

„FENSÉG” ÉS „GRÁCIA”

Ízléstörekvések a 18. század végének magyar irodalmában

I. A fogalmak megközelítése

I. A „Fenség” értelmezési tartománya

a) A fogalom értelmezéstörténetéről

A fenséges¹ 17–18. századi történetével foglalkozó alapvető kritikai munkák, mint például Samuel Holt Monk² és Théodore A. Litman³ monográfiái, a fogalom fejlődésének szakaszait igyekeznek feltárni a vizsgált időszakban. Az újabb szakirodalom ezzel szemben többnyire megegyezik abban, hogy – a történeti alakváltozatok létének elismerése mellett – inkább a fenséges különféle diskurzusainak leírására helyezi a hangsúlyt. A fogalmat ugyanis körvonalúnak tekintik, olyannak, amely nem értelmezhető csakis az esztétikatörténeti diskurzus egynemű közegében. Az esztétika önálló diszciplínája nem is létezett a 18. század második felét megelőzően, az ilyen irányú meditációk így természetszerűen retorikai, filozófiai, politikai stb. összefüggésekbe ágyazódva születtek meg.

Samuel Holt Monk máig megkerülhetetlen monográfiája bevezetőjében világosan le-
szögezi: „To reduce to any sort of order the extremely diverse and individualistic theories of sublimity that one finds in the eighteenth century is not easy.”⁴ A nehézség jelzését követően azonban máris felvázolja nagy hatású fejlődésrajzát: „I have therefore grouped the theories together loosely under very general headings in an effort to indicate that there is a progress, slow and continuous, but that this progress is one of organic growth. Ideas in individual treatises often advance it imperceptibly. The direction of this growth is toward the subjectivism of Kant. Based at first on the rhetorical treatise of Longinus as interpreted by Boileau, the sublime slowly develops at the hands of such writers as Dennis, Addison, Baillie, Hume, Burke, Kames, Reid, and Alison into a subjective or semi-subjective concept.”⁵ A fejlődés ívének tartópillérei tehát Boileau Longinosz-felfedezése a 17. század második felében, Edmund Burke értekezése a 18. század

¹ A fogalom posztmodern felfedezéséről és újabb szakirodalmáról általában lásd dolgozatomat: A „fenséges” fogalma napjaink angol, francia és magyar irodalomkritikai gondolkodásában, Debreceni Szemle, 2000, 339–347.

² *The Sublime: A Study of Critical Theories in XVIII-century England*, The University of Michigan Press, 1960.

³ *Le sublime en France (1660–1714)*, Paris, 1971.

⁴ MONK, i. m., 3.

⁵ i. m., 4.

közepén és Kant századvégi kritikai filozófiája. E tartópillérek utóbb olyan erős hangsúlyt kaptak, hogy gyakran ezekre redukálódott a fenséges „története”.⁶ További egyszerűsítést jelent, hogy Kant még a szakmunkák zömében is csak *Az ítélőerő kritikájának* fenséges-értelmezésével szerepel, holott korai műve, a *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (1764) lényegileg tér el a későbbi nagy alkotástól.⁷

A Samuel Monk által rajzolt fejlődéstörténettel kapcsolatosan Peter de Bolla a következőképpen vélekedik: „mid-eighteenth-century accounts of the sublime do not assume a unified subject: they resist such a concept”.⁸ A fenséges fogalmi határait így rendkívül bizonytalannak véli, s ezért más megközelítési módot keres: „the autonomous subject, a conceptualization of human subjectivity based on the self-determination of the subject and the perception of the uniqueness of every individual, is the product of a set of discourses present to the period 1756–63, the period of the Seven Years War.”⁹ A diskurzusoknak ezt a csoportját „discursive network”-nek nevezi, s ennek részeként tárgyalja a fenségest is, kétfajta diskurzusként értelmezve azt. „I have used a distinction between two kinds of discourse: the first, a discourse on something, is to be taken as a discrete discourse, a discourse which is to be read in a highly specific way, within a very well defined context. [...] This discourse on something is to be distinguished from a discourse of something. [...] the discourse of something may well subsume a large number of discrete discourses.”¹⁰ A fenséges-fogalom így elveszítheti egyneműsítő tendenciáját, s megteremtődik a lehetősége annak is, hogy rendkívül gazdag kontextusa megragadhatóvá váljék.

A Peter de Bolla és Andrew Ashfield által szerkesztett, szaktanulmányokkal ellátott szöveggyűjtemény felosztásában tükrözi a fenséges bizonytalan körvonalait.¹¹ A 18. század eleji longinoszi tradíció bemutatását követően *Rhapsody to Rhetoric* címmel olyan szövegcsoportot válogattak össze a teljes századból, amely csak nagyon laza szálakkal kapcsolódik egymáshoz. Leginkább a morálfilozófiai kérdésfeltevés tűnik közös mozzanatnak bennük, valamint a kifejezhetőség lehetőségeinek kutatása. A fogalom immanens divergenciája szempontjából tanulságos a Samuel Johnson szótárából idézett rész, amely a fenséges hatféle szófaji változatán belül összesen 14 jelentéskört rögzít. A szöveggyűjtemény további három fejezete új szempontot vezet be, mikor is az ír és a skót felvilágosodás megközelítésmódjait tárja fel, az utóbbi esetben elválasztva Aberdeent Glasgow-tól és Edinburgh-tól. Az utolsó fejezet pedig – megint más szempontot követve – a fenséges, valamint a festészet és a politika összefüggéseit mutatja be. Az

⁶ Lényegében ez a beállítás található meg két, 1997-ben kiadott francia lexikonban is: *Dictionnaire européen des Lumières*, publié sous la direction de Michel DELON, Paris, 1997, 1013–1016 (William HAUPTMAN); *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, ed. Alain MICHEL, Paris, 1997, 757–770 (Baldine SAINT GIRONS).

⁷ Vö. Paul CROWTHER, *The Kantian Sublime: From Morality to Art*, Oxford, 1989, 8–15.

⁸ *The Discourse of the Sublime*, Oxford, 1989, 293.

⁹ *I. m.*, 6.

¹⁰ *I. m.*, 9–10.

¹¹ *The Sublime: A Reader in British Eighteenth-century Aesthetic Theory*, Cambridge University Press, 1996.

egységes osztályozási szempont hiánya a fenségesről alkotott koncepció lényegéből fakad: a fogalom nem tárgyalható önmagában egységes diskurzusként.

Hasonló meg gondolás húzódik meg Pierre Hartmann megközelítésének háttérében is: „nous avons vu se déployer quatre types de discours assez nettement différenciés pour qu’il paraisse possible de les identifier et de les nommer. Ce furent, respectivement, les discours poétiques, esthétiques, philosophiques et dramatiques. Ces discours, nous avons tenté de les analyser comme autant d’entités perméables sans doute l’une à l’autre, mais néanmoins closes sur elles-mêmes et investies d’une cohérence que nous nous sommes attaché à mettre en relief.”¹² Dominique Peyrache-Leborgne az előzőektől függetlenül jut hasonló eredményre, mikor megállapítja: „Débordant les textes théoriques sur l’art pour informer des poétiques et des mythologies personnelles, le sublime fonctionne, nous semble-t-il, à trois niveaux: il relève d’une métaphysique et d’une philosophie de l’art; il peut être un code implicite, un axe thématique ou idéologique propre à un univers imaginaire; il participe enfin à l’histoire des idées.”¹³ Paul Crowther pedig a kanti fenségest írja le négy változatként: mint „cognitive”, „artefactual”, „personalized” és „expressive” variációk összességét.¹⁴ A fenséges tehát szétesztődik a különféle diskurzusokba, illetve, más nézőpontból, egyesíti magában a különböző diskurzusok elemeit.

b) Kérdésirányok

A fenséges két, egymással összekapcsolódó, de mégis jól megkülönböztethető mozgás terét képezi. Az egyik a retorikus szemléletmódtól, a másik a klasszicista normatív poétikától való elszakadásként írható le. A döntően latin auktorokra építő retorika köztudottan három stíluszintet különböztetett meg, a felsőt, a középsőt és az alsót (sublimis, mediocris, humilis). A stílus sajátosságai alapvetően a beszéd tárgyának szociológiai minőségétől függttek, a tárgyak, a hangnemek, a stílusok, a műfajok, a szóhasználat egymással szoros összefüggésben lévő, erősen hierarchikus rendszert képeztek. Az így felfogott fenséges stílusról vált le a fenséges modern kategóriája, amikor is egyrészt átalakult a fenségesnek tekintett tárgyak köre, másrészt pedig *a tárgyban eleve adott fenségesről* áthelyeződött a hangsúly *a tárgy kiváltotta fenséges érzületre*. A pontosan definiált stílus kifejezésének taníthatóvá kidolgozott rendszere így háttérbe szorult, ami a kifejezés lehetőségeinek kérdését tette fel: hogyan ragadható meg és hogyan közvetíthető a „Fenség” egyre inkább alaktalanná és megfoghatatlanná váló kategóriája. Látnunk kell azonban azt is, hogy a retorika csak háttérbe szorult a fenségesről való gondolkodásban, nem pedig kiszorult abból: „it also provides the conceptual base for the entire development of

¹² *Du Sublime (De Boileau à Schiller)*, Strasbourg, 1997, 165.

¹³ *La poétique du sublime de la fin des Lumières au romantisme*, Paris, 1997, 14. (E műre és még néhány francia könyvre Penke Olga hívta fel figyelmemet, akinek ezúton is köszönetet mondok ezért.)

¹⁴ CROWTHER, i. m., 162.

aesthetics. Rhetoric is not just an early touchstone for the sublime, it permeates the discursive analytic through and through.”¹⁵

A retorikus szemléletmódtól való elmozdulás, annak átalakulása párhuzamosan zajlott az arisztotelészi alapokon épülő, klasszicista normatív poétikai gondolkodásban bekövetkezett változásokkal. A fenséges kategóriájának feltűnése a szépség – mint a normatív poétika egyik központi fogalma – újradefiniálását hozta magával. A távolodás, a szembenállás, az átértelmezés, az összefonódás bonyolult folyamataiban új és új szépségértelmezések keletkeztek, magának a klasszicista poétikának a kereteit feszegetvén, miközben kiformalódott az esztétika, a szépségről való beszéd önálló tudománya is. A szép és a fenséges eme bonyolult viszonyába szövődötten megjelentek az imitációelvet, az ízlésfogalmat stb. megújító egyéb teóriák, a különböző zsenielméletek és eredetiségkoncepciók, a teremtő képzelet és az érzelmkifejezés sokféle elgondolásai.

A fenséges fogalma körüli gondolati mozgások tehát alapvetően két kérdésirányt rejtenek magukban: poétikai-esztétikai vonatkozásban elsőrendűen a *mi a fenség?* kérdése dominál, míg a retorikus szemléletmóddal összefüggésben a *hogyan fejezhető ki a fenség?* kérdése válik döntővé. A két kérdés nyilvánvalóan elválaszthatatlan egymástól, irányultságuk és érdekeltségük azonban igen eltérő. Mint ahogy mindkettőtől elválasztandó a fenséges *művészeti-irodalmi megvalósulása*, ami a teóriákból nem vezethető le, noha a hatás, vagy mondjuk inkább: kölcsönhatás nyilvánvaló.¹⁶ Amikor a továbbiakban az első két kérdésirány történetét vizsgáljuk, erre a harmadikra csak érintőleges pillantásokat vethetünk, lévén hogy az nem tárgyalható a kritikátörténeti szempontot következetesen érvényesítve. A kérdésirányok története pedig, mint már megállapítottuk, nem mondható el egységes történetként, ezért inkább időbeli csomópontokat emelünk ki, amelyeket három, egymással egyenrangú szempontból igyekszünk jellemezni: a tematikus és a nemzeti változatok dominanciája, valamint az érintkező diskurzusok problematikája szerint.

2. A „Fenség” alakváltozatai

a) A 17. század vége

Boileau 1674-ben, mikor *L'Art Poétique*-je is megjelent, kiadta *Traité du Sublime ou du Merveilleux dans le Discours Traduit du Grec de Longin* című, bevezetővel ellátott és reflexiókkal kísért Longinosz-fordítását.¹⁷ Ma már jogosultabb azt mondani, hogy az eredeti görög „Peri Hüpszousz” című traktátus pseudo-longinoszi vagy Longinosznak

¹⁵ *The Sublime: A Reader...*, i. m., 10.

¹⁶ „Ce que nous voulons à présent interroger, c'est un corpus en extension par rapport aux théories esthétiques ou philosophiques du sublime, afin de voir selon quelles modalités le sublime entre véritablement en littérature, et devient non seulement l'écho ou le reflet de questions d'esthétique ou de métaphysique, mais bien l'agent d'une poétique, d'une réflexion sur la création littéraire, sur l'œuvre d'art et sa destination.” (Dominique PEYRACHE-LEBORGNE, i. m., 36.)

¹⁷ Lásd összefoglalóan MONK, i. m., 29–42; LITMAN, i. m., 63–103.

tulajdonított, mert általánosan elfogadott vélemény, hogy a kéziratot megnevezettek egyike (Dionüsziosz vagy Longinosz) sem lehet a szerző. Hogy ki írta, nem ismeretes.¹⁸ Mindez azonban nem befolyásolta a mű 17–18. századi karrierjét. Boileau fordítása 18 kiadást ért meg Franciaországban, hármat Angliában. Az eredeti görög szöveg Angliában több fordításban, összesen 19 kiadást ért meg 1652 és 1789 között. Az angol fordítás jó húsz évvel megelőzte a franciát, mégis Boileau-é volt az érdem, hogy aktuálisá tette a művet. Az angolok is tulajdonképpen ennek hatására fedezték fel valójában, maga a „sublime” kifejezés is innen került az angol nyelvbe.¹⁹ A német irodalomban kicsit később, a 18. század első harmadát követően kezdett hatni a longinoszi mű (pl. Pyra, Heineken, Henke), de hatása erőteljes volt, s összefonódott a századközép irodalomkritikai vitáival (Gottsched/Bodmer) és költői törekvéseivel (pl. Klopstock).²⁰

A pseudo-longinoszi traktátus a retorikus „style sublime” újszerű megközelítéséhez vezetett: felfedezték általa, hogy nem feltétlenül csak a kifejezés emelkedettségében rejlik a fenség, hanem abban a lelkesültségben is (enthusiasm), amelyet egy nagyszerű tárgy kivált. „Különbén pedig őt – mondhatnók – termékeny forrása van a fenséges stílusnak. Feltételezzük ez őt ideának mintegy közös alapjául az írói alkotóerőt: nélküle semmi sem jön létre. Első és legfőbb a nagyszerű gondolatok megragadása, mint a Xenophónról szóló fejtegetésekben meghatároztuk. Második az erős és lelkesült szenvedély. De míg e kettő a fenségesnek többnyire velünk született összetevője, a többi már elméletileg is elsajátítható: így az alakzatképzés módja – ez kettős: egyrészt gondolat-, másrészt szóalakzatokra vonatkozik –, azonkívül a művészi előadásmód, amelynek alkotórészei ismét a szavak megválogatása és a szóképekben gazdag, csiszolt stílus. A nagyszerűség ötödik feltétele végül egybe is fűzi valamennyi előzőt: ez a méltóságteljes és emelkedett szerkesztésmód.”²¹ Az emelkedettség és a csodálat így szoros kapcsolatba kerülhet egymással, még akkor is, ha a gondolatmenetnek szerves része a hagyományos retorikai megközelítés; „the bridge is made between rhetorical phenomena, the principal cause of elevation, and natural phenomena, the principal cause of astonishment, thereby enabling analyses of sublimity in terms of both effects and causes. It is, of course, the text of Longinus which primarily effects this bridge-making.”²²

A 17. század végi francia gondolkodásban és abban a vitában, amely *Querelle des Anciennes et Modernes* néven híresült el, központi szerepet játszott a „sublime” fogalma.²³ A „Fenség” forrását a retorikus hagyományoknak megfelelően az emelkedett stílusban vélték megtalálni, azonban az emelkedettségnek új definíciót adtak az egyszerűség és a

¹⁸ Lásd a görög–magyar kiadás előszavát: PSEUDO-LONGINOS, *A fenségről*, ford., bev. NAGY Ferenc, Bp., 1965, 5–6; vö. ADAMIK Tamás, *Antik stíluselméletek Gorgiasztól Augustinusig*, Bp., 1998, 169–185, főleg: 169–170.

¹⁹ Az áttekintés adatait lásd MONK, *i. m.*, 21–22.

²⁰ Vö. *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Hrsg. Gert UEDING, Tübingen, 1994, 1369–1378.

²¹ PSEUDO-LONGINOS, *i. m.*, 27 (VIII, 1. fejezet).

²² *The Sublime: A Reader...*, *i. m.*, 20; vö. még PSEUDO-LONGINOS VIII, 1. fejezetét, *i. m.*, 27.

²³ LITMAN könyvének második fele ezt tárja fel, *i. m.*, 121–233; magyarul lásd SZAJBÉLY Mihály, „Régiek” és „újjak” a XVIII. század második felének magyar irodalmában, ItK, 1985, 330–342.

természetesség ideáljainak középpontba helyezésével.²⁴ Boileau egyik eklatáns példája erre a pszeudo-longinoszi szöveg Bibliá-hivatkozása: „Ehhez hasonlóan a zsidók törvényhozója [ti. Mózes] is, e nem mindennapi ember, miután az istenség lényegét méltóan fel fogta, és mindjárt törvényei elején kinyilatkoztatta, így ír: »Monda Isten« – mit? – »legyen világosság és lőn, legyen föld és lőn.«²⁵ „The sublime style always requires elevated diction (*grands mots*), but the sublime can be found in a single thought, in a single figure, in a single turn of phrase (*tour de paroles*). An idea may be expressed in the sublime style, and if it be neither extraordinary nor surprising, it will not be sublime.”²⁶ Az elhíresült példa, amely már csak azért is figyelemre méltó, mert egy szent szöveget szövegként értelmez, egyrészt másban fedezi fel az emelkedett stílus jegyeit, másrészt megbontja a nagyszerű tárgyak és a nagyszerű stílus korábban feltétlenül tekintett kapcsolatát.

A szép fogalmának hegemoniáját nem veszélyeztette a fenséges kategóriájának feltűnése, viszont megjelent annak értelmezésében a szabályosságtól, a rendezettségétől való elmozdulás törekvése, ahogy azt a bouhours-i „je ne sais quoi” és a boileau-i „beau desordre” elveiben tetten érhetjük.²⁷ A fenséges ezen elmozdulásokkal állítható párhuzamba, amikor valami meghatározhatatlant emel a vizsgálatok homlokterébe, s nemhogy nem utasítja el, hanem integrálni törekszik azt. Ebből fakad azonban az alapvető probléma is: „Les grands critiques ont vainement tenté d’expliquer le sublime, quoiqu’ils aient été les premiers à reconnaître son caractère indéfinissable. C’est pourquoi le concept a été lent à se développer et à s’imposer en France.”²⁸

Longinosz, illetve Boileau-Longinosz recepciója, amelyet Monk és nyomában a szakirodalom „longinoszi tradíció”-ként emleget, elsősorban Angliában volt jelentős, Németországban kisebb szerepet töltött be. Miután a francia gondolkodás a szabályoz-

²⁴ „... tous les critiques s’accordaient à dire que le sublime exigeait le style le plus naturel et le plus simple qui fût. Ainsi, le concept reprend les aspirations du classicisme au sujet du style. La simplicité et le naturel de l’expression poétique restent bien l’idéal de la littérature de l’époque.” (LITMAN, *i. m.*, 241.)

²⁵ PSEUDO-LONGINOS, *i. m.*, 33 (IX, 9. fejezet).

²⁶ MONK, *i. m.*, 31. A részletes magyarázat az idézett mondatokat követő bekezdésben található: „Proof of this idea is offered in a famous illustration. Longinus, it will be recalled, had pointed out the sublimity of the Mosaic account of the creation of light. Boileau paraphrases: *Le souverain arbitre de la nature d’une seule parole forma la lumière*. This is an example of the sublime style, but it is not sublime, since it contains nothing »marvellous«. But, *Dieu dit: Que la lumière se fasse, et la lumière se fit* – this is truly sublime, because in what Boileau calls *un tour extraordinaire d’expression* there is described vividly the instantaneous obedience of the creation, to the Creator. Boileau concludes that we must understand by *sublime*, in Longinus’s treatise, »the extraordinary, the surprising, and ... the marvellous in discourse« (uo.).

²⁷ Vö. CSETRI Lajos, *Egység vagy különbözőség? (Nyelv- és irodalomszemlélet a magyar irodalmi nyelvújítás korszakában)*, Bp., 1990, 127; Uő., *Kazinczy „A tanítvány”-a*, ItK, 1969, 259–260; Michel DELON, *L’idée d’énergie au tournant des Lumières (1770–1820)*, Paris, 1988, 72–73.

²⁸ LITMAN, *i. m.*, 239. Előtte részletezi a vélemények sokféleségét: „Les diverses formules qui avaient été élaborées égarèrent les lecteurs à tel point qu’en 1688 La Bruyère, à son tour, s’est efforcé de proposer une nouvelle définition du concept. Le Père Bouhours l’avait confondu avec la poésie »Héroïque«; le Père Rapin l’avait appliqué à la vie morale; Huet avait proposé quatre catégories du sublime dont aucune ne pouvait s’adapter au »Fiat Lux« de la Genèse; et Boileau lui-même semblait incapable de le préciser convenablement. Cette manie des définitions n’est au fond qu’un symptôme de l’esprit dogmatique de la période classique” (uo.).

hatatlan szabályozásának antinómiikus törekvésében rekedt, az angol hagyomány integrálta a fenséges problematikáját, ami részben megmaradt a retorikus diskurzus keretében, részben viszont túllépett azon. A retorikus diskurzus Shakespeare és Milton műveiben találta meg a fenséges mintaadó példáit, alkalmazva a pseudo-longinoszi megállapítást: „Nemde, éppen az irodalmi nagyszerűség esetében, ahol sohasem célszerűtlen és haszontalan a nagyság, helyénvaló mindjárt azt is megfigyelni, hogy bár a hibátlantól igen távol áll az ilyen nagyság, mégis mindannak felette van, ami halandó; és míg egyebek azt bizonyítják, hogy akik élnek vele, emberek, maga a »Fenség« az isteni magasztosság közelébe emel, s míg a feddhetetlent csupán nem éri gáncs, a nagyságot csodáljuk is.”²⁹ A fenséges másik megközelítése azonban már egy másik diskurzus keretében történt.

b) A 18. század eleje

A „longinoszi tradíciótól” megkülönböztetett másik közelítésmód, az Addisontól szármított „eredeti angol tradíció” (native English tradition)³⁰ alapvetően erkölcsfilozófiaként határozható meg. A „moral sense theory” képviselői Shaftesbury nyomán az emberben eredendően benne rejlő erkölcsi érzék primátusát hirdették a morális döntésekben. Az Igaz, a Jó és a Szép egységének elve az erkölcsi és az esztétikai szféra szoros egybefonását eredményezte, a szépség megjelenése egyben az erkölcs formáját is képezte. A kifejezésre nézve azonban megállapítható: „It was an axiom of moral sense philosophy after Shaftesbury »That moral ideas could not at all be expressed by words, if they could not be pictured to us by means of analogous sensible objects« (Turnbull). This sums up very succinctly the entire project of the discourse on the sublime: to construct via analogy a structure to the sublime experience which relates affects to causes.”³¹ Az analógiás, emblematiszós kifejezésmód eme felértékelődése utóbb majd igen jelentős szerephez jut az irodalomban is, most egyelőre még inkább a retorikától való elszakadás mozzanatát képviseli. Az erkölcsi érzék filozófiája a kifejezhetőség–kifejezhetetlenség problémájához jut el, s ezen a ponton rátalál a fenséges kategóriájára, amely lényegileg hasonló dilemmát rejt magában. Ennek következtében aztán nem is annyira a nyelvi kifejezhetőség kérdése foglalkoztatja, hanem inkább a „Fenség” mibenlétének a kérdése.

A szépség mint alapvető erkölcsi és életérték primátusát nem veszélyezteti a „Fenség” kategóriájának feltűnése, noha attól különálló volta nyilvánvaló, s az ilyen típusú elhatárolások a korabeli gondolkodás részét képezték.³² Azért nem veszélyeztették, mert nem az oppozíció volt a meghatározó irányultság, hanem analógiájuk: a fenség, akárcsak a szép (vagyis az erkölcs), az érzékekkel, az érzelmekkel kapcsolódott össze. Két mozzanat figyelemre méltó ebben a vonatkozásban: egyrészt a fenséges tárgy és a fenséges

²⁹ PSEUDO-LONGINOS, *i. m.*, 99 (XXXVI, 1. fejezet).

³⁰ MONK, *i. m.*, 45, 56–59; vö. *The Sublime: A Reader...*, *i. m.*, 11.

³¹ *The Sublime: A Reader...*, *i. m.*, 60.

³² „The sublime and beautiful begin to exercise their power as the most obvious binary pairing” (*The Sublime: A Reader...*, *i. m.*, 60).

tárgy kiváltotta fenséges érzület *kapcsolatára* kerül a hangsúly, az utóbbi kiemelésével, másrészt a fenséges hatásmechanizmusának vizsgálatában a leírható-tanulható-tanítható (retorikus) jelleg visszaszorul az intuitív-emocionális közelítésmóddal szemben.³³

Ennek megfelelően a fenséges példatára is alapvetően különbözik a retorikus szemléletmód példatárától, példái jellegzetesen a vallás és a természeti jelenségek világából valók, vagyis nem szövegeként léteznek. Dennis például a következő katalógust adja: „God, Daemons, Hell, Spirits and Souls of Men, Miracles, Prodigies, Enchantments, Witchcraft, Thunder, Tempests, raging Seas, Inundations, Torrents, Earthquakes, Volcanos, Monsters, Serpents, Lions, Tygers, Fire, War, Pestilence, Famine, etc.”³⁴ A természeti jelenségek és a vallási képzetek önmagukban kiváltják a fenséges érzületét az emberben, így kiiktatódik a művészet világa, a fenséges bármely arra fogékony ember élményeként tűnik fel elsődlegesen. Ez az értelmezés kitüntetett szerepet biztosít az ember érzékenységeinek, a fenséges a tárgy és az eme érzékenység közötti viszonyban képződik meg.³⁵

c) 1750-es, 1760-as évek

A századközép gondolkodóinak egy jelentős csoportja e viszonyt állítja középpontba, a fenségesről szóló meditációik innen indulnak el. A retorikai diskurzus után így az erkölcsfilozófiai is háttérbe szorul, mert az érzelmek, az érzékenységek előtérbe állítása pszichológiai-antropológiai összefüggésrendbe illeszkedik. Eme értelmezés legnagyobb hatású képviselője az ír Edmund Burke, aki *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1759) című művében a szép és a fenséges szisztematikus elhatárolását végzi el. A „mi a fenség?” (és a „mi a szép?”) kérdésre válaszolva egyértelműen az érzésre helyezi a hangsúlyt, s nem az azt kiváltó tárgyra, eszmére, jelenségre stb.: „They [the sublime and the beautiful] are indeed ideas of a very different nature, one being founded on pain, the other on pleasure”.³⁶ A szembeállítás azonban sajátos karakterű, mert a félelem és a fájdalom, amelyeken a fenséges alapul, nem nélkülöz egyfajta kedvességet: „if the pain and terror are so modified as not to be actually noxious; if the pain is not carried to violence, and the terror is not conversant about the present destruction of the person [...], they are capable of producing delight;

³³ Vö. *The Sublime: A Reader...*, i. m., 61.

³⁴ Idézi MONK, i. m., 54.

³⁵ Vö. Joseph PRIESTLY, *A Course of Lectures on Oratory and Criticism = The Sublime: A Reader...*, i. m., 120–122, lásd még 61.

³⁶ *The Works of Edmund Burke*, London, 1906–1907, I, 172. Előtte részletes elhatárolás található: „For sublime objects are vast in their dimensions, beautiful ones comparatively small; beauty should be smooth and polished; the great, rugged and negligent; beauty should shun the right line, yet deviate from it insensibly; the great in many cases loves the right line; and when it deviates, it often makes a strong deviation; beauty should not be obscure; the great ought to be dark and gloomy; beauty should be light and delicate; the great ought to be solid, and even massive.”

not pleasure, but a sort of delightful horror”.³⁷ A „delightful horror” oximoronja³⁸ a fenséges eredendően elegyített érzésmódját ragadja meg, szemben a szép egyneműségével, s mint illet hozza kapcsolatba az embert alapvetően meghatározó érzékenységgel.

Burke művének óriási volt a kisugárzása, ő foglalta össze mindazt, amit a század közepi érzékenység szempontjából a fenségesről (és a szépről) el lehetett mondani. Fontos kiemelni, hogy hatása nemcsak angolszász nyelvterületen volt érezhető, hanem szinte azonnal tetten érhető volt a franciáknál és a németeknél is. Diderot igen hamar megismerkedett Burke művével. Az 1765-ben megjelent francia fordítást követően³⁹ a Salon 1767-es évfolyamának cikkei már ennek jegyében íródtak, s hatása élete végéig érezhető volt a fenségesről alkotott koncepcióján.⁴⁰ Mindazonáltal a fenséges iránti érdeklődése nem Burke-től ered, s nézetei nem is teljesen esnek egybe a Burke-éivel, amint azt a „sublime du désir” fogalma jelzi.⁴¹ A német nyelvterületen – Mendelssohn, Herder, Hamann mellett⁴² – Kant volt az, aki 1764-ben kiadott *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* című művében a burke-i felfogáshoz sokban hasonló nézetekeket fejt ki. Nem zárható ki a közvetlen hatás ezúttal sem, de Paul Crowther⁴³ inkább közös forrás (Addison Spectatora) meglétét tételezi fel, illetve tipológiai hasonlóságról beszél a nem kevésbé jelentős különbségek mellett, amelyek döntően abból fakadnak, hogy Kant Burke-vel szemben a szép és a fenséges érzésének benső diszpozícióira helyezi a hangsúlyt.⁴⁴

A skót felvilágosodás gondolkodói más összefüggésben, elsősorban a társadalomfilozófia szempontjából vetnek számot a fenséges kategóriájával. A társadalom eredetének és fejlődésének kérdése előtérbe állítja a történelmet, a múltat, annak heroikus értékeivel együtt. A múlt nagy eseményei, hősei és azok jelenbeli emlékei, a sírok, a romok kapcsolatba kerülnek azzal az érzésmóddal, amit a fenséges kategóriája jegyében írnak le, s így a két képzetkör egybefonódik, a két indíttatás megtermékenyíti egymást. A múlt és a múltat képviselő romok és sírok a fenséges érzésmód forrásaivá, fenséges tárgyakká válnak, amint az lesz a múlt és a jelen kapcsolatát megteremtő szimbolikus alak, a bárd is. Mindez szoros kapcsolatban áll a formálódóban lévő nemzettudat ideologikus elemeivel, így nem véletlen, hogy éppen a skót felvilágosodáshoz köthető.⁴⁵

³⁷ BURKE, *i. m.*, 181; vö. PRISTLEY, *i. m.*, 122.

³⁸ Lásd „l’oxymore de »l’horreur délicateuse«” (PEYRACHE-LEBORGNE, *i. m.*, 4).

³⁹ PEYRACHE-LEBORGNE, *i. m.*, 40.

⁴⁰ Minderről lásd PEYRACHE-LEBORGNE, *i. m.*, 39–82.

⁴¹ „Diderot introduit ainsi un sublime du désir, marqué par l’ivresse du discours amoureux, et qui est aussi principe actif d’embellissement du monde. [...] pour Diderot, il n’y a pas de sublime sans plaisir de la sensation forte et sans jouissance esthétique” (PEYRACHE-LEBORGNE, *i. m.*, 80–81).

⁴² A burke-i inspirációra nézve lásd *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, *i. m.*, 1369, 1372–1373.

⁴³ CROWTHER, *i. m.*, 12.

⁴⁴ „The various feelings of enjoyment or of displeasure rest not so much upon the nature of the external things that arouse them as upon each person’s own disposition to be moved by these to pleasure or pain.” (KANT, *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime*, trans. John T. GOLDTHWAIT, University of California Press, 1991, 45; vö. CROWTHER, *i. m.*, 11.)

⁴⁵ „The figure of the bard flows through mid eighteenth-century thought in which the fantasy construction began to act as a cipher for number of nationalist ideological arguments. He is often associated with particular

A tematikus és nemzeti változatok egyaránt a „mi a fenség?” kérdése jegyében különíthetők el, a kifejezhetőség problémája mintha nem is foglalkoztatná e diskurzusok résztvevőit. René Wellek meg is állapítja Burke vonatkozásában: „Burke cannot distinguish between a work of art and real life”.⁴⁶ A burke-i szöveg azonban inkább szándékos önkorlátozásról vall: „It was not my design to enter into the criticism of the sublime and beautiful in any art, but to attempt to lay down such principles as may tend to ascertain, to distinguish, and to form a sort of standard for them; [...] Words were only so far to be considered as to show upon what principle they were capable of being the representatives of these natural things, and by what powers they were able to affect us often as strongly as the things they represent, and sometimes much more strongly.”⁴⁷ Kétségtelen, hogy sem a pszichologizáló, sem a historizáló megközelítések nem a „hogyan fejezhető ki a fenség?” kérdése jegyében fogantak, ugyanakkor meg kell látnunk az e kérdéshez vezető gondolatirányokat is, amelyek ráadásul igen jelentős felismeréseket rejtenek magukban, a retorikus „Fenség” alternatíváját körvonalazva.

Maga Burke fogalmazza meg ennek alapvetését, amikor tömören kifejti elképzelését a nyelv erejéről (power of language): „it will be difficult to conceive how words can move the passions which belong to real objects without representing these objects clearly. This is difficult to us, because we do not sufficiently distinguish, in our observations upon language, between a clearer expression and a strong expression. These are frequently confounded with each other, though they are in reality extremely different. The former regards the understanding, the latter belongs to the passions. The one describes a thing as it is, the [other] describes it as it is felt.”⁴⁸ Nyilvánvaló, hogy a „clear expression” inkább a retorika világának eszménye, a „strong expression” pedig ehhez képest valami új kifejezőmód, a „figuráció” sajátja, ami a század közepi új érzékenység nyelvi-irodalmi eszményét testesítheti meg.⁴⁹

A „nyelv ereje” iránti fogékonyság találkozott össze a századközép azon másik törekvésével, amely a kulturális primitívizmus⁵⁰ jelensége jegyében értelmezhető. A filológia számos felfedezést tett, amelyek addig ismeretlen irodalmi-kulturális-mitologikus világokat tártak a korabeli tudós közvélemény elé. Az ezekkel való szembesülés, a kulturális és kifejezésbeli másság feldolgozása tálcán kínálta az éppen körvonalazódó nyelvi eszmény

geographical regions (Wales or the far north of Scotland) and with fantasies about ancient English society most commonly aroused through the invocation of the Druids. The rise in interest in gothic architecture can also be linked to this collective fantasy.” (*The Sublime: A Reader...*, i. m., 160.) A skót felvilágosodásról lásd újabban HORKAY HÖRCHER Ferenc szöveggyűjteményét és ehhez csatolt értekezését (*A skót felvilágosodás*, Bp., 1996).

⁴⁶ René WELLEK, *A History of Modern Criticism: 1750–1950*, I, *The Later Eighteenth Century*, New Haven, Yale University Press, 1955, 118.

⁴⁷ BURKE, i. m., 219 (ezek a mű zárómondatai).

⁴⁸ I. m., 218. (Az *other* helyén *latter* áll, ezt értelemszerűen javítottuk.)

⁴⁹ Vö. *The Sublime: A Reader...*, i. m., 129.

⁵⁰ A fogalmat lásd Peter BURKE, *Népi kultúra a kora újkori Európában*, Bp., 1991, 25 skk.; vö. még Urs BITTERLI, „Vadak” és „civilizáltak” (*Az európai-tengerentúli érintkezés szellem- és kultúrtörténete*), Bp., 1982.

mintáit.⁵¹ Mallet könyve az északi népek poéziséről, Percyé az angolokéről, Herderé a németekéről, Lowthé és Herderé a zsidókéről, vagyis a Biblia nyelvéről, Jones és Reviczky munkái a keleti költészetről,⁵² valamint – sajátos módon, de különösképpen – Osszián és Blair Osszián-értelmezése⁵³ termékenyen fonódott össze a fenséges modern, emocionalista és historista koncepcióival. Egy időben születtek, jórészt egymástól függetlenül és eltérő indíttatással, de valójában együtt váltak hatóerővé a művészi-irodalmi kifejezés és az arról való gondolkodás terén.

Megjegyzendő azonban, hogy nemcsak a filológiai felfedezések hatottak termékenyítőleg a fenséges esztétikai diskurzusára, hanem a korszak képzőművészeti törekvései és bizonyos képzőművészeti felfedezések is. Alapos elemzések mutatták ki, hogy a romok, a vad természet iránti festészeti érdeklődés milyen szoros kapcsolatban volt a fenségesről a 18. század első felében kialakított elképzelésekkel, és viszont; ugyanakkor a romfestészet táplálta a historizáló fenséges értelmezéseket.⁵⁴ Közismert az is, hogy a század folyamán meg-megújuló erősséggel küzdöttek egymással Raffaello és Michelangelo hívei, s hogy ez a vita szervesen összefonódott a fenséges értelmezésével.⁵⁵ A pompeji és a herculaneumi maradványok feltárása, az azokkal való szembeállítás pedig olyan gondolati irányt indukált, amely Winckelmann írásaiban a fenséges egészen új fogalmát hozta létre. Akárcsak az északi és keleti népek poézisének felfedezése, az antik görögség képzőművészetének vizsgálata is a latin antikvitás egyeduralkodó mintaként való megrendülését eredményezte, s a művészi kifejezés új útjait vetette fel. Az ennek sodrában keletkezett winckelmanni fenséges-értelmezés azonban olyan változatot jelent, amely paradox módon már nem tárgyalható pusztán a fenséges fogalma alatt.

⁵¹ „It may be observed that very polished languages, and such as are praised for their superior clearness and perspicuity, are generally deficient in strength. The French language has that perfection and that defect. Whereas the oriental tongues, and in general the languages of most unpolished people, have a great force and energy of expression; and this is but natural. Uncultivated people are but ordinary observers of things, and not critical in distinguishing them; but, for that reason, they admire more, and are more affected with what they see, and therefore express themselves in a warmer and more passionate manner. If the affection be well conveyed, it will work its effect without any clear idea; often without any idea at all of the thing which has originally given rise to it.” (BURKE, *i. m.*, 218–219.)

⁵² Paul Henry MALLETT, *Monumens de la mythologie et de la poésie des Celtes, et particulièrement des anciens Scandinaves* (1756); Thomas PERCY, *Reliquies of Ancient English Poetry* (1765); Johann Gottfried HERDER, *Fragmente. Über die neuere deutsche Literatur* (1767), *Volklied* (1778–1779); Robert LOWTH, *De sacra poesi hebraeorum* (1753; nagyobb hatást fejtett azonban ki a Johann David Michaelis által gondozott és jegyzetelt kiadás: 1758–1762); Johann Gottfried HERDER, *Vom Geist der Ebräischen Poesie* (1782–1783); William JONES, *Poeseos Asiaticae commentariorum libri sex* (1777); REVICZKY Károly, *Specimen poeseos persicae* (1771).

⁵³ OSSZIÁN (*Fragments of Ancient Poetry, Collected in the Highlands of Scotland and Translated from the Gaelic or Erse Language*, 1760), a többi példával ellentétben, köztudomásúlag és a korban is hamar közismertté váltan nagyjából Macpherson hamisítványa, de éppen így vált egy korézés és egy korizlés megtestesítőjévé. Hugh BLAIR tanulmánya (*A Critical Dissertation on the Poems of Ossian, Son of Fingal*, 1763) az európai Osszián-értelmezések alapjává vált (magyarul nagyobb részlet olvasható HORKAY HÖRCHER Ferenc idézett szöveggyűjteményében, 157–174).

⁵⁴ MONK, *i. m.*, 164–202; *The Sublime: A Reader...*, *i. m.*, 264–277.

⁵⁵ PÁL József, *A neoklasszicizmus poétikája*, Bp., 1988, 120–133.

3. A „Grácia” fogalmának becsatlakozása

a) A „neoklasszicizmus”-fogalom értelmezéstörténetéről

A fenséges a 17. század második felében leválik a retorikáról, a 18. század közepére pedig kialakul az az értelmezése, amely a korabeli emocionalista tendenciákkal mutat szoros rokonságot: éppen ez alapján utaltatik a fenséges a romantika (preromantika) érvényességi körébe. A fenséges és az emocionalizmus összekötése azonban olyan szorosra sikeredett, hogy a fogalom így más irányokban zártnak mutatkozott. Az ugyancsak a fenséges megragadására törekvő német művészetelméleti gondolkodás, elsősorban Winckelmann és követői a „Grácia”, az újraértelmezett szépség és harmónia, a tökéletesség fogalmait vezették be, az ezt az irányt vizsgáló kritikátörténeti hagyomány pedig a neoklasszicizmus elméletét dolgozta ki. Nem feledhetjük azonban, hogy ebben az esetben is a fenséges modern értelmezéséről van szó, csakhogy ez eltér annak emocionalista változatától.⁵⁶

A fentiek értelmében nem csodálkozhatunk azon, hogy Samuel Monk kiváló könyvében Winckelmann neve nem is szerepel, s azon sem, hogy a Monkot az angol és a német hagyományok különbségének figyelembe nem vétele miatt bíráló Peter de Bolla⁵⁷ szintén nem írja le ezt a nevet, noha ő éppen az 1750-es, 1760-as éveket vizsgálja (igaz, elsősorban az angol irodalomra figyelve). Abrams és Wellek monográfiáiban ugyancsak nem fordul elő a fenséges fogalma a Winckelmann-nal fémjelezhető törekvésekkel kapcsolatban, Abrams nem is tárgyalja ezeket. A fenséges tárgykörében született (általam ismert) munkák közül csak Dominique Peyrache-Leborgne monográfiájában találtam utalást arra, hogy létezik a fenségesnek egy másik értelmezése, ő is csak Diderot-val való oppozíciójában említi Winckelmann: „C'est »la belle nature« et »certain beauté idéales de cette nature« qui constituent pour lui le support du sublime. [...] le terme »sublime« (»erhaben«) relève d'une conception platonicienne de »la beauté comme Idée«, mais incarnée dans la forme; il est surtout un équivalent de la perfection, une représentation

⁵⁶ Az esztétikatörténetben a fenséges egyébként természetszerűen más teóriákkal is érintkezik: a zsenifogalom, a teremtő képzet, az eredetiség stb. vizsgálata során szükségszerűen felmerül a fenséges problematikája, ahogy ez Roland Mortier, James Engell, Georges Gusdorf, Michel Delon stb. munkáiból kitűnik (Roland MORTIER, *L'originalité: Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, 1982; James ENGELL, *The Creative Imagination: Enlightenment to Romanticism*, Harvard University Press, 1981; Georges GUSDORF, *Fondements du savoir romantique*, Paris, 1982; DELON, *i. m.*). Ugyancsak ebben az összefüggésben vetnek számot vele René Wellek, Meyer Howard Abrams és Jacques Chouillet összegző monográfiái (WELLEKnek a 46. sz. jegyzetben idézett műve; Meyer Howard ABRAMS, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford, 1953; Jacques CHUILLET, *L'Esthétique des Lumières*, Paris, 1974). A fent említett kritikátörténeti művek két markánsan elkülönülő csoportot alkotnak abból a szempontból, hogy a vizsgálatok középpontjában álló időszakot, a 18. század második felét a romantika (esetleg preromantika) vagy a klasszicizmus (neoklasszicizmus) kategóriája jegyében közelítik-e meg. E fogalmi dichotómia és korszakértelmezés problematikáját leginkább a francia és az angolszász, valamint a német és az olasz értelmezési hagyományok különbözősége reprezentálja (vö. René WELLEK, *The Term and Concept of „Classicism” in Literary History = Actes du IV^e Congrès de L'Association Internationale de Littérature Comparée*, réd. François JOST, Paris, 1966, 1049–1067).

⁵⁷ *I. m.*, 293.

finie de l'infini. [...] Avec Winckelmann, le sublime se trouve donc dans l'ouvre d'art définie comme »totalité autosuffisante«, intérieurement cohérente, »sans autre fin qu'elle-même«⁵⁸.

Az emocialista fenségés (a par excellence fenségés) a romantikus jelzöt nyeri el az értelmezési hagyományban. A neoklasszicizmus viszont (egy más értelmű) fenségessel jellemeztetik, vagyis a jelzettből jelző (jellemző) lesz, nem lévén más szabad hely számára. Így használja alapvető monográfiájában Mario Praz és Hugh Honour is.⁵⁹ Roland Mortier,⁶⁰ Jacques Chouillet⁶¹ és Walter Binni⁶² pedig egyaránt reflektál a fenségés emocialista és neoklasszicista változatára, megállapítva azok szoros összefüggését. Vajda György Mihály francia nyelvű nagy tanulmányában⁶³ szintén a fenségés e változatai párhuzamosságának szemléletéből indul ki.

A magyar szakirodalomban épp az imént jellemzett megközelítésmód a leginkább kidolgozott, Szauder József alapvető tanulmányát követően.⁶⁴ A fenségésnek a neoklasszicizmus fogalmába tagolt értelmezése, az emocialista és a perfekcionista „Fenség” komplementer jelenségként való bemutatása elsősorban az olasz kritikátörténet, főleg a Walter Binni eredményeit hasznosító Sárközy Péter és Pál József munkássága nyomán vált ismertté.⁶⁵ Vizsgálataik ugyanakkor előtérbe állították a grácia fogalmát is, amely – a széppel és a fenségessel való viszonyában szemlélve – lehetőséget nyújt a neoklasszicista fenség-fogalom plasztikusabb megragadására (esetleg megnevezésére is).⁶⁶ A neoklasszicizmus kereteiben értelmezett fenség- és grácia-fogalmat a magyar irodalomtörténet-írás elsősorban Kazinczy Ferenc munkásságának megközelítésében kamatoztatta, utaljunk csak Gergye László,⁶⁷ Csetri Lajos⁶⁸ és Fried István⁶⁹ könyveire. Kazinczy mellett Csokonai és Berzsenyi vonatkozásában merült fel teoretikus jelleggel is a fenségés fogalma,

⁵⁸ *I. m.*, 125–126.

⁵⁹ Mario PRAZ, *Gusto Neoclassico*, Firenze, 1940 (mi az angol kiadást használtuk: *On Neoclassicism*, transl. Angus DAVIDSON, London, 1969); Hugh HONOUR, *Neo-classicism*, Penguin Books, 1968 (magyarul: *Klasszicizmus*, ford. VÁRADY Szabolcs, Bp., 1991).

⁶⁰ *Szentalizmus, „neoklasszicizmus” vagy „preromantika”?* = *Az európai felvilágosodás fényei és árnyai*, Bp., 1983, 161–171.

⁶¹ *I. m.*, 186–216; vö. VÖRÖS Imre, *Neoklasszicizmus és forradalom – Marie-Joseph Chénier munkásságának tükrében = Folytonosság vagy fordulat? (A felvilágosodás kutatásának időszeri kérdései)*, szerk. DEBRECZENI Attila, Debrecen, 1996, 163–164.

⁶² *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura del Settecento*, Firenze, 1963; magyarul ismerteti PÁL, *i. m.*, főleg 17–23; és SÁRKÖZY Péter, *Petrarcától Ossziánig (A költészetértelmezés megújulása a XVIII. századi olasz irodalomban)*, Bp., 1988, főleg 100–124.

⁶³ *La dimension esthétique de la poésie = Le tournant du siècle des Lumières 1760–1820*, ed. György Mihály VAJDA, Bp., 1982, 155–212.

⁶⁴ *A klasszicizmus kérdései és a klasszicizmus a felvilágosodás magyar irodalmában* = Sz. J., *Az Estve és Az Álom*, Bp., 1970, 92–122.

⁶⁵ Lásd a 62. sz. jegyzetet.

⁶⁶ Vö. KOCZISZKY Éva, *Pán, a gondolkodók istene*, Bp., 1998.

⁶⁷ *Műzsák és Gráciák között*, Bp., 1998. Gergye László egyik fő forrása Franz POMEZNY monográfiája: *Grazie und Grazien in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*, Hamburg–Leipzig, 1900.

⁶⁸ CSETRI Lajos, *Egység vagy különbözőség?*, *i. m.*

⁶⁹ FRIED István, *Az érzékeny neoklasszicista*, Sátoraljaújhely–Szeged, 1996.



az előbbinél Szauder József,⁷⁰ az utóbbinál Csetri Lajos⁷¹ tanulmányában, mindkét esetben a neoklasszicizmus fogalmi körével érintkezvén.

b) Winckelmann

„Vasaritól kezdődően a grácia önálló esztétikai kategória volt, amelynek jelentése világosan elhatárolódott a szépétől. A szép rendszerint szabályoktól függő, racionális jelenség Vasarinál, míg a grácia logikai szillogizmusokkal megfoghatatlan, irracionális, létrejötté kizárólag az individuális adottságok függvénye, ily módon sokkal több rokonságot mutat a francia szóhasználatban a »je ne sais quoi« fogalmával, mint a »beau«-éval.”⁷² A gráciának a széptől megkülönböztetett, de bizonytalan körvonalú fogalma leginkább tehát valamiféle dinamizmussal kapcsolódott össze, nem annyira valamely tárgy vagy alkotás sajátja, mint inkább az alkotóé és a befogadóé, akiben keletkezik. E fel-feltűnő, de alapvetővé sohasem váló kategória Winckelmann munkássága által emelkedik hirtelen a széppel és a fenségessel egy sorba.

Burke nevezetes munkájában szisztematikusan elkülönítette egymástól a szép és a „Fenség” fogalmait. Winckelmann írásaiban, ezzel szinte pontosan egy időben, a szép és a „Fenség” egymásba mosódnak, határvonalaik szinte feloldódnak és összezsúsznak a „Grácia” képzetével. Winckelmann a belvederei Apollón-szobrot leírván mondja, hogy „itt csupa fenséges szépséget látunk, valamilyen szétbonthatatlan megnyilatkozásban”,⁷³ s hogy „a Gráciák bájos pompával övezték fejét”.⁷⁴ A *műalkotásban lévő gráciáról* szóló tanulmányban (1759) előbb a szép és a „Grácia” különbségét jelzi („A grácia az ég ajándéka, de nem úgy, mint a szépség, mert az ég csak az ígéretet adja, a képességet hozzá”), majd az amúgy is bizonytalan elhatárolást követően nem sokkal már ismét nagyon közel hozza őket egymáshoz: „Minden idegenszerűség hátrányos a gráciának éppúgy, mint a szépségnek. Jegyezzük meg, hogy a művészet fennkölt vagy heroikus és tragikus részéről van szó, nem a komikusról.”⁷⁵ Winckelmann fogalmai ide-oda csúszkálnak, egybefonódnak és szétválnak, s így valójában egy képzetkör részeiként tűnnek fel. Ez persze érthető is, hiszen számára nem a teoretikus elkülönítés a lényeges, hanem annak az élménynek a megragadása, amit a görög művészet remekeinek szemlélése közben érzett és érez.

Az élmény azonban egyik meghatározó elemében megegyezik a századközép fenség-értelmezéseinek alapvonásával: az emberkép érzéki vonásainak felértékelődésében. Burke és az emocionalista fenség-értelmezések az emberi szenvedélyekhez kötötték a szép és a „Fenség” érzületét, a gyönyörhöz és a fájdalomhoz, a félelemhez. Winckelmann ugyancsak az ember érzéki vonásaiból indul ki, ahogy azt a Laokoónról írott nevezetes

⁷⁰ *Csokonai poétikájához = Az éj és a Csillagok*, Bp., 1980, 339–367.

⁷¹ *Nem sokaság, hanem lélek*, Bp., 1986, 24–42.

⁷² PÁL, i. m., 170.

⁷³ *A római belvederei torzó leírása (1759) = Művészeti írások*, vál. TÍMÁR Árpád, Bp., 1978, 95.

⁷⁴ *A belvederei Apollón leírása (1759) = i. m.*, 102.

⁷⁵ *I. m.*, 77, 79.

(és sokszor megismételt) leírásában olvashatjuk: „A görög mesterművek általános és kiváltképpen jellemvonása végül is valami nemes egyszerűség és csendes nagyság, mind a testtartásban, mind pedig a kifejezésben. Ahogy a tenger mélye mindig nyugodt marad, bárhogy tombol is a felszín, éppúgy a görögök figuráiban a kifejezés minden szenvedélyesség mellett nagyszerű és higgadt lelket mutat. Ez a lélek rajzolódik ki Laokoón arcán, és nem csupán az arcán, a leghevesebb szenvedés mellett is. A fájdalom, mely a test minden izmában és inában megmutatkozik, s amelyet teljesen egymagában a fájdalmasan behúzott alsótesten, anélkül, hogy az arcra és más részekre tekinténék, csaknem mi magunk is érezni vélünk, ez a fájdalom – mondom – mégis minden tombolás nélkül nyilvánul meg az arcban és az egész testtartásban.”⁷⁶ A fentebb mondottak szempontjából is érdekes ez a rész, hiszen majdnem ezzel egyezőt olvashatunk a gráciáról szóló tanulmányban,⁷⁷ de most inkább arra figyelmeztetnénk, hogy Burke-höz hasonlóan végső soron Winckelmann is a fájdalomhoz és a szenvedéshez, az ember érzéki természetének megnyilvánulásaihoz vezet vissza a fenségessé, még ha esetében a méltóság a fájdalommal való felülemelkedésben áll is.

„Laokoón, Winckelmann leírása szerint – és ebben Winckelmann, mint látni fogjuk, eltér számos későbbi értelmezéstől – nem szenved lelki, erkölcsi értelemben: sem mint hazafi, sem mint apa. Személye lényegileg *fizikai* természetű, azaz *a test az*, ami szenved. És a lélek, a nagyszerű, a halhatatlan, némán tűr, túlemelkedik a test fájdalmán. A test szolgáltatja ki az embert a halálnak, a romlásnak, az öregségnek, a rútságának; s ezen test újrafelfedezői között tartják számon Winckelmann is, akit a maga platonikus Erósával méltán szokás a realista Casanova ellentétének tekinteni. Ő, aki rajong a gymnasionok hellén ifjúságának testi szépségéért, azért a testi szépségért és tökélyért, amit a ma embere számára elérhetetlennek vél, éppen e tökélye miatt kell azt az időtlen istenek apollóni örökifjúságába vetítenie mint idealitást, mint nem reálisat. A *Belvederei Apolló* azért jelentette számára a »testetlen szépség« megtestesülését, vagy ahogyan a paradoxit megszüntetve az ő nyomán visszhangozták: a »mennyei szépséget«, mert távol van tőle szenvedés halál, romlás, sőt ennek még csak a lehetősége is. Időtlenül, »örök tavaszban« él. »A legtökéletesebb szépség istenben van...« – írja.”⁷⁸

A fenség, a szépség és a grácia végső soron egyaránt az ember testiségével kapcsolatos, s ebben Winckelmann megegyezik a századközepi gondolkodóival. Amiben az ő útja más, az az idealizálás. „Az érzéki szépség adta a művésznek a szép természetet, az ideá-

⁷⁶ *Gondolatok a görög műalkotások utánezéséről a festészetben és a szobrászatban* (1755) = i. m., 30.

⁷⁷ „A régi figurák arckifejezésében az öröm soha nem tör ki nevetésben, hanem csak a belső gyönyörűség derűjét mutatja; egy bacchanszó arcán csupán a kék hajnalpírja csillan meg. Bánatban és kedvetlenségben olyanok, mint a tenger képe, amelynek csöndes a mélye, ha a felszín kezd is nyugtalanná válni; Nióbé, aki nem akart Létónak engedelmessé válni, a legnagyobb fájdalommal is hősnőként jelenik meg. Mert a lélek juthat olyan állapotba, amikor a fájdalom nagyságától, amelyet nem tud elviselni, lecsillapul, s az érzéketlenség közelébe kerül. A régi mesterek, miként költők, azért is mutatják úgy szereplőiket, mintha azok kívül volnának a cselekményen, amelynek pedig borzalmat és jajgatást kellene kiváltania, hogy a lélek higgadságában ábrázolják az ember méltóságát.” (80–81; lásd még ugyanezt a gondolatot 64, 77.)

⁷⁸ KOCZISZKY, i. m., 144–145.

lis szépség a fenséges vonásokat; az előzőből vette az emberit, az utóbbiból az istenit.”⁷⁹ Az „ideális szépség” a természeti szépségen alapul, de felette áll annak, hiszen „a képek-ből csupán az értelemben vázolódik és jön létre”,⁸⁰ és isteni természetet is magában foglal. Az érzéki és isteni-szellemi egysége mint ideál létezik, ideál, amely a hajdani görög-ség világában testesült meg egykor. Ennek a világnak, vagyis a „teljesség és tökéletesség”⁸¹ eszményének a hírnökei a régiek szobrai, ezek utánzása vezetheti a művészt a gráciával teljes szép és fenséges eléréséhez. A Winckelmanni idealizálás így a tökéletes megformáltság törekvését eredményezte, szemben az emotionalista törekvések formánélküliségével (amely persze inkább szabálytalanság), de mindkét esetben a retorikus és a normatív poétikai szabályrendszer-formáltság követelménye ellen hatva.⁸²

c) Alakváltozatok

„Winckelmann olyan ihletet merített az eszményi antik művek szemléléséből, amelynek révén új érzékelésmódot tárt fel a művészet tanulmányozása számára. Úgy kell őt tekintenünk, mint egyikét azoknak, akik az emberi szellemet művészi téren egy új érzékszervvel ruházták fel” – fogalmazza meg Hegel Winckelmann jelentőségét az utókor számára.⁸³ Hasonlóan nyilatkozik Goethe is, amikor azt írja: „Winckelmannot olvasva nem tanultunk semmit, de *lettünk* valamivé.”⁸⁴ A bizonytalan körvonalú, egymásba áttűnő fogalmak nem kínáltak tudományosan szabatos kategóriaelemzésre lehetőséget, viszont ezért kárpótlást nyújtott a szuggesztív látásmód, amely a 18. század második felében a művészetfilozófia egyik meghatározó irányát alapozta meg.

A gráciatan és a gráciaköltészet térhódítása ennek keretében ugyancsak sokat köszönhet neki. A Winckelmann-nal a Laokoón kapcsán vitát kezdő Lessing például nagyon hasonló megfogalmazást ad („A báj a mozgás szépsége”, „átmeneti szépség, melyet újra meg újra látni akarunk”⁸⁵), még akkor is, ha a képzőművészetet és a költészetet elhatároló fő szempontja szerint a gráciát és a bájat leginkább a költészetben látja megvalósíthatónak. Schelling a gráciáról (az „érzékletes szépség”-ről) értekezvén ki is mondja: „Itt teljes mértékben igazodom Winckelmann közléseihez, mert teljesen elképzelhetetlennek tartom, hogy magasabb elvegig akarjak eljutni a művészet azon területein, amelyet ő

⁷⁹ WINCKELMANN, *i. m.*, 18; vö. 101–102.

⁸⁰ *I. m.*, 10; vö. 16.

⁸¹ *I. m.*, 22.

⁸² SCHELLING ezt majd így fejezi ki az 1790-es években írott *A művészet filozófiájában*: „éppen a formánélküliség az, amely számunkra a legközvetlenebbül *fenséges*, azaz a végtelenségnek mint olyannak a szimbóluma lesz. [...] a végesnek, amelynek a végtelent kell feltennie, mint szimbólumnak adekvátnak kell lennie ezzel, ami viszont kétféleképpen történhet meg. Vagy úgy, hogy abszolút forma nélküli, vagy úgy, hogy abszolút módon megformált, hiszen e kettő maga is megint csak egy és ugyanaz.” (Ford. RÉVAI Gábor, Bp., 1991, 166.)

⁸³ Idézi HONOUR, *i. m.*, 55.

⁸⁴ Idézi HONOUR, *i. m.*, 52.

⁸⁵ *Laokoón*, ford. VAJDA György Mihály, Bp., 1963, 161.

vizsgált.”⁸⁶ Herder pedig, ahogy arra Hugh Honour rámutatott, lényegében a gráciával teljes görögség-élmény winckelmanni látomását adja egyik írásában: „Görögország az emberiség történelmében örökre annak legszebb ifjúkorát és menyegzői szépségét jelenti majd ... a nemes ifjúságot, a Gráciák kegyeltjét, a Múzsák kedvencét, az olajjal megkent testű ifjakat, kik győznek Olümpiában és az összes többi játékokon, s kikenél szellem és test egyetlen nyíló virágban egyesül.”⁸⁷

A „szellem és test” Herdertől is kiemelt egysége volt az egyik alapvető élmény Winckelmann követői számára. Az ember érzéki és szellemi természetét egyesítő tökéletes szépség, „Grácia” a görögség-eszményben testesült meg. A hangsúly Winckelmannnál az *egységen*, s nem az *egyesítésen* volt: nem az ember egységért kiáltó kettős természete hangsúlyozódik (noha történik rá utalás⁸⁸), hanem a görögség képviselte idealitás, amelyben még megvolt ez az egység. *Geschichte der Kunst des Altertums* című, 1764-es nagy művében viszont már maga Winckelmann is megkülönböztet kétféle gráciát, mintegy érzékeltetvén az egységképzet mögött fellelhető megosztottságot. „Az egyik [grácia] a görögség jón korszakában alakult ki, a harmónia és az állandóság jellemzi, s mivel alapvetően szellemi természetű, az égi Aphroditéval hozható összefüggésbe. [...] Ez a grácia kizárólag a szellem embereivel érintkezik szívesen, az égi szépség tökéletes apercepciója csak az ő közreműködése révén képzelhető el, viszont az érzéki vágykeltéshez semmi köze sincs. A másik grácia a dór művészet ábrázolásmódjában jutott érvényre, s mert Aphrodité földi megjelenési formájával állt szoros kapcsolatban, sokkal inkább az anyagi, mint a szellemi princípium törvényszerűségeinek van alávetve.”⁸⁹

A két „Grácia” képzete Winckelmann nyomán a gráciaköltészet egyik alapvető motívumává vált. Ennek vizsgálata azonban már eltér a kritikátörténet szempontrendszerétől, így csak utalhatunk rá, hangsúlyozva, hogy legjelentősebb képviselője, Wieland, aki Kazinczyra és a magyar irodalomra is jelentős hatást gyakorolt, az égi és a földi „Grácia” egységének megteremtésére helyezte a hangsúlyt, fenntartva a szellemi princípium primátusát, de kitüntetett helyet biztosítva az érzéki „Grácia” számára is.⁹⁰ A grácia-értelmezésekben felfedezhető, hogy az ember kettőssége egyre inkább olyan megosztottságként tűnik fel, amely egyesítést követel. Az egység élményéről fokozatosan áthelyeződik a hangsúly az egység vágyára.

Schiller gondolatmenetében, amelyet a *Kellemről és méltóságról* írott tanulmányában fejtett ki, éppen ez a megosztottság miatt vágyott egység az egyik középponti gondolat. Először a görög mítoszt értelmezve megvilágítja a kellem fogalmát: „A görög mítosz kifejezett értelme az, hogy a kellem átváltozik a személynek egy tulajdonságává, s hogy az őv viselője *valóban* szeretetre méltó, nemcsak *látszik* annak.” „Kellem az alak szépsége a szabadság befolyása alatt; azoknak a jelenségeknek a szépsége, amelyeket a személy hatá-

⁸⁶ SCHELLING, *i. m.*, 304.

⁸⁷ Idézi HONOUR, *i. m.*, 55–56.

⁸⁸ WINCKELMANN, *i. m.*, 22.

⁸⁹ Idézi GERGYE, *i. m.*, 29 (a német idézeteket elhagytuk).

⁹⁰ Vö. minderről Franz POMEZNY idézett monográfiáját, amelyet a magyar szakirodalomban GERGYE László aknázott ki.

roz meg. Az architektonikus szépség a természet alkotójának, a kellem és grácia a birtokosának válik becsületére. Amaz adottság, emez személyes érdem.”⁹¹ A kellemnek „mozgékony szépség”-ként való értelmezése erősen kapcsolódik Winckelmannhoz, az érzéki és a szellemi princípium egysége azonban már egyértelműen megteremtendőként, az ember világához rendelten tűnik fel, vagyis a görögség szimbolizálta egységképzet reflektálttá válik: „Az ember vagy elnyomja érzéki természetének követeléseit, hogy ésszerű természete magasabb követeléseinek megfelelően viselkedjék; vagy megfordítja a dolgot, és lényének ésszerű részét alárendeli az érzékinek, s így pusztán azt a lökést követi, mellyel őt a természeti szükségyszerűség a többi jelenséghez hasonlóan sodorja; vagy pedig az érzéki ösztönök az ésszerű törvényekkel harmóniába lépnek, s az ember egységes önmagával.”⁹²

A századforduló teoretikus írásaiban (elsősorban az olasz elméletíróknál) és költészetében (pl. Foscolo, Hölderlin, Keats stb.) aztán éppen ez a megosztottság-élmény erősödik fel, összefonódva a történelmi kataklizma okozta kiábrándultsággal. A „khariszok már nem a titkos égi tudást közvetítik a költőnek, hanem tevékenységük lényege abban áll, hogy megszépítik számára a valóságot. [...] A cél egy bármilyen eszközzel megvalósított tökéletes belső, költői világ létrehozása, amelynek megítélésében a külső valóságnak való megfelelés nem lényegi szempont.”⁹³ A görögség-kultusszal egybefonódott ideávilágban az ember egységes önmagával, érzéki és szellemi természete összhangban gondolható el, s így elérhető számára a boldogság és a szabadság. Ez a világ ismét egybefonja a szép, az igaz és a jó fogalmát, de már nem a „moral sense” teória eredendő érzéke jegyében, hanem mint eszményt. A grácia-fogalom pedig, amelynek jegyében ez a világ formálódik, elválaszthatatlan a széptől és a fenségestől, ahogy azt Winckelmann látomása sugallta, csak hogy immár egy végleg elveszettnek tekintett világ sajátjaként.

4. Az érzékenység esztétikai diskurzusa

a) A fenséges a századfordulón

A fenséges önálló esztétikai diskurzusa a századfordulón, ezzel párhuzamosan elsőrendűen a német művészetfilozófiában formálódik tovább. Az angol és a francia gondolkodók munkái sajátos változatokat képeznek: Coleridge elméleti írásai a vallásos „Fenség” újraértelmezésére irányulnak, Wordsworth bevezetője a *Lyrical Ballads* kötetéhez a

⁹¹ SCHILLER *Válogatott esztétikai írásai*, kiad. VAJDA György Mihály, Bp., 1960, 109, 121. A mítosz leírása: „A görög rege a szépség istennőjét egy övvel ruházta fel, mely oly erővel bír, hogy viselőjének kellemet kölcsönöz és szerelmet szerez. Éppen ezt az istenséget kísérik a báj istennői, vagyis a gráciák.

A görögök tehát megkülönböztették még a szépségtől a kellemet és a gráciákat, minthogy ezeket a szépség istennőjétől elválasztandó attribútumokkal fejezték ki. Minden kellem szép, hiszen a bűbáj öve a knidoszi istennő tulajdona; de nem minden szépség kellem, mert Venus e nélkül az öv nélkül is az, ami” (107).

⁹² SCHILLER, *i. m.*, 136; vö. még: „az embernek nemcsak *szabad*, hanem *kell* is kapcsolatba hoznia a gyönyört és a kötelességet; örömmel kell engedelmeskednie az eszének. Nem azért társult tiszta szellemtermészetéhez egy érzéki természet, hogy teherként ledobja vagy durva burokként magáról lehántsa, hanem azért, hogy magasabb Énjével a legbensőbbben összeegyeztesse” (140).

⁹³ PÁL, *i. m.*, 179.

fenséges leszállítására törekszik az „alacsonyhoz és rusztikushoz”, Burke és mellette Godwin, Mary Wollstonecraft, illetve Madame de Staël pedig a politikában fedezik fel a fenségest. Mindazonáltal ekkoriban jelentősen megnő a fenséges költői nyelv szerepe a tényleges alkotásban, nemcsak a róla való teoretikus gondolkodás uralja már a terepet.⁹⁴

A német filozófia ugyanakkor teljes elméleti vértzetben fog hozzá, hogy korszerű és filozófiailag szabatos választ találjon a kérdésre: mi a szép és mi a fenséges. Az esztétika sajtószertű közegében, nem más (retorikai, erkölcs- és társadalomfilozófiai, pszichológiai-antropológiai, politikai stb.) diskurzusok indíttatásából vizsgálódik, ami azonban nem azt jelenti, hogy ezen diskurzusok kérdésfeltevései nincsenek jelen az esztétikai érdekű vizsgálatban. Nemcsak hogy jelen vannak, de az antropológiai és az erkölcsfilozófiai problematika egyenesen a gyökerét képezi a fenségesről és a szépről való elmélkedésnek a századvégi német filozófiában. Az irányultsága azonban sajátosan esztétikai e meditációknak, ebben áll autonómiájuk. Számunkra most éppen eme, mélyben meghúzódó, közös antropológiai és erkölcsfilozófiai problematika felmutatása a legigéretesebb, jellemzendő a fenséges történetének e századvégi csomópontját.

Kant *Az ítélőerő kritikájában* a következőképpen állítja szembe a szépet és a fenségest: „Szép az, ami a pusztá megítélésben tetszik (tehát nem az érzéki érzeten keresztül és nem is egy értelmi fogalom által). Ebből magától következik, hogy a szépek minden érdek nélkül kell tetszenie.

Fenséges az, ami az érzékek érdekével szembeni ellenállása által közvetlenül tetszik.

Az általános érvényű esztétikai megítélés mindkét magyarázatában szubjektív alapokról van szó: a szép esetében az érzékiség szubjektíve célszerű a kontemplatív értelem szempontjából; a fenséges célelles az érzékiség számára, viszont ugyanazon szubjektumon belül összhangban van a gyakorlati ész céljaival, s így szubjektíve célszerű a morális érzés vonatkozásában. A szép arra készít elő, hogy érdek nélkül szeressünk valamit, magát a természetet is; a fenséges arra, hogy valami iránt (érzéki) érdekünk ellenében is nagyrabecsüléssel viseltessünk.

A fenséges leírható úgy is, mint olyan (természeti) tárgy, amelynek megjelenítése az elmét arra határozza meg, hogy a természet elérhetetlenségét eszmék ábrázolásaként gondolja el.⁹⁵ Világosan kiténik, hogy itt az ember érzéki természete, vagyis érzékenysége áll szemben annak morális törvényhozásával, s a kettő, mint másutt világosan megfogalmaztatik, feloldhatatlan konfliktusban áll egymással. A fenséges ez utóbbi világhoz tartozik.

Schiller *A fenségesről* írott tanulmányában, noha másutt⁹⁶ bírálja a kanti moralitás rigorózus voltát, lényegében egyezően nyilatkozik: „Két géniust adott a természet életünk kísérőitül. Az egyik – szórakoztató és bájos; vidám játékával megrövidíti fáradságos utazásunkat, megkönnyíti számunkra a szükségszerűség béklyóit, s öröm és tréfa közepette elvezet bennünket ama veszélyes helyekig, ahol tiszta szellemekként kell cselekednünk és minden testit levetkőznünk; elvezet az igazság megismeréséig és a kötelesség teljesítéséig.

⁹⁴ Vö. minderre nézve Dominique PEYRACHE-LEBORNE monográfiáját.

⁹⁵ Immanuel KANT, *Az ítélőerő kritikája*, ford. PAPP Zoltán, Bp., 1997, 188–189.

⁹⁶ *A kellemről és méltóságról* = i. m., 140.

Itt elhagy bennünket, mert csak az érzékek világa az ő területe, ezen túl nem viheti őt földi szárnya. De ekkor odalép a másik, komolyan és némán, s erős karjával áttemel a szédítő mélységen.

Az első génuszban megismerjük a szépnek érzését, a másodikban a fenségesét. Már a szép is kifejezi ugyan a szabadságot; de nem azt a szabadságot, amely a természet hatalma fölé emel és minden testi befolyástól eloldoz, hanem azt, amelyet a természetben belül mint emberek élvezünk. Szabadnak érezzük magunkat a szépség láttán, mert az érzéki ösztönök az ész törvényével összhangban vannak; szabadnak érezzük magunkat a fenséges láttán, mert az érzéki ösztönöknek az ész törvényhozására nincs befolyásuk, mert itt a szellem úgy cselekszik, mintha semmilyen más törvényeknek nem volna alávetve, csak a sajátjainak.” „A fenséges tehát kivezető utat nyit nekünk az érzékek világából, melyben a szép minket fogva tartani szeretne. Nem fokozatosan (mert a függőségből a szabadsághoz nincs átmenet), hanem hirtelenül és megrázkódtatással szakítja ki az önálló szellemet a hálóból, melylyel a kifinomult érzékiség őt körülfonta, s mely annál erősebben köt, mennél átlátszóbb a fonata.”⁹⁷ A fenségeshez így odakapcsoltatik a szabadság és az akarat fogalma.⁹⁸

Schelling az ember érzéki és morális kettősségét a véges–végtelen fogalompárjával hozza kapcsolatba: „a végtelen belé képződése a végesbe, a műalkotásban mindenekelőtt mint fenséges fejeződik ki [...] a véges belé képződése a végtelenbe, mint szépség mutatkozik meg.” „A fenségben, mint mondtuk, az érzéki végtelen fölött győzedelmeskedik az igazi végtelen. A szépségben a véges ismét megmutatkozhat, amennyiben a szépségben egyenesen úgy jelenik meg, mint ami már belé képződött a végtelenbe. Amott (a fenségben) a véges még mintegy a végtelen elleni lázadásban mutatkozik meg, holott ebben a viszonyban a véges maga is a végtelen szimbólumává válik. Emitt (a szépségben) a kettő kezdettől fogva megbékélt.”⁹⁹

A szépség az ember érzéki természetének kielégülésével kerül összefüggésbe, vagy úgy, mint tényleges kielégülés (Schiller, Schelling), vagy úgy, hogy attól kell elszakadnia (Kant). Az érzéki természet azonban önmagában nem rendelkezik morális erővel, így a fenséges az érzéki természetben győzedelmeskedő moralitás, kötelesség, szabad akarat jellemzője. Az ember alapvetően kettős lény, s eme eredendő meggyásztsága ki nem iktatható konfliktust eredményez a benne rejlő két természet között. Messze már tehát a moral sense-teória eredendő harmóniája erkölcs és érzelem között, és az érzékenység, az öröm és a szenvedés–szenvedély korlátatlansága, amely a századközep gondolati irányait jellemezte, ugyancsak megfegyelmetetett. A végtelenen kettéhasadt ember egysége csak eszményként állítható helyre, s e helyreállítás adekvát tere a művészi alkotás.

⁹⁷ *I. m.*, 91, 95.

⁹⁸ Ahogy másutt mondja: „Az ember akarata fenséges fogalom”, *i. m.*, 147.

⁹⁹ SCHELLING, *i. m.*, 166, 169.

b) „Fenség” és „Grácia” összetartozó külön útjai

A századvég német teoretikusai számot vetettek a „Grácia” (vagy kellem) fogalmával is, méghozzá a fent jelzett dichotómia szempontjából. Schelling a szobrászat sajátzerűségeinek áttekintése során, mint említettük, hangsúlyozottan Winckelmann nyomán járt el, mikor a kétféle „Grácia” megkülönböztetésével jellemezte a kétféle görög stílust. A régieket csak a fennkölt stílus jellemezte, a kecsesség, az érzéki szépség nem, míg az újabbakat a „szenvedélytől mentes, csupán a lélek nagyságát ábrázoló fennkölt és szellemi szépség és az érzéki báj összekapcsolása”.¹⁰⁰ Kant az „örömmre való vonatkozásban” vet számot a kellemessel, s megállapítja, hogy az „a vágyak mozgatórugója” s – mint ilyen – „a pusztá élvezethez tartozik”.¹⁰¹ Schiller, mint fentebb, a „Grácia” alakváltozatairól szólván láttuk, az ember érzéki és szellemi természetének összeegyeztetésével hozza kapcsolatba a kellemest („az érzéki ösztönök az ésszerű törvényekkel harmóniába lépnek, s az ember egységes önmagával”¹⁰²).

A „Grácia” (kellemes) mindegyik esetben az ember érzéki természetével és eme érzéki természet vágyainak kielégülésével kerül kapcsolatba, noha más és más kontextusban. Megjegyzendő továbbá az is, hogy Kant mint „a pusztá élvezethez tartozót” elutasítja, Schiller pedig épp ezért bírálja Kant „keménységét”, hiszen számára a kellemes az ember önazonosságával függ össze, csakúgy, mint Schellingnél. Szempontunkból azonban az egyezések és a különbségek között az a legfontosabb mozzanat, hogy lényegében egyik esetben sem (s tudomásunk szerint a századvégen másutt sem) kerül sor a szép, a „Fenség” és a „Grácia” egységes fogalmi hálóba integrálására. Kant egy négyes fogalmi csoport részeként említi mindhármát, de érvelése a kellem mint nem esztétikai objektum (mert nem érdek nélküli a tetszés) elkülönítésére és kizárására irányul. Schelling műve egészen más helyen és egészen más összefüggésben tárgyalja, mint a szépet és a fenségest. Schiller kísérletet tesz a fogalmak együttes tárgyalására, de azok kicsúsznak ellenőrzése alól, s nem ragadhatóak meg egyértelműen. A szép és a kellemes gyakran egymás szinonimái, míg a fenséges a méltósággal, a patetikussal, a naggyal interferál. A fogalmak eme bizonytalansága mögött azonban elég világosan elkülönülni látszik két markáns gondolati irány: az egyik az ember érzéki és szellemi-morális természete *egységének követelményét* állítja a középpontba, a másik eme két természet *eredendő meghasadttságát*. Az első gondolati irány a kellemes fogalma körül szerveződik, a másik pedig a szép és a fenséges dichotómiájára épül. Az élmény és a szemléleti mag közös tehát, csak az

¹⁰⁰ SCHELLING, *i. m.*, 306; ez az értelmezés persze ugyanúgy átértelmezi Winckelmann elképzelését, mint a Schilleré; vö. KOCZISZKY, *i. m.*, 145–146.

¹⁰¹ „A kellemes, mint a vágyak mozgatórugója, általánosan azonos fajtájú, származzék akárhonnán is, és legyen bármily specifikusan különböző is a megjelenítés (az érzéké és az érzeté, objektíve tekintve). Ezért a kellemesnek az elmére tett befolyása megítélésekor csupán a vonzó ingerek sokasága (az egyidejű és egymás utáni ingereké), mintegy a kellemes érzet tömege számít; ezt az érzetet tehát egyedül a *menyiségen* keresztül lehet érthetővé tenni. A kellemes nem is hat kiművelőleg, hanem a pusztá élvezethez tartozik.” (KANT, *i. m.*, 187; vö. még 119–121.)

¹⁰² SCHILLER, *i. m.*, 136.

irányultság és a kontextus különbözik. Mindez azt eredményezi, hogy e fogalmak nem azonos fogalmi szinten helyezkednek el, s így nem is szervülhetnek egységes teorémává.

A „Grácia” (kellem), valamint a szép és a fenséges eltérő vágányokon haladnak, különböző irányokba a századközéptől kezdődően. Valójában azonban ezek egyazon gondolati alaphelyzet és élmény, egy létdilemma aspektusai az esztétikai diskurzusban.¹⁰³ Az emberi természet eredendő meghasadságának belátása és az egység kiiktathatatlan vágya húzódik meg mögöttük mint valóság és eszmény. Ahogy azt Schiller nevezetes tipológiája is rögzíti: „A szentimentális költő tárgyát egy eszmére vonatkoztatja, és csak ezen a vonatkozáson nyugszik költői ereje. A szentimentális költőnek ezért mindig két egymással viaskodó képzetrel 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 tanúskodni. Minthogy tehát itt két elv van a költő előtt, azért azon múlik minden, a kettő közül melyik válik *tűlnyomóvá* 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 (a lélekre való hatásban a kettő egyre megy). Ezt pedig mind komolyan és indulattal, mind trefásan és derűsséggel viheti véghez, aszerint, hogy az akarat területén, vagy az értelem területén időzik-e. Amaz történik a *feddő* vagy patetikus, emez a *trefás* szatíra által.”

„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. Ez a műfaj is, mint a szatíra, két osztályt foglal magában. 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 valóságot képzelik el. Az első az *elégiát* adja szűkebb jelentésben, a másik az *idillt* a legtágabb jelentésben.”¹⁰⁴

Nem szükséges a naivat és a szentimentálist, az elégikust és a szatirikust megfeleltetni a grácia, a szép és a fenséges fogalmainak, noha a kapcsolódási pontok nyilvánvalóak. Sokkal lényegesebb annak a belátása, hogy a századfordulón az önállósuló, illetve önállósult esztétikai diskurzus keretében e fogalmak fejezik ki az *érzékenység*¹⁰⁵ létélményét és világlátását, s ezáltal olyan ízléstörékvések teoretikus oldalát képviselik, amelyek jegyében valódi nagy költészet születik az európai (és tegyük hozzá: a magyar) irodalomban.

¹⁰³ Paul CROWTHER Kant vonatkozásában így fogalmaz: „the sublime is an item or set of items which, through the possession or suggestion of perceptually, imaginatively, or emotionally overwhelming properties, succeeds in rendering the scope of some human capacity vivid to the senses. This definition also provides the means to an important reinterpretation of the history of aesthetic sensibility” (*i. m.*, 162–163).

¹⁰⁴ SCHILLER, *i. m.*, 310–311, 318.

¹⁰⁵ E fogalomra nézve lásd dolgozatomat: „*Érzékenység*” és „*érzékeny irodalom*”, *It*, 1999, 12–29.

II. Ízléstörekvések és szerepek

I. A fenséges recepciója

a) Milton és Longinosz

„Arra nem térek ki, hogy *pontosan* mit értettek Magyarországon a XVIII. század végén a fenségen” – jelöli ki vizsgálata határait Tarnai Andor a Milton-vitáról írott tanulmánya egyik lábjegyzetében,¹⁰⁶ noha a dolgozat fő tárgya a Batsányi–Rájnisi-vita tárgyalása során éppen a fenséges értelmezése. Míg ez az 1959-ben megjelent dolgozat a legrészletesebb elemzés a fenséges tárgykörében. Mezei Márta Földi és Péczeli vonatkozó elméleti írásait, cikkeit ismerteti költészettörténeti monográfiájában,¹⁰⁷ Dávidházi Péter a Shakespeare-kultusz hazai kezdeményeit tárgyalva hozza szóba a sublíméértelmezést, elsősorban Bessenyei kapcsán,¹⁰⁸ Szajbély Mihály pedig a versificatio és a poézis, valamint a nem-antik hagyomány tárgyalása során tesz említést a fenségesről kritikátörténeti könyvében.¹⁰⁹ (Kazinczy, Csokonai és Berzsenyi költészetével kapcsolatosan – mint azt korábban már említettük – Szauder József és Csetri Lajos munkáiban merült fel e kategória, de inkább a neoklasszicizmus-fogalommal összefüggésben.) Önálló könyv nem készült e témában, de még tanulmány sem választotta tárgyául a fenségest önmagában.

Mindez persze bizonyos szempontból érthető is, hiszen a magyar irodalomkritikai gondolkodásban az európaihoz hasonló rendszerességű és igényű teóriákkal nem találkozunk (pontosabban: a fenséges tárgyában sem találkozunk) a 18. század végén. Leginkább néhány tanulmány recepciójáról beszélhetünk, valamint a „Fenség” par excellence irodalmi mintáiként elemzett művek iránti fordítói és reflexív érdeklődésről. Ez az érdeklődés az európai gondolkodás két csomópontjára irányult: Miltonra és Longinoszra (17. század vége), valamint a kulturális primitívizmus által felvetett mintákra (18. század közepe).

Milton eposzának fordításához igen sokan hozzáfekdték az 1780-as években, Kovács Ferenc, Horváth Ádám, Hunyadi Ferenc püspök részleteket közölt belőle, Péczeli József komolyan tervezte az egész lefordítását, de korai halála miatt nem jutott rá ideje, Szilágyi Sámuel el is készítette a fordítást, ez viszont kéziratban maradt, csak Bessenyei Sándor prózában kidolgozott teljes fordítása jelent aztán meg 1796-ban.¹¹⁰ E tervek és próbálkozások sorában az egyik legelső volt Baróti Szabó Dávidé, aki éppen Batsányi rábeszélésére vállalkozott *Az elveszett paradicsom* fordítására.¹¹¹ Ennek a részlete foglalta el oly

¹⁰⁶ TARNAI Andor, *A deákos klasszicizmus és a Milton-vita*, ItK, 1959, 77.

¹⁰⁷ MEZEI Márta, *Felvilágosodás kori líránk Csokonai előtt*, Bp., 1974, 47–50.

¹⁰⁸ DÁVIDHÁZI Péter, „Isten másodszületője” (*A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*), Bp., 1989, 81–82.

¹⁰⁹ A kritikátörténeti sorozat felvilágosodás-kori kötetének kéziratát a szerző szíveségéből használhattuk, ezúton is köszönetet mondunk érte.

¹¹⁰ TARNAI, i. m., 80; SZIGETI Jenő, *Milton Elveszett paradicsom-a Magyarországon*, ItK, 1970, 205–213; MOLNÁR Judit, *Egy ismeretlen debreceni Milton-fordítás*, It, 1983, 159–169.

¹¹¹ Magyar Museum, II, 294; BATSÁNYI János *Összes művei*, szerk. KERESZTURY Dezső, TARNAI Andor (a továbbiakban: BJÖM), II, Bp., 1960, 163.

igen kitüntetett helyet a Magyar Museum első számában, a szerkesztők fő törekvéseit reprezentáló részletek közlései sorában (Gessner, Osszián, Milton).

Baróti fordítását azonnal kemény támadás érte Rájnis József részéről. Nyilvánvaló, amint azt Batsányi is hangsúlyozza magára vállalt válaszában, hogy a bírálóat személyes természetű, Baróti ellen irányul, noha az érvek Miltonra vonatkoznak („Tsudálkozom rajtad, hogy SZABÓT akarván betsmérelni, MILTON ellen kelsz ki”¹¹²). Rájnis Voltaire tanulmányának az érveit sorakoztatja fel Milton ellenében, vagyis hogy szépségei mellett számos komoly fogyatékosága van, s így tökéletességben nem vetekedhet a nagy epikus mintákkal. Batsányi válasza, amely helyenként szó szerinti fordítás Zachariä német Milton-fordításának jegyzeteiből, a longinoszi elvet hangsúlyozza (többször idézve magát a művet is): „Mert jól tudgyák ők [ti. a magyar tudósok] LONGYÍNUSSAL azt, hogy egy poéta hibázhat, és még-is nagy; a’ másik ellenben nevezetes hibák nélkül-is igen közép-szerű lehet. Tudgyák ők azt-is, hogy MILTON egyike a’ leg-nagyobb Poétáknak, kik valaha az emberi Nemzetet énekeikkel gyönyörködtették, oktatták, és boldogították; és, hogy még azok a’ nevezetes hibák-is, mellyek az ő költeményében találtattnak, és a’ mellyeket némelly Tudósok annyiszor nevetségessé tenni haszontalanul igyekeztek, többnyire mind olyan-szerűek, a’ mellyeket csak egy nagy elme követhetett-el.”¹¹³

A gondolatmenet során hivatkozik még a századközép emocionalista fenség-értelmezéseinek sorába tartozó Mendelssohn és Home munkáira is,¹¹⁴ de nagyon tanulságos, hogy ezeket éppen nem a fenséges tulajdonképpeni leírása összefüggésében hasznosítja. Home műve a művészetelméleti tudatosság és a kritika szerepének szükségessége bizonyítására említetik, Mendelssohné pedig a szoros fordítás elvének alátámasztására.¹¹⁵ Ez utóbbi esetben egyébként a Mendelssohntól vett Klopstock-idézetet egy Longinosz-citátum követi, a nagyobb nyomaték kedvéért. A longinoszi mű egyébként szélesebb körben is ismert volt a 18. század végi Magyarországon, úgy is mondhatnánk, a fenségesről szóló elméleti írások közül ez volt az egyik, amely valamiféle hatást fejtett ki. Tarnai Andor is idézi az Ephemerides Budenses 1790-es és 1791-es latin nyelvű, névtelenül publikált recenzióit, amelyek Göböl Gáspár egyik munkáját bírálva, valamint a Rájnis-Batsányi-vitát ismertetve Longinosz traktátusát idézték a fenséges kategóriája kapcsán.¹¹⁶ A Péczeli által a Mindenés Gyűjteményben közölt, francia eredeti után készített cikkek pedig a fenséges példaként felemlítik Longinosz nevezetes bibliai citátumát, amelyet fentebb már ugyancsak idéztünk.¹¹⁷ Gyakran hivatkozik Longinoszra Révai Miklós is

¹¹² BJÖM II, 159.

¹¹³ BJÖM II, 159, vö. Longinosz már idézett részével, XXXVI, 1.

¹¹⁴ Moses MENDELSSOHN, *Betrachtungen über das Erhabene und das Naive in den schönen Wissenschaften* (1758); Henry HOME, Lord Kames, *Elements of Criticism* (1765), Batsányi német fordításban ismerte (*Grundsätze der Kritik*).

¹¹⁵ BJÖM II, 184–185.

¹¹⁶ TARNAI, *i. m.*, 77, 81.

¹¹⁷ Mindenés Gyűjtemény, VI, 346–349: *A’ Magasságosról, vagy subliméről*; 350–354: *Más jegyzések a’ magasságosról*; 354–358: *Ugyan arról más jegyzések*; 370–372: *Az entuziaszmusról*; vö. PENKE Olga, *A Mindenés Gyűjtemény egyik forrása: az Esprit des Journalistes de Trévoux*, MKsz, 1988, 271.

A magyar szép toll című Adelung-fordításban, illetve átdolgozásban.¹¹⁸ Általában igaz tehát Mezei Márta megállapítása, mely szerint az elragadtatás fokozott hangsúlyozása mellett is alapvetően meghatározóak maradtak a kor szemléletében a retorikai-poétikai normák,¹¹⁹ a változás Longinosz nyomán, ezek átértelmezésével kezdődött meg.

Batsányi tehát Baróti mellett kiállván Miltont veszi védelmébe, pontosabban Milton eposza mellett érvelve a „Fenség” ízléstörekvését képviseli nagy határozottsággal. A vitában azonban nem is kerül szóba a miltoni fenség Baróti általi megvalósításának s általában: a „Fenség” kifejezhetőségének a kérdése. Rájnis számára ez kérdéssé sem válik, Batsányi pedig teljesen elfogadhatónak tartja a (Baróti által alkalmazott) hexameteres formában benne rejlő választást, a latin költészeti hagyományok követését. Ez egyértelműen kapcsolatba hozható azzal az elméleti tájékozódással, amely Batsányi egyik fő jellemzőjeként tűnik elő: számára a fenséges teoretikusan leginkább a longinoszi tradíció jegyében, egy megújított retorikus hagyományként értelmeződött, vagyis problémamentesen összesimult a bécsi jezsuita költészet eszmei és irodalmi világával, amely Batsányi egyik útra bocsátó hagyományát jelentette.¹²⁰

b) Század közepi minták

Batsányi a miltoni eposz tárgyának leírásakor megjegyzi: „mi lehet ezeknél felsége-sebb?, mi lehet egy Keresztény Poétához méltóbb, és illendőbb?“, majd továbbfűzve a gondolatot, hozzátézi: „mitsoda ditsőségére nem szolgál e’ szerént Miltonnak *Klopstock*’ Messiássa? mellynél felségesebb munkát még emberi elme nem költött”.¹²¹ Klopstock nagy vallásos eposzát, a *Messiást* a 18. század közepén dolgozta ki, mintegy húsz év munkájával. E mű azonban nemcsak vallásos tárgya miatt vált a fenség-értelmezések egyik fő példájává, hanem modern költői nyelve okán is. A Magyar Museum egyik reprezentatív fordítása pedig Kazinczytól éppen a *Messiás* részlete. Kazinczy nagyon készült a teljes mű kidolgozására (végül el is készült vele, de az nem jelent meg), s nyilvánvaló elméleti tudatossággal választotta ki, ahogy erről a Magyar Museum 2. számában található reflexiója is vall: „MUSEUMUNK’ első Negyedében látták már Olvasóink egy példáját a’ Klopstock’ tsak-nem utól-érhetetlen magas repüle-teinek, ’s annak az erőnek, mellyel ő az Olvasót szinté meg-rázza; ’s nagyon meg-kellene tsalatkoznom, ha Fordítóját homályossággal nem vádolták volna. De ő nem tsak a’ fordításban homályos; az ő még a’ Németben-is, annyira, hogy midőn még tsak kezdett írni, sokan, nevezetesen Basedow, barátságosan kérték, ne tsapjon olly magasra, mert nem fogják meg-érthetni. Tanúljon meg-érteni, a’ ki érteni akar; felele Klopstock az önnön-érdem-érzésének büszkeségével; ’s ímé a’ következés meg-mutatta, hogy Német Ország

¹¹⁸ Az 1804–1806 táján, *A’ magyar deáktség* második köteteként készült mű csak 1973-ban jelent meg (kiad. ÉDER Zoltán).

¹¹⁹ MEZEI, i. m., 49–50.

¹²⁰ Vö. BJÖM I, 527; II, 420–425.

¹²¹ BJÖM II, 160.

tanulta – 's meg-tanulta érteni. – Nékünk elég az, hogy ötet fordíthatjuk.”¹²² Egyik korabeli levelében még sarkosabban fogalmazza, fogalmazhatja meg szándékait a Klopstock-fordítással: „Jaj nekem úgy a' Messziásommal, ha annak nem az öltözetét, hanem az előadott dolgot nézik. A' Zelóta azzal fog vádolni, hogy a' Szent történetet nem a' Biblia szerint adom-elő; a' Zelóta ellenkezője pedig, (ha csak Philosophus és nem Poéta is) azzal, hogy egy olyan ízetlen tárgy körül fáradtam.”¹²³

Ugyanez a tendencia, a vallás szent tárgyának és a Bibliának művészi témaként és nyelvként való felfogása érhető tetten Robert Lowth *De sacra poesi Hebraeorum* című művében s ennek hazai recepciójában.¹²⁴ Lowth könyve jelentős hatást gyakorolt az európai esztétikai gondolkodásra azáltal, hogy a régi zsidó poézis költészeti mintát való felfedezésével a fenséges egy lehetséges nyelvi-irodalmi megvalósulására adott mintát. Lowth gondolatvilága a teológiai stúdiumok terméke,¹²⁵ sikere viszont éppen azzal magyarázható, hogy eredményei kiválóan felhasználhatóak voltak a fenség-értelmezések és a kor társteóriái számára. A gondolati irány folytatókra talált a francia l'abbé du Contant de la Molette és Herder műveiben, Magyarországon Szerdahely György Alajos 1782-ben már említi, Kis János 1791-ben fordít tőle (*Herkules*), Batsányi az 1810-es évek elején Lowth könyvének francia fordítását olvassa és jegyzeteli, s megvan könyvtárában Herder műve is.¹²⁶

A legjelentősebb hatást azonban kétségtelenül Földire és Csokonaira gyakorolta, ez utóbbira tett hatása feltehetően összefügg Földi inspirációjával is. Földi János 1792-es cikkében Lowth könyvének 19. fejezetét fordította és kommentálta. Ez az a rész, amely a *parallelismus membrorum* jelenségével foglalkozik. Földi nem egyszerűen átvész, hanem tovább is gondol, felismeri e szabad verssel kapcsolatba hozható verstani jelenség általános költészettörténeti vonatkozásait.¹²⁷ Csokonai Jones-jegyzeteiben (*Az ázsiai poézisről* címen ismert írásban) és más helyütt kifejezetten Lowth gondolati inspirációi szerint törekszik egy sajátos aranykori világ megragadására.¹²⁸ Révai Miklós pedig, Lowth-tól függetlenül, Calmet nyomán és jóval korábban, 1781-ben fedezi fel magának (műve kéziratban maradt) a héber költészet jelentőségét.¹²⁹ A latin antikvitástól eltérő irodalmi mintát kínáló művek sorában még jelentős hatást gyakorolt a magyar irodalomra, elsősorban Csokonai vonatkozásában, az ázsiai poézisét általában is tárgyaló Jones műve

¹²² MM I. kötet, 2. szám, XVII. darab.

¹²³ Kazinczy Vitéz Imréhez, 1789. augusztus 23.; KazLev I, 440.

¹²⁴ HORVÁTH Iván, *A grammatikai szemlélet kezdetei a magyar verselméletben*, ITK, 1972, 290–305, főleg 290–296; vö. Uő., *Batsányi kiadatlan jegyzetei Lowth-hoz*, ITK, 1971, 499–500.

¹²⁵ Vö. SZAJBÉLY Mihály kéziratosságon alapuló könyvében az *Eredetiség és nemzeti sajátosságok: A nem-antik hagyomány* című rész végén.

¹²⁶ Vö. HORVÁTH, *A grammatikai...*, i. m., 290–291; BJÖM III, 401.

¹²⁷ Vö. i. m., 292–294; KECSKÉS András, *A magyar verselméleti gondolkodás története*, Bp., 1991, 186.

¹²⁸ SZAUDER József, *Csokonai poétikájához*, i. m., 353–359.

¹²⁹ Révai Miklósnak a versszerzés két különböző módjáról, a hangmérséklésről és a párosvéghangzásról íratott vetélkedése = *Hagyományörzés és hagyományteremtés a versújítás korában*, szerk. KECSKÉS András, Bp., 1999, 113.

és Mallet-nak az északi népek költészetét és mitológiáját bemutató kiadása.¹³⁰ A legfontosabb azonban ezek sorában kétségtelenül Macpherson Ossziánja volt.

2. Batsányi: „bárd és látnok”

a) Osszianizmus

A magyar irodalom józsefi korában¹³¹ tehát egyszerre zajlott Longinosz és a kulturális primitivizmus szövegmintáinak a recepciója, amelyek – mint láttuk – (a 17. század második felében és a 18. század közepén) majd egy évszázaddal követték egymást az európai művészetelméleti gondolkodásban. A recepció néhány teoretikus igényű írásban (rövid újságcikk, vitairat, recenzió) és fordításokban öltött testet. A fenséges mibenlétére irányuló kérdés, ha érintődik egyáltalán, lényegében a longinoszi traktátus kijelölte kereteken belül exponálódik, a század közepi irodalmi mintákkal való számvetés viszont, amely elsősorban a kifejezés lehetőségeit kutatja, már a modern érzékenységgel áll kapcsolatban. E kettősség legtisztábban Batsányi János korabeli munkásságában érhető tetten. Batsányiéban, aki élete nagy tervét a magyar Osszián elkészítésében és kiadásában határozta meg.

Macpherson 1765-ben publikálta Osszián énekeinek gyűjteményét, amelyről hamar kiderült, hogy jelentős részben hamisítvány. Ez azonban nem gátolta meg diadalútját, amiből arra következtethetünk, hogy valami, „a kor levegőjében” alapvetően meglévő igény elégült ki benne.¹³² Ez a valami egyrészt a múlt, a hajdanvolt dicsőség fenséges világának megidézésében fedezhető fel, másrészt a megidezés módjában, nyelvi világában. Az időbeliség, a múlt problematikája a skót felvilágosodás társadalomfilozófiai kontextusába illeszkedve tűnt fel és kapcsolódott össze a „Fenség” kategóriájával, így e gondolati összefüggés tendenciaszerűen tartott a patrióta eszmevilág felé. Másfelől azonban az ossziáni szövegek mint egy hajdanvolt kultúra emlékei, újszerű mintát is kínáltak arra nézve, hogyan fejezhető ki ennek az elveszett világnak a fensége, illetve egyáltalán a „Fenség”.

¹³⁰ Vö. SZAUDER, *i. m.*, 323–335, 360–367.

¹³¹ Lásd erről *Egy korszak kijelölése* című dolgozatomat (In *honorem Tamás Attila*, szerk. GÖRÖMBEI András, Debrecen, 2000, 65–79).

¹³² „Az Osszián-láz egyik alapvető forrása épp a macphersoni csalásban rejlik. Azáltal, hogy Macpherson az eredeti, természetes, primitív érzésvilágú gael énekekbe beolvasztotta, hozzáoldotta saját kora költészeti tudásának jellegzetes homéroszi és biblikus mozzanatait, nyelvi fordulatait, Young, Gray és Hervey költészetének jellegzetes motívumait, a klasszikus antik eredetiség és primitív költészet látszatát kelve, épp azt a költészetet hozta létre, melyre a korabeli közönség Gray, Young, Hervey, Gessner, Klopstock költészetén nevelődve vágyott. Meghagyta a klasszicitás és a primitív eredetiség illúzióját, ugyanakkor a kor elvárásainak megfelelően az új érzékenységre alapozott, szentimentális költészetet produkált.” (SÁRKÓZY, *i. m.*, 133.) Az osszianizmus MALLER Sándor összefoglalása (*Ossian Magyarországon 1788–1849*, Debrecen, 1940) és a Batsányi kritikai kiadás jegyzetanyaga (BJÖM I, 526–550) után az utóbbi időben került újra az érdeklődés homlokerébe (SÓTÉR István, *Werthertől Szilveszterig*, Bp., 1976, 37 skk.; valamint SÁRKÓZY Péter és PÁL József idézett munkái).

Az ossziáni költészet első avatott és nagy hatású kommentátora Hugh Blair volt, akinek tanulmánya Cesarotti olasz és Denis ezen alapuló német fordításán keresztül terjedt el Európában (hozzánk döntően Denis, Harold és Petersen közvetítette).¹³³ Blair megadta az értelmezés alapvető kereteit,¹³⁴ amelyek aztán meghatározták az ossziáni szövegek recepcióját Európa-szerte: az emberiség vad gyermekkorának eszményei tanulságosak lehetnek a műveltebb korok számára, s az antik mintákkal való összehasonlításban (pl. a nevezetes homéroszi párhuzamban, amely Herdernél is nagy szerepet kap¹³⁵) is felmutatható önértékük. Az az archaikus nyelvi szerveződés pedig, amelyen megszólalnak, a modern költészet megújulásának lehetőségeire világít rá. Így jellemzi e nyelvet: „Az érzékeny és felséges az ő [ti. Osszián] két fő tulajdonsága. Semmi fürgenc és vidám nincs gondolataiban; semmi könnyebbszerű és enyelgő mondásiban. Mindenkor a nagynak és felségesnek magas tartományiban jár. Egy bizonyos hangot választ eleintén magának, s fenntartja azt egész végig. – Szavai válogatottak és illendők; kiejtése rövid, hathatós és tele képekkel. Ugyanazért aki többször olvassa, többször és nagyobb mértékben érzi szépségeit. – Ossziánnak szíve egy nemes érzésekben, nagyságos és érzékeny indulatokban olvadozó szív, oly szív mely ég, s a képzelődést tűzbe hozza; szív, mely teli van, és áradozik.”¹³⁶

Batsányi fordításában idéztük e passzust, amely először kiadott Osszián-fordításának Orczy Lőrínchez szóló ajánlásában található. De nagyon hasonlóan nyilatkozik Cesarotti is egyik jegyzetében: „A fordító biztos lehet abban, hogy az érzelmek, a gondolatok és kifejezések hű fordítása, mely természetesen nem megoldhatatlan feladat, komoly problémákat fog jelenteni a verselésben. A sorok rövidegsége és hosszúsága, a ritmus hullámlása és variálódása, a kádenciák száma és az ebből adódó harmónia, a mássalhangzók illeszkedésének különbözőségei, a rímek elhelyezése – mindez megváltoztathatja az érzelmeket, mert ezekben fejeződik ki a minden egyébtől különböző, sajátos szépség. Ha megváltoztatod a metrumot, megváltoznak az érzelmek is, ... minden elromlik, a szöveg elveszíti eredeti jó ízlését, megváltozik a hangok és érzelmek eredeti egyensúlya, mást hall a fül és mást lát a szem, mint az eredetiben ... és az egész kompozíció egy olyan organizmushoz kezd hasonlítani, ahol a végtagok működése nincs egymással összhangban.”¹³⁷ Olyan nyelvhasználati törekvés körvonalazódik tehát Osszián körül, amely messze túlmutat önmagán, s ennek különös jelentősége van a magyar irodalomban, hiszen a bőbeszédű és erősen retorikus költői nyelv az irodalomban meghatározó jelentőségű volt a korban.

¹³³ SÁRKÓZY, *i. m.*, 126; BJÖM I, 527–528.

¹³⁴ Vö. *The Sublime: A Reader...*, *i. m.*, 13, 196.

¹³⁵ Vö. *The Sublime: A Reader...*, *i. m.*, 209–210; HORKAY HÖRCHER Ferenc szöveggyűjteményében: *i. m.*, 173–174; HERDER, *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder der alter Völker* (1773), a vonatkozó rész magyarul: *A szentimentalizmus*, szerk. WÉBER Antal, Bp., 1971, 184–186.

¹³⁶ BJÖM I, 179; a jegyzet e részt laza fordításnak, kivonatnak minősíti (530), noha az eredetihez viszonyítva egy-két mondat kihagyásától eltekintve pontosnak mondható (vö. HORKAY HÖRCHER Ferenc szöveggyűjteményében: *i. m.*, 171–172; az angol eredetiben: *The Sublime: A Reader...*, *i. m.*, 209).

¹³⁷ Idézi SÁRKÓZY, *i. m.*, 140.

b) Ossziáni szerepminta

Osszián divat lett nálunk is, elsősorban Batsányi és Ráday Gedeon nyomán, a teljes Osszián fordítását azonban Kazinczy készítette el s jelentette meg 1815-ben.¹³⁸ Mindazonáltal senkinek a pályáján nem játszott olyan meghatározó szerepet Osszián, mint a Batsányién. Kezdetben, ahogy arról Kazinczy egy 1786-os leveléből értesülünk, Batsányi Tasso eposzát akarta lefordítani, csak nem volt eredetije.¹³⁹ Az eredendő irányultság e tervben is jól tetten érhető, miként abban is, hogy Klopstockot csodálja s hogy Barótit Milton fordítására ösztönzi. Ő maga azonban találkozik az ossziáni szövegekkel,¹⁴⁰ s ez meghatározza további pályáját: élete végéig küzd az anyaggal, hol költői prózában, hol hexameterben, hol jambusban kísérletezve visszaadásával, hogy végül soha ne készüljön el vele.¹⁴¹ Az elérhetetlen mintával való küzdelemben azonban magáévá hasonította az ossziáni világot, s legjelesebben: az ebben a világban megtestesülő költőszerepet.

A költőszereppel való azonosulás igazából már a kezdet kezdetén megtörténik. Teleki Józsefhez szóló, 1788. november 1-jei levelében írja e nevezetes, sokat idézett sorokat: „Az vala fő s legelső tárgyam, hogy ennek az isteni költőnek szívreható énekei által magyarainkat megihletvén, hazájokra s önnön magokra emlékeztessem. Bárdussa akartam lenni magyar nemzetemnek, s a régi kelták történeteiben tükröt tartani polgártársaim eleibe; édes anyám nyelvén akartam siratni erkölceinknek elhanyaglását, dicsőségünknek kimúlását! mert oly körülményekben vagyunk, hogy, hacsak teljességgel el nem rontotta már szívünket az idegen maszlag, szükségképpen meg kell illetődnünk egy Hazája veszedelmét oly érzékenyen kesergő öreg vitéznek panaszára.”¹⁴² Batsányi Ossziánban a nyelvi kifejezés újszerű lehetőségei mellett egy erős kisugárzású költőszerepre is rátalált.

Az indíttatás megvolt benne. 1785-ben kiadott, *A' Magyaroknak Vitézsége* című könyvecskéjének, amely egy század közepi jezsuita szerző munkájának a fordítása s részbeni átdolgozása, előszavában írja: „e' könyvetskének magyar nyelven valo ki-adására magamat azon okból adnám, hogy abban Hazánknak VITÉZEIT Nemzetemmel nyelvünkön jobban

¹³⁸ Minderről lásd MALLER Sándor és a BJÖM összefoglalásait.

¹³⁹ KazLev XXII, 20.

¹⁴⁰ Kazinczy emlékezése szerint már 1785-től foglalkozott Ossziánnal, de ez az adat nem hitelesíthető; annyi bizonyos, hogy először 1787 vége felé kezdett intenzíven dolgozni a fordításon (BJÖM I, 528).

¹⁴¹ Már a Magyar Museum 3. számának Toldalékában ír ennek nehézségeiről: „Nem egy-könnyen fog Poéta találkozni, a' kinek költeményeit nehezebb volna Magyar nyelvre által-tenni, mint ugyan Ossziánnak Énekeit; és ezen okból elébb-is reménylhet a' Fordítója gyengébb meg-ítéletést; de, ha valamire mehettem, 's mehetek vele, azt tsakugyan azon reguláimnak, vagy-is inkább, azon regulák szerint vezérlő ennen érzemnek fogom tulajdoníthatni. [...] egy szóval: Ossziánt oly *híven, igazán, és jól* fordítsam, hogy a' ki ötöt más valamely nyelven olvasta, 's ismérni tanulta, nálam-is szinte oly felséges, oly érzékeny, rövid, és hathatós Énekesnek lenni talállya; sőt, mivel az anyai nyelv szívre-hatóbb szokott lenni, még nagyobb illetődéssel olvashassa.” (BJÖM I, 175.)

¹⁴² Idézi BJÖM I, 529. Ugyanitt olvasható Kazinczy véleménye is: „Én azt tartom, hogy Osszián jobb kézbe nem akadhatott. Szava, járása s mozdulása s mindcne egy régi *rittert* mutat; nincs rajta semmi francia sikló könynyűség, semmi megelőző, elfogadni kész ajánlóság; tiszta s velős magyarsággal szól és ír, noha akcentusa elárulja, hogy közelébb született a stíriai, mint a moldvai hegyekhez, és csudálást érdemlő munkássággal s fáradhatatlansággal bír, azt amit kiád, annak rendi szerint kikölneni.” (*Magyarországi utak*, Kassa, 1789. június 22., idézi BJÖM I, 533.) Virág Benedek egyenesen „Ossziánunk”-nak nevezi Batsányit (Magyar Muscum, II, 140).

meg-esmértethetném, és ezeknek, kik Hazájukért és annak ditsősségéért magokat fel-áldozni nem szánták, nemes példáikkal, édes Hazánk reményére nevelkedő Iffiaiunknak könnyen hajlo sziveket hasonlatos igyekezetekre serkentgetném.”¹⁴³ Ma már jól ismerjük azt a folyamatot, amely a Habsburg-orientációjú jezsuita költészetet a magyar nemesi-rendi szemlélethez közelítette.¹⁴⁴ Az e költészetbe tartozó Gasó István-könyvvel Batsányi Pesten, az Orczy-ház szellemi környezetében találkozott, s hatását e befogadói pozícióban fejtette ki. A történelem mint nemzeti példa és az ezt megénekelő költő alakja tehát már Batsányi első munkájának a középpontjában állt. Ez a tájékozódás talált rá Ossziánban a bárdköltő alakjára.

„A *bárdok* vagy *bárdusok* olyan különös rendbéli emberek voltak az északi népeknél, kik, hivataljok szerént, azoknak jeles cselekedeteiket énekelve magasztalták, versekbe foglalták, s e szerént emlékezeteket a későbbi időkre általküldötték. Ezek az énekek egyszersmind történetes könyvek helyett szolgáltak nekik; és annál több hitelt érdemlettenek, minthogy azoknak szerzőik a megénekelt dolgoknak többnyire szemmel látó tanúi voltak. Akkoriban a muzsika és poézis a politikának fő eszközei voltak; és egyenesen a nemes erkölcsnek terjesztését és a nemzeti jó szokásoknak s szabadságnak fenntartását arányozták” – írja Batsányi 1789-es Osszián-fordítása, a *Kárthon* előbeszédében.¹⁴⁵ Itt elszakad Osszián egyéni alakjától, s általában beszél egy költőtípusról, amely főleg az északi népek költészetében volt domináns (bár megemlíti, hogy a magyaroknál is vannak ezek léteire utaló nyomok¹⁴⁶). Az ossziáni bárdköltő nagyhatású szerepnek bizonyult a német irodalomban is (pl. Klopstock, Kretschmann, Gerstenberg), s ezt adaptálta az osztrák bárdköltészet, a bécsi jezsuita költészeti hagyomány alapján. Magyarországra nagy hatással Denis közvetítette, aki „a jezsuita-költészet antikizáló s kegyesen hősies formába stilizálja a kelta bárd énekeit; aztán Sined névvel maga is bárdá alakul, úttörője s mintája lesz az osztrák monarchista bárdköltészetnek”.¹⁴⁷

Batsányi szerepválasztása ebbe a költői vonulatba illeszkedik bele. A Magyar Múzeum *Bévezetésében* is a nemzeti múltra való visszatekintéssel kezd irodalmi elképzeléseinek vázolásába (s éppen ez az a rész, amely nem volt meg Kazinczy első változatában).¹⁴⁸ A múltból a hősiesség dicső példáit, majd a visszavonás okozta pusztításokat emeli ki, alapvetően a jövőre vetett tekintettel: intésként a jelen magyarjaihoz, akiknek kezében van a jövő. Ez a jövővonatkozás azonban a bárdköltői szerep másik alakváltozatával hozható összefüggésbe, azzal, amely Batsányi költészetében *A látó* szerepkörében tárgyiasult.¹⁴⁹ A bárd a múlt eseményeit éneklie meg, a hajdanvolt nemzeti nagyságot, az annak elveszése feletti fájdalmat s az ebből fakadó morális intést a jelenhez. A jövőre a látók veti a tekintetét. A vatesz-költői szerepet archaikus hagyományok közvetítették,

¹⁴³ BJÖM II, 12.

¹⁴⁴ BJÖM II, 422–424; SZÖRÉNYI László, *Hunok és jezsuiták*, Bp., 1993.

¹⁴⁵ BJÖM I, 189.

¹⁴⁶ „A bárdusok olyan énekesek voltak a régi északi nemzeteknél, kik azoknak nevezetes bajnokait énekelve magasztalták. Azt írja *Priscus Rhetor*, hogy Attilának idejében nekünk is voltak ilyen énekesek; noha munkáik a mi időnkig fenn nem maradhattak.” (*Osszián utolsó éneke*, 2. jegyzet, BJÖM I, 181.)

¹⁴⁷ BJÖM I, 527; vö. Rudolf TOMBO, *Ossian in Germany*, New York, 1901.

¹⁴⁸ Vö. BJÖM II, 91–92, 440–441.

¹⁴⁹ Vö. BÍRÓ Ferenc, *A felvilágosodás korának magyar irodalma*, Bp., 1974, 354.

legjelesebben a próféták bibliai alakjában öltött testet, de az antik görög költészetben ezt a szerepet töltötte be Pindarosz is.¹⁵⁰ E szerep zökkenőmentesen illeszkedhetett a bárd szerepéhez, hiszen a nemzet sorskérdéseit megszólaltató énekest formált meg mindkettő. A múlt, illetve a jövő felé való fordulás egyaránt a jelenhez szóló intés pozíciójából történt, a múlt lelkesítő vagy intő példái és a jövő perspektívája a hazafiak mozgósítására szolgálnak. A bárd és látnok költő a haza szószólója, a múlt és a jövő titkainak tudója.

3. Kazinczy: „pap és katona”

a) Gráciámítosz

Kazinczy 1777-ben, útban Bécs felé, megállván Pesten Gessner-kiadást keresett Weingand könyvkereskedőnél. Ezek már mind elfogytak, de mint a *Pályám emlékezetében* írja, „szemembe tűnt a Wieland Musárona és Gráciái, hollandiai papirosra s Geysernek sok képeivel, vignettivel, Oeser után. Nem ismerém a Wieland nevét, nem a könyvet, de a szép nyomtatás kíványt támaszta bennem azt megvenni. Útam alatt Bécsig mindég azt olvasám, s nem értettem. De addig olvasám, míg végre megértettem. Azután Musáron, a Gráciák és Diogenes vala olvasásom, s egyedül a három.”¹⁵¹ Az élmény elhatározó jellegűnek bizonyult Kazinczy pályájára nézve, s utóbb a művek fordítására is vállalkozott. A *Sokrates Mainomenos oder die Dialoge des Diogenes von Sinope* (1770) fordításával el is készült, az 1793-ban megjelent könyvecskét azonban a cenzúra betiltotta.¹⁵² A *Die Grazien* (1770) fordításához is hozzákezdett, de csak az első két könyvig jutott el.¹⁵³ A *Musarion oder die Philosophie der Grazien* (1768) fordítását Kazinczy legbensőbb barátja, Kis János készítette el, 1795-től kezdődően, több évi munkával.¹⁵⁴ Wieland e művei iránt a kor más költői is érdeklődtek. Ányos Pál 1782-ben, Kazinczytól függetlenül, egy részletet fordít a *Die Grazien*ből és beilleszti az *Érzékeny levelek* IV. darabjába,¹⁵⁵ Csokonai pedig 1793-ban, Kazinczyval egy időben és minden bizonnyal az ő inspirációjától áthatottan is, szintén nekikezd e mű fordításának, de csak az első könyv feléig jut el.¹⁵⁶ Wieland több más műve is népszerű volt a korban, több fordítás is készült belőlük.¹⁵⁷ Az 1800-as évek elejétől pedig egyre szélesebb körben terjed a grácia-kultusz, elsősorban Kazinczy hívei körében, de azért nem csak ott.¹⁵⁸

A Wieland-recepcióban és a német gráciakultusz meghonosításában Kazinczy meghatározó szerepet töltött be. Az eleve benne rejlő fogékonyság találkozott az inspiratív

¹⁵⁰ Vö. CSETRI, *Nem sokaság, hanem lélek, i. m.*, 51–55.

¹⁵¹ KAZINCZY Ferenc *Művei*, kiad. SZAUDER Mária, Bp., 1979 (a továbbiakban: KazMűv), I, 236.

¹⁵² Vö. BUSA Margit, *Adatok Kazinczy Ferenc Diogenes-fordításához*, Könyv és Könyvtár, 1985, 87–96.

¹⁵³ Közli GERGYE László, *Kazinczy Ferenc egy kiadatlan fordítási töredéke*, ItK, 1991, 460–466.

¹⁵⁴ CSÁSZÁR Elemér, *A német költészet hatása a magyarra a XVIII. században*, Bp., 1913, 122.

¹⁵⁵ ÁNYOS Pál *Válogatott művei*, kiad. LÓKÖS István, Bp., 1984, 101.

¹⁵⁶ CSOKONAI VITÉZ Mihály *Összes művei: Szépprózai művek*, kiad. DEBRECZENI Attila, Bp., 1990, 50–53, 310–319.

¹⁵⁷ Vö. CSÁSZÁR, *i. m.*, 69–71, 120–122.

¹⁵⁸ Lásd erről GERGYE, *i. m.*, 39–42.

mintával, s e találkozás nyomán művészi eszmélkedése határozott ízléstörekvéssé alakult, amelyet aztán hatásosan tudott képviselni a továbbiakban. A wielandi inspiráció leginkább a fogság előtti időszakban volt intenzív, utóbb ez alárendelődött a winckelmanni esztétikai törekvéseknek.¹⁵⁹ Noha a sorrendet illetően éppen a fordítottja történt annak, ami a gráciakultusz tekintetében a német művészeti gondolkodásban és irodalomban végbement (lásd a korábbiakat), mégsem beszélhetünk egymást váltó hatásokról. Már a *Pályám emlékezete* idézett részletéből is kiténik, hogy Kazinczy képzőművészeti érdeklődése¹⁶⁰ kezdettől fogva igen erős volt, a Wieland-könyvben is a metszetek és a nyomtatás minősége ragadta meg elsőre. Az idézett rész folytatásában pedig, mikor leírja a bécsi Belvederében tett látogatását, különös hangsúlyt fektet e fogékonyság kiemelésére. Sorait a következő, önértelmező megállapítással zárja: „Azonban nem rossz órában született, aki a remekművek első látásakor úgy ragadtatik meg egy Van-Dycki-fej által, hogy sok napokig mindég szemei előtt látja azt lebegni, mint a szerelmes ifjú a megpillantott s egyszerre el is tűnt leányt.”¹⁶¹ Azt persze már korábban megállapította, hogy „kevélységem ellohad, arra is emlékeztvén, hogy a dagadt szemhéjú fej [Van Dyck festményén] nekem akkor még becsebb vala, mint a Coreggio Iója, és mint mindaz, amit az olasz iskola szobáiban láték.”¹⁶²

A német dalköltészet és gráciakultusz hatása tehát együtt volt jelen a fiatal Kazinczy szemléletében a képzőművészeti inspirációkkal. Ezek elválaszthatatlanul összekapcsolódtak azon indítással, amelyeket a göttingai neohumanizmus jelentett Kazinczy számára. Az ebbe az irányba való tájékozódás pedig a felekezeti művelődési csatornák hatékonyságával éppúgy magyarázható, mint a református kollégiumok szépművészet-ellenességének taszító hatásával.¹⁶³ Mind az irodalmi, mind a képzőművészeti mintákban történtek változások, hiszen ahogy Van Dyck helyére utóbb Winckelmann szellemében az olaszok kerültek, úgy az égi és a földi szépség wielandi egységét a goethei, schilleri eszményítés váltotta fel. A módosulások párhuzamosan zajlottak, jellegükben analóg módon, de az alapvető vonásokat nem érvénytelenítve.¹⁶⁴ Ezek az alapvonások leginkább az 1780-as évek második felének költői ars poeticáiban érhetők tetten, ahogy azt Csetri Lajos és Gergye László elemzéseiből tudjuk.¹⁶⁵ A Kazinczy minden kötettervében az első két helyen álló *Az áldozó* és *A tanítvány*¹⁶⁶ egyaránt a költői öntudat megnyilvánításaként

¹⁵⁹ Vö. erre nézve BÁN Imre, *Kazinczy Ferenc klasszicizmusának kérdéséhez*, ItK, 1960, 40–50; SZAUDER, *A klasszicizmus...*, i. m., 117–122; FRIED István, *Kazinczy neoklasszicista fordulata* = i. m., 44–60.

¹⁶⁰ Vö. erre nézve CSATKAI Endre, *Kazinczy és a képzőművészetek*, Bp., 1983; FRIED István, *Kazinczy és a képzőművészetek* = i. m., 99–114.

¹⁶¹ KazMűv I, 237–238.

¹⁶² KazMűv I, 237.

¹⁶³ Vö. KazLev I, 396; II, 296.

¹⁶⁴ Lásd erre nézve elsősorban FRIED István és GERGYE László könyvét.

¹⁶⁵ CSETRI, *Kazinczy „A tanítvány”-a*, i. m.; GERGYE László ugyancsak többször idézett könyve.

¹⁶⁶ A versek eredeti kéziratjai nem maradtak fenn, töredékeiket Kazinczy emlékezetből rekonstruálta, a hiányzó részeket pedig újrადolgozta, így kései szövegváltozatokból vagyunk kénytelenek az 1787-es szövegállapotra érvényes megállapításokat levonni. Filológiaiilag nyilvánvalóan nem teljesen korrekt az eljárás, mindazonáltal a körültekintő szövegelemzések eredményeit lényegileg nem látjuk veszélyeztetve ezáltal.

született, egyértelmű szerepartikuláció jegyében, ennek különböző vetületeit hangsúlyozva. Amint arra Gergye László rámutatott, a személytelenség–személyesség, a wielandi, illetve a Gessnerhez, Höltzyhez köthető inspirációk, a pindaroszi és a horatiusi ódaforma, a mitologizálás–mitológiamentesség, az entuziasztikus jelleg, illetve az epikureus és eudaimonisztikus hangulat kettősségeiből épül fel ez az ellenpontoszó szerkezet a két vers között, amellyel Kazinczy „egyazon jelenség, költői tárgy különböző oldalainak (a költészet általános értelemben vett fontossága, illetve mint élethivatás, személyes életcél vállalása) bemutatására törekedett”.¹⁶⁷ A költészet mint személyes élethivatás a gráciáknak és a műzsáknak áldozatot bemutató pap szerepében ölt testet, aki így mint kiválasztott közvetít az égi és a földi szféra között, más szempontból azonban a két szférában adott szépség és boldogság egyesítésére törekszik.

b) Orpheuszi szerepminta

„Pap vólt már ama’ bóldog mezőkönn fel-állított Böltsesség’ Templomában *Orfeus*: az ártatlanság tiszta ruháji fedezték testét, noha azt a’ Pásztorok között szokott világi öltözettel el-takarta” – kezdi Horváth Ádám Kazinczyhoz szóló nevezetes levelét, amelyben egy hosszú, szimbolikus értelmű történet segítségével saját szabadkőművessé avatását meséli el.¹⁶⁸ A költői szerepértelmezés a mítosz és a beavatás szabadkőműves szimbolikájának egymással összefonódó terein bomlik ki. „A költő–pap azonosságának szerencsés kifejezése Horváthnál a szimbolikus Pásztor alak, ami egyszerre jelenti a lélek páztorát és a páztoroköltőt [...]. Horváth abban is következetes, hogy Orpheusra, a Pásztorra kétféle ruhát ad: alul fehér, papi, felül világi öltözetet.”¹⁶⁹ A költő és a pap szerepének ez az egymásra úsztatása nyilvánvalóan magában foglalja a Kazinczy által képviselt ars poetica visszaigazolását. Az *áldozó* és *A tanítvány* fogadtatástörténetéről ugyan nem állnak rendelkezésünkre idevágó adatok, ami azonban nem azt jelenti, hogy ez az ars poetica és a benne testet öltő költői szereptudat nem volt ismert legalább Kazinczy szűkebb körében. Sőt a Horváth-levelél éppen eme ismertség és elfogadottság ki nyilvánításaként olvasható.

Kazinczy mint költő és pap Orpheuszként jelenik meg. Orpheusz, a legendás thrák lantos, a költő és pap archetipikus alakja.¹⁷⁰ Lantosként büverejű énekes, aki képes megszelídíteni a vadállatokat, s leszállván az Alvilágba, még annak urát, Hadészt is megenyhíteni, Apollón isten papjaként pedig misztériumok, beavatási szertartások alapítója. „Orpheusz alakja kezdettől fogva Apollón és Dionüszosz kettős jegyében jelenik

¹⁶⁷ GERGYE, *i. m.*, 50.

¹⁶⁸ KazLev I, 529; vö. PÁL József, *Kazinczy Orpheusáról = A Herman Ottó Múzeum Évkönyve*, XXVII, Miskolc, 1989, 205–225; JÁSZBERÉNYI József, *Arion a’ Böltsesség’ Templomában*, Protestáns Szemle, 1998, 152–181, főleg 157–161.

¹⁶⁹ PÁL, *i. m.*, 211.

¹⁷⁰ Mint Mircea ELIADE megállapítja, alakja az archaikus sámánalakkal mutat hasonlóságot (*Vallási hiedelmek és eszmék története*, Bp., 1995, II, 146, 147).

meg.¹⁷¹ A két, egymással vetekedő isten között Orpheusz egyértelműen az általa napistenként tisztelt Apollónt választja, aki a költészet istene is egyben, tőle kapja lantját Orpheusz; bosszúból szabadítja rá Dionüszosz a bakkhánzókat, akik megölik és testét szétszaggatják. Ugyanakkor e két istenhez (és csak hozzájuk) egyaránt kötődnek beavatási szertartások, noha a bakkhánziák és az apollóni katarzisz nyilvánvalóan egymás ellentettjeként fogható fel.¹⁷² Az orphikus hagyományban e két isten és e két beavatás közelítése figyelhető meg, a lélek halhatatlansága jegyében: „Az isteni és az emberi egyfajta egyesülése a dionüszoszi *orgiák* során is megvalósult, ám időleges volt és csupán a tudat lealacsonyodásával volt elnyerhető. Az »orphikusok« [...] az *orgiát* a *katharzisszal*, az Apollón által tanított megtisztulási eljárással helyettesítették. A lantos jelképe és oltalmazója lett egy egész »beavatási« és egyben »népi« mozgalomnak, amelyet orphizmus néven ismerünk.”¹⁷³ Orpheusz alakja így egyben az isteni és emberi egyesítésének gondolatát is magában foglalta, az előbbi primátusával, s ez az értelmezés ugyancsak jól illeszkedik a Kazinczy-féle szereptudathoz (noha tőle ilyen explicit értelmezést nem ismerünk).

Az orphikus hagyomány érintkezik a szabadkőművesség szimbolikus gondolkodásának hagyományával, s Kazinczy esetében is nyilvánvaló az orpheuszi szerepmintának, a költő–pap szerepének összefüggése a szabadkőművességgel. 1789 decemberének végén, a levél írásának időpontjában Kazinczy barátai között már köztudott volt, hogy megjelenés előtt álló, önálló folyóiratának címe saját szabadkőműves neve lesz: Orpheus. Ráday Gedeonhoz írott levelében így érvel a választott cím mellett: „Én valóban magam is látom, hogy az Orpheus nevezet nem elegendő annak ki nyomására, a’ mit akarok: de rövid név, ’s nem szokatlan. Így nevezi Schiller a’ magáét Thaliának, noha az nem csak theatralis darabokat foglal magában, etc. etc. Orpheus poéta vólt, úgy de ez csak poesire tartozik. Igen is, de az Orpheus ideája más tekintetekre is vonhat. Ilyen az, hogy ő jobb gondolkozást terjesztett-el a’ hazájában. Én igyekszem jobb IZLÉST el-terjeszteni.”¹⁷⁴ A kérdést Kazinczy részben a névválasztás eredendően praktikus szempontjai felől közelíti meg, másrészt viszont burkoltan fogalmazott, de eléggé egyértelmű utalásokat tesz az orpheuszi mítoszban rejlő szimbolikus tartalomra. Nyilvánvalóan azért választotta szabadkőműves nevéül Orpheuszt, hogy a költő–pap mitikus alakjával kösse össze saját költői szereptudatát.

A folyóirat névválasztása ezt a döntést erősíti meg, egyben más hangsúlyokat is jelezvén. A „jobb gondolkozás” – „jobb IZLÉS” elterjesztésének analógiája a költő–papot egy másik szerepváltozatban állítja elénk: nem pusztán az isteni szféra, az abból eredő, azzal kapcsolatba lépő dal–szózat hangsúlyozódik, hanem a kiválasztottság másik oldala, a nem-beavatottak felé forduló meggyőzés is, a közvetítői feladat. Nagyon jellemző, ahogy ezt a kettősséget a szabadkőművességre nézve megfogalmazza Aranka Györgynek írott nevezetes, 1790. március 25-i levelének a végén: „*Szerzetes é vagy Vitéz*

¹⁷¹ ELIADE, *i. m.*, II, 147.

¹⁷² Vö. ELIADE, *i. m.*, II, 146, 147.

¹⁷³ *I. m.*, 148.

¹⁷⁴ KazLev XXIII, 23.

Atyafi? Mind a' kettő. Mert a' kőművesi [szék] éppen olyan, mint a' Maltheser. Félig pap, félig katona. Néha tömjén van kezébe, mellyet a' Teremtés Istenének nyújt bé, néha kard, mellyel az ártatlanságot védelmezi."¹⁷⁵ A kor szabadkőműves ikonográfiájában ez az ábrázolás igen elterjedt volt, több olyan nyomtatványt ismerünk, amelyekben a főalak függőlegesen kettéosztva félig papi, félig katonai öltözetet visel.¹⁷⁶ Ezzel a szimbolikával rokon egyébként Horváth Ádám idézett levele is. Pál József pedig arra hívja fel a figyelmet, hogy az idézett Kazinczy-levél más részeihez ugyancsak társíthatók képi ábrázolások.¹⁷⁷ Filológiaiilag nem bizonyítható, hogy ezen ábrázolások valamelyike szolgált alapul Kazinczy szövegéhez, az azonban eléggé valószínűnek tűnik, hogy egyazon emblematikus hagyományhoz tartoznak. Az ikonográfiai közelítés megerősítheti a Kazinczy-féle szereptudat szabadkőműves összefüggéseit. A költő két létszféra között áll, pap és katona egyszerre: kiválasztottként felsőbb titkok tudója, aki egyben ezek közvetítésére, a beavatásra is kell hogy vállalkozzék. Kazinczy eleget kívánt tenni a kihívásnak.

4. Szerep és költészet

a) Azonosulás és kiválás

A Batsányi és Kazinczy által tudatosan felépített költőszerpek egyaránt a „felhatalmazás” megtestesítői, de másként. Míg a „bárd és látnok” szerepe múlt és jövő, addig a „pap és katona” szerepe ég és föld viszonylatában értelmeződik. A múlt és a jövő persze ugyanúgy állapotokat jelöl itt, mint az ég és a föld, ugyanúgy statikus, eszményítő jellegű (vagyis nem ténylegesen időbeli, dinamikus) viszonylat. Az igazi különbség a filozofikus előfeltevésekben érhető tetten, abban, ahogy a szerep a közösség és az individualitás fogalmait kezeli. A „bárd és látnok” szerepe a nemzetnek vagy a hazának nevezett közösséghez rendeli önmagát, pozícióját e viszonylatban a teljes *azonosulás* jellemzi, s hatalma igazolását is attól a közösségtől kapja, amelynek énekese. A „pap és katona” szerepe viszont nem emberi közösségtől eredezteti hatalmát, hanem egy felsőbb, titkos tudás birtoklásából és közvetítéséből, ami kiválasztottság-tudattal és a közösségből való *kiválással* jár együtt.

Batsányi gondolkodásában, ahogy azt legújabban Bíró Ferenc feltárta, a haza fogalma áll a középpontban, céljai, tervei, cselekvései a haza javának előmozdítására szolgálnak. „A haza az időn kívül létezik – ez a fiatal Batsányi axiómája –, s így aki tehetsége, érde-

¹⁷⁵ KazLev II, 55.

¹⁷⁶ Vö. Franz GRUZENHOUT, *The Religion of Politics*, előadás az ISECS III. Kelet-Nyugat Szemináriumán, Oxford, 1991. július 29–31.

¹⁷⁷ „Én meg-makatsítottam magamat ki-tsikarni a' Superstitio kezéből a véres tört, és irtoztató képeről le-kapni az áll-ortzát.” (KazLev II, 51.) „A Babonaság kezéből elragadott tör és az arcáról lekapott maszk az emblematikus hagyományból került ide. A meglehetősen jól vizualizálható leírás a propagandisztikus célú metszetekre emlékeztet. Kazinczy mintát találhatott rá a közkeletű mitológiákon kívül Diderot *Pensées philosophiques*-jének 1746-os kiadásának címlapján is. A meztelen Igazság női alakja itt éppen letépi a Superstition maszkját, a babonaság már elvesztette koronáját, a kezében lévő jogar már törött, oszlani kezd a sötétség. A másik motívum (pajzs, kard, lábön szárnycak) Mantegna emblematikus értelmű festményén látható...” (PÁL, *i. m.*, 209–210.)

mei által hozzá tudja kapcsolni életét, maga is kívül kerül az idő hatalmán.”¹⁷⁸ A *Levél Szentjóni Szabó Lászlóhoz* című episztola ezt az azonosulási törekvést teszi meg a személyiség és a szerep alapvonásává:

... Haza! szívemnek bálvány! tenéked
Szentelem én magam és minden szándékom ezentúl!
A te javad és kiderülésed lesz tárgya fiadnak
Már egyedül; – mivel ah! tenéked hasznodra lehetni,
Boldogság; teveled s érted szenvedni, dicsőség! – –¹⁷⁹

Az ilyen mértékű azonosulás persze önfeladás is egyben, de ez a vonatkozás Batsányi nézőpontjából fel sem merül. Számára az evilági aszkézis értelmet nyer a szolgálat hagyományos keresztényi fogalmának a hazához való kapcsolásában, vagyis „a haza fogalma a hagyományos vallás szemléleti formáiba ömlik bele”, s „a személyiséget a maga szolgálatára rendeli”.¹⁸⁰

Az egyéni kiteljesedés tehát csak a közösség sorsával való teljes azonosulás útján képzelhető el, a „bárd és látnok” költőszerepe ezt az alapviszonyt testesíti meg, kiválasztottsága ebből fakad. Ha nem vállalna minden ízében közösséget nemzetével, hazájával, nem is lehetne annak hivatott énekese. A nemzet múltjára és jövőjére vonatkozó tudás az egyé-váltásból fakad, hitele pedig a közösségi sorsvállalás elfogadottságából (s mint ilyen lesz a magyar irodalom reprezentatív költőszerepe a továbbiakban¹⁸¹).

Ha Kazinczy esetében a fentiekkel ellentétben éppen a kiválasztottság-tudatot és a kiválást hangsúlyozzuk mint költőszerepének filozofikus alapviszonyát, akkor nem azt mondjuk, hogy nemzetietlen, hogy számára a haza nem bír jelentőséggel. A „pap és katona” szerepe a hazához való másféle viszonyt rejt magában, az előzőhöz hasonló mértékben intenzív, de mégis mást. Az Orpheus *Bévezetésében* felsorolja a lap három fő célkitűzését,¹⁸² s az első, a „józan okosság” részletezése során kijelenti: „Az, a’ mit én a’ józan-gondolkodás alatt itt értek, az, a’ mi a’ Meg-tévelyedtettek, (a’ mennyire a’ környül-állásokhoz ’s tulajdon agyvelőjöknek minéműségekhez képest lehet és kelletik,) az igazabb út felé vezetí”. A „józan gondolkodás” tehát a „megtévelyedés” és az „igazabb út” közötti közvetítő, de csak eleve korlátozott lehetőségekkel, hiszen az „agyvelők minéműsége” határt szab igyekezetének: „azon nem leszek, hogy újj Religio Apostolának neveztethessek, mert érzem jól, melly Chimera szándék az, a’ melly a’ köz-népet, – a’ gubába vagy

¹⁷⁸ BÍRÓ, *i. m.*, 352.

¹⁷⁹ BJÓM I, 53.

¹⁸⁰ BÍRÓ, *i. m.*, 357.

¹⁸¹ Vö. DÁVIDHÁZI Péter, „És ki adta néked ezt a hatalmat?” = D. P., *Per passivam resistantiam (Válogatott hatalom és írás témájára)*, Bp., 1998, 19–26.

¹⁸² „Nékem egyik tárgyam a’ JÓZAN GONDOLKOZÁS lessz. [...] Második tárgyam a’ NYELV-TÖKÉLLETESÍTÉSE, hová leg-inkább a’ Poézis tartozik. [...] Harmadik tárgyam a’ MAGYAR TÖRTÉNETEK.”

bársonyba öltözött köz-népet! – meg-világosítani igyekeznek; – mert érzem, hogy a 'Világosság' el-fogadására kevés emberek, és csak a 'jó-szívűek alkalmasok'.¹⁸³

Vannak a kiválasztottak, a tiszta világosság birtokosai, továbbá vannak, akik alkalmasak eme világosság befogadására, s vannak, akik erre eleve nem képesek. E fokozatosság egyben értékhierarchia is, ami egy új társadalmi hierarchia lehetséges alapja (lásd „a gubába vagy bársonyba öltözött köz-nép”-ről mondottakat). E hierarchia az egyéni képességeket állítja a középpontba, pontosabban (és általában): az individualitás térnyerésén alapul. Ez az az individualitás, amely Kazinczy [*A vallástalan*] című, 1786-os töredékének hetyeke zárlatában jelentkezik először látványosan:

Magunktól függünk, s jobbunk mellett a szabad
Élet, balunknál a Vígasság múlatoz.
Nem ijeszt minket a menny fellobbantott tüze,
Nem ijeszt földet rendítő dördületi.
Ha csap, könnyebben s kínok nélkül dülök el
A semmiségbe: hogyha nem csap, hasztalan
S gyermekhez illő volt a gyáva rettegés
Kedvemre élek s vígan töltöm életemet
Nincs semmi tisztém; vagy ha van, úgy kényem az!
Hazám, barátom, istenem magam vagyok.¹⁸⁴

A szövegben rejlő ismeretelméleti kétely az antropológiai szemléletmód előtérbe kerülését jelzi.¹⁸⁵ Ezen filozofikus összefüggésben a haza nem rendeli, nem rendelheti a maga szolgálatára az egyént, az önfeladó azonosságvállalás, az evilági metafizika nem képezheti a költőszerep alapvonását. Mindazonáltal a „pap és katona” nem kevésbé áll a haza szolgálatában. Kazinczy célkitűzései mind a haza felemelésére irányulnak még akkor is, ha józan gondolkodásról, boldogságról, ízlésről, gráciáról szól, vagyis ha költészete nem direkt módon hazafias, mint a Batsányié (noha direkt módon is szól időnként). Költőszerepének irányultsága kötődik eltéphetetlenül a haza és a nemzet fogalmához, nem pedig minden egyes eleme.

¹⁸³ Orpheus, I. kötet, 1. szám.

¹⁸⁴ KAZINCZY Ferenc *Összes költeményei*, kiad. GERGYE László, Bp., 1998, 201. A vers beszédpozícióinak mozgásáról lásd SZAUDER József, *Kazinczy útja a jakobinus mozgalom felé* = Uő., *A romantika útján*, Bp., 1961, 126–127.

¹⁸⁵ Vö. MEZEI Márta, *Kazinczy világnézeti problémái*, ItK, 1987–1988, 244–251 (lásd minderről részletesen később).

b) Felhatalmazás

„És ki adta néked ezt a hatalmat?” – tehetjük fel a bibliai kérdést ez esetben is, kölcsönvéve Dávidházi Péter tanulmányának a címét.¹⁸⁶ Mert a helyzet több mint különös. Már Németh László¹⁸⁷ felhívta a figyelmet arra, hogy Kazinczy személyében egy lényegében ismeretlen fiatalember válik szinte egyik pillanatról a másikra a korabeli irodalom vezéregyéniségévé az 1780-as évek végén. Ugyanezt elmondhatjuk Batsányira nézve is. Tekintélyüket talán műveikkel alapozták meg? Aligha. Kazinczy 1788-ig, a Magyar Museum megindításáig ugyan már nagyobb fordításokon dolgozik (a Gessner előszava 1785-ben kelt), de gyermekkori földrajzi könyvecskéjén (1775) és Bessenyei *Der Amerikaner*ének fordításán (1776) kívül nem adott ki komolyabb munkát (egy-két írása jelent még meg a Magyar Hírmondóban). Batsányi Juranits László emlékezése szerint¹⁸⁸ a magyar irodalomról is alig tudott valamit azt megelőzően, hogy Pestre került, ahol 1785-ben kiadta *A' Magyaroknak Vitézségét*, amely könyvecskén kívül csak néhány kisebb verse ismeretes 1788 előtről.

Ha számottevő művekkel nem is, de valamilyes ismertséggel, vagy még inkább: ismeretiséggel azért rendelkeztek. Levelezésbeli, esetleg személyes kapcsolatba kerültek olyan tekintélyes literátorokkal, mint Baróti Szabó Dávid, Rát Mátyás s főleg Ráday Gedeon és Orczy Lőrinc. Ez utóbbiak kiemelkedő szerepet játszottak Batsányi és Kazinczy írói pályájának elindulásában, ezt Kazinczy és Batsányi első jelentős műveik ajánlásaiban maguk is felvállalták. Ha azonban végigolvassuk Kazinczy és Batsányi Rádayval és Orczyval egyaránt intenzív levelezéseit, látjuk, hogy nem egyszerűen útra bocsátó indítatásról van szó: a két idős literátor a szó szoros értelmében véve mentora volt a két huszonéves fiatalembernek, támogatásuk pénzt (pl. az *A' Magyaroknak Vitézsége*, a Magyar Museum kiadása) és tekintélyt jelentett nekik. Orczy és Ráday tekintélye a társadalmi rangon (bárók voltak), a hajlott koron és az irodalmi tevékenységen alapult, s ebből pártfogoltjaikra is átszármazott valami. Nem véletlen, hogy az ifjak milyen tudatosan törekedtek eme tekintély-háttér megőrzésére a továbbiakban is.¹⁸⁹ Így indították el a Magyar Museumot, amellyel egy csapásra központi szerepre tettek szert az irodalom éppen szerveződő életében.

A mentorok tekintélyéből rájuk átszármazott magabiztosság azonban csak a háttér volt, saját literátori tekintélyüket (és hatalmukat) valójában a helyzet különösségéből nyerték. Észrevették, hogy egy úr betöltésre vár, s ők betöltötték azt. Betöltötték, mert volt ilyen úr, mert észrevették azt, s mert képesek voltak erre. Maga az a mozzanat emelte őket vezéri szerepbe, hogy a széttagolt irodalmi életnek elementáris igénye volt az integrációra, hiszen – a társadalmi feltételeket tekintve – korlátok dőltek le és lehetőségek nyíltak meg. Aki vállalkozott erre az integráló szerepre, az azonnal vezéri hatalomra

¹⁸⁶ DÁVIDHÁZI, *i. m.*, 9–26.

¹⁸⁷ NÉMETH László, *A tekintélyes ifjú* = N. L., *Az én katedrám*, Bp., 1983, 181–186.

¹⁸⁸ Vö. BJÖM I, 418.

¹⁸⁹ Lásd Kazinczy és Batsányi Orczy és Ráday halála alkalmából készült megemlékező írásait a Magyar Museumban és az Orpheusban (BJÖM II, 211; Orpheus, I. kötet, 1. szám, XIX. darab).

tett szert, ráadásul oly módon, hogy a felhatalmazásban rejlő alávettetés megköthő erejével sem igen kellett számolnia (sokkal inkább a továbbra is erős hagyományos keretkből adódó nehézségekkel és a különleges pillanat illékony voltával), hiszen a hatalmat nem valakitől kapták, hanem egy *hiánytól*.¹⁹⁰

A Magyar Museum az integráció eszméjét testesítette meg, szerkesztői egy csapásra a központba kerültek, s ambícióik, tehetségük, szervezői képességeik alapján meg is tudtak felelni a kihívásnak. Nem voltak persze egyedül, az úrt sokan érzékelték, és többen törekedtek annak betöltésére. A társulati irodalom¹⁹¹ korabeli szerveződésében a nyilvánosságot jelentő hírlapok és folyóiratok körül tömörülő társaságok kiemelkedése ezzel a jelenséggel magyarázható. A központok mintegy rendezetté, csomópontszerűvé kezdték alakítani az irodalmi kapcsolatok hálószerűen indázó halmazát, pontosabban: eme hálószerűség mellett megképeztek (elkezdték megképezni) egy csomópontokra épülő szerveződést is. Kazinczy és Batsányi, illetve folyóirataik azonban kiemelkedtek ezen „csomópontok” közül, s nem csak azért, mert övék volt az elsőség.

Péczei József ugyancsak jelentős irodalomszervezői munkásságot fejtett ki a Minden Gyűjtemény megindításával, irodalmi munkássága (főleg a *Henriás*) nyomán tekintélye igen nagy volt már a lap megindítása előtt is, benne testesült meg a tudós hazafi reprezentatív szerepe. Péczei azonban alapvetően literátor volt, számára az irodalom a tudás mind szélesebb rétegekhez való eljuttatójaként, közvetítőjeként értelmeződött. E szélsőségesen haszonelvű irodalomfelfogás az ízlés és a nyelvhasználat problematikájára egyáltalán nem volt fogékony. Batsányi és Kazinczy szervezői, integratív szerepvállalásához ezzel szemben tudatos ízléstörékvések társultak, ezek plasztikus megformált költőszerepekben öltöttek testet, melyek igen eltérőek voltak a Péczeiétől, s egyáltalán: a tudósság kereteiben elgondolható bármely szereptől. E költőszerepeket archetipikus minták modern változataiban találták fel, ezek választása és felöltése az azokban eleve adott felhatalmazást is átszármasztotta. Batsányi és Kazinczy „hatalma” a személyes adottságokon, a mentori támogatáson, a megteremtett lehetőség erején túl az immár par excellence irodalmi tudatosságából is fakad tehát, ez volt az a többlet, amellyel meghatározó szerepre tehetek szert az 1780-as évek végének irodalmi életében.

¹⁹⁰ Dávidházi Péter megállapítja, hogy a hatalom „olyasvalami, amit adni lehet és valahonnan kapni kell. S ez így igaz: adás és átruházás nélkül, tehát a felhatalmazás művelte híján senki sem rendelkezhet hatalommal. [...] A ráruházás sohasem teljes, ezért a látható hatalomnak mindig előfeltétele egy mögöttes, esetleg láthatatlan, amely fenntartja; vagyis bárkihez tartozzék látszólag a hatalom, az tartozik is vele, részben legalábbis valaki másnak. [...] Felhatalmazni így annyi, mint hatalmat egyszerre átadni és korlátozni; felhatalmazva lenni egyszersmind alávettetés.” (DÁVIDHÁZI, *i. m.*, 10–11.)

¹⁹¹ Lásd erre nézve dolgozatomat: „*Literátusság*” és „*popularitás*” (*Közélet és felvilágosodás kori magyar irodalomhoz*), Studia Litteraria, 1998, 131–150.

c) Szerep, ízlés, hagyomány

Batsányi és Kazinczy egymással egyenrangú, reprezentatív költőszerpeket¹⁹² formált ki az 1780-as évek végén. Az e költőszerpekben megnyilvánuló ars poeticák nem tekinthetők részleteikben artikulált irodalmi programoknak, sem elméletileg megmunkált, egy gondolatmenetté formált teóriáknak. Vannak bennük ezekből, a kor színvonalán igényesen, de a lényeg mégsem ez. A költőszerpekben leginkább egy-egy ízléstörekvés¹⁹³ épül fel és ölt testet. Batsányi esetében a „Fenség”, Kazinczy esetében a „Grácia” jegyében. Ezek azok az ízléstörekvések, amelyek mentén megtörténik az irodalomfogalom fordulata (vagy egy új irodalom fogalmának a megjelenése).¹⁹⁴ A literátusság széles értelemben vett tudást jelentő, majd a szakosodás jelenségével szűkülő kezdő irodalomfogalma mellett új változatként jelentkezett az önelvű irodalmiságot, a mai értelemben vett szépirodalmat képviselő literatúra fogalma.

Ezen ízléstörekvések homlokterében nem annyira a „Fenség” és a „Grácia” *mibenlétére* irányuló kérdés állt, hanem inkább ezek *kifejezhetőségének* a problémája. A „Fenség” és a „Grácia” fogalmainak változatai közül elsősorban azok keltettek visszhangot Batsányiban és Kazinczyban, amelyek a kifejezés újszerű lehetőségeivel függtek össze (Longinosz, Milton, Klopstock, Osszián, Wieland, Winckelmann). Nem találkozunk ezen esztétikai kategóriák reflexív számbavételével, nem ezek változatait viszonyítják egymáshoz, hanem elsősorban a megtalált és elfogadott változatot kísérik meg a retorikus szemléletmóddal konfrontálni. A Batsányi és a Kazinczy képviselte ízléstörekvések a retorikus alapokon nyugvó, attól még döntően meghatározott deákosság nyelvhasználatával szemben definiálták önmagukat. Immár nemcsak a deákos műveltség elleni ideologikus támadásról van szó, mint Bessenyei esetében, hanem az addig reflektálatlanul (tovább)használt nyelv megújításának igényéről, s eme igény elvi képviseléről. E megújítás módozatainak megválasztásában a magyar irodalmi hagyományokhoz való (a felekezetiesség által is befolyásolt) viszonyuk és (a felekezetiesség által ugyancsak befolyásolt) korszerű tájékozódásuk is döntő szerepet játszott.

¹⁹² „A szerepet poétikai értelemben, tehát nem lélektani vagy színészi »játékként« kellene felfognunk, hanem »csupán« a szövegekbe beleírt, a szövegek éppígy-megírtsága által teremtett *megszólalási módként*; vagyis annak meghatározásaként és összegző, szintetikus figurává alakításaként: milyen pozícióban és milyen pozícióból beszél a költő [...] a megszólalás modusa teremti azt az imaginárius magatartás modellt, melyet az irodalom külső életében szeretünk aztán biografikusan is visszakeresni” (MARGÓCSY István, *Petőfi Sándor*, Bp., 1999, 90). A „szerep” kategóriájának modern alkalmazására nézve lásd főleg SZEGEDY-MASZÁK Mihály (*Szerepjátás és költészet = Sz.-M. M., „Minta a szőnyegen”: A műértelmezés esélyei*, Bp., 1995, 67–75) és DÁVIDHÁZI Péter („Az úrnak útait az emberek előtt igazgatni”: *A Bessenyei fivérek és a vindicatio szerephagyománya*, valamint *A Hymnus paraklétszi szerephagyománya = D. P., i. m., 85–101, 102–122*) tanulmányait.

¹⁹³ „A művészethez való modern viszonyt bizonyos értelemben az esztétikai beszédmód léte teremti meg; aki nem érti ezt a beszédet, az nem léphet esztétikai viszonyba.” (KISBALI László, *Ízlés és képzelet: Az esztétikai beszédmód kialakulása a 18. században*, Janus, 1987. ősz, IV.1.4.) Az ízléstörekvés itt használt fogalma ezt a részletes teoretikus kifejtés nélküli esztétikai tudatosságot kívánja jelezni.

¹⁹⁴ SZILI József, *Az irodalomfogalmak rendszere*, Bp., 1993, 50, 137–139, 167–191.

A szembefordulás azonban nem jelenti a normatív retorikai-poétikai szemlélettel való teljes szakítást. Jól érzékelhető mind Batsányi, mind Kazinczy esetében, hogy milyen erős e szemléletmód, hiszen a kifejezés lehetőségeinek keresése a retorikai stíluszintek megújításaként is értelmeződik számukra. Ahogy Csetri Lajos írja a fogság utáni Kazinczy vonatkozásában: „barokk költészetünkben s különösen a deákosok késő barokk típusú műveiben a grandiózus és sokszor nehézkes fenségű szavaknak is köszönhetően nagyon is jól kialakult a fenséges stílus zordabb változatának, az asperitasnak a hordozására alkalmas stíluszint. [...] Kazinczynak kétségtelenül egyik fő célja volt ennek a barokkos ódonágú stílusrétegnek a modernizálása. [...] De Kazinczy stílusprogramjának a fentebb stíluszintre vonatkozó oldala nem merül ki az asperitas modernizálásában. Ami legjobban hiányzott a magyar irodalom nyelvének stilisztikájából [...] az a lágy, hajlékony és édes fenséges volt. Ez, ti. az antik retorikák suavitas-a, az antikvitásban, mint a szerelmi költészet nyelve a középső stíluszinthez tartozott.”¹⁹⁵ A mondottak lényegében érvényesek a fiatal Kazinczy izléstörékvéseire nézve is, az első rész pedig akár Batsányira is vonatkozhat. A „Fenség” és a „Grácia” fogalmi az asperitas és a suavitas retorikus kategóriáinak modernizálásaként is felfoghatóak.

A retorikai-poétikai és az esztétikai szemléletmód összefonódása azért egyértelműen ez utóbbi dominanciájával történt. Az ezt kinyilvánító izléstörékvések mögött (elsősorban Kazinczy esetében) felfedezhető a századvégi érzékenység világlátása is, noha a „Fenség” és a „Grácia” Batsányinál és Kazinczynál feltűnő fogalmi elsősorban század közepi mintákon alapultak. Batsányi és Kazinczy költőszerepei az így felfogott modern izléstörékvések megtestesítői, költészetük pedig döntően e szerepek megformálása jegyében alakult, vagyis az egyik legfőbb tárgy: maga a költő. Mindazonáltal egyik esetben sem beszélhetünk nagy formátumú költészetről. Ambícióik ugyan erre is irányultak, de az eredmények nem (vagy csak néhány esetben) bizonyultak maradandóknak. Az izléstörékvéseket igazoló (európai szinten is) jelentős irodalmi teljesítmények az őket követő nemzedék íróihoz, költőihez kötődnek, azokhoz a fiatalokhoz, akik az 1780-as, 1790-es évek fordulóján még jobbára az iskolapadokat koptatva figyelték izgatottan az irodalmi élet bontakozását és annak minden új eseményét. Ők lesznek azok, akiknek műveiben a „Fenség” és a „Grácia” megtestesül, izléstörékvésből irodalomává válva.¹⁹⁶

Attila Debreczeni

« SUBLIMITÉ » ET « GRÂCE » (DIFFÉRENTES TENDANCES ESTHÉTIQUES DANS LA LITTÉRATURE HONGROISE DE LA FIN DU 18^e SIÈCLE)

L'étude traite des considérations esthétiques et de philosophie de l'art du 18^e siècle liées à la sublimité et à la grâce ; elle donne également un aperçu systématique des groupes de textes se trouvant en-dehors de la littérature grecque-latine et traite de leur réception de Hongrie. Elle constate que l'auto-interprétation de János Batsányi fut inspirée par le modèle d'Ossian : les deux poètes chantèrent la gloire d'antan de la nation et leur

¹⁹⁵ CSETRI, *Egység...*, i. m., 55–56.

¹⁹⁶ A jelen dolgozat, egy nagyobb munka részeként, az MKM FKFP 0450/97. számú pályázati program támogatásával készült.

douleur de la voir perdue, et adressèrent à leur public contemporain un avertissement moral. Ferenc Kazinczy, imitant Wieland, fut inspiré plutôt par le modèle de rôle d'Orphée. Orphée, le lyriste thrace, archétype légendaire du poète et du prêtre, exprime l'union du divin et l'humain, avec le primat du premier. La tradition orphique rencontre celle de la pensée symbolique de la franc-maçonnerie. Dans le cas de Kazinczy, le lien entre le modèle de rôle orphique et la franc-maçonnerie est incontestable.

A la fin des années 1780, Batsányi et Kazinczy créèrent des rôles de poète imposants tous les deux lesquels se valaient. Leur art poétique se manifestant dans ces rôles n'est pas à considérer comme des programmes littéraires précis dans le détail, ni comme des théories systématiques. Dans ces rôles poétiques, il s'agit plutôt de tendances esthétiques. Les œuvres littéraires importantes qui en résulteront seront liées à la génération suivante. Ce seront eux qui transformeront en littérature les tendances esthétiques, la « Sublimité » et la « Grâce ».