

„Rongyos vitézek”

PETŐFI-VERSEK ELEMZÉSEI

Föl tudnám én is öltöztetni
Szép rím- és mértékkel versem
(Petőfi Sándor: *Rongyos vitézek*)¹

Nem meglepő, hogy költészettani kérdésekről szólva Petőfi katonai, csatákat idéző, az élet-halál kérdéseit nem pusztán érintő, hanem a gondolatmenetet oda kifuttató metaforikát használ. Még kevésbé, hogy (ex negativo) pontosan meg nem nevezett, de minden bizonnyal kortársi ars poeticá(ka)t céloz meg, mint amely(ek)nek ellenében volna szükséges kijelölni, meghatározni egy költészet önazonosságát, amelynek alapvető vonása, hogy kor- és időszerű. Az már inkább ad okot a töprengésre, hogy semmiesetre sem egy lehetséges közeledés gesztusával, mégis, az igemód feltételességével, mintha megengedő modalitással indítana egy olyan verset, amely kizárja a legcsekélyebb mértékű és méretű megalkuvást a versnek mindjárt második versszakában metaforizált (költői) jelenségekkel. Az ellentmondást nem tűrő egyes szám első személy úgy jelenti be igényét a kizárólagos igazságra, hogy eleve közli lírája többféleségét. Mert a „rongyos vitézek” nem azért rongyosak, mivel hiányában volnának a felöltözés eszközeit és tárgyait illetőleg, hanem azért, mivel elutasítják a felöltöztettségéből eredeztethető külsőlegességet. Azt, hogy ellentét épüljön (például) egy vers „tartalmi” és „kifejezési” szintje között. A „szép” rím és „mérték” – eszerint – nem engedné érvényre jutni a nála lényegesebbet, a „vitéz”-ek rongyos, ezért célirányosabb, átláthatóbb és mélyre ható lényegét. Beszédes az indítás: „Föl tudnám én is öltöztetni”... – mit is? A verset, amelynek fel-át-öltöztetési akciói a költői cselekvések termékenyítő változásait mozdíthatják elő, feltárhatják a költészet sokféleségét.

Mielőtt innen folytatnám, közbevetőleg hadd jegyezzem meg, hogy a verssorokban, a szpondeuszok nem törnek meg a versmondó lendületét, s az a tény, hogy a felöltözés, a ruha, a kesztyűs kéz metaforáival érzékeltetődik a feldíszítettségnek-lecsupaszításnak a háborúból s az eszmei küzdelemből következő szembeállítás: „dalok” állnak csatasorba, hogy az eszmét diadalra segítsék. A kard s az ágyú analógiaképpen illeszkedik a versmenetbe, nem mondva le a képiségről, egy találó összevont hasonlat („A rozsdá-álom”) merész képzettársításra is lehetőséget kínál.

¹ A Petőfi-versek kronológiájában és szövegében a kritikai kiadás ajánlásaihoz igazodtam. Mínthogy annak utolsó kötete (1848/49-es versek) még nem jelent meg, Kerényi Ferenc korai halála miatt befejezetlenül, számítógépében maradt, az alábbi kötetet használtam: PETŐFI Sándor, *Összes versei*, s. a. r. KERÉNYI Ferenc, Osiris Kiadó, Budapest, 2004. A számítógépből kinyert kötet előlektorálását elvégeztem. A szerkesztésre, sajtó alá rendezésre Szilágyi Márton kapott megbízást. A Petőfi-kronológia problémájáról vö. még: MARTINKÓ András, *Alkotásmód és kronológia*, A Petőfi Irodalmi Múzeum Évkönyve 10, 1983, 11–35. Az ebben a dolgozatban idézett szövegek lelőhelyére a továbbiakban külön nem hivatkozom. A világirodalmi kontextusból ezúttal Heine költészetét ragadom ki mint motivikusan idevonatkoztathatót.

Visszatérve az időlegesen megszakított gondolatmenethez: olyan „program” bejelentésének lehetünk tanúi, mely ugyan meghirdeti a dísztelenséget, az egyszerűséget, a sosem megvalósítható eszköztelenséget, ám a maga módján mindazokkal az eszközökkel élni kíván (nem azokkal, melyek kimódoltságát feltehetőleg semmissé nyilvánítaná), amelyek az eszmei küzdelemben is elsőbbséget, sőt, fölényt biztosítanak a vers beszélője számára. Mert azt feltétlenül meg kell kérdezni, hogy ki és mi, mely költők és miféle kortárs poézisek ellen száll síkra a költő, aki nem mellékesen százada hű fiaként határozza meg magát – itt versben, másutt, verseihez tervezett előszavában pedig prózában. Az talán átsejlik a versen, hogy távolból a heinei és az hugoi példa (ez utóbbi a gondolat harsonáit zengeti föl, hogy leomoljanak az „óság”-Jerikó falai), sorok, versek visszhangzanak. Heine harcos résztvevője volt a német irodalom irányköltészeti vitájának.² A magam részéről nem annyira a megnevezhető vetélytársak vádjaira adott feleletként olvasom a verset. (Petőfi nyelv művészetére nem figyelve, a prózaiság, a hanyagság, a nem kellő differenciáltság nemigen megalapozható vádjával szembesül(hetet)t a költő, jóllehet inkább pozícióharc vezette bírálóit, hiszen a „rongyos vitézek” kanonizálódása esetén helyzetük meginog, esetleg rombadől.) Olyan öngazolásként olvasom tehát, mely éppen azt sugallja, hogy nincs szüksége öngazolásra, hiszen e „rongyos vitézek” megállják a helyüket, díszük a bátorság, a jövőben fellapozott „szent könyv” visszaigazolja „szabadság”-harcukat. Ennek fényében akár úgy is fogalmazhatnánk, hogy a költői szabad szólásért, a felöltötött lírától eltérő versszerzés lehetőségéért és emancipálásáért, valamely pluralitásért folyik a bátor harc. Azért, hogy a felöltötött vers mellett, vagy azoknak olykor ellentétében, teljes jogú költeményként fogadtassék el a másképpszólás.

Kerényi Ferenc³ *A költészet* című verset is a *Rongyos vitézek* körébe vonja: a blank verse-ben írt vers a *szent költészetet* szólítja meg, *A XIX. század költői* szellemében („ál, hamis proféták”). A metafora nem kevésbé beszédes: terem, fénymázás cipő versus épület, bocskor, mezítláb; a *Rongyos vitézek* harci dalával ellentétben itt ódai emelkedettséggel vonja kétségbe a póriasságtól megriadó ellentábor esetleges érveit. S ezzel máris demonstrálja, hogy költészettana mely változatos formában, képiséggel, a mondat szerkesztés mely variabilitásával képes szembeszegülni a csupán emelkedett tónust vagy a többszörösen „megnemesített” népiességet favorizáló esztétikával.

S ha most kísérletképpen beleolvasunk a *Rongyos vitézeket* közvetlenül megelőző és követő versebe,⁴ már – ugyan nem teljes értékűen, ehhez további versek bevonása is szükségesnek mutatkozna – tisztábban láthatjuk, hogy a költemény eszmei-verstani irányultsága miképpen fest a gyakorlatban. El kell fogadnom a kritikai kiadás által rögzített kronológiát és sorrendet, eszerint mindhárom vers dátuma és a megírás helye: Pest, 1847 januárja, a Petőfi-líra annus mirabilise (csodálatos éve), melyben köl-

² Az 1842-es keletkezésű *Die Tendenz*, valamint az 1847-es *Atta Troll* című komikus-szatirikus elbeszélő költeményre hivatkozom.

³ KERÉNYI Ferenc, *Petőfi Sándor élete és költészete. Kritikai életrajz*, Osiris Kiadó, Budapest, 2008, 284. Kerényi monográfiája a Petőfi-kutatásban megkerülhetetlen, megállapításaival jórészt egyetértek, árnyalatokban azonban eltérnek nézeteitől. A magam részéről jóval kevesebb életrajzi adatot használok, viszont jóval több költészettanit.

⁴ Nem lévén érv a kronológiai módosításra, elfogadom a kritikai kiadás megállapította sorrendet. Az továbbra is kétséges, mennyi idő telt el két vers írása között. Esetünkben a „következő” vers a *Zöld Marci*.

tészete úgy bontakozott ki teljes műfaji, verselési, „zenei” sokféleségében, hogy sokszínű romantikájával, újjáformált verstípusaival, hangnemi merészségeivel képes volt a korszerű európai lírával egyenrangú partnerként párbeszédbe lépni.

A *Türelemről* című vers kevésbé tartozik a gyakran emlegetett lírai darabok közé, annyi „életrajzi” vonatkozást feltételezhetünk, hogy áttételesen az 1840-es évek magyar (és nemcsak magyar) költészetet illető vitája búvik meg a háttérben.⁵ A Petőfinél nem oly ritka megszólításos verskezdés, az ostorozandó jelenség/tünemény megnevezése alaphangot kínál, mely nyolc versszakon keresztül egyre újabb formációk révén kap alakot. A „türelem” attribútumai ellentétes jelenetekben elevenednek meg, s ez párhuzamosan fut a hangulati fokozással: az ellentét másik pólusán a vers beszélőjének a káromkodásig merészkedő, egyre ingerültebb replikája helyeződik el. A keletes szerkezet látszólag behatárolja a Türelem (megállapíthatatlan, hogy a sorkezdő pozíció vagy a megszemélyítettség miatt „értsük”-e nagy kezdőbetűvel) megjelenítésének terét. Valójában a Türelem (türelem) különféle alakokká változtatása, majd tárgyként színre vivése a létezés korlátlan világába helyezi ama pro és contra játékot, amely körülötte koldusi és hódítói alakban járja be a világot; s milderre elutasító érzelmi felelet adódik, utóbb „materializálódik”: kicsépellt szalma és üres fazék, amivel azonosítódik. S ha személyként még körvonalazódik a forma, amely a ki/elutasítható, tárgyként a jelenés a groteszkhez közelít, mely groteszk a *Felhő*-korszak alakzataira emlékeztet, csakhogy ott részint nekrofil elemekkel (is) feltöltődik, minek következtében néhol tragikus vonásokkal színeződik át. Természetesen anélkül, hogy a tragédia hangulata, tónusa, dinamizmusa meghatározó jellegűvé emelkedne. A koldus és a hódító nem ismeretlen alakjai a romantika lírájának, színműirodalmának – ebben a versben elutasíthatósága lesz az, ami valódi jellegét kölcsönzi. Ez csap át a groteszkbe: a kicsépellt szalma olyan példa, mely külsőleges megjelenésében telt kalásznak tűnhet, így a valóság és a látszat fölcserélhetőségét jelzi. Az üres fazék pedig az a legalsó szint, hová a szemlélet még le képes hatni, fölmutatván a lehetőségesség leginkább triviális mozzanatát: a földet bejáró koldustól, diadallal a világot bejáró hódítótól a kicsépellt szalmán át jutunk a tejföltre a fazékból kinyaló macskáig. Ha úgy tetszik, valamely fentről-magasságból a földi hétköznapig. A koldus menedéket kér, a hódító elismertségre tör; a látszat elfödné a valóságot, s a szemle végére érve nem marad más a színen, mint a fejét csóváló szakácsnő. Nyilván a verset alkotó, összetartó gondolat nem a megszokott utat járja be, hanem a maga módján halad, amerre haladnia megadatott. A beszélőt általában a gondolat ellenállása korántsem tévútra irányítja, hiszen a Türelem (türelem) megtervezett stratégiával rendelkezik, alakváltozásra képes. Csakhogy bármily alakban kér bebocsátást, követel elfogadást, igyekszik befészkelődni valamely helyre, ahonnan kiterjesztheti, elfogadtathatja magatartásformáját, a beszélő egyelőre csak a tagadással jelzi elutasítását.

Itt érdemes egy kissé elidőznünk, mielőtt a beszélő „gyűlölet”-ének, „utálat”-ának okát, megokolását keressük a versbeszédben. Mivel a türelem (Türelem) – önmagában – nem csengett rosszul még az 1840-es esztendőkből sem, feltehetőleg már megkopott „varázslata”, amely II. József rendeletével segítette a teremtő energiák felszabadulását. A versekből közvetlenül aligha lehet következtetni arra: vajon vallási, emberbaráti, politikai, művészeti téren jelentkező türelmesség vonható-e be a vers megnevezte jelenség

⁵ Heine ironizáló attitűdje, Hugo romantizáló retorikája sem mentes a vetélytárs költőt, költészetet neveltségessé tévő szándéktól.

jelentéstartományába. Annál is kevésbé érdemes errefelé indulni, mivel csupán Türelmről (türelmről) van szó, amelybe türelmesség (tolerancia) helyett az eltérés foglaltatik, valamely, feltehetőleg hosszan tartó állapotból származtatható magatartásforma, amely a jelen különféle (gazdasági? politikai? szellemi?) kérdéseinek megválaszolását bizonytalan ideig elhalasztja. Már *A helység kalapácsá*ban olvasható oldalvágás a fontolva haladókra; azóta Petőfinek Heinén, Béranger-n, Victor Hugón (és Rousseau-n, Csokonain, majd Vörösmarty és Kölcsey) edzett retorikája, személyes küzdelme költői énje, beszédmódja, versideáljai elfogadtatásáért egy olyan XIX. század közepi gondolkodásmódot kísérelt meg bevezetni a magyar irodalomba, amelyben a réginek bélyegzett eszmék összeomlásra ítéltettek, s versekből akár a csata eszközei kovácsolódhattak. A pozícióharc kielesedett, az irányköltészet vitájával igazolódhatott. Mindennek a kiegyezés, a békés egymás mellett élés, a költészet területének szektorokra szabdalása nem lehet alternatívája. Ha azt a provokatív kérdést tesszük föl: vajon Petőfi részéről nem minősíthető-e ez a költői megszólalás teljes szabadságáért vívott következetes harcnak, azaz olyan küzdelemnek, melynek eredményeképpen a Petőfi által különböző fórumokon körülírt, bevezetni kívánt, a kanonizálás lehetőségéért, sőt jogáért megalkuvás nélkül megtervezett, végigvinni szándékozott küzdelme teljes győzelmet aratott, akkor igennel kell megadnunk a választ. Másképpen szólva: hatalmi pozíciókról emlékezhetünk meg, természetesen nem először a magyar irodalomban; arról, hogy ki miképpen határozza meg, mi tartozik a korszerű költészet fogalmi körébe, mi az, ami elfogadható, és mi az, ami kevésbé, vagy egyáltalán nem elfogadható. Lényegében az Arany Jánossal folytatott (akár irodalompolitikaiként is felfogható) levelezésében, a prózai levelezésben a népköltészettről, a népi(es) költészettről, a népi eposzról, vagy éppen Dózsa Györgyről mint egy újkori verses epika hősről szóló részek, szintén ide céloznak. S mindennek hitelét nem csekély mértékben az kölcsönzi, hogy e levélváltás versben (is) példázza a személyes és egyetemes, a hazai és európai (költészeti) összefüggéseket. Mert miközben megkezdődik a közös, a levelekben jelzett tervező munka a hazai költészet új alakjának, jellegének, formakincsének, szimbólumainak kidolgozásáért, aközben Petőfi – Aranyval és Vörösmartyval együtt – Shakespeare összes (!) drámáinak fordítására készülnek.

Ezt a háttérrel nemigen lehet elfelejteni, ha Petőfi türelmetlenségét kommentáljuk. *A türelmről*, ha késlekedve is, annyit beismerek, hogy a vers címe kis kezdőbetűvel van írva, akár *A szabadsághoz*, mindazonáltal, ahogyan említettem, a versben kitérni látszik a beszélő a dilemma elől, hogy sorkezdőként eleve nagy kezdőbetűvel írandó; aztán töprenghetünk, hogy allegorikus alak-e, vagy csupán megszemélyesítés. Az utolsó három versszakban kizárólag átokformulák jutnak a beszélő eszébe, mivel a Türelem (türelem) véget vet a boldogságnak, akadálya a nyomor (szegénység? szellemi szegénység? a versbeszéd elszegényítése?) megszüntetésének. A vers utolsó szakasza, amely egyetlen nagy káromkodás, földidézi a Petőfi-versek ismétléstechnikáját: a sorok egymásutánjában, azonos pozícióban (tehát sorkezdőként), majd a vers előrehaladásakor visszatekintésként ugyanazok a formulák bukkannak föl, nemcsak egymástól eltérő nyelvi alakban, hanem elmozdított szövegegyüttesben is. Érdemes idézni, mert erre a fajta versszerkezetre szeretnék még visszatérni:

El veled, te élet átka,
 El veled, le a pokolba!
 Nyeljen el, ki rút pofádat
 Erre a szép földre tolta!

Ellentmondva a hangzatokról szóló előfeltételezéseknek, ebben a versszakban az „1” hangok „zenélnek”: ha jól számoltam tizenegyszer csendülnek meg, mintha lágy dallammá állnának össze, trochaikus szólamban. Lényegében egyetlen átkot sem enyhít, inkább mintha a türelem (Türelem) felől érkező csábhangok szólódnának. Ezt látszik erősíteni az elutasítás *el-* és *le-* igekötővel jelzett kifejeződése, az igekötők/irányjelölő határozószók a maguk kurtaságában oszlatnak el minden feltételezést, ami az ismétlések ritmizálódásának enyhítő modalitását illeti. Éppen ez a visszájára fordított dallamosság adja a nyomatékát a fokozatosan keményedő hangvételnek, mely egy rútszép ellentéttel, a *pokol* és *pofa* összecsengetésével a költőiség „infernális” fordulatához vezet. Nem utolsósorban azért, mivel már az első versszakban előlegeződik a végkifejlet („Menj a pokol fenekére!”), mint ahogy az ironizáló bevezetés („Türelem, te a birkák s a / Szamarak⁶ dicsó erénye”) csak annyira alakul át a vers végére, hogy immár külsejével is lelepleződik, iróniára sincs szükség ahhoz, hogy igazolódjék a káromlás indokoltsága. A Türelem (türelem) kiiktatása eszerint a boldog élet előfeltétele, egyben az igazinak és jogosan türelmetlennek bizonyuló költői szónak a megfélelő pozícióba lépésétől függő lehetősége.

A vers ugyan mintha megmaradna a köznyelvi ékesszólás szintjén, néhány apró „bravúrra” azonban így is figyelmessé tesz. A rendkívüli verskezdet erőteljesebbé válik azáltal, hogy az áthajlás során a névelő elválik a főnévtől, így a második sort kezdő Szamarak hangsúlyos pozícióba kerül. A harmadik versszakban a közbeékelés (mint hódító) ezzel szemben megosztja a hangsúlyokat, hogy az összetett mondat a *világot*-ra fusson ki, melyet a pontosvevővel érzékeltetett gondolatnyi szünet után relativizál a beszélői tagadás. A versben félrímek találhatóak, ám az utolsó versszakban az addig rímtelen első és harmadik verssor asszonáncot mutathat föl: *átka–pofádat*, hogy a káromlás még inkább fölerősödjék. A versszöveg háttérében esetleg feltételezhető az érdekegyesítést szorgalmazó Vörösmarty-felhívás: „És a gyenge és erős serényen / Tenni túrni egyesüljenek” (Liszt Ferenchez).

A *Zöld Marci*⁷ mind versformájában, mind hangvételével, mind a narráció szituáltságával mindkét előző verstől jócskán eltér. Már címével utal a Petőfi által indulttal megsemmisített színműre, melynek elégetésével a betyár tematikájú drámák sorában jelentékeny hézag keletkezett. S általában, a népdal, népromán, verses mese, népi(es) elbeszélő költemény mellett az életműben a népies drámai kísérlet megsemmisülése betöltetlenül maradt helyként gondolható el. A ponyvanyomtatványra történt reagálás aztán e népi(es)-közköltészeti műfaj egy jeles darabjának létrehozásával segített abban, hogy a népiesség körébe vágó és az attól eltérő szépirodalom érvhez jusson efféle versváltozat alkotása ügyében. Egyfelől a szerencsésen választott páros rímű felező tizenkettes (a *János vitézből* és a *Toldiból* ismerősen) az elbeszélő költemény irodalmiságának, elődei idesugárzásának köszönhetően célszerű és megfelelő előadásnak fogadtatta el az érvényesített előadásbeli sajátosságokat. Másfelől a külső formát tekintve a ponyvanyomtatvány jelenetező előadása nyomán készült mű – az első és utolsó versszak kivételével – mintegy „képmutogató”-i sajátosságokkal mondja végig a krónikás-élettörténeti eseménysort. Amely ennek az ötletnek köszönhetően egy-egy képként villant föl jeleneteket a betyár életéből. Szó sincs teljes vagy

⁶ Heine szatirikus versének „választó-szamarai” (*Die Wahl-Esel*) motivikusan gondolhatók ide.

⁷ Vö. a 4. sz. lábjegyzettel. Alekszandr GERSKOVICS, *A Zöld Marci*, Irodalomtörténeti Közlemények 73 (1969)/6, 711–715.

akár csak részlegesen elbeszéli életrajzról, inkább a betyár és általában a betyárságnak tulajdonított életmód epizódjairól. Az első versszak olyan bevezetés, melynek néhány mozzanata a záró strófában visszatér, s ezt az ismétlődő rimelés húzza alá. Tegyem hozzá: olyan jellegzetes pillanatra utal az elbeszélő, amely a *Zöld Marcit* valamiképpen idéző, vagy a tárgyára utaló művekben – olykor sztereotípiaként – van jelen:

Akasztófa mellett holló károga,
Nem volt Zöld Marcinak hét országban mása.

Négyágú épület volt halálos ágya,
S temetési dala varjak károga.

A bevezető strófában a „hét országban mása” a „hetedhét ország” fordulatra emlékeztet, így mesei, némileg folklorisztikus felhanggal rendelkezik, míg a záró versszakról nem tagadhatjuk meg az elégikus kicsengést. A bevezető versszak elfogadtatni kívánja, hogy Zöld Marciról vers írathassék, története megörökíthető, a záró strófában az elbeszélő lelepleződik, nyilvánítható együttérzése művének szereplőjével. A kezdő és a záró strófa között olvasható nyolc versszak egy-egy képet fest Zöld Marci életéből. Eleinte legalább oly mértékben lesz fontossá a népelet epizódjaként megrajzolt szokás, életrend, mint a betyárnak tulajdonítható életvitel derűs oldalának bemutatása. A lovon vágató Marci öltözete, táncszeretete és -tudása, majd átvezetőként bátorsága, a sík teret kedvelő vonása kerül elő, és e cselekményegységnek csupán végső két versszakában tárul föl a törvényenkívüli személyiség közbiztonságot fenyegető cselekvése. És még ezekben a strófákban is egyfelől a természeti leírás, másfelől a betyár szociális érzéke, a társadalmi egyenlőtlenséget kiigazítani kívánó igazságérzete társul a betyárra inkább jellemző viselkedés prezentálásához. A mellékesnek tűsző, de ebben a versben lényegiként értékelhető karaktervonásokhoz képest így kevés, bár annál súlyosabb szó esik a „betyárkodás”-ról. Ami karakterisztikuma a lovaglómulatozó-táncot ropó Zöld Marcinak, az akár egy másfajta népies figurához is hozzáilleszhető volna. Ám egy elképzelt „képmutogatás” helyzetében jól egészíti ki a mérész, szabad életformának áldozó, az igazságtalan társadalom ellen beszédes tettel lázadó betyárról szőtt elképzeléseket.

Minthogy a betyártörténetek a reformkorban (nem utolsósorban irodalmi-színvadi feldolgozások révén) eléggé ismertek voltak, a Petőfi-vers lemondhatott a szűkebben vett életrajzról, így az üresen maradt helyeket kitölthette, „képiesíthette”. Helyet kaphattak ilyen sorok: „Marcit, hol vehetted / Lobogó gatyádat, lobogó ingedet?” A válasz környezetrajz-igényű, a nem csekély részben maga Petőfi meghonosította népies irodalomból ideillő (s a XIX. század második felére közhellyé váló) attribútumokból tevődik össze: „Szép menyecskék varrták fehér patyolatból, / Csók lett érte díjok piros ajakadról.” A kérdés-felelet játék a vers más helyén is élénkíti az előadást, a krónikás modor felé tereli a figyelmet: „Minek volt sarkantyú kordován csizmáján? / A szép szó is fogott sörény paripáján. / Nem is a ló, hanem hát a tánc számára / Verette a csengőt csizmája sarkára.” A tárgy és az előadásmód nemcsak eltűri, hanem szinte követeli a komótos, töltelékzsavas szólást (Hanem hát...), és megbocsátja, hogy a vers elbeszélője („képmutogatója”) önmagát is odagondolja a szereplő mellé: „Szép legény volt Marci, szerették a lyányok. / Ha énutánam is annyian volnának!...” Némi erőltetettséggel önmiróniát lehetne beleolvasni a sorba, én inkább arra gondolnék, hogy az esetleges hallgatóhoz/olvasóhoz fordulás révén elérhető közvetlen előadás szerveződik ilyen módon. A zárást megelőző strófában a betyárokhöz, Zöld Marcikhoz fű-

zódó legenda is megszólal: „Ha gazdag útas jött, Marci így kiáltott: / »Ide az erszény-nyel, ha nem kell halálad!« / Ha szegény utas jött, ezt mondta szívesen: / »Nesze az erszényem, s áldjon meg az isten!«”

A *Rongyos vitézek* ars poeticája elég tág teret biztosít a költőnek ahhoz, hogy hangnemi-tárgyi változatokban gazdag költészetének „tartalmi”-„kifejezésbeli” újításai-újdonosságai elfogadtatását (élve a vers terminológiájával) kiharcolja. „Eszmeiségének”, ezen belül költészettanának, szorosabb értelemben a verselés-, a megszerkesztettség, az alakformálás stb. újszerűségének emancipációját kívánja elérni, melynek segítségével az általa megteremtett költészet kanonizálódik, elfoglalja az irodalomban a helyet, melyet kiszemelt, mely kijár neki. A *Rongyos vitézeket* megelőző és követő vers „küzdelmében” a megelőlegezett és a bizonyításképpen mellékelt példa e költészetan produktivitását igazolja, akár a témakörbe vágó kortárs lírát tekintjük, akár azokat a verseket, amelyek hasonló témakörben, de korábbi versfelfogás jegyében születtek. Az 1844-es *A csaplárné a betyárt szerette* vers féltékenységi jelenettel indul, anya-lány konfliktussal folytatódik, s az „igazságtévő” betyár kivégzésével zárul. A négy versszak kevesebb teret enged az érzelmességnek, mivel az „elbeszélés” mellőzi a kommentárt, tényszerű marad, mégis, egy társadalmi-társasági dráma cselekményének ráillesztése a népies alakok háromszög-történetére az újító lelkesültségnek példájául fogható föl. Mindazonáltal az anya-leány-betyár hármas betyártörténeté alakítása mutatja, hogy a más környezetből vett konfliktusminta ide alkalmazása nem teljesen reménytelen vállalkozás.

Az 1845-ös *Pusztai találkozás* egyetlen jelenetet beszél el, két szereplővel, pusztai színhelyen, szélesebb felvezetést követőleg. Ami akár meglepőnek tetszhet, az a „haramja” beszéde. Az ötvenkét sorból álló versben a haramja, akiről megtudjuk, hogy a „puszták királya” (tehát nem akárci), huszonkét és fél sort monologizál anélkül, hogy befejezné, mivel elakad a szava, miután a „tekintetes asszony”-tól egyetlen csókot kért (és nem követelt), majd gálánisan arról is lemondott. A haramja egyetlen másodperc alatt beleszeretett a „gyönyörű menyecské”-be, a „szép kis madár”-ba, legalábbis a haramja ennek látja. A pusztán keresztül haladó hintó útjának szemléletes leírása, majd a haramja felbukkanása, a hintó útjának megakasztása sietős gyorsaságú narrációval van érzékeltetve. A leány és a haramja párosa azonban nem nélkülözi a népszínműbe való (persze, 1845-ben, a műfaj beköszöntekor még nem elcsépelet, ám már ekkor is némileg „művi”) jelenetkezést. A hintó útját pillanatok alatt elakasztó haramja céltudatossága nem kevesebb idő alatt lesz érzelmessé, gyengéden szerelmessé, majd nem félnékké. Nyilván e kis romántól nem várható alaposabb lélektani megokolás, a sebes hangulatváltáshoz okadatolás. A pisztolyt ragadó és a hintót nyilván kirabolni akaró haramja inkább a jelenetért, magáért, a pusztai-kegyetlen magatartásától eltérő szentimentalitása felszínre törő zavaráért mutatkozik másnak, mint akiben a kíméletlen-kegyetlen felszín mögött védtelen szív dobog. Bár a verselés (4+4+2) remekül megfelelne a pusztai jelenetnek, az előkészítés friss hangvétele ellen sem merülhet föl kifogás, az – ismétlem – érzelmes jelenet az európai romantikában hosszú pályát befutó „puszta-romantiká”-nak kedvez. Lenau kezdeményezését a magyarországi német líra folytatja, s a XIX. század német nyelvű Petőfi-fordítások „hitelesítik”.⁸ Ez nem ki-

⁸ FRIED István, *A puszta-romantika forrásainál*, Filológiai Közlöny 25 (1980), 470–479. A magyar népies dallamok Liszt Ferenc *Magyar rapszódái* és Brahms *Magyar táncai* révén lettek az európai népiesség sokat idézett darabjaivá.

térő, tévút a Petőfi-lírában, hanem kísérlet, megpróbált lehetőség. Demonstrálása annak, hogy a különféle helyzetekben színre vitt betyár mint népi hős, különféle műfajokban tölthet be különféle szerepeket. Ilyen módon a betyár/haramja nemcsak a népköltészet alakja, hanem az arra reagáló irodalomé is.

A számos idehozható példából már csak egyetlen kívánczik ide, az 1844 szeptemberére datált *Liliom Peti*. A rövid, öt versszakból álló költemény távolabbról emlékeztet a betyárokat megjelenítő versekre. Mindenekelőtt abban, hogy egy különleges képességű legényt tesz meg az elbeszélés tárgyává, egy róla mindent tudó narrátor – talán nem túlzás, ha így írom – „laudálja”. Mindenképpen olyanként emlegeti, mint aki kétséget kizáróan méltó arra, hogy egy versnek valóban hőse legyen. Az általános megállapítás után első érdemül tudjuk meg, hogy lovaglási képessége páratlan, a következő strofa pedig elárulja, hogy az italozásban nem kevésbé verhetetlen. Végezetül nagy sikert arat a „falusi lyányság” körében. Mind e tulajdonságok nemcsak „betyáros” nevéhez méltók, hanem a jeles betyárok is e vonásokról ismerhetők föl, amikor éppen nem arról gondoskodnak, hogy jó életüknek meglegyen az anyagi fedezete. Az első négy versszakkal az elbeszélő elvágja a narráció fonalát, s a betyártörténetekben igazán nem meglepő, ám a jelen versben váratlan fordulattal zárja le, végzi mondandóját:

De nyakravalója lett a
Hóhér kötele...
Miért? Azért, mert Angyal Bandi
Lelke bújt bele.⁹

Nem lehetett kétséges, Angyal Bandi neve és tettei ismerősek voltak az 1840-es évek olvasói előtt (még később is, Jókai egy bökversszerű kuplójában emlegeti a betyárt), így elegendőnek gondoltatik egy betyársors lezárásául, ha az analógiát mozgósítja az elbeszélő. Csakhogy az első négy versszak „felsőfokú” minősítései akár egy saját sort is feltételezhetnének, ehelyett egy hasonlításba kell Líliom Petinek belehalnia. Ráadásul egy kissé esetleges kérdés–felelet formájú kétsoros kijelentésben. Mely alakzat nem következik a túlzástól sem mentes, népmesei vonatkozású (a hétfejú sárkány sem vetette volna le lováról) karakterizálásból. Hogy a nyolc-öt szótagos sorok váltakozása szerencsés-e, vagy kevésbé az, vita tárgya lehet. A sokféle lehetőség kipróbálása az újszerű megoldások irányait kereső költő hangsúlyozható törekvése.

Hiba volna, ha feltételeznénk, hogy a költő az egyszerűtől, a kezdetlegestől érkezik az összetettig, a kikísérletezhető végső formáig. Azt próbálom elfogadtatni, hogy egy témakör, egy tárgy, egy zsánerkép, egy modalitás, egy tónus lehetőségei foglalkoztatják, ennek változatait, formaajánlatait, verselési módozatait igyekszik kimunkálni, a különféle helyzetek, tónusok, versformák, stilisztikai és retorikai megnyilatkozások teherbírását mérlegelve, egymással szembesítve, egymáshoz viszonyítva mindazt, ami az idők folyamán versbe kívánczik. Abban a szerencsében van részünk, hogy a *Dalaim* című versében maga Petőfi „osztályozta” verstípusait. Mégsem a metaforikus versmegjelölésekre figyeljünk, melyek valójában magatartásváltozatok, a költőnek a maga választotta tárgyakhöz fűződő viszonya, hanem annak hangsúlyo-

⁹ Az nyilván a költői véletlenek, akaratlan (?) utalások játéka, hogy a nyakravaló verstárgy, a hóhér kötele regénycím lett Petőfinél, s itt egy mondaton belül nevez meg tárgyakat, melyek majd irodalomként fogadtatnak el.

zódására: *Dalaim, mik ilyenkor teremnek*. Talán nem a költői spontaneitás nevezhető lényegesnek, hanem a természet munkájával egylényegű alkotás érhető tetten. Nem magától teremődik a vers, hanem valahogy olyasféleképpen, hogy a Petőfi-lírában sosem háttérbe szorított, éppen ellenkezőleg, szüntelen a teremtés: annak létrehozása, amely hallgatással és „beszédé”-vel, állandóan változó alakjával és (ez nagyon fontos!) csöndjével olyan szépséget fakaszt föl, melyet a *Dalaim*-ban körbeírt magatartás- és alkotás-változatok közvetítenek. A szépség¹⁰ és az eszme fogalmazódik költői képpé, költészetbe beemelődő helyetté. A költő munkájában nem ráhagyatkozik a természetre, hanem ellesi a természettől, mint működik. Esetenként azonosul (vadvirágként), máskor kihallgatja (mint *A Tisza* című vers egyes helyein vagy az *Itt van az ősz, itt van újra* című versben, melyben mintegy antropomorfizálódik). *A puszta, télen* pedig szinte „totálplán”-ban mutatja, miként hal ki az élet, mint lesz „natura morte”. Hogy a vers zárlatában (Petőfinél korántsem meglepő módon) az emberi-társadalmi világra visszavetülésével („Mint elűzött király országa széléről...”) az imagináriusba vetítse ki a vers címével előlegezett, negatív festéssel érzékeltetett képzetet: a természet világának ideiglenesen szűnő létezését.

Petőfi lírájának sokhúrúságát éppen az az erőfeszítés hitelesíti, hogy témaköreit állandóan bővíti. Hogy milyen nézőpontból tekint az Alföldre, szinte versenként változtatja, így válik lehetővé, hogy különféle perspektívából mindig más részleteit mutassa föl a választott tárgynak, mint ahogy – emlékeztetek rá – nem a betyár fokozatosan mind tökéletesebbre megrajzolt figurája jelenik meg, hanem a betyárok a nem tipikusnak elfogadott vonásaikkal, kik egymástól eltérő helyzetekben más-más viselkedési formát testesítenek meg. Részben ennek megfelelően váltakoznak a versformák; időmérték és ütemhangsúly részint a tárgyhoz idomul, részint eleve a költő rendelkezésére áll a hagyományból. (*A régi jó Gvadányi* a színre állított poéta kedves négy-sarkú tizenketteseit görgeti, úgy tesz, mintha beleélné magát az „előd” nyelvi világába, miközben jól érzékelhető, amint ez az „átöltözés” a kortársakkal folytatott vita hevében történik, része a rongyos vitézek mozgósításával vívott küzdelemnek – az elvetendő költői nyelv és forma ellenében.)

Nem volna helyénvaló, ha egy Petőfiről szóló gondolatmenet abban merülne ki, hogy a költői tagadás, paródia, travesztia, vita túlhangsúlyozódna, jóllehet költőnk nem takarékoskodik annak megverselésével, mi az, amit elavultnak, károsnak, hiteltelennek, fölöslen körmönfontnak tart. Költészettani verseiben a saját hangra hangszerelt poétika gyakorlati demonstrálása (is) megtörténik. *A Dalaim* egy-egy versszaka a zenéhez közelítő versbeszédet példázza, egyben a refrének segítségével érvényre jutó fokozás jelöli a különféle területeken érvényes szólások határait és illetékességét. Mindezt a fonikus utalások erősítik, mindjárt a vers indításában: „Elmerengék gondolkodva gyakran, / S nem tudom, hogy mi gondolatom van”. Az *-ng* hangzás, kiegészülve az *-nd*-vel, a nazálisok hangulatfestése, mely alaphangot ad. Az olyan hasonlat, mint: „S mélyen nézek a szép lány szemébe, / Mint a csillag csendes tó vizébe”, alliterációval gazdagítva érzékelteti a szerelmi költészet születését, míg az utolsó versszakban az *r*-nek ismétlődése (hat sorban hétszer) a szabadságharcos költészet megszólalását szolgálja.

¹⁰ Az *alföldben* és *A Tiszában* megjelenített táji szépség egyben a világnézetben megnyilatkozó eszme látványává válásaként közvetítődik.

Itt az alkalom, hogy visszatérjek a Petőfi-líra sajátosságaként számontartott, korábban jelzett ismétléstechnika példákkal történő szemléltetéséhez. Az egész versen, meghatározó egységeken, strófákon áthúzódó ismétlések – nem egyszer az egyes sorokon belül – ritmust hangsúlyozó jelentőséggel bírnak. Találkozunk anaforás, epiforás vagy a kettőt „keverő” megoldásokkal. Az ismétlések segítik, hogy a vers két alapvető tényezője ellentétként szegeződjék egymással szembe, máskor éppen ellenkezőleg: a párhuzam erősítse a hangulat érvényesülését.¹¹ Közbevetőleg említem, hogy Heinénél az 1820-as évek elején a dalszerű előadás karakterizálódik ezáltal, s ez bizonyára hozzájárul ahhoz, hogy zenei formában is megjelenjék. S ahogy Heine, a romantikus dal teremtője, a legtöbbet megzenésített német költő, akképpen Petőfi dalai a versekben ismétlődő szerkezetek, frázisok a strukturáltság különféle alakzatai révén nem kevésbé kiáltanak komponista után.

A *Hol van oly nagy pusztaság...* című-kezdetű, három strófányi versben a *hol van* kérdése ismétlődik az első két versszakban, ám ennyi a helyzetrajhoz nem elegendő, az első sorból a *pusztaság* s a *keblem* is idézendő („Hol van oly nagy pusztaság, mint keblem?”). A vers második sorában *puszta* alakban bukkan föl az egyik, a *keblem* viszont a második strófa harmadik sorának zárószava. Az összefüggés tovább bonyolódik azáltal, hogy az első sor hasonlata a második strófában transzponálódik, összevont hasonlatként csupán némileg mozdul el a kezdet hangütésétől, ugyanakkor szintén kérdő mondatot alkot (Tudjátok: mi e roppant fa keblem / pusztájában?...). Nem mellékesen a cím írásjele is visszaköszön, ahogyan majd az első strófa utolsó sorában a terméketlennek láttatott puszta közepén álló *élőfa* is. Ez variálódik *roppant fává*, a záró strófában pedig *világborító fává* (két ízben). Az első és a második versszakban három megválaszolásra váró kérdés ágaskodik, melyekre a második szakasz végén egy tómondat felel, míg a harmadik versszak egésze készíti elő a csattanóként hangzó választ, mely az előző feleletnek ellentéte: a két válasz az érzelmek szélső pólusára helyeződik. Ily módon párhuzamok, ellentétek, szó szerinti és némileg módosított ismétlődések, kérdések, válaszok szövik át a trochaikusan megzendített strófákat: a „keblem” előlegezi a felfokozott emocionalitást, a pusztaság, benne az élethelethelességről árulkodó egyetlen létező, az élőfa, roppant fa, világborító fa pedig olyan képet vetít a szemlélő elé, amely a gyűlölet és a boldog szerelem végletes érzéseit, a rontást hozó, illetőleg e rontás ellen szegülő erőt, annak munkálkodását példázza. A viszonylag korai, 1845 augusztusából származó vers nem abban az értelemben él a pusztaság teret kínáló jellegével, mint az Alföld-versek, hanem egy locus terribilisre utal, benne az élőfával (a *Csongor és Tündé*ben a kopár dombon emelkedő fa volna esetleg idegondolható). A fa kontrasztja a terméketlenséget jelképező pusztaság)nak, ugyanakkor maga is *pusztító* hatalom. Ellenében a váratlanul felbukkanó óriás, a boldog szerelem diadalmaskodik a pusztaság)on, pusztítás-gyűlöleten.

¹¹ Néhány példa Heine korai (1820-as évekbeli) verseiből: mindkét versszak ugyanazzal, ismétlést is tartalmazó sorral nyit: *Die Welt ist dumm, die Welt ist blind*; a *Du bleibest mir treu* 12 sorából hat kezdődik kötszóval (Und – és), továbbá a *hast dich, mich, mir* ismétlődik; a *Sie haben mich gequälet* versben a „Sie haben” strófafelekédek ismétlődnek, továbbá a két sor: „Die Einen mit ihrer Liebe, / Die Andern mit ihrem Hass”, a harmadik versszakban ez megfordítódik. A *Sie sassen und tranken* beszédes ríme: *teetisch-ästhetisch* (teásasztal – esztétikus), *platonisch-ironisch* (plátói – ironikus).

Következő példám a *Tündéralom* első három strófája, mely már csak azért is kiemelt jelentőségű, mivel tartalmazza azt a négy sort, amelyet a legzeneibb, leghatásosabb magyar verssorok körében szoktak (teljes joggal) emlegetni. A jelenlét a vers indításának fontos tényezője, oly módon, hogy az antikvitásból származó toposz teszi lehetővé az azonosulást egy hasonlatból eredeztethető helyzettel, nevezetesen az életvízen haladás összelátása nyomán körvonalazható sorstörténettel. Kazinczy Ferenc egy szonettje¹² próbálta ki ennek a toposznak az érvényesíthetőségét a költői létezés megformálásának kísérletében. Berzsenyi önmaga – antik példákkal dúsitott – történetévé gondolta. A *Tündéralom* az alaphelyzetet a *Sajkás vagyok* és a *könnyű sajka* közé szituálja, a chiazmuson belül kezdi az ismétlések játékát (Hullámos folyón – Hullámzik a víz), hogy e szituáltságnak szinte elemző, mindenestre képiesítő, a megszemélyesítés lehetőségét megkockáztató néven nevezésével úgy ígérjen biografikus jellegű elbeszélést, hogy annak – mint még az első strófából kitetszik – érzés/érelmetörténeti epizódjaira vetüljön több fény. A *Szilaj kezekkel a haragvó dajka* sort az alábbi követi: *Sors, életemnek haragos dajkája*, miután előzőleg a *sajka-dajka* rímpár szoros összefüggésbe vonta létezés külső és belső tényezőit. A második versszakban előbb egy rímpár vonja magára a figyelmet: *örvény-összetörvén*, majd következik a fonikus egymásra utalással gazdagított *habok-halhatok*. A strófa jelentésszerű tényezői itt is az ismétlődéssel kapnak jól felismerhető alakot. A toposz elemei természetesen illeszkednek a sorstörténetként megjelenített sajkási létbe, s a belső, fonikus ide-oda utalások a többszöri összefonódott, részletezett folyami utazás (életút) veszedelmeit festik, szólaltatják meg. A teljes versszakot ideírom, kiemelem az egymásra vonatkoztatott (hangi) elemeket, melyek hozzájárulnak az ismétlések keltette hangulat (érzelmi hányattatás) festéséhez:

Elfáradtam már, messze még a part,
Mely befogad révébe?... vagy az *örvény*?
Mely nyugodalmat, szintugy *ad, midőn*
Mélyébe ránt, a sajkát *összetörvén*.
Sem part, sem *örvény* nincsen még előttem,
Csak *hánykódás*, csak örökös *habok*;
Hánykódom egyre a folyó nagy *árján*...
Ki *sem* köthetek, *meg sem* halhatok.

Ez a közties helyzet, az ismeretlen fenyegetése, ez a sem itt, sem ott lét a sajkási sors bizonytalanságából fakad. Az írásjelekkel szabdaltnak előadás (kétszer van hármass pont, kétszer kérdőjel, nyolc vessző, valójában csak két mondat, mely ponttal zárul) a megfelelője annak a vizualitásra alapozott sorslehetőségnek, mely mintha valaminek (a kockára tett életnek, mivel sajkára, habokra bízta sorsát – vagy csupán e toposz újraélése lehet sorssá?) a végéhez közelítene, s amely ebben a végletességben (kikötés-halál) a választástól megfosztott sajkás létlehetőségeit világitaná át. Ebben a láttatott helyzetbe csap az érzéki ismeret másik lehetősége: az auditivitás. A harmadik versszak az eddigi rímekbe, fonikus ismétlésbe rejtett hangzatos szólaltatja meg, az ellen-

¹² FRIED István, *Kazinczy Ferenc életrajza nyomában* = Uő, „Addig repülni, hol csak fény lakik”. Egy *Kazinczy-pályakép vázlat*a, A Győri Kazinczy Ferenc Gimnázium Az Iskoláért és az Anyanyelvért Alapítványa, Győr, 2020, 69–94. Heine versei közül a *Lebensfahrt*ra hivatkozom. Sajka helyett itt Kahn (csónak) áll.

tétes kötőszóval indított strófa valami másnak, figyelmen kívül hagyottnak jelentkezéséről ad számot. Az eddig meghallatlanul maradt elem ébreszti rá a sajkást, hogy a közvetlenül láthatónál, a szemlélet által érzékelnél túl is van világ, sőt igazából ott van a világ, amelynek úgy volt részese, hogy eleddig figyelmen kívül hagyta. Éppen ezért kissé hitetlenkedve fogadja a hang felerősödését, képesnek mutatkozván hang és hang között a különbségtételre. A hang, túlvilági hang a habzúgás között (ennek ellenére vagy éppen ezért?) nem egymást kizáró, túlharsogni törekvő, differenciálást igénylő jelenségként szólal meg, hanem alig hihető hallucinációként. A konkrétba (habzúgás) beépül a túlvilági hangként érzékelt, talán üzenetet hozó tünemény, melynek lényegét csupán találgat(hat)ja a beszélő: ismét kérdésre, három pontra telik, miközben roppant ellentétek feszítik a fegyelmezett, jambusi sorokba tördelt tízeseket, tizenegyeseket. Az ismétlődések itt sem halkulnak el: „De *mily hang az, mily túlvilági hang,*” s a *mily hang* közé iktatott *túlvilágiból* aztán tovább indulhat a hangi képzelet. Tán szellem? – emígy a kérdés, mely értelmeződik: égbe szálló a pokolból. Innen a történelmi formálódás esélye felé tartunk. A szellemet értelmező föltevés szinte önállólni látszik: „Hogy büntetését már átszenvedé”.

Amennyiben a következő, „legszebb négy sor”-t a *Tündéralom* szövegegyütteséből kiragadva tárgyaljuk (persze tárgyalhatjuk stilisztikai vagy retorikai példaként), elhalványodik a megelőző két és fél versszak (nemcsak formai) bravúrja, jóllehet a tündéri történet elbeszélő poéma bevezetésében a legszebb négy sornak átvezető, alapozást erősítő, hangulatfestő funkciója van, mely mind verselési, hangi, mind szemlélésre utaló szerepében elsősorban továbbgondolja az eddigi sorokat, kiegészíti és olyan képpé alkotja, mely megszabadítja a verset értelmi „túlsúlyá”-tól; romantizálja a (vers)világot, az említett toposztól félrefordulva, mégsem teljesen önállósulva, a (költői) emlékezetet mozgósítja. Részint egy történet (az első szerelem) elbeszélhetősége érdekében, részint a jóhangzás kínálta lehetőségek kihasználásával a látás és a hallás révén érzékelteteket jelenített, jelenéssé képes alkotni. Ezúttal a „hattyúdal” toposzra játszik rá a vers, a hattyúhalál zenébe, táncjátékba kívánckozó vonatkozásai számára biztosít költői teret. Kivételes leleménnyel játszatja össze az időmértékes verseléssel teremtett lehetőségeket a fonikus egymásra utalások biztosította zenei hangzás hatásmechanizmusával, az ismétlődések sugallta összefüggések szólamainak egybecsengését egy történetet előlegező, sejtetett hangulatot feltételező, magyar és világirodalmi előzményeket belekomponáló költészet újszerűségé emelt költői cselekvésével.

A kutatás hihetetlen szorgalommal kereste és vélte meglelni, milyen irányban tájékozódott a *Tündéralommal* Petőfi. A kézenfekvő *János vitéz* mellett, melynek meseiségébe a mítosz felől is érkeztek módosító ajánlatok, a szintén kézenfekvőnek tetsző angol romantika (a romantikusok második nemzedéke, Byron és Shelley) kínál az eddigieknél is talán több fogódzót az 1840-es évek magyar romantikája forrásvidékének feltáráshoz. Itt jegyzem meg, hogy Fogarasi György könyvének egy lábjegyzetében éppen csak megpendíti, hogy az általa Wordsworth-höz és Coleridge-hez kapcsolt „nekromantika” nyomai a magyar irodalomban is fölkeresendők, Vörösmarty *A puszta sírját*, Kölcsey *Husztját* és Petőfi *Csalogányok és pacsirták* című versét hozva föl az összehasonlítás tárgyi lehetőségeként.¹³ E „legszebb négy sor” nem kevésbé nyit távlatokat, ellentétes mozzanatok szembeállítását, múlt és jelen egybevetettségét, külső és belső világ termékeny pár-

¹³ FOGARASI György, *Nekromantika és kritikaelmélet. (Kísértettárás és múltidézés Gray Wordsworth, Marx, Benjamin írásaiban)*, Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2015, 13.

beszéde versbe foglalásával, hogy az egységet mindig a hangulatnak, a tónusnak, a modalitásnak megfelelő verselés egészen nyilvánvalóvá tegye.

Egy hattyu száll fölöttem magasan,
Az zengi ezt az édes éneket –
Oh, lassan szállj és hosszán énekelj,
Haldokló hattyúm, szép emlékezet!...

Hattyu–hattyúm, magasan–lassan–hosszan, zengi–szállj–énekelj, éneket–énekelj, s a rímet is ideírva: éneket–emlékezet... – próbálok a négy sorba tömörített mozzanatok egy más szempont szerint rendezni, hogy a sorok sokrétűségét, összetettségét, szituációs rajzát érzékeltessem. Előbb fölfelé kell irányulnia a tekintetnek, hogy láthatóvá, majd hallhatóvá legyen, ami az előbb „túlvilági hang”-ként hatott, aztán a meglátott-felismert tüneményhez fordul a beszélő, a hanggal azonosulni vágyó igyekezet azonban rádöbben, hogy a föntről lefelé ható édes ének valójában belülről kifelé ható, hiszen a „szép emlékezet”-ből fakad „föl”. Mindennek – mint említettem – forrásai és következményei a verselésben is megjelölhetők. Az idézett négy sorból az első úgy jambikus, hogy szpondeusznak is helyet hagy, de (némi) meglepetésként a sort choriambus zárja (–uu–), s ez mindenképpen döccenti a ritmust, ám szinte észrevétlenné lesz a következő sor tiszta jambusi menetének következtében. Valójában az első sor előkészíti a következő sor eufóniáját (ráadásul a *zengi* és az *éneket* kétszeresen hangsúlyos néven nevezése a zenei hatásra törekvésnek). A harmadik sor lelassítja a versbeszédet, csupán az utolsó ütem jambikus, a *lassan* és a *hosszan* nem tűr más verslábat, mint a szpondeusz. Ez elmondható a decrescendós, halkuló negyedik sorra is, a „Haldokló hattyúm” szavak szótagainak határán a két vagy kettőzött mássalhangzó a dalam hosszán kitartásának jelződése, melyet a vesszővel elválasztott, ideértett felszólítás (felkiáltóje!) segítségével zár le, végére érven a poéma bevezető strófáinak. A kijelentő módú ige és a főnév úgy vált át felszólító módba, ahogy a főnév a beszélő sajátjaként kap árnyalatnyilag új alakot (*hattyu-hattyúm*, a magánhangzó hosszabbodásának verstanai oka van). Ezzel a poémát bevezető három versszakban körvonalazott léthelyzet a kiindulástól önmagához tér vissza, a *Sajkás vagyok* létezésbeli kalandjának jelene (hiszen a jelenben beszélődik el) nem kevésbé a múltból fölmerülés, fel- és megidézés, s ez nem más, mint a „szép emlékezés” újra-éltetése, az emlékezés jelenné tétele, hogy aztán a (várt?) történet elbeszélhető legyen.

Következő példám az „irodalom” köréből származik, s mind a magyar, mind a nemmagyar irodalomban ismerős tárgy, költészetváltozat szintetizáló igénnyel megalkotott lírikus darabja. Az európai irodalmak XVIII. század végi, XIX. század eleji irányait, irodalomlehetőségeit, nem utolsósorban a német koraromantika teremtette esélyeit Madame de Staël nagyívű és jelentékeny hatású tipologizálása helyezte olyképpen a szemlélődés középpontjába, hogy az egyben a klasszika és romantika egymáshoz fűződő viszonyának, az antikvitásértés, értelmezés nyomán a romantizáló, illetve *egyetemes* haladó költészetre törekvésnek a konfrontálására is ösztönzött. A déli(es) és a nordikus költészet megkülönböztetése mindenekelőtt a német irodalmi korszakváltás(ok) létesítette irodalomváltozatokra hívta föl a figyelmet. Más kérdés, hogy a francia íróknak lényegében német irodalmi fejleményekre reagált, így például már a Herder tárgyalt északi poézis útjára a német irodalomban. Tárgyunk szempontjából Herder értekezése (*Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker*), majd a viharos európai sikert arató *Az ifjú Werther szenvedései* című Goethe-regény, nem is szólva az an-

golból készült német Osszián-átültetésekről, odahatottak, hogy a skót felföldről érkezettnek elfogadott, az epikának és az eposznak a homéroszítól és a vergiliusítól eltérő variánsát a homéroszival lényegében egyértékűnek ismerjék el. Ezt Goethe a korszak fiataljainak érzésvilágát, magatartását regénnyé író vállalkozásában tette meg: Homérosz a mű első, Osszián a második részében közvetíti a főhős, a körülményeivel, lélekettségével elégedetlen fiatalember irodalmi tájékozódását, valamint az ebben az irodalmi tájékozódásban felismerhető érzelmváltozás kifejeződését.

A magyar irodalomban is jelentékeny szerepet játszó Homérosz- és Osszián-fordítások számos esetben az irodalmi élet egészének eseményei lettek. Batsányi János, Kazinczy Ferenc, Kölcsey Ferenc, Bölöni Farkas Sándor, hogy a fordítók közül néhány nevet említsek; közülük Kazinczy Ferenc kísérletezett az *Ilias* néhány sorának átültetésével, megkezdte, de nem fejezte be, kéziratban hagyta a *Werther*-tolmácsolását, viszont fordításgyűjteményében közreadta Osszián-fordítását. Az azonban feltétlenül elmondandó, hogy a magyar irodalomban Petőfi volt az, aki egyetlen, ódai hangvételű költeményben szólaltatta meg a déli és a nordikus irodalom reprezentánsát, rajta kívül később Arany János egy-egy találó minősítéssel (fénydús ég versus ködös, homályos ének) emlékezett meg a Petőfitől párban láttatott poétákról. Kerényi Ferenc céloz arra, hogy „talán a *Homér és Oszián* sem pusztán a költő két őstípusának Szalon-tán, Aranynál megbeszélte mintája, hanem kissé Petőfi ekkori lelkiállapotának kijelölt kettős határköve is.”¹⁴ A „talán”-nal és a „kissé”-vel a feltételezések közé sorolt megjegyzés – magam is óvatos volnék ebben az esetben – tán valószínűsíthető. A *Dalaim*-ban jelzett tónus-/modalitásváltások, valamint részint a *Felhők* ciklus és vonzáskörébe tartozó darabok, részint a népies szólású dévajságok, egyfelől a filozofikus vonásokkal telített élet-halál líra, másfelől a könnyedséget, életvidámságot mímelő dalok között hasonlóképpen lehet egyfelé vezető és széttartó elemeket fölfedezni. A Kazinczy közreadta Osszián-fordításoknak jelentékeny a hatástörténete, Vörösmarty is kölcsönzött onnan. Ám Petőfi nem az innen kiolvasható tónust tette magáévá, azt inkább (*A helység kalapácsában*) parodizálta. A *Homér és Osziánt* közvetlenül megelőző *Ne bántson az meg...* kezdetű és című vers Kerényi fölvetését látszik alátámasztani, a vers első két sorában a fényesség és a sötétség egymás kontrasztjaként jelenik meg. A múlt szellemének álombeli látogatása komorítja el a jelent, melyben csak az hoz vigaszt, miszerint álomképek kísértik. A *Homér és Osziánt* követő *Tarka élet* ellenben dévajszomorkás hangvételével a legcsekélyebb mértékben sem vonható versünk körébe. Annyit kell még megjegyeznem, hogy Petőfi Werther-olvasása nem igazolható, az érzékenységnek ez a változata nemigen foglalkoztatta. Úgy gondolom: az ellentétek által megnyilatkozó párhuzamok, továbbá a déli–északi költészet szembesíthetősége érdemel figyelmet, s az a köztes pozíció, amit e kettősséget demonstrálva a beszélő betölt. Ennek megfelelően a két költőszemélyiség egyikére sem jellemző a Petőfi-vers versformálási módja. Homérosztól származhat ugyan az időmérték alkalmazása, az ossziáni versektől esetleg a változó szótagszámú, a rimeket mellőző sorok egymásutánja. A homéri versnek tulajdonított arányosság, kiegyensúlyozottság, elysiumi nyugalom feszül szembe az ossziáni kísérletjárással, kiszámíthatatlansággal. Egy tüzetesebb elemzés során hasznosnak bizonyulhat a negyedik és az ötödik versszak párhuzamos tördelése, mivel a különbségek itt bukkannak ki a leglátványosabban.

¹⁴ KERÉNYI, *i.m.*, 326.

Mindezt akképp vezeti föl a beszélő, hogy egyfelől (az *ubi sunt* formula felhasználásával) a történelemből, az elsüllyedt népek, városaik felidézéséből indítja, másfelől a költészetet mint a történelmet túl-élő, tanúskodó entitást gondoltaja el. Ez teszi lehetővé, hogy az ellentéteikben hasonlatos, hasonlóságaikban ellentétes költőszemélyiségeket előbb megjelenésükkel prezentálja, utóbb azt említve, hogy az elpusztult világot (költői) világteremtésükkel őrizték meg, s megszólalásukat – mert világteremtés – isteni igeként beállítva. Ami az ismétlődést illeti, erre az utolsó előtti versszakból hozható példa, tördeléssel érzékeltetve a szembesítést:

Minden mi világos,	Minden mi sötét,
Minden mi virágzó,	Minden mi sivár,
Dalodban, oh koldusok őse, Homér!	Dalodba' királyi utód, Oszián! –

A mondatok nyelvtani szerkezete nem tér el, a karakterisztika is azonos módon alakul, itt a párhuzam lesz erősebb, a párhuzamból következik az analógia, mely nemcsak a név által történő megkülönböztetésbe fut ki, hanem a „koldusok őse”–„királyi utód” szélsőségébe is. Hogy aztán a záró versszakban egyazon hangzássá váljon a két költő éneke: „Csak rajta, daloljatok egyre, / Verjétek a lantot, az isteni lantot, / Homér s Oszián!” A pusztulás totális (a két ízben is leírt „minden”-re vonatkozik); az idő kérelhetetlenül semmisítő munkájában semmi nem kap kegyelmet, „Csak ősz fejetek koszorúja marad zöld!”

A magam részéről viszonylag kevés rokonítható versre lelek a Petőfi-lírában, inkább az eddigiektől különböző ismétlésmóderért tértem ebbe az irányba. Nem a nyomatékosítás, kiemelés, figyelemfelkeltés, motívumstruktúra-teremtés, szerkezeti megfontolás „esetét” vélem feltárulni az idézett sorokban, hanem olyan változatot, mely úgy ismételi, hogy tagad, hiszen egymást kizáró, egymással ellentétes mozzanatokat szembesít, miközben a nyelvtani szerkezet az ismétlésnek játszik alá. Még hozzá két olyan költőszemélyiséghez, költészetváltozathoz fűzve, ahol a párhuzamba illeszkedik az ellentét, és az ellentétbe a párhuzam. Ilyen értelemben nem elképzelhetetlen, hogy a megszólalás poétikai problémáin töprengő költő olyan (költői) világok megjelenítését kísérel meg, amelyben nem zárják ki egymást az ellentétes tónusok, sőt azok konfrontációjából egy különféle világokat egybefoglaló vers szerkesztésére nyúlhat alkalom.

Talán még nem késő visszatérnem Petőfi feltételes módjához és az e dolgozat elején fölvetett költészettani kérdéshez. A válasz bizonyára következik az elsősorban az ismétlések bemutatását célzó gondolatmenetből: a költő nem pusztán fel tudta *volna* öltöztetni rímekkel és mértékkel verseit, hanem verset formáló törekvésében szinte minden alkalommal meg is tette ezt. Nem egészen úgy, ahogy a kortárs kritikusok e műveletet elvárták volna, de egészen úgy, hogy méltó kortársa lehetett Európa legjelentősebb költőinek (Heinének és Hugónak, mindkettőnek akad oly megnyilatkozása, amely tudomásul vételről, Heinénél elismerésről tanúskodik). De nem állhatunk meg ott, hogy Petőfi a maga romantikus esztétikai elképzeléseinek megfelelően úgy „romantizálta” a (nemcsak költői) világot, hogy verseiben az újszerű tónusok meglepetést hoztak, s verselési-nyelvi virtuozításukkal új fejezetet nyitottak. Senki, aki vele egy időben vagy utána költészetre adta a fejét, nem kerülhette meg a Petőfi-lírát (a prózai műfajok közül pedig mindenekelőtt az útirajzokat). Ez a hagyományértelmezésre éppen úgy vonatkozatható, mint a verstechnikára: a látszólag hanyagnak és kevésbé választékosnak látszó versalkotás új lehetőségeket szabadított föl. Anélkül, hogy itt bővebben kifejthetném, ilyennek gondolom az áthajlásokat, melyek során,

mint említettem, egy verssor akár névelővel vagy kötőszóval is végződhet; s ilyen újdonságnak látom, hogy nemcsak a tiszta rímek közvetíthetnek zeneiséget, hanem az asszonáncok is, például: „Rég elhúzták az esteli / Harangot. / Ki az, aki még mostan is / Barangol?” A hangkapcsolatok elfedik a rím hiányát, viszont fölérősítik az asszonánc hangi-zenei potenciálját; a verset lezáró „szeretném-ölelném” rím is a cselekvés mint fokozás, majd csattanó miatt színezi a versbeszédet. A játékosságnak hoz áldozatot a *Feleségem és kardom* dévaj versszaka: „De az én kardomnak / Ez sehogy sem tetszik, / Ránk szemét a falról / Mogorván mereszti.” A tréfálkozó megszemélyesítés, az alliteráció figyelemfelhívó igyekezete kiemeli, hogy mintha a sor végéről hiányozna valami, ami kiteljesíti a rímelést, ehelyett azonban némileg csonkán teszi azt, ami lekerekítve esetleg nem bizonyulna ily hatásosnak.

Végezetül a *Felhők* ciklus egy négy sorosát idézem:

Annyit sem ér az élet,
Mint egy eltört fazék, mit a konyhából
Kidobtak, s melynek oldaláról
Vén koldus nyalja a rászáradt ételt!

Itt nem részletezhetően a groteszk képiség jelenlétét konstatalem, hogy a „fennkölt” tárgyat (mit ér az élet, másképpen: az élet értelme) alacsonyán szálló gondolat közvetíti, egy olyan jelenet, melynek tárgyi anyaga, megjelenített szereplője s az ismeretlenség/névtelenség homályában maradó figura (ti. aki kidobja az eltört fazekat a konyhából) egy „lenti” világot képvisel, semmiesetre sem olyat, amelynek története fölvetné a lenni vagy nem lenni problémáját. Ráadásul az élet mint bölceleti-költői tárgy az elhasznált/fölöslegessé vált fazékkal kerül egy szintre. Értékfosztott világ terül elénk, s ezt erősíti az *élet* materializálódása, anagrammatikus kapcsolata az *étellel*: a rímeléssel valami közös tetszik ki. Az élet a hasonlat révén, az étel anyagságával lesz egy és ugyanazon tényező részévé, egymásra utalva, egymást feltételezve. Mindhárom jelző (eltört, vén, rászáradt) az elhasználtságot idézi föl, s egyben a fölöslegességet. A koldus cselekvése reménytelenséget sugall. Az ölelkező rím egyszerre mutatja a távolságot, amelyet a gondolatnak be kell járnia, de azt is, hogy sorok végére helyezve hangsúlyosak, kiváltképpen a rím révén az „ételt.” Az élet értelmén töprengőnek csak triviális példára telik, a materialításra kifutó versbeszéd egyszerre degradál, némileg torzít, ugyanakkor nem enged a feszes szerkesztésből.

Petőfi költészettana nem lesz kevésbé hiteles attól, hogy „rongyos vitézei”-ből nem hiányzik a „poeticitás”. Különállásának, vitapozíciójának, félreérthetetlennek gondolt eszmeiségének minél szemléletesebb, újszerűségét minél nyilvánvalóbban megformáló verseivel a líra általa művelt *valamennyi* területén úttörő szerepben kívánta magát láttatni. A *Rongyos vitézekkel* nem rejtette el, hogy a költői beszédnek nemcsak eszmeharcait vallja a magáénak, hanem a szorosabb értelemben vett műhelymunkának is mestere kívánt lenni.¹⁵

¹⁵ Dolgozatom egy nagyobb méretű gyűjtésből merített. A Kerényitől „alakváltoztató” versnek nevezett csoportot (*Fa leszek, ha... , Lennék én folyóvíz* stb.) itt nem emlegettem, külön tanulmányt tervezek. Hogy Heine-reminiszenciák itt is esetleg fölmerülhetnek, arra a német költő lírai darabja: *Ich steh auf Berges Spitze* idézése töprengtet el. A madárkává, fecskévé, csalógnnyá, pírökká változás vágya hangzik föl a költői beszédben, hozzátevé, hogy a Gimpel nem pusztán pírókot, hanem tökfilkót is jelent.