

Bécsy Ágnes

## BERZSENYI DÁNIEL: VÍG CHLOE

Berzsényinek 1817-től, a Kölcsey-bírálattól kezdődő pályaszakasza bővelkedik zavarba ejtő talányokban – megnyugtatóan lezáró értékelése, érthetően, annál nehezebb. A feltehetően 1817 szeptemberé és 1836 között írt 28 vagy 29 vers közül gyakorlatilag csak hármát tart számon az értékelő hagyomány a „nagy” művek között; tekintélyes részük megkopott költői erőt vagy kidolgozatlanságot sejtet, töredékes, lapos alkalmi sorokra is bukkanunk; új műformák tűnnek fel és rögtön el (a versek fele epigramma, nagyjából a korábban nem használt szatirikus-pszogisztikus típusból; de találunk drámai dialógustöredéket és monológot, kosztümös szónoklatot, helyzetdalszerű szerepverset és mitológiai alak szájába adott önvallomást is). Mindezekért az inkább negatívan értékelt zavarjegyekért a sértettség, betegség, rossz közérzet szorításában elhaló költői ihletet s az esztétikai-elméleti érdeklődés túlnövését szokás hagyományosan felelőssé tenni – a ráhagyatkozó megszokás azonban könnyen fordulhat felszínes felmentő magyarázattá és gyanús véglegességgé. Mert – sarkítottan fogalmazva: lehet-e igaz, hogy az ekkori verstermés egyenletes esztétikai értékének hiánya mindenesztül szükségtelessé teszi jó néhány feltűnően gyöngé darab alaposabb vizsgálatát? hogy az elméleti elmerülés csak költői kiszáradás eredményezője vagy következménye, és csak a védekezés kényszere lehetett, nem egyszer mind benső, alkotói szükséglet is? hogy nem hozott elvileg jelentős előrelépést – például a költői önismeretben – ez a pályaszakasz? A kérdés a Berzsényi-kép egészét érinti; természetesen csak résztanulmányok sorában válaszolható meg, s ha az egyes esetekben nem is az egész probléma megragadásával, valamiképp mégis egy egész-összefüggés hipotézise szerint. Jelen dolgozat (mint egy nagyobb tanulmány része) legalábbis effajta hipotetikusan megközelítése kíván lenni egy olyan – önértékében gyenge, de összefüggéseiben sokat eláruló – kései versnek, mely szintén hipotetikusan keletkezéstörténeti magyarázatokkal, kínosan félretolt műként lappang Berzsényi-képünk egyik homályos szögletében.

Lássuk legelőbb a *Víg Chloe* megítéléséhez alapul szolgáló, felderített tényeket s az eddigi kommentárokat. Kisfaludyék 1824-ben kéri föl Berzsényit, hogy az *Auróra* számára küldene verseket. Az elküldöttek között van ez a mű is, mely hét év sértett magánya, hallgatása után a nyilvánosságnak szóló első költői életjelek egyike. Bár 1825-ben lát napvilágot, keletkezéséről biztos információ nincs. Vargha Balázs<sup>1</sup> és ő megállapításait tanulmányába illesztő Merényi Oszkár<sup>2</sup> emlékeztetnek arra, hogy Horvát István 1815 tavaszán kért énekeket és regéket a költőtől „Dáma-Kalendáriumába”. A kérésre csak levél válaszolt, mely nem nyílt elutasításként, de hangsúlyozta, hogy „... hidegsem, s invita Minerva sohasem szerettem dolgozni”. A felkérést kilenc év múlva újabb követte, s erre válaszul már vers érkezett, méghozzá: végig idézőjelben álló monológ, egy fiatal nő (Chloe) dala. Kézenfekvő, hogy a kutatók a Dáma-Kalendáriumtól és a szintén jelentős gyengébb nembeli olvasókörrrel számoló Aurórától érkezett felkérésekben, még inkább a köztes években keresik az ihlet forrását, nem feltéve, hogy a vers pusztán felkérésre, „invita Minerva” született volna. Merényi Oszkár megfontolása szerint az 1818–1824 közötti, betegséggel és esztétikázással töltött években nem íródhatott ez a könnyed dal, mely témája, hangulata, versformája szerint sehogyan sem illik a korszak komor képéhez; a vers tervének kialakulása, s így a kiváltó élmény, 1815–1818 közt valószínűsíthető. Merényi Oszkár bizonyosra veszi, hogy a gyengéd érzelmekkel kísért s 1815-ben már jelentős episztolával is megtisztelt Dukai

<sup>1</sup> VARGHA Balázs: Berzsényi, Bp. 1959. 245–246.

<sup>2</sup> MERÉNYI Oszkár: Berzsényi Dániel versei Merényi Oszkár tanulmányaival, Szépirodalmi, 1976. 460–464. o.

Takách Judit férjhezmenetele körül 1816-ban lábrakapott mendemondák játszottak szerepet a vers létrejöttében, s adhattak konkrét tartalmat, formát a tervnek, mely a Dáma-Kalendárium felhívását és speciális igényeit lett volna eredetileg hivatott kielégíteni. A váratlan hangütés és műfaj halvány indokolásán túl a keletkezésnek ez a magyarázata alapot ad a vers értelmezéséhez és a „nemek zavarából” fakadó homály eloszlatásához. Ugyanis a végső strófában a „Lilim még istenné tehet” sor csendül fel Chloe ajkán; az Aurórában megjelent szöveghez képest aztán Döbrentei kiadása „Ál-mam”-ra cserélte az itt bizarrul hangzó „Lilim”-et. Az 1936-os *Berzsenyi-tanulmányok* jegyzetében Merényi Oszkár még logikusnak tartotta a változtatást, újabban azonban elveti: állítván, hogy a vers a kedves, vidám teremtésnek ismert költőnő helyzetdala, szerelemmel-szabadsággal-házassággal vívódó monológia (vö: a „Szabad pedig ki-ki lehet./ Míg fejét —” fordulatnak a főkötőre való célzásként értelmezése), melyben az említett Lili hatalma a vőlegénytől hírt hozó, „gessneri” bizalmas barátnőé, s nem — mint vélénék — a szerelem tárgyáé. A keletkezési körülményeket alapul vevő magyarázat frappáns, és amennyire hipotetikus, annyira támadhatatlanul hihető is a maga illetékességi körében.

Az „invita Minerva” alkotni nem tudó költő művében azonban akadnak — maradnak — mind tartalmi, mind formai mozzanatok, melyek az előbbi filológiai magyarázatot ki nem zárják, csupán mellette a versnek inkább belső motívumokkal és Berzsenyi egész költészetének természetével számoló összefüggéseit feltárni készítenek. Elsősorban is a *versforma* kérdése igényel további figyelmet. A „női” szerepkör, illetve Judit személye — közvetve verseinek tónusa — még aligha elégséges indok rá, miért használja itt Berzsenyi ezt a könnyed „kádenciás” dalformát, melyet távol ifjúságában kultivált. A 8-as és 7-es sorokat váltó, keresztrimes, négysoros strófa 1799 előtt 8 dalában tűnt föl, 1803-ig még 6-szor, 1803–1808 között, a nagy elégiák idején mindössze egyszer, az elégiái hangot a korai konvencionális dalok érzelmes stíljével ötvöző *Glyceré*-ben. Az 1808 és 1836 közötti 28 év során aztán mindössze egyetlen alkalommal jelenik meg: a *Vig Chloe*-ban, tőle tökéletesen elütő jellegű versek társaságában. A korai, azonos formájú dalok közül 11 egyértelműen a gessneri indíttatású, konvencionális szerelmi dalok típusába tartozik; a továbbiakban pedig a szerelemhez mint egyetemes „ihlető-erő-höz”<sup>3</sup> kötődő élményt a szentimentális természetélmény (*Az est*), az enyészetélmény (*Mulandóság*), vagy — mint *Az Örömhez* és *A Múzsához* — az odüsszeusi keresés-bolyongás-csapatás, illetve az ihlet jellegzetesen berzsenyis, filozófikusabb, szellemibb szférái felé tágitják ki. A „Chloe-versszak” 8+8-as vagy 8+7-es zárlattal ellátott (a Himfy-strófát erősebben idéző) variációja kétszer bukkan föl: 1803 előtt egy szerelmes dalban, majd 1811-ben az *Életfilozófiáiban*, ebben a kimagasló visszatekintő-élet-felmérő, elfojtott ellentmondások közt utat kereső filozófiai dalban, mely az légia-korszak és a kazinczyánus, felvilágosult epiztolák „nemzetnek élő” költői életszakasza közt volt némiképp határkő. Ebben a korszakváltást jelző versben már szerepet játszhatott a tartalmi célú formaidézés — tudatos vagy ösztönös — szándéka. Bár a *Vig Chloe* keletkezési idejét ilyen pontosan nem ismerjük, a keletkezés körüli évek (1815–1825) mindenképpen ismét határhelyzetet jelentettek, más tartalmú, a költői pálya egészét tekintve sorsfordítóbbat. Nem lehet-e szó éppen ezért itt is, sőt itt különösen tudatos utalásról, kiszámított önértelmező gesztusról, a 28 év során egyszer, oly jelentőségteljesen egyszer, újra és utoljára alkalmazott formával? — A válaszhoz meg kell találnunk az okot, ami indítékul szolgálhatott Berzsenyinek ahhoz, hogy utalással, költői önértelmezéssel fordítsa a korai szerelmes dalok ekkorra oly anakronisztikus formáját, sőt fordulatait, és meg kell jelölnünk, milyen tartalmú utalásnak nyithatott utat a verstípusnak különös jelentéshatóságot biztosító alkalom.

Köztudott, hogy Kölcsey 1817-es kritikája általában igen elmarasztalóan illeti Berzsenyi több korai rimes versét, szám szerint 19 fiatalkori darabot (köztük 12 tipikus szerelmes dal, a fennmaradók *A reggel* kivételével szintén a szerelem-enyészet-halhatatlanság-ihletettség élménykörében mozognak; 13 használja a 8+7-es sorokat keresztrímmel kapcsoló formát); ezek szolgálnak egyszersmind céltáblául a Berzsenyi rimes verselését illető bírálatához is, mely a Lukács papot sirató klapancia feleslegesen sértő idézésével a kritika vége, „utolsó szava”.

Az 1817–18-ban paranoiás görcsökben fogant *Antirecensio* természetesen kitér e vádakra. A gyermeki darabok közlését jellemző, bizonytalanság táplálta dacreakció menti itt még, úgymond: szándékosan vette bele kötetébe „gyengébb” műveit is, mivel a zseni sem ír csupa remeket, s ő nem

<sup>3</sup> Vö: HORVÁTH János: Berzsenyi és íróbarátai. Bp. 1960. — „A sugalló erőket magasztaló költemények” című fejezetben ír arról, hogy a különböző sugalló-ihlető erők, így a szerelem és a költészet „már-már szinte” azonosak.

óhajtotta hiú módon megszébbíteni önmagát. Ettől függetlenül külön is védelmezi a „kádenciás” verselést. A hosszas esztétikai tanulmányok után, 1825-ben elkészült *Észrevételek* azonos passzusában elsőül röviden megemlíti ugyan a fenti szerénységet, ám a döntő érv itt már valami más: a „*közönégek középszerű emberiségben*” látja publikumát, „melyet a bal kultúra még annyira el nem rontott, hogy a *poézist, ezt a gyermeki lelkeknek gyermeki reliigióját gót iztelenség mesterkéltt bábjáiban keresni s a lelket a fül dobjának alája vetni* akarná; az oly publikumnak pedig szintúgy tetszenek az én *gyermeki dalaim, valamint legjobb ódáim, melyek között nincs is egyéb különbség, sem korakra, sem természetekre nézve*, mint az, hogy a dalokban a szívnek együgyű nyelvén beszéltem, az ódáknak pedig a tárgy természete szerint harsogtam: aki az ódák lelkét meg tudja tekinteni, láthatja, hogy azoknak nagy részében még szembetűnőbb a *csupa gyermeki értelem és gyermeki gondolkozás*, mint ezen *együgyű dalokban*.”<sup>4</sup> Az *Antirecenzió*hoz képest váratlanul rövid bekezdésben tér végül ki a verselés ügyére, az előbb mondottakhoz szorosan kapcsolódva annyit említ csupán, hogy a rimelés megszabogatott törvényeinek (vö: a „fül dobjának”) csak „módiverselőink” vetik alá magukat, s a „mesterkélés” szankcionálja, míg a művészet lépten-nyomon áthágni kényszerül őket. (A harmónia- és egyszerűség-elvű, itt jelzett új verstani nézeteit 1826-ban *A versformákról* írott tanulmányában fejti ki részletesen.) Az *Észrevételek* a gyermeki dalok védelmében megszólaltatja a harmónia (a „közép-”) mint egyetemes mérce gondolatát, melyen hozzákapcsolva a „gyermeki” és „együgyű” pozitív értéktartalmú idealitását (a két jelző a klasszikus görögység minősítője is ettől kezdve!); megfogalmazza az igazi poézis gyermek-lelkűségének és magasatos, reliigiói természetének kritériumát (közvetve a költő ösztönös és szacerdotális indítását), s az ezeknek való megfelelésben (ami a verstani szabadság elvi védelmét is magában foglalja) leli korai verseinek mentségét, illetve értékét. Utóbbit a dalok és ódák „lelkének” azonosságát hirdetve nyomatékosítja. Mentő érvei tehát a *Poétai Harmonistika* esztétikai világgképét előlegezik, és költői ihletének alapvető egységét állítják.

Szembetűnő tehát, hogy 1818-tól 1825-ig a korai verseket illetően hogy megnőtt Berzsenyi magabiztossága. Kölcsey érveivel először csak az őszinte dilettáns reakcióját tudta szembeállítani: a versek tényleg gyengék, de legalább lelkéből lelkedeztek. Aztán ez az őszinte lélek érthető örömmel mint elégtételt fogadhatta 1821 decemberében Mailáth gróf levelét, ki őt „Magyarországnak legnagyobb poétájának” tisztelve *nyolc* versét fordította le készülő *Magyarische Gedichte* című antológiájában (majd 1825-ben jelenik meg), köztük három szerelmes dalt, melyekből *kettő* a Kölcseytől megjelölt „gyomok” közé tartozik (a *Phyllis* és a *Glycere*: mintegy a szerelmi regény kezdő- és végpontját jelölik). Berzsenyi 1822. február 28-án kelt válaszelevele – ami a fordításokat illeti – jellemzően *csak ezekre* reflektál. A „Gratiák fölkenntje”-nek nyilvánítja Mailáthot, kinek a „gót iztelenség szentimentál-grimasszaitul” nem fertőzött ízlése és „szép érzésű naív lelke” fölfedezte a dalok szépségét és jelentőségét, gyermeket és nem gyermeket látva bennük. A Mailáthra záporozó elismerésben halványan jelződik a későbbi, elméleti védelem iránya, de elsősorban mégis mint az önbizonyosság visszaszerzésére tett kísérlet kap fejlődéstörténeti jelentőséget. Mailáth segítségével a dalok értékebe vetett, Kölcseytől könnyen megingatott ösztönös-érzelmi hitét nyeri – indokon felül nagy mértékben – vissza. A fordító lelkébe vetítve önlélt, mely a daloké is, *voltaképpen nem a verseket, hanem „lelküket”: a számára oly nagy szubjektív jelentőséggel bíró s az ódákéval közös ihletük természetét rehabilitálja*. Ugyanezt teszi lényegében esztétikai olvasmányokon csiszolt, rendszerező okfejtéssel az *Észrevételek*ben is.<sup>5</sup>

Feltehetően az egész esztétizálás ösztönzője 1818-tól a *Poétai Harmonistika*-ig az előbb látott rehabilitációs törekvés. Ami – s ez bizonylan fontos – aligha pusztá mentségkeresést jelentett, ha – kezdetben – motiválta is ilyen indulat. Jelentette sokkal inkább a félve rejtgetett, pályája során el-meg elfojtott és minduntalan feltörő, tiltott késztetések tisztulón tudatos vállalását: az *én* „daimónjának” *költői* „daimónként” való megragadását. A kritikát követő „hipochondriás”, sértődöttségnek

<sup>4</sup> BERZSENYI Dániel *Összes Művei*, Bp. 1968. 196–197. – Első kiemelés Berzsenyitől, továbbiak tőlem: B. Á.

<sup>5</sup> SZAUDER József már fölfedezte – ha nem is értékelte részletezőn – a két antikritika között hét év alatt lezajlott elvi változásokat (*A romantika útján*, Bp. 1961. *A magyar romantika kezdeteiről*, 46.). – E kötetben másutt felhívja a figyelmet Schiller elméletének jelentőségére, mely Berzsenyit megerősíthette saját naiv, gyermeki természete felől, s megkönnyíthette számára az érzett evidencia esztétikai kifejtését az ismert, romantikusan mitizált formában. (*Génusz száll. . .*, 224–47.)

Kölcsey valószínűleg azért lehetett kiváltója, mert a látens ok, a költői önszemlélet kételyek közt egyensúlyozó, hiperérzékeny labilitása, minden pillanatban összeomlással fenyegetően már élt Berzsenyi legbensőbb valójában. Antirecenziós törekvéseiben aligha csak a konzervatív-nemesi irodalomszemlélet méltóságutadta ágaskodott fel az irodalmi respublikával fenyegető szellem ellenében. Kölcsey az önmagával szembeni benső bizonytalanságot erősítette a költőben tektonikus katasztrófává – vele perelve önmaga visszanyeréséért (így voltaképpen dilettáns költészet- és önszemlélete ellenében) a költői egzisztencia hiteles újrakonstrukciójáért küzdött. Kölcsey-portréiban – ellenkező előjellel – éppúgy költői önmagát, törekvéseit próbálta igazolni, mint Mailáth-portréjában.<sup>6</sup> Ha az *Antirecensio* megszálolt dűhe közönséges sértődöttségből, hiúságból táplálkozott volna kizárólag, nemcsak – Kazinczytól is értetlenül fogadott – önpusztító heve lenne szinte magyarázhatatlan, hanem az is, miért folytatta a költő esztétikai tanulmányait oly elszánt, kitaró átélessel. Ha csak külső megtámadatásnak érezte volna a kritikát, könnyebb úton is megtalálhatta volna a maga tekintélyelvű válaszát, de a támadás belülről (is) hatott, elsősorban önmagának volt szüksége az 1818-ban kifejtettnél meggyőzőbb válasza és igazolására. A költőnek. – Alig figyeltünk rá, hogy már az 1815-ös episztolák és a Kölcsey-kritika olvasása között csak egy versnek keletkezéséről tudunk biztosan (*Himnusz Keszthelyi isteneihez*, ez a már sajátosan *költészet*-centrikus mitikus kultúrfilozófiai vers 1817. február 12-én dátumozott). Vajon miért vonult közben, 1815 és 1817 között, a kritika előtt már önkéntes némaságba Berzsenyi? Mivel magyarázható, hogy aztán az 1825 előtti hét komor év során írt hét verse közül kettő – a legjelentősebbek – az *Até* üldözte, Orpheuszként vérző tagokra szaggatott *költő* sorsát fogalmazza, önarcképként, két változatban (*Barátaimhoz III; A költő és a sors*)? Véletlen-e, hogy az utolsó húsz év „nagy”-nak ismert három verse (*A poeta; Gróf Mailáth Jánoshoz; A poézis hajdan és most*) a *költészettel* foglalkozik; témájuk az ihlet – saját költészetének sorsa és tanúsága – az egyetemes költészet „világsszemlének” útja? S végül: mit sejtet, hogy 1817-től jelennek meg lírájában azok a lírai képmás funkciójú mitológiai utalások, melyek nem csupán a „lélek”, hanem a *költő én*, méghozzá egy sorsszerűen tragikus költőiség képét vázolják: a fent említett Orpheusz, *A füredi kúthoz* sастépte Prometheusza, a Mailáth-óda Pygmalionja, az utolsó vers Prótheusza („lekötött kalóz”), illetve Szemelje (a villámütésben ényésző „bűszke lány”)? – Ez utóbbi képmásokhoz kapcsolódónak tartjuk a *Víg Chloe* égből visszahulló „lepkeszárnyú gyermek”-ét is. A feltételezett kapcsolat kifejtése céljából azonban előbb térjünk vissza a versformát illető, eddig elsorolt szélesebb megfontolások tanulságához, illetve folytatólag a vers szavaihoz immár, melyek tartalmilag is pontosan kirajzolják a verstípus használatában sejtett öntelmező gesztust, jelentését és jelentőségét.

A *Víg Chloe*-ban három évized múltán újra megjelenő versforma az 1797–1803 közötti szerelmes versek, különösen a legkorábbiak között ismert *Phyllis* (szintén idézőjeles helyzetdal) félreérthetetlen visszahozása, amit megerősít a gyermeki dalokban kialakult képi-nyelvi klisék (természeti színhelyek, érzelmegesztusok konvencionális, egyben áspirituálizált rekvizitumok), illetve a hajdani Lilikhez, Lollikhoz s egyéb szilaj leánykákhoz intézett morális szentenciák szintén egyértelmű felelevenítése. Egyben a korai dalok általánosabb ihlettermészetére utalást érzünk *A Múzsához* érzelmi-eszményi *álm-képzetét* s *Az Örömhöz tündér-csalatás-képzetét* idéző, szerelmi konvenciókhoz illeszkedő fordulatáiban. A gyermeki dalok 1818 és 1825 között kibontakozó esztétizáló és alkotáslélektani védelmét, valamelyest az *Életfilozófia* példáját is szem előtt tartva a visszautalásban tudatos szándékot és tartalmat érzünk: a költői pálya egy részének tulajdonított hangsúly eszközével az egész pálya értelmező, minősítő összefoglalására tett kísérletet. Ezt figyelembe véve aztán a szöveg tartalmi vonatkozásai a korai dalokon túl a 10-es évek végéig terjedő költészetre is értelmezhetőek, a versben kirajzolódó „történet” a Berzsenyi-líra egészének „lélektörténete”-ként is fölfogható.

A cím és az idézőjel szerint a vers formálisan „másvalaki” monológia, ám semmiféle „máshelyzetre” utaló szituációs konkrétumot nem tartalmaz (a mellékes „barátném” kitételől eltekintve szólhatna férfi szájából is), a beszélő alak személye és helyzete merőben elvont, éterikus; a vers tehát nem valódi helyzetdal, illetve nem sikerült helyzetdal. Már a kezdő strofában felsejlik olyan tartalom, mely

<sup>6</sup> SZAUDER József az *Észrevételek* romantikusan mítoszi-gyermeki költészetfelfogásában kiemeli a *költő* Kölcseyvel való rokonságot. Kölcsey *kritikai* támadásának egyik rejtett okát a titkolt – mert megfélemezhető készteséseket illető – rokon érzésben, az áttételes *önkritika* ösztönében látja. (I. kötet; *A magyar romantika kezdeteiről*, 46–49.) – Berzsenyi ellentámadása (Kölcsey *Jegyváltó*-jának lerántása, a költőt s embert illető egyéb megjegyzések) nem értelmezhető részint hasonló alapon?

a személy és helyzet karakterességét elbizonytalanítja, a vidám, fiatal lánynak ígérkező „beszélő” szájára olyan értelmű szavakat adván, melyek az öregedő költő vallomásaiban sem szólnának hitetlenül.<sup>7</sup> Műfaji – s így esztétikai – szempontból ez nem nevezhető sikeres megoldásnak, a vers értelmezésében mégsem mellékes tény a halál felé haladó öregség, a jelen – és az örökifjú „gyermeki” (e versben is kulcsszó), a hajdani összekötése. A sír és a gyermeki világ felé tekintés azonosítása párhuzamosan merül föl a két nyitó versszak finom kétértelműségében:

Húnyik a nap, pirul az ég,  
Intesz édes enyhelyem!  
Megyek, megyek, ah elég rég  
Vonza feléd kebelem.

A hunyó napban, alkonyi ég alatt intő „enyhely”, az „elég rég” vonzó megpihenés helye: halált és békítő enyészetet első pillantásra (kezdőképként!) erősebben idéz, mint ifjonti hazaérkezést. Az életnap piruló alkonyában felsejülő enyhely aztán a következő strófában úszik át egyértelműen az egyszerű nap alkonyán boldog pihenést ígérő gyermeki ideálvilág: szerelmes tájat idéző álom, álomi emlékezet képzetébe.

Te vagy az én kis világom,  
Virágim szép ligete!  
Gyermeki vig munkásságom  
S elném első képzete.

Ahogy összefonódik az ifjúság nosztalgiaja (és tartalma) a közelgő halál sejtelmével, a „gyermeki” „első képzet” felé vonó ösztön átvetül a halál felé tartó benső tartalmakra és viszont. Ekképpen egységesül a „félhalott”-ság az örök fiatalság, megújulás állapotával,<sup>8</sup> hogy aztán ez a szerelemtől lelkes ifjúság, visszafiatalodás mondja el az élet végi visszatekintést az „első (vers)képzet” formájában, ami által a költői öntörténet valamiféle szerelem-történetként jelenhet meg (5–10. versszak).

A gyermekség mitoszi emléktája maga a lélek alkotta teljesség-*álom*, a „kedves-titkok” vonzalmakban fogant költői *jelképvilág*, melynek sorsa a *tündér* eltűnés-hervadás – Chloe vallomásaiban éppúgy, mint az 1799–1804 közötti idillekből a következő években elégiákba váltó Berzsenyi élményvilágában. A jelképek álomvilágát teremti gyermekség elmúlván „csalfa remény” „bábjait” hagyja maga után, a vonzalmak „hív lánc”, „violabilincse” nyugozó „rablánc” lesz az ébredésben, örökifjú éden helyett őszi hervadás lesz az élet színtere. Az ébredést, illúzióvesztést követő alternatíva itt is ugyanaz, mint költészete egészében: vagy megtérni próbál a jámbor „bölcesség” lelki védelmébe, vagy az álmódást, a csapongó „szébb világot” alkotást vállalja örökös „csalátások”, hervadások és lélekpusztulások kínjaival. A vers – akár a költői pálya is többször – előbb megpróbál megtérni. Önitéletül, egyben örök bölcsességment megfogalmazza az álmódozás, szellemi égbemelkedés kudarcát, sőt hübrikus vétségét, mindjárt az erudíciós költészeteszményt mutató korai verseket, illetve a szerelmes dalok rokon fogantatású intelmeit visszhangzó formában:

Óh, nem jó halandó szemnek  
Az eget megmutatni,  
S a lepkeszárnyú gyermeknek  
Égi szárnyakat adni.

<sup>7</sup>Attól a költőtől, aki már tizennégy évvel korábban „formális öreg”-nek mondta magát, aki a Kólcsey-kritika után „árnyéka” önmagának, kinek „lelke rég megholt, s annak helyét egy új, ismeretlen lélek szállotta meg, mely sötét és hideg, mint az ég s nyugodt, mint a sír”. (Levél Kazinczyhoz, 1820. december 13.)

<sup>8</sup>Chloe eredetileg Deméter egyik mellékeve, s „zöldellő”-t jelent; az istennő természethervasztó avilági arcával (Kthónia) szemben lényé éltető, termékeny, „fiatali” aspektusát jelöli.

Nehéz a mennyet elhagyni,  
Pedig le kell hullanunk!  
Jobb a hív földön maradni  
S rózsákat itt szagatnunk.

A „le kell hullanunk” megrendülése még igaz átéléssel hangzik, de a következő bölcsekedés egyre hamisabb, sekélyesebb tétellevezetéssé válik, s amint költészetében sem hozott soha hiteles megnyugvást, a versben sem – mert igazabb indulata elsöpri. Berzsenyi itt előbb szinte önparódiaként ellaposodott „horáci” meglegedésről beszél: a „méh-ajakkal” mindenütt mézet lelő bölcsséget (saját költészete nem egy korábbi sorára utalva, de a versforma ritmikai lehetőségeit itt ironikusan kihasználva) klancias döngicséléssé devalválja, kereplő módjára pergetve az aranyigazságot, hogy aztán váratlanul – a szerkesztés konvencióit sokat sejtetően fölborítva – egy merőben ellentétes töltésű érzelmi robbanás hiányos-szagatott mondataival lökje el a józan „bölcsséget”:

*Nem álmodni, / hanem élni  
Illik e szép / világban:  
Méh-ajakkal / mézet lelni  
Lehet minden / virágban.*

*Egyik hervad, / másik nyílik,  
Mindenik csak / tünemény;  
Annak nyílik / a legszebbik,  
Aki szabad / s vig mint én.*

*Szabad pedig / ki-ki lehet  
Míg fejét, – de / hol vagyok?  
Lilim még is / tenné tehet,  
Legyen, legyen, / halgatok.*

A végső strofa második sorának ritmikailag hangsúlyozott hangulati-gondolati föleszmelésében a Chloe szájába nem, de a korai Berzsenyi-dalok világába annál inkább illő „Lilim”-mel (vagy a vele szinte egyet jelentő „Álmam”-mal) jelölt gyermeki-szerelmes fölszárnyalás vállalása fogalmazódik meg: a dalok szerelem-alkotta világa érzelmi fölemelkedéstől színezett ideálvilág, az álmok valósága is. „Lilim” vagy „Álmam” révén bár, a hangsúly az istenülésen van, ami a „lepkeszárnyú gyermek” „égi szárnyak”-ra kelését – és újabb lehullását – involválja; jelenti a megújuló álmot, az álmok újabb csalfa bábbá foszlását, újabb virágzó enyhelyet és újabb hervadást; visszafiatalodást, mely az enyészetet közelíti (a „Legyen, legyen” ismétlődő megadása a befejezésben a kezdésbeli „Megyek, megyek” erőteljes alakzatríme).

A versbeli „szerelmi regény” múlt idejű története végén a „Legyen, legyen” jövőre vonatkozó jelene egyszeri és végleges fordulatként hat. Ám az enyhely felé közelítő „Chloe” sejteti, hogy a történet és lezáró fordulata egyben örökös ismétlődés is: a „Gyermeki vig munkásságom / S elmém első képze” folyamatosan jelen idejű vonzással hívja („Hozzád jövök, ha szívemet / Aggodalom terheli, / Hozzád, ha rám öröm nevet, / S kezem lantját emeli”), „új világba andalít”-ó ígérete szüntelen gyermeki felemelkedésre csábítja. A versbeli szerelem-álom történet Berzsenyi költészetére értelmezve mint folyamatos „esemény” is kifejező. Nem csupán arról van szó, hogy az álom – ébredés – tanító bölcsség „lépéseiben” az idilli – elégiai – episztolai költészet kronologikus lépcsőfokaival vág egybe megközelítőleg: kézenfekvően vonatkoztatható arra is, ami talán a költő számára is elevenebb és állandóbb probléma volt: az *álmodás* és égbe emelkedés, „*fellengés*” – illetve a *bölcsség* úgyszólván versről versre zajló küzdelmére az egyes korszakokon belül.<sup>9</sup> Így értjük a szerepét és önértelmező

<sup>9</sup> Az „álom” és a „fellengés” motívumainak említett dolgozatunkban elvégzett részletes vizsgálata azt is igazolja, hogy Berzsenyi költészetében a kezdetektől folyamatosan létezik egy – benső, szubjektív, romantikus irányba mutató – álmodástörténet s egy párhuzamos – erudíciós, objektív, tradíciók-

vonatkozását a versbeli „történet” folyamatos és egyszeri jelentésének is: a verszárlat rövid, de emphatikusan hangsúlyozott, érzelmi választást sugalló jelene mindkét „történet” lezárása lehet; egy költői elkötelezettség *most is* és *most már mindig* választása érvényesül benne. Hogy voltaképp micsoda ez az elkötelezettség, költőileg mit jelent, az az ikároszi „lepkeszárnyú gyermek” sorsában, sorsának elfogadásában mutatható meg.

A *lepke*, illetve a *lepkeszárnyú* fiatal lány alakja a mitológiában *Psychének*, a lélek megszemélyesítőjének képe. Az eredendően halandó *Psyché* azonban sosem önálló alak, rendre együtt jelenik meg párjával, a szerelem halhatatlan *szárnyas istengyermekeivel*, *Aphrodite* és *Hermész* (vagy *Árész* vagy *Zeusz*) fiával: *Amorral*. A „lepkeszárnyú gyermek” kettejük közös történetét idézi, sűrítetten is félreérthetetlen utalás az *Amor* és *Psyché* gondolatra.<sup>10</sup> Ismeretes, hogy *Berzsenyi* 1810-ben megvásárolta *Platón* dialógusainak német kiadását,<sup>11</sup> *Poétai Harmonistiká*-jának eszméiben igen nagy szerepe van a platóni filozófia hatásának, elsősorban a *Symposionnak* és a *Phaidrosznak*. E művek ismerete már 1825-ben (az *Észrevételek*-ben) feltétlenül jelentkezik, s így valószínűleg az *Amor* és *Psyché* utalás is kapcsolatban állhat a platóni hatással. A *Symposionból* a költő megismerhette *Éroszt* mint annak a törekvésnek kifejezőjét, mely az embert az érzékiektől fokozatosan a legfőbb jó és szép eszméihez emeli. (*Diotima* tanítása szerint *Érosz* se nem halandó, se nem isten, hanem közvetítő világerő, daimón.) A *Phaidrosz* alapján másrészt megismerhette a lélek szárnyas szekerének képzetét, a két szárnyas paripáét, melyek közül az egyik a magasban járván a világ ura, míg a másik tollát veszítve hull, s az anyagba ütközve természetes földi vonzkörébe ér.<sup>12</sup> – *Psyché* mítoszi sorsában – a fenti képzeteket kiegészítő – jelentősége van talán annak a boldognak, hogy némiképp *Szemelé* (a „halandó lányka”) rokona: földi királylányként addig él csak helyang szerelmeben *Érosszal*, míg isteni valójában látni nem akarja, amint meglesné szerelme égi lényét, *Érosz* elhagyja, s *Psychének* ezer veszélyt, vándor megpróbáltatást állító út vége adja csak meg az örök találkozást isteni kedvesével.<sup>13</sup> A nyilvánvaló *Platón*-hatás és *Berzsenyi* másutt is annyiszor megnyilvánuló kitűnő mitológiai értesültségének ismeretében nem alaptalan a „lepkeszárnyú gyermek” képmásán olyan költői szimbólumot értenünk, melyben a „földi” *Psyché* és ember fölötti vándorútján elért égi kedvese egyesül, a földre hulló s az égi lélek-paripa útja együtt jelenik meg, a földi szerelemben megtalált *Amor* a lélek emelkedésével elért égi *Érosszá* lesz: a szerelmes dalok ihletőjeként a „zarnokölők” ódai istenével is egy. A vers szentenciája szerint „nem jó” ez a földit az égbe ragadó extatikus vonzás, mert végül is a visszahullás, a kudarc jóslatával teljes – a fellázadó érzelmi döntés mégis elismeri benne a legyőzhetetlen, örökös ösztönzőt, mely minden „földi” meggondolás ellenére *most is* és *most már mindig* követendő. A „lepkeszárnyú gyermek” képmása *Berzsenyi* „fellegetéseinek”, „csapongásainak” (költői ihletettségét kifejező állandó motívumai ezek): ihlete alaptermészetének értelmezője, benne az „álom” vállalásának, a benső törekvésekből táplálkozó – végül is tragikumba hulló, pusztulást sürgető – „visszafiatalodásoknak” elkerülhetetlensége fogalmazódik felismert és elfogadott költői (tehát több mint érzelmi következményeket rejtő) sorsképletté.<sup>14</sup> A vállalt, benső ösztönzés lényegét illetően a

hoz vonzó – bölcsesség-történet, mely mint valami külső-belső harmóniát kereső egységes üdvtörekvés indul, hogy aztán egyre ellentmondóbb-feleselőbb képzeletlancolatalt idegenülve, választás elé állítsa az – így vagy úgy – önlegyözőt, megnyugvást sehogyan nem találó költőt.

<sup>10</sup> *Amor* – azaz *Érosz* – a görög mitológiában a legősbibb és legfiatalabb isten (archaikus mítoszok szerint a *Káosz*ból születő első lény, újabb értelmezésben az istenek örökifjú gyermeke), a hellenizmus óta a római művészetben *Cupidó*ként elsődlegesen az ellenkező nemek közti erotikus vonzalom égi hatalmát személyesítette meg, ám a klasszikus görögységben még elevenen élt egy tágabb, illetve szellemibb értelmezése is. *Gymnasionok* és *ephebiák* védistene volt; *Athénban* benne tisztelték azt a felsőbb lényt, akinek segítségével *Harmódiosz* és *Arisztogeiton* szellemi frigye megszabadította a várost zarnokaitól; több helyütt az úgynevezett *Elephtería-ünnepek* az ő személyének szobáltak.

<sup>11</sup> *Sämtliche Gespräche der Platon*. Übersetzt von Klenker. 1804. (4. kötet).

<sup>12</sup> Vö: *KERÉNYI Károly*: Az ismeretlen *Berzsenyi*, Bp.–Debrecen–Pécs, 1940.

<sup>13</sup> *Berzsenyi* egyik korai szerelmes dalának, az 1799–1802 között írt *A szerelemhez* címűnek utolsó strófájában már költői képből idézte a vándorló, a feledés alvilági folyójából merítő *Psychét*.

<sup>14</sup> Az 1825-ben megjelent versek közt van *A poeta*, az elismert nagy ihletvers is, mely általánosabban, de mégis nyilvánvaló személyességgel az „Uj tündéri világ bája” általi elragadtatásként, a *Léthe* habjába merült lélek égre emelkedéseként s „csuda lángérvő” formájában érzékelteti az ihletet, jelezve sebezhető érzékenységét és tragikus perspektíváját is.

korai szerelmes dalokra való utalás a kép éroszi vonatkozásával együtt közöl egy igen fontos tartalmat: szerelmes ihletének és egész költészete ihletének egymagvúságát. A visszautalásban a korai dalok „közönséges” Érosa az égi Érosz, Vénusz Urania szellemi magasába emelkedik, s mint ilyen képviseli a költői törekvésekben kontinuanus ható ihletelvet, költészetének korai, ős-pillanatában látva egészének lényegét, jellemét. *A vers ennyiben nem pusztán dacos vállalása a daloknak, hanem a dalok* (konvencionális héjazatában is) *már élő, egyéni ihlet-lényegének* – a prózai megnyilatkozásokban annyit hangoztatott gyermekeinek – *értelmező felemelése, költői tudatosulása és elfogadása.* A platóni-éroszi ihlet ugyanis a *teremtés* ösztönét is magában foglalja, a szerelmet mint a „jó örök bírásának vágyát” s a „szépben való nemzés” halhatatlan („visszafiataltító”) törekvését: azt, amit Berzsenyi 1830-ban, a *Vig Chloe* után öt évvel elkészült *Mailáth-ódában* majd szintén mitológiai képmásban fogalmaz meg egyértelműbben is.

A *Gróf Mailáth Jánoshoz* írott vers is költői pályafelmérés, visszatekintés – vállalással és általánosító, „közérdekű” tanulságokkal; a *Vig Chloe*-val kimutatható többrétű kapcsolatát itt nem vizsgálva, arra a momentumra hívjuk fel a figyelmet, mely az 1825-ös dal ihletfölgóságát teszi – az ódak felől – világosabbá. A *Vig Chloe* kezdeti enyészetképevel rokonítható verskezdő állapotrajznak az elapadni készülő ihletre vonatkozó képe („rohanó Vág”, mely „árjait. . . zúgva szórja”) a vers második felének személyi-nemzeti utalásaival tisztán a nemzeti ódaköltő egzaltációját idézi. Erre az ódai költészetre vonatkozik múlt idővel a vers 4–5. versszaka:

Tündér tükörben nyílt nekem a világ.  
S mint egy Pygmalion szobra. ölem hevén  
Életre gyűlni látsza honnom,  
S annak ivá kebelem sugalmát.

Mellebbe, mint egy Ílion éneke  
Zengett a haza szent lángja; Olympia  
Istenfiakkal küzdve tűnt fel  
Isteni bájba merült szememnek.

Eltűnt a rémkép. . .

A „tündér tükör” képei – az „isteni bájba merült szem” látomásai – a „rémkép” – s a vers végén a „villitánc”: a *Vig Chloe* álomtörténetét idéző képzetsorba sűríti költészetének benső történetét, sorsát, itt ugyan némileg más hangsúlyokkal és *A poézis hajdan és most* felfogása felé mutató, egyetemes-intő tartalmakkal, számunkra azonban most csak a kudarcos, de sorsként vállalt ihlet jellemzése tanulságos. A nemzeti ódaköltészetet idéző, fegyelmezett ihlet-nosztalgiaét eláruló kezddé után olyan mitológiai arckép bukkan föl, mely ebben a kontextusban meglepően szokatlan, szimbolikus átértelmezhettségében messze több mint konvencionális rekvizitum, ezért alapos figyelmet érdemel. A Pygmalionra való utalás persze elég természetesen kerül kapcsolatba a művészi teremtő tevékenységgel, de a mítosz hagyományos jelentésköre a szerelemé, nem a hazafiúi, nemzeti törekvéseké. Eredeti jelentésében alkalmazta már Berzsenyi a Psyché-utalás kapcsán említett korai dalában, *A szerelemhez* címűben is.<sup>15</sup> A pygmalioni teremtő aktus a szoborideál életre ölelése, a szerelem éltető lángjának átlobbantása az addig élettelen, képzeletben élő ideálképhe: „álom”-képhe. Ez a tartalom éled fel a Mailáth-ódában, ám az eredeti jelentéskör átértelmezésével, illetve szokatlan kiterjesztésével. A 4. versszak szerint költészetének ideálja, életre keltendő szobra a „honn” volt, így a pygmalioni szerelmes-teremtő energia is ezt a tárgyat illette. A mítosz behelyettesítésével létrejött *költő*-képmásban annak az értelmező önvizsgálatnak a kiegészülését találjuk, melyet a *Vig Chloe*-ban is nyomoztunk: a költő pályája vezérlő ihletét feltétlennek és egyneműnek tekinti; lényegét 1825-ben nem csupán bizonygatott „teljes-értékűségük” okán próbálhatta a korai szerelmes dalokban megra-

<sup>15</sup> „Bennem mélyen metszve lelem / Szép ideálját, / Pygmalionként ölelem / Kedves bálványát, / De meg nem lelkesíthetem, / Csak tűnő képét kergetem” – jellemzően anti-Pygmalionként, csalatott álmodóként láttatva már itt is magát.

gadni, hanem mert a legközvetlenebbül nyilván ezek mutathatták meg az ihletnek a szerelemmel való mitikus azonosságát. Ahogy a *Víg Chloe* „lepkeszárnyú gyermek”-e a szellemi daimón, Érosz szférájába emeli, szublimálja a *dalihletet*, úgy tágitja a Mailáth-vers Pygmalionja az éroszi teremtő aktus igényét – a korai, még nagyon hagyományos tartalmú említése felől – egyenesen az *ódai ihlet*, a nemzetteremtő energia képei kifejezőjévé.

A két vers érintkező pontjai is arra mutatnak, hogy az esztétikai tanulmányok első jelentősebb elméleti eredményét mutató *Észrevételek* körüli időtől Berzsenyi *lírájában* is felerősödik, sőt a leghangsúlyosabb törekvéssé lesz a tudatos költői önelemzés, nem csupán a költészetbölcseleti általánosításokkal szolgáló három „nagy” versben, hanem az ezekkel szoros kapcsolatot mutató, 1825 körülre datálható gyengébb szerepversekben is. A *Víg Chloe*, a *Szilágyi 1458-ban*, a *Wesselényi, a nádor Muránynál* szokatlanúságuk, illetve gyengeségük folytán sem ebben az összefüggésben, sem máshogyan nem kerültek még az érdeklődés előterébe. Úgy vélem, azért kell mégis foglalkozni velük, mert formájuk, *idézőjelességük* önmagában is jelentős mozzanatról árulkodik Berzsenyi költői öntudatának, magatartásának alakulását tekintve.

Nyilvánvaló, hogy a *Víg Chloe*-ról elmondottak csak a vers formája és műfaja felől kelt meggondolásokból következhetnek; a formai, nyelvi visszautalások, az idézőjellel is nyomatékosított szerephelyzet nélkül a vers álarcos tartalmát fürkésző értelmezés alaptalan lenne. Ennyiben a vers formáját – szélesen érve azt, ami ide értendő – a költő legbensőbb lírai tartalmait elárulónak gondoljuk (érve úgy is, hogy megmutatnak valami rejtett, másként még meg nem nyilvánuló mélyebb tényezőt; de úgy is, hogy esztétikailag nem találják a forma és a rájuk bízott mondanivaló igazi koherenciáját). – A *Víg Chloe* szerepgeztusában tulajdonképpen az történik, hogy Berzsenyi költészetének egy részét idézőjellel „újra megírja”, „megismétli” – a szerep révén mintegy önmagától eltávolítja, önmagát benne objektív távolságba helyezve; sallangjaiban, gyengéiben, immár nem vállalt vonásaiban távolból szemlélte önmagát ironikusan megszünteti, a jelenből pozitívna – és megmásíthatatlannak – felismert „lelkét” viszont általános és végleges érvénnyel vállalja mint *költő voltának* kardinális tartalmát. Véleményünk szerint a *Szilágyi 1458-ban*, sőt a Wesselényi-monológ is hasonlóan tekinthető a nemzeti ódák idézőjellel helyezett „megismétlésének” – megszüntetésének és végleges újravállalásának –, mint a *Chloe*-vers a dalok vonatkozásában.<sup>16</sup> Célunk itt nem e versek vizsgálata, pusztán a *Víg Chloe* szerepe bújtatott önértelmezéséhez szolgáló logikus analógiát próbáltuk jelezni bennük feltételezve, hogy az idézőjeles és más „rejtőző” versek<sup>17</sup> 1825-től gyakori felbukkanása egy minden korábbinál erősebb, tudatos *költői önmeghatározási kísérlet formai bizonyítékai*. Nyilvánvaló kapcsolatot érzünk az esztétikai tanulmányok, az ars poeticus igények, az *ön-objektíváló műfajok és versformák*, a költőn tragikus magafelismerése és Berzsenyi elnémulása között; ezért kívántuk felvetni a szerepversek elvi jelentőségének és kívánatos revíziójának gondolatát, kezdve a *Víg Chloe*-val.

Természetesen a *Chloe*-vers esztétikai értékét illetően ez nem jelent újraminősítést. Egyetértünk azokkal, akik elhibázott műnek tartják. Nem is lehet más. Valódi helyzetdálnak túl sok, méltó ars poeticának félrevezetően kevés: *Chloe* éterikus alakja – meg a korai dalok formája – nem bírhatja el a súlyt, melyet hordoznia kellene, a költői közlés pedig elvékonyul a könnyed, számára idegen szerepformában. Az illit agyonnyomja az elegia, ennek viszont a dalkonvenció nem adhat adekvát formát. Mint esztétikai élvezet tárgya: zavaros, felemás mű. De irodalomtörténeti kutatás tárgyaként megérdemli a figyelmet mint összes hibáival szimptomatikus, *elvíleg* jelentékeny, sokat elmondó vers. A Berzsenyi-talányok megválaszolását – részben – segítheti.

<sup>16</sup> A Szilágyi-versben a korai ódák hangja csendül (a Romlásnak indult... szövegváltozatait is erősen idézve), melyet közvetlenül Szilágyi Mihály szájába ad a költő – meggyőződésünk szerint nem a cenzúrára tekintő meggondolásból –; az utolsó versszakban egy Szilágyi–Sulla azonosítással aztán még nyilvánvalóbbá teszi a személyes konkrétságot feloldó szerepjelleget. Többször felhívta már az irodalomtörténet a figyelmet – magyarázatot alig találva – a vers szenvedélyes radikalizmusának váratlanságára. Kérdés, nincs-e összefüggésben ez a tartalmi újdonság az ódai önértelmezés szerepköntösével, nem a szobortökélyű honideált kifaragó s – eredménytelenül – életre szólóongató ódák kritikája, egyszersmind valódi tartalmuk, céljuk, nyers lényegük hangsúlyozódik-e idézőjeles újírásuk radikalizmusában? Nem a radikalizmus berzsenyis oka-indulata szólal-e meg a szív s a tisztt parancsa közt vívódó Wesselényi monológjában, hol a szerephőst a szerelem teszi rebellis honszeretővé?

<sup>17</sup> Vö: A *poézis hajdan és most* jóslat-vallomásának a „Jekötött kalóz”-zal, Prótheusszal való elmondatása.