentétes természete, a kor politikai küzdelmei színes életképek sorozatában jelennek meg. Olvasmányos stílusban írt kötetét Adorján széles olvasórétegeknek szánta: irodalmi igénytel megírt, népszerűsítő műről van szó, amely a lehető legtöbb szempontból, de még befogadható részletességgel igyekszik megvilágítani a nagy összefüggéseket. A szerző korabeli forrásokat is idéz, miközben a századot elsősorban az elpuhultság és erkölcstelenség korszakának ábrázolja.

1.1. Forráshasználat

Adorján forrásaira a szövegben elszórt hivatkozásokból lehet következtetni. Fő forrása az első fejezetben megemlített⁵ filozófus, történész Hippolyte Taine *L'Ancien régime* című könyve – az 1875–1893 között írt, a miliő-elméletbe ágyazott *Les Origines de la France contemporaine* sorozatból – , ami nagy hatást váltott ki Európa-szerte, s Magyarországon 1890 körülől széles körben ismert.⁶ További forrása⁷ Pierre-Édouard Lémontey XV. Lajosról írt, *Histoire de la Régence et de la minorité de Louis XV jusqu'au ministère du cardinal de Fleury* című életrajza (1832). A korabeli forrásokból hivatkozik du Terray ediktumára,⁸ Besenval,⁹ Bentivoglio pápai nuncius feljegyzéseire,¹⁰ Jean Buvat királyi könyvtáros napló-

5 ADORJÁN Andor, *A rokokó század* (Budapest: Országos Monográfia Társaság, 1914), 11.

6 [Karl] SCHRATTENTHAL, *Tanulmánya Taine Hippolyteről és Schwarcz Gyuláról*, ford. VÁRADI Antal, (Budapest: Hornyánszky, 1889); ZSILINSZKY Mihály, *Taine Hippolyt Adolf mint történetró* (Budapest: Akadémia, 1895); ALEXANDER Bernát, *Taine Hippolyte emlékezete* (Budapest: Akadémia, 1903).

7 ADORJÁN, *A rokokó...*, 47.

8 Uo., 21.

9 Uo., 22.

10 Uo., 48.

jára,¹¹ Villars *Mémoires*-jára,¹² Voltaire először 1768-ban megjelent *Précis du siècle de Louis XV* című művére¹³ és levelezésére,¹⁴ Rousseau 1762-es *Contrat social*-jára,¹⁵ D'Argenson leveleire *Mémoires*-jának 1857-től kiadott első kiadásából,¹⁶ Mirabeau marquis 1760-as *La Théorie de l'impôt* című könyvére.¹⁷ A szerző ritkán közöl szó szerint forrásaiból, ilyen kivétel a XV. Lajos szórakoztatására Madame de Pompadour által szervezett operaelőadásokról hírt adó Soulavie *Mémoires*-ja, amiből egy egész oldalt idéz magyar fordításban.¹⁸ A Mária Antoinette-nek szentelt fejezetekben hivatkozik Jacob-Nicolas Moreau *Mémoires*-jára¹⁹ és a *Gazette de France* 1769.

egyik októberi számára. Ugyancsak szó szerint idéz Mária Antoinette-nek anyjához, Mária Teréziához írt leveleiből.²⁰

A század szépirodalmát érintő megjegyzések közül kettőt érdemes kiemelni. Az első XV. Lajosnak a janzenista Coffin temetése (1749) utáni lázongás lecsillapítására hozott intézkedéseiről olvasható: „seregestül adta ki az elfogató parancsokat, melyek a mozgalom vezetőit börtönbe juttatták, kit a Bastilleba, kit Vincennesba. Diderot, a halhatatlan filozófus, az Enciklopedia híres kezdeményezője és d'Alembert-rel együtt a szerkesztője, az első áldozatok között



B. O.: Adorján Andor. Petőfi Irodalmi Múzeum, Egyedileg nyilvántartott fényképanyag, F.7867.

Forrás: <https://resolver.pim.hu/bib/PIM773718>

11 Uo.

12 Uo., 55.

13 Uo., 63.

14 Uo., 112, 245, 251.

15 Uo., 106.

16 Uo., 118.

17 Uo., 136.

18 Uo., 151–152.

19 Uo., 176.

20 Uo., 186–187.

volt. Elfogták és ítélet nélkül börtönbe vetették, mint még annyi más társát.”²¹ A szerző másik szépirodalmi vonatkozású megjegyzése Rousseau *Émile*-jére vonatkozik:

a belső harc, amely egyrészt a politikai hatalom dolgában folyt a király és a parlament között, másrészt az új irányok közül állította egymással csatasorban szembe a jansenistákat és az új filozófia hirdetőit. Ezt az utóbbi harcot akkor Rousseau-nak *Émile* és *Contrat Social* című művei vívták, s mindenesetre érdekes, hogy amíg a nevelési elveket tartalmazó *Émile*-t a parlament tűzre vetette, addig a *Contrat Social*-nak, amely pedig igazán veszedelmes és felforgató tanokat hirdetett, megkegyelmeztek. Igaz, hogy ez az utóbbi könyv fedte is a parlament törekvéseit, míg az *Émile* elítélésével a parlament eggyel többször akarta bizonyítani, hogy a vallás ügyét tiszteletben tartja.²²

1.2. Képzőművészeti és építészeti utalások, illusztrációk

A kor rokokó festői közül a szövegben senkit nem említ a szerző, kitér viszont Van Dyck I. Károlyról festett portréjára, amelyet Du Barry XV. Lajosnak vásárolt: „Húszezer livres-en vásárolta a művész képét a királyi courtesane, és azért vette meg, hogy a festmény állandóan figyelmeztesse XV. Lajost a szerencsétlen angol király tragikus sorsára. A festménnyel terrorizálták.”²³ Du Barry grófnő XV. Lajos halála után a képet 1775-ben eladta XVI. Lajos királynak (jelenleg a Louvre-ban látható).

Az épületek közül a Marie Antoinette által építtetett neoklasszicista Petit-Trianonnak egy oldalt szentel, megemlítve Ange-Jacques Gabriel építész és Honoré Guibert szobrász munkáját (208–211). A könyvet huszonhat festmény és metszet fekete-fehér reprodukciója illusztrálja, tehát tízoldalaként egy tábla: egy részük portré, a többi az udvari pompa fényét, az ünnepségek eleganciáját hivatott bemutatni. Nincs szorosabb kapcsolat az illusztrációk és a szöveg között. A festőkre a szöveg egyáltalán nem utal: a képek közül a feliratok szerint kettő Watteau műve, három Lancret-é, négy Boucher-é, de vannak köztük a 19. század második feléből származó képek reprodukciói is, például két kép a spanyol neorokokó Vicente García de Paredes-től (1845–1903). A művek különböző gyűjteményekből származnak: Wallace Collection, Musée de Versailles, Musée de Louvre, Hôtel de Soubise, Portland-gyűjtemény. Az illusztrá-

²¹ Uo., 126.

²² Uo., 139–140.

²³ Uo., 145.

ciók jól szemléltetik a rokokó festészet fő műfajait: portrék,²⁴ *fêtes champêtres*,²⁵ *scènes pastorales*,²⁶ mitológiai jelenetek,²⁷ udvari jelenetek.²⁸

Egy festmény attribúciója változott meg az elmúlt száztiz év alatt: az Adorján korában Le Moine-nak attribuírt *Európa elrablása* (Wallace Collection, London) átkerült Boucher oeuvre-jébe. Mindezek alapján megállapítható, hogy Adorján

- 24 Portrék: Borító: Élisabeth VIGÉE-LEBRUN, *Marie-Antoinette gyermekeivel*, 1787, Antichambre du Grand Couvert
4. kép: Abbé TERRAY – Alexandre ROSLIN, *Joseph Marie Terray*, 1774
5. kép: FLEURY bíbornok – François STIÉMART, *André-Hercule, cardinal de Fleury*, Chateau de Versailles, N° d'inventaire: MV 3763
6. kép: Jean-Baptiste VAN LOO, *XV. Lajos ifjúkorában*, 1727, Cabinet des Estampes
7. kép: Jean-Marc NATTIER, *Leszczyńska Mária királyné*, 1748, Château de Versailles
8. kép: *Vintimille hercegnő*
9. kép: *Chateauroux hercegnő*
11. kép: Carle VAN LOO, *XV. Lajos*, 1750, Versailles, 1818-tól Musée des Beaux arts de Dijon, Inv CA 386
17. kép: François-Hubert DROUAIS, *Madame Dubarry*, Portland-gyűjtemény
19. kép: Auguste de CHÂTILLON, *Az orléansi hercegnő* (Louise-Marie Adélaïde de Bourbon, duchesse d'Orléans), Versailles
20. kép: *Rohan bíbornok* (Cardinal de ROHAN, Louis-René-Édouard de Rohan)
21. kép: *De la Motte grófné* (Jeanne de VALOIS-SAINT-RÉMY, Comtesse de La Motte)
22. kép: Christophe GUÉRIN: *Cagliostro*, metszet, 1781
24. kép: *Necker* (19. század második fele)
25. kép: *Condorcet* (19. század második fele)
- 25 *Fête champêtre*, azaz kerti ünnep:
 1. kép: Nicolas LANCRET, *A versailles-i parkban* (Társaság a parkban)
 3. kép: Jean-Antoine WATTEAU, *Kerti ünnepély* (Fêtes Véritiennes), 1719, Scottish National Gallery, Edinburgh
 18. kép: Nicolas LANCRET, *Zene-lecke* (La Leçon de musique), 1743 k., Musée du Louvre, Paris
 23. kép: Jacques Philippe LE BAS metszete Watteau elveszett *Gáláns társaság* (Assemblée galante) című képe után, 1731, Mercure de France (p. 2623)
 26. kép: Nicolas de LARMESSIN (III) metszete Nicolas Lancret elveszett *A játék* (Le jeu de cache-cache-mitoulas) című festménye után, 1737 k., példány pl. Rijksmuseum
- 26 *Scènes pastorales*, azaz pásztorjelenetek:
 12. kép: François BOUCHER, *Pásztorok és pásztornék* (Les Charmes de la vie champêtre), 1737, Musée du Louvre, Paris
 14. kép: François BOUCHER, *A kalitka* (Le Pasteur complaisant), 1738, Hotel Soubise, Paris
- 27 Mitológiai jelenetek:
 2. kép: François LE MOINE, mai attribúció szerint: François BOUCHER: *Európa elrablása* (c.1732–c.1734), Wallace Collection, London, P484
 13. kép: François BOUCHER: *Paris ítélete*, 1754, Wallace Collection, London, P444
 15. kép: François BOUCHER: *Venus látogatása Vulkánnál*, 1754, Wallace Collection, London,
- 28 Udvari jelenetek:
 10. kép: Vicente García de PAREDES, *Vadászat Sénart-ban: XV. Lajos első találkozása a későbbi Pompadour marquise-el*, Copyright: Robert Arnot, Paris, jelenleg ismeretlen helyen
 16. kép: Vicente García de PAREDES: *XV. Lajos és Pompadour marquise*, jelenleg ismeretlen helyen

könyve korszerű volt a maga idején, a rendelkezésre álló korabeli forrásokat és történeti elemzéseket ismerte és beépítette művébe.

A könyv egy ötkötetesre tervezett vállalkozás első része, melynek középpontjában a francia forradalom és Napóleon áll. Jelentősége, hogy a magyar ismeretterjesztő történeti művek sorában ez az első önálló mű, amely a XIV. Lajos halála és a forradalom közötti korszakkal foglalkozik. A könyvet 1914 februárjában az Országos Monografia Társaság másodszor is kiadta, majd 1918-ban *A rokokó százada* címmel harmadik kiadása is megjelent. A könyv korabeli visszhangja gyér volt: az első kiadásról *Az Ujság*, a *Pesti Hírlap*, a *Budapesti Hírlap*,²⁹ a harmadik kiadásról az *Új Idők* közölt ismertetést.³⁰ Számos középiskola megvásárolta könyvtára számára.

2. Adorján Andor

2.1. Forrásadottságok, kutatástörténet

Adorján Andor (1883–1966) élete és munkássága Rab Gusztávnak (1901–1963) a Petőfi Irodalmi Múzeumban őrzött hagyatékában fennmaradt mintegy nyolcvan, 1958 és 1962 között írt levele kapcsán került az érdeklődésem középpontjába.³¹ A levelekben a hetvenen túl járó, majd negyven éve Franciaországban élő író, újságíró tanácsokkal látja el frissen odaérkezett író társát a kiadók és fordítók világában.³² Élettapasztalatából, emlékeiből és aktuális problémáiból is sok mindent megosztott Rabbal. További harminc levele található a Petőfi Irodalmi Múzeum kéziratára különböző hagyatékaiban: Biró Lajos (1913),³³ Nagy Endre (1920–1930),³⁴ Révész Béla (1926),³⁵ Móricz Zsigmond (1934),³⁶ Kemény Simon

29 s.n., „A rokokó”, *Az Ujság*, 1911. január 17., 1–3.; s.n., „A nagy francia forradalom és Napoleon”, *Pesti Hírlap*, 1911. január 12., 9; s.n., „A nagy francia forradalom és Napoleon”, *Budapesti Hírlap*, 1911. január 8., 35.

30 s.n., „Három könyv: Adorján Andor: A rokokó százada – Farkas Zoltán: A biedermaier – Malonyay Dezső: Az akr”, *Új Idők* 24 (1918): 406.

31 Tüskés Anna, „*en-nemzetem külboni híre-sorsa*”: *Fejezetek a 20. századi francia–magyar irodalmi kapcsolatok történetéből*, Irodalomtörténeti füzetek 183 (Budapest: Reciti, 2020).

32 Adorján Andor 84 levele Rab Gusztávnak, Petőfi Irodalmi Múzeum (továbbiakban PIM), Kéziratár, Rab Gusztáv-hagyaték.

33 Adorján Andor levele Biró Lajosnak, PIM, Kéziratár, V.5365/6.

34 Adorján Andor levelei Nagy Endrének és feleségének, PIM, Kéziratár, V.-lev. Nagy E.-hagy. V.5186/4/1-9, V.5186/18/1-3.

35 Adorján Andor levele Révész Bélának, PIM, Kéziratár, V.4709/2.

36 Adorján Andor levele Móricz Zsigmondnak, PIM, Kéziratár, M.100/8.

(1939),³⁷ Falu Tamás (1941)³⁸ és Heltai Jenő (1926–1950)³⁹ fondjában. E forrásokon kívül a Budapesti Fővárosi Levéltár, a szombathelyi Vas Megyei Levéltár és a korabeli újsághírek őrzik életének és munkásságának részleteit.

Az első világháború befejezésének száz éves évfordulója kapcsán több történész és irodalomtörténész is felfigyelt Adorján magyarországi újságírói munkásságára, elsősorban interjúi és haditudósításai miatt.⁴⁰ Életének és munkásságának átfogó bemutatása azonban mind a mai napig hiányzik.

2.2. Adorján Andor élete és munkássága

Adorján Andor Lakenbacher Andorként született 1883. május 27-én Szombathelyen. Apja Lakenbacher Fülöp bőrkereskedő, anyja Singer Mária (vagy Malvin). Hatan voltak testvérek. A család az 1890-es évek elején Budapestre költözött, ahol Adorján jogot és filozófiát tanult. A budapesti egyetemen látogatta többek között Négyesy László „Magyar stílgyakorlatok” szemináriumát, amelyen Juhász Gyula 1918-as visszaemlékezése szerint „Adorján Andor novellával kezdte” a szereplést.⁴¹ 1904-ben vette fel az Adorján nevet, példáját később követte egyik testvére, István is. Írói álnévként használta még a Badaud-t. 1900 és 1905 között Párizsban az École des Hautes Études Sociales-ban, az Újságírói Iskolában, az École de Journalisme-ban és a Sorbonne-on tanult.⁴² Az Ancien Régime végének és a napóleoni korszak korai történetének kutatója lett. Tanulmányozta Jean-Jacques Rousseau munkásságát, és megcáfolta a nézetet, mely szerint Rousseau pisztollyal öngyilkos lett. Nem lehetetlen, hogy Rousseau iránti vonzódása is közrejátszott

37 Adorján Andor levele Kemény Simonnak, PIM, Kézirattár, V.3992/25.

38 Adorján Andor levele Falu Tamásnak, PIM, Kézirattár, V.4320/1.

39 Adorján Andor levelei Heltai Jenőnek, PIM, Kézirattár, V.3823/7/1-7.

40 Pl. LIGETI Dávid Ádám, „A visegrádi remete utolsó útja: Görgei Artúr halálának társadalmi visszhangja 1916-ban”, in *Natio est semper reformanda, Tanulmányok a 70 éves Gergely András tiszteletére*, szerk. ANKA László, KOVÁCS Kálmán Árpád, LIGETI Dávid, MAKKAI Béla, SCHWARCZWÖLDER Ádám, Károli Könyvek, 407–414 (Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem – L'Harmattan Kiadó, 2016), 413; KAPPANYOS András, „A futurizmus fogadtatása Magyarországon”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 122, 1. sz. (2018): 46–66, 51; SZÉNÁSI Zoltán, *Néma várostrom: Népnemzeti tradicionalizmus és konzervatív kritika a magyar irodalmi modernség kontextusában 1920 előtt* (Budapest: Universitas Kiadó, 2018), 150–151; SZILÁGYI-KISS Hajnalka, „Az I. világháború hadműveleti változásai”, *Hadtudományi Szemle* 14, 1. sz. (2021): 139–154, 150; CSÁSZTVAY Tünde, *Híres magyarok: Beszélgetések nemzetünk nagyjaival* (Budapest: Kossuth, 2021), 90–91.

41 JUHÁSZ Gyula, „Négyessy [!] órák”, *Szeged és Vidéke*, 1918. máj. 4., 3.

42 Sz. G., „Adorján Andor”, in *Magyar Zsidó Lexikon*, szerk. UJVÁRI Péter (Budapest: 1929), 10; SZÖGI László – VARGA Júlia, *Magyarországi diákok francia, belga, román, szerb és orosz egyetemeken és főiskolákon* (Budapest: ELTE Egyetemi Könyvtár és Levéltár, 2018), nr. 202.

abban, hogy 1929-ben a Montmorency-völgyben, Eaubonne-ban telepedett le a filozófus emlékeit is őrző kastélyban.

Párizsban és a Balkánon a *Pesti Napló* első levelezője volt, 1905-ben a lap belső munkatársa lett. 1908-ban hazatért Budapestre, és magával hozta jövőbelijét, a szüleitől megszöktetett párizs-montparnasse-i Gabrielle Henriette Cocardont, akivel 1908. szeptember 1-én házasodott össze Budapesten a Terézvárosban. 1910-től *Az Est*-lapok munkatársa. 1912–1913-ban haditudósító a Balkán-háborúban, majd az első világháború idején is a Balkánon dolgozott haditudósítóként több magyar lapnak. Ebben az időben Gabrielle-nek francia divatáru boltja volt az Andrásy úton.

Újságírói munkája mellett angol, német és főleg francia szépirodalmat fordított magyarra, köztük Conan Doyle, a Goncourt testvérek, Paul Hervieu, Jules Verne, Maurice Maeterlinck, Max Burkhardt, Alfred Capus, Anatole France műveit a Lampel és az Athenaeum Kiadónak. Az első világháború előtt saját könyvei is megjelentek, némelyik évszám nélkül. Népszerű történeti munkája a már említett *A rokokó század*, a francia forradalommal és Napóleonnal foglalkozó *Forradalom és császárság*, valamint az európai történelem tizennégy hadvezérét Hannibáltól Görgey Artúrig tárgyaló, *Nagy katonák* című könyve.⁴³ Irodalomtörténeti munkája a *Sorsok és pályák: irodalmi arcképek* című kötet, amelyben a 18. és 19. századi francia íróinak és költőinek életével, műveivel foglalkozott.⁴⁴ Az 1912–1913. évi Balkán-háború és az első világháború alatt hadinaplót vezetett, amit 1913-ban illetve 1917-ben adott ki.⁴⁵ Évszám nélkül megjelent két füzet, a *Primadonnák és kisebb csillagok: A kulisszák világából és az Anekdóták, víg esetek híres férfiáról* című a szórakoztató irodalomhoz tartozik: míg az elsőben a budapesti színházi- és operaéletből, a másodikban az uralkodócsaládról és politikusokról közölt anekdotákat.

Az első világháború kitörésekor Adorján Stockholmban rekedt *Az Est*-lapok tudósítójaként. A háború alatt felesége végig Budapesten élt *Az Est*-lapok által fenntartott, a Bazilika mögötti térre néző lakásban, s a lap két munkatársa – Szomory Dezső és Vadász Miklós karikaturista – szórakoztatta és segítet-

43 ADORJÁN Andor, *Nagy katonák* (Budapest: Singer – Wolfner, 1912); ADORJÁN Andor, FARKAS Pál, SERESS László, *Forradalom és császárság* (Budapest: Singer – Wolfner, 1913).

44 ADORJÁN Andor, *Sorsok és pályák: Irodalmi arcképek* (Budapest: Franklin, 1912).

45 ADORJÁN Andor, *Egy haditudósító feljegyzései* (Békéscsaba: Tevan, 1913); ADORJÁN Andor, *Havas hegyek alatt, véres úton: Hadinaplóm a Balkánról: A világháborúból* (Budapest: M. Keresk. közlöny-Tolnai Világlapja Ny., [1917]).

te.⁴⁶ A világháború után Adorján feleségével együtt visszatért Franciaországba, de Gabrielle személye és magyar akcentusa még sokáig emlékezetes volt budapesti írói körökben.⁴⁷ Adorjánék 1919-ben végleg Párizsban telepedtek le, de fenntartották budapesti lakásukat.⁴⁸ Párizsban Adorján megalapította az East-Europe Távirati Iroda Rt. sajtóügynökséget, és folytatta újságírói munkáját, továbbra is dolgozott *Az Est*-lapoknak, a *Messengeries Parisiennes*-nek, az 1930-as években a Lucien Vogel által alapított *Vu et Lu*-nek.⁴⁹ Az utóbbi lap szerkesztőségében Gara László munkatársa volt.⁵⁰ Adorján folyamatosan tudósította a magyar lapokat a kinti magyar vonatkozású eseményekről, így például Farkas István festő 1929-es párizsi kiállításáról (Galerie du Portique),⁵¹ és a francia lapokat a magyarországi francia vonatkozású történetekről. A *Nyugat* folyóiratban összesen tizenegy tudósítása jelent meg 1912 és 1934 között.

Folytatta műfordítói munkásságát is: főként barátja, Molnár Ferenc (1878–1952) műveit fordította franciára, akinek számos drámáját adaptálta: *Liliom* (Iza de Comminges grófnővel, 1923), *Le Cygne* (P. La Mazière-rel, 1926), *Jeu au château* (Léopold Marchand-nal, 1928), *La Fée* (Jean de Letrazzal, 1940), és 1937-ben Gara Lászlóval a *Pál utcai fiúkat*. Emellett Balzac és Jules Verne számos művét fordította magyarra.

Az 1929-es gazdasági válság idején Adorján és felesége megvásárolta Eaubonne-ban a Clos de l'Olive kastélyt, amelyet 1780–1784 között Jean Simon Gallien, a királyné ötvöse építtetett újjá. A forradalom után a kastély a Banque de France ügynöke, Jean Charles Davillier tulajdonában volt 1798 és 1846 között, majd annak lánya, Joséphine örökölte, aki feleségül ment a szintén bankár Jules-Frédéric Marcuard-hoz. Az ingatlant ezután lányuk, Hélène és férje, Guy de Pourtales birtokolta, akik 1929-ben eladták Adorjánéknak. Nagy Endrének címzett levelében Adorján így írt erről:

46 Dénes Zsófia így emlékszik vissza Gabrielle-re és társaságára: „Gabrielle hajának és szemének színe aranybarna volt, olyan világos, mint a rózsafabútoré és mint a fajvizslaké. Vékony sportalakja magasra nőtt és rugalmas volt, mintha növekvő éveiben éppen csak lovagolt és teniszezett volna, holtott nem ezzel foglalkozott, hanem szabásra és varrásra járt, mert apja gyári munkás létére azt kívánta, hogy leánya komoly mesterséget tanuljon.” DÉNES Zsófia, „Emlékezés Szomory Dezsőre”, *Új Írás* 13, 3. sz. (1973): 109–113.

47 NÁDAS Sándor, „Apró jegyzetek”, *Színházi Élet* 46. sz. (1928): 16.

48 Az üresen álló lakásról: S.N., „Egy lakás, amelyik évek óta üresen áll”, *Nemzeti Újság*, 1921. szept. 20., 7.

49 Adorján Andor 8. levele Rab Gusztávnak, Eaubonne, 1958. szeptember 21, in PIM, Kézirtattár, Rab Gusztáv-hagy.

50 Gara Lászlóról lásd Tüskés, „en-nemzetem külhoni híre-sorsa”..., 121–177.

51 ADORJÁN Andor, „Farkas István kiállítása Párizsban”, *Nyugat* 22, 14. sz., július 16 (1929): 125–126.

Az üzlet, amit a birtokvásárlással csináltam, remek! A vége az lett, hogy nem 100,000, de 300,000 frankkal terheltem meg házamat és hogy nem 300,000 de 600,000 fr. készpénzt tettem le. Ezzel szemben megvettem egy 51,000 négyzet öles parkot, kertet, veteményest és még mit tudom én mit, egy gyönyörű Louis XV kastéllyal rajta. Ez a kastély a legnagyobb francia protestáns bankár-család, a Marcuard-ék birtoka volt, ők is laktak benne. Én 600,000 fr. készpénzt fizettem le, a többire kaptam félévi haladékot, mire azonnal elkezdtem parcellázni a birtokot és most eladogatom a környékbeli lakosságnak. A vételár háromszorosán adtam el kezdetben, de most már kétszer felemeltem az árait öt-öt frankkal, mert rohamos a kereslet! Eddig már jóval többet eladtam, mint a jövőre két esedékességem lesz, a hátralékos 500,000 fr. Azt hiszem, hogy végső érvényében nemcsak az idemellékelt kastély lesz ingyen az enyém, egy kb. 8-10,000 méteres nagy parkkal, de ezenkívül a tiszta hasznom lesz minimum 1,5 uszkve 2 millió frank. Képzelheted, hogy örülök rajta, amiért ilyen gyökeresen sikerült megoldanom a francia földbirtokreformot.⁵²

Vajon fontos volt-e Adorjának, hogy ez a település és az épület közvetlen környezetébe kapcsolódik Jean-Jacques Rousseau-hoz? A lehetséges válaszra rávilágít a levél folytatása:

A birtokunk Párizstól 14 kilométerre van, Montmorency alján, 1000 méterre Rousseau Ermitage-jától és amaz Eaubonne nevű helyiségben, amelyről Rousseau annyit ír a „Confessions”-ban, az 1752–1759 évei históriája kapcsán. Itt volt szerelmes Houdetot grófnéba. Ezen a birtokon is járt; le is írja. Itt van az a vízesés, amiről ír: a fa, aminek alján szerelmet vallott... Az egész ház, a birtok csuda szép! És képzeld, az eladók még a bútorok egy részét is benne hagyták; arról nem szólva, hogy a kastély szalonjai (három nagy szalon) csupa freskó, plafonfestmény, és a falak remek kárpitokkal bevonva, Aubusson-ok, Gobelin-ok, amiket ezek a drága és páratlan bolondok mind ránk hagytak. Annyi szépet, jót, hogy eláll szemem-szám belé... Megkegyülök belé, mert képzeld: huszonhat esztendő kemény, szívós, nehéz munkássága után most először találkoztam ezzel a fantomátikus hercegnővel, ezzel a Princesse lointaine-nel, azzal az absztrakcióval, amelyről nem is hittem, hogy van: – a Szerencsével, amíg most végül azzal oszlatja el eredendő szkepszisemet, hogy a nyakamba borul és azt mondja: itt vagyok, a tied vagyok!... Mit szólsz hozzá?⁵³

Rousseau gyakran jött át ide Montmorency-ből, hogy meglátogassa Sophie d’Houdetot-t, akinek Eaubonne-i háza (1757–1761) néhány méterre északra

52 PIM, Kézirattár, V.-lev. Nagy E.-hagy. V.5186/4/6.

53 PIM, Kézirattár, V.-lev. Nagy E.-hagy. V.5186/4/6.

volt a Château de l'Olive-tól, a Gabriel-Péri utca másik oldalán, az 1900-ban a Clos de l'Olive-hoz csatolt telken.

A vásárláskor Adorján az ár felét készpénzben fizette, a másik felét úgy teremtette elő, hogy felparcellázva eladta a park és épületei egy részét. 1931-ben eladta a kastély régi *orangerie*-jét (narancsház) Félix-Pol Jobbé-Duval festőművésznek, aki ott létesítette műtermét. A házaspár a 11bis rue Henri-Mirabaud (ma rue Cristino-Garcia), azaz a kastély címe alatt lakott. Velük élt Adorján feleségének unokatestvére és unokaöccse, Simone Gosselin és fia, továbbá magyar szobalányuk, Herberger Angéla.

1940-ben Adorján kiadott egy brosrát *Finlande, rempart de l'Europe* [Finnország, Európa sánca] címmel (Editions Denoël). 1940 és 1944 között, amikor Eaubonne német megszállás alatt állt, Adorján – aki külföldi zsidónak számított – Vichy-Franciaországban (*Zone libre*), a Lot megyei Figeac Lascombes negyedében, az állomás közelében talált menedéket családjával. A második világháború után az 1946–1947-ben működött Éditions du Bateau Ivre igazgatója lett, amelynek székhelye: 5, rue Alphonse-de-Neuville, Párizs 17. Ő adta ki többek között Gara László és felesége, Nathalie *St. Boniface et ses Juifs* című regényét, Lengyel Olga emlékiratait az Auschwitzban átéltekről *Souvenirs de l'au-delà* címmel és Bajomi Lázár Endre *Hongrois de la Résistance* című kötetét. A kastélyt 26 szobájával az 1950-es években nehéz volt fenntartani, az épület fokozatosan lakhatatlanná vált. A házaspár úgy döntött, hogy a rue Jeanne-Robillon 5. szám alatt új házat épít (amely később az eaubonne-i rendőrkapitányság lett), és eladták a kastélyt életjáradék fejében. A vásárló azonban az 1960-as években már nem fizette az életjáradékot;⁵⁴ Adorján még hetven év fölött is két lapnak dolgozott, hogy fenntartsa családját. (A kastély az 1960-as évek elején majdnem tönkrement, a város 1971-ben vásárolta meg. 1975-ben Maison des Arts nyílt benne, 1986-tól zeneiskolaként működött, majd Conservatoire à Rayonnement Communal [CRC] lett.)

1966. március 15-én Adorján meghalt Eaubonne-ban, ahol az önkormányzati temetőben temették el. Özvegye, Gabrielle Cocardon a városnak adományozta a 2285 m²-es kastélypark fennmaradó részét (amely a CRC-t a rue Jeanne-Robillon utcához köti), ma Square du Clos de l'Olive néven.⁵⁵ Cocardon 1979. augusztus 17-én bekövetkezett haláláig a rue Jeanne-Robillon 5. szám alatt élt. Férje mellett az eaubonne-i temetőben nyugszik.

54 Adorján Andor levele Rab Gusztávnak, Eaubonne, 1962. február 5., PIM, Kézirattár, Rab Gusztáv-hagy.

55 A kastély történetéről lásd: Paul MORSE, „André Adorjan et le Clos d'Olive”, *Chroniques Eaubonnoises*, hozzáférés: <http://chroniques.eaubonne.free.fr/httpchroniques-eaubonne-free-frpage-accueil-personnages.html>

3. Összegzés

A rokokó-fogalom 1910 körüli Adorján-féle értelmezése a 19. század utolsó negyedének francia történetírói szakirodalmában gyökerezik, amit az író párizsi tanulmányai idején tanulmányozott, s ami távol áll a ma használatos rokokó korszakfogalom első világháború után kapott, szabatosabb meghatározásától. A nagyközönségnek szánt *A rokokó század* megírásához francia történetírói munkákat és forráskiadásokat használt: XV. Lajos uralkodásának időszakát az általános erkölcsi és gazdasági hanyatlás korának ábrázolta, amelyből XVI. Lajos minden igyekezete ellenére sem tudta kivezetni országát. A francia forradalom előzményeiként, kiváltóiként mutatja be a történelmi folyamatokat. A képzőművészet és építészet két konkrét említéstől eltekintve csak az illusztrációk szintjén jelenik meg a könyvben, rokokó irodalomról egyáltalán nincs szó. A szöveg és az illusztrációs anyag között nincs szoros kapcsolat. A könyv jelentősége, hogy ez az első önálló magyar történeti munka, amely a XIV. Lajos halála és a forradalom közötti korszakkal foglalkozik, korábban csak külföldi szakirodalom magyar fordításai jelentek meg a témában. A nagyközönségnek szánt könyvnek – jellemzően a középiskolai könyvtárak gyarapodási jegyzékeiben találkozhatunk vele – korabeli szakmai visszhangja nem volt.

Magányos (?) rokokó



Egy rokokó esztétika magányossága?

Hogarth és a 18. századi brit esztétika

1.

William Hogarth (1696–1764) 1753-ban megjelent *The Analysis of Beauty* című értekezése a 18. századi brit esztétörténet első ránézésre meglehetősen különös, illetve több szempontból is magányos műve. Annak ellenére, hogy *A szépség analízise* a nagy angol festő és rézmetsző egyetlen teoretikus munkája, amely megjelenését követően nem csekély érdeklődést, később pedig számottevő hatást váltott ki,¹ a mű magára hagyottan tengődik az esztétika historiográfiájában: „[t]udományos folyóirataink – írja Hipple 1957-es híres esztétikatörténetében – noha bővelkednek a tanulmányokban Hogarth-ról a művészről, figyelmen kívül hagyják Hogarth-ot az esztétát.”² Több mint fél évszázad múltán, Timothy Costelloe is hasonló helyzetjelentést ad, amikor is azt állítja, hogy Hogarth „esz-

* Jelen tanulmány az Innovációs és Technológiai Minisztérium NKFIH 134719 számú, „Esztétikai kommunikáció Európában (1700–1900)” című OTKA kutatási témapályázatának támogatásával valósult meg.

- 1 A korabeli recepció meglehetősen ambivalens volt: Hogarth műve egyrésztől elismerésben, esetenként, pl. Lessing személyében Németországban vagy Diderot-éban Franciaországban, egyenesen lelkes fogadtatásban részesült. Másrésztől azonban éles kritikák is érték, amelyek leggyakrabban a szépség vonalát mint univerzális esztétikai elvet tették nevéssé, időnként szembeállítva Hogarth saját szatirikus munkáinak csúfságával (lásd Paul Sandby nyolc, Hogarth-ot támadó karikatúrájának maró gúnyát). Szélsőséges esetekben az ezüstműves műhelyinasból indult, autodidakta Hogarth szerzőségét is kétségbe vonták, illetve eredetiségét firtatták, amely utóbbi kritikára Hogarth szellemes választ adott megrendelőinek juttatott metszettel (*Columbus Breaking the Egg*). A korai recepcióhoz lásd például, Ronald PAULSON, „Introduction”, in William HOGARTH, *The Analysis of Beauty*, ed. Ronald PAULSON xvii–lxii (New Haven – London: Yale University Press, 1997), xliii–xlix; David BINDMAN, *Hogarth and his Times: Serious Comedy* (London: British Museum Press, 1997), 168–180.
- 2 Walter John HIPPLE, Jr., *The Beautiful, the Sublime, and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory* (Carbondale: The Southern Illinois University Press, 1957), 55.

tétikaelméleti műve meglehetősen ismeretlen a filozófusok előtt”.³ A helyzetnek aligha kedvezett a magát sokáig tartó, ám manapság egyre inkább megdőlni látszó nézet, miszerint „*A szépség analízise* közvetlenül nem sokban járul hozzá Hogarth stílusának megértéséhez.”⁴ A recepciótörténeten végigtekintve azonban a mű egy harmadik szempontból is magányosnak mutatkozik: Hogarth *Analízise* ugyanis a brit felvilágosodás egyetlen olyan esztétikai elmélete, amelyet explicit módon a *rokokó*val szokás összekapcsolni. Jóllehet, időnként „komolyként”, „jelentősként”, sőt „fontos aspektusaiban unikálisként” ismerik el Hogarth szépségelméletét,⁵ a művel leggyakrabban „a barokk, [...] különösképpen a rokokó művészet alapvetéseként”⁶, az „angol rokokó elméleti kulcsszövegeként”,⁷ sőt „a rokokó 18. században megjelent legkimunkáltabb elméleteként”⁸ találkozunk.

Az *Analízis* esztétikatörténeti integrálására tett újabb kísérletekhez⁹ csatlakozva ebben a tanulmányban nem a Hogarth művészetéből, hanem esztétikájából kibontható szépségfogalomra összpontosítok, amelyet egyfelől a 18. századi angol rokokó, másfelől a korabeli brit esztétikai tradíció viszonylatában vizsgállok. Első lépésben amellet érvelek, hogy az *Analízis* több pusztán művészeti traktátusnál és okkal illeszthető a modern filozófiai esztétika történetébe, ugyanis egy olyan általános szépségelmélet kidolgozására tesz kísérletet, amely az ember érzéki apparátusának aktivitására vezeti vissza a szépséget és a hozzá hasonló gyönyörteli észleleteinket. Ezt követően tisztázni kívánom a műben kifejtett érzéki-erotikus szépségfogalom viszonyát az angol rokokóhoz és a 18. század brit esztétikájához. Legvégül pedig hangot adok abbéli kétségeimnek, hogy Hogarth szépségelmélete joggal tekinthető rokokó szépségelméletnek, pontosabban hogy az valóban szembeállítható, mintegy a rokokó, a „modern ízlés” vadhajtasaként, a „grand style” által uralt korabeli brit esztétikák főcsapásával, amint azt néhány robosztus esztétikatörténeti narratíva állítja. Reményeim szerint, ha ekképpen a kora-

3 Timothy M. COSTELLOE, *The British Aesthetic Tradition: From Shaftesbury to Wittgenstein* (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), 63.

4 E. K. WATERHOUSE, *Painting in Britain 1530–1790* (Harmondsworth: Penguin, 1962), 123.

5 HIPPLE, *The Beautiful, the Sublime, and the Picturesque*, 55.

6 HIPPLE, *The Beautiful, the Sublime, and the Picturesque*, 61. Lásd továbbá COSTELLOE, *The British Aesthetic Tradition*, 67–68.

7 Elizabeth ATHENS, „The Vital Ornament: Natural Philosophy in William Hogarth’s *The Analysis of Beauty* (1753)”, *Oxford Art Journal* 40, 3 (2017): 399.

8 Michel BARIDON, „Hogarth’s ‘living machines of nature’ and the theoretisation of aesthetics”, in *Hogarth: Representing Nature’s Machines*, ed. David BINDMAN, Frédéric OGÉE and Peter WAGNER, 85–101 (Manchester: Manchester University Press, 2001), 85.

9 Lásd például Paul GUYER, *A History of Modern Aesthetics: Vol. 1: The Eighteenth Century* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), 141–147.

beli művészetvilág pofozkodásai felől az esztétikai hagyomány felé fordulunk, azaz ha nem a Hogarth-tal sokszor kritikus Reynolds idealista szépségeszményt kidolgozó művészeti előadásait, hanem például Burke fiziológiai esztétikáját olvassuk Hogarth ellenpárjaként, akkor talán rálátást nyerhetünk néhány, a rokokóhoz köthető fogalom helyzetére és alakulására a 18. századi eszmetörténetben, sőt talán a 'rokokó' fogalmának esztétikatörténeti hasznosíthatóságával kapcsolatban is szert tehetünk értékes belátásokra.

2.

Noha akadémuskodásnak tűnhet, teljességgel helyénvaló a következő kérdéssel kezdenünk: van-e egyáltalán törlesztendő adóssága az esztétika historiográfiájának Hogarth *Analízise* felé? Nem helyesebb-e Hogarth értekezését a modern filozófiai esztétikán kívül, a művészeti traktátusok korábbi hagyományösszefüggésében olvasni? Utóbbi művészeti értekezéseket a mi Szerdahely Györgyünk egyfajta „gyakorlati esztétikáknak” nevezi,¹⁰ azaz nagy művészek elsősorban művénytársakhoz írt praktikus útmutatásának a vizuális művészetek *know-how*-járól.¹¹ Szerdahely például Hogarth-ot az új esztétika rendszeres tudományának előzményeihez sorolja 1778-as *Aestheticájában* Petrarcával, Bouhours-ral, Boileau-val vagy Pope-pal egyetemben, azaz szemben pl. Shaftesbury, Dubos, Batteux, Burke, Kames, és persze Baumgarten, Meier és Sulzer esztétikáival. Szerdahely a rendszeresség – s ekképpen a remélt „egyetemes érvényesség” – hiányát jelöli meg e régebbi „gyakorlati esztétika” és az új „elméleti esztétika” szétválasztásának okaként: előbbieket eszerint hiába munkálkodtak „a természet vezetésével, sok tapasztalattal és fáradtsággal”, mégsem voltak képesek megragadni a szép természetét és abból levezetni művészetelméletük alapelveit.¹²

Hogarth *Analízisét* olvasva azonban kérdésessé válik Szerdahely ítélete: noha Hogarth dolgozata távol áll a hutchesoni vagy burke-i elméletek analitikus szel-

10 SZERDAHELY György Alajos *esztétikai írásai I: Aesthetica* (1778), ford. és kiad. BALOGH Piroska (Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2012), 35.

11 A modern esztétika „kontemplációs paradigmájának” a korábbi, Arisztotelész *Poétikájáig* húzódo „konstrukciós paradigmával” való didaktikus szembeállításához lásd M. H. ABRAMS sokat idézett tanulmányát: „Addisontól Kantig: Modern esztétika és az irányadó művészet”, ford. MÁNFAI Alice, *Jelenkor* 40, 5 (1997): 501–520.

12 Lásd SZERDAHELY, *Aesthetica*, 35, 41. Minthogy azonban Szerdahely jellemzően szatirikus metszetei miatt emeli be itt-ott Hogarth-ot példaként, nem egyértelmű, hogy vajon művészetére vagy magára az *Analízisre* történik ehelyütt utalás.

lemétől és rigorózus gondolati építményétől, törekvése éppen a szép természetének megragadása, valamint egyetemes művészeti elvek megállapítása – ráadásul az új empirikus pszichológia módszertanát követve. A bevezetőt követő fejezetekben Hogarth a szépség hat alapelvét fekteti le (chap. I–VI), és ezt követően, ezen általános szépségelmélet belátásaira alapozva dolgozza csak ki a vonalak, kompozíció, arányok kérdéseit érintő formatanát (chap. VII–XI), a fény-árnyék és a színkezelés (chap. XII–XIV), valamint az arc, testhelyzetek és -mozgások ábrázolásának elveit (chap. XV–XVII).¹³

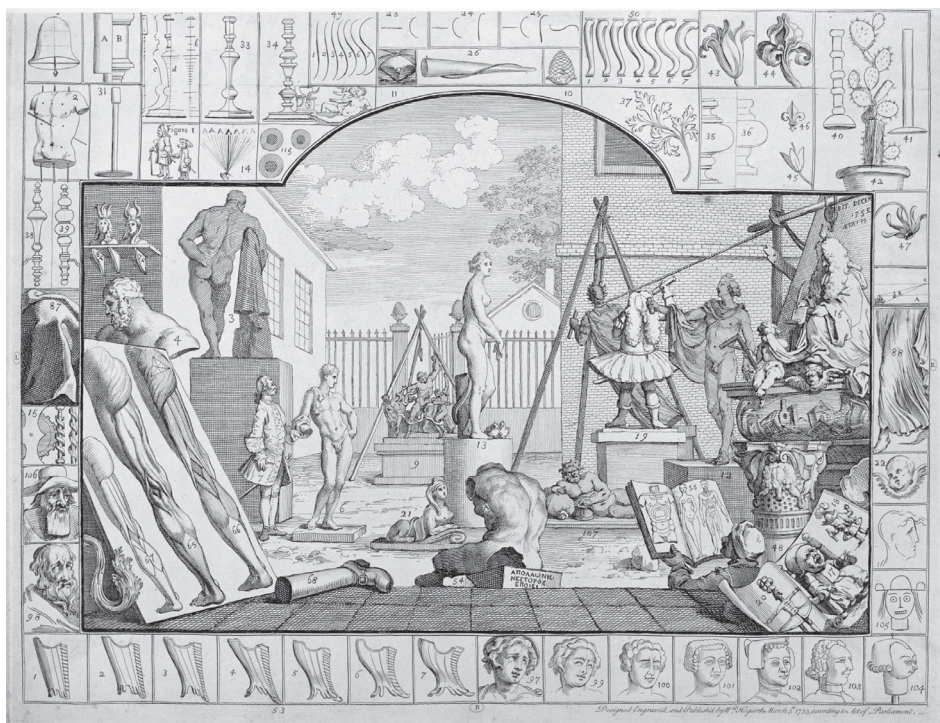
Sokkal helytállóbb tehát a megállapítás, hogy Hogarth szövege mind a művészeti traktátusok, mind az új esztétika tradíciójába belenyúlik, az utóbbi elsődlegességével.¹⁴ Utóbbi kijelentés mellett legalább három dolog szól. Először, akárcsak az új esztétikáknak, az *Analízis*nek sem a művész vagy a műértő a célközönsége, akiknek tudása és előítéletei „megrontották látásukat”, hanem az átlagos angol polgár (20). Másodszor, Hogarth törekvését egy általános szépségelmélet kidolgozására jól mutatja a művészeti példák alárendeltsége. Amint szinte valamenyny 18. századi kortársa, Hogarth is többnyire a természetből veszi példáit. Ám amikor a vizuális művészetek köréből merít, többnyire az antik szobrászatból, úgy azok nem egyszerű pragmatikus útmutatásként, hanem ezen általános formai elvek illusztrációiként funkcionálnak. Vagy pontosabban: a természet és a hétköznapi tárgyak mellett éppen azért a klasszikus művészetből veszi fő példáit, hogy szilárd támaszt nyújtson általános szépségelméletének, ellen tartva, akárcsak a mérsékelt felvilágosodás szerzőinek zöme, az ízlés teljes relativizálásához vezető radikális szkepszisnek. Az ízlés mércéje nyomába szegődő század számára a régiek művészete kapóra jön: az idő próbáját kiálló konvencióként, illetve, mint Hogarth-nál is, olyan történeti tényként, amelyből egyetemes antropológiai (pszichológiai és/vagy fiziológiai) törvényszerűségek olvashatók ki.¹⁵

Ennek következtében áll elő az az érdekes helyzet, hogy noha *A szépség analízise* sokszor a műértők által képviselt klasszikus esztétikákra adott (nem kevés nehezteléssel terhes) reakcióként értelmeződik, a benne szót kapó *művészeti* ízlés első ránézésre nem üt el markánsan a század esztétikáinak klasszicizáló

13 HOGARTH, *The Analysis of Beauty*. A műből vett idézetek oldalszámait a főszövegben, zárójelben adom meg.

14 Vö. PAULSON, „Introduction”, xix; COSTELLOE, *The British Aesthetic Tradition*, 63; GUYER, *A History of Modern Aesthetics*, 1:142–143.

15 A 18. századi esztétikák klasszicizáló ízlésének ezirányú magyarázatához lásd RADNÓTI Sándor, *Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése: Winckelmann és a következők* (Budapest: Atlantisz, 2010), 385–386, 353.



1. kép. William HOGARTH, *The Analysis of Beauty*, Plate I: A Statuary's Yard, 1753, rézkarc és metszet.

Forrás: wikimedia commons.

ízlésétől.¹⁶ A Hogarth „rövid esszéjét” kísérő két „magyarázó metszet” (1. kép: *A Statuary's Yard*; 2. kép: *A Country Dance*) közül az elsőn olyan szobrok rajzaival találkozunk, mint például az Antinoosz, a Belvedere-i Apolló vagy, a kép közepén, utóbbival szemezve, a Medici Vénusz. Ám legyen szó a régiektől vett példákról, vagy Hogarth saját „magyarázó” rajzairól, a két metszet minden részlete azt hivatott megmutatni, „hogy melyek azok a természetben fellelhető alapelvek, amelyek okán egyes testek formáit szépnek, másokét rútnak, egyesekét kecsesnek [*graceful*], másokét azzal ellentétesnek nevezzük” (17). A praktikus művészeti kérdések háttérbe szorulását jól mutatja, hogy Antinoosz alakját még egy

16 Egy értelmezője egyenesen azt írja: „Az *Analízis* Hogarth főhajtása a mediterrán kultúra előtt. Vitája nem a régiekkel, hanem a műértőkkel, nem a klasszikusokkal, hanem a korabeli klasszicizmussal volt.” J. T. A. BURKE, „A Classical Aspect of Hogarth's Theory of Art”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 6, no. 1 (1943): 151–153, 153.



2. kép. William HOGARTH, *The Analysis of Beauty, Plate II: A Country Dance*, 1753, rézkarc és metszet.

Forrás: wikimedia commons.

kissé el is torzítja Hogarth az első metszeten, hogy ezáltal jobban szemléltethesse egyetemesnek vélt esztétikai elveit: a szépség hullámvonalának hajlékony mozgalmasságát, szemben az Antinoosz mellett álló táncmester merev formájával.¹⁷

A fő cél tehát egyetemes esztétikai elvek megállapítása, amiről persze már a mű alcíme is árulkodik: eszerint Hogarth dolgozatának törekvése „az ízlésről alkotott változó ideáink rögzítése”, mégpedig a szépség illékony ideájának meghatározása révén, amely vállalat szerzője szerint „egészen új arculatot” (1) kölcsönöz művének. Teljes joggal tekinthetjük radikálisnak Hogarth művét: vele nagyjából egyidőben Edmund Burke dolgozik egy ehhez fogható úttörő vállalkozáson, amely szintén az ízlés természetes, „teljes alapzatát” kívánja fel-

17 Az Antinoosz eltúlzott testtartásához lásd Ronald Paulson jegyzeteit itt: HOGARTH, *The Analysis of Beauty*, 147.

tárni:¹⁸ azonosítani a szép és a fenséges bennünk keletkező észleleteinek forrásait a tárgyak érzéki minőségeiben, továbbá az emberi érzékenység pszichológiai és fiziológiai törvényszerűségeit, amelyeknek köszönhetően e minőségek ekképpen hatnak ránk (Burke ezeket nevezi a szépség/fenséges létrehozó okainak). Burke-höz hasonlóan Hogarth is azt tartja vizsgálódása tulajdonképpeni feladatának, hogy a szépség érezhető hatásától visszajusson annak kiváltó/létrehozó okáig, aminek következtében mind „a báj divatos leírásaként” az angoloknál is elterjedt „tudom-is-én-micsodát” (4), mind a morális szépségfogalom „kitaposott ösvényét” elveti mint az esztétikai észleleteink létrehozó okának feltárására irányuló vállalkozás kudarcba fúlásának hallgatólagos beismerését (1–2).

Azonban Hogarth, Burke-kel ellentétben, kevésbé a tárgyak érzéki minőségeiben keresi a szépség ideáját: Hogarth a szépséget elsősorban a tárgyak formális tulajdonságainak az emberi érzékekre és képzelőerőre tett hatásában horgonyozza le. A formatan ezáltal egy erőteljes antropológiai dimenzióval is bővül, és éppen utóbbinak a jelenléte különbözteti meg a 18. században útját kereső modern filozófiai esztétikát a művészetelmélettől vagy a szépségbőlcelelettől. Az új esztétikákban a cél ugyanis sosem pusztán az észleletként (*perception*) felfogott szépség fenomenológiájának leírása, de még csak nem is ezen esztétikai észleleteket létrehozó érzéki minőségek vagy strukturális tulajdonságok azonosítása. A fő cél az esztétikai jelenségek révén feltárni az emberi érzékenység (*sensibility*) egyetemes törvényszerűségeit, azaz az ember észlelő-affektív apparátusának működését (sőt, a mérsékelt felvilágosodásban, e működés miértjét is).¹⁹

A szépséget létrehozó formális tulajdonságok vizsgálatához Hogarth egy igen izgalmas, imaginatív metodológiai segédeszközt választ, amit *héj-koncepciónak* nevez. Azt javasolja, ideiglenesen tekintsünk valamennyi testre úgy, mintha „oly gondosan kikanalasztuk volna belső tartalmukat, hogy csupán egy vékony héj maradt belőlük”, hasonlóan egy hagyma külső héjához. Továbbá, képzeljük el, hogy e „vékony héjat egymáshoz szorosan kapcsolódó, nagyon finom szálak alkotják, amelyek egyaránt jól láthatók akár kívülről, akár belülről pásztázza végig őket a szem” (21). Hogarth kifejezetten fantasztikus módszere nyomán a képzelet „körbejárhatja”, kívülről és belülről is letapogathatja, vagy akár maga előtt forgathatja a héjszerűvé tett testeket, mintegy térbeli egységekké alakítván őket. Ennek ered-

18 Edmund BURKE, *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően*, ford. FOGARASI György (Budapest: Magvető, 2008), 27.

19 Erről bővebben írtam itt: CSUKA Botond, „Providenciális érzékenység: A brit felvilágosodás esztétikájáról”, in *Esztétika–történelem–hermeneutika: Tanulmányok Kisbali László emlékére*, szerk. POPOVICS Zoltán és SZÉCSÉNYI Endre, 46–64 (Budapest: L'Harmattan, 2019).

ményeképpen egy test részéről és egészéről is pontos képet alkothatunk, így pedig a szépség ideájáért felelős formális tulajdonságaik is világosabban kirajzolódnak majd előttünk (21–22). Ezek alapján nem meglepő, noha jól ismert „aktuális erkölcsi tárgyú képeit” tekintve elsöre különösnek hathat, hogy Hogarth esztétikáját időnként formalista esztétikaként is emlegetik, noha a szépség szükséges feltételeként szereplő alkalmasságról (*fitness*) vagy a felszín érzéki minőségeiről szóló részek persze továbbblendítik a gondolatmenetet egy rigorózus formalizmuson.²⁰ De térjünk akkor rá Hogarth „rokokó esztétikájának” részletes vizsgálatára!

3.

Hogarth *Analízise* vitathatatlanul jelentős hatástörténettel bír, amely már megjelenését követően útnak indult az esztétikai tradíción belül és kívül is, legyen szó a formatervezésről²¹ vagy a tájépítészetről.²² Hogarth esztétikáját gyakorta ünneplik (kései) rokokó esztétikaként, amely valamiképpen kívül áll a 18. századi brit esztétika fősodrán.²³ A klasszicista esztétikai elvek olyan képviselői, mint Shaftesbury (*Second Characters*) vagy Hutcheson (*Treatise I*), később pedig Reynolds (*Discourse*), akik a rend és a helyes arányok, az egyszerűség, a mérsékelt változatosság, az egyenes és szabályos vonalak, illetve az egységesség és a részek illő alárendeltsége mellett álltak ki, a művészet eszményül pedig a szobrászatot és szoborszerűséget tették meg, számos értelmezésben szembe kerülnek a rokokó esztétikájával, amelyet a buja ornamentika, a kellem, az elegancia, a finomság és a báj érzéken gazdag felületei és játékosan cikornyás, a művész szabad képzelőerejének és mesterségbeli tudásának teret engedő bonyolult és tekervényes formai elrendezései jellemeznek. A hivatalos klasszicista esztétikák nem pusztán esztétikai hibák tárházát látták a rokokó szabálytalannak, erotikusnak, puhálynak és

20 Vö. GUYER, *A History of Modern Aesthetics*, 1:143.

21 K. L. H. WELLS, „Serpentine Sideboards, Hogarth’s ‘Analysis’, and the Beautiful Self”, *Eighteenth-Century Studies* 46, no. 3 (2013): 399–413.

22 Kristen PODOLAK and G. Mathias KONDOLF, „The Line of Beauty in River Designs: Hogarth’s Aesthetic Theory on Capability Brown’s Eighteenth-Century River Design and Twentieth-Century River Restoration Design”, *Landscape Research* 41, no. 1 (2016): 149–167.

23 Ami már csak azért is figyelemreméltó, mert „[a] »régence stílusból« kifejlődő rokokó rövid ideig tartó, átmeneti időszak, amely nem hozott létre önálló művészetelméletet, ugyanakkor a művészi gyakorlatban jelentős változásokat indított el”, mely változások egyrészt a neoklasszicizmus művészeti praxisához, másrészt az esztétika tudományához vezettek. BARTHA-KOVÁCS Katalin, *Hét arabeszk: Watteau-olvasatok* (Budapest: Martin Opitz Kiadó, 2021), 40.

nőiesnek ítélt stílusában, hanem a fennálló morális és politikai rendre leselkedő veszedelmet.²⁴ De hol is keressük tulajdonképpen az „angol rokokót”?

Angliában a Csatorna túloldaláról beszököő rokokó, vagy akkori nevén a „modern ízlés”, állítja egy 1990-es tanulmányában Patricia Crown, kevéssé a művészetben, sokkal inkább a mindennapok esztétikájában érhető tetten. A rokokó egyrészt a hivatalos xenofóbiával és frankofóbiával szemben, másrészt a hivatalos klasszicista ízlés, a „grand style” peremvidékén foglal helyet, mégpedig a feltörekvő, tekintélyes anyagi jólétre szert tevő középosztály – a „middle sort” – igényeit kielégítő képző- és iparművészek, valamint kézművesek esztétikájaként, mely hétköznapi környezet teret nyitott a kreatív, imaginatív művészi kísérletezésre – tekintélyes anyagi haszon ígéretével.²⁵ A rokokó buja cikornyái gyorsan befutották a gazdag középosztály materiális környezetét: bútorait, kerámiáit, ékszereit és könyvillusztrációit. A Reynolds idealista szépségével ellentétes oldalon tehát nem csupán Hogarth egyes, az arisztokraták barokk-rokokó ízlését kiszolgáló igyekvő gáláns csoportképeit vagy a Gravelot-tanítvány Thomas Gainsborough munkásságát kell látnunk,²⁶ hanem, és talán sokkal inkább, olyan iparművészekét, mint a műbútorasztalos Thomas Chippendale (*The Gentleman's and Cabinet-Maker's Director*, 1754).

Az *Analízis* lapjain és metszetein maga Hogarth is számos példát merít e hétköznapi rokokó környezetből, hogy szemléltesse esztétikai elveit: példái a széklábaktól és a gyertyatartóktól a burnótos szelencéken és legyezőkön át a fűzőkig és a női ruházat további darabjaiig terjednek. A VI. fejezetben a szépség hat alapelvét például nem máson, mint a korabeli női ruhák esztétikájának elemzésén keresztül summázza (38–40).²⁷ Itt érhető tetten, érvel Paulson, hogy Hogarth kikezdi mind a régiek műveinek heroikus nagyságát, mind a természet alkotásainak el-

24 A brit klasszicizáló esztétikai hagyomány és a hogarth-i esztétika efféle szembeállításához lásd például Patricia CROWN, „British Rococo as Social and Political Style”, *Eighteenth-Century Studies* 23, 3 (1990): 278–282. A hogarth-i bonyolult-tekervényes (*intricate*) formatan által jelentett morális kihíváshoz lásd Wallace JACKSON, „Hogarth's *Analysis*: The Fate of a Late Rococo Document”, *Studies in English Literature, 1500–1900* 6, no. 3 (1966): 543–550.

25 CROWN, „British Rococo...”, 269–282.

26 A rokokó jelenlétéhez az angliai szépművészetekben lásd ANTAL Frigyes, „Hogarth művészete és a korabeli társadalom”, ford. KOÓS Anna, in ANTAL Frigyes, *Stílustörténet–kortörténet: Művészet és elmélet*, 145–190 (Budapest: Corvina Kiadó, 1979), 145–146. Hogarth arisztokratákat ábrázoló gáláns csoportképei kapcsán írja Antal, hogy „[t]ulajdonképpen Hogarth volt Watteau első angol utánzója.” Uo., 148. Fontos észben tartanunk tehát, summáz egy helyütt Antal, hogy Hogarth különböző célcsoportoknak alkotott, ekképpen különböző stílusokban – a mértéktartó barokktól, a „kellemes, ki-mért rokokón” át a felső középosztálynak a korban oly kedves „realista klasszicizmusig”. Vö. Uo., 179.

27 Ehhez lásd Patricia CUNNINGHAM, „The Theoretical Bases of William Hogarth's Depictions of Dress”, *Dress: The Journal of the Costume Society of America* 7, no. 1 (1981): 52–68.

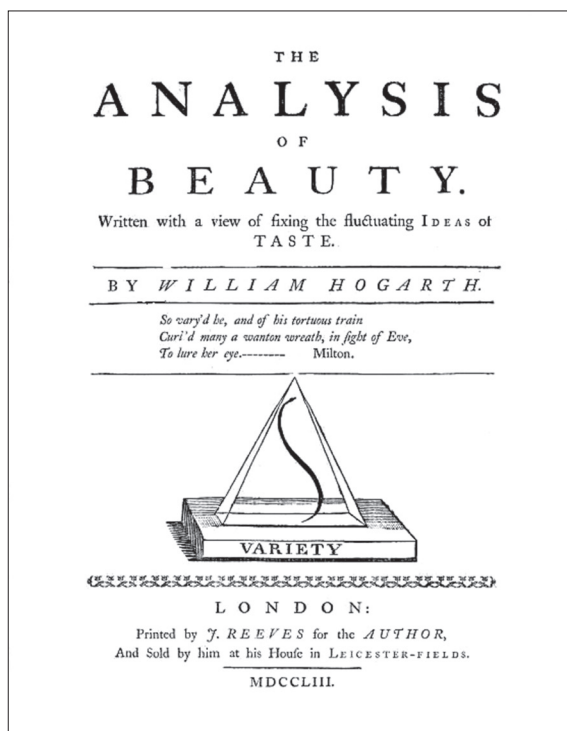


3. kép. William HOGARTH, *Önarckép mopszlival* (*The Painter and his Pug*), 1745, olaj, vászon. Tate, London.
Forrás: wikimedia commons.

sődlegességét: az *Analízis* lapjain és a magyarázó metszeteken egyaránt a hétköznapiak dolgos-mozgalmas környezetéből vett emberalkotta tárgyakat helyez velük egy rangra vagy tol elébük.²⁸ Egyre inkább ez a világ válik ugyanis a londoni utcák sűrűjében mozgó Hogarth és kortársai számára a 'természetes' környezeté.²⁹ Crown szerint Hogarth esztétikájának demokratikus, „anti-establishment” hangütése és „az egymásba fonódó szerpentinvonalak vég nélküli és szabad vál-

28 Ronald PAULSON, *Breaking and Remaking: Aesthetic Practice in England, 1700–1820* (New Brunswick–London: Rutgers University Press, 1989), 162–164, 168. Paulson olvasatában erős politikai implikációi is vannak a hétköznapi, „plebejus” kultúra tárgyainak esztétikai legitimációjának, annak tehát, hogy „Hogarth esztétikája nem a természet, hanem a hasznosság emberalkotta formáinak esztétikája.” Uo., 202.

29 Vö. BARIDON, „Hogarth’s ‘living machines of nature’...”, 88.



4. kép. William HOGARTH, *The Analysis of Beauty*, az első kiadás címlapja (London: J. Reeves, 1753).

tozására” épülő formatana³⁰ az angol rokokó e hétköznapi formavilágát tükrözi. Mi több, mutat rá tanulmányában Ruth Mack, a hétköznapi anyagi környezet tárgyai és formavilága a középosztály és a kézművesek megtestesült kulturális gyakorlataira nyit ablakot.³¹ A következőkben nem kívánom elvitatni ezeknek az értelmezéseknek az érdemeit, pusztán azt, hogy Hogarth *Analízise* az angol rokokó „kiváltképpen excentrikus dokumentuma”³² lenne. Hogarth dolgozata ugyanis szervesen illeszkedik a 18. századi brit esztétikai kommunikációba. De kezdjük a vonalakkal.

30 CROWN, „British Rococo...”, 280.

31 Ruth MACK, „Hogarth’s Practical Aesthetics”, in *Mind, Body, Motion, Matter: Eighteenth-Century British and French Literary Perspectives*, ed. Mary Helen McMURRAN and Alison CONWAY, 21–46 (Toronto: University of Toronto Press, 2016).

32 JACKSON, „Hogarth’s *Analysis*...” 550.

Az *Analízis* sokrétű recepciójára rögtön a kezdetekről rátelepedett két jól ismert, emblemikus formai motívum, amely nem mellesleg Hogarth esztétikájára egyben a rokokó bélyegét is ráütötte.³³ Természetesen „a szépség hullámvonaláról” és „a kellem [grace] kígyóvonaláról” van szó, mely formai motívumok sok esetben (egybeemosódó) közhelyekként éltek utóéletüket – az őket körülölelő szépségelméletből kiemelve.³⁴ E reduktív recepciótörténet létrejöttében persze Hogarth maga is ludas: 1745-ben mutatja be *Önarckép mopszlivál* (3. kép) című képét (amelyből 1747-ben rézmetszetet is készít), rajta a hullámvonallal, alatta pedig a sokat sejtető felirattal: „The Line of Beauty”. Hogarth, a remek üzleti érzékkel megáldott festő és rézmetsző, ily módon ügyesen megágyazott értekezésének: „Nem telt el sok idő, és ráharaptak a csalira – írja Hogarth az *Előszóban* – egyetlen egyiptomi hieroglifa sem bővölne el úgy az embert, mint ez; festők és szobrászok járultak hozzám, hogy megtudakolják jelentését.” (6)

A szépség hullámvonala persze nem Hogarth invenciója, de még a hullámvonalnak a piramidalakzattal való házasítása során előálló embléma sem, amelyet az 1753-as kiadás borítóján (4. kép) látunk. Az *előszóban* Hogarth a szépség hullámvonalát a 16. századi manierista Giovanni Paolo Lomazzo festészetről szóló traktátusára, rajta keresztül pedig Michelangelóra vezeti vissza. Lomazzo a tűz lángjának piramidális, ugyanakkor kígyózó formáját jelöli ki a festő számára a szépség paradigmájaként, mégpedig elelenség, mozgalmassága miatt: a tűz nem csupán S-alakban tekerződő, imbolygó lángjainak köszönheti kifejezőerét, hanem a lángnyelvek éles kúpalakban végződő hegyének is, amely „mintha kettémetszené a levegőt” (2–3).³⁵ Lomazzo-idézete, majd Du Fresnoy és De Piles vonatkozó megjegyzéseire tett utalásai révén tehát Hogarth egy gazdag manierista és a rokokó szempontjából is mérvadó művészetelméleti tradícióban horgonyozza le az esztétikájában központi helyet elfoglaló szépség-emblémát, a (piramidalakba zárt) hullámvonalat.³⁶

Ezen a ponton mindenképpen érdemes tisztázni, hogy Hogarth-nál a szépséget két forma testesíti meg: egyrészt a hullámvonal (*waving line*), másrészt a kígyó-

33 Vö. HIPPLE, *The Beautiful, the Sublime, and the Picturesque*, 54; COSTELLOE, *The British Aesthetic Tradition*, 63.

34 A recepciótörténet e sajnálatos fejleményére Paulson is rámutat. Vö. RONALD PAULSON, *Hogarth. Vol. 3: Art and Politics, 1750–1764* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1993), 122.

35 Lomazzo Hogarth által idézett passzusát lásd: GIOVANNI PAOLO LOMAZZO, *A Tracte Containing the Artes of Curious Painting*, ford. Richard HAYDOCK (Oxford, 1598), 17.

36 A *linea serpentinata* lobogó lángnyelveket és hullámzó kígyóvonalat egybeforrasztó motívumának 17–18. századi festészet-elméleti kontextusához (pl. Du Fresnoy, Roger de Piles), lásd BARTHA-KOVÁCS, *Hét arabeszk...*, 42–43.

vagy pontosabban serpentinvonallal (*serpentine line*), amely a hullámvonal térbelivé csavart-tekert megfelelője (lásd az 1. képen az 1/26-os ábrát; lásd a 2. képen a 2/59-es ábrát). Mindkét vonal egy esztétikai minőség megtestesítője: a hullámvonal a szépség (*waving line of beauty*), a serpentinvonallal a szépség magasabb, kifinomultabb fokaként szereplő kellemé (*serpentine line of grace*). Hogy utóbbi forma miért áll az esztétikai hierarchia magasabb fokán, arra rögtön visszatérek.

Mindenesetre a szépség vonala volt az a hieroglifa, amelybe Hogarth szépségelmélete beszorítottatott, amely ekként könnyen válhatott kritika célpontjává.³⁷ Sokatmondó, hogyan söpri félre a hogarth-i hieroglifát néhány évvel később például Burke. *Filozófiai vizsgálódásának* 1759-es második kiadásának egy mellékese- sen odavetett megjegyzésében azt írja: „bár a változó vonal [*varied line*] az egyetlen, amelyben teljes szépséget találni, mégsem létezik olyan konkrét vonal, amely megtalálható volna a legteljesebben szépben, s amely ezért minden más vonalnál szebb volna. Én legalábbis nem bukkantam a nyomára.”³⁸ Elhamarkodott volna azonban ebből arra következtetni, hogy Burke a szépség vonalával egyetemben Hogarth szépségelméletének egészét is félrelökné: számos különbségük ellenére érdekes módokon kapcsolódik egymáshoz a két szöveg, amint arra később részletesen kitérek. Ám lássuk előbb Hogarth szépségfogalmát közelebbről!

Hogarth szépségelmélete korántsem sűrítethető a hullám – és serpentinvonallal megkopott hieroglifáiba, és méltó a szorosabb olvasásra. Szépségfogalma hat „fundamentális elven” nyugszik, amelyek „megfelelő keveredésük esetén általában véve előkelőséget és szépséget kölcsönöznek bármilyen kompozíciónak” (23):

Az elvek, amelyekre gondolok – írja Hogarth –, az alkalmasság [*fitness*], sokféleség, egység, egyszerűség, bonyolultság [*intricacy*] és mennyiség; – *amelyek mindegyike együttműködik a szépség létrehozásában, alkalomadtán kölcsönösen kijavítva és korlátozva egymást.* (23 – kiemelés az eredetiben)

Azaz az előttünk szépnek mutatkozó forma, beleértve a kellem serpentinvonallát is, akkor áll elő, ha *valamennyi* elv – mintegy megfelelő ökonómiában – érvényre

37 A recepció korai szakaszától kezdődően találkozni Hogarth-ot naivitással vagy egyenesen idealizmussal vádoló kritikákkal. Matthew Croske például így ír: „Hogarth *Analízise* Don Quijotéhoz illő idealizmus jegyében született, ama törekvés szélmalomharcában, hogy rögzítse az esztétikai ítélet változó és bizonytalan mércéit.” Matthew CROSKE, *William Hogarth* (Princeton: Princeton University Press, 2000), 19. Tekintve, hogy ez a szélmalomharc aligha tekinthető kivételesnek Hogarth korában, a naivitás és idealizmus vádjá talán éppen annak tudható be, hogy Hogarth egy frappáns formulát, a szépség hullámvonalát, tűzött szépségelmélete homlokára.

38 BURKE, *Filozófiai vizsgálódás*, III.15, 139.

juthat, azaz mérsékelik, vagy éppen kiemelik és felerősítik egymást. Hogarth esztétikájában vitathatatlanul a sokféleség és a szövevényes bonyolultság (*intricacy*) foglal el központi helyet (ez utóbbi minőséggel rendelkezik a serpentinvonala formája is), a szép formához azonban éppúgy szükségünk van az egységre és az egyszerűsége is. Sokféleség alatt, írja Hogarth, „mindenkor megkomponált sokféleséget értek; lévén a komponálatlan sokféleség, mindenféle tervezettség híján, csupán zavarosság és formátlanság [*deformity*].” (28)

A változatosság csak az egységesség és a szabályosság háttere előtt válik a szépség építőelemévé, amennyiben utóbbiak teszik egyáltalán lehetővé, hogy megfelelő képet alkossunk a szóban forgó tárgyról és képességeiről, továbbá hogy megítélhessük, vajon részei megfelelően szolgálják-e azt a célt, amit szolgálni hivatottak (alkalmasság). Hogarth számos példát hoz – a tartóoszlopoktól a bútordarabokig, az emberi testtől a versenylovak felépítéséig –, hogy megmutassa, a testek egységessége, szabályossága, szimmetriája vagy arányossága hogyan kelti föl az alkalmasság ideáját, amely Hogarth-nál, szemben például Burke-vel, a szépség szükséges, sőt elégséges feltétele (25). Ugyanígy az egyszerűségnek is fontos szerepe van, amennyiben „azáltal növeli a sokféleségben lelt gyönyört, hogy lehetővé teszi a szem számára, hogy könnyedén élvezhesse azt.” (30)

Egyfelől már ennyiből is világos, hogy még Hogarth „rokoko esztétikája” számára is érvényes marad az *egység a sokféleségben* klasszikus esztétikai elve, és éppígy valamiféle helyes *esztétikai ökonómia* eszméje. A hangsúly kétségtelenül máshová esik, mint Hutcheson vagy mestere, Shaftesbury karakteresen sztoikus, a természeti rend egységességének vagy egészlegességének jegyében születő geometrikus vagy matematikai esztétikaiban, ahol a sokféleségben felsejlő egységesség a szépség elsődleges forrása. „A komponálás művészete – írja velük szemben Hogarth – az ügyes változatosság művészete.” (43) Másrésztől azonban, noha Hogarth biztosít fékeket és ellensúlyokat az elvek helyes ökonómiájának követelménye révén, egyértelműen kiemelt szerepet juttat a bonyolultság elvének: a „legmagasabb fokú szépséghez”, írja egy helyen a serpentinvonala kapcsán, feltétlenül szükség van „a bonyolult-szövevényes kifinomultságra [*intricate delicacy*]” (53). Azaz még ha mindvégig „megkomponált bonyolultságról” (34) van is szó, ahol „kerülendő a túlzás” (35), a bonyolultság-elvnek köszönhetően valóban a rokoko érzékenységre felé tűnik elmozdulni az *Analízis* szépségfogalma. De mit is ért Hogarth a forma bonyolultságán és mivel magyarázza e formális minőség kivételes hatását az emberi érzékenységre?

A bonyolultság (*intricacy*) a forma egy minősége Hogarth-nál. Az *Analízis*-ben számos példát hoz arra a szépségre, amely a bonyolultan szerveződő formában rejlik. A bonyolult formát „főként olyan vonalak képezik, amelyeket én *hullám-*

és *serpentin*vonalnak nevezek” (33): a kanyargós utak, kígyózó folyók, szalagok vagy a táncoló testek – különösen a szívünknek kedves, azaz partikuláris táncos testének – „szédítő” (*beguiling*) és „elbájoló” (*bewitching*) mozgása (34). A bonyolult formára hozott paradigmatisztikus példa azonban az eleven emberi test formája – egészen pontosan a szélről meglebbenő emberi haj szépsége:

Önmagában véve a legszeretetre méltóbbak a hullámos loknik [*flowing curl*]; ahol is a természetük szerint összegabalyodó loknik számtalan hullámzó és egymással dacoló kacskaringói magukkal ragadják a gyönyörrel nyomukba szegődő tekintetet [*ravish the eye with the pleasure of the pursuit*], különösen, amikor egy lány szellő mozgásba hozza őket. (34)

A hullámzó loknikat mohón kergető tekintet a hogarth-i szépségfogalom lényegéhez visz minket. A bonyolultság-elv mindenekelőtt elevenné, érzékivé és erotikussá teszi Hogarth szépségkoncepcióját. A bonyolulttan szerveződő forma által tüzelt tekintet a vágyakozó (férfi)tekintetre hasonlít, amint fokozatosan bejárja, letapogatja, fölfedezi az előle mégis minduntalan elrejtőző tárgyat,³⁹ ami végül „egy taktilis szépségfogalmat”⁴⁰ eredményez. Nem meglepő tehát, hogy Hogarth esztétikájában nem az élettelen márványszobor, hanem a mozgó, lélegző, eleven emberi (pontosabban női) test rajzolja ki a paradigmatisztikus szép formát. A kígyóvonal kompozíciós szerepét elemző X. fejezetben egyenesen úgy fogalmaz: „Ugyan mi más, ha nem a régiek iránti elvakultság mondathatja valakivel, hogy nem látott már hús-vér nőknél oly arcocskákat és nyakakat, oly kézfejeket és karokat, amelyekhez képest még a görög Vénuszé is csak otromba utánzat?” (59) Utóbbi idézet nem pusztán egy, a műértők kárára tett újabb kiszólás: jól mutatja azt is, hogy Hogarth esztétikájában a testek szépsége elválaszthatatlan eleven-ségüktől, távol a geometria holt szépségétől, illetve hogy a szépség a tárgyak formája által bennünk közvetlenül ébresztett érzéki gyönyörben áll, távol a műértő

39 Hogarth egy értelmezője egyenesen úgy fogalmaz, hogy „*A szépség analízise* azon érzéki tapasztalatoknak juttatja a legmagasabb esztétikai rangot, amelyek kísértetiesen hasonlítanak egy nézelődő vásárló és aanyag vertkőzés (*déshabillé*) művészetében jártas szájha közötti találkozóra.” James Grantham TURNER, „A wanton kind of chace”: Display as procurement in *A harlot’s progress* and its reception”, in *The other Hogarth: Aesthetics of Difference*, eds. Bernadette FORT, Angela ROSENTHAL 38–61 (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2001), 53.

40 Frédéric OGÉE, „The flesh of theory: The erotics of Hogarth’s lines”, in FORT and ROSENTHAL, *The other Hogarth...*, 62–75, 66. A Hogarth taktilis szépségfogalma mögött megbúvó, a 18. században domináns reprezentacionalista észlelésmodellől eltérő, az aktivitáson, közvetlenségen és jelenlétben alapuló perzeptuális tapasztalat koncepcióhoz lásd Jonathan KRAMNICK, „Presence of Mind: An Ecology of Perception in Eighteenth-Century England”, in MCMURRAN and CONWAY, *Mind, Body, Motion, Matter...*, 47–70, különösen 56–58.

harmonikus arányok vagy művészeti szabályok felfedezésében lelt intellektuális gyönyörétől.⁴¹ Hogarth erotikus esztétikája végül világosan elválasztja a szépséget a moralitástól: ami a szépségnek kedvez, a néző kíváncsiságát felcsigázó és képzeletét felhevítő bonyolult, szabálytalan formák, egyértelműen az illetlennel vagy immorálissal kerül kapcsolatba: „A halántékra hulló hajtincs, mely megtöri az arc oválisának szabályosságát, túlságosan is csábító hatást vált ki ahhoz, hogy megmaradjon a tisztesség határain belül, amint az nagyon is ismert feslett és legalacsonyabb rendű nőink előtt” (39).

A fentiek alapján úgy tűnhet, igazat adhatunk a Patricia Crownhoz hasonló értelmezőknek, akik szembe állítják Hogarth „rokokó esztétikáját” Shaftesburyével vagy Hutchesonéval: a klasszicista szépség geometrikus és mechanisztikus koncepciójával szemben Hogarth rokokó szépségét a kellem elevenisége és mozgalmassága határozza meg.⁴² Idézzük azonban emlékezetünkbe Burke-nek az *Analízis*-sel nagyjából egyidőben írott esztétikáját. Burke, akárcsak Hogarth, elmozdul a geometrikus, szoborszerű szépségtől a kicsi, kecses, elegáns, törékeny-esetlen és szeretetreméltó vagy éppen vágyra gerjesztő testek, és az állandó változásban lévő, puha tapintású felszínek szépsége felé, ráadásul egy multiszenzoriális, hús-vér fiziológiai esztétika keretében.⁴³ Míg Hogarth, kiemelt helyet juttatva a bonyolulttan szerveződő formának, az üvegháromszögben kirajzolódó hullámvonalában látja megvalósulni a szép forma „egész rendjét”, addig Burke egyik fontos-hírhedt példája a női nyak és mellkas régiója, „melyben az ingatag szem szédülten siklik tova, anélkül, hogy tudná, hol állapodhat meg, vagy hová sodródik.”⁴⁴ Hogy a *Filozófiai vizsgálódás* szerzője olvasta-e Hogarth esztétikáját „a szemet szertelen hajszára készítő” (33) bonyolult formákról, nem tudni biztosan. Az 1759-es második kiadásban mindenesetre rögtön az idézett részt követően utal „az igen szellemes Hogarth úrra”, aki „megerősíti elméletét”.⁴⁵ Hogarth *Analízis*ét Burke esztétikájával együtt olvasva tehát aligha tartható a nézet, miszerint az *Analízis* az

41 Vö. BARIDON, „Hogarth’s ‘living machines of nature’...”, 92–94, 89. Hogarth, írja előszavában Paulson, „radikalizálta” és „felforgatta” a Shaftesbury-féle érdeknélküli, kontemplatív-intellektualizált esztétikát, beleértve utóbbi polgári humanista értékeit is. Shaftesbury Herkulese helyett nem csak hogy az eleven női szépséget, hanem egyenesen a Szajha alakját találjuk Hogarth érzéki, áterotizált, demokratikus esztétikájának középpontjában, amely, egyfajta „anti-esztétikaként” vagy „gyakorlati esztétikaként”, visszarántja tárgyait az esztétikai kontempláció által teremtetett légüres térből, és a vágyakkal, érdekekkel és használati értékekkel telített hétköznapi realitásba veti. PAULSON, „Introduction...”, xxii–xxvi, xxxiii.

42 BARIDON, „Hogarth’s ‘living machines of nature’...”, 100.

43 Lásd ehhez BURKE, *Filozófiai vizsgálódás* III. részét.

44 BURKE, *Filozófiai vizsgálódás*, III. 15, 138.

45 BURKE, *Filozófiai vizsgálódás*, III. 15, 139.

angol rokokó „excentrikus dokumentuma”. Sokkal inkább arról van szó, hogy a szépségfogalom egy általános változáson megy keresztül az 1750-es évekre a brit esztétikai hagyományban – érzékivé, sőt intimmé, femininné és erotikussá válik. Hogarth „rokokó esztétikájának” ebben a kontextusban kell megtalálnunk a megfelelő helyet.

4.

A fentiekben áttekintettük a hogarth-i szépségelmélet alapelveit, de mi magyarázza tulajdonképpen a serpentinvonálhoz hasonló, bonyolultan szerveződő formák abban betöltött kiemelt szerepét? A tekervényes, bonyolult formák Hogarth szerint sajátos és kivételesen erőteljes hatást gyakorolnak az emberi érzékenységre. Ennek oka pedig abban a sajátos aktivitásban rejlik, amelyre e formák az emberi észlelő apparátust készítetik:

A forma bonyolultságát [*intricacy*] ekképpen úgy határozom meg, mint vonalai azon sajátosságát, mely *a szemet szertelen hajszára készíti* [*leads the eye a wanton kind of chase*]. Minthogy pedig az elmében gyönyört ébreszt, okkal nevezhető szépnek. Joggal jegyezhetnők persze meg, hogy a kellem [*grace*] ideájának oka mélyebben gyökerezik ezen alapelvben, mint a másik ötben, a sokféleséget kivéve, amely magába foglalja ezt, és valamennyi másikat is. (33 – kiemelés az eredetiben)

Hogarth esztétikája tehát nem csupán erotikus, de „dinamikus esztétika” is, amely a szépséget a formák kiváltotta aktivitásban, az érzékek és kognitív erők „szertelen hajszájában” éri tetten: „Hogarth a 'szépség vonalát' – írja Frédéric Ogée – mozgó vonalként érti, minthogy a mozgalmasság érzetének felkeltése és a természet formáinak dédelgetése és elsajátítása okozza a befogadói tekintet gyönyörét.”⁴⁶ Még a Hogarth magyarázó metszetein megjelenő ábrák sem bírnak nyugton maradni, amint arra Elizabeth Athens rámutat, hiszen telis-tele vannak metamorfózisokkal: vonalak, széklábak, szaruk csavarodnak-tekerednek, arcvonások változnak, ami az olvasó/néző szemét sem hagyja lankadni. Ahogy a természetben, úgy e képeken is „minden áramlásban van”,⁴⁷ és éppen ebből nyerik értelmüket, a forma

46 OGÉE, „The flesh of theory...”, 63.

47 ATHENS, „The Vital Ornament...”, 411. Athens Hogarth esztétikájának e dinamizmusa, azaz azon sajátossága mögött, hogy „a tárgyakat átalakulásuk folyamatában és kontingens viszonyaik alapján írja le”, a század természetfilozófiájának vitalista áramlatát sejtí. ATHENS, „The Vital Ornament...”, 410. és passim.

szépségét magyarázó erejüket. Az esztétikai tapasztalat hogarth-i felfogása tehát a forma aktív kifürkészésében és lekövetésében, a szem és képzelet általi rekonstrukciójában áll: Abigail Zitin ezért nevezi Hogarth esztétikáját a „gyakorló művész formalizmusának [*practitioner's formalism*]”: a befogadónak a művész szemével, sőt kezével kell gondolkodnia.⁴⁸

A kellem serpentinvonala, mutat rá Ogée mellett rendre több értelmező is, erotikus, sejtelmes lehetőségeket sugalló forma, és éppen ezért kerül magasabbra az esztétikai hierarchiában, végül egy magasabb fokú szépség hordozójává válva: a letapogató tekintet elveszíti szem elől a térben csavarodó formát, a felfedezés munkáját a képzelőerőnek adja át, majd ismét felveszi a fonalat a szem, és így tovább. Hogarth serpentinvonala hozott példája, a térben elcsavarodó szaru (2. kép: 2/59. ábra) még azzal az előnnyel is jár, hogy bepillantást enged üreges testébe is: „a serpentinvonalak nyomába szegődve [e formák] sajátos módon foglalkoztatják a szemet, ám enyhet is adnak neki, minthogy tekervényeik felváltva kínálják fel számára homorulataikat és domborulataikat.” (52) A szépség és a kellem minőségei ekképpen „tünékeny, eleven, testi jelenségekként” értelmeződnek, amelyek a befogadó aktív munkája, a szem vagy a képzelőerő formákat „letapogató” „gyönyörteli felfedezőmunkája” révén jönnek létre.⁴⁹

A bonyolult formának ez a „szertelen” mozgása, a szemet nyugodni nem hagyó volta állhat annak hátterében, írja Turner, hogy Hogarth képeinek „irodalmi olvasata” rendre megfeneklik.⁵⁰ Noha Hogarth-ról számos kép rakódott egymásra a recepció során, amelyek nem ritkán ellentmondanak egymásnak,⁵¹ ezek közül meghatározó a Hogarth-ról mint szatirikus társadalomkritikusról és moralistáról alkotott „irodalmi” kép. Ezt a képet már maga Hogarth (a kép mint színpad) és baráti köre is szorgalmazták, majd Horace Walpole rögzítette az 1780-as években. Fielding szavai a *Joseph Andrews* előszavában (1742), miszerint Hogarth „mulatságos történetek festője” [*a comic history-painter*],⁵² jól mutatják, miképpen ágyazódott Hogarth egy irodalmi-szatirikus tradícióba. Igen sokáig tartotta magát ez a moralizáló, diszkurzív megközelítés. Azonban a képek sok helyütt, érvel Turner,

48 Abigail ZITIN, „Thinking Like an Artist: Hogarth, Diderot, and the Aesthetics of Technique”, *Eighteenth-Century Studies* 46, no. 4 (2013): 555–570, 556.

49 OGÉE, „The flesh of theory...”, 66, 63. És éppen ezért, „a vizuális és a taktilis érzéleteknek a szépség és a kellem vonalával való összekapcsolása miatt” válik a rokokó számára is oly kedves kagyló(héj) és az emberi bőr (mint a mozgó izmokra boruló változékony-eleven héj) különösen fontossá Hogarth *Analízisében*. BARIDON, „Hogarth's 'living machines of nature'...”, 91.

50 TURNER, „A wanton kind of chace...”, 38. és passim.

51 Lásd BINDMAN, *Hogarth and his Times...*, 11–28.

52 Henry FIELDING, *Joseph Andrews és barátja, Mr. Abraham Adams kalandjai*, ford. BALABÁN Péter (Magyar Helikon, 1965), 10–11.

éppen a hagyományos moralitást kezdik ki, és éppen azáltal, hogy bonyolult formájukkal szertelen és erotikus hajszára készítetik a befogadó tekintetét. Erre hívja fel a figyelmet Bacsó Béla is, amikor rámutat, hogy híresen „*jelenetező*”, szinte *szcenikus* ábrázolásmódja” ellenére Hogarth műveinek „nincs didaktikus transzparenciája”, sokkal inkább függőben hagyják az „esztétikai-morális kérdést”.⁵³

Mint láttuk, Hogarth szépségfogalmának magva a bonyolultság elvében rejtőzik, így nem meglepő, hogy itt nyílik meg Hogarth esztétikájának antropológiai horizontja is. Addisonhoz vagy Hutchesonhoz, Hume-hoz vagy Burke-höz hasonlóan Hogarth számára is egyértelmű, hogy az esztétikai gyönyört kiváltó formai tulajdonságok megértése révén az emberi természetről való tudásunkat is gazdagíthatjuk. A bonyolultan szerveződő formákban lelt gyönyörünket Hogarth a következőkkel magyarázza:

Az aktív elme minduntalan arra vágyik, hogy foglalatossághoz jusson. A tevékeny cselekvés [*pursuit*] életünk veleje, és akár önmagában is élvezetes. Valamennyi felmerülő nehézség, amely tevékenykedésünket kis időre megakasztja és megszakítja, az elmének egyfajta felpeszsdülést nyújt, fokozza gyönyörét, és azt, ami nélküle fáradtság és munka lenne, szórakozássá és feltöltődéssé [*sport and recreation*] alakítja. (32)

A tevékenységnek ez a „természetünkbe plántált” szeretete, tér vissza Hogarth érvelésében a brit felvilágosodás providenciális érzékenysége, minden bizonnyal hasznos célokat szolgál a gondviselés rendjében, és ez magyarázza azt is, hogy örömlenket leljük „az elme gyönyörteli munkájában” (33), a fogós problémák, allegóriák vagy feladványok megoldásában, illetve a tapasztalat tárgyainak bonyolulttekervényes formáiban is ezért vesznek el örömmel az érzékek és az elme.

Hogarth esztétikai antropológiája korántsem társtalan a brit szigeteken, ahogy arra Paul Guyer nagy esztétikatörténetében rá is mutat.⁵⁴ Itt azonban korántsem a „képzeloerő szabad játékának” Addisonig futó gondolatáról van szó, amint azt Guyer állítja. Általánosabb antropológiai előfeltevés búvik meg Hogarth esztétikája mögött: mind a test, mind az elme aktivitásra rendeltségéről – legyen az munka vagy szabad játék (*play, exercise, sport*) – van szó, amely igen nagy karriert fut be nem csupán a század természetfilozófiájában és medicinájában, de esz-

53 Vö. BACSÓ Béla, „A szcenikus ábrázoláshoz (Hogarth és Fielding)”, in BACSÓ Béla, *Ön-arc-kép: Szempontok a portréhoz*, 191–206 (Kijárat Kiadó, 2012), 203, 204.

54 GUYER, *A History of Modern Aesthetics*, 1:146.

tétikáiban is. Ott van Addisonnál, Dubos abbé eredetileg 1719-ben megjelent, angolul 1748-ban kiadott *Kritikai reflexióiban*, és természetesen Burke-nél is.

Burke nem csupán a szeretet és félelem szenvedélyeinek stimulálását, hanem potenciálisan valamennyi testi érzék, ideg- és izomrost aktivitását – „elernyedését” vagy „gyakorlatoztatását”, „élvezetes munkáját” – nevezi meg a szép és a fenéséges létrehozó okaként.⁵⁵ Hogarth sajnos nem vállalkozik a szépség vagy a kellem észleleteit létrehozó pszichológiai vagy fiziológiai mechanizmusok részletes leírására, a „szem” és az „elme” szavakat például egymással felcserélve használja. Anynyi azonban látszik a kettejük közötti különbségből, hogy Burke-nél „a szépség az egész szervezet szilárd részeinek elernyesztésével fejti ki hatását”, nevezetesen a szeretet szociális szenvedélyének felkeltését, az így létrejövő „olvatagság és bágyadság belső érzése” pedig szembeállítja a szépség-tapasztalatot a szexuális vágy birtoklásra törő, sürgető érzésével.⁵⁶ És noha Burke fiziológiai esztétikája nagyon is kompatibilisnek tartja a vágyat a szépséggel, „a vad és viharos szenvedélyeket, valamint az ezek nyomán fellépő testi érzéseket” világosan elválasztja a szépség hatásaitól.⁵⁷ Ezt a finom különbséget Hogarth dinamikus, áterotizált esztétikája nem teszi meg, sőt a szépség és kellem gyönyörének létrehozó okát – szemben Burke-vel – nem az olvatag ernyedtségben, hanem az érzékek, a képzelőerő vagy az érzelmek aktív elkötelezettségében és „szertelen hajszájában” jelöli ki. Mintha Hogarth még megkísérelne belegyömöszölni a szépségfogalomba olyan minőségeket is, amik a korban egyre inkább már új, saját tereket követelnek maguknak.⁵⁸

5.

Hogarth esztétikájának vázlatosan kifejtett, de érvelését meghatározó antropológiai háttere semmiképpen sem idegen a 18. századi esztétikai hagyománytól. Nem csupán olyan elődökkel köti össze, mint Addison vagy Dubos abbé, de egyik legjelentősebb kortársával, Burke-vel is izgalmas viszonyba lépteti. Az antropológiai

55 Erről bővebben itt: CSUKA Botond, „From the Sympathetic Principle to the Nerve Fibres and Back. Revisiting Edmund Burke’s Solutions to the ‘Paradox of Negative Emotions’”, in *Angewandte anthropologische Ästhetik: Konzepte und Praktiken 1700–1900 / Applied Anthropological Aesthetics: Concepts and Practices 1700–1900*, Hg. Piroska BALOGH und Gergely FÓRIZS, 139–173 (Hannover: Wehrhahn Verlag, 2020).

56 BURKE, *Filozófiai vizsgálódás*, IV.19, 180–181.

57 BURKE, *Filozófiai vizsgálódás*, III.1, 110.

58 Hogarth és Burke esztétikáinak összetett viszonyának egyéb aspektusaihoz lásd PAULSON, *Hogarth*, 3:240–244.

megalapozottságú általános szépségelmélet szintén sok szállal kötődik a mérsékelt felvilágosodás klasszicista esztétikájához (egység a sokféleségben elv, hatás-ökonómia), ám a Shaftesbury- vagy Hutcheson-féle elméletekhez képest eltolja a hangsúlyokat nem csak a sokféleség és a bonyolultság, de utóbbin keresztül az érzéki dinamizmus, sőt az erotika-szexualitás felé is. De ezzel, mint Burke példáján igyekeztem bemutatni, nincs egyedül: a szépségfogalom, érzékivé, erotikussá és bensőséggé válva, általános változáson megy keresztül a század közepe felé.

Ugyancsak láttuk, hogy noha Hogarth antropológiai esztétikája összesímitható a rokokó érzékenységgel (ízléssel) és művészeti elvekkel, a bonyolult-tekervényes formát képző hullám- és serpentinvonala eminens példáit nem korának rokokó művészetében találja meg, hanem a klasszicista ízlés fétistárgyaiban, a belvederei Apollóban vagy a Medici Vénuszban, ám még ennél is inkább a természetben, legfőképpen az emberi test pozíciója, tartása, mozdulatai, sőt a csontokra tapadó izmok kirajzolta hullám- és serpentinvonalakban. Ám talán ennél is figyelemreméltóbb, hogy a hétköznapi, mesterséges környezet használati tárgyai mindinkább átveszik a természet alkotásainak szerepét a szépség paradigmatis példaként. Mindez persze könnyen értelmezhető a modern londoni középosztály, sőt a hétköznapi rokokó esztétika, a „modern ízlés” apológiájaként is.

Nem tudom, elegendő-e ez ahhoz, hogy nyugodtan ráüssük a „rokokó” bélyegét Hogarth esztétikájára. Persze mi rossz származhat belőle? A kérdés inkább az, hogy *mit nyerünk* a dologgal, többet vagy jobban értjük-e Hogarth és a század brit esztétikáját, amelybe, mint láttuk, az *Analízis* ezer szállal kötődik, ha Hogarth dolgozatát mint az angol rokokó unikális elméleti dokumentumát leltárazzuk? Vannak kétségeim ezzel kapcsolatban. Mindenekelőtt a már említett értelmezések, amelyek „rokokó esztétikaként” állítják szembe Hogarth *Analízis*ét a brit esztétikai tradíció főcsapásával, láthatatlanná teszik a számos kapcsolatot, amelyek Hogarth elméletét – a fentebb elemzett célkitűzésében, módszertanában, forrásaiban, vitás kérdéseiben (amilyen pl. az alkalmasság, a szexuális vágy vagy az arányosság kérdése) vagy antropológiai vetületében – a század derekának elméleteihez kapcsolják. De a brit esztétikai tradíció tőle valóban sok szempontból eltérő korábbi elméleteihez fűződő kapcsolódásaira is érthetjük ezt: Shaftesbury vagy Hutcheson „geometrikus”, a „grand style” és az egység ígézetében született esztétikái nélkül egyszerűen nem érthető, *mit* csinál Hogarth – noha kétségkívül más eredményekre jut.

A másik fenntartásom egy kissé tovább mutat, a rokokó inventáriumán túl, és magát a rokokó esztétikatörténeti hasznosíthatóságát érinti. Mert mi van akkor, ha nem elégszünk meg a cikornyás vonalakkal, a kecses hajlékonysággal, a légi-es könnyedséggel illetve gáláns könnyelműséggel, az összezsugorodó formákkal, a buja ornamentikával, a kagylódíszekkel és a rokokó hagyományos inventáriu-

mának szemléljével, és továbblépünk a rokokó eszmetörténeti eredetvidékéhez, a mérvadó szókészletét kitermelő 17. század végi francia delikátság-kultúrához? Hogyan változik meg akkor az élénk táruló tájkép? Ebben az esetben, úgy gondolom, a kigyóvonalhoz hasonló bonyolult formák és motívumok tárházánál sokkal fontosabbá válik, hogy a bájtól a kellemen át a tudom-is-én-micsodaig terjedő fogalmak révén a felszínek és formák megigéző sokféleségének, elevenségének, intim közelségének és kimeríthetetlen, elmélyülő, ám egyben csak az itt és mostban megélhető, átérezhető, illékony és kimondhatatlan érzékiségnek az esztétikája jut itt szóhoz.⁵⁹ A rokokó esztétikája az érzékiség esztétikája, és éppen ezért aligha meglepő, hogy nincs aládúcolva művészetelméleti értekezésekkel: Bartha-Kovács Katalin pontosan fogalmaz, amikor azt írja Watteau képeinek „elenyésző szépsége”, a rajtuk megjelenő kellem és báj kapcsán, hogy mindez „azért nyugtalanító, mert a művészetelmélet-írókat saját nyelvük végességével szembesíti”. A rokokó „a kimondhatatlan szférájával” szembesít, a művészetelméleti traktátusok magabiztos, diszkurzív nyelvét „a csend nyelvében” oldva fel.⁶⁰ Amennyiben Hogarth rokokó esztétikát írt, úgy valóban „excentrikus dokumentum”, lévén éppen a csend nyelvét, a kimondhatatlant teoretizálja.⁶¹

Ebben a kiterjesztett értelemben véve a rokokó esztétikája azonban bűvópatakként fut végig – kategóriákká fejlődő fogalmakon keresztül – a 18. századi esztétika egészén. Fentebb idézett tanulmányában Szécsényi Endre egészen odáig merészkedik, hogy ez az a diskurzus és szókészlet, amely előállítja magát „az esztétikai” modern fogalmát. Vagy kisarkítva: nem igazán látom, esztétikatörténeti (tehát nem stílus- vagy művészettörténeti) kategóriaként mennyiben hasznosítható a rokokó – hiszen, legalábbis a fenti tág értelemben – az egész modern esztétika elképzelhetetlen a rokokó szelleme nélkül. Hogarth esztétikájának értelmezői, azt gondolom, eddig is sokat nyertek és a jövőben is sokat nyerhetnek abból, ha ezen általános – ha tetszik, *rokokóizáló* – tendenciák kontextusában olvassák *A szépség analízisét*.

59 Lásd SZÉCSÉNYI Endre, „A tudom-is-én micsida mint proto-esztétikai minőség”, in *A tudom-is-én-micsoda fogalma: Források és tanulmányok*, szerk. SZÉCSÉNYI Endre és BARTHA-KOVÁCS Katalin, 124–140 (Budapest: L'Harmattan, 2010), 138–140.

60 BARTHA-KOVÁCS Katalin, „A kellem, a báj és a tudom is én micsoda a francia festészetben”, in SZÉCSÉNYI és BARTHA-KOVÁCS, *A tudom-is-én-micsoda*, 141–150, 150.

61 Másutt Kovács Katalin is utal erre, amikor is a *linea serpentinata* gazdag művészetelméleti diskurzusának letéteményeseként mutatja be Hogarth-ot, akinek eredetisége abban áll, hogy egy általános szépségelméletet akar kovácsolni e sokszor épp' az efféle teoretizáló-absztraháló törekvéseknek ellenálló diskurzus tűnékeny belátásaiból, jelentősége pedig abban, hogy sokak számára az ő dolgozatán keresztül közvetítődik a *figura serpentinata* esztétikája. Lásd BARTHA-KOVÁCS, *Hét arabeszk...*, 43.

Rokokó a romantikában

Csajkovszkij: *Rokokó variációk* op. 33.

„...kedély, derű, lebegő könnyedség. Mintha finom alakok suhannának el előttünk: lábuk csak földközelen jár, de sohasem érinti a porondot – mintha maga az emlékezés suhanna előttünk súlytalanul és elragadóan.”¹

(Gál György Sándor)

1877 őszén, egy novemberi napon rokokó táncot idéző dallam csendült fel egy moszkvai hangversenyteremben. A közönség még sohasem hallotta ezt a dallamot, hiszen akkor játszották először nyilvánosság előtt. A gordonka hangján megszólaló kecses melódia francia udvari mulatságok tovatűnt hangulatát idézte fel a jelenlévők számára, jóllehet kottáját alig egy esztendeje vetette papírra a szerző egy moszkvai lakásban. A rokokó stílusban írott főtéma aztán újabb meg újabb formában jelent meg a darab folyamán, olykor tréfásan könnyed, máskor líraian érzelmes jelleget öltve. A közönségnek kettős élményben lehetett része, amikor saját korának zenéjében fedezte fel a régies dallamot.

Csajkovszkij *Rokokó variációk* című, gordonkára és zenekarra komponált műve azóta is a csellóirodalom egyik népszerű darabja, mely igen gyakran hangzik el koncerteken, és a világhálón is számos felvétel található róla. Nem véletlen, hogy ilyen közkedvelt, hiszen a zenei kifejezés szépségével és a virtuozitással egyaránt megajándékozta az előadót és a közönséget. S mindezen túl ott rejlik benne az a sajátos kettősség, ami a rokokó és a romantika stílusjegyeinek együttes jelenlétéből adódik. Mondhatjuk tehát, hogy a *Rokokó variációk* (vagy teljes címén: *Variációk egy rokokó témára, csellóra és zenekarra*) a zeneirodalom egyik olyan kincse, amit érdemes közelebbről is megismernünk.

Jelen tanulmányban a mű keletkezésének történetéről, szerkezeti sajátosságairól és azokról a zenei kifejezőeszközökről szólok, melyek a mai napig közvetítik számunkra a rokokó életérzést. Mindeközben arra törekszem, hogy a szakiroda-

1 GÁL György Sándor, *Csajkovszkij* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1962), 146.

lomból idézett szemelvények által is „megszólaljon” a mű. Mivel a *Rokokó – utánérzések – újraértelmezések* című konferencián elhangzott előadásom fókuszában hangzó anyag állt – a mű egyik előadásának részletei –, néhány kiemelkedő interpretációról is említést teszek, mintegy érzékeltetve a rokokó által inspirált, a romantika korában keletkezett mű jelentőségét a 21. század zenei életében.

A mű keletkezése

A zene világában természetes, hogy stíluskorszakok² találkoznak, zeneszerzők merítenek az előttük járók örökségéből, s így történt ez a *Rokokó variációk* esetében is. A mű voltaképpen nem más, mint rokokó utánérzés és újraértelmezés a romantika korában, egy romantikus zeneszerző szemszögéből. Utánérzés, hiszen egy 19. századi komponista fejében születik meg a rokokó táncnak is beillő főtéma, s újraértelmezés, hiszen ez a téma vonul végig a darabon, olykor a romantika szenvedélyes, máskor a rokokó gáláns vagy éppen érzelmes arcát fordítva felénk. Pompás játékot űz velünk a zenemű, olyat, amilyennek csak a legnagyobb szerzők jóvoltából lehetünk részesei.

Pjotr Iljics Csajkovszkij (1840–1893) harminchat esztendő a mű megírása-kor, 1876-ban – az opus számból is látható, hogy pályája első nagy korszakában jár. Már születtek jelentős művei – így a híres *b-moll zongoraverseny* és a *Rómeó és Júlia-nyitány* –, de a szakma és a közönség igazi elismerésére még várnia kell. A mecénási támogatás, mely az alkotáshoz méltó körülményekkel együtt korszakváltást jelent az életében, éppen egy esztendő múlva adatik meg számára. Pedig szebb napokat is látott már az orosz zeneélet e sokat ígérő tehetsége: jómódú bányamérnök fiaként anyagi biztonság övezi gyermekkorát. Egy francia származású anya (született: Alekszandra Andrejevna Assière) és egy francia nevelőnő jelenléte határozza meg mindennapjait a sokgyermekes család otthonában, ahol a zongoraszó és a zenegépből áradó operadallamok nagyon hamar lételemévé válnak. Már hétéves korától dallamokat improvizál és verset ír – utóbbihoz leginkább francia témákat választ: Jeanne d’Arc élete különösen foglalkoztatja. S bár apai döntés nyomán a szentpétervári jogi líceum diákja, majd minisztériumi hivatalnok lesz, e hétköznapi tevékenységek világából zongora- és zeneszerzés tanulmányokba menekül. Alig húszéves, amikor apja egy kollégájának tolmácsaként bejárja Európát, hathetes párizsi tartózkodását őrizve meg legmaradandóbb

2 A ’rokokó’ mint stíluskorszak zenetörténeti meghatározásának problémáiról lásd: Laurenz LÜTTEKEN, „Gibt es ein musikalisches Rokoko?“, in *Literatur und Kultur des Rokoko*, Hg. Matthias LUSERKE, Reiner MARX und Reiner WILD, 95–108 (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2001).

emlékül. A *Rokokó variációk* majdani szerzőjének élmény- és tudásanyagában tehát meghatározóan jelen van a francia kultúra és Európa, legfőképpen annak zenéje. E komponistának Mozart az eszményképe, s a mozarti könnyedség, elegancia és hajlékonyság bűvöletében már nincs is messze a rokokó szerzők, így Carl Philipp Emanuel Bach és Johann Christian Bach, vagy François Couperin világától. Művészi értelemben nincs tőle messze, fizikailag és lélektanilag viszont igen, hiszen testi és lelki gondokkal küzdve, nélkülözésben él, amikor 1876 telén Moszkvában megírja ezt a varázslatos darabot. Az orosz télben, egy fűtetlen szobában születnek meg az önfeledt dallamok, mintegy a művészet tér és idő határain túlmutató hatalmának bizonyosságul. Kecskeméti István zenetörténész így ír erről az időszakról:

A Rokokó variációk még a sok nélkülözéstől szenvedő zeneszerző műhelyéből valók, de nem a sötétséget és a zaklatottságot, hanem a derűt, a vigasztaló fénysugarat tükrözik. Megpihenés, kikapcsolódás ez a zene nagy művek között, súlyos művek küszöbén. Egyben figyelemfelkeltés a csellóirodalom iránt, amely, talán a jó csellisták ritkasága miatt, eléggé elhanyagolt volt hazájában. [...] a sok megpróbáltatáson, gyötrődésen átesett 36 éves zeneköltő múltbeli eszményképekhez akart legalább egy röpké kirándulás erejéig ellátogatni. Tudta, hogy ezzel megint távol marad az általa különben nagyon becsült új orosz zenei csoportosulástól, az Ötök társaságától, de a múltba röpítő derűs álmoktól ebben az elesettségében nem foszthatta meg magát. Megformált egy témát az emberi hanghoz legközelebb álló vonóhangszerre és hagyta ezt a hangszert természetesen beszélni, deklamálni.³

A gordonka hangjának szépségére, behízelgő, bársonyos tónusára a neves csellóművész, Karl Davidov játéka nyomán figyelt fel Csajkovszkij. (*1. kép*) Zenekritikusként éppen ő nevezte a csellisták cárjának a művészt egy nagy sikerű koncertje hallatán.⁴ A darabot viszont már művésztanár barátjának és kollégájának, a német földről származó Karl Wilhelm Fitzenhagennek írta felkérésre. Először csellóra és zongorára készült el a mű, ezután látott napvilágot a szólóhangszerre és zenekarra komponált változat, amit Fitzenhagen mutatott be 1877. november 30-án Moszkvában. A zenekar szerepét az Orosz Zenetársulat moszkvai tagozatának szimfonikus együttese töltötte be, a karmester pedig Nyikolaj Rubinstein, a neves zongoraművész és a moszkvai konzervatórium alapítója volt. Fitzenhagen

3 KECSKEMÉTI ISTVÁN, *Pjotr Iljics Csajkovszkij: Rokokó variációk, A hét zeneműve* 4, 2, április–június (1976): 77.

4 Uo.



1. kép. A fiatal Csajkovszkij portréja, 1870 körül.

Forrás: wikimedia commons.

később Európa-szerte is nagy sikerrel játszott a darabot, elsőként 1879-ben Wiesbadenben, mely előadásról maga Liszt Ferenc is elismeréssel nyilatkozott.

Fitzenhagen így számol be az eseményről Csajkovszkijnek írott levelében:

Kedves Barátom!

A Wiesbadeni Musikfestről hazatérve örömmel tudatom, hogy cselló variációival nagy hatást keltettem. A közönségnek olyannyira tetszett a játékom, hogy háromszor is visszahívtak, s még a darab közben, a d-moll Andante után is kitört a tapsvihár. Liszt azt mondta, „csodálom önt, nagyszerűen játszott”, az ön darabjáról pedig úgy vélekedett, „végre ismét igazi zene”, s ez bizonyára a legnagyobb elismerés, amit Lisztől kaphat az ember. Már előre látom, hogy mindenütt a lehető legnagyobb sikerem lesz ezzel a művel, amit ezért mindig a repertoáromon tartok majd mint bravúrdarabot. Minden csellistát felülmuttam vele. Mindenki azt mondja, hogy senki más nem tudja úgy játszani, mint én. Fr. Grützmacher, B. Cossmann és J. de Swert mind jelen voltak az előadáson. Boldog vagyok,



2. kép. Karl Wilhelm Fitzenhagen (1848–1890), csellóművész.

Forrás: Sergei Istomin idézett tanulmánya.

<https://www.musicandpractice.org/volume-4/the-history-of-tchaikovskys-variations-on-a-rococo-theme-and-the-collaboration-with-fitzenhagen/>

kedves barátom, hogy mindezt elmondhatom önnek, csak azt sajnáltam, hogy nem volt ott Wiesbadenben. [...] Képzelterti, milyen gyakran beszéltek önről a fesztiválon, s magától értetődik, hogy minden virtuóznak ajánlottam a műveit, úgy a hegedűsöknek, mint a zongoristáknak. Nagyra becsülik önt Németországban. Lisztnek odaadtam az Eugene Anyegin zongora letétjét, az operából majd parafrázist vagy fantáziát ír szóló zongorára.

Kedves barátom, hamarosan írnia kell nekem egy csellóversenyt! Ismét segítem majd önt tanácsaimmal és nagyon boldog leszek, ha végre teljesíti kérésemet. Már Raff is befejezte a második gordonkaversenyét, de még nem volt alkalmam látni azt. [...] Gondoljon néha rám, s ha van egy kis ideje és a Múza meglátogatja, írjon néhány oldalt.

Őszintén odaadó barátja: W. Fitzenhagen”⁵

5 Sergei ISTOMIN, „The History of Tchaikovsky’s *Variations on a Rococo Theme* and the Collaboration with Fitzenhagen”, *Music & Practice* 4 (2019). Hozzáférés: 2021.09.22. <https://www.musicandpractice.org/>

Wilhelm Fitzenhagen (2. kép), akinek emberi-művészi portréját és a *Rokokó variációkhoz* fűződő kapcsolatát igen érzékletesen rajzolja meg az idézett levél, nemcsak megrendelője és első előadója volt a műnek, hanem annak kiadásában is jelentősen közreműködött. Olyannyira magáénak érezte és „újragondolta” a darabot, hogy számos változtatást eszközölt benne: egyes variációk sorrendjét még nagyobb hatást remélve felcserélte, sőt egyet ki is hagyott közülük, így formálva „saját képére” a darabot. A mai hitelességigény szellemében mindez megdöbbentőnek tűnik, ám akkoriban nem számított annak: a gyakorlatiasság és a sikerorientált szemlélet bizonyult meghatározónak. Korábban pedig – legfőképpen a barokk idején – a zenészek csupán kiindulási alapnak tekintették a kottát, amelyben a szerző előadási jelek nélkül írta le a hangokat és ritmust, mintegy arra inspirálva az előadót, hogy a tradíciók és a korstílus ismeretében tolmácsolja a darabot. S hogy mit szolt Fitzenhagen említett „közreműködéséhez” Csajkovszkij? A ránk maradt feljegyzések szerint először nemtetszésének adott hangot, aztán beleegyezett a változtatásba.⁶ Nyolc variációt tartalmazó műve a moszkvai zeneműkiadó, Peter Jurgenson kiadása nyomán így egészen 1941-ig hét variációval jelent meg, amikor is napvilágot látott az eredeti változat. A legtöbb előadó azonban még ma is az előbbi verziót játssza, s ennek alapján készült a műelemzések többsége is. Mindez azonban nem árnyékolja be a műben a rokokó és a romantika együttélésének különös harmóniáját.

A mű felépítése, jellegzetességei

Mielőtt a mű részletes elemzésébe foglalnánk, érdemes felidézni Szabolcsi Bence és Tóth Aladár zenetudósok gondolatait arról, hogyan alakult ki voltaképpen a rokokó zenéje, s milyen hatást gyakorolt a későbbiekben a zenetörténet nagyjainak munkásságára.

1730-50 táján, mikor Bach, Händel és Rameau nemzedéke előregedőben van, Európa minden részében élesen és tüntetően állást foglal a zenész- és nemzenész-ifjúság egy új-fajta zeneideál mellett, az „öregek” ellenében. Az új eszmény mindenekelőtt átlátszó, világos, könnyű szerkezetet, szép és édes dallamot kíván, általában hajlékonyságot, gráciát, meghittent csevegő és finoman ábrándos hangot a régi súlyosveretű, feszült, emelt

org/volume-4/the-history-of-tchaikovskys-variations-on-a-rococo-theme-and-the-collaboration-with-fitzenhagen/

6 Uo.

hangon deklamáló művészet helyett. Az öregek letűnő zenéje, a barokk most túl-patekusnak, aránytalannak, nagyhangúnak tűnik; a fiatalok zenéje, a rokokó zene közvetlen lesz, levegős, ringató, dallamos. [...] Mindez dúr muzsika, vidám zene, világi zene, könnyű zene, a mosoly és napsugár zenéje; azt dalolja, azt hirdeti, amit az új szellem prófétái egész Európában: vissza a természethez, éljen a jókedv – amit ilyen természetes jókedvvel dalolsz, azt megérti az egész világ. Az érthető, könnyű dallam, a világosan tagolt táncritmus, a dúr-melodika jegyében alakul át minden zene s minden zenei forma.⁷ A rokokó Európa zenéjének vannak olyan általánosságai, amelyek – mondhatjuk – kivétel nélkül előfordulnak minden zeneszerző muzsikájában Bach és Beethoven között [...] Hozzájuk sorakoznak azok a zenei gondolatok, melyek csak Mozart után kezdték meg pályafutásukat a köztudatban: például Beethoven Eroica-témája, mely a „Bastien” előjátékában bukkan fel, vagy Schubert „Heidenröslein”-témája, melyet a Cosi fan tutte és a Varázsfuvola egy-egy jelenete vetett felszínre. Mindez hozzátartozott a dallamvilág tipikus készletéhez, mindez hozzásegítette a zeneszerzőt, hogy könnyen tudjon beszélni a közönséghez, „közös dolgokról”, egy közös szókinccs segítségével: megoldotta a nyelvet. Az igazi művész persze egyéni tulajdont formált mindebből s lassankint kifaragta a maga számára a közös szavak külön és újszerű értelmét.⁸

Témánk szempontjából lényeges, hogy Szabolcsi Bence és Tóth Aladár mindezt Mozart életművének elemzésekor tartják fontosnak leírni, hiszen mint fentebb említettük, Csajkovszkij zeneszerzői eszményképe Wolfgang Amadeus Mozart volt. S az általa képviselt dallamközpontúságban és könnyedségben már ott tükröződik a rokokó világa. „A régebbi felfogás azt tartotta, hogy Mozart zenéje maga a jellegzetes rokokó zene, minden részletében a 18. század köznyelvét képviseli. A mai felfogás – főleg Saint-Foix⁹ és Abert¹⁰ kutatásai óta – ez: Mozart összefoglalta a rokokó zeneiségét és átlépett rajta, túlhaladta, legyőzte”¹¹ – írja a szerzőpáros 1941-ben.

Csajkovszkijt lenyűgözte Mozart zenéjének mesterkéletlen egyszerűsége és teljessége, amellyel „megbékíteni, felderíteni, enyhíteni” tud, kifejezésmódjának megindító őszintesége és melegsége, végül az ideálisan kifogástalan, természetes, könnyed faktúra, forma és szólamvezetés. Számára Mozart volt a *nagy művész megtestesült ideálja, aki saját*

7 TÓTH Aladár és SZABOLCSI Bence, *Mozart élete és művei* (Budapest: Győző Andor kiadása, 1941), 145–146.

8 Uo., 152–153.

9 Georges de SAINT-FOIX (1874–1954), francia zenetudós, Mozart-kutató.

10 Hermann ABERT (1871–1927), német zenetudós, Mozart-kutató.

11 TÓTH és SZABOLCSI, *Mozart élete és művei*, 141.

zsenije tudattalan ösztönzésének erejével alkot. Azt a szeretetet, amelyet ez iránt a művész iránt érzett, aki látszólag olyan távol állt az ő alkotó természetének jellegétől, egyik írásában a következőképp magyarázza: „Lehetséges, hogy éppen azért, mert mint saját korom gyermeke törést szenvedtem, és morálisan gyenge ember vagyok, keresek megnyugvást és vigasztalást Mozart zenéjében.”¹²

Rokokó variációk: a cím egyszerre utal a mű stílusára, műfajára és szerkezetére. Jelzi, hogy a szerző a rokokó stílust kívánja követni, amely a zenében az egyszerű, énekelhető dallamok, rövid frázisok világát jelenti, ellentétben a barokk polifóniával és sokrétű harmóniavilággal. A versenyművekben a szóló és a zenekari anyag világosan elkülönül – szép példáját halljuk ennek a darabban. Csajkovszkij a zenekar összetételét illetően is a 18. századi hagyományt követi: nincsenek ütősök és trombita, így a hangzás lényegesen áttetszőbb és bensőségesebb. Két-két fuvola, oboa, klarinét, fagott és kürt alkotja a zenekar fúvós részét, míg a vonós szekcióban első- és második hegedűk, mélyhegedűk, gordonkák és gordonok hangját halljuk. A fafúvósok olykor jellegzetesen pasztorális színezetet adnak a hangzásnak, a variációs szerkezet pedig ismét Mozarthra irányítja a tekintetünket, illetve a klasszicizmus időszakára, amikor ez a műfaj virágkorát élte. A klasszikus szerzők örömeiket lelték abban, hogy egy dallam, egy zenei téma számos arcát mutathatták meg a legkülönbözőbb ritmikai és melodikus változatok által. A mindenkori közönségnek pedig öröm felfedezni, hogyan válik a darab elején hallható téma egyre gazdagabb, sokszínűbb, sőt technikailag káprázatos zenei anyaggá. Pándi Marianne zenetörténész az általa írott *Hangversenykalauz*ban villantja fel a variációk karaktereit:

Hét variációt foglal magában a sorozat, valamennyit rövid közjáték köti össze. Ezzel a zeneszerző a formának rondo-jelleget kölcsönzött. A változatok során fokozatosan bontakozik ki a szólóhangszer bravúrja. A téma rövid bevezetés után mutatkozik be, majd az első variációban a gordonka triolás figurációi mögé rejtőzik; a második variáció feldolgozása szabadabb, hangszerelése áttörtebb. A harmadikban nyugodt, elmélkedő hang váltja fel a csillogó mozgalmasságot; a negyedik a téma „rokokó” jellegét emeli ki, folyamatát azonban a gordonka virtuóz menetei minduntalan megszakítják. Az ötödik változatban a dallamot a kíséretre bízta a zeneszerző, a szólóhangszer kötetlen csapongása virtu-

óz kadenciákat alakít ki eközben. A hatodik változat elégikus *Andante*, a befejező szakaszban pedig a szólóhangszer és az együttes szellemes párbeszédének lehetünk tanúi.¹³

Gál György Sándor így fogalmaz a *Rokokó variációkról*:

... a változatok egy bizonyos magasabb formaelv alapján rendeződnek el. Két A-dúr hangnemben tartott variáció után egy epizód következik, mely fantáziaszerű szabadsággal bontja ki a kis gavotte-témát (C-dúr), ismét a főhangon tér vissza (IV.-V. variáció), majd egy d-moll közjáték következik, s végül egy nagy terjedelmű változat zárja le a művet, mely egyben visszatér a dallamot az A-dúr hangnem medrébe. [...] kedély, derű, lebegő könnyedség. Mintha finom alakok suhannának el előttünk: lábuk csak földközelségben jár, de sohasem érinti a porondot – mintha maga az emlékezés suhanna elöttünk súlytalanul és elragadóan.¹⁴

A rokokó variációkban tehát hét változat követi a témát, közöttük pedig közjátékokat, úgynevezett ritornelleket játszik a zenekar. Kecskeméti István így ír az érzelmesség jegyében megszólaló, pásztoridillt elénk varázsló közjátékokról:

Ez a hang más-más hőfokon, kezdettől fogva feltűnik az irodalomban és a művészetekben. Teokritosz és Vergilius pásztorkölteményei, a XVII. század francia lant- és clavicinstílusa, majd a XVIII. század francia, olasz és német szvit-zenéje, az e századvégi opera-, tündér- és pásztorjátékok, vagy nálunk Csokonai lírája meg virágénekeinek egy-egy mozzanata mind ennek az érzelmes és érzékeny költészetnek a tövéről fakad. Ez élte virágkorát a rokokóban, s az irodalomban, a képzőművészetben és a zenében nagyjából ugyanazt jelentette – ahogyan Benedek Marcell fogalmazta: „a formák játékos túltengését, könnyed cifraságát, a tartalom felszínességét, a facsaros elmélkedés, a kacér erotika kedvelését.” A rokokó zenéje kedvelte az apró, egyszerű formákat, amelynek motívumait kicirkalmazhatta. Kedvelte az eleganciát, a finom választékosságot, a bájos kecsességet, a légies könnyedséget és virtuozitást, ami mind egybefonódott a vágyakozásnak valami évődő, játékos hangjával.¹⁵

A darabot hallgatva először a zenekari bevezető hangzik fel még a romantika jegyében, de már a rokokóra jellemző apró, hajladozó hangcsoportokkal. A lány

13 PÁNDI Marianne, „Pjotr Iljics Csajkovszkij: *Változatok egy rokokó témára, gordonkára és zongorára*, Op. 33”, in PÁNDI Marianne, *Hangversenykalauz: Versenyművek*, 134–135 (Budapest: Zeneműkiadó, 1980), 134. Az elemzés a Wilhelm Fitzenhagen-féle változatról készült.

14 GÁL György Sándor, *Csajkovszkij* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1962), 146.

15 KECSKEMÉTI, *Pjotr Iljics Csajkovszkij...*, 79.



3. kép. A darab főtemájának kézirata, cselló szólam.
(Közölve Sergei Istomin idézett tanulmányában)

hangzású, háromhangos motívumok, akár egy-egy nyíló virág szirmai tekintenek a darab főtemája felé. Gyönyörű, ahogyan a rokokó és a romantika máris együtt van jelen, s valami különös Janus-arcúságban mutatkozik meg előttünk. A bevezetőnek a főtemára irányuló utolsó hangjait – a háromszor három hangból álló, lehajló zenei motívumot – vadászkürt játssza, mintha valahonnan a természetből lépnénk be egy pompás kastély termeibe. Ezután szólal meg a főtéma, mely Csajkovszkij saját kompozíciója, nem a 18. században keletkezett. Egy páros ütemű, elegáns táncról van szó, amely leginkább a bourrée-hoz hasonló. Szabályos szerkezetű, kétszer nyolc ütemes forma, az akkoriban szokásos ismétlésekkel. Már a kottaképre pillantva is igen szemléletesek az apró, lépdelő hangok és a kötőívvel összekapcsolt, hajladozó motívumok. A-dúrban hangzik fel a téma, mely a legbarátságosabb hangnemek egyike, nem véletlen hát, hogy Csajkovszkij ezt választotta a darab alaphangnemiül. Az előadási jelek – *Moderato assai quasi andante* (nagyon mérsékelt tempóban, mintegy lépésben), *Moderato semplice* (mérsékelt tempóban és egyszerűen), *Espressivo* (kifejezően) – immár a kottakép nyomán megszólaló tánc hangulatát előlegzik meg. (3. kép)

A téma egyszerűsége, beszédyszerűsége és világos szerkezete kapcsán Sergei Istomin a műről írott tanulmányában felhívja a figyelmet arra, hogy a retorika és a logika tantárgy volt az orosz oktatási intézményekben a kezdetektől a 19. század közepéig.¹⁶ A retorikai szabályok alkalmazása a zenei szerkezetre a verstannal

16 ISTOMIN, *The History of Tchaikovsky's Variations...*

együtt ismert volt Csajkovszkij számára, mind a szentpétervári jogi líceumban, mind a moszkvai zenekonzervatóriumban végzett tanulmányainak köszönhetően. Istomin kiemeli: a zenei nyelv szerkezetének elemzése, a retorika és a verstan, az egyetemes kultúra és az előadási ismeretek elengedhetetlennek bizonyultak a felnövekvő zenésznemzedék számára, hiszen a zenei mondatszerkezet a beszélt nyelv szerkezetét követi.¹⁷ Istomin – Bernhard Romberg csellóművész-zeneszerzőt idézve – párhuzamot von a hanghordozás emelkedő-ereszkedő jellege, tónusának változatossága és a zenei kifejezés között.¹⁸ Megállapítja, hogy a vers és a zene között igen közeli a kapcsolat, hiszen mindkettő ritmusát a hosszabb és rövidebb hangok egymásra következője határozza meg.¹⁹ A *Rokokó variációkat* hallgatva rácsodálkozhatunk a Csajkovszkij zenéjét szavakkal érzékeltető sorok igazságára:

*... egyetlen világos és kifejező dallamfordulatból indul ki, amely rokonságban áll a pszichológiai élmény belső ritmusával. Ilyen például a kezdeti, hangsúlyozott magasabb hangról egy hanggal lefelé lépés – a „sóhaj” típusa –, vagy ellenkezőleg, a feszült felemelkedés a szomszédos magasabb hangra, vagy pedig a fel- és leszálló menetek szimmetrikus szembeállítás, amelyek ily módon teljes „hullámot” alkotnak. Ebből hosszabb és összetettebb motívum-képletek alakulnak. Ilyen például a néhány leszálló hangból álló kis láncolat az egyes hangok jellemző és kifejező késleltetésével, ilyen a két fokozatos lépés felfelé, majd „visszasiklás” egy fokkal lefelé, vagy például egy központi hang folyamatos, hullámozó „körülírása” a szomszédos hangok csoportjának segítségével stb. Minden ilyen képződmény lezárt és átgondolt egység, mert megtaláljuk benne a kifejezetten hangsúlyozott *centrumot*, a főhangot, az alaphangot, amelyhez minden többi hang vonzódik. Az ilyen csúcspont nemcsak a melódia csúcspontját jelzi, hanem ugyanakkor metrikus szempontból is ez a legjellemzőbb, „legsúlyosabb” hang és egyúttal itt éleződik ki legjobban a harmonizálás is (Csajkovszkij egyik kedvenc fogása ilyen helyeken a késleltetés).²⁰*

A következőkben a rokokó elemekben leggazdagabb variációk közül emelünk ki néhányat.

Az első változatban hármass hangcsoportok, triolák peregnék könnyedén a cselló szólamban, aztán a főtéma egy részlete jelenik meg a zenekari partitúrában, s a csellóé lesz a kísérő szerep. Milyen elbűvölő párbeszéd, milyen gondtalan, játékos csevegés! Mintha egy versailles-i udvari jelenetnek lennénk tanúi! A kottaképen

17 Uo.

18 Uo.

19 Uo.

20 KELDIS, *Az orosz zene története*, 280. (Kiemelés az eredeti szövegben.)



4. kép. Az 1. variáció kezdetének kézírata, cselló szólam.
(Közölve Sergei Istomin idézett tanulmányában)

is rögtön szembetűnik, mennyivel mozgékonyabb zenei anyag ez, mint a főtéma: valósággal nyüzsgönek benne a hangok. (4. kép)

A második variáció pajkos válaszolgatás a zenekar és a szólóhangszer között, virtuóz futamokkal a cselló szólamban. Vajon milyen képet társítunk hozzá? Képzőművészeti- és filmélményeink nyomán bizonytalán számtalan akad belőlük. A tréfás, önfeledt hangulatot a dinamikai különbségek, a hangerő váltakozása is kifejezi ebben a variációban. (5. kép)



5. kép. A 2. variáció kezdetének kézírata, cselló szólam.
(Közölve Sergei Istomin idézett tanulmányában)

A virtuóz pillanatok után a rokokó érzelmes arcát mutatja meg a harmadik változat széles ívű dallama. Az A-dúr alaphangnemből C-dúrba modulál a darab: tiszta, nemes, méltóságteljes hangnembe. A pajkos évődésből a fennkölt ünnepélyesség világába lépünk. A Csajkovszkij-féle eredetiben e változat helyén a mű legdrámaibb tónusú, d-moll variációja hallható, míg a Fitzenhagen-féle feldolgo-

zásban ez a variáció nem sokkal a befejezés előtt hangzik el. Fitzenhagen tehát felcserélte a sötét és a világos tónust, még nagyobb kontrasztot teremtve a csillogóan virtuóz lezárás előtt. Ezzel a megoldással az egyik legjelentősebb hangsúlyeltolódást hozta létre a műben, ami csodálatos módon mégsem vált annak kárára, csupán más sorrendben jeleníti meg számunkra annak szépségeit.

A harmadik variáció meditatív zenei anyaga után ismét egy mozgalmas, ritmikailag összetett változat következik, melyben a rokokó és a romantika találkozása különösen nyilvánvaló. Először egy kecses, pontozott ritmusú tánc motívumai váltakoznak a cselló virtuóz futamaival, aztán a zenekari szólamban megjelenik a téma – a fúvós hangszerek által pásztoridillt varázsolva élénk, miközben a cselló kacér trillákkal kíséri –, majd egészen grandiózussá, ünnepélyessé fényesedik. A cselló szenvedélyes kadenciákkal válaszol a főtéma e kiteljesedésére. Örömteli ez a sokarcúság, a romantikus és a rokokó stílusjegyek együttes jelenléte. A művet lezáró variáció pedig nem más, mint egy fergeteges scherzo, egy zenei tréfa a derű és az elegancia jegyében. Hangulatát így érzékelteti Kecskeméti István:

A virtuozitás legnagyobb alkalmát ebben a kompozícióban az utolsó, hetedik variáció nyújtja. A tempó felgyorsul, s emellett a téma az eddigi legapróbb részecskékre bomlik. Így válik a délceg rokokó-témából a művet hatásosan búcsúztató, zizegőn-tovasuhanó scherzo, pihenésül és erőgyűjtésül az életmű új fejezetéhez.²¹

Fontos megemlíteni, hogy a *Rokokó variációkból* számos átirat készült, így kürtre, brácsára és nagybőgőre is. 2000-ben Sergei Nakariakov játszotta el a művet szárnykürtön, 2009-ben a román Cătălin Rotaru adta elő a bukaresti rádió zenekarával nagybőgőn, 2010-ben pedig Maxim Rysanov brácsaművésztől hallhatta a londoni közönség. A jazz világában is otthonra talált a mű: számos változat íródott belőle e műfaj sajátos ritmikájával és harmóniavilágával ötvözve. Mindez arra utal, hogy a rokokó motívumok a 20., sőt a 21. században is jelen vannak a zenében, és alkotásra inspirálják a szerzőket.

Interpretációk. A mű élete napjainkban

Az előadóművészet csodája, hogy egy több száz éves zenemű, melynek hangzását valaha kottapapírra rögzítve álmodta meg a szerző, nap mint nap új életre kel a világban. Mert voltaképpen minden interpretáció egyszersmind újraértelmezés,

21 KECSKEMÉTI, *Pjotr Iljics Csajkovszkij...*, 83.

utánérzés, újjászületés. E folyamat nemcsak a koncertek alkalmával, hanem már a próbákon, kurzusokon, sőt a zeneórákon is létrejön, amint a leendő művész tanárával együtt elemzi a művet, s annak megértésében lépésről lépésre halad. Egy kollégám jegyezte meg: „A diplomakonzertemen játszottam a művet – nehéz!” Igen: az előadóművészet világában újra és újra megtapasztaljuk a darabbal való találkozás szépségét és nehézségeit. A *Rokokó variációk* a maga hangszertechnikai és zenei sokrétűségével a nagy kihívást jelentő feladatok közé tartozik a csellisták számára. S ebben a folytonos újrateremtésben a darab önmaga marad és mégis mindig más, hiszen változik tempóiban, hangszíneiben és karaktereiben, tükröt tartva a mindenkori előadó egyéniségének. Gyönyörű ez a szüntelen megújulás, amely évszázadokon át kapcsolja össze a rokokó időszakát napjainkkal.

Különös arra gondoltunk, hogy a fent említett első előadásról, s aztán még számtalanról csupán írott dokumentumok tanúskodnak, s csak ezek alapján lehet némi elképzelésünk arról, milyen lehetett az illető hangverseny. Nagy sikerű koncertek hangjai tűntek el az időben megfelelő technikai eszközök hiányában. Mindez természetesnek tűnik számunkra, s döbbenetét csak akkor érzékeljük, amikor egy kutatómunka során a hangzó anyag hiányával szembesülünk. Ma-napság azonban a *Rokokó variációknak* is számos interpretációja hallható a legkülönbözőbb felvételeken, rádióban, CD-ken és a világhálón. A televíziós- és videófelvételek különös szépsége, hogy ezeken még a közönség reakciója is érzékelhető, s nem csupán a taps intenzitásában, hanem az arcokon visszatükröződő érzelmekben is. A technika csodája folytán, íme, tanúi lehetünk a „visszacsatolásnak”. Az ováció és a képpé formálódó érzelmek által voltaképpen bezárul a kör, melynek kezdőpontja valaha egy 18. századi tánc volt. S valami hasonló történik korunk egyik legmodernebb kommunikációs csatornája, az internetes kommentek által: lelkes hozzászólások ezrei érkeznek a romantikus foglalatban pompázó rokokó zene előadóinak.

E számos felvétel közül a konferenciára egy fiatal örmény csellóművész, Narek Hakhnazaryan interpretációját választottam. Mégpedig azért, mert úgy vélem, nemcsak játéka, hanem egész személyisége, gesztusai és mimikája is tükrözi a rokokó életérzést. Úgy formálja meg a darabot, mint a jó színész a szerepet: egész lényével azonosul vele. Hangzás és látvány tökéletes harmóniája valósul meg az előadásában: mimikája és apró mozdulatai is kifejezik a zenében rejlő tartalmat. Narek Hakhnazaryan ma a legkiválóbb csellisták egyike, s bár még csak harminchárom esztendő, vendége volt már a világ legnagyobb koncerttermeinek. 2011-ben – 22 évesen – ezzel a művel nyerte meg a rangos moszkvai Csajkovszkij-versenyt, ahol nemcsak a zsűri fődíját, hanem a közönségdíjat is megkapta. A felvételt hallgatva érzékelhetjük, miért. Elmondása szerint hatéves korában hal-

lotta először a művet, amely azóta is lenyűgözi, hiszen az orosz lélek és a rokokó stílus talál egymásra benne, teret adva az előadói szabadságnak és kreativitásnak.²² Tudományos konferencián bizonyára nem szokás internetes kommenteket idézni, ám egyet mégis megemlítettem, mert sokat érzékeltet ennek az interpretációnak a nagyszerűségéből: valaki azt írja, soha ne vegyék le a világhálóról ezt a felvételt, mert olyannyira zseniális.

„Az örmény csellistának Csajkovszkij *Rokokó variációk* című műve a kifejezés hihetetlen szabadságát adja – és még gyógyítani is képes”²³ – írja Christian Lloyd a *The Strad* 2021. januári számában, hosszan idézve a művésztől, akinek élete meghatározó versenye alkalmával magas lázzal járó betegségét enyhítette a mű előadása.

Csajkovszkij *Variációk egy rokokó témára* című darabja csaknem azóta velem van, mióta elkezdtem a csellótanulást. Hat- vagy hétéves voltam, amikor édesapám egy videófelvétellel jött haza, amelyen Yo-Yo Ma játssza a darabot a Leningrádi Filharmonikusokkal, Yuri Temirkanov vezényletével. Ez volt az első alkalom, hogy ilyen előadást néztem – egy különleges gálakoncert volt Csajkovszkij születésének 150. évfordulója alkalmából, amelyen Itzak Perlman és Jessye Norman is közreműködött – ám olyat, mint Ma játéka, sohasem láttam azelőtt. Bár még nagyon fiatal voltam, megéreztem a játékában a kifejezés szabadságát, a teremtő erőt és azt a módot, ahogyan együttműködik a karmesterrel; hátborzongató és lenyűgöző élmény volt egyszerre mind, s innentől kezdve tudtam, hogy hátralevő életemet ilyen kifejező csellójátékkal szeretném eltölteni.

Szeretek arra gondolni, hogy saját interpretációm szintén meglehetősen szabad és fantáziadús. Hiszen minden témájával és variációjával együtt ez egy változatos darab és jelentős kreativitást enged az előadónak. És meg is osztja a véleményeket, hiszen a csellisták egy része elsősorban orosz darabnak véli, míg mások „rokokónak”, a maga eleganciájával és örömteliségével. Ahogyan én látom: Csajkovszkij zeneszerzői teljesítménye egyedülálló, amikor a rokokó stílus kiváló ismeretét a jellegzetesen orosz lélekkel társítja.²⁴

E nyilatkozat szép példája annak, milyen hatást gyakorolnak egymásra a különböző előadók és előadások egy-egy mű interpretációját illetően. Az említett gordonkaművész, a kínai származású francia Yo-Yo Ma valóban elvárásolja a hallgatót a *Rokokó variációk* előadásakor. Zenemű és művész egyggyé válik ebben az

22 Christian LLOYD, „Sentimental Work: Narek Hakhnazaryan”, *The Strad*, 132, 1. sz., január (2021): 98.

23 Uo.

24 Uo.

interpretációban, melyet kinyilatkoztatásszerű átszellemültség jellemez. Yo-Yo Ma szinte le sem tekint a csellóra játék közben, ám szemkontaktust tart a karmesterrel és a zenekarral, s ami még ennél is lényegesebb: jól érzékelhetően mindvégig kapcsolatban marad azzal a titokzatos erővel, amelyből csak a legnagyobb művészek táplálkoznak. Azonosulása a művel rendkívüli érzékenységet sejtet a lehetni pianók, mély tűzű forték és ezerszínű tónusok által. A fő témát karcsúbbra formálja, mint az örmény csellóművész – egészen távolinak tetszik ily módon a dallam, akár maga a rokokó idősza. Régmúlt időket idéz Yo-Yo Ma csellójátéka, amikor a jelen számára kelti életre a 18. század világát.

A két külföldi előadó mellett a magyarok közül Várdai István csellóművészt említtem meg, aki 2015-ben lemezre játszotta a *Rokokó variációk* mindkét változatát: a Csajkovszkij-féle eredetit és a Fitzenhagen által átdolgozott művet is. Egyetlen lemezen hallható immár a zenemű két verziója: „összetalálkoztak” az időben. Csengery Kristóf zenekritikus így vélekedik e nem mindennapi művészi vállalkozásról:

Várdai István nemrég a pécsi Pannon Filharmonikusok társaságában, Bogányi Tibor vezényletével lemezt készített, érdekes ötletet valósítva meg: a korong elején a Csajkovszkij-féle eredetit, a végén a Fitzenhagen-féle átdolgozást adja elő. Döntsön a hallgató. Ami engem illet, megszoktam és szeretem Fitzenhagen célratörően népszerű hangvételű átdolgozását, de élvezettel hallgatom Csajkovszkij eredetijét is – és aligha tudnám megmondani, melyiket vélem jobbnak, mindkettőnek mások az erényei. Ami pedig Várdai István áradó hangú, éneklő csellójátékát illeti, a frissen pergő gyors szakaszok eleganciája, a tol-mácsolásból eredő mozarti derű és könnyedség, a zenélés szabadsága és a dallamformálás beszédessége mindkét változatban lenyűgöz, ráadásul pedig még arra is figyelhetek, mikor játssza a művész a két felvételen ugyanazt a részletet egy kicsit másképp. A Pannon Filharmonikusok Bogányi Tibor vezényletével úgy muzsikálnak, ahogyan egy európai szimfonikus zenekarhoz illik: pontosan, árnyaltan, kifejezően és gondozottan.²⁵

Vajon hány plakáton, műsorfüzetben, internetes felületen olvashatjuk naponta Csajkovszkij e népszerű művének címét? Hányszor szerepel e kompozíció kapcsán a szó: „rokokó”? S hányan ütik fel ennek nyomán a lexikont, vagy nézik meg a keresőben, mit is jelent voltaképpen ez a meghatározás? Szerző és műve aligha vágyhat többre, mint hogy az általuk felidézett korszakkal együtt mindenkori életünk részei legyenek.

Névmutató

- Abert, Hermann 253
Abramovici, Jean-Christophe 27
Abrams, M. H. 227
Adamikné Jászó Anna 112
Addison, Joseph 227, 243, 244
Adorján Andor (Lakenbacher Andor, Badaud) 211–222
Adorján István (Lakenbacher István) 217
Ady Endre 118
Ajokay Alinka 87
Albertan-Coppola, Sylviane 39
Albertini, Tamara 189
Alexander Bernát 39, 212
Alt Krisztián 145, 157
Alt, Peter-André 189
Alxinger, Johann Baptist von 97
Amade László 97
Anakreón 107
André, Alexandre 76
Anger, Alfred 158, 173
Anka László 217
Antal Frigyes 233
Ányos Pál 96, 126, 131
Apollodórosz 50
Apostolidès, Jean-Marie 32
Arany János 93, 94, 97, 104, 107–110, 133, 160
Argenson, René-Louis de Voyer, marquis d' 213
Ariosto, Ludovico 144
Arisztophanész (Aristophanes) 109
Assière, Alekszandra Andrejevna (Csajkovszkij édesanyja) 248
Athens, Elizabeth 226, 241
Audran, Claude III 25, 26
Bach, Carl Philipp Emanuel 249
Bach, Johann Christian 249
Bach, Johann Sebastian 252, 253
Bacsó Béla 243
Baillet de Saint-Julien, Louis-Guillaume 23
Bajomi Lázár Endre 221
Bajza József 206
Bal, Mieke 55
Balabán Péter 242
Balassa László 200
Balázs Péter 65
Ballot de Sovot, Sylvain 37
Balogh Piroska 6, 9, 10, 147–161, 163, 171, 179, 227, 244
Bán Imre 144
Barbafieri, Carine 27, 39, 42
Barcsay Ábrahám 88, 89, 90, 96
Bárdosi Vilmos 148

- Baridon, Michel 226, 234, 240, 242
 Barney, Stephen A. 171
 Báróczi Sándor (Báróczy) 87, 88, 89, 96
 Baróti Dezső 15, 19, 20, 71, 111, 140, 141, 143, 144, 262
 Baróti Lajos 117
 Baróti Szabó Dávid 89, 101, 199
 Barré, Louis 19
 Barta János 107, 111, 131
 Barta Péter 112
 Bartha-Kovács Katalin 3, 5, 11, 15–28, 29, 36, 53, 65–67, 76, 77, 143, 232, 236, 246
 Basch, Sophie 75
 Batsányi János (Bacsányi) 86, 87, 93, 96, 97, 131
 Batteux, Charles 152, 153, 227
 Baudelaire, Charles 43
 Baumgarten, Alexander Gottlieb 227
 Bazin, Germain 18
 Beach, J. A. 171
 Bécsy Tamás 284
 Beethoven, Ludwig van 253
 Beetz, Manfred 8, 9, 165
 Belleguic, Thierry 153
 Bene Adrián 34
 Benedek István 63
 Benedek Marcell 63, 255
 Benestad, J. Brian 165
 Benkő Lóránt 198
 Bentivoglio, Cornelio 212
 Beöthy Zsolt 90, 95–97, 99, 116, 125, 126, 130, 143
 Bérain, Jean 16, 18
 Bérczy Károly 109
 Berényi Gábor 56
 Berlász Jenő 114, 177
 Berzsenyi Dániel 92, 116, 117, 127, 131, 136, 190, 199, 203–206
 Besenval, Pierre-Victor de 212
 Bessenyei György 86–89, 92, 96, 99, 126, 130, 136, 137, 143
 Binder, Eugen 125
 Bindman, David 225, 226, 242
 Bíró Ferenc 139, 144
 Bíró Lajos 216
 Blake, William 47
 Blumauer, Aloys 97, 144
 Bódi Katalin 114, 145
 Bódiss Jusztin 170
 Bodolay Géza 198, 200
 Bogányi Tibor 262
 Boileau-Despréaux, Nicolas 227
 Bonhomme, Honoré 50
 Borbély Szilárd 100, 107, 145, 147
 Bosman, Philip 164
 Boucher, François 18, 121, 125, 214, 215
 Bouhours, Dominique 227
 Boyer, Jean-Baptiste de (marquis d'Argens) 25
 Brady, Patrick 158
 Brix, Michel 41, 42
 Budai Ézsaiás 114
 Bukdahl, Else Marie 39
 Burján Monika 151
 Burke, Edmund 150, 152, 154, 227, 230, 231, 237, 238, 240, 243–245
 Burke, J. T. A. 229
 Burkhardt, Max 218
 Busa Margit 114, 177
 Buvat, Jean 212
 Bürger, Gottfried August 100–102, 117, 124
 Cabanés, Jean-Louis 78
 Cabanne, Pierre 18
 Canetti, Luigi 51, 52

- Capus, Alfred 218
 Caylus, Anne-Claude-Philippe (comte de) (Caylus gróf) 23, 24, 29, 37
 Chateaubriand, François-René de 72
 Châtillon, Auguste de 215
 Chippendale, Thomas 233
 Choiseul-Gouffier, Marie-Gabriel-Florent-Auguste de 72
 Cicero, Marcus Tullius 178, 198
 Clery, Emma J. 154
 Cocardon, Gabrielle Henriette 218, 221
 Coffin, Charles 213
 Colbert, Jean-Baptiste 32
 Collé, Charles 49, 50
 Comminges, Iza de 219
 Conway, Alison 235, 239
 Costelloe, Timothy M. 225, 226, 228, 236
 Couperin, François 249
 Coypel, Antoine 33
 Coypel, Noël 33
 Cranach, Lucas 164
 Crépy, Louis 20
 Croske, Matthew 237
 Crow, Thomas 28, 32, 35, 38
 Crown, Patricia 233, 234, 235, 240
 Cunningham, Patricia 233
 Czifra Mariann 195
 Csiszter Kálmán 174

 Cs. Gárdonyi Klára 114, 177
 Csajkovszkij, Pjotr Iljics 6, 11, 247–262
 Csáky Marianne 55
 Császtvay Tünde 217
 Csengery Kristóf 262
 Cseppentő István 5, 10, 71–81
 Cserey Farkas 114
 Csetri Lajos 134, 135, 139, 203

 Csokonai Vitéz Mihály 6, 9, 10, 85, 90, 92, 93, 94, 96, 97, 100–125, 127–133, 136–145, 147–149, 156–161, 255
 Csuka Botond 6, 11, 28, 157, 225–246

 D'Alembert, Jean le Rond 40, 67
 D'Aubignac, François Hédelin (abbé) 32
 Daguisé, Floriane 7, 19
 Dalos, György 38
 Dandré-Bardon, Michel-François 40
 David, Jacques-Louis 20
 Dávidházi Péter 91, 163
 Davidov, Karl 249
 Davillier, Jean Charles 219
 Davillier, Joséphine 219
 Dayka Gábor 87, 89, 90, 92, 96, 97, 101, 131, 177
 Debreczeni Attila 64, 100, 105–107, 144, 145, 147, 148, 159
 Delécluze, Étienne-Jean 20
 Delon, Michel 39
 Demeter Júlia 145
 Démoris, René 34
 Dénes Zsófia 219
 Dezallier d'Argenville, Antoine-Joseph 25, 26, 44
 Diderot, Denis 39, 40, 77, 126, 213, 225, 242
 Dión Khrüszosztomosz (Diön Chrysos-tomos) 201, 202
 Domby Márton 115, 123
 Donga György 47
 Dornier, Carole 65
 Doyen, Gabriel-François 41, 42, 49, 50
 Doyle, Conan 218
 Draper, John 151
 Drouais, François-Hubert 215

- Du Barry, Jeanne (Madame Du Barry) 73, 214
- Du Bos, Jean-Baptiste 33, 34
- Du Fresnoy, Charles Alphonse 236
- Dufief, Pierre 78
- Dugonics András 92, 96, 126, 131, 143
- Duhem, Sophie 25
- Ebert, Johann Arnold 9, 165
- Eckardt, Dorette 29, 30
- Egyed Emese 180
- Eidelberg, Martin 37, 38
- Endrődi Sándor 116
- Eötvös József 110
- Epikharmosz 167
- Erdélyi János 95, 102–104, 118, 133
- Eschenburg, Johann Joachim 102, 122
- Eysteinnsson, Astradur 151
- Falconet, Étienne-Maurice 52
- Falu Tamás 217
- Faludi Ferenc 88, 97, 120
- Farkas István 219
- Farkas Pál 218
- Farkas Zoltán 30, 35, 36, 45, 216
- Farthing, Stephen 54
- Fazekas Mihály 92, 97, 120, 130, 131, 132
- Fehér Géza 180, 193
- Féja Géza 123
- Fekete Csaba 148, 158
- Félibien, André 33, 34, 36
- Ferenc, I., Habsburg uralkodó 122
- Ferenczi Zoltán 116, 117
- Ficino, Marsilio 189
- Fielding, Henry 242, 243
- Fitzenhagen, Karl Wilhelm 249, 250, 251, 252, 255, 258, 259, 262
- Flaubert, Gustave 72
- Fleury, André Hercule de (bíboros) 212, 215
- Florenne, Lise 18
- Fogarasi György 151, 231
- Fórizs Gergely 3, 5, 6, 10, 11, 163–210, 244
- Fort, Bernadette 239
- Fortin, Ernest L. 165–170, 181, 202
- Földi János 92, 97, 101, 120, 131, 160
- Fragonard, Jean-Honoré 4, 5, 11, 47–55, 57–59, 65, 81
- Francastel, Pierre 141, 143
- France, Anatole 218
- Franklin, Michael J. 39, 147
- Frazer, Michael L. 153
- Fréart de Chambray, Roland 32
- Fried István 33, 89, 144, 177, 180, 183, 187, 188, 193, 207
- Fumaroli, Marc 24
- Fülöp Géza 114, 177
- Gaál Ernő 112
- Gaál László 112
- Gabriel, Ange-Jacques 214
- Gainsborough, Thomas 233
- Gál György Sándor 247, 255
- Galbois, Estelle 25
- Gáldi László 193
- Galinsky, Karl G. 171
- Gallien, Jean Simon 219
- Gálos Rezső 178
- Gara László 219, 221
- Gara Nathalie 221
- Gault de Saint-Germain, Pierre-Marie 26, 41
- Gautier, Théophile 27, 41, 42, 44, 72, 73
- Gazda Klára 47, 50
- Gellert, Christian Fürchtegott 88, 127
- Genthon István 19
- Gerard, Alexander 150

- Gere Zsolt 163, 179–181, 184, 195, 196
Gergye László 177
Germer, Stefan 33
Gersaint, Edme-François 23, 37
Gessner, Salomon 98, 120, 123, 124, 126, 144, 159
Gillot, Claude 23, 26
Gladu, Kim 9
Gleim, Johann Wilhelm Ludwig 90, 123, 124, 127
Glorieux, Guillaume 38
Goethe, Johann Wolfgang 164, 176, 188
Goncourt, Edmond de 36, 37, 44, 73, 74, 78, 218
Goncourt, Jules de 36, 37, 44, 73, 74, 78, 218
Görgei Artúr (Görgey) 217, 218
Gravelot, Hubert François 233
Greguss Ágost (Ákos) 107–109
Grenidler, Paul F. 189
Guarini, Giovanni Battista 159
Guérin, Christophe 215
Guibert, Honoré 214
Gulácsy Lajos 44
Guyer, Paul 226, 228, 232, 243
Günther, Gottfried 177
Gvadányi József 92, 96, 126, 131, 143

Gyapay László 94, 100
Gyenis Vilmos 139, 140
Gyimesi Timea 11
Gyöngyösi István 96, 199
Gyöngyösi János 92, 101, 143,
Gyulai Pál 98

Háfiz (Hvâdzsa Samsz ad-Dín Muham-
mad Háfiz-i Sírází; Ḥâfez) 6, 9, 147,
148, 149, 159, 161

Hagedorn, Friedrich von 107
Hakhnazaryan, Narek 260, 261
Haller, Albrecht von 98, 126, 144
Händel, Georg Friedrich 164, 252
Hannibál 218
Hantz Jenő 110
Haraszti Gyula 97, 115, 116, 120, 121, 143
Harkányi András 65
Harms, Wolfgang 164, 170, 171
Harsányi István 114, 177
Hartmann, Georges 76
Haschka, Lorenz Leopold 97
Hász-Fehér Katalin 6, 10, 85–145, 148,
157
Hatzfeld, Helmut A. 141
Hausenstein, Wilhelm 211
Hauser Arnold 64, 65, 69, 141
Havas Lujza 18
Hayashi Tadamasa 73
Haydock, Richard 236
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 103, 111
Heinrich Gusztáv 87
Hellebrant Árpád 178
Heltai Jenő 217
Helvidius Priscus 177
Herberger Angéla 221
Herder, Johann Gottfried 126
Hervey, James 126
Hervieu, Paul 218
Hésziodosz 167
Hidas Judit 112
Hipple, Walter John Jr. 225, 226, 236
Hogarth, William 6, 9, 11, 157, 225–246
Hokusai, Kacusika 73
Holbach, Paul Henry Thiry 140
Home, Henry (Lord Kames) 227
Honour, Hugh 15

- Horatius, Quintus Flaccus (Horátz) 106, 150
 Horváth Ádám, Pálóczi 92, 96, 101, 131, 139
 Horváth Iván 160
 Horváth János 99, 106, 116, 118–120, 123, 124, 127, 133, 137, 140, 187, 205, 206
 Horváth Judit 50
 Horváth Károly 184, 188, 193, 198, 200
 Houdetot, Sophie d' 200
 Houssaye, Arsène 29
 Hölderlin, Johann Christian Friedrich 123
 Hölty, Ludwig Christoph Heinrich 98
 Hudi József 86
 Huet, Christophe 9
 Hungler József 86
 Hurd, Richard 150
 Hutcheson, Francis 232, 238, 240, 243, 245
 Huysmans, Joris-Karl 74
 Hyginus 50

 Imre Sándor 113
 Ireland, Kenneth 158
 Istomin, Sergei 251, 256, 257, 258
 Izsó Miklós 104, 112

 Jackson, Wallace 233, 235
 Jacobi, Johann Georg 90
 Jacquesson, André 28, 32
 Jámbor Pál 113
 Jaucourt lovag, Louis de 39, 40
 Jávör Anna 211
 Jobbé-Duval, Félix-Pol 221
 Johnson, Samuel 150
 Jones, William 6, 9, 147–149, 151–155, 157–161
 Josse-Leclerc, Laurent 44
 József, II. Habsburg uralkodó 86, 99
 Juhász Géza 129
 Juhász Gyula 217
 Jullienne, Jean de 31, 36, 37, 44
 Julow Viktor 106, 132, 133, 138, 139
 Jurgenson, Peter 252
 Jusztinosz Mártír 169

 Kahn, Didier 39
 Kant, Immanuel 227
 Kardos Albert 116
 Kardos Gy. József 107
 Kármán József 92, 97, 126, 131, 178
 Károli Gáspár 169, 211
 Károly Ágost, szász–weimar–eisenachi herceg (Carl August) 201
 Károly, I., angol király 214
 Kárpáty Csilla 168
 Kassák Lajos 130
 Kastner Jenő 122–124
 Katona József 131
 Katona Tamás 43
 Kayser, Wolfgang 165
 Kazinczy Ferenc 85, 87–94, 96–101, 104, 112–117, 119–121, 123, 124, 127, 131, 136, 142–145, 172, 199, 200
 Kecskeméti István 249, 255, 259
 Keldis, Jurij Vsevolodovics 254, 257
 Keller, Harald 19
 Kemény Simon 216, 217
 Képes Géza 147
 Kerényi Ferenc 189
 Keresztury Mária 93
 Kertész Botond 200
 Kertscher, Hans-Joachim 8, 165
 Keszeg Anna 148
 Kimball, Fiske 16, 17, 31
 Kimmich, Dorothee 8, 165

- Király Erzsébet 44
Király György 179
Kirchner, Thomas 33, 34
Kirk, G. S. 174
Kis János 67, 89, 90, 92, 93, 172, 173, 177, 178, 181, 199–202
Kisbali László 28, 231
Kisfaludy Károly 110
Kisfaludy Sándor 64, 86, 89, 93, 95, 97, 101, 104, 131, 136,
Kiss Tamás 129
Klaniczay Tibor 133, 134, 135, 142
Kleist, Berndt Heinrich Wilhelm von 124, 144
Klenner Ferenc 127, 128
Klobusiczky Péter 89
Klopstock, Friedrich Gottlieb 98, 127
Kondolf, G. Mathias 232
Koós Anna 233
Korompay H. János 94, 119, 187
Korompay Klára 119, 187
Kosztolányi Dezső 74, 129
Kotzebue, August von 144
Kovács Flóra 33
Kovács Ilona 11
Kovács József, ifj. 92
Kovács Kálmán Árpád 217
Koyama-Richard, Brigitte 73
Kozlova, G. A. 30
Kölcsy Ferenc 93, 94, 97, 100–104, 106–108, 110, 112, 113, 116, 117, 123, 136, 142, 203–206, 210
König György 76
Kövendi Dénes 192
Kramnick, Jonathan 239
Krisztus 169, 170
Kruzslicz Péter 11
Kulini Nagy Benő 104
La Harpe, Jean-François de 65, 66
La Marre (abbé de) 24
La Mazière, Pierre 219
La Roque, Antoine de 23, 31
Laboulaye, Eric 66
Lajos, XIV., francia király 15, 16, 28, 32, 34, 38, 216, 222
Lajos, XV., francia király 16, 20, 21, 27, 73, 212–215, 222
Lajos, XVI., francia király 80, 212, 214, 222
Lakenbacher Fülöp 217
Lakner Lajos 117
Lamartine, Alphonse de 72, 73
Lancret, Nicolas 37, 38, 47, 53, 214, 215
Langbour, Nadège 39
Larmessin, Nicolas de 215
Laufer, Roger 22, 71
Lavezzi, Élisabeth 35
Le Bas, Jacques Philippe 215
Le Moine, François 215
Le Pautre, Pierre 16
Lecarpentier, Charles-Louis-François 41
Leclerc, Laurent-Josse 24, 44
Lémontey, Pierre-Édouard 212
Lengyel Olga 221
Leon, Gottlieb 97
Levey, Michael 16
Lewis, W. J. 171
Lieb Ferenc 211
Ligeti Dávid Ádám 217
Liszt Ferenc 250, 251
Litkovna Anna, T. 112
Lloyd, Christian 261
Lomazzo, Giovanni Paolo 236
Lombard, Alfred 34
Long, John Luher 76
Lónyai Sándorné, Ifj. 76

- Lorenceau, Annette 39
Loti, Pierre 5, 10, 71–81
Lowth, Robert 159, 160, 161, 171, 172, 178, 181, 200, 201, 202
Lökök István 86
Ludassy Mária 67
Lukácsy Sándor 184, 193, 200
Luserke, Matthias 7, 8, 248
Lütteken, Laurenz 8, 248
- Ma, Yo-Yo 261, 262
Mack, Ruth 235
Maeterlinck, Maurice 218
Magnusson, Carl 20
Makkai Béla 217
Malonyay Dezső 216
Mánfai Alice 227
Manger, Klaus 10
Mannlich, Johann Christian von 211
Marcard, Micaela von 30
Marchand, Léopold 219
Marcuard, Hélène 219
Marcuard, Jules-Frédéric 219, 220
Margócsy István 86
Mária Terézia, Habsburg uralkodó 86, 88, 213
Marie Antoinette (Mária Antónia) francia királyné 73, 214, 215
Marini, Giambattista (Marino) 159
Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de 11, 20, 36, 74
Marmontel, Jean-François 87, 89
Marsó Paula 5, 11, 23, 63–70
Martin, Christophe 65, 66
Martin, Marie-Pauline 19, 31
Martinkó András 100, 184, 208
Martino, Pierre 72
Marx, Reiner 7, 8, 248
- Matthisson, Friedrich von 98, 121, 124
Mauser, Wolfram 8
McMurrin, Mary Helen 235, 239
Mecsi Beatrix 73
Meier, Georg Friedrich 227
Merényi Oszkár 203
Mérot, Alain 17, 22, 33
Mészáros István 111
Metastasio, Pietro 122, 137, 159
Mezei Márta 137, 140
Michel, Christian 24, 33–37, 45
Mihálikovics Árpád 68
Milam, Jennifer 52
Miller, Johann Martin 98
Milton, John 144
Minguet, Philippe 19
Molière (Poquelin, Jean-Baptiste) 72, 109
Molnár Ferenc 219
Molotiu, Andrei 54
Mommsen, Theodor E. 169, 170
Montesquieu, Charles-Louis de Secondat de 5, 11, 63–70
Moreau, Jacob-Nicolas 213
Móricz Zsigmond 118, 216
Mozart, Wolfgang Amadeus 249, 253, 254
Muraközy Gyula 171
Muset, Alfred de 81
- Nádas Sándor 219
Nádass József 130
Nagy Endre 216, 219, 220
Nagy Fruzsina 5, 11, 47–59
Nagy József (prépost-kanonok) 89
Nagy Szent Vazul (Bazileiosz) 169, 170
Napóleon, I. (Bonaparte) 216, 218
Nattier, Jean-Marc 215
Négyesy László 217
Nemes Nagy Ágnes 180

- Németh György 164
Nerval, Gérard de 27, 41, 42, 43, 72, 73
Neymeyr, Barbara 170
Norman, Jessye 261
Novelly Riza 75
- Nyemilova, Inna Szergejevna 38
Nyilas Vera 64
Nyirő Lajos 134
- Ogden, Daniel 164
Ogée, Frédéric 226, 239, 241, 242
Oláh Gábor 117, 120–124, 127, 140, 142
Oltványi Ambrus 206
Orbán László 98, 114, 177
Orczy Lőrinc 88, 90, 96, 131
Orléans-i Fülöp (Philippe d'Orléans) 16, 35
Orosz Beáta 107, 145, 147
Orosz Magdolna 30,
Ovidius, Publius Naso 105
- Pál József 144
Pál Katalin 33
Pándi Marianne 254, 255
Pándi Pál 129–131
Panofsky, Erwin 164, 169, 171
Pápai Páriz Ferenc 181
Pápay Sámuel 85–87, 90, 91, 142
Papillon de La Ferté, Denis-Pierre-Jean 40
Paredes, Vicente García de 214, 215
Pater, Jean-Baptiste 37, 38, 49
Patrizi, Francesco 189
Paulson, Ronald 225, 228, 230, 233, 234,
236, 240, 244
Pechel, Rudolf 211
Péczei József 96
Péczei László 193
Perczel Miklós 202
- Perczel Mór 202
Péri Benedek 72, 149
Perlman, Itzak 261
Perrin Khelissa, Anne 25
Persius, Aulus Flaccus 171, 178, 200
Péterffy Gabriella 6, 11, 247–262
Petermann, Renata 176
Petersdorff, Dirk von 175, 176
Pétis de la Croix, François 72
Petőfi Sándor 110, 111, 120, 122, 130
Petrarca, Francesco 154, 164, 169, 170,
179, 201, 227
Peyraube, Emmanuelle 71
Piles, Roger de 33, 236
Pintér Jenő 116, 117
Platón 168, 192
Podolak, Kristen 232
Pompadour márkino (Poisson, Jeanne-
Antoinette) 16, 20, 27, 66, 73, 213, 215
Pope, Alexander 106, 144, 150, 227
Popovics Zoltán 28, 231
Poppenberg, Felix 211
Porter, Roy 154
Posner, Donald 53, 55
Potocki, Jean 72
Pourtalès, Guy de 219
Pődör László 36, 73
Prodikosz 164, 167, 168, 170, 171, 178,
179, 181, 201, 202, 206
Prohászka Erzsébet 33
Prudentius 179, 202
Puccini, Géraldine 65
Puccini, Giacomo 76
Purgstaller József 107, 108
Püthagorasz (Pythagoras) 170, 171, 178
- Quai-Forbin, Maurice 20
Quella-Villéger, Alain 76

- Rab Gusztáv 216, 219, 221
Rabener, Wilhelm Gottlieb 88
Racine, Jean 72
Ráday Gedeon 88, 89, 96
Radnóti Sándor 26, 228
Rajnai László 26
Rájnis József (Rajnis) 89, 101, 199
Ratschky, Joseph Franz 97
Rausch-Molnár Luca 5, 11, 27, 29–45
Rauseo, Chris 39, 42
Raven, J. E. 174
Reemtsma, Jan Philipp 10
Reichard Piroska 124
Révai Miklós (Révay) 101
Révész Béla 216
Révész Mihály 130
Reviczky Gyula 110, 111
Reviczky Károly 147
Reynolds, Joshua 227, 232, 233
Réz Ádám 63
Riedl Frigyes 97–99, 120, 121, 123–125
Rivara, Annie 20
Roberts, Marie Mulvey 154
Rombert, Bernhard 257
Romsics Béla 121
Roques, Georges 34
Rosenberg, Pierre 23–26, 29, 31, 37, 40, 41, 44
Rosenthal, Angela 239
Roslin, Alexandre 215
Rotaru, Cătălin 259
Roujon, Henri 36
Rousseau, Jean-Jacques 63, 67–70, 98, 99, 114, 115, 121, 124, 127, 128, 144, 213, 214, 217, 220
Rowe, Nicholas 171
Rubinstein, Nyikolaj 249
Rysanov, Maxim 259
S. Varga Pál 95
Said, Edward W. 72, 149
Saint-Foix, Georges de 253
Saisselin, Rémy G. 67
Salamon Ferenc 104, 105–107, 110
Salis-Seewis, Johann Gaudenz von 98, 121, 124
Sallay Imre 195, 199
Sallustius Crispus, Caius (Sallust) 177
Sandby, Paul 225
Sárközy István 114
Schedel Ferenc → Toldy Ferenc
Schedius Lajos János 163, 171, 191
Schiller, Johann Christoph Friedrich 98, 100, 101, 180
Schlegel, Karl Wilhelm Friedrich 111
Schlobach, Jochen 7
Schmidt, Jochen 170
Schmidt, Klammer Eberhard Karl 90
Schmidt, Regine 50
Schofield, M. 174
Schrattenthal, Karl 212
Schubert, Franz 253
Schwarczwölde Ádám 217
Sedlmayr, Hans 141
Seiffert, Hans Werner 176
Sengle, Friedrich 10
Sevillai Izidor 170, 171
Sgard, Jean 20, 24
Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper 226, 227, 232, 238, 240, 245
Shonibare, Yinka 5, 47, 49, 58, 59
Simmel, Georg 56
Simonyi Zsigmond 116
Singer Mária (Malvin) 217
Sinkó Ervin 137
Sipos Pál 89
Sitter, Zak 151

- Somogyi Mária 124, 125
Soós István 114, 177
Sorel, Albert 66
Souriau, Étienne 17, 18
Sötér István 130, 133, 136
Stamelman, Richard 43
Starobinski, Jean 141
Staud Géza 180
Steiger Kornél 172, 174
Stewart, Philip 64
Stiémart, François 215
Stollreuther, Eugen 211
Sträter, Udo 9
Strauss, Leo 165, 166, 167
Sujtó László 42
Sulzer, Johann Georg 107, 227
Süpek Ottó 133
Swieten, Gottfried van 88
- Szabó G. Zoltán 205
Szabó István Zoltán 33
Szabó László, Szentjóni 97, 131
Szabó Lőrinc 43,
Szabolcsi Bence 252, 253
Szajbély Mihály 134, 193, 194
Szalay Károly 110, 111
Szana Tamás 112
Szász Károly 113
Szató Tomoko 73
Szauder József 86, 129, 133, 135–141, 143,
144, 148, 159, 161, 183, 208
Széchényi Ferenc, gróf 105, 178, 202
Széchényi István, gróf 116
Széchényi Lajos, gróf 202
Szécsényi Endre 28, 63–67, 231, 246
Szegedy-Maszák Mihály 187
Székely András 29
Székely György 117
- Széll Jenő 64
Szemere Pál 107, 206
Szénási Zoltán 217
Szentgyörgyi József 114
Szép Beáta 147
Szerb Antal 106, 125–127, 130
Szerdahely György Alajos 227
Szerdahelyi István 134
Szigetvári Iván 110
Szilágyi Márton 145, 177, 184, 187
Szilágyi N. Zsuzsa 11
Szilágyi-Kiss Hajnalka 217
Szinyei Ferenc 110
Szinyei József, ifj. 112
Szlávik Gábor 202
Szókratész (Sokrates, Socrates) 164–170,
181, 182, 186, 207
Szomory Dezső 218, 219
Szöcs Géza 117, 122, 123
Szögi László 217
Szöllősy Klára 176
Szörényi László 179, 184, 193
Szűcs Zoltán Gábor 205
- T. Erdélyi Ilona 95
Tacitus, Publius Cornelius 177
Taillasson, Jean-Joseph 40
Taine, Hippolyte Adolphe 212
Tapié, Victor-Lucien 141
Tarnai Andor 86, 137, 142
Tasso, Torquato 63, 144, 159
Taxner-Tóth Ernő 180, 182, 194
Teleki József 88
Temirkanov, Yuri 261
Terray, Joseph Marie, abbé 212, 215
Thomas, Catherine 27, 28
Thornton, Peter 30
Thrasea Pactus, Publius Clodius 177

- Tieghem, Paul van 127
Tímár Árpád 26
Toldy Ferenc (Schedel) 10, 90–97, 99, 102–104, 106, 112, 113, 116, 125, 130, 131, 143, 202, 206
Torma Katalin 148
Tory, Geoffroy 172
Tóth Aladár 252, 253
Tóth Árpád 43
Tóth Dezső 209
Tóth Kálmán 201
Trencsényi-Waldapfel Imre 50
Tronca, Donatella 51, 52
Turner, James Grantham 239, 242
Tüskés Anna 6, 11, 211–222
- Ujvári Péter 217
Utamaró, Kitagawa 73
Uz, Johann Peter 98
Uzanne, Octave 66
- Váczy János 114, 177
Vadász Miklós 218
Vaderna Gábor 148, 190, 200, 205
Vajda György Mihály 133, 139
Van der Schueren, Eric 153
Van Dyck, Anthonis 214
Van Loo, Carle 215
Van Loo, Jean-Baptiste 215
Vanuxem, Jacques 17
Váradi Antal 212
Várady Szabolcs 15
Várdai István 262
Varga Júlia 217
Vas Gereben 110
Vass László 201
Veres András 187
Verlaine, Paul 43, 81
- Verne, Jules 218, 219
Verseghy Ferenc 90, 92, 93, 96, 97, 131
Vézi Margit 76
Vida, Marco Girolamo 149, 151
Vigée-Lebrun, Élisabeth 215
Villars, Louis-Hector de 213
Virág Benedek 89, 101, 131
Vivant-Denon, Dominique 72
Vogel, Lucien 219
Volney, Constantin François de Chassebœuf, comte de 72
Volpilhac-Auger, Catherine 64, 65
Voltaire (Arouet, François-Marie) 67, 79, 99, 144, 213
Vörösmarty Mihály 118, 127, 163–210
- Wagner, Peter 226
Waldapfel József 111, 129, 131, 135, 136
Walpole, Horace 27, 242
Warton, Joseph 150
Waterhouse, E. K. 226
Watteau, Jean-Antoine 5, 9, 11, 15–17, 20–27, 29–31, 34–45, 47, 52, 53, 55, 56, 65, 71, 73, 74, 76, 77, 80, 124, 125, 128, 214, 215, 232, 233, 246
Wéber Antal 131, 137, 140
Wéber Simon Péter 177
Weisgerber, Jean 8, 22, 71, 74, 77
Weissbort, Daniel 151
Wells, K. L. H. 232
Wentzel, Hans 53
Wieland, Christoph Martin 10, 90, 98, 164, 173, 175–178, 181, 183, 184, 186, 189, 200–202, 207
Wild, Reiner 7, 8, 248
Williams, Haydn 71
Winckelmann, Johann Joachim 26, 228
Wolfzettel, Friedrich 72

-
- Xenophón 164–168, 171, 173, 178, 181, 182, 186, 200–202, 210
- Young, Edward 126, 150
- Z. Kovács Zoltán 184, 205
- Z. Szabó László 87
- Zádor Anna 19
- Zeilinger, Heidi 177
- Zelle, Carsten 8, 9, 164, 165, 173
- Zénón, Kitioni (Zénó) 174
- Zentai Mária 106, 134, 163, 187
- Zimmermann, Bernhard 170
- Zitin, Abigail 242
- Zolotov, Yuri 30, 36
- Zrínyi Miklós 93, 199
- Zsilinszky Mihály 212

A kötet szerzői

BALOGH PIROSKA

Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Magyar Irodalom és Kultúratudományi Intézet, habilitált egyetemi docens

BARTHA-KOVÁCS KATALIN

Szegedi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Francia Tanszék, habilitált egyetemi docens

CSEPPENTŐ ISTVÁN

Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Francia Nyelv és Irodalom Tanszék, egyetemi adjunktus

CSUKA BOTOND

Magyar Testnevelési és Sporttudományi Egyetem, Társadalomtudományi Tanszék, egyetemi adjunktus

FÓRIZS GERGELY

Eötvös Loránd Kutatási Hálózat, Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Irodalomtudományi Intézet, tudományos főmunkatárs

HÁSZ-FEHÉR KATALIN

Szegedi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Magyar Irodalmi Tanszék, egyetemi docens

MARSÓ PAULA

Károli Gáspár Református Egyetem – Károli Könyvműhely, szerkesztő, műfordító

NAGY FRUZZSINA

Evangélikus Hittudományi Egyetem, Gyakorlati Tanszék, óraadó oktató

PÉTERFFY GABRIELLA

Zongora és angol szakos tanár, a szegedi Király-König Péter Zenei Alapfokú Művészeti Iskola zongoratanára. Írásai önálló kötet formájában, valamint filmművészeti és zenei szaklapokban jelentek meg.

RAUSCH-MOLNÁR LUCA

Szegedi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Angoltanár-képző és Alkalmazott Nyelvészeti Tanszék, tanársegéd

TÜSKÉS ANNA

Eötvös Loránd Kutatási Hálózat, Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Irodalomtudományi Intézet, tudományos munkatárs;
Pécsi Tudományegyetem, Művészeti Kar, habilitált egyetemi adjunktus