

Kutatásaim eredményét óvatos tudományos tárgyilagossággal a következőkben összegezhetem. A Kisfaludy szerkesztette nagy Himfy-szak alapján képező kis Himfy-szak már előtte is előfordul, még pedig szórványosan hazai latin és magyar, és tömegesen német nyelvű változatban. Nagyon valószínű, hogy Kisfaludy Sándor a legbőségesebb és legkönnyebben hozzáférhető, s általa is jól ismert és kedvelt német forrásból merített.

A Himfy-vers genezisést végül is vázlatosan az alábbi táblázatban foglalhatom össze.

	Latin	Német	Magyar
Korai középkor:	ambróziánus vers		
XI—XV. század:	vég-Himfy-szak		
XV. század:	kis Himfy-szak (Stephanus Grandimontanushimnusz)		
XVI. század:		Egyházi jambikus kis Himfy-szak	
XVII. század:		Világi trocheikus Himfy-szak	
XVIII. század:	kis Himfy-szak (Szent Peregrin himnusz)	Tartalmilag, formailag mindkét fajta kis Himfy (Goethe, Bürger, Denis stb.)	A kis Himfy-szak magyar szórványai
XVIII—XIX. századforduló:			Kisfaludy-féle nagy Himfy-vers

Kunszery Gyula

### A Poétai harmonistica európai háttere

A *Poétai harmonistica* főbb tételei mind visszavezethetők egyetlen központi állításra: „a képző szellem bennünk van, s nem egyéb mint maga a leglelkibb ember” (IX). Nyilvánvaló szakítást jelent ez a felvilágosodás virágkorában létrehozott poétikák kettős, racionalista, illetve empirista tendenciájával: az elemző, elvont, általános, fogalmi rendszerességre törekvő ész, illetve az érzeteket passzívan befogadó szenzibilitás helyébe a szintetikus, konkrét, különös, intuitív, teremtő képzelet került. A képzelet létét már Hume is felismerte, de még ő is hitt a szenzualizmus végső igazában, feltételezte, hogy az emlékképek „sokkal élénkebbek és erősebbek, mint a képzelet képei”<sup>1</sup> A képzelőerő viszonylagos függetlenségét csak a XVIII. század végén ismerték fel, s akkor is csak az esztétikai gondolkodás legradikálisabb újítói: Herder, Kant és Blake állapította meg viszonylagos függetlenségét az érzékeléstől, az asszociációs elmélettől, illetve az asszociációs emlékeztéstől: „Nem látunk, hanem magunk teremtünk képeket.” „A képzelőerő ugyanis (mint produktív megismerő képesség) igen hatalmas mintegy valamely másik természetnek megalkotásában abból az anyagból, amelyet neki a valóságos természet ad . . . ezenközben érezzük, hogy szabadok vagyunk az asszociáció törvényétől (amely ennek a képességnek empirikus használatához fűződik), és ez általunk valami egészen mássá, nevezetesen azzá dolgozható fel, ami a természetet felülmúlja.”<sup>2</sup>

A képzelet döntő szerepét Berzsenyi így indokolja: „A természetben van minden, még a phantasia világa is” (I). Szűkszavú kijelentését később értelmezéssel látja el: „a képző szellem nem egyéb lévén bennünk, mint a teremtés örökké folyó munkájának gyönyörben öltözött folytatója” (IX). Ez az értelmezés Herdernek a költészetről adott meghatározását visszahangozza: a költészet „a teremtő, elnevező istenség utánzása”.<sup>3</sup> Nyilvánvaló, hogy mindketten a natura naturata elvet a natura naturanszal cserélik fel, s ez a változás a legkövetkeztesebb romantika megjelenéséhez vezetett. A romantikus poétika legteljesebb megvalósítói (Novalis, Keats, Nerval) ezt a cserét választották kiindulópontul elméleti megfogalmazásaik-

<sup>1</sup> David HUME: *A Treatise on Human Nature* (1740). Oxford, 1958. 9.

<sup>2</sup> Johann Gottfried von HERDER: *Sämmtliche Werke*, hrg. B. Suphan. Berlin, 1877—1913. XV. 526; Immanuel KANT: *Kritik der Urteilskraft* (1790), 49. §. Vö. William BLAKE: *Descriptive Catalogue* (1809). II.

<sup>3</sup> HERDER: *l. m.* XII. 7.

ban: „Amit a képzelet Szépségként megragad, az szükségképpen eleve igaz” — írja Keats.<sup>4</sup> Ez a cseré voltaképpen azt jelentette, hogy az új poétika szakított a mimészis arisztotelészi és platóni értelmezésével és annak általában Démokritoszig visszaszármaztatott értelmezését fogadta el alapelvül: nem a világ lényegének vagy érzéki felfogható látszatának, hanem a terméskép tevékenységeinek az utánzására törekedett. August Wilhelm Schlegel magát a mimészis szót is kiiktatta az esztétikai gondolkodásból és a kifejezés nevet adta ennek a korábban kevésbé számon tartott harmadik értelmezésnek: „A kifejezés (Ausdruck) szó igen alkalmas annak a megjelölésére, hogy a belül levőt valami számunkra idegen erő sajtolja ki.”<sup>5</sup>

Berzsenyi látszólag mérsékletre int a képzelet szerepének a megítélésében: „Az értelemmel egyező képzelet látszik ugyan valamit mondani, de valójában igen keveset mond: mert minden józan ember képzelete egyez értelmével, de azért nem minden józan ember poéta. Az értelem fölüllemelkedő képzelet pedig épen oly valami mint a képrón fölüllemelkedő ecset, vagy épen lelki veszély!” (XIV) Valójában azonban elismeri, hogy a képzeletnek létezik egy minőségileg más és mennyiségileg erősebb hatóerejű változata is: „Az a tehetség, mellyel a képzelet képeit módosítani, el- és összerakni tudjuk, már nem képzelet, hanem fictió, azaz a fictió játsszik a képzeleti képekkel; . . . a fictió vagy költés már oly szabad munkássága a léleknek, mely már a külvilág és képzelet képeivel meg nem elégszik, hanem azokon fölüllemelkedik, s azokat önnézetei szerint módosítani s új alakokká formálni igyekezik; . . . Ez tehát már oly létszere a poétikai léleknek, mely nyilván a teremő s képző ösztönből foly.” (XIV) E kétféle képzelet gondolata először a XVIII. század második felének skót elméletírójánál, William Duffnál és Dugald Stewartnál fordul elő.<sup>6</sup> Egyedül Kant tett kísérletet arra, hogy a képzelőerő különböző fokozatait elhelyezze a megismerési módok rendszerén belül. Elképzelése szerint az érzékelés a megismerés legalacsonyabbrendű módja, erre épül a reproductív, majd a produktív képzelet, s a sort a megismerő ész zárja. Szót ejt azonban a képzeletnek egy szabadabb formájáról is, nyitva hagyva a kérdést, vajon ez hol helyezkedik el az említett sorban. Schelling, Jean Paul és A. W. Schlegel felfogása Kant hatását tükrözi, amennyiben mindhárom bizonytalanok a Phantasie és az Einbildungskraft viszonylagos értékének megállapításában. Berzsenyi álláspontja az övékhöz áll legközelebb: feltehetően Jean Paul olvasása készítette a magyar költőt az idézett rész írására, ő az, akire a *Poétai harmonistácában* a leggyakrabban és a legelismertőbben hivatkozik.<sup>7</sup>

Melyek a következményei annak, hogy a XVIII—XIX. század fordulóján a költők az ész és az érzékenység helyébe a képzeletet tették meg a költészet pszichofilozófiai alapjául? Mindenekelőtt a költészet és a játék kapcsolatának a hangsúlyozása. Berzsenyi a költészetet „játéknak és valóságnak harmóniás középletéként” határozza meg (XV). E gondolat előzményét Schillernél lehet megtalálni, ki a művészi formák keletkezését az ember veleszületett játékösztönéből („Spieltrieb”) vezette le.<sup>8</sup> Berzsenyi azonban nemcsak a művészet eredetét magyarázza a játékösztönrel, hanem a művészi nyelv és a játék „szerközete” között is analógiát lát: véleménye szerint mindkettőben korlátozott szabadságot jelentő sztohasztikus szabályok érvényesülnek, amelyek a folyamat egészét meghatározzák, de nem szabják meg annak minden egyes lépését.

A valóságnak és a játéknak a dialektikája szorosan összefügg azzal az új lételmélettel, melyet a XVIII. század végén hoztak létre. A reneszánsztól a klasszikus felvilágosodásig az ember a külvilág megismerésében látta fő célját. A kései XVIII. század gondolkodói és költői felfedezték a szubjektum és a külvilág, az én és a nem-én, a megismerés és az alkotás szoros összefüggését. Goethe a külvilágban mindig önmagát látta s önmagában a külvilágot, Fichte pedig teljes gondolati rendszert épített erre a felismerésre. Berzsenyi görcsösen ragaszkodott a kint és bent goethei egyensúlyához — poétikájának kulcsszava, a harmónia, többek között ezt jelöli —, ösztönösen átérzve a végletek: a külvilágban szétforgácsolódás, illetve az önmagába sűppedés veszélyét, mellyel a romantika legnagyobb költői küzdöttek. „Az ember — írja Berzsenyi — . . . oly része és kifolyása a természetnek, melynek minden létszerei, életvonalai és törvényei a világgal összefolyanak elannyira, hogy az ember, ez a rég s jól úgy nevezett kis világ, mintegy láthatja magában a világot, a világban pedig az embert” (Intézet). Kant még a fenségre korlátozta e létértelmezés költői megvalósítását: „az igazi fenségest csak az ítéletet alkotónak a lelkében kell keresnünk”.<sup>9</sup> Berzsenyi állítása már sokkal általánosabb, közvetlen kortársainál: Rungénál, A. W. Schlegelnél és Coleridgenál lehetünk rokon gondolatra: „Nem igaz-e, hogy a műalkotás csak abban a pillanatban jön létre, mikor a világ-

<sup>4</sup> John KEATS: Letter to Benjamin Bailey, 22/11/1817.

<sup>5</sup> August Wilhelm SCHLEGEL: Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst (1801—04). Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts. Stuttgart 1883, XVII, 91.

<sup>6</sup> William DUFF: Essay on Original Genius (1767); Dugald STEWART: Elements of the Philosophy of the Human Mind (1792).

<sup>7</sup> Vö. Jean Paul RICHTER: Sämtliche Werke, hrg. E. Berend. Weimar, 1935. XI, 22., 25., 37.

<sup>8</sup> Friedrich SCHILLER: Über die ästhetische Erziehung des Menschen (1795), 14. levél.

<sup>9</sup> KANT: I. m. 26.§.

egyetemmel egyesülve érezzük magunkat.” „Minden dolog minden dologgal összefügg; ezért minden dolog minden dolgot jelent; a világegyetem minden része az egészet visszatükrözi.” „Ahhoz, hogy a tárggyal azonosuljunk, tárggyá kell válnunk. A tárgyból ily módon alany lesz.” „A külsőt belsővé, a belsőt külsővé, a természetet gondolatá, a gondolatot természeté alakítani — ez a szépművészetek zsenijének a misztériuma.”<sup>10</sup>

En a világban és a világ énbenem, más szóval ezt a sokféleség és egység dialektikájaként lehet megjelölni. Berzsenyi úgy véli, hogy a szép nem más, mint „egység a különfélekben” (II). Coleridge éppen fordítva közelítette meg ezt a kérdést, az ő megfogalmazásában a szép „sokféleség az egységben”.<sup>11</sup> Berzsenyi bővebb kifejtéséből félreérthetetlenül kitűnik, hogy ugyanarra gondol, mint angol kortársa: „a szép annyi mint határozott szabadságú élet, azaz tehát, a határozottságnak és szabadságnak harmóniás közléte” (V). Az egyszólamúságból hiányzik az élet lényegének vélt összhangzat, a tarkaság viszont nem alkalmas koncentrált érzelmek kifejezésére; a műalkotás feladata az, hogy „a léleknek ezen emeltségét, s ezen emeltségből folyó szabadságát” (XI) fejezze ki. „Ily alkotó részek összefolyásának — koncentrációjának — rend és rangszeres egyesületét nevezém én szerkesztetnek; ami tehát tulajdonképpen annyi mint forma, oly legközönbőbb létforma, mely a poétai szépnek csak legfőbb karaktereit mutatja ugyan, de a melyekből a poétai szem az egészet megismerheti” (Intézet).

A XVIII—XIX. század fordulójának esztétikusai a jelképben találták meg azt a stílisis eszközt, mely a leginkább alkalmas e harmónia, a konkrét egyetemes kifejezésére. Berzsenyi szavaival „a világ és lélek ezen karakterének symbolás ömleményei az ének, tánc és poésis” (V). Tekintettel arra, hogy az irodalomtudományban jelenleg a jelképnek többféle értelmezése ismert, a félreértések elkerülése miatt meg kell határoznunk, hogy e jelentések közül melyik vagy melyek érvényesíthető(k) a *Poétai harmonistica* helyes olvasásakor. A jelkép tágabb értelmezését Peirce fogalmazta meg a legszabatosabban: „A szimbólum olyan jel, mely az általa jelölt tárgyra olyan törvény segítségével utal, mely rendszerint általános eszméket társít egymással és működésével azt a követelményt vonja maga után, hogy a szimbólumot a tárgyra tett utalásként értelmezzék. A szimbólum tehát általános típus vagy törvény, azaz törvényjel. Mint ilyen, hasonmás révén révényesül. Nemcsak önmagában általános, hanem az a tárgy is általános természetű, amelyre utal. Az általános mindig az általa meghatározott esetek révén létezik. A szimbólum által meghatározottnak tehát szükségképpen fennálló esetei vannak, bár »fennálló» itt azon a talán elképzelt világmindenségben belül fennállót kell értenünk, melyre a szimbólum utal. Ezek az esetek közvetve — társítás vagy valamilyen más törvény révén — a szimbólumra hatással vannak, s így a szimbólum indexet (olyan jel, mely oly módon utal az általa jelölt tárgyra, hogy az a tárgy rá valóban hatást gyakorol) is feltételez, jóllehet sajátos indexet. Az viszont semmiképpen nem lehetséges, hogy az eseteknek ez a korántsem döntő hatása szabja meg a szimbólum jelentéssel bíró jellegét.”<sup>12</sup> A jelképnek két szinten is van jogosultsága az esztétikában: a műalkotás egésze is értelmezhető jelképként és a műalkotás alkotóelemei is lehetnek jelképek. Az első szintről ír A. W. Schlegel, amikor azt mondja a költészetről, hogy az „nem más, mint a szimbolizálás örök módja: vagy külső burkot keresünk valamely szellemi dologhoz, vagy valamely külsőt rajzolunk a láthatatlan belsőre”.<sup>13</sup>

A tágabb értelemben vett jelképben belül allegóriát és szűkebb értelemben vett jelképet különböztethetünk meg. Az allegória — A. W. Schlegel szavaival — „fogalom megszemélyesítője”, míg a szűkebb értelemben vett jelképnek „a fogalomtól független valósága van”.<sup>14</sup> A Schlegel-fivérek tanítványa, Coleridge, így bővíti ki az allegória meghatározását: „Az allegória nem más, mint elvont fogalmak lefordítása képnyelvre, ez a képnyelv pedig az érzékelhető tárgyak elvonatkoztatása.”<sup>15</sup> Az allegória általánosít, míg a szűkebb értelemben vett jelkép egy adott konkrét inkarnáció segítségével vonatkoztat el: „az igazi jelképben — írja Goethe — a különös helyettesíti az általánost”.<sup>16</sup> Az allegorikus költő általános eszmével indít, s azután néz annak különös megfelelői után, a szimbolikus viszont az általánosat a különösben látja; az előbbi először önmagában tekinti a jelenséget, s csak később hasonlítja valami más-hoz, az utóbbi kezdetől fogva két dolgot lát szétválaszthatatlan egységben; az egyik asszociatív analógiát teremt a természeti tárgy és az emberi érzelm között, afféle moralizált tájat ír le, a másik a kinn és benn világot egymásba tükrözteti. Az allegóriában a kész és viszonylag

<sup>10</sup> Philipp Otto RUNGE: Hinterlassene Schriften, hrg. Daniel Runge. Hamburg, 1840. I. 5—6; A. W. SCHLEGEL: I. m. I. 292; Samuel Taylor COLERIDGE: Miscellaneous Criticism, ed. T. M. Raysor, London, 1936. 29—30.; Uő: On Poetry or on Art (1818), in Biographia Literaria, ed. J. Shawcross. London, 1907. II. 258.

<sup>11</sup> S. T. COLERIDGE: On the Principles of General Criticism (1814), in Biographia Literaria. II. 232.

<sup>12</sup> Charles S. PEIRCE: Collected Papers. Cambridge, Mass., 1931—35. 249. §.

<sup>13</sup> A. W. SCHLEGEL: I. m. XVII. 91—95.

<sup>14</sup> A. W. SCHLEGEL: Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur (1809—11). Heidelberg, 1817. I. 153—154.

<sup>15</sup> COLERIDGE: Statesman's Manual, in Political Tracts of Wordsworth, Coleridge, Shelley, ed. R. J. White, 24—5.

<sup>16</sup> Johann Wolfgang von GOETHE: Kunst und Altertum (1826). V. 3.

független, epiforikus jelentés, a denotáció uralkodik, a szimbólum viszont a keletkező, az egy-szeri szövegtől és befogadótól függő diaforikus jelentéssel, konnotációval telített. Az első explicit, a második implicit; az allegória analógia, hasonlóság vagy az asszociációs elmélet alapján felállított emocionális összefüggés segítségével hoz létre viszonyt két dolog között, a jelkép hasonlója és hasonlítottja feszültségben áll egymással. Míg az allegória metonimikus és színtagmatikus jellegű, azaz a szavakat tényleges szomszédjaikhoz fűzi meghatározott szabályok szerinti kapcsolatot, addig a jelkép metaforikus és paradigmikus: a szavakat a kontextusban csak virtuálisan adott más szavakhoz fűzi viszony. Ez okozza, hogy az allegorikus költő alig, a szimbolikus igen nagy mértékben deformálja a logikai szintaxist. Az allegória három tényezőt tételez fel: magán a jelen kívül annak tárgyát és használóját, a jelkép ellenben konkrétan adott értelmezést is magában foglal. Az allegória vagy az empirikus intuícióna vagy az intellektusra kíván hatni, tehát vagy diszító vagy strukturális szerepű, a jelkép texturális jellegénél fogva elsősorban érzelem kiváltására alkalmas. Az allegória megszerkesztett, a szimbólum szerves forma.

A klasszicizmus az összefüggő allegorikus rendszert kedvelte, fennen hirdetve „a figurák nélküli költészet szépségét”.<sup>17</sup> Még Hamann is az allegorikus kifejezésmódot tartotta a legmagasabbrendűnek, s Winckelmann is lényegében így vélekedett, amikor az eszményítés fontosságát hangsúlyozta. Rousseau a *Rózsaregenyt* és a *Robinsont* vette mintául Az új *Héloise* allegorikus kertjének a megjelenítésekor. A francia forradalom alatt azért romboltak le a gótikus székesegyházakat, mert a korabeli társadalom allegóriáját látták a műalkotásban. Blake volt az első, ki — *A tigris* írása idején — megpróbált túlhaladni az allegorikus nyelven, de rövid kitérő után gyakorlatban és elméletben egyaránt visszatért a hagyományhoz. Schiller megérezte ugyan a didaxis kísértését az allegóriában, ebben a szellemben írta, hogy „a filozófiai tárgy elvetendő a költészetben”,<sup>18</sup> s ezért jutott arra a következtetésre, hogy a költészetben „minden nem egyéb a valóságos jelképénél”,<sup>19</sup> de felfogása korántsem volt egyértelmű: a színpadot moralizáló allegorizálás tartotta alkalmasnak,<sup>20</sup> a görög tragédiához pedig azért becsülte, mert azok úgymond „inkább eszményi álarok, mint egyének”.<sup>21</sup> Kettejük közül elméletben Goethe volt a következetesebb: ő adta a jelkép első egyértelműen pozitív értékelését,<sup>22</sup> s Sulzert is keményen megbírálta, amiért nem tudott elszakadni az allegorikus irodalom nagyszerűségét hirdető racionalista-didaktikus szemlélettől.<sup>23</sup> A teljes igazsághoz azonban hozzátartozik, hogy Goethe kritikái nézeteiben és szépirói munkásságában is minduntalan feltűnik az allegória kísértése. Friedrich Schlegel volt az, aki egy ideig Goethénél is következetesebben állást foglalt az allegória ellen: még az általa olyannyira kedvelt *Isteni színjáték* egyes részeit is elmarasztalta didaktikusságáért.<sup>24</sup> Későbbi éveiben azonban sok társához hasonlóan ő is megtért a keresztény misztikához és így szükségképpen az allegorikus költészet hirdetőjévé vált. Sőt, bátyja, a kevésbé misztikus hajlamú August Wilhelm is hangsúlyozta a keresztény allegóriával telített didaktikus költészet létjogosultságát.<sup>25</sup>

Berzsenyi sajátos helyét az adja meg ebben a fejlődésben, hogy ő világosan felismeri: az allegória elutasítása egyet jelent azzal, hogy a költészet felszabadul a keresztény allegorikus örökség nyomasztó hatása alól: „a keresztény religió lelke igen szép és igen ideális ugyan, de annak minden személyített alakai nem poésisba valók. Mert mindazok igen egyformák és határozatlan színűek s mind a poétai széppel, mind a poétai játékkal egyaránt ellenkezők” (XVI). Mi több, a magyar költő azt is érzi, hogy az allegória veszélye mindig fennáll, valahányszor teljes fogalmi rendszert ültetnek át költői nyelvre, ezért figyelmeztet arra, hogy „a költészetben nem elég az új religió és új világnézet” (XVI).

Nem kérdéses, hogy Berzsenyinéél a jelkép kultuszának szociális magyarázata is van. A nemzeti életmódból kikopott költő a múlt kulturális allegóriáiba próbál fogódzkodni, de ezek az allegóriák az ő verseinek sajátos kontextusában teljességgel deformálódnak, új jelentéssel telítődve jelképpé válnak:

„Ithakám partját elértem:  
S ah, hazámra nem ismértem!”  
(*Életphilosophia*)

<sup>17</sup> DU MARSAIS: Des tropes. Paris, 1730.

<sup>18</sup> SCHILLER: Briefe, hrg. F. Jonas. Leipzig, 1892—96. III. 170.

<sup>19</sup> SCHILLER: Sämtliche Werke, hrg. O. Güntter und G. Witkowski. Leipzig, 1909—11. XX. 253—254.

<sup>20</sup> SCHILLER: Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet (1784).

<sup>21</sup> SCHILLER: Briefe, V. 168.

<sup>22</sup> GOETHE: Über die Gegenstände der bildenden Kunst (1797); U6: Maximen und Reflexionen. 279., 314., 1112., 1113.

<sup>23</sup> GOETHE: Die schönen Künste in ihrem Ursprung, aus den Frankfurter gelehrten Anzeigen 1772, in Sämtliche Werke, Jubiläums Ausgabe. XXXIII. 17—18.

<sup>24</sup> Friedrich SCHLEGEL: Sämtliche Werke. Wien, 1846. II. 7.

<sup>25</sup> A. W. SCHLEGEL: Sämtliche Werke. Leipzig, 1846—47. X. 400.; U6: Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. II. 291—292.

Innen Berzsényi költészetének önkénytelen, öntudatlan ironiája: az elvesztett társadalmi ritus szerepét a talajvesztettség, kiüresedés, elidegenedettség olyan jelképei veszik át, mint „a közelítő tél”.

Legnagyobb verse egyértelműen szakít a XVIII. századi költészet egyik alaptörvényével: nem a bevezető kép merészsége, hanem az első mondat hanglegjtése szabja meg a vers alapjelentését. A korábbi külföldi és magyar költészetben többnyire megszemélyesítéssel vizuálissá tett elvontkoztatás nyitotta a verset, *A közelítő tél* ezzel szemben a múlt idő auditív kifejezésével kezdődik. A vizuális allegóriának és a zenei jelképnek ez a szembeállítása *Poétai harmonisticában* is szerepel, annak legmesszebbmenő következtetései erre a helycserére vonatkoznak.

A reneszánsztól a kései XVIII. századig az esztétikusok túlnyomó többsége a festészetet tartotta a művészetek mintájának. Lessing volt az első nagyhatású elméletíró, ki felemelte szavát az ut pictura poesis ellen,<sup>26</sup> de az ő bírálata sem szüntette meg e tétel általános érvényét. Gessner a 70-es évek elején nevezte a költészetet „a festészet nővérének”, Diderot pedig ugyanannak az évtizednek a végén írta, hogy „költőket lehet találni a festők között és festőket a költők között”.<sup>27</sup>

Már a XVIII. század második felében is voltak esztétikusok, akik kifogásolták a zene háttérbe szorítottágát. John Brown, Daniel Webb, Herder, James Beattie, Sulzer, Forkel és Thomas Twining művei tartalmaznak ilyen irányú gondolatokat.<sup>28</sup> Közülük Berzsényi egyedül Herderre hivatkozik. A *Poétai harmonisticában* azért méltatja mindenképp a görög kultúrát, azért írja, hogy „a görög ideál úgy kell tekintenünk, mint az emberiség örök és legfőbb ideálát” (XI), mert Herdernél azt olvasta, hogy a költészet a görögöknél állt legközelebb a zenéhez.<sup>29</sup> Berzsényi azonban sokkal messzebb megy a zene központi szerepének a hangsúlyozásában, mint Herder vagy kortársai. „Azt állíták — írja —, hogy a görög muzsika legkisebb változtatásával, mulhatatlan változni és romlani kell az egész görög alkotmányban. Ezen állítványt Montesquieu az emberiség nagy könyvében paradoxianának nevezi ugyan, de valójában nem az” (XIII). Wackenroder, Tieck és Hoffmann gondolkodott ilyen szellemben.<sup>30</sup> Nem valószínű, hogy Berzsényi bármelyiküket is olvasta volna, sokkal inkább arról lehet szó, hogy a magyar költő a német romantikusokéhoz hasonló gondolatra jutott. Azért tartja példamutatónak a görögök művészetét, mert ők „a lélek képzet egész munkáját a muzsikára és poésisra alapíták” (XIII), felismerve, hogy a költői és zenei mű alkotója és befogadója egy aránt „valami lelkiből és szebb életnek érzője és ösztöne vagy homályos látója” (XIII). A muzsika és ének, ezek az istent érző emelt lélek beszédei” (IX), s „a muzsika és poésis oly rokon természetek, hogy több tekintetben nevezhetjük a poésist lelki muzsikának” (Intézet).

Az ut musica poesis hirdetésével Berzsényi abba a fejlődési vonalba illeszkedik, mely a XVIII. század utolsó harmadában kezdődött s a romantikán keresztül a szimbolizmus irányába mutatott. A magyar költő emberi érzelmeket kifejező, érzékelhető formák alkotásában látja a művészet feladatát, az érzelmet a legtágabb értelemben véve, tehát bármit érzelmenek nevez, amit érezni lehet, a fizikai érzékeléstől a legösszetettebb émociókig. Mivel szerinte a zene az a művészeti ág, mely e célt legteljesebben megvalósítja, a zenéből indul ki, amikor az esztétikai hatás mibenlétét fürkészi. E gondolat végső előzményének Charles Avison álláspontja tekinthető, ki a zene lényegét a kifejezésben látta, „abban az erőben, mely felizgatja a lélek legkellemesebb szenvedélyeit”.<sup>31</sup> Feltehetően az ő megállapítása indította Beattie-t arra a következtetésre, hogy „a zenét le kellene venni az utánzó művészetek jegyzékéről”.<sup>32</sup> Sir William Jones azután a költészetre is kiterjesztette ezt a tételt, elvetve „Arisztotelész állítását, mely szerint minden költészet utánzás . . . a költészet eredetileg nem más volt, mint az emberi szenvedélyek erős, heves kifejezése . . . az eredeti és nemzeti költészetet a heves szenvedélyek nyelveként határozhatjuk meg.”<sup>33</sup> Önként adódott az utánzó és kifejező művészetek szembe-

<sup>26</sup> Gotthold Ephraim LESSING: Laokoon (1766).

<sup>27</sup> Salomon GESSNER: Brief an Herrn Füsslin über die Landschaftsmalerey, in Schriften. Zürich, 1772. V. 3. és köv.; Denis DIDEROT: Pensées détachées sur la peinture (1776–81), in Neoclassicism and Romanticism. Englewood Cliffs, 1970. I. 65.

<sup>28</sup> John BROWN: Dissertation on the Rise, Union, and Power, the Progressions, Separations, and Corruptions of Poetry and Music (1763); Daniel WEBB: Observations on the Correspondences between Poetry and Music (1769); HERDER: Kritische Wälder, Riga, 1769; James BEATTIE: Essays on Poetry and Music as they Affect the Mind (1770); Johann Nicolaus FÖRKELE: Allgemeine Geschichte der Musik. Leipzig, 1788., 1801. „Vorwort”; Johann Georg SULZER: Allgemeine Theorie der schönen Künste (1771–74); Thomas TWINING: Aristotles Treatise on Poetry Translated . . . and Two Dissertations, on Poetical, and Musical, Imitation (1789).

<sup>29</sup> HERDER: Sämttliche Werke. XXIV. 369.

<sup>30</sup> Wilhelm Heinrich WACKENRODER: Phantasien über die Kunst (1799); Ludwig TIECK: Die verkehrte Welt (1799); Ernst Theodor Amadeus HOFFMANN: Ritter Glück (1805).

<sup>31</sup> Charles AVISON: Essay on Musical Expression (1753), 2nd ed. London, 1775. 3.

<sup>32</sup> BEATTIE: I. m. 119.

<sup>33</sup> Sir William JONES: Essay on the Arts Called Imitative (1772), in Works. London, 1807. VIII. 361–364., 371.

állítása: „A költőnek érzelmeiket kell kifejeznie”; a vizuális művészetek utánoznak, „de az ékesszólás, a költészet, a zene és a tánc nyilvánvalóan az élénk érzelmeiben gyökereznek és ezen érzelmeik megszólaltatására érzett vágyban”; a zene „az érzelmeik mágikus nyelve”, a költészet pedig „a lélek zenéje”.<sup>34</sup>

Nyilvánvaló, hogy a költői minőségileg más, mint a köznyelv. „A költészetnek intuíciókra van szüksége, a nyelv csak fogalmakat kínál.”<sup>35</sup> Az is világos, hogy a zene példát szolgáltat a nem fogalmi nyelv teremtésére. „A hatást a dallam és a harmónia kelti, nem pedig valami, amit ezek jelentenek vagy sejtetnek. A dallam és a harmónia igazában semmit sem jelent vagy sejtet” — írja Adam Smith.<sup>36</sup> „A zenész művészete lényegét önmagából meríti — az utánzásnak még a leghalványabb gyanúja sem érheti” — így Novalis.<sup>37</sup>

Mi a viszonya az irodalomnak a zenéhez, hogyan közelítheti meg a költészet a zenét, mi a művészet ontológiai státusza: a XIX. század elején ezek a kérdések foglalkoztatják az európai irodalom legjobbait. Friedrich Schlegel, Wackenroder, Hazlitt és mások a költészet és a zene azonosságát hirdették, de nem jutottak tovább általánosságoknál.<sup>38</sup> Brentano, s rá majd fél századdal De Quincey konkrét s kivihetőbb utat választott: adott zenei formákkal (szimfónia, fuga) analóg szimbolikus szerkezetet próbált létrehozni.<sup>39</sup> Az ő kísérletük azonban csupán elszigetelt kezdemény maradt a XIX. század első felében.

Ebben az időszakban A. W. Schlegel képviselte az elméletileg leghelyesebb álláspontot, világosan látva, hogy a költészet a fogalmi és a zenei nyelv között helyezkedik el: „A zenész az érzelmeiknek olyan nyelvét birtokolja, mely független a külső tárgyaktól; a verbális nyelvben viszont az érzelmek kifejezése mindig függ az érzelem és az eszme kapcsolatától.”<sup>40</sup> Berzsenyi véleménye az övéhez áll a legközelebb, de jelentékeny eltéréssel. A magyar költő nem az utánzó és kifejező művészetek egymástól élesen elkülönülő csoportját különbözteti meg, hanem a művészeteket és azokon belül az irodalom különböző formáit egyrészt a fogalmiság és a zene, másrészt a natura naturata és a natura naturans, a kifejtett és immanens jelentés közötti átmeneteknek tekinti: „a csupa természetes stylus csak a festő és szobrozművészetekre alkalmazható, azokra is pedig csak föltételesen, . . . a poésisnak próza osztálya nincs, azoknak csupa természetes stylusát a poésisra alkalmaztatni semmiképpen nem lehet. Mert ámbár a költészetnek is lehetnek prózaibb és poétaibb osztályai; — de itt a prózaibb sem csupa próza . . . Mely tekintetben nemcsak a költészettől válik el azon két művészet; de szintűgy elválnak az énektől, táncból és muzsikától is, melyeknél szintűgy nem lelünk próza osztályokat” (XVII).

Berzsenyi tehát két szélső pólus között jelöli ki az irodalom helyét. Megegyezik elődeivel és kortársaival abban, hogy a hangszeres zenét tekinti egyik pólusnak, melyet — mai szemmel látjuk, hogy tévesen — az abszolút teremttel azonosít. A másik pólust viszont — legtöbbször eldőlve és kortársával ellentétben — nem a vizuális művészetekkel, hanem a valósággal azonosítja, helyesen látva, hogy a valóság maradéktalan visszaadása (a „csupa természetes stylus”) nem lenne művészet. Döntően igaza van akkor, amikor a költői nyelv dialektikáját meghatározza: szerinte a költő egyszerre felhasználja és teremti a nyelvét. Ennek a ma is érvényes megállapításnak a jelentőségét alig halványítja az a tévedés, hogy csak kevéssé van tudatában a köznyelv konvenció jellegeinek: „Hogy minden beszéd fő célja és díszje az értelmesség azt itt fejtegetnem szükségtelen . . . jegyezzük meg itt, hogy a poétai értelmességet a prózaitól meg kell választani . . . a költész lélek . . . képi egyrésztől, a nyelvet minden lehető módon; más részről pedig szintűgy minden lehető módon azon van, hogy annak természetességét meg ne rontsa . . . Minden valódi poétai nyelv csak valamely nemesebb természetes nyelv; mely független ugyan a prózanyelv szorosabb törvényeitől, valamint a görög költésznyelv az atticismustól; de korántsem annyira, hogy saját természetéből legsajátabb szépségeit szabadabban fejtesse.” (XVIII)

A művészi formák sokféleségének, árnyalatainak az elismerése nem gátolja meg Berzsenyt abban, hogy kora legjelentősebb esztétikusaihoz hasonlóan ne a zenét tekintse a legmagasabbrendű művészetnek. Elképzelése szerint minden művészet a zene példáját igyekszik követni, más-más módon és mértékben. Mivel az irodalom műnevei közül a líra áll legközelebb a

<sup>34</sup> HERDER: Über die neuere deutsche Literatur (1767) in Sämtliche Werke. I. 394—395.; SULZER: Im. Leipzig, 1792. III. 487.; HERDER: Kritische Wälder, in Sämtliche Werke. IV. 118., 166.

<sup>35</sup> SCHILLER: Sämtliche Werke. XVII. 653.

<sup>36</sup> Adam SMITH: Of the Nature of that Imitation Which Takes Place in what are Called the Imitative Arts (1795), in Essays, Philosophical and Literary. London, n. d. 431.

<sup>37</sup> Friedrich von Hardenberg, NOVALIS: Romantische Welt, in Die Fragmente, hrg. O. Mann. Leipzig, 1939. 297—298.

<sup>38</sup> Fr. SCHLEGEL: Prosaische Jugendschriften, hrg. J. Minor Wien, 1882. II. 257—258.; WACKENRODER: I. m., in Deutsche Nationalliteratur. CXLV. 71.; William HAZLITT: On Poetry in General (1818) és Review of Coleridge's Biographia Literaria, in Complete Works, ed. P. P. Howe V. 12., XVI. 136.

<sup>39</sup> Clemens von BRENTANO: Gustav Wasa (1800); Thomas de Quincey: The English Mail Coach (1849).

<sup>40</sup> A. W. SCHLEGEL: Vorlesungen über philosophische Kunstlehre (1798). Leipzig, 1911. 136.

zeneiséghez, a líra a leglényegesebb irodalmi kifejezőmód: „a lyrai lélekömlés a poésisnak lelke és legfőbb hangja” (XIX). A XIX. században kevés olyan magyar költő akadt, ki elméletben és gyakorlatban egyaránt ennyire következetesen líraközpontú szemléletet vallott volna. Szakítást jelentett ez a klasszicizmus és a felvilágosodás műfajszemléletével, mely a lírai verseket „a felületes szellem termékeinek”, „foszlányoknak” nevezte,<sup>41</sup> s megfelelt annak a fejlődésnek, mely Joseph Wartonnal és Sulzerral vette kezdetét.<sup>42</sup>

Berzsenyi európai kortársai közül sokan a történetiségtől független líraközpontúságot hirdettek. A magyar költő történeti tudatát bizonyítja, hogy ő nem általában, hanem a saját korában tartotta szükségesnek a koncentrált líraiság kiemelését. Emocionális elszürkülést tapasztalt környezetében és ennek ellenszerét látta a koncentrált hatású lírában: „A görög mihelyt csak hallá a poétai nyelvet, már megzendülni érte lelkében az egész Helikont; mert valamint az esztétikai nevelés, úgy az életnek minden formái igen fogékonyvá képezék azt a szépszerűt; minket ellenben a kedvetlen prózai élet és nevelés oly hidegekké fagylyal, hogy csak a lyrai . . . reflexió kap meg valamennyire.” (XX)

A *Poétai harmonistica* tele van ellentmondásokkal és megtorpanásokkal, de a kor legnagyobb esztétikai és poétikai elméletírói között is alig akad olyan, kinek műveiről nem lehetne ugyanezt elmondani. A teremtő képzelet, a játék és valóság, a költői szubjektum és a külvilág dialektikája, a jelkép és a zeneiség azonban olyan kérdések, amelyek a felvilágosodás utolsó szakaszában egész Európában a poétikai gondolkodás homlokterébe kerültek és hozzájárultak ahhoz, hogy a felvilágosodás a poétikában éppúgy önmagát megszüntette s egyúttal megőrizve vezetett a romantikába, mint más területeken. A *Poétai harmonistica* a korszerű kérdések korszerű tárgyalásával azt bizonyítja, hogy Berzsenyi nemcsak költőként, hanem poétikai gondolkodóként is európai szintű értéket hozott létre, s nemcsak költői gyakorlatában, hanem — Kőlcseyhez hasonlóan — elméletiróként is lezárja a magyar felvilágosodást és egyúttal megnyitja romantikánkat.

Szegedy-Maszák Mihály

## Arany János és A falu jegyzője

Arany János *Az elveszett alkotmány* c. satirikus költeménye megírásának időpontjával irodalomtörténetírásunk az 1845. évet tartja számon. A költő szalontai jegyzősége idején, 1845 júliusában fogott bele és a mű októberre el is készült: 25-én már a Kisfaludy Társaságnál volt. A satirikus hangulatra az 1845. évi bihari tisztújítás visszaélései készítették a költőt, aki a Kisfaludy Társaság 1842. évi szatíra pályázatának pályamunkáit barátja, Szilágyi István révén jól ismerte. A köztük levő meleg baráti kapcsolatot kétségtelenné teszi, hogy Szilágyi szatírájának Hátrafalvy Bendegúz nevű hőse volt Rák Bende előképe. Elsősorban azonban Arany életének tapasztalati ismeretei, s nem az irodalmi előképek szolgálták a mű alapjául.<sup>1</sup>

Arany művének időben legközelebbi rokona Eötvös József *A falu jegyzője* c. regénye, amely Arany műve előtt 1845 márciusától novemberéig folytatásokban nyolc füzetben jelent meg. Eötvös regénye éppen úgy felvonultatja a megyei nemesség korszerűtlen figuráit, mint Arany költői szatírája. Mindkét mű ugyanazt a társadalmi valóságot és politikai rothadást tükrözi és ostromozza, — de más alapállásból. Arany a szatíra eszközeként a népi látásmódot, a folklorizálódó valóság elemeit veszi igénybe, Eötvös azonban erkölcsi normákkal méregetve ítéli el az uralkodó osztály jelentős típusait. Nem vitás, hogy Eötvös filantropikus szemlélete a visszaélékes elkövetőire is átsugárzik: nemcsak a kiszolgáltatott nép, hanem az uralkodó-osztály vétkes embereinek sora is a sors tehetetlen bábujaként sodródik az események epikai forgatagában.<sup>2</sup>

Arany többször is hangoztatta, hogy nem külső indítékok hatására, hanem a maga kedvére fogott bele művébe. Pontosan tudjuk, hogy *A falu jegyzője* csak 1847 januárjában jutott el Nagyszalontára, a kaszinó könyvtárába. Ebből eddig azt a véleményt kockáztatták meg, hogy Arany a regényt előbb nem ismerte. Ergo: nem is hathatott rá. Az *Életképek* 1845. március 15-i számában azonban Vas Andor tollából Eötvös műve első füzetéről terjedelmes recenzió jelent meg, amely ügyesen érzékeltette a regény várható kritikai tendenciáját. Ebből a recenzióból, amelyet Arany feltétlenül elolvasott, hiszen az *Életképek* előfizetője volt, néhány olyan mondatot közlünk, amelyek mélyebben rezegtek a szalontai nótárius lelkében, mint

<sup>41</sup> René RAPIN: *Réflexions sur la Poétique d'Aristote*. Paris, 1674; Sir William Temple: *Of Poetry* (1690), in *Critical Essays of the 17th Century*, ed. Spingarn. III. 99.

<sup>42</sup> Joseph WARTON: *Essay on the Writings and Genius of Pope*. London, 1756., 1782. I. iv és köv., II. 481.; SULZER: I. m. III. 538—539., 299.

<sup>1</sup> ARANY János: *Összes művei*. Kritikai kiadás. II. 222.

<sup>2</sup> SÖTÉR István: *Eötvös József*. Bp. 1953. 162.