

tanulmány

S. VARGA PÁL

Petőfi szerepei: dilemma vagy metamorfózis?

Romantika: hagyomány és deformáció

Ahogy a 18. század végére megdőlt az ember változatlan természetére vonatkozó előfeltevés, s az emberkép historizálódása nyomán létrejött a modern történelemfogalom,¹ úgy a 18. században meghatározóvá vált az az embertípus, akit a modernizáció kiemelt a rögzített társadalmi szerepekből, és másokkal összemérhetetlen, saját lehetőségei szerint fejlődő egyedi személyiséggé tett.² Az individualizációnak ezzel az előretörésével fokozatosan eltűnt annak a reprezentációs-imitációs költészetnek a legfőbb feltétele, amely az élet eleve adott tipikus helyzeteihez kapcsolódott. Az egyediségével tüntető individuum „szelekciós nyomást” gyakorolt az irodalomra – egyebek mellett ez áll a líra önállósulása és gyors felemelkedése mögött a 18–19. század fordulóján. Az egyedi kifejezésére szolgáló lírának azonban mégiscsak a tipikusságon alapuló reprezentációs-imitációs elvű barokk-klasszicista hagyományból kellett kinőnie (jellemző, hogy Batteux, aki először számolt a lírával mint önálló poétikai kategóriával, még az utánpótlás elve jegyében kívánta beilleszteni a lírát a rendszerbe), és ezt az eredetét teljesen soha nem tudta felszámolni. Hiába jelentette ki Jacob Grimm, hogy „[k]öltészet az, ami a kedélyből tisztán szóba ömlik”,³ s mondta még Goethe is, hogy minden igazi költészet alkalmi (természetesen nem a barokk alkalmi költészetet, hanem az ihlet egyszeri életeseményhez kötöttségét értve ezen⁴), a nyelvi-költői hagyomány mint megelőzőség elvi okokból az egyediség legszuverénebb kifejezése során is megkerülhetetlen maradt. Mint ismeretes, Gadamer és az ő tételéből kiinduló Paul de Man egyaránt azért bírálta a romantikus szimbólum-koncepciót, mert ez figyelmen kívül hagyja, hogy a szimbólum is egy allegorikus (temporálisan: a megelőzőség struktúráját mutató) kontextusba illeszkedik.⁵ (Megjegyzem, az ihlet egyediségét hangsúlyozó Goethe másrészről szintén azt nyomatékosította a romantikus eredetiségelvet bírálva, hogy „[a]llapjában véve, akárhogyan nézzük is, mindannyian kollektív lények vagyunk. Hiszen milyen kevés az, ami bennünk a szó igazi értelmében saját tulajdonunk! Mindannyiunknak kapnia kell és tanulnia azoktól, akik előttünk éltek, és azoktól is, akik kortársaink.”⁶)

Ezek a bírálatok – főleg a de Mané – olykor hajlanak az egyoldalúságra; mint ha a megelőzőség teljesen lehetetlenné tenné a lírai szöveg egyediségét. Ez a feltetelezés a romantikus eredetiség félreértésén alapul. Ez ugyanis nem az abszolút

szingulárisat, a visszavezethetetlen, összemérhetetlen és megismételhetetlen egy-szeriséget jelenti, amire az „individuum est ineffabile” ismert igazsága vonatkozik; a romantikus szöveg a külvilághoz való nyelvi viszony saját tapasztalaton alapuló *megújítását* kezdeményezi – egy olyan nyelvi viszony kialakítását, amely lehetővé teszi, hogy az adott beállítódásban leledző Én saját nyelvi világot vetítsen ki maga köré. Mindezt nem azért teszi, hogy a befogadót valami soha nem látott kuriozitással ajándékozza meg, hanem azért, hogy számára a világhoz való viszony új módját kínálja fel. A romantikus önkifejezés tehát valójában nem is önkifejezés, nem a kimondhatatlan egyediség kimondásának paradox kísérlete, hanem annak az – egyedi, de általános érvényre igényt tartó – beállítódásnak a nyelvi érvényesítése, amelyben az én megszólalt. (Ha az alábbiakban „önkifejezés”-ről lesz szó, mindig ezt értem rajta.) Értelemszerűen az újfajta beállítódás is csak a meglévő nyelvi-költői hagyományhoz képest, ahhoz viszonyulva érvényesítheti újszerűségét, csak abból kiindulva tarthat számat általános érvényességre s biztosíthatja, hogy a befogadó zavartalanul átvehesse a lírai én hangját, képessé váljék „az idegen beszéd sajátként való megszólaltatására”.⁷

A romantikus líra tehát a megelőzőttség és az egyediség feszültségében bontakozik ki; lényege nem a szó szigorú értelmében vett eredetiség, hanem a *deformáció*. A megszólaló én a hagyományhoz képest, annak elmozdítása által válik látathatóvá. A költő szuverenitása – ha tetszik: önkénye – nem a hagyomány tagadásában, hanem annak birtokba vételében és tudatos felhasználásában mutatkozik meg. A romantika nem magát a hagyományt, hanem a hagyomány felhasználásának korábbi szabályait utasítja el. Ez és nem a romantikusok által gyakran hangoztatott „semmiből teremtes” a záloga a romantikus szövegek – vagy az egyes költői stílusok – egyediségének.

Ha a romantikus beszédmód a készen kapott nyelvi-költői hagyományon végzi el átforgató munkáját egyediségének érvényesítése céljából, ez érinti a nyelv intencionalitását is, azt tudniillik, hogy a nyelv – mint maga a gondolkodás – mindig valamilyen tárgyra irányul. Amikor Hegel a lírai szubjektivitás legfőbb feltételét abban jelölte meg, hogy a költő „a reális tartalmat egészen magába fogadja s a magáévá teszi”,⁸ a lírának arról a sajátosságáról beszélt, hogy a költő saját hangoltságából kiindulva alkotja meg a tárgyak nyelvi képét. A nyelv intencionalitása azonban nemcsak az irányultság végpontját, a tárgyat, hanem kiindulását, a beszélőt is magában foglalja, s a kettő kölcsönösen függ egymástól. A megörökölt nyelv költői deformálása tehát nemcsak a beszélő különös pozíciójáról tudósít, de másoknak mutatja a tárgyakat is, mint amilyeneknek a megszokott nyelv révén ismerjük őket.

A költő egyszerre ad hírt saját hangoltságáról, s alkotja meg azt a verbális valóságot, amelyben önmagát találja. Így a befogadás sem egyszerűen a beszélővel való azonosulást jelenti, hanem egyúttal a behelyezkedést egy olyan (verbális) világba, amelyet a költő hangoltsága alkotott meg; egy olyan világba, amelyben minden tárgyiasság ugyanannak a hangoltságnak a bélyegét hordozza magán – anélkül persze, hogy „tárgy” és „bélyeg” (objektum és szubjektum) elkülöníthető volna. Ez a jelentősége a romantikus szimbólum szinekdoché-elvűségének: a vers mint rész, mint töredék egy olyan egésze mutat, amely a versben megmutatkozó

összefüggések szerint működik. A romantikus szimbólum így pótolja azt a verbális univerzumot, amelyet a klasszicizmus az allegorézis általános metonimikus rendje révén birtokolt: a romantikus költészet mintegy újra meg újra, minden egyes szövegben megalkotja a világnak egy-egy olyanfajta költői alternatíváját, amilyen a klasszicizmus idején az egyes szövegek közös allegorikus háttérét képezte. Megjegyzem, a szinekdochés elv működtetéséhez nem feltétlenül van szükség szorosan vett szimbólumra; a megszólalásmódban, vagyis a nyelv alakításának egyediségében megnyilvánuló hangoltság, a tárgyiasságok szemlélésének az adott szövegben megnyilvánuló különös módja mindig magában rejtje a kiterjesztés, az (alternatív) verbális univerzum megalkotásának lehetőségét.

Ami pedig Paul de Man kritikáját illeti: megítélésem szerint téves az a tézise, hogy ez a szinekdochés elv tagadja a megszólalás időbeli feltételezettségét – legföljebb azt lehet állítani, hogy élösködik saját verbális előzményein; nem az alkalmazkodás, hanem az asszimilálás gesztusával viszonyul a készen kapott jelentésekhez. Ha van romantikus irónia, annak épp az a lényege, hogy a romantikus költő önmaga szuverén nyelvhasználatához is tudatosan viszonyul, saját kivetített világáról is tudja, hogy maga alkotta konstrukció, amelyet pillanatról pillanatra meghalad s újraalkot.

Hagyomány és deformáció a magyar romantikus lírában

A romantikus beszédmód alakulása a fentiek értelmében a *hagyományválasztástól* és a megválasztott hagyományelemek *felhasználásának módjától* függ; ebből a szempontból a magyar lírában megítélésem szerint elég világosan elkülöníthető Kölcsey Ferenc, Vörösmarty Mihály és Petőfi Sándor eljárása.

Nem kívánom firtatni, mennyire mozdul el Csokonai vagy Berzsenyi költészete az egyedi kifejezése felé; ismeretes, hogy az utóbbi időben inkább anakronisztikusan romantizáló olvasásmódjuk bírálata került előtérbe. Épp ebből a szempontból látszik azonban jól a határpont, hiszen az első, aki ilyen módon olvasta „félre” Csokonait és Berzsenyit, Kölcsey volt.⁹ Mintha egyenesen Jacob Grimmet parafrázeálná, amikor azt írja Berzsenyiről, hogy „Ő soha sem a' tárgytól veszen lelkesedést, hanem önn magától, önn magából ömlik ki minden szó, minden gondolat”.¹⁰ Költőként ugyanakkor Kölcsey számára már 1808-tól kezdve a Kazinczy-féle neoklasszicista mintázat kínálja a lírai szöveg megalkotásának uralkodó előfeltevérendszerét; ez viszont olyan fokát jelenti a nyelvi tipizáltságnak, s Kölcsey ezt a mintázatot olyannyira előírászerűen adottnak veszi, hogy nem találja meg elégséges mértékű egyéni deformációjának a módját. E kudarcot követően láthatólag az episztéméváltás, a múlthoz való viszony újonnan kínálkozó reflektáltsága segíti a hagyományválasztásban – abban, hogy a közvetlen előzményt jelentő barokk-klaszcizista kor helyett az azt *megelőző* nyelvi-költői hagyományhoz nyúljon vissza, amely immár sem a háritás reakcióit nem váltja ki, sem előírászerű kötöttségekkel nem jár, így az illető hagyomány tudatos, szuverén deformálását teszi lehetővé. Ez a fordulat vezet el a *Hymnushoz* és a *Vanitatum vanitashoz* egyrésztől, amelyek koraújkori beszédmódokat deformálnak tudatosan, a népies dalokhoz másrésztől, amelyek a még archaikusabb népköltészet deformációja révén valósi-

tanak meg közvetett önkifejezést.¹¹ Utóbbiak hatását az korlátozza – s ez Petőfi népiességével szemben a döntő különbség –, hogy a deformációt nem csupán az önkifejezés igénye, hanem sajátos akkulturációs ambíció – a népdal „megnemesítése”-nek szándéka – is irányítja; elgondolásomban központi szerepe lesz annak, hogy Petőfi ezzel ellentétes akkulturációs stratégiát követ népies verseiben, s ezzel felszabadítja a népköltészet nyelvi-költői potenciálját.

Kölcseyétől lényegileg különbözik a hagyományválasztás és -alkalmazás módja Vörösmartynál. Hagyományozott elem és egyéni innováció feszültsége Vörösmarty esetében a romantika kitüntetett területén, a mitologizálásban érvényesül.¹² Hasonlítsuk össze eljárását a klasszicizmus szigorú „purizmusá”-val (nálunk lásd pl. Ungvárnémeti Tóthot), amely szerint nem szabad keverni a mitológiákat, a keresztény mitológia használata kerülendő; Vörösmarty költészetében a lírai én reflexióiban az egyetemes mitológiai repertoárból szabadon és önkényesen válogatott, összekapcsolt és rekontextualizált elemekből születnek a lírai én „szinkretista” narratívái.¹³ A felhasználás szuverenitását jellemzi, hogy Vörösmarty az antik mitológiától sem idegenkedik, mint egyes nyugati romantikusok; Ixióon kereké vagy a sárkányfog-vetemény teljes romantikus átváltozáson megy át, amikor bekerül a lírai narratívába.¹⁴

Mindez ugyanakkor *magas irodalom*; olyan romantikus költészet, amely az egész magyar magas irodalmi hagyományt maga mögött tudja, s legfőljebb kirándulásokat tesz a népköltészet – számára egzotikus – vidékére (ahogy Arany fogalmazott, „játszi leereszkedéssel” közelít a népdalhoz¹⁵). A negyvenes években ugyanakkor ez a költészet olyan környezetben találja magát, amelyben – a nemzeti kulturális mintázat egységesítése iránti igény folytán¹⁶ – problematikussá válik minden olyan kulturális törekvés, amely rétegspecifikus műveltségi kompetenciákat is előfeltételez a közös anyanyelv és hasonló, általánosan adott kompetenciákhoz képest (lásd Kölcsey kritikus megjegyzéseit a „messzünnen szerzett”, „antikváriusi tudomány”-ról¹⁷). Ez adja meg a népiesség esélyét az össznemzeti kulturális mintázat létrehozásáért folyó akkulturációs küzdelemben.¹⁸

Petőfi

Ebben a közegben lép fel Petőfi. Amikor a népköltészet hagyományát választja kiindulópontnak, a lehető legnehezebb feladatot tűzi maga elé mint romantikus költő; a nyelvi-költői hagyomány tipizáló jellege és a kifejezni szándékozott individualitás közt húzódó feszültség nagyobb, mint valaha. (Az már a hatástörténet szépségei közé tartozik, hogy Petőfi Vörösmarty népies „leereszkedései”-től kapta az első indíttatást.¹⁹) A recepciótörténet nem is látott kapcsolatot a két mozzanat között – ha a Gyulai-féle kanonizáció a népköltészet felől olvasta Petőfit, mi sem természetesebb, mint hogy a Petőfi-társaság Gyulait elutasító ifjai – Palágyi Menyhérttel az élen – a romantikus egyéniség nagy revelációjaként olvasták. Ez a kizáró viszony akkor is jellemezte a recepciótörténetet, ha feloldotta a vagylagosságot; Horváth János egész koncepciója a népies és a személyes dal ellentétén alapul (persze „magas labdát” adván bírálóinak azáltal, hogy a személyest nagyrészt az életrajzival azonosította). A két típus közötti viszonyt Horváth János az „igazi

Petőfi” felé haladó fejlődésként írta le. Végül ugyan megvalósult e szerepek egyenrangúsítása – ez jut kifejezésre a *szerepdilemma* fogalmában Margócsy Istvánnál –, lehetséges *költészettörténeti* összefüggéseikre azonban eddig, tudtommal, senki nem mutatott rá. Margócsy okkal és alaposan bírálta azokat az értelmezéseket, amelyek a költői személyiség lélek- vagy jellemtani egységére hivatkozva próbálták diakrón összefüggést teremteni Petőfi szerepei között (itt akár a *mémeté* és az *ipseité* fogalmát megkülönböztető Ricoeurre is hivatkozhatott volna²⁰); mivel azonban rögzített, állandó szerepmintákban gondolkodik, csupán ezek változtatásáról tud, esetleges egymásra hatásukról nem.²¹ A szerepek poétikai viszonyát firtató megközelítés természetesen nem abban van érdekelve, hogy eljelentéktelenítse a szerepek különbségeit, hanem abban, hogy feltárja esetleges összefüggéseiket. E törekvéstől az is távol áll, hogy Petőfi szerepeit megint egységes keretbe próbálja erőltetni. A „szokatlanul erős sémákkal operáló” népies zsánerdalköltő és a „szélsőségesen individuális vallomások költő” szerepe²² alább vázolandó (diakrón jellegű) összefüggése például nem érinti a profetikus költő szerepét; ennek poétikai mássága az alábbiak alapján talán még kontrasztosabb lesz – ugyanakkor láthatóvá válik a „vallomások költő” szerepének poétikai tagoltsága is.

Petőfi népies és személyes dalköltészetének szembeállítása-eltávolítása valójában pontosan megfelel annak, ahogyan a Grimm-testvérek ellentétesnek minősítették népköltészet és műköltészet viszonyát, a nyelvhez hasonló közösségi státusú népköltészetet mint *természetköltészetet* (Naturpoesie) állítván szembe az egyének alkotta műköltészettel, amely mint *Kunstpoesie* nemcsak mű-, de mesterséges költészet is.²³

Csakhogya a romantika talán leglényegesebb antropológiai újdonsága, hogy radikálisan felülírja azt a dualista viszonyt természeti és szellemi között, amely akár a racionalista alapokon álló klasszicizmust, akár a szenzualizmusban gyökerező érzékenységet jellemezte. Amennyiben beszélhetünk egyáltalán romantikus antropológiáról, ennek lényege Én és Nem-én egységének helyreállítása; a dualizmus, ahogyan azt már Hölderlin sokat idézett töredéke kimondja, az *értelem ítélete* (Urteil) nyomán jön létre; a Seyn egységét a szemlélet (Anschauung) biztosítja, ennek közege pedig a művészet.²⁴

A természet az emberi értelem számára immár nem idegen, esetleg legyőzendő entitás (még a *Faust* vége is ezt a felfogást tükrözi), hanem – ahogyan Hegel megfogalmazta – a szellem rejtőzködő másléte. Tudjuk, e közös lényegét a romantika a spinozai natura naturansban találta meg, s a romantikus költő feladatát abban látta, hogy megtalálja és tudatosítsa ezt az azonosságot.

A romantika, ha e fenti jelenséget nagyon egyszerűen akarjuk fogalmazni, a *birtokba vett lét művészete*; míg az európai ember korábban – ahogy Ricarda Huch az antropológiai dualizmusra célozva fogalmazott – vagy öntudatlan volt, akinek voltak érzelmei, vagy tudatos volt, de nem voltak érzelmei, a romantika (mondhatnánk: az antropológiai dualizmus felszámolása jegyében) olyan tudatos ember eszményét látja maga előtt, „aki egyaránt ismeri és birtokolja az érzelmeket”.²⁵ A romantikus költő nemcsak az érzelmekhez – az önnön bensőjében talált természethez – viszonyul ezzel a tudatossággal, hanem mindenhez, amit a természet

megnyilvánulásának ítélt, így a népköltészethez is. A romantikusok műveinek – ahogy Oskar Walzel fogalmaz – „természetként kell hatniuk; mindeközben felismerik, hogy ők maguk már nem a természet álláspontján vannak, és csak értelmük segítségével képesek természetes kifejezési formára lelteni. [...] De vajon nem ez minden romantikus költészet szokása a kezdetek óta, a költészeté, amely a népköltészet természetességét akarja visszanyerni? A legmegfoghatóbban Heine fejlődött annak a művészetnek a tudatos szervezőjévé, amely a népiesen természetszerűt teljes tudatossággal formálja.”²⁶

Petőfi programja eszerint nem egyéb, mint teljes tudatossággal birtokba venni, elsajátítani a népköltészetet mint természetet, hogy önmaga individualitását természetként, a népköltészetből kiindulva fejezhesse ki, s ezzel megvalósítsa Én és természet romantikus egységét.

Ez a törekvés ugyanakkor teljesen egybevág a nemzeti költészetnek azzal a programjával, amely a népdal bárki számára hozzáférhető kifejezésmódjából kívánja felnövesztetni az egész nemzet számára hozzáférhető műköltészetet. (Meggjegyzem, Horváth János koncepciójának hiányossága eszerint abban mutatkozik meg, hogy Petőfi népiességének csak ez utóbbi funkcióját ismerte fel és írta le részletesen, azt ti., hogy Petőfi a népköltészetre támaszkodva életszerűvé tette a magyar líra nyelvét. Az előbbi vonatkozás felismerésében megakadályozta, hogy a népies zsánerdalok figurájában csak a naivitást regisztrálta, azt a lehetőséget azonban, amelyet a zsánerfigura és annak nyelvi világa az individualitás költői kifejezése számára kínált, nem – holott jónéhányszor regisztrálta, hogy alig húzható meg a határ a zsánerdal és a személyes dal között.)

Ami a népies zsánerdalok továbbfejleszthetőségének kérdését illeti, már Horváth János jelentőséget tulajdonított annak, hogy Petőfi elsősorban nem népies dalokat ír, hanem népi zsáneralakokat szólaltat meg. E zsánerképek lényege a tipizált *figura*. A figura *maga* alig különbözik Csokonai zsánereitől; a lényegi különbség abban áll, hogy *saját nyelve* van. Petőfi népi zsánerei (ellentétben az olyanokkal, mint *A magyar nemes*) azáltal tűnnek ki, hogy a bennük szereplő figurák nyelvük által megalkotott világban mozognak; a népköltészet nyelve nem egyszerűen „tősgyökeres”, „életszerű” magyar nyelv, hanem rendelkezik azzal a képességgel, hogy a tárgyat a beszélő – ahogyan Hegel a lírát meghatározta – saját magáévá tegye, vagyis hangoltságához igazítsa. (NB.: csak sajnálhatjuk, hogy Petőfi nem ismerte vagy nem követte a népköltészetnek ilyen szempontból leghatásosabb rétegét: „Nem úgy van most, mint volt régen, Nem az a nap süt az égen, Nem az a nap, nem az a hold, Nem az a szeretőm, ki volt”.) A Petőfi-zsáner voltaképpen: figura-és-világa, reflektálatlan bennelét egy olyan valóságban, amelyet nyelve által akaratlanul teremt maga köré a beszélő (persze nem a *költő*, aki a legnagyobb tudatossággal hozza létre e reflektálatlanság látszatát). Ez a figura-és-világa képlet rejti magában azt a lehetőséget, hogy a sematizált figura individualizálódjék és egyedi hangoltságától meghatározott módon vetítse ki maga köré a maga nyelvi világát, miközben ehhez igazítja – deformálja – a népköltészet „természetes” nyelvi karakterét.

sem a „semmiből teremti” nyelvét és világát, de gnómáiban már-már karikaturisztikus az a mód, ahogyan a szélsőségesen egyedített lírai én rányomja hangoltsága bélyegét az általa felmutatott tárgyra, ahogyan beállítódása a lehető legönkényesebb kapcsolatokat teremti meg a tapasztalati világ jelenségei és a rendelkezésre álló toposzok között. Ebben a verstípusban beszélő és lírai én nem különül el; hogy itt valóban maga a lírai én szólal meg, kiderül az olyan – rokon világú – versekből, amelyekben a lírai én az általa látott világról mint saját hangoltságának szüleményéről beszél, lásd az *Álmos vagyok és mégsem alhatom* vagy a *Miért vagyok én még a világon?* című verseket. Az utóbbiban olvassuk:

*Vagy tán valólag a világ nem ilyen?
Ily szomorúnak én látom csupán?
Én látom így csak, keresztülnézvén a
Kétségbesésnek sötét fátyolán?
Mindegy... elég, hogy én kétségbeestem,
Eleg, hogy én elkárhozott vagyok,
Hogy engem éles, égő körmeikkel
Tépnek, szaggatnak a rossz angyalok!*

Ahhoz, hogy a *Felbők* bizarrba játszó önkényességét felválthassa az individuális hangoltság, a kivetített nyelvi világ természetessége, Petőfinek meg kellett találnia a népies zsáner egyedítő deformációjának hatékony módját.

A zsánerdalok egyedítése – s ezzel beszélő és lírai én közelítése – eltérő fokozatokat mutat. A figurák és nyelvük tudatos megalkotottságára, vagyis beszélő és lírai én elkülönülésére leginkább azok a versek utalnak, amelyek címe nem beszélőjüktől ered. A lírai én virtuóz mutatványosként áll elénk, bejelentvén, hogy most következik a *Szomjas ember tűnődése* című produkció. De már amikor a vers címe a kezdősorral egyezik (*Befordúltam a konyhára...*), vagy nem a figurát, hanem a helyzetet nevezi meg (*Füstbe ment terv*), legföljebb abból következtethetünk a „mutatványos” és a figura különbségére, hogy erősen tipizált alak szólal meg erősen tipizált helyzetben, erősen sematizált népies nyelven. A megszólalásmód egyedi jellegének fokozódásával együtt jár a figura és a lírai én távolságának csökkenése; igaza van Horváth Jánosnak és Margócsynak, amikor azt állítják, hogy a „szokatlanul erős sémák”-kal dolgozó dalok esetében „individualizációs törekvések” is kitapinthatók (ami koncepciójuk szerint persze engedmény a zsánerdal és a személyes/individuális líra ellentétéhez képest).²⁷ Nos, éppen ezek az individualizációs törekvések jelzik az elmozdulást, a deformáció irányát. A *Ki vagyok én, nem mondom meg* című vers első versszaka elrejtí a beszélőt, s a mai olvasónak akár a *Nincsen apám, se anyám* is eszébe juthat – míg meg nem tudja a második versszakból, hogy itt a betyár beszél. Éppen fordított irányú a *Hej nekem hát vigasztalást mi sem ad...* című vers: az erőteljesen sematizált, humoros első versszak után válik a beszédmód egyedítettebbé.

Külön kifejtést érdemelne, hogyan találkozik össze a természet két aspektusa – táj és népköltészet – a tájversekben, amelyekben a népies gyökerű nyelvet a lírai én hangoltságából születő tájélmény kifejezése egyéníti (*Az alföld, A Tisza, A*

puszta, télen). Ezúttal egy másik (bár szintén tájélményen alapuló) verset, az *Itt van az ősz, itt van újra* címűt hadd idézzem meg mint a fent vázolt folyamat teljes kifejeletének példáját.

A vers kulcsa megítélésem szerint a harmadik versszak (amit Németh G. Béla biedermeier sablonnak minősített²⁸): a beszélő hangoltságát a kedves leendő anyaságának ígérete, s persze saját leendő apaságának öröme határozza meg; a beszélő férfi ebből a pozícióból látja a világot. Ez diktálja a spontánnak látszó nyitóasszociációt, amely szerint a szelíd nap sugara úgy néz a földre, „Mint elalvó gyermekére / Néz a szerető anya”. A beállítódás diktálta hasonlat összetett teljes metaforává nő: a természet a gyermekkel válik azonossá, az ősz az estével, amikor a gyermek leveti szép ruháit, mert álmos és aludni készül (NB. nem a kedves vetkőzik, ahogy Németh G. Béla állította,²⁹ hanem a gyermek). Ha az ősz az este, a reggel a tavasz, amikor a természet-gyermek fölébred és felöltözik. A beszélő úgy szólítja meg a természetet, mintha saját gyermekéhez szólna, s a metafora logikailag hézagatlanul folytatódik azzal, hogy a dal, amelyet az ősz ihletett, az aludni készülő természet-gyermek altatódalává válik. A beszélőnek még arra is van gondja, hogy dalát a suttogó szélhez hasonlítsa, vagyis egy fordított irányú hasonlattal viszszahelyezze a természeti létezés közegébe, ahonnan az egész trópus vétetett. A vers logikailag ugyanilyen következetesen zárul azáltal, hogy megjeleníti a hangoltságot kiváltó lényt, a kedvest magát; ezáltal explicitté válik a kedves mint leendő anya és a földet anyaként szerető napsugár, illetve a természet és a születendő gyermek azonossága. A két záróversszakban az őszi természet hangulatát teljesen áthatja az intim családi együttlét hangulata, ahol a még meg nem született gyermeket az álomba szenderült természet helyettesíti. A vers csattanója, hogy az olvasó csak a zárlat elolvastával érti meg a beszélő beállítódásának indítékát; a verset valójában e felismerés nyomán újra kell olvasnia, hogy a vers koherens hangulati-nyelvi világát átfoghassa.³⁰

A tudatossá tett, a birtokba vett lét nagy romantikus verse ez; ha van vers, amelyre igaz Hegel líradefiníciója, amely szerint a lírikus „a reális tartalmat egészen magába fogadja s a magáévá teszi”, az *Itt van az ősz, itt van újra* című versre ez bizonyosan igaz. A beszélő nyilván ugyanúgy tudja, hogy hangulata fátyolán át „csak ő látja ilyennek a világot”, mint a *Mért vagyok én még a világon?* reflektált lírai beszélője, magatartása azonban mégis a népi zsánerek figuráiéval azonos: általános élethelyzetben alkotja meg a maga világát, ám e világ megalkotottságára nem reflektál. A lírai én és a beszélő azonossága persze ennek ellenére sem lehet kétséges: ezt a népdal természetességet biztosító nyelvének individualizált, egyedi deformációja garantálja, amennyiben a deformáló erő a lírai én egyedisége felől indul ki.

Összegzés

Igaz, hogy az individuális vallomás is szerep, akárcsak a népi figuraké; azonban ha igaz, hogy a szerepek megszólalási módok,³¹ akkor nem tekinthetünk el a vallomásos líra megszólalásmódjaiban mutatkozó lényegi különbségektől. Attól ti., hogy a vallomástévő reflektál-e aktuális világtapasztalásának szubjektivitására, netán an-

nak egyediségét állítja előtérbe, vagy pedig nem reflektál rá, és egyedi világtapasztalatát egy „természetes” költői nyelv (esetleg alig észrevehető) deformálásával kívánja az általános érvényűség rangjára emelni. A fenti levezetés tükrében e különbség költészettörténeti jelentőségűnek mutatkozik: utóbbi típus képezi ugyanis a nemzeti költészet ama csarnokának egyik pillérét, amelyről Arany János beszélt.

JEGYZETEK

Ez az írás *A magyar romantika félreolvasása* című műhelykonferencián a Pécsi Tudományegyetemen 2011. december 17-én elhangzott előadás szerkesztett változata.

1. Reinhart Koselleck: *Elmúlt jövő. A történeti idők szemantikája*, ford. Hidas Zoltán, Szabó Márton, Bp., Atlantisz, 2003, 43–44.

2. Lásd Walter Hof: *Pessimistisch-nihilistische Strömungen in der deutschen Literatur vom Sturm und Drang bis zum Jungen Deutschland*. Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte. Band 3. Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1970, 5–7.

3. Levele Achim von Arnimnak, 1811 = *Die Idee des Volkes im Schrifttum der deutschen Bewegung von Möser und Herder bis Grimm*, hrsg. von Paul Kluckhohn, Junker and Dunnhaupt, Berlin, 1934, 188–189.

4. „Minden versem alkalmi vers, a valóság sugallta őket, és a valóságban gyökereznek. A légből kapott költeményeket nem tartom semmire.” Eckermann, *Beszélgések Goethével* [1837–1838], ford. Gyórfy Miklós, Bp., Európa, 1989, 45. („A híres goethei megállapítás, mely szerint minden költészet alkalmi költészet – ha szabad ezzel a paradoxonnal élni –, legkevésbé az úgynevezett alkalmi versre érvényes. Mert az nem valamilyen alkalomból jön létre, hanem valamilyen alkalomra, s kicsit olyan, mint egy fordított születés, amelyet nem előz meg a nemzés aktusa. Éppen az ilyenfajta vers mögött nincs meg legtöbbször az, amire Goethe e megállapítását alapozza: az átélt alkalom valósága, az élmény organikus fedezete.” Somlyó György: *A költészet évadai*, 1959, Digitális Irodalmi Akadémia, PIM, 2011, letöltés: 2013. január 9.)

5. „A 19. század esztétikája a lélek szimbolizáló tevékenységének a szabadságán alapult. De valóban ez a hordozó alap? Nem úgy áll-e a dolog, hogy ezt a szimbolizáló tevékenységet valójában még ma is egy mitikus-allegorikus hagyomány továbbélése határolja körül? Ha ezt elismerjük, akkor ismét viszonylagossá kell válnia a szimbólum és az allegória ellentétének, mely az élményesztétika előitélete mellett abszolútnak látszott”. Hans-Georg Gadamer, *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*, ford. Bonyhai Gábor, Bp., Gondolat, 1984, 75.; „Nem a szubjektum és objektum dialektikus viszonya áll a romantikus gondolkodás középpontjában” – ami a romantikus szimbólum koncepciójának alapja –, „ez a dialektika ugyanis egészében áttevődik az allegorikus jelek rendszerén belül fennálló időbeli viszonyokra.” Paul de Man: *Allegória és szimbólum (A temporalitás retorikája, I.)* = Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei I.*, Pécs, Jelenkor, 1996, 5–32.: 32.

6. Eckermann, i. m., 694.

7. Lásd Kulcsár Szabó Ernő, *Költészet és dialógus. A lírai művek befogadásának kérdéséhez* = K. Sz. E., *A megértés alakzatai*, Debrecen, Alföld könyvek, 1998, 30–45.: 37., 43.

8. G. W. F. Hegel, *Esztétikai előadások* [1835–38], I–III., ford. Zoltai Dénes, Bp., Akadémiai, 1980, harmadik kötet, 327.

9. Lásd Borbély Szilárd, *Abog Kölcsey olvassa Csokonait* = B. Sz.: *Árkádiában*, Debrecen, Alföld könyvek, 2006, 125–131.: 129.

10. Kölcsey Ferenc: *Berzsenyi Dániel' versei* = K. F. *minden munkái. Irodalmi kritikák és esztétikai írások I. 1808–1823*, s. a. r. Gyapay László, Bp., Universitas, 2003, 53–61.: 56.

11. Lásd Borbély Szilárd, *A Vanitatum vanitas szövegvilágáról*, A Kölcsey Társaság Füzetek 7., Fehérgyarmat, 1995, 59–60., 63–65.

12. Lásd René Wellek, *A romantika fogalma az irodalomtörténetben*, ford. Elekes Dóra = Hansági Ágnes – Hermann Zoltán (szerk.), *Újragondolni a romantikát. Koncepciók és viták a XX. században*, Bp., Kijárat, 2003, 106–156.: 124.

13. Lásd erről S. Varga Pál, *Ellenséges istenek Bábele. A romantikus „új mitológia” alakulása Vörösmarty lírájában = Médiumok, történetek, használatok. Ünnepi tanulmánykötet a 60 éves Szajbély Mihály tiszteletére*, szerk. Pusztai Bertalan, Szegedi Tudományegyetem Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék Szeged, 2012, 128–139.

14. Vö.: „Coleridge számos korai írásában elítélte a klasszikus mitológiát, szemben a kereszténnyel, később azonban érdekelni kezdte a szimbolikusan újraértelmezett görög mitológia”, Wellek, i. m., 142.

15. Arany János, *A magyar népdal az irodalomban* = A. J. összes művei, szerk. Keresztury Dezső, XI., *Prózai művek* 2., s. a. r. Németh G. Béla, Bp., Akadémiai, 383–400.: 387.

16. Lásd Ernest Gellner, *Nations and Nationalism*, Blackwell, Oxford UK & Cambridge USA, 1994, 36.

17. *Nemzeti hagyományok* [1826] = Kölcsey Ferenc összes művei, szerk. Szauder József és Szauder Józsefné, Bp., Szépirodalmi, I., 490–523.: 506., 519.

18. E küzdelemről lásd S. Varga Pál, *Akkulturációs stratégiák a XIX. századi magyar irodalomban*, Hítel, 2009/10., 94–101.

19. Horváth János, *Petőfi Sándor*, Pallas Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság kiadása, Budapest, 1922, 12.

20. Paul Ricoeur, *Az én és az elbeszélte azonosság* (ford. Jeney Éva) = P. R., *Irodalmi tanulmányok*, Bp., Osiris, 1999, 372–411.

21. *Petőfi szerepdilemmái* = Margócsy István, *Petőfi Sándor*, Bp., Korona, 1999, 75–107.

22. Uo., 112., illetve 104.

23. Jacob Grimm fent idézett levele mellett – amely szerint a természetköltészet „az Egész kedélyéből árad” és „önmagát alkotja” [Sichvonselbermachen], míg a (mesterséges) mű-költészet az egyes költő műve – lásd Wilhelm Grimm leírását a régi német költészet keletkezéséről szóló dolgozatában, Wilhelm Grimm, *Über die Entstehung der altheutschen Poesie und ihr Verhältnis zur nordischen* [1808] = W. G., *Kleinere Schriften*, Bd. 1–4., hrsg. von Gustav Hinrichs, Berlin, Ferdinand Dümmlers Verlagsbuchhandlung, Bd. 1., 92–170.: 113–114., 121.

24. Manfred Frank, *A koraromantika filozófiája*, ford. Mesterházy Balázs, Gond 1998, 41–117.: 47–50.

25. Ricarda Huch, *Apollón és Dionüszosz*, ford. Hansági Ágnes = Hansági–Hermann 2003 (i. m.), 13–36.: 23.

26. Oskar Walzel, *A német romantika lényegi kérdései*, ford. Kelemen Pál = Hansági–Hermann 2003 (i. m.), 37–56.: 49.

27. Margócsy, i. m., 112. (Vö.: „Népdalainak egyrésze valóságos genrekép, de akkor is egyéni jellegű, mert hisz a genreképben is, vagyis mikor egy népi alak szerepét játsza, is, épügy befolyásolja, színezi a felvett szerepet egyéniségével, mint ahogy a színész személye elválaszthatatlan alakításaitól.” Horváth, i. m., 72.

28. Németh G. Béla, *Az ódába emelt dal* = N. G. B., *11+7 vers. Verselemzések, versértelmezések*, Bp., Tankönyvkiadó, 1984, 116–137.: 128–129.

29. Németh az 5. versszak kapcsán „pánerotikus képzetkincs”-ről, „a kedves vetkezésé”-ről beszél, uo., 131., 132.

30. Szándékosan kerültem az életrajz „hitelesítő” mozzanatát (Júlia nyolchónapos terhes a vers írásakor); nem azért, mert ez a személyesség életrajziséggel való azonosítását eredményezte volna, à la Horváth János, hanem azért, mert a szöveg és az életrajzi narratíva mint intertextuális viszony tárgyalása egészen más problémákat vet fel.

31. Margócsy, i. m., 90.