

BERZSENYI „A KÖZELITŐ TÉL” CIMŰ VERSÉNEK ELŐTÖRTÉNETÉHEZ<sup>1</sup>

Berzsenyi ma már klasszikus értékűnek tekintett elegico-ódája az 1808-as kiadási célzattal Kis Jánoshoz küldött, s végülis Kazinczy kezébe jutott, általa megőrzött akadémiai kéziratban még *Az Ősz* címet viseli, s néhány szempontból szövege is eltér a végleges változattól. Minuciózus szövegelemzésre nem törekedvén, tanulmányomban részben verstani, részben eszmetörténeti és esztétikai szempontból szeretném összevetni e vers „összövegét” a korabeli német verstani és poétikai gondolkodás néhány mozzanatával, hogy nem is annyira forrásai, mint inkább eszme-, ízlés- és formatörténeti szempontból vele tipológiailag összevethető rokon-jelenségei után tájékozódjam az akkor rohamosan fejlődő, s az európai irodalmak élvonalába kerülő német irodalom világában.

Először néhány szót a Berzsenyi összövegei közt is oly gyakori versformáról, az aszklepiadészi strófáról. A szakozatlan aszklepiadészi sorfajtákra épített verseitől eltekintve, maradjunk az egykori alexandriai költő nevéhez fűzött versformák közül a strófafajtáknál. A verstani szakirodalom által számon tartott két aszklepiadészi strófaszervezetből Berzsenyi csak az egyikkel élt, az ún. II. aszklepiadészivel, melyben 3 kis aszklepiadészi sorra negyedikként a glükóni következik. Az ún. III. aszklepiadészi strófa, mely 2 kis aszklepiadészi, egy pherektratészi és egy glükóni sorból áll, nem fordul elő költészetében, ami nemcsak azért érdekes szimptóma, mert a német költészetben, Klopstock nyomában nagyon népszerű volt, hanem azért is, mert Berzsenyi legfőbb mestere, Horatius is nagyon kedvelte.

A korabeli német verstan — egész az antik alexandriai filológusokig, az ún. szkoliasztákig visszavezethető, s az újkor újlatin poétikai által is továbbvitt hagyomány szerint — az aszklepiadészi sort (kicsit és nagyot egyaránt) choriambusiként értelmezte és úgy is nevezte. Az aszklepiadészi formákból elsősorban a két strófakombinációt tartották számon: a II. aszklepiadészit első choriambusinak, a III.-at második choriambusinak nevezve. Klopstock így jellemezi őket: „Die eine Choriambe, die aus vier Versen, und nur Einem ungleichen besteht, hat viel Feuer, sanfteres, und heftigeres, wie Horaz will, dazu eine ihr eigne lyrische Fülle. Aber sie dürfte wohl, wegen der Gleichheit ihrer drei ersten Zeilen, nuhr sehr selten aus so vielen Strophen bestehen, als die Alcäische. Die zweite Choriambe, die der vorigen bis auf den dritten Vers gleicht, welcher sich, mit einem sanften Abfalle herunterlässt, würde denjenigen Oden vorzüglich angemessen sein, die sich von der hohen Ode etwas zu dem Liede herablassen. Die Stellung dieser dritten Zeile allein sollte uns schon abschrecken, neue Sylbenmasse zu machen.”<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Részletek a *Berzsenyi ódaköltészete 1808-ig c. kandidátusi disszertációból.*

<sup>2</sup> *Klopstocks sämtliche Werke.* Bd. 10. Vermischte Schriften. Leipzig. 1855. 12.

Ramler-Batteux is a két choriambusinak nevezi őket,<sup>3</sup> Sulzernél is csak a Choriambus címszóban fordulnak elő, Aszklepiadész címszava nincs is.<sup>4</sup>

Nyilván ez a magyarázata annak, amire Szuromi Lajos utal,<sup>5</sup> hogy Pálóczi Horváth Ádám ilyen choriambusinak írta le az aszklepiadészt Kazinczy számára: -- / - ~ - - / - ~ - - / ~ - - S ezt teszi hozzá: „A mi Magyar 12 szótagú akár ket-tős, akár négyes Stropháinknak ez volna az igazi mértékje...” (Kaz. lev. XII. 50.) Valószínű tehát, hogy Horváth is a szkoliasztákig visszavezethető és kora német verstani műveltségében uralkodó álláspontból merítette az aszklepiadészi ilyen értelmezését.

Berzsenyinek is így kellett értelmeznie aszklepiadészi sorait, annál is inkább, mert valószínűleg még az alkaioszi sort is choriambikusan értelmezte a cezura után. Ugyanis Kazinczyval vitatkozva, így ír a *Kritikai levelek* harmadik darabjában: „Ha a jambus mellett a trochaeus szenvedhetetlen dissonantiát csinál; honnét van az, hogy a jambussort, a nyugpont után egészen és nyilván trochaeizálva szavaljuk? s vajjon a metrum realitása a papiroson van-e vagy a szájban?”<sup>6</sup> Ez ugyan természet-szerűleg vonatkozhatik költői episztoláink többnyire tízszótagos jambusi soraira is, ahol a sormetszet mindig az ötödik szótag után esik, s így a 3. jambusi ütem második, hosszú szótagja már a cezurán túl van. De ugyanez vonatkoztatható az általa használt klasszikus strófaformák jambusi lejtésű soraira is. Ezek pedig az alkaioszi stófa első két, nagy alkaioszi sora és harmadik, ötödfelés jambusi sora. Ha pedig a nagy alkaioszi sort a cezura után trochaikusan olvassuk, az utána következő jambusi ütemmel szinte magától értetődően olvad eggyé négy szótagos choriambusi összetett ütemmé. Így értelmezték már a szkoliaszták Verseghy szerint: „Alcaicus a Scholiastis sic describitur. Constat pedibus quatuor, quorum primus est spondaeus, nonnunquam jambus, secundus bacchius, tertius choriambus, quartus vero jambus.” Majd a például felhozott sort így írja le: „En schema Scholiastarum:

Aequam memento rebus in arduis.”<sup>7</sup>

~ - | ~ - - || - ~ ~ - | ~ -

Verseghy ezzel a hagyományosabb értelmezéssel szemben a modernebb zenei értelmezés híve, amelynek lényege a verssor azonos időegységnyi hosszúságú ütemekre bontása. Berzsenyi forrását nem ismerjük, de mind az aszklepiadészi, mind az alkaioszi értelmezésében láthatólag a hagyományos leírásmód hívének és gyakorlati alkalmazójának tűnik.

A choriambusi ütem magyaros jellegét Arany és Toldy<sup>8</sup> óta hangsúlyozza a magyar verstan. Ez is lehet az egyik oka annak, hogy Berzsenyi antikos metrikus verse-lése annyira magyarosnak és természetesnek hat a magyar fül számára.

A III. aszklepiadészi hiánya Berzsenyi költészetében a németes hatás ellen is szólhatna. Hogy mégsem így van, sőt valószínűleg még rímes verseit is német minta szerint készítette, azt, mint gyanúmat, itt csak jelezhetem. De az aszklepiadészi két

<sup>3</sup> Ramler, K. W.: *Einleitung in die schönen Wissenschaften. Nach dem französischen des Hrn. Batteux.* Wien. 1770. I. 165—166.

<sup>4</sup> Sulzer, J. G.: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste...* Biel. 1777. I. 274.

<sup>5</sup> Szuromi Lajos: *Berzsenyi tizenkettősei.* ItK 1972/5—6. 630—632.

<sup>6</sup> Berzsenyi Dániel *Prózai munkái.* Kiad. Merényi Oszkár. Kaposvár. 1941. 89.

<sup>7</sup> Verseghy Fr.: *Analyticae Institutionum Linguae Hungaricae. P. III. Usus Aestheticus Linguae Hungaricae.* Buda. 1817. 724—725.

<sup>8</sup> Abafi a *Kazinczy Ferencz összes költeményei* I. 180. idézi Toldy megjegyzését Kazinczy panaszára, hogy a magyarban a jambusi metrumot nem tudja eltalálni, állandóan trocheusival keveri: „Ime maga sem vevé észre, mint vezérlé őt egy titkos ösztön, a magyar fülnek kedves, choriambikus lebegésre.”

strófa közötti választásában nagyon is úgy tűnik, mintha Klopstock idézett véleménye által befolyásoltatta volna magát. A II. aszklepiadészi, vagyis a németek I. choriambusija ugyanis Klopstock szerint tüzes, lágy és heves, megvan a lírai telítettsége. Ráadásul az első három sor azonossága miatt csak ritkán állhat sok versszakból, nem úgy, mint az alkaioszi. Valóban, Berzsenyi II. aszklepiadészi formájú költeményei tele vannak lírai légysággal és erővel, és sohasem olyan hosszúak, mint alkaioszi nagy versei. A III. aszklepiadészit pedig körülbelül a Klopstock által leírt dalba hajlása miatt nem használta, hisz a dalformához inkább a rimes versek énekelhetőségre megfelelőbb, szótagszámláló formáját hasznosította.

Lényegibb kérdésekre térve, alaposabban vizsgálándó elegico-ódája mellett néhány szót *Horác* című, hasonló problematikájú verséről is szólnék.

Bíró Ferenc figyelmeztetett arra,<sup>9</sup> hogy Berzsenyi annyiban rokon Bessenyeieék nemzedékével, de magával Bessenyeivel elsősorban, amennyiben mindkettőjük számára legfőbb értéké válik az egyzseri élet. Ezt egyéb költeménytípusai nem igazolják. Hazafias alkaikusaiban a közösségi, hősi életeszmeny, muzsa-verseiben az örök értékeket teremtő költészet és az esztétikus életforma a legnagyobb érték. Ilyen verseinek hol beszűródő, hol domináns elégikumát is az eszményektől való távolság, az irántuk érzett nosztalgia határozza meg. E két versben azonban, úgy érzem, valóban a személyes élet elmúlása, időbeli fenyegetettsége lesz az elégikum elsődleges hordozója, akárcsak a rimes elégikus verseiben. Az elegico-óda e kis remekművei, bár a magasabb eszmények nem hangsúlyozott volta nem igazolja teljes megrendülésüket, s a kiüresültséget, melyet kitűnő irodalomtörténészek is megérezni véltek bennük, mégis szokatlan szubjektív és megrendült hangon fejeznek ki egy olyan életfilozófiát, mely inkább életérzés.

A *Horác*ban a téli idő fenyegetése az elmúlást asszociálja költőien, mintaverséhez, Horatius Talliarchus-ódájához hasonlóan. De ott a múltó élet örömeit bölcsen kihasználni intó epikureus-sztoikus magatartás dominál, Berzsenyiné a vers leghangsúlyosabb részébe, a végére besuhanó kérélettelten, nyilként zuhogó patakként gyorsan jövő elmúlás képe olyan mementó, mely a fokozott életöröm vágyát is elégikusan színezi.

Az *Ősz* (*Kazinczy Közéltő tele*) hármás felépítésével az elégikus óda mintaverse is lehetne, egyúttal igazolja azokat a poétikákat, melyek elégia és óda közé merev válaszfalat vonni nem akartak. Hármás felépítésben (természeti kép, szentencia, önmagára vonatkoztatás) és az idősíkok egymásba játszatásában érvényesülő szempontváltogatásban jól érvényesülnek az ódai követelmények; de hagyományosan az elégíát is ilyen érzélem- és gondolatmenet jellemzi. Horváth János „negatív festés”-nek nevezte azt a jelenséget,<sup>10</sup> amely annyira domináns az első három strófában. Az elégikusság hordozójaként, az elmúlt eszményi korszak megidézőjeként nagy szerepe van a költő korai ódáiban is. Itt is váltogatva jelenik meg múlt és jelen. Az első két strófában az 1—2. és 8. sor jelenraja veszi körül, mintegy zárójelbe a 3—7. sorok megidézett múltját, negatív festését. A harmadik strófának 1. és 4. sora jelenképeivel megint közrefogja a negatív festés 2—3. sorát. S a tagadósavak dinamikája a természet szép kora utáni elégikus nosztalgia művészi kifejezője.

Mégsem lehet e sorokat mereven két idősíkra kivetíteni és szétosztani. Berzsenyi művészi eljárásának épp az a lényege, hogy, bár hangsúlyozza: „Nincs már ...” stb., művészileg, a fantázia segítségével mégis jelenvalóvá teszi, megjeleníti. Itt szeretnék utalni a home-i esztétika kategóriájára, a Meinhard fordításában ideale Gegenwart-

<sup>9</sup> Bíró Ferenc: *Berzsenyi és a felvilágosodás*. ItK 1977/1. 33—37.

<sup>10</sup> Horváth János: *Berzsenyi és íróbarátai*. Bp. 1960. 73.

ként olvasható „ideális jelenlét” fogalmára. Azt hiszem, a berzsenyies elégikus nosztalgia kifejezésére szolgáló „negatív festés” életművében oly gyakran visszatérő művészi „fogását” ezzel az esztétikai kategóriával lehet összefüggésbe hozni és eleve le kell mondani azokról a mechanikus verselemzési kísérletekről, melyek Berzsenyi egyes verseiben múlt, jelen, jövő váltakozását vagy az idősíkokra osztást erőltetik. Az eszményi kor felidézésének épp az az érzelmi hatásdinamikát kiváltó jelentősége, hogy az elmúlt eszményi korszakot művészileg meg-„jelen”-íti, a befogadó fantáziája elé varázsolja, s az abszolút lírai jelenidejűség konstitutív részévé teszi.

A IV. strófa a természeti elmúlást az általános érvényűség síkjára emeli, itt is visszatér a minden elmúlásának gondolata, a szentencia általánosító síkjának megfelelően teljesen közhelyes képpel, a szárnyas idő toposzával. De ebben a versszakban valóban nincs kivétel. Minden halandó, még az örök emberi erkölcsi és művészi értékek is. A „minden csak jelenés” mögött meg lehetne érezni a barokk „theatrum mundi”-jét is, Kant „Ding für uns”-át is, de a fogalmazás még „nihilistább”, érték-közömbös álláspont kialakulását is éreztetheti, ha meggondoljuk azt a másfél sornyi szuggesztívot, mely más Berzsenyi versek részleteivel együtt annyira rokon Kőlcsey *Vanitatum vanitas*-ának életérzésével. Ezt írja ugyanis: „... minden az ég<sup>11</sup> alatt / Mint a kis nefelejts enyész.” Zentai Mária megfigyelése, hogy az ég és a nefejelts egymás mellé helyezése nemcsak végleteivel érzékeltetett mindenségkép, hanem a legnagyobb és legkisebb jelenségek megkülönböztetés nélküli egy szintre összevonása egy hasonlatban értéknivelláló tendenciát is jelölhet, csaknem a nihilizmus értelmében. Ezt a véleményt megfontolásra érdemesnek tartom, bár nem tudom elfogadni. Ez ugyanis a romantika jóval későbbi nemzedékeinek életérzéséhez közelítené *Az Ősz* költőjét. Szerintem inkább arról van szó, amit az utolsó két versszak elárul: nem annyira az értékek megrendüléséről, hisz a még most is tartó „gyönyörű korom”-ba ezeket is bele lehet érteni, hanem arról, hogy ezeket az embert önmaga fölé emelő, önmaga legjobbjává objektíváló értékeket csak egyfajta lelkiállapot hozhatja létre: az Ámor és a Múzsák együttes ereje által ihletett lélek állapota. Ez az, ami a megmaradó, halhatatlan értékeket kivetíti, tárgyiasítja, önmaga azonban menthetetlenül és feltartóztathatatlanul elmúlik.

Vargha Balázs nagyon jól érzett rá e költemény bújtatott szerelmi lényegére,<sup>12</sup> de a szónak nem abban az értelmében, amely a partikuláris egyént egy másikhoz, a költőt a számtalan megénekelt női név egyikének hordozójához, jelen esetben Bartsihoz köti (melyet Kazinczy javított ki). Ebben már benne van az a szerelmes Berzsenyi, akinek a szerelemfelfogása tükröződik a magyar irodalom legnagyobb szerelmes verseihez tartozó jónéhány költemény során, amelynek jellemzését azonban kénytelen vagyok az Ősz kapcsán megkísérelni. A „hatalmas” szerelmes Berzsenyiről alig tudunk valamit, legfeljebb sejtelmek lehetnek róla. Saját vallomásai lehetnek mítoszteremtőek (ld. Németh László), lehetnek igazak „... (az én első szeretőm az én karjaim között elalélt...)”, de valószínű, hogy nem az az éterien vágyakozó szerelmes volt, amilyenek dalai mutatják. Ő az ideális szerelem költészetével lépett fel, nem volt hangja a hedonista felvilágosult embereszmény hol pajzán, hol erotikus, néha az obszcenitást súroló verseire, amilyeneket Csokonainál, Verseghynél és más kortársaknál találunk. A szentimentális epedés színező mozzanata mellett a fő forrásnak, szerelmi dalai elsődleges forrásvidékének az 1740-es, 50-es évek német polgári dalköltészetét érzem, melyben a rokokó és a pietizmus szekularizálódó, de a gyengéd és eszményi érzések kultuszát tápláló lírai tendenciái olvadnak egybe.

<sup>11</sup> Zentai Mária: *Két Berzsenyi-vers tér- és időszemlélete (Osztályrészem, A közelítő tél)* ItK 1978/4. 472—475.

<sup>12</sup> Vargha Balázs: *Berzsenyi*. Bp. 1959. 107.

Érettebb szerelmes verseiből eltűnik a „korszerű” szentimentális modor és marad a szerelemnek, mint ellenállhatatlan hatalomnak a kultusza. Ez a platóni Erosz, a világokat és az értékeket teremtő istenség, az a költőien megszemélyesített mitológus erő, mely a szellemi nemzésnek és a szeretetnek mindeneket igazgató érzése; erről fog Berzsenyi *Poétai harmonisticájának* nehézkes mondatain is átsütő módon, himnikusan vallani. Erről az erőről vall *Az Ősz* férfiasan visszafogott lírája is. Bár az összöveg utolsó sorának Kazinczy által kifogásolt „Bartsi”-ja és „Kökényszeme” valóban a szerelmi dalszerűség felé hajlítja el a költeményt s ezért a Széphalom által „szép ódá”-nak tekintett elégikus hangnemű vers végére valóban stílusterést hozott, de a végleges szöveg nagyszerű stílusérzékéről tanúskodó javításával az Erosz-himnuszok szintjére emelte Berzsenyi: „Sem béhunyt szememet fel nem ígézheti / Lollim barna szemöldöke!” Ez a szemöldök-motívum azonos a Horatiusnál Jupiterre vonatkoztatott „...cuncta supercilio moventis...”-sel, a Berzsenyi által a személyes Istenre alkalmazott s két versében is felhasznált motívummal: „... a Te szemöldöked / Világokat ronthat s teremthet / A nagy idők folyamit vezérlvén...” (*A tizennyolcadik század*), „... a te szemöldöke / Ronthat s teremthet száz világot...” / *a Fohászok* végleges alakjában, mert az összövegben még nem szerepelt). Erre az azonosságra már Keresztury Dezső szép verselemzése utalt,<sup>14</sup> észrevéve a klasszicizáló jellegű javítást. Én azonban többre merek következtetni e változtatásból; úgy érzem, itt a szerelemnek, Erosznak világokat rontó és teremtő hatalma jelenik meg Lolli barna szemöldökében.

Ugyancsak még Keresztury figyelmeztetett az utolsó két strófa igealakjaiban és időhatározóiban kifejeződő bonyolult időviszonyokra. Régi pedagógusi megfigyelésem, hogy költeményt értelmezők ösztönösen múltidőbe csúsztatják át az V. versszak jelenidejű igekötőit (még alig izlelé, még alig illetém a még alig izleli, még alig illetem helyett). Ez szinte magától értetődő a vers első részének sugallata alatt, amely annyira a megidézt múlt szépségeire s a természet elmúlására figyelmeztet. De a hatodik strófa első sora („Itt hágy s vissza se tér majd gyönyörű korom”...) világossá teszi, hogy az elmúlásnak még csak a sejtelme ütötte meg a költőt, „gyönyörű kora” még itt van, szép tavasza nektárját még most izleli ajaka, zsenge virágait még alig kezdte el illetni. Kérvánsem az eszményektől való kiüresültség állapota ez, hanem a beteljesültség, az az eszményi kor, melyben az eszményeket és értékeket „kitermelő” szubjektív lélekállapot és életkorszak önértékeire helyeződik a főhangsúly, éppen mulandóságuk megérzése miatt. A két utolsó versszak jelenben érzékeltetett múltja és jövője, a „honnán” finoman érzékeltetett és a „hová” sejtetett világa a három idődimenziót az „ideális jelenlét” kategóriájával leírható abszolút jelenidejűségben egyesíti s így a lírai pillanat művészi megörökítésnek egyik csúcsteljesítménye.

Már Vargha Balázs utalt Schiller egyes elégiáinak (*Die Götter Griechenlands, Die Ideale*) megsejthető rokonságára Berzsenyi elegico-ódájával.<sup>15</sup> Szombathelyi előadásomban<sup>16</sup> az utóbbiból idéztem az alábbi sorokat annak érzékeltetésére, hogy a Berzsenyi-vers „gyönyörű korát” kísérő fájó nosztalgia mennyire rokon Schillernek az eszmények elmúlását kísérő nosztalgiájával: „Kann nichts dich, Fliehende, verweilen, / O meines Lebens goldne Zeit / Vergebens, deine Wellen eilen / Hinab ins Meer der Ewigkeit.”

<sup>13</sup> Carm. III. 1. 8.

<sup>14</sup> Keresztury Dezső: *Berzsenyi Dániel „A közéleti tél”*. A szépség haszna. Bp. 1973. 45—46.

<sup>15</sup> Vargha Balázs: *i. m.* 106.

<sup>16</sup> Csetri Lajos: *Berzsenyi poétikájának néhány kérdéséről*. ItK 1977/1. 41.

Ha a Beissner elégia-könyvében<sup>17</sup> vizsgált schilleri elégia-fejlődést alaposabban szemügyre vesszük, akkor ki kell zárunk a *Die Götter Griechenlands*nak a hatását (bár az *Amathunt* esetén változatlanul bizonyíthatónak érzem). A klasszika nagy eszményeit, elsősorban görögség-eszményét először nagy elégikus verseiben megfogalmazó Schiller, miután esztétikai leveleiben ezen eszményeket az elvont gondolkodás síkján is kifejtette és igazolta, tovább lép. Saját költészete tendenciáinak igazolására s a Goethéétől eltérő jegyeinek tisztázására, egyúttal két világtörténelmi kor, az antikvitás és a modern Európa költészete eltérő sajátosságainak feltérképezésére írja meg a naív és szentimentális költészetről szóló tanulmányát. Fr. Schlegel ugyanekkor írja a maga *Über das Studium der griechischen Poesie* című művét, mely szintén az esztétikai querelle des anciens et des modernes kérdéseivel foglalkozik. De a romantika későbbi vezéralakja ebben a tanulmányában még újhumanista klasszikus filológusként és a jakobinusokkal rokonszenvező „grekomania” híveként (gondoljunk ugyanekkor irt nagyon megleghangú és értékelő tanulmányára Georg Forsterről) a klasszikus költészet „objektivitását” érzi a magasabbrendűnek s úgy hiszi, hogy a modern költészet központi elve, az „interessant” alapján csak ideiglenesen lehet értékes költészetet megalapozni, egyébként vissza kell térni az objektív költészet görögös eszményéhez. Közbevetőleg megjegyezve, az objektivitásra való törekvés későbbi, romantikus korszakának is vissza-visszatérő eleme lesz.

Ehhez képest Schiller tanulmánya nagyobb lépés a modern költészet (és saját költészete) egyenjogúságának elméleti megalapozására. S ennek egyik központi problémája számára az elégikuság kérdése. Azért érdemes tanulmányának egész tematikával egy kissé részletesebben foglalkozni, mert Berzsenyi-vonatkozásai szembeötlőek, nemcsak erre a versre, hanem már valószínűsíthetően első versére, a *Kesergésre* is.

Schiller szerint a szentimentális (vagyis modern) költő: „... *elmélkedik* arról a benyomásról, amelyet a tárgyak tesznek rá, és csak azon az elmélkedésen alapszik az a meghatottság, amelyet maga érez és amelynek érzését bennünk kelti. A tárgyat itt egy eszmére vonatkoztatja, és csak ezen a vonatkozáson nyugszik költői ereje. A szentimentális költőnek ezért mindig két egymással viaskodó képzzettel és érzéssel van dolga, a valósággal mint határral és eszméjével mint a végtelennel; az a vegyes érzés pedig, amelyet ébreszt, mindig e kettős forrásról fog tanúszkodni. Minthogy tehát itt két elv van a költő előtt, azért azon múlik minden, a kettő közül melyik válik *túlnyomóvá* a költő érzésében és ábrázolásában, s következésképp lehetséges a feldolgozás különbözősége. Mert most az a kérdés támad, inkább a valóságnál, vagy inkább az eszménynél akar-e időzni — vajon a valóságot mint az ellenszenv tárgyát, vagy az eszmét mint a rokonszenv tárgyát akarja-e kidolgozni. Ábrázolása tehát vagy *szatirikus* lesz, vagy pedig (e szó tágabb jelentésében, amelyet később magyarázunk majd) *elégikus*; e két érzésmód egyikéhez tartja magát majd minden szentimentális költő.

Szatirikus a költő, ha tárgya a távolság a természettől és a valóság ellentmondása az eszménnyel...”<sup>18</sup> Utalnék arra, hogy a természet-fogalom a felvilágosodás korában nagyon sokértelmű volt, de legkevésbé jelentette a rajtunk kívül levő objektív és érzékeinknek adott valóságot; sokkal inkább e valóság lényegi törvényszerűségeit. Önmaga is tehát egy elvonatkoztató és eszményítő eljárás eredménye volt. Schiller és Winckelmann görögség-eszménye és ennek a természetes emberséggel való azonosítása is egy ilyen idealizáló, saját eszményeit egy történelmi korszak emberségére visszavetítő szellemi tevékenység következménye; ilyen értelemben ez a konstruált

<sup>17</sup> Beissner, Friedrich; *Geschichte der deutschen Elegie*. Berlin, 1941. 140—150.

<sup>18</sup> Schiller *Válogatott esztétikai írásai*. (Ford. Szemere S.) Bp. 1960. 310—11.

természet is „szentimentális”. Jól látja más német esztéták nyomán ezt később a *Poéta harmonisticáját* író Berzsenyi is, amikor Schillerrel szemben azt hangsúlyozza, hogy a görögség nem naív, természeti állapot, hanem a harmonikusan és mindenoldalúan kifejelett kultúremlenség állapota, mely épp ezért eszmény és követendő példa.

A továbbiakban így ír Schiller: „A szatírában a valóságot mint hiányt szembehelyezik az eszménnyel, mint legfőbb realitással... A patetikus szatírának tehát mindenkor olyan lélekből kell folynia, amelyet élénken áthat az eszmény...” A *Kesergés* lélekállapotát nehéz volna pontosabban jellemezni. Még az is érvényes, hogy: „...A patetikus szatíra csak *fenséges* lelkekhez illik...”<sup>19</sup>.

Áttérve az elégikusságra, idézzük: „Ha a költő úgy helyezi szembe a természetet a mesterkéeltséggel és az eszményt a valósággal, hogy az elsőnek ábrázolása túlsúlyban van és a benne való gyönyörködés uralkodó érzéssé válik, akkor *elégikus* költőnek nevezem.” S mivel korábban a szatirikusnak is két osztályát különböztette meg, a patetikust és a tréfást, az elégikust is két osztályra osztja. „Vagy a természet és az eszmény a szomorúság tárgya, ha amazt mint elvesztettet, emezt mint el nem értet ábrázolják, vagy mind a kettő öröm tárgya, mivel mint valóságost képzelik el. Az első az *elégiát* adja szűkebb jelentésben, a másik az *idillt* a legtágabb jelentésben.” Az ehhez a passzushoz írott jegyzetében viszont megjegyzi, hogy az érzésmódok különbségén alapuló felosztásnak: „...maguknak a költeményeknek felosztásában és a költői műfajok levezetésében egyáltalán semmit sem kell meghatározni. Mivel ugyanis a költő ugyanabban a műben sincs ugyanahhoz az érzésmódhoz kötve, azért ama felosztás nem vehető abból, hanem mindegyiket az ábrázolás formájából kell venni.”<sup>20</sup>

Ebből a fejtegetésből világosan kitűnik, hogy a klasszika elméletét kifejtő Schiller hol különbözik Herder ideáltipikusságától. Schiller világosan elemzi a szentimentális költészet egyes érzésmódjainak sajátosságait, ezeknek jegyeit azonban nem látja kizárólagosan érvényesülni az egyes műveken, sőt keveredésüket, összeolvadásukat természetesnek tekinti. Ezért műfaji osztályozásra ezt a szempontot alkalmatlannak tartja, s kitart az osztályozás alapjául vett ábrázolási forma mellett. Schiller klasszikájának elméleti modernsége tehát nem mond ellent Kazinczy állásfoglalásának, mely szép ódának tartja, s ugyanakkor a fenntebb dal könyvébe sorozza azt a verset, melyet mi elégiának tartunk, pedig csak elégikus, és nem tudom, hogy az elmúlással fenyegetett „gyönyörű korom”, „szép tavaszom” jelenidejű állapotának idealizálásában nem idillikus is vajon, a szó tágabb, schilleri értelmében.

A továbbiakban megszorító megjegyzést tesz: „Mint a felháborodásnak a patetikus szatírában és mint a gúnynak a tréfás szatírában, úgy a gyásznak az elégiában csak az eszmény által keltett lelkesedésből szabad folynia.”<sup>21</sup>

Most térek vissza annak a gondolatmenetnek a folytatásához, hogy miért tartom valószínűtlennek a *Die Götter Griechenlands* hatását *Az Őszre*. Schiller az elégikus kategóriájának elméleti tisztázása után, Goethe épp megjelent római elégiái által is inspirálva 1795–96-ban legtermékenyebb elégia-korszakához jut el. Mintegy művészi gyakorlatba ülteti át elméletét. Legtöbb ekkor írt nagy elégiája — akárcsak a 7–8 évvel korábbi *Die Götter Griechenlandes* — valóban az eszmény támasztotta filozofikus lelkesedésből származik, magas gondolati színvonalú, csaknem bölcselmi versek ezek. Ezért rendkívül érdekes a reagálása Humboldtnek arra a levelére<sup>22</sup>, mely

<sup>19</sup> i. m. 313.

<sup>20</sup> i. m. 318.

<sup>21</sup> i. m. 319.

<sup>22</sup> Humboldt 1795. aug. 31-i levele Schillerhez. (*Der Briefwechsel zwischen Friedrich Schiller und Wilhelm von Humboldt*. Berlin, 1962, Bd. I. 117.)

a *Die Ideale*vel kapcsolatban ad hangot néhány aggálynak. Schiller önkritikusan és önmagával elégedetlenül még túlmegy Humboldt bírálatán: „Was Sie über die „Ideale“ urteilen, dass Ihnen Stärke und Feuer fehlt, ist sehr wahr, aber es wunderte mich, dass Sie es mir als Fehler anmerken. Die „Ideale“ sind ein klagendes Gedicht, wo eigentliche Gedrängtheit nicht an ihrer Stelle sein würde. Auch kenne ich unter Alten und Neuen aus diesem Genre nichts, dem Sie nicht eben diesen Vorwurf machen könnten. Klage ist ihrer Natur nach wortreich und hat immer etwas Erschlaffendes, denn die Kraft kann ja nicht klagen. Überhaupt ist dieses Gedicht gerade mehr als ein Naturlaut (wie Herder es nennen würde) und als eine Stimme des Schmerzens, der kunstlos und vergleichungsweise auch formlos ist, zu betrachten. Es ist zu subjektiv *wahr*, um als eigentliche Poesie beurteilt werden zu können, denn das Individuum befriedigt dabei ein Bedürfnis, es erleichtert sich von einer Last, anstatt dass es in Gesängen von anderer Art, von innerm Überfluss getrieben, dem Schöpfungsdrange nachgibt... Indessen begreife ich wohl, dass es auf Sie diese Wirkung haben musste, weil Ihre Tendenz mehr auf das Energische und den Gedanken als auf das Rührende geht; nur hätte ich geglaubt, dass, nachdem Sie dieser Wirkung nachgedacht, Sie den Grund in der Gattung selbst finden würde.”<sup>23</sup>

Schiller ambivaiens érzése saját költeményével kapcsolatban tehát abból származik, hogy saját nemrég kidolgozott elégia-eszményéhez viszonyítottan túl szubjektívnek tartja, s ezért, bár a hagyományos Klagelied műfaji követelményeiből le tudja vezetni a lamentáló, hosszadalmas és a belső érzelmi feszültség levezetésére szolgáló jellegét, mégis mintegy kétségbevonja, hogy lehet-e az ilyen verset egyáltalán költészetként kezelni. Vagyis a klasszika nemrég kivívott elégia-eszményének magaslatáról félig-meddig idegenkedéssel nézi ezt a nem eléggé áteszményített és absztrahált, túl szubjektíven igaz költeményt, mely önkéntelenül csúszott ki tolla alól, elveinek ellentmondva. De minden idegenkedése ellenére nem tud megtagadni tőle bizonyos csodálatot sem, az ő férfias klasszika-eszményétől ugyan idegen, de mégis művészileg jogosult, s ellenállhatatlan új erőket, a művészi szubjektivitás visszatarthatatlan erőit szimbolizáló szépségétől: „Ob ich gleich mit Ihnen einig bin, diesem Gedicht mehr eine materielle als formelle Kraft zuzugestehen, so ist doch etwas darin, was es dichterischer macht als alle übrigen. Vielleicht und vermutlich aus demselben Grunde, woraus wir beide es erklären, dass die Frauenform der Schönheit näherkommt als die männliche; weil ceteris paribus das materielle und passive Element der Schönheit vorzugsweise ihr eigen ist und man die Auflösung weniger als die anspannende Tätigkeit dabei missen kann.”<sup>24</sup> A nőies, inkább passzív, mint formálóerejű elemnek tehát érzése szerint több köze van a szépség természetéhez, mint a férfiasnak. Nem vitás, hogy Berzsenyi költeménye ehhez a Schiller által még idegenkedéssel szemlélt szubjektívabb költőiséghez kapcsolódik; de szigorú ódaformája épp a végnélkül lamentáló elégikus panasz megfékezését tette számára lehetővé. S mivel nem csak az elégikusság, a panasz az egyetlen érzésmódja, hanem a — bár fenyegetett — de mégis csodált jelenkorhoz vonzó idilli eszményítés is áthatja, s ez utóbbi érzés is hozzájárulhat a panasz megfékezéséhez, az életéréséhez éppencsak „beszőkött” ősz könnyed-lírai kezeléséhez, ezért mertem, Schiller kategóriáira támaszkodva az előbb a nem különösebben poétikai-elméleti ízü „férfias” szóval jellemezni Berzsenyi versének elégikusságát.

<sup>23</sup> *i. m.* 131. Az idézet Schiller 1795. szept. 7-i Humboldthoz írott leveléből.

<sup>24</sup> *i. m.* 132.



SOME NOTIONS TO THE BACKGROUND OF „A KÖZELÍTŐ TÉL”  
BY BERZSENYI

The paper does not search whose or what ideas influenced Berzsenyi when writing „Az Ősz” („The Autumn” — the poem wore originally this title); does not search for origins but for similar phenomenon in European — especially in German — poetry and thought. Berzsenyi uses Asclepiadic stanzas the same way Klopstock understands this form. But more than anything else, his elegies or elegiac odes — especially „Horác” („Horace”) and „A közelítő tél” („The Approach of Winter”) reveal congenial features with Schiller’s aesthetics. Elegy as understood by Schiller is not a genre any more but one of the three possible relations between ideals and reality; and as such it is one of the basic feelings of poetry. On this ground Berzsenyi’s poem is perhaps nearer to the idyllic as generally thought, its prevailing value being the great Platonic Eros lying hidden in the poem and coming to light in the last lines only. So the poem’s bitterness over the transiency and momentariness of human life and happiness should not be identified with the disillusionment and nihilism of Romantics.