

AZ EURÓPAI KLASSZIKUS PETŐFI

I.

1. Még egy év, és hazánk Petőfi születésének 150. évfordulóját ünnepli. Bizonyosra vehető: lépések fognak történni abban az irányban is, hogy erről az évfordulóról az *egész világ* megemlékezzék. De ha mi ezt a világtól elvárjuk, a világ is elvárja tőlünk, hogy a bizonykodó és lelkesedő szavakon túl megmutassuk: ki is volt ez a Petőfi, miért, milyen jogon követelünk számára helyet a világ *legnagyobb* lírai költői között. Ne áltassuk magunkat: a világ tudományos közvéleménye már a múlt század vége felé, az első magyar komparatista tudósnak, Meltzl Hugónak sem nagyon hitte el, hogy Petőfi „századunknak Goethe mellett legnagyobb lyrikusa”,¹ és még ma is — *probatum est!* — inkább egy kis nép megbocsátható provinciális túlzásának tartja az olyasféle erősködéseket, hogy Petőfi a világ egyetlen nagy lírai költőjénél sem alábbvaló, hogy nem lehet olyan szűkre vont lírai világantológia, melyből ő méltánytalanság nélkül kimaradhatna. Mert szerves része s egyik csúcsteljesítménye az egyetemes emberi kultúrának-művészetnek.

Hazai tudományunk, közvéleményünk előtt Petőfinek a *magyar* költészetben betöltött szerepéről, küldetéséről, művészi teljesítményéről nem kell sokat beszélni. Ha ma már nem valljuk is, hogy Petőfi egyszeri s meghaladhatatlan csúcs, az általában elfogadott *igazság*, hogy a XIX. század végéig nincs nála nagyobb lírai költőnk. Attól félek azonban, hogy — magamhoz hasonlóan — irodalomtörténezeink nagy része is zavarba kerülne, ha egy *külföldi* irodalomtudóssal vagy akár olvasóval vitázva, kézzelfoghatóvá kellene tennie, hogy Petőfi az egyetemes emberiségnek vagy legalábbis az európai kultúrának és lírai művészetnek van olyan nagy alakja, mint Petrarca, Villon, Goethe, V. Hugo, Puskin, Mickiewicz, Heine vagy Baudelaire vagy Verlaine stb. Ha ezt nem tudjuk a világ szemében (nem a költőkről beszélek, azok megértik Petőfit, hiszen egy nyelven beszélnek) a hazai mércéket és terminológiát félretéve, nyilvánvalóvá tenni, akkor még sokáig be kell érnünk az udvarias, elnéző, honi elfogultságunkat megértő reagálással.

A kétségbeesett erősködésnél-magyarázkodásnál csak az lenne rosszabb, ha olyan — számunkra esetleg mégoly drága, becses — kategóriákkal akarnánk a *költő-művész* Petőfit jellemezni, melyek a kívülálló számára (aki Petőfit költői teljesítménye alapján ítéli meg) alig jelentenének többet magyar nemzeti-népi, történelmi, táji vagy egyéni jellembeli és életrajzi kuriozitásnál. Amelyek inkább az európai költészetben való különállását, a művészeti fejlődés általános és időbeli (a XIX. század első felére jellemző) folyamatából való kiemelését, a művészi nagysággal nem szervesen összefüggő vonásokat, tényeket hangsúlyoznák. (Tudomásul véve persze, hogy Petőfi művészi *teljessége* mást jelent Közép- és Kelet-Európának, mást Nyugat-Európának, Amerikának, Afrikának, mást az elnyomott vagy szabadságáért küzdő népek, s általában a „nép”-nek s megint mást másoknak.) A túlságosan partikuláris és nem szorosan

¹ Vorläufige Ausgaben der vergleichenden Literatur. Acta Comparationis, 1878. In: MELTZL Hugó Petőfi-tanulmányai. PetKvtár X. sz. 1909. 189.

a művészi értékkel kapcsolatos vonások kihangsúlyozása azért veszélyes, mert valaki külföldi esetleg tucatjával tud felhozni analógiákat más írók, művészek életéből, akiket csak ilyesmire senki sem sorol a világ legnagyobb művészei közé, s analógiákat olyan esetekre is, mikor valaki minden ilyesmi hiányában, sőt annak ellenére vitathatatlanul nagy költő volt. Magam — ha ez egyáltalán lehetséges — igyekszem Petőfit a kivülálló, a nem magyar, a Petőfiről legfeljebb lexikális adatokat ismerő, de most, az évforduló alkalmával költőnket, költőnk művészi nagyságát megérteni kívánó ember szemével nézni.

Ha lehetséges. Mert tudom én azt jól, hogy a nagy művészek nem szakíthatók el a *házjuk* művészetében, *népük*, *nemzetük* kifejezésében-képviselésében betöltött szerepüktől. S hogy az is kevés, amit Horváth János mond: Petőfi egyrészt „a nemzeti specifikum”, másrészt „a legmagasabb rendű, egyetemes irodalmiság igényeit elégíti ki egyidejűleg”² — mivel van korszerűség is, és a „művészi tökély” korhoz is kötött érték. Mindez nagyon is tekintetbe veendő, különösen a romantika korában, mely minden költőt elsősorban patrióta költőként tudott szemlélni. Bizonyos, hogy Homérosz, Horatius, V. Hugo, Dickens, Tolsztoj stb. egy nemzet kifejezéseként is él a világirodalom köztudatában; ahogy Petőfi is mindenekelőtt a miénk, hogy magyar irodalomtörténeti szerepe a legnyilvánvalóbb. De... Horatius, Shakespeare, Goethe, V. Hugo, Tolsztoj elhelyezése nemzetük politikai, társadalmi, művelődés- és művészet-történetében aránylag könnyű: a császári Rómáról, az Erzsébet-kori Angliáról, a XVIII—XIX. századi Németországról, a XIX. századi cári Oroszországról stb. mindenki tud valamit, — de mennyi magyarazkodás kellene a magyarság etnikumáról, történelméről, irodalmáról, ha Petőfit így akarnánk bemutatni. Bartók esetében sem tehetjük meg, és Csontváry esetében sem; felmutatjuk a művet, a művészet világ- vagy európai történetébe állítjuk, rövid bemutatás esetén többet nem tehetünk. — Ha „költészeti nagyhatalom” vagyunk, e birodalmat kell megismertetnünk. Pedig: minél kisebb s nyelvilag minél elszigeteltebb a művészi nagyságot adó nép, minél jobban kiesik az érdeklődés és ismeret látköréből, a világ közvéleményében annál hamarabb szakad el a hazai, nemzeti determináltságtól...

2. Meglehetősen különös, hogy a magyar irodalomtudomány az elmúlt 120 év alatt alig vetette fel Petőfi világirodalmi (európai irodalmi) helyének *művészettörténeti*, valódi értelemben vett „komparatiztikai” kérdését. Nem hiányoztak ugyan (már Petőfi életében sem) az összevetések: rokonítások és különböztetések egyes külföldi írókkal (Béranger, Heine, Lenau, Schiller, Hugo, Lamartine, Shelley, Byron, Goethe, G. Sand, Dumas père, Leopardi stb.), de ez alig terjedt túl a „hatás”-keresésen, analógiák feltárásán, — melyből hol a „minta”, hol Petőfi került ki győztesen. Ugyanakkor az is kétségtelen, hogy a magyar kritikai és olvasói értékelés legelső ízben Petőfi esetében érezte jogosnak, sőt kényszerítőnek a világirodalmi mérce alkalmazását. És ha az összevetés a kor *legnagyobb* költőivel Petőfi életében — különféle okok miatt — többnyire Petőfi kárára dőlt is el, maga az a tény, hogy összehasonlító alapot a magyar irodalom túl voltak kénytelenek keresni, mutatja, hogy eddig sohasem látott szintű, jellegű magyar költészettel álltak szemben. Vannak persze pozitív kicsengésű összevetések is. Vörösmarty Mihály, a kornak — akkor még — legnagyobb költője egy ilyen nemzetközi perspektívából jelenti ki a *János vitéz* meghallgatása után (1844. december elején), hogy „ezen mű bármely irodalomnak dízére válnék”; egy „Szeverin” álnevű kritikus pedig 1846 áprilisában Vachott Sándorral, a kor egyik népszerű és becsült költőjével összevetve Petőfit, azt mondja: „Vachott Sándor, a magyarok között, Petőfi az egész világ költőinek sorában [!] kitűnőleg jeles”; még ugyanaz év őszén a még csak 23 éves és legnagyobb csúcsein innen levő Petőfiről egy 61 éves, nagy olvasottságú író, Szemere Pál ezt meri teljes felelősséggel leírni: „Tünetmény, mely a világirodalom történetei közt legszerényebben szólva bár: ritka és gyér; én hasonlót egyet sem tudok, egyre sem emlékezem.”³ Soha azelőtt felelős ítézés, de barát vagy hízelgő

² HORVÁTH János: Tanulmányok. 1956. 292.

³ ENDRÓDI Sándor: Petőfi napjai 1942—1849. PetKvtár 29—30. füz. 1911. 58, 183, 192.

sem merete ezt egyetlen magyar költőről, egyetlen magyar irodalmi alkotásról sem leírni, kimondani (bár joggal tehetné volna). Petőfi halála után tíz évvel a Nővilág (1859. jan. 2.) egy névtelen cikkírója (bizonytalán maga a szerkesztő: Vajda János) éppen egy korlátolt, hazai (s osztály-) szempontú Petőfi-tanulmány — a Salamon Ferencé — ellenében hirdeti meg, hogy Petőfi költészetét nem lehet csak szűk nemzeti szempontból megítélni, hanem a kritikusnak „világszempontba” kell emelkednie. Kimondja a cikk azt is, hogy Petőfi az addigi egyetlen költőnk, akit bátran odaállíthatunk a világ legnagyobb lírikusai mellé. Vajda János azonban nem volt irodalomtudós, ő Petőfinek „világszempontból” való értékelését nem végezhette el. A tudósok viszont — késtek vele. Az első, aki a múlt század 70-es—80-as éveiben európai horizontba próbálta állítani Petőfit, a már idézett Meltzl Hugó volt, aki azonban, sok modern meglátása mellett, alábecsülte a népies-naiv Petőfit, és a német klasszicizmus (s a német idealista filozófia) kategóriáit alkalmazva rá, elsősorban a gondolkodó, az intellektuális, a tudatos művész Petőfit emelte ki és Goethe mellé fel — hiányt pótló egyoldalúsággal. — Horváth János, a még eléggé hungaro-centrikus *Petőfi Sándor* (1922) után, egyetemi előadásaiban⁴ egy meglehetősen elvont klasszicizmus („a művészi tökély”) nemzetközi kategóriáival is próbálta Petőfit — nem is sikertelenül — mint egyetemes költőt jellemezni. A „romantikus” (vagy annak minősített) Petőfi iránti érzéketlensége, helyesebben: a romantikának mint érték kategóriának felfogása által azonban Horváth téziseiből egy csonka s az európai irodalom történetében periferikus súlyú Petőfi-kép bontakozik ki. — Legközelebb jutott, már céljában is, problémánkhoz Turóczi-Trostler József, aki az 1950-es években egyrészt nagy világirodalmi tájékozottságával, másrészt az újabb magyar irodalomtudomány módszertani eredményeinek felhasználásával sok friss és mellőzhető szempontot felvetett.⁵ Kérdésfeltevése a lényegét ígéri: „mi az az emberi és művészi többlet, mellyel Petőfi hozzájárul az egyetemes kultúrkinchez”? Örök kár, hogy kérdésfeltevése a végén Petőfi külföldi *repciójának* kérdésévé szűkül le: „legnagyobb lírikusunk világhírének kialakulását” akarja megrajzolni (481). S még ott is azt, „ahogyan első [!] német, francia, olasz, orosz, olvasói és kritikusai látják” (485). Szép, nemes szándék (és teljesítmény), de ennél több kell: ahogy 150 év múltán látjuk és láttatni akarjuk Petőfit, megpróbálva az időtől, megmértve a történelemtől, mely annyi egykori nagyságot kivetett, eltemetett — és feltámasztott; egy Béranger nagyságát például nem azon mérjük le: hogyan fogadta a korabeli Európa (pedig hogyan fogadta!), hanem hogy mi maradt belőle mára — és bizonyára örökre. Az, hogy miképpen fogadták Petőfit, nem rá, — befogadóira jellemző.

Természetesen az említettekén kívül is nem egy tanulmány kiemelt egy-egy olyan szálát, mely Petőfit kora európai irodalmához kapcsolja. Végső eredményként azonban mégis az a helyzet, hogy nincs egyetlen olyan rövid, tömör munka sem, melyet 1973-ban az érdeklődő világnak kezébe lehetne adni azzal: ez Petőfi a világirodalom szempontjából, itt megolvasható, milyen alapon ragaszkodik a magyar irodalom ahhoz, hogy Petőfi a világirodalom egyik legnagyobb alakja. Nincs ilyen munka, és ez a saját kis eszmélkedésem sem lehet azzá. Magam is Petőfi művészi teljesítményéből csak néhány olyan területet emelek ki, ahol Petőfi a maga korában vagy egyedülálló magasságot ért el, vagy legalábbis nem maradt a legnagyobbak mögött.

Egy ilyen jellegű dolgozat szükségképpen tézisszerű. És módszerében deduktív: nincs hely az — egyedül érvelő szolgáló — életmű részletes elemzésére, a következtetések levonására, legfeljebb a tézisek némi illusztrálására. Ennél is fontosabb, hogy egy ilyen megközelítés során a

⁴ I. m. különösen „A nemzeti klasszicizmus irodalmi ízlése” c. fejezet, 280—334.

⁵ Petőfi világirodalmi jelentőségéhez. MTA I. OK VII. köt. (1955) 3—4. sz.; Petőfi és a magyar népköltészet belép a világirodalomba. It 1952. 301. Mindkettő: Magyar irodalom—Világirodalom. Tanulmányok. II. köt. 1961. 479—578, ill. 600—628. A további utalások mindig e kötetre vonatkoznak.

kronológia mellőzhető: százötven év múlva (különösen egy nem magyar számára) az íróművész — de bármely művész is — összegezett eredményként jelentkezik, s nem mint filogenetikus fejlődési folyamat. Kít érdekel ma már — színházlátogatót, nem irodalomtudóst —, hogy Shakespeare drámáinak mi a kronológiája, hogy Goethe milyen fejlődési szakaszokon ment át, hogy Tolsztoj vagy Th. Mann melyik regényét írta előbb vagy utóbb és így tovább. Petőfi fel- és megmérése is csak ilyen összképben, az eredményeket s nem a folyamatokat bemutató összegezésben történhetik — a nem szakmabeli külföld számára.

És persze *nem az egész életmű* által. Senkitől nem várható el a mai, információktól roskadozó világban, hogy Petőfi összes verseit — köztük természetesen sok középest is — végigolvassa. De nem is fontos: senki sem úgy nagy költő, hogy minden sora remekmű, hanem úgy, hogy *néhány* nagy versével valamely, senki által nem teljesíthető feladatot végzett el. Ha egy költőnek — külföldön — halála után 150 évvel ötven verse él még, — az nagy költő, sőt nagy költő lehet hűsz, tíz verssel is. Petőfi bemutatásakor sem arra kell törekednünk, hogy minél több versét ismerje meg a világ, hanem hogy kiválasszuk a kb. 900 rövidebb-hosszabb költemény közül azt a néhányat, melyre elhiszik, amit bizonyítani akarunk... Nem is tudom: van-e olyan világirodalmi rangú nagy lírai költő, akinek *minden* verssora le lenne magyarra fordítva. Mi se kívánjuk hát a teljes Petőfit egyetlen idegen nyelven sem. Itt a jól válogatott kevés több, mint a válogatás nélkül ömlesztett sok. (A „keves” és „sok” természetesen más értelmű, ha a kultúránk, történelmünk, társadalmunk, művészetünk iránt érdeklődő baráti országról van szó.)

Ezek után illő rátérnünk téziseinkre:

3. Az első és tulajdonképpen minden későbbit magában foglaló tézis így hangzik: Petőfi nagysága és korszakalkotó szerepe a világirodalom (európai irodalom) történetében abban áll, hogy *a romantikus költészet*, annak *legvalódi b b, leglényegesebb* igényeit tekintve, *k o r á b a n* mindenki másnál igazabban, magasabb művészi fokon *beteljesítette* és *túlhaladta*. Figyeljünk a kiemelésekre: hiú öndicsekvés lenne azt állítani, hogy Petőfi a romantika *minden* (olykor nagyon fontos) területén egyedülálló jelenség, s azt is, hogy előtte és utána nem voltak hozzá hasonló költői lángelmék az irodalom történetében. Petőfi kora: a magyar XIX. század 30–40-es éveit, — ám ebből nem következik, hogy Petőfi művészi teljesítményének nincsenek olyan eredményei, melyek minden kor, minden táj minden embers számára örökre időszereztek, örökre a szépség, a humanista művészet szakrális jegyeit viselik magukon. Ha nem így volna, nem is lenne értelme, hogy *ma* kiálljunk vele a világ *versolvasói* elé, meghagyhatnánk nemzetközi irodalomtörténeti konferenciák viviszekciós csemegéjének. Ellenkezőleg: a „klasszikus” Petőfi művészetének *egyik* jellemzője éppen ez az imént jelzett, *immans* értelmű klasszicizmus, melyet (sok egyoldalúsággal bár) Horváth János fejtegetett (i. h.) a legszuggesztívebben.⁶ Turóczy-Trostler viszont hajlik a felé a nézet felé, hogy a klasszicizmusnak — ilyen jegyei: „a leggazdagabb tartalom és a legművészi forma gáncstalan összhangja, eszmei, erkölcsi, és esztétikai példaszerűsége” az *antikvitásban* valósult meg (i. m. 481). Nyilvánvaló pedig, hogy az antikvitás, kétségtelen „leg”-jei ellenére sem lehet a túlhaladhatatlan művészi tökély és a mindenkor elérendő cél, hiszen akkor — a továbblépés, túlhaladás reménye nélkül — nem érdemes írni. De a klasszicizmus immansens értelmezése is — már megvalósult művészi teljesítményeket ruháztatva fel a „tökéletes” jelzővel — inkább a hátra-, mint az előrenézésre ösztökél. Valójában egyetlen irányzat művészi eszközei sem sajátíthatják

⁶ Romantika, klasszicizmus, realizmus itt használt értelmezésére később térek ki röviden. Ezúttal csak annyit, hogy Horváthtal rokon módon értelmezi a klasszicizmust SAINTE-BEUVE is (Causeries du lundi. III. 1860. okt. 21.) — aki szerint minden író klasszikus, aki „gazdagította, előbbre vitte az emberi szellemet”, azaz minden tartós értéket teremtő író. Horváthra azonban inkább F. BRUNETIERE hathatott, akinek elméletében a klasszicizmus szintén értékfogalom s nem történeti irányzat.

ki a „tökély” privilégiumát: a rend éppúgy lehet a szép formája, mint a „rendetlenség”, a mérték úgy, mint a mértéktelenség, a ráció világa éppúgy, mint az ösztönöké. Sőt: a lázadás, az újítás sem kizárólagos sajátossága egyik irányzatnak sem, — hanem sajátossága minden újnak. Már pedig a mozgás minden pontja új — egy előző ponthoz képest. Mindebből azonban nem következik, hogy nincsenek egymástól jól elhatárolható irányzatok, sem pedig az, hogy a művészi és társadalmi ízlésben egy-egy változáshoz ne fűződnenek értékképzetek. Röviden szólva: az irodalom időben történő mozgás, folyamat, így minden irodalmi irányzat korhoz kötött, de az általa létrehozott művészi értékek csak az előzmények és az azokhoz képest tett továbblépések minősítésével értelmezhetők. És értelmezendők. Méghozzá minden előző „leg” abszolutizálása nélkül, hiszen minden kornak, minden irányzatnak megvannak a maga korszerű „leg”-jei, — melyek a jövőben immanenssé, példaszerűséggé válhatnak.

Petőfi művészi teljesítményét is éppen ezért az időben és történeti aktualitásában s csak másodsorban immanens példaszerűségében kell megfogalmaznunk. Fenti első „tézisünket” jó értekel *próbálta* Meltzl Hugó megfogalmazni: „A magyar irodalom az egyetlen irodalom a nem német irodalmak közt, mely a romantícizmussal alaposan [= alapvetően] szakított és az igazi klasszícizmushoz emelkedett fel, élén Petőfivel . . .” (i. m. 189).⁷ Ám Meltzl számára az „igazi klasszícizmus” a goethei, vagyis amikor a magyar irodalom „élén Petőfivel” „felemelkedett”, — egy korábbi, régebbi, tehát (legalábbis sok vonásában) szükségszerűen *túlhaladott* példát követett (volna). Ezzel bizony kevés dicsekedni valónk lenne! A goethei klasszícizmus sok eredménye kétségkívül immanens érték, példaszerű művészi kifejezésformává vált (Petőfi merít is belőle!), de Meltzl még nem látta, amit később (a nem látók mellett) többen is megláttak, s amit talán Paul Valéry és André Gide fogalmazott meg a legfrappánsabban: „minden klasszícizmus megelőző romantikát tételez fel” — így Valéry, és: „L'oeuvre classique ne sera belle et forte qu'en raison de son romantisme dompté” — így Gide.⁸ Ez persze minden irányzatra igaz, de számunkra legfontosabb mondanivalója az, hogy Petőfi *nem ugyanannak* a romantikának mint előzménynek „megfékezésével”: túlhaladásával lett klasszikus, mint Goethe, következésképpen más értelmű, tartalmú, funkciójú klasszícizmusa is. Ez a másság — mint már utaltam rá — csak a beteljesített, legyőzött és túlhaladott közvetlen előző irányzat: a XIX. század első felének romantikája minősítésével értelmezhető.

Külön is szeretném hangsúlyozni a *beteljesítés* tényét, s ezzel egyrészt azt, hogy a klasszícizmus is lázadás, újítás, valami előzővel szemben aratott győzelem eredménye,⁹ másrészt azt, hogy Petőfi romantikus is volt, — sok vonatkozásban inkább romantikus, mint klasszikus. (E tény kifejtését, ennek külső-belső összetevőit, emberi, művészi vonatkozásait l. Horváth J. i. m.-ben 281.) De Horváth sem — és talán mások sem látják, hogy a két megállapítás: azaz, hogy Petőfi romantikus és klasszikus volt, nem zárja ki egymást: éppenséggel senki sem lehet klasszikus, nagy klasszikus az előző romantikus irányzat beteljesítése nélkül, sőt: *éppen általa* lesz klasszikus, hogy beteljesíti. Nem mindenestül való elvetése és kigúnyolása ez a romantikának (mint Heine vagy Musset esetében), de nem is eklekticizmus s nem is kompromisszum, és csak részben az előző klasszikus irányzat prolongálódása — mint ahogy Moreau lépten-nyomon ezeket emlegeti a romantikusok klasszícizmusa jegyeiként. (És a francia meg az olasz romantika kapcsán talán nem is alaptalan ez a szemlélet, V. Hugo eklekticizmusát például már Goethe is felismerte.¹⁰ Hirtelenében a Biblia egy analógiáját kell idéznem: amikor Krisztus

⁷ Az idézetben a kiemelés itt is, később is — ha külön nem jelzem — mindig tőlem származik. — M. A.

⁸ Az első idézet helye: A klasszícizmus. Bev., vál. és fordította RÓRAY György. 1963. 269—270; a másodikra l. A. GIDE: *Morceaux choisis*. 1924. 10^e éd. *Classicisme* c. cikk 93.

⁹ L. Henri PEYRE: *Ou'est-ce que le classicisme?* Ed. revue et augmentée. Paris 1965. 40—41.

¹⁰ P. MOREAU: *Le classicisme des romantiques*. Paris, 1952. 3^e éd. 195—197; vö. még II *Romanticismo*. *Atti del sesto congresso dell'Associazione Internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana . . .* A cura di V. Branca e T. Kardos — Bp. 1968.

kijelentette: „Ne gondoljátok, hogy fölbontani jöttem a *törvényt* . . . nem jöttem fölbontani, hanem *beteljesíteni*” (Máté 5,17), de rögtön rá, réginek és korszerű magának folyamatos szembeállításával, máris egy új törvényrendszert alkot. A művészetben is: egy művészi cél lényegének tökéletes megvalósítása egyidőben a célon túl való lépés is. Goethe például úgy valósította meg a (XVIII—XIX. századi német) klasszicizmust, hogy élete utolsó szakaszában — újra romantikus lett (vagy legalább is átment egy új romantika felé) . . . Azt talán mondanom sem kell, hogy (mint Horváth J. és mások) nem csak az 1845—1846. tavasza közti Petőfit, a *Felhők* (meg esetleg 1848 nyarának és Mezőberénynek) Petőfijét tartom romantikusnak, hanem az egész Petőfi-életművet a romantika beteljesítésének és túlhaladásának tartom. (A „*Felhők*” típusú romantika és *klasszicizmus* — kétségtelenül sajátos jellegű — kérdését itt, a későbbiekben csak érinteni tudom.)

Nem jelent a beteljesítés végleteességet, túlzást, szélsőségeséget (ahogy persze felemásságot, hiányosságot) sem. Más szóval: nem jelent *bomlást* sem. Ez utóbbit azért hangsúlyozom, mert vannak (nem is kevesen), akik a mi 1840-es évekbeli romantikánkban a nyugati, főleg a francia romantika bomlási tüneteit látják. Természetesen bomlási tünetek minden irányzat átmeneti korszakában vannak, és vannak másod-, harmad- és huszadrangú tehetségek, akik e tüneteket fogják fel újként, modernként, előrevivőként, de a beteljesítő tett ritka nagysága abban áll, hogy az átmenetben *egymás mellett* haladó két természetes erővonal — a bomlás (időszerűtlenség, megtorpanás, szélsőség, túlzás, tartalom és forma egységének megbomlása akár az egyik, akár a másik javára stb.) és a megszüntetve megőrzés-átalakítás között a művészi épség sugallatára az utóbbi sodrába állanak.¹¹ Puskin, Heine, Mérimée, Dickens, Lenau, G. Sand, Stendhal, Gogol, Balzac stb. ez utóbbi romantika képviselői — nem kevés „bomlási tünettől”. Az igazi romantikus tehát — nem minden paradoxon nélkül — megvalósítja és *túllépi* a romantikát. Beteljesíti, átvezeti a következő fejlődési stádiumba — s nem a szélsőségek káoszával, irrealitásaival: zsákutcájával, sem eklekticizmussal, kompromisszummal, „lehiggadással”, hanem a növekedés, fejlődés természetességével úgy, hogy a beteljesítés a múlt összegező parancsának, a jelen időszerű feladatának és a jövő alapokat lerakó törvényszerűségének teljesítése.

Arról persze álmodni sem merek, hogy itt, Petőfire vonatkoztatva akár csak tömondatokban is elősoroljam a romantika beteljesítésének módozatait s folyamatát, egy-két (általam lényegesebbnek vélt) problémával mégis illusztrálni szeretném, mire gondolok.

4. A romantikának egyik, talán leggyökeresebb művészi elve, hogy a *művészet* nem az antikvitás, egyáltalán *nem előző minták, hanem a „természet” utánzása*, más szóval: „a *természet*” *törvényei azonosak a művészet törvényeivel*.¹² Ebből az alapelvből következik többek között a művi előírások, receptek, szabályok elvetése, a zseninek mint a természet produktumának törvényalkotó illetékessége, a költészetnek az élethez, valósághoz való közelítése. (Az egyén, a lélek — az „emberi természet” —, a nemzet, a társadalom élete-valósága éppúgy beletartozik ebbe a természetfogalomba, mint a fizikai, táji, környezeti élet, sőt az irracionális, tudatalatti, misztikus, transzcendens erők „valósága” is.) A „vissza a természethez” rousseau-i jelszava felveti a „természetes” (*következésképpen az új szép* (művészi) — *igaz* (való) — *jó* („természeti erkölcs”) — Boileau-ig s talán még messzebbre visszavezethető — hármas egysége új definiálásának, megtalálásának, új megvalósításának („utánzásának”) és ezzel együtt a művészi értékrend új átrendezésének igényét. Törvényszerű az is, hogy a kapitalizmus e fejlődési szakaszában a technikai civilizáció, az urbanizáció, az iparosodás fokozott ütemével a „romlatlan természet” felé fordul az érdeklődés, s hogy ezt egyrészt az érintetlen tájban, másrészt a civilizációtól kevésbé „fertőzött”, ősi, primitív élet- és társadalmi viszonyokban, majd az ősit-régit a *népivel* azonosítva: a népi-élet vélték felfedezni.

¹¹ Vö. LUKÁCS György: Goethe és kora. é. n. 61—62.

¹² A természet utánzását a különféle korok klasszicizmusa is hangsúlyozta, de inkább csak a *képzőművészetek* vonatkozásában tudta megfogalmazni.

Ennek természetes *művészi következtetése* volt, hogy a költészet az emberiség anyanyelve, s mivel ezt a népköltészet őrizte meg legtisztábban: *a népköltészet az egyetlen és igazi költészet* (Percy, Hamann, Herder, vö. Turóczi-Trostler: i. m. II. 613.). És ha a nyelv költészetként született, ezt az ősi, eredeti, *a népnyelvben és népköltészetben megvalósult természetet kell a költők követnie: „utánoznia”*.

Ismertes, hogy a XIX. századi romantika ismételt kísérletet tett ennek az elvnek kisebb-nagyobb mérvű követésére (V. Hugo, Béranger, Burns, Heine, Lenau, Mickiewicz, Lermontov, Nerval stb.) — de *egyedül Petőfinek* sikerült egy olyan műköltői gyakorlat kialakítása, melyben egy magasrendű korszerű *műköltészet* és a „természetes” népköltészet integrálódott, csak neki sikerült olyan *nyelven* szólania, mely ugyanakkor *költészet*, s oly művészi nyelven kifejeznie a legmodernebb érzelmi s értelmi árnyalatokat, mely alapjaiban az élő nyelv volt. *Költészet az emberiségnek* ez a közös *anyanyelve*, miközben kora Európájának korszerű kifejezése. Mindenki számára felfogható, a provincializmus, gyermetegség, kezdetlegesség bántó izei nélkül a legmagasabb rendű művészi élmény kíséretében. Nem „népköltő” s nem a néptől elszakadt, fentebb régiókba költözött művész. „Nép”-e sem valami primitív nép, hanem *a korban* jogfosztottan, nyomorban és felszabadulásra váróan élő ember . . . Ezt az „anyanyelvet” Petőfi a XIX. század közepén beszélte úgy, hogy — megfélekezve, letisztulva — benne van az elmúlt félszázad nagy művészi forradalmának minden lényeges eredménye. Voltak nagy költők előtte is, utána is, de nem tudom: ezt az „anyanyelvet” ki beszélte előtte utoljára, — mert utána senki.

De másról — többről — is szó van itt. A népköltészet *gyakorlata* egy művészi *teóriát* is rejt magában. Sokan megpróbálták elvonni ezt a teóriát s annak alapján alkotni, sokan próbálják különféle irányzatok — impresszionizmus, szimbolizmus, szürrealizmus stb. — előképét vagy örök mintáját látni benne. De lényege mégis ez a „közös anyanyelvűség”, az egyetemesség, vagyis a népköltészet gyakorlata és inherens teóriája — alapvetően *klasszikus*. Ma is igaznak érzem Meltzl Hugónak közel százesztendő (1876-ból való) kijelentését: „soha se létezett a világon [valódi értelemben vett — M. A.] klasszikus, aki ne lett volna egyszermind valódi népköltő” (i. m. 132.). Ne becsljük hát le Petőfi teljesítményét, ne higgyük, hogy bárhol, bármikor a világon valaki is nagy költő lehetett pusztán a népköltészet formáinak átvételével, utánzásával, de higgyük, hogy a „népies” költészet is csak akkor nagy, ha valamivel szemben *korszerűen új*, ha előrelépés, és nemcsak visszanyúlás. Ne higgyük azt sem, hogy más, fejlettebb irodalmakban Petőfi tette visszalépést jelentett volna, s hogy így művészi teljesítménye egy provinciális, elmaradott, magas szintű költői nyelvi hagyományokat nélkülöző irodalmi kultúra függvénye. Nem. Egyrészt más irodalmakban is szeretnének „vörös sapkát tenni a szótár fejére”, ugyanakkor már Coleridge-től kezdve kiállnak a költői dikció exkluzivitása mellett, elítélik a „vulgárist”: a közönségest — ami alig jelent mást, mint nem-költőt. Megmarad a „bon goût” bálványa — mely mindenkor dialektus volt a költészet ősi anyanyelvéhez képest. Másrészt a magyar költészet Vörösmartyval a költői dikció európai színvonalára emelkedett — s Petőfi folytathatta volna Vörösmartyt. Lángelméjének ösztönös fejlődéstudata azonban felismertette vele, hogy ez a *folytatás* — akkor — megtorpanás, sőt visszalépés lett volna. És népinek („természetesnek”) és műköltőinek, korszerűnek és „öröknek” integrálásával az európai irodalomban még *utoljára s egyedülálló módon* felcsendül egy költői *dikció* mint a művészet és szépség közös anyanyelve — véletlenül és a sors különös kegyelme folytán: magyarul.

Pedig ez csak az első lépés. A „természet” — hihetetlenül bonyolult, de egységet alkotó — koncepciójának bármely aspektusát nézzük: Petőfi költészetében mindenütt természet és művészet páratlan integrálódását kell megállapítanunk. Érzésvilága, szemlélete, értékrendje az emberé: így a közösségé, a népé, melyet a világ bármely nyelvére, kultúrájára „le lehet fordítani”, és mégis modernül (a XIX. század első felének — közepének megfelelően) árnyalt, színes, finom: egyéni. Úgy fejezi ki az általánost, az egyetemes emberit is meg a korszerűt is, hogy

önmagát fejezi ki. S amikor legszemélyesebb önmagát fejezi ki — mindenki rokonának, testvéreinek érzi magát. Beteljesíti a romantikának a *különös* iránti igényét: egy meghatározott — elkülöníthető nemzet, kor, táj, embertípus költője, egy korántsem átlag-szokványos személyiség maradéktalan kifejezője, és mégis — mindig az összegezett lényegre redukált életművet nézve — semmi olyan „különös” nincs benne, ami ne lenne természetese.

Sorolhatnám a szempontokat, de e szakasz befejezéseként arra a — szerintem alapvető — kérdésre szeretnék röviden kitérni: hogyan lehet a *költészetnek a természetet utánoznia*. A romantikus elméletek nagyvonalúsága konkrétan alig válaszol erre. A regényben, drámában, az embert, típust, zsánert, helyzetet festő vagy epikumot nyújtó költői műfajokban még talán azt jelentheti ez, hogy a szereplők jelleme és beszéde összhangban legyen a korról, társadalmi környezettel, cselekménnyel stb. A tájköltészetben talán azt jelenti, hogy az érzés és a táji környezet korrespondenciában legyen: mint egymásnak jelképei, átképesítései. Mindez Petőfinél nagyszerű megvalósításban áll előttünk — de egyáltalán *nem egyenrangú külföldi példák nélkül*. De mi a „természetes” a lírában? Az őszinte, az igaz — hangzik a felelet. De milyen formái, művészi kritériumai vannak az őszinteségnek, az igazságnak? (A deklarációkat, a Petőfiéit is, hagyjuk figyelmen kívül.) Petőfi ismét páratlan költői eljárással *megvalósítja a lírában a természet utánzását*. Mintha — valóban egy ősi, „természetes” fokon — vele kezdődne a költészet születése: versei (vagy jórészüik) a vers születésének, kialakulásának a teremtő impulzustól a kész műig tartó, lélektani-alkotó folyamat tükröi. De hiányzik belőlük a művészetnek — a szélsőséges romantikára jellemző — misztikus aktusként, isteni teremtésként való felfogása! . . . Igen, nem ismerem Petőfin kívül költőt, aki költői alkotásával ennyire a természetet (az emberi szellem teremtő természetét) „utánozná”.¹³ A magyarázata pedig ennek az, hogy alig van költő, akinek számára a *világ* annyira *művészi élményként* léteznék. Petőfit nem lehet rajtafogni: a valóság mikor lesz élménnyé, s az élmény művészi tartalomká. A formának nem az a szerepe — mint még Goethe is gondolta —, hogy a „csúnya”, illetőleg az időhöz kötött valót az időtlen formával megszépítse, — a Petőfié „csak” kifejezi. A tárgyi világ, a társadalom, a nemzet, az ember, az eszmék, az érzések, olvasmány, tudomány, politika már az első kontaktuskor művészi élményként, tehát formába rendezett tartalomként jelennek meg a képzeletben. Neki nem kell például különleges vagy egzotikus táj (még a mesében sem!): a magyar táj, úgy ahogy van, valamiképpen a szépség formája lesz anélkül, hogy — mint például Brentano — valami festői mítosszá formálná át.¹⁴ A megismerésnek a művészi megismerés Petőfinél szinte kizárólagos formája: igazsága költői igazság — de ez különös módon egybeesik a logikai, biológiai, társadalmi, történelmi igazsággal; utópizmusa — a jövő realitásai. Sokan sokallták (már életében is!), amit Petőfi oly rövid: 5—6 éves költői pályája során mennyiségileg alkotott. De nem grafománia vagy henyeség ez, hanem az élet és megismerés egy formája. Azé a művészi életé, mely — talán a világon egyedülálló módon — egy lett a költészettel, azé a költészeté, mely „a természetet utánozza”. Hogy aztán a természet valamiképpen a klasszicizmus művészi elveit rejti magában, azaz hogy a természet utánzásának romantikus szándéka eredményében klasszikus lesz, arra már a magyar elméletből, már 1826-ból

¹³ Olyat persze igen, aki hirdette vagy — félreértésből — hitte, hogy Petőfi-módra alkot. Különösen a Fiatall Németország forradalmár költői érzik az effajta alkotásnak és a közösséggel egy életérzésnek szerves összefüggését. F. Freiligrath például ilyesmit állít: „meine Gedichte sind nicht gemacht, sie sind geworden.” Idézi GRAGGER Róbert: Beck Károly és a német politikai költészet. Klny 1909. 62. Ám ez a „lett” költészet nyers, alakítatlan, koraszülött.

¹⁴ N. Dobroljubov Puskinnál találja meg a természetes szépnék ezt az ideálját: „Puskin . . . a költészetet nem a tárgy fantasztikus ideáljában találja meg, hanem magában a tárgyban, mely olyan, amilyen”, kiemeli Puskinnak „a tárgy természetes szépségét megérezni, megragadni és ábrázolni tudó képességét”. L. H. MARKIEWICZ: Az irodalomtudomány fő kérdései. Bp. 1968. 186. Uo. (187.) egy cikk a balzac-i „realizmus” lényegét is hasonlóképp fejtegeti.

is hozhatunk példát. Toldy írja Bajzának: „Schiller szubjektivitása olyan *klasszikus*, mint maga a *természet*.”¹⁵

Az aztán a ráció és a logika eszközeivel alig közelíthető meg, hogy ez az ősinék, kezdetlegesen *ösztönösnek* és *spontánnak* látszó művészi viselkedés — szinte kiszámítottan *tudatos* és szerepszerűen felépített. (Innen a „szerepjátás” teljesen félreértett vádja ellene.) De tudatosága sohasem válik doktriner elméletieskedéssé, didakticizmussá.¹⁶ Hiányzik nála például az az *előszó-mánia*, mely már a francia és angol klasszikában is oly divatos volt, a preromantikában pedig valóságos furore lett. Ezen előszavakban (régiek és) a romantikusok oly hosszasan és többnyire oly magabiztosan fejtegetik a költészet és ars poeticájuk azon lényegét, melyet a kötet, a mű gyakorlata — csak nagy ritkán igazolt. („Összes” költeményei elé Petőfi is írt — 1847 elején — egy előszót, de végül is elhagyta, bizonyára rájött, hogy minden előszó idejét múlttá válik a kötet megjelenéséig.) „Természetfölötti természetesség” ez — ahogy P. Valéry akadémiai székfoglalójában kifejezte magát;¹⁷ ahogyan egybeesik Petőfinél a „sein” és a „werden”, ahogyan egyaránt megvan a klasszicizmus zárt formai rendszere (mint maga a mű) és a „műidegen” elemek is (valóság, társadalom stb.) . . .

5. Az imént említett *művészi* epistemológia azonban mintha ellentétben állna a romantikának (persze korábbra visszamenő) ama követelményével, hogy a *költészetnek* az „*élethez*”, a „*valósághoz*” *kell közelednie*. (Az idézőjelek a fogalmaknak korabeli kibontatlanságát jelzik.) Azaz: az életnek, a valóságnak (a lélektani, tárgyi, nyelvi stb. valóságnak is, de) legfőképpen a társadalmi és történeti valóságnak meg az irodalomnak egymástól kölcsönösen feltételezve kell haladniuk, fejlődniük. Ez utóbbinak — s most erre központosítunk — a lényege az, hogy az *irodalom a társadalmi cselekvés egyik* formája kell legyen, az emberi, történelmi, társadalmi *haladást* kell szolgálja. Szolgálja *korszerű formában*. Bármilyen forrásvidékről erednek az egyes nemzetek romantikái, bármilyen nemzeti hagyomány szárnyával vagy terhével indulnak kibontakozásuk útjára, bárhogy értelmezik a társadalmat (nemzetként, osztályként, népként — ez utóbbit polgárságként vagy parasztsággként —, netalán emberiségként vagy vallásként), bármiképpen értelmezzék a fejlődést, a haladást, — az említett elvek (olykor sokféle s megtevesztő áttételeken át, s feltehetően a felvilágosodás örökségeként) a romantika művészi mozgalmának *tartalmi* lesznek. Ismétlem: minden nemzet minden *nagy* romantikus művésznél, több óvatossággal kell hát ezeket búzára és konkolyra, haladó és reakciós, aktív és passzív romantikusok szerint széttrírörzöni . . .

Ha azonban Petőfi olyan szélsőségesen *művészi* — tehát ab ovo *szubjektív* — *élményként* éli át a tartalmakat, mint az imént mondtuk, könnyen juthatunk arra a következtetésre, hogy Petőfi idealista, szubjektivista, egzaltált, a valóságtól messze szakadt művész, — nem az élet, a valóság, a kor fia. (Ez ismételten be is következett a magyar irodalomtudományban.) Nem juthatunk persze ilyen következtetésre, ha elfogadjuk és talpraállítjuk Peyre-nek (másoktól is hangoztatott) azon felfogását, hogy a „klasszikus” — a szisztematikus elszigetelődéssel szemben — önként aláveti magát kora társadalmának, szolgálja korát (nem kora vezető-uralgó osztályait!),¹⁸ ha felismerjük, hogy az előzőkben emlegetett s romantikusnak tekintett *tartalmak korszerű, a valósággal számot vető átélése, művészi élménnyé lényegítése és magasrendű kifejezése a XIX. század első felének par excellence világtörténelmi és világirodalmi feladata*. A romantikát elsősorban az a költő teljesíti be és haladja túl, aki ezt a centrális feladatot a legmaradéktalanabban elvégzi. E feladat a XIX. század 20-as éveire meglehetősen világosan kiraj-

¹⁵ Id. HORVÁTH Károly: Die deutsche Literatur und die ungarische Frühromantik. Kklny. 1968. 55.

¹⁶ MELTZL: i. m. 186, HORVÁTH. J.: i. m. 280.

¹⁷ P. VALÉRY: Variété. IV. 1927. 47.

¹⁸ H. PEYRE: i. m. 42 és uo. 7. jegyz., továbbá: P. VALÉRY: Tel Quel 1944. Littérature c. fejezet 172.

zolódik: a romantika nagy előkészítői — részben maguk is romantikusok — (Goethe, Schiller, Rousseau, Herder, Diderot stb., nálunk Berzsenyi, Kölcsey) minduntalan felvetik az ember és társadalom, a költő és kora, a művész és nemzete, művészet és elkötelezettség új fényű kérdéseit. A felvetett kérdések tovább visszhangoznak a korai angol, francia, német romantikusoktól (Wordsworth, Coleridge, Mme de Staël, Chateaubriand, a Schlegel fivérek stb.) egészen a megkésett kelet-európai és amerikai romantikusokig. Visszhangoznak, aztán a művészet síkján — nagyon különböző okoknál fogva — vagy mellékutakra tévednek, vagy elhalkulnak, gyakran elhallgatnak . . . Aztán jön egy csodálatos sereg, — de igazában, minden szavában a század kiáltását talán senki se hallja meg, és ha mégis meghallja, visszhangzó szavát (és tettét) beléje fojtják a földi és égi istenek, elfemeti a börtön vagy a koporsó — vagy az elmeegógyintézet vagy a koporsónál is rosszabb betegágy.

. . . Nem szabad sem véletlen, sem lényegtelen körülménynek tartani, hogy a romantikus szándékokkal, igényekkel induló költők jórészt milyen kegyetlen volt a végzet. Már a XIX. század első évtizedében kidől 29 éves korában Novalis (1801), majd Schiller (1805), röviddel rá Kleist (1811, öngyilkos lett); az 1820–30-as évek aztán valósággal aratnak — fiatalokat! —, mintha a sors, mely oly bőkezűen adományozta a költészet óriásait, most irigyen sorra visszavette volna őket: Keats kezdi a sort (1821, éppen annyi életet élt, mint Petőfi), aztán jönnek — azaz hogy mennek — egymásután: Shelley (1822), Byron (1824), Foscolo (1827), Coleridge (1834), Mácha (1836: ő is 26 évet élt), Leopardi (1837), Puskin (1837), aki — mint ismeretes — éppúgy párbajban esett el, mint (Petőfi előtt) a sort záró Lermontov (1844) . . . Van, aki matuzsálemi korával jóval túléli ugyan a sokkal fiatalabb Petőfit: például Manzoni vagy Wordsworth, de ők kiüregedtek a fiatalos század tennivágyásából, és — legyünk őszinték — soha nem élt százada társadalmi valóságával szoros szimbiózisban V. Hugo, de még a sokat ágáló Lamartine sem, és nem az 1859-ben (47 éves korában) meghalt A. de Musset és a korban és időben is túlélő A. de Vigny sem.

És a nagy csillaghullás akkor történik, amikor egyre több jel mutatja, hogy a „viselős század” az 1840-es évek vége felé készül megszülni legszebb gyermekét: a nemzetek függetlenségét, a népek felemelkedését, a körvonalazatlan és mégis oly tartalmas „szabadságot”. Petőfi látja, érzi a nagy „családi esemény” közeledését („Iparkodjunk. A század viselős, / Születni fognak nagyszerű napok” — 1846. szept.), és Vörösmarty is így emlékezik vissza ez évekre 1850-ben: „a béke izzadt homlokát törölvén / Meghozni készült a legszebb jutalmat, / Az emberüdvöt . . .”¹⁹ És melyik nagy költő állt még, hogy bábáskodjék is mellette, s lelke gyermekévé fogadja a viselős század új szülöttét? Él a két nagy lengyel romantikus: Mickiewicz és Slovacki, — mindketten önkéntes számkivetésben, Párizsban (és másutt) — és ez a körülmény jelzi is korlátaikat. Ez a korlát még a hazájával sokkal sűrűbb kapcsolatban álló Heine esetében is fennáll, őt a „matrác-sír” köti egyre jobban, és egyre kevésbé lát tisztán,²⁰ nem is beszélve arról, hogy 1847-ben, amikor a század „szülési fájdalmai” már erősen jelentkeztek, Heine 50 éves (ami abban az időben jó öregkornak számított). Lenau is akkor lesz (1844-ben) eleven halott, amikor eszmei, közéleti költészete a legmagasabbra jut (pl. *Az Albigensekben*). Nem is beszélve költői kvalitásairól, akkori 67 (!) éve is alkalmatlanná teszi a század egyik reménységét: J.-P. Béranger-t, hogy „a népek tavaszának” kifejezője legyen. Igaz, a tavaszra egy „Fiatal Európa” készül: Giovine Italia, Junges Deutschland, Jeune France, Fiatal Lengyelország és Fiatal Magyarország, s ezek képviselői között vannak Petőfinél politikailag — látszólag! — még elkötelezettebb költők, vannak, akik Petőfihez hasonlóan élet-

¹⁹ Azt a gondolatot, hogy „a jelen kor szellemé”-ből felbomlás, káosz születik, de ez *fájdalmak árán* egy új, szebb világot szül, elvontan a romantika több képviselője (a két Schlegel, Fichte, Schelling stb.) is hirdette. Vö. Fritz STRICH: *Deutsche Klassik und Romantik x Oder Vollendung und Unendlichkeit*. München, 1924.² 31.

²⁰ LUKÁCS György: Heine mint nemzeti költő. I. OK II. (1953) 175—225.

áldozatukkal hitelesítették hitüket (például az olasz Poerio és Mameli), de . . . annyi „de” van itt. A Junges Deutschland (Börne, Herwegh, Freytag, Gutzkow stb.) forradalmisága Turóczi-Trostler szerint „kispolgári jakobinizmus”, a Jeune France . . . , de erről később.

A sok „de” közé tartozik az időszerűnek, alkalminak, pillanatnyinak és változóban az állandónak, a lényegesnek megragadására való készség-tehetség kérdése. A romantikának kétségkívül nagy vívmánya, hogy az elvont, eláltalánosított, a tér és idő feltételeiből kiemelt, környezet nélküli költői világot idő és tér, hely és nemzet kategóriái által meghatározottnak fogta fel,²¹ — de az a nemzedék, melyről beszélünk, túlságosan is partikulárisnak, egyedinek. (Holott a legaktualizáltabb, leginkább korhoz, időhöz kötött esztétikumok avulnak el leghamarabb.) Szóval: ezek a Petőfinél „politikussabb”, „elkötelezettebb” írók túlságosan is tapadtak a — nemzeti, táji, időbeli — egyedihez, semhogy ebben a lényegit, az állandót is ki tudnák fejezni. Pedig H. de Montherlant egy franciához illő aforizmatikus szellemességgel igazat mond: „La vraie actualité, c'est l'éternel.”²² (De a tétel nem megfordítható!) . . . Mindezt tekintjük a sors különös gonosz tréfájának, hogy ebben a „fiatalságban” nincs egyetlen igazán nagy — és a korról igazán haladni, tenni tudó — költő sem. Nincs, aki a romantika legnagyobb hozományát, az emberi történelem eme egyik legszebb pillanatát művészi szinten megfogalmazza, kifejezze és cselekvést produkáló erővé „visszacsatolja” . . .

Azaz, hogy van. Egy valaki: *Petőfi Sándor*. Európa egy „egzotikus” táján, a nagyvilágtól úgyszólván még hallomásból sem ismerve, egy árva nép árva nyelvén írva, él egy 25—26 éves költőóriás, akiben — újra a művészet borzongató ellentmondásos egysége! — a szubjektív művészi valóság, a messianisztikus hivatásérzet egybeesik az objektív valósággal s a kor legnagyobb reális feladatával, aki érzi, várja, tudja az eljövendő napok értelmét *nemzete és az emberiség* történetében. Egyedülálló művészettel megfogalmazza, kifejezi és a művészetet társadalmi cselekvésre változtatja. — Azután . . . mint egy csillag, mely az univerzumban ráháruló feladatát betöltötte, szupernovaként nagyot lobban — és kihúny . . .

Próbáljunk megint egy külföldi fejélev gondolkodni. Ha a világ — Európa — nem tudott róla, hogy egy kis nép fia, alig néhány millió ember nyelvén, a népek tavaszának egyetlen igazán művészi kifejezője, — akkor ez nem annyi, mintha nem is lett volna? Nem! Talán annak idején a görögöknél senki sem tudott róla, hogy megszületett az *Iliász* és az *Odüsszeia*, talán Dante *Isteni színjátékáról* sem tudta saját kora, hogy egy világ művészi kifejezője, Shakespeare drámáinak sem volt korában (és még jó 200 évig) világviszhangja, és mégis . . . Megszülethetik egy Krisztus úgy, hogy Augustus óriási birodalmában csak néhány pástor tud róla, aztán elé 2000 évig . . . Nos, Petőfi születése után 150 évvel itt az ideje, hogy a világé legyen *valódi és igazi* művészi hagyománya, — s nem az a hiányos és hamis kép, mely a halálát követő évtizedekben kialakult róla.

Még valami: lehet, hogy valaki számára nem sokat mond Turóczi-Trostler (i. m. II. 518) kijelentése: „Petőfi a kor legnagyobb s eszmeileg legtisztább, legkövetkezetesebb politikai költője”, lehet valaki, aki nem szíveli a köztársaságot, bántja Petőfinek ez elnyomók, a kiváltságosok elleni plebejus dühe — de nem lehet a világon igazán ember, aki ne érezné nagy emberi tettnek, hogy Petőfi — éppen nem kockázat nélkül — a „világzelleme”: a XIX. század haladó, előre lépő szellemével tart lépést, s a „világ új vallásának” papja, s talán nincs senki, aki ne hinné, hogy az emberi törekvések örök és végső célja: az emberség szinonimája: a szabadság, a haladás, a feljebb emelkedés. Minden emberi embernek visszhangoznia kell egy olyan költőre, akinek legszebb, leghatalmasabb gondolatai e célok megvalósítása körül forogtak . . . Még azt is meg tudom érteni — de nem vele egyetérteni —, hogy valaki rangsort állít fel a költői tartalmak között, s perhorreszkálja például a napi, közvetlen politikumot — de akkor is csodálattal

²¹ H. TAINE: Types littéraires et esthétiques. Paris 1882. 99—100.

²² Service inutile. Paris, Grasset 1925. 241; vö. PEYRE: i. m. 38.

kell nézni valakit, akiben élet és költészet, vágy és megvalósulás, hit és realitás azonossága következtében a napi aktualitású érzelmek, gondolat, eszme művészi élménnyé, művészi produktummá tudott válni úgy, ahogy rajta kívül senkiben az ő korában. Mert nála nincs lényeges sorrendi, fokozati különbség az élménnyé sajátított tartalmak között: szabadság — szerelem — haza — emberiség — barátság — család — táj — forradalom egyazon hőfokú edényben kap formát, azonos a halmazállapotuk és affinitásuk is — és azonos hőfokon vagy talán még magasabban jelentkezik a valósággal való szembesítésének esetleges negatív eredménye is.

Azt is elismerem: születhetnek remekművek az emberrel, a társadalommal, a korról való meghasonlásból, szembefordulásból, a magányba, álomba, sötét pesszimizmusba, akár világ-megvető gögbe menekülésből, az elkötelezetlenségből, az önmagáért való szép eszméjéből s az aprólékos míveségből is — hiszen ezek is valami emberit, sokakkal rokon emberit fejeznek ki. De az nem lehet, hogy az emberiség túlnyomó részének ne a szabadság, a haladás világszellemeinek egy-egy előrelépésére lobbajon meg inkább a szíve. Ezért is hiszem én, hogy Petőfi költészetének legjava minden nyelvre lefordítható, minden korban, minden tájon, minden társadalmi rendszerben örökre aktuális . . . De ezúttal nem is pontosan erről van szó: nem azt akarjuk bizonyítani, hogy Petőfi korának legnagyobb politikusa, hanem hogy legnagyobb *politikai költője*; — s még itt is azzal a fontos fenntartással: „nem lett plakát költészet s művészetét sohasem rendelte alá a nyers tendenciáknak”.²³ Petőfi a politikát is költőként fogta fel (ami nem jelenti azt, hogy irreálisan!), ahogy eszméinek, érzelmeinek, szemléleteinek, cselekvésének is művészi „életű” létformája, ontológiája van. Amikor a cselekvés terére lép — cselekvése: költészet; amikor kivonja magát a cselekvésből — a kivonulás aktusa is költészet.

Talán nem is kellene folytatnom. Az a művészi teljesítmény, melynek két-három mozzanataira kitértem, maga is bizonyítja Petőfi helyét a legnagyobbak között. Mégis, már csak azért is, hogy Petőfi klasszicitását a későbbiekben több oldalról is megindokolhassam, részben az eddigi szempontok kiterjesztésével, részben új — lényegesnek érzett — szempontok felvetésével vázlatyszerűen kitérnék még egy s másra.

6. A természet és művészet, illetve élet-valóság és művészet komplexumába tartoznak például a romantikus *végtelenség*, *lezáratlanság*, aztán a *szabály*, *mérték* meg az *arányosság* romantikus s egyben klasszikus kategóriái. Érdemes ezekre egy pillantást vetni, mert az idetartozó romantikus — sok tekintetben Petőfi által is vallott, hirdetett — *elméletekkel* szemben Petőfi *gyakorlata* mintegy klasszikus arculatával fordul felénk, másrészt példát mutat arra is, hogy a romantika meghaladása nem egyenlő annak szélsőséges formában való megvalósításával.

Itt van például a *végtelenségnek*, *lezáratlanságnak*, *korlátatlanságnak* romantikus — sokak szemében éppen a legjellegzetesebben romantikus — elve (Unendlichkeiten, l'Infini). Valóban: nagy tette volt a romantikának, hogy az előző irányzat sokféle zártságából kitért a teljesebb, mélyebb, komplexebb valóság felé; a jelenből a múlt és jövő, a száraz racionalizmusból a borzongatóan új irracionálisok, sejtelmek, az ösztönvilág, az intellektustól az „érzelmek zürzavara” felé, a szilárd kontúrú tárgyi leképzésből a hangulattá finomodott szemléletbe, sőt az életen túl a halál, a Földön túl az Univerzum felé, az Ész-isten helyébe a vallási misztikumot, a hideg rendben álló kézzelfogható valóság helyébe az álom, a vízió, az evokáció, a science-fiction, a megvalósulás helyébe a vágy, az eszmény világát állítva . . . Mégis: minden művészet, sőt gondolkodás és cselekvés *emberi* előfeltétele: a határok, a végesség, a zárt rend (struktúra), az összefüggő, elemeiben egymást erősítő és korlátozó rendszer tudomásul vétele; az emberség egyik jegye — művészetben, gondolkodásban, cselekvésben — éppen a végtelenben a végességnek, a rendezetlenségben a rendezettségnek, az esetlegesben a törvényszerűségnek felismerése — és megvalósítása, érvényesítése. Már Schiller helyesen látta, hogy a végtelenséget nem lehet

²³ TURÓCZI—TROSTLER J.: i. m. II. 519.

ábrázolni, szemléltetni — mert alaktalan.²⁴ És még okosabban Goethe: „In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister.”²⁵ Aki romantikus költő a szó szoros értelmében vette a végtelenség művészi elvét, az nemcsak a valóságtól (nagyon gyakran a biológiai élettől) szakadt el, hanem az „emberség”-től, a humanizmustól is, — és lett társtalan, talaját vesztett, az emberiség fölé gőgösödő, „zseni”, elmebeteg vagy öngyilkos, még mielőtt a nagy, a mindent kifejező művét megalkothatta volna. (A romantika egyik jellemzője a sok — töredék.)

Petőfi igazán ellensége minden korlátnak és korlátozottságnak, talán minden költő kortársánál messzebb világító fényt vet a jövőbe, egyáltalán a szabadság már-már rögeszmeszerűen jelszava, egy-egy vers vége olyan távlatokat nyit a végtelen, a követhetetlen felé, mint egy szemünk elől eltűnő világűrakkéta, de valahogy az ember mindig bizonyos benne, hogy mint Dante túlvilági útjáról, Madách Ádámja az úrból, vissza fog térni az ember emberi: véges világba. Az ő romantikus „ideáljai” még profetikus, még vágy- és álmformájukban sem lépnek túl a reális megvalósíthatóság határán. Humanizálja a romantika által a misztikumba, irracionalitásba távolított tartalmakat, erőket: a művészetet, a lángelmét, a tájat, a szerelmet, a patriotizmust, álmot-víziót, de még a haladást, a szabadságot, a messianizmust is. És ami még fontosabb: a fentebb említett — látszólagos — *ellentétpárok* Petőfi legjobb műveiben *azonosnak, egyazon dolog* két oldalának bizonyulnak, ösztön és tudatosság, eszmény és valóság, élet és (a szent eszméért elszenvedett) halál, vágyott és megvalósult szerelem; álom, merengés, hangulat és a valóság meg a tárgyi világ; legvégső fokon pedig mint érzelem és eszme, érzés és gondolat.

Amivel nem akarom azt mondani, hogy egyik-másik mozzanat nem maradt meg intenzívebbnek. Ha például igaza lenne H. Peyre-nek abban, hogy az *intellektualitás*, az analitikus szenvedély minden „klasszikus tonalitású” irodalomnak egyik legmélyebb jegye (i. m. 86. kk.), akkor Petőfi nem klasszikus, mivel benne az érzelmi s érzelmileg összegező viszonyulás mindenkor erősebb volt. De Peyre-nek nincs igaza... És nincs igaza Horváth Jánosnak sem akkor, amikor Petőfi művészetét úgyszólván teljesen ösztönös képességeire, természetes érzékére stb. vezeti vissza (i. m. 281—282), kevés figyelemre méltatja Petőfiben a tudatosságot, az intellektualitást. (Meltzl Hugó viszont — ugyancsak egyoldalúan — *elsősorban* ezt látja: a nagy gondolkozó, filozófus Petőfit.) Különösen fontos annak hangsúlyozása, hogy az élmény és mű közelsége vagy időbeli azonossága *nem pszichológiai naturalizmus*, nem az ihlet autonómiája (— nem is pusztán egy „népi sablon” követése),²⁶ hanem egy művészileg *tudatos alakító művészetnek* is szerepe van benne.

A végtelenség — korlátlanság (meg persze a természetesség) kategóriája alá tartozik a csinált *szabályok, konvenciók*, az idejét múlt *tradíciók* elleni lázadás kérdése is. A romantika művészi (és társadalmi) forradalma sokszor ezen elvek erővonalai mentén sűrűsödik össze — bár e forradalom általában nem bizonyult olyan mindent felforgató „régiek és modernek harcá”-nak, mint amilyen harsány, lángoló, sokat ígérő volt az elméleti kijelentések és előszavak trombitaharsogtatása. Kétségtelen ugyan, hogy vesztett feszességéből a műfegyelem, változatosabbá, levegősebbé váltak a műformák, némileg szabadabb a prozódia, a dráma feladja a hármas egység elvét s megtelik epikus elemekkel, ahogy az epika megtelik lírai elemekkel és így tovább. De *gyökeres* szakítás a művészi-formai hagyományokkal alig akad. A francia *romantika* számára például még a német *klasszicizmus* is túl merész, szabad, oldott, formátlan volt. S valóban: Vigny „misztikus” költeményei, Lamartine vagy Manzoni himnuszai, ódái, V. Hugo akkori költészete Novalishoz mérten (ahogy Hugo, Musset drámái Kleist- vagy Zacharias Werneréi-

²⁴ Id. Fr. STRICH: i. m. 327.

²⁵ Was wir bringen c. kis dráma. 1802. GOETHE: Poetische Werke IV. „Berliner Ausgabe”, 1968. 461.

²⁶ HORVÁTH J.: i. m. 301—302.

hez mérten) az átlátszóság és tisztaság mintái. Musset pedig a tragédiáról szólva egyenesen dicsőíti a szabályokat.²⁷

De általában is elmondható, hogy a nagy romantikusok — Keleten és Nyugaton egyaránt — nagyon adtak a formai műgondra. És Petőfi velük. Horváth János szép fogalmazásában: „e fiatalember költészete egy pillanatra sem tévelyedett el a ziláltság és szabálytörés, a szilaj törvényrombolás, a dacos vagy torz merészségek, a művészi rendetlenség útjára” (i. m. 281). Még Heinét sem követi, amikor ez a *Buch der Lieder* záróciklusában, a *Nordsee*-ben zaklatottságának jelzéséül a szabad vers útjára lép.²⁸ De azért a romantikus és klasszikus műgond mégsem azonos, nem lehet ezen az alapon egy kalap alá venni a XVII—XVIII. századi és XIX—XX. századi írókat. A klasszicizmus: a kész, eltanult formák uralma; a romantika a teremtett formák uralma. De a műfegyelem jegyében teremtett formáké. E fegyelem azonban az egész európai romantikában „szabálytalan” szenvedélyeket, indulatokat, eszméket, új érzelmi, gondolati mondanivalót hordoz *ez fejez ki*, s a legmagasabb szinten megvalósult romantikának éppen ez a látszólagos diszharmóniája — egyik legnagyobb művészi vívmánya (vö. pl. Vörösmartynek 1850 utáni nagy verseit).

De azért Petőfi e vonatkozásban is sokban eltér a romantikus modelltől. Ő is elveti ugyan az iskolás szabályt, a könyvesztétikát, el az illetéktelen és zsarnoki cenzúra beavatkozását, de elismer egy szigorú belső szabályt és kijárandó iskolát: a „természet” művészi törvényeit (vö. *A természet vadvirága*, *Arany Jánoshoz*). E „tanítás” értelmében kerüli el például a romantikus poéma bőbeszédűségét, hosszadalmasságát, szervesen töltelékelemait, s — ami ennél is fontosabb — nála a forma sohasem leplezi, sohasem szorítja „szabályokba” a tartalmat, ahogy nem is válik fő mondanivalóvá, a tartalom mesterséges felcsigázójává (a „Felhők” korszakokban sem!): szóval *hiányzik belőle* a romantikus költészetnek imént említett — s nemegyszer a szépség nagy magasságait jelentő — *diszharmóniája* forma és tartalom között, mivel a „természeti” művészet szabályai szerint a kettő együtt, egyszerre s egyazon műként születik, a forma a tartalom mozgásának és művészi alkotásként való megszilárdulásának fizikai képe.

A „szabályok” terén sokkal felülből a romantikának a társadalmi és társasági konvenciók, a tekintélyvel alapuló előírások, normák elleni lázadása. Nemcsak a bohém, csavargó, nyugtalan életű költőtípus szaporodik el, hanem a provokatívan cinikus, a jó és rossz közti határokat oszttentatív módon felrúgó „szabad”, azazhogy tiltott szerelemben élő, sátni figura is. A lázadás egyik formája ez, hogy *egyazon elégedetlenség* kifejezése a romantika két ellentmondó világerzése: az olykor utopisztikus optimizmus, a világmegváltás igénye, a cselekvésvágy és másrésről a világgyűlölet, a dekadencia, blazirtság és visszavonultság is. A lázadás és elégedetlenség formái ezek, melyekkel lehet a Szent Szövetség restaurációs világa ellen tiltakozni, de mindeme gesztus valódi funkcióján innen marad — s gyakran inkább árt, mint használ —, amíg a *privát szféra* ügye (Byron, Musset, sokszor Heine, Th. Gautier vagy G. Sand is). Petőfi „fiatalon” maga is szívesen alkalmazta a provokálás külsőséges formáinak egyikét-másikat (öltözködés, csavargó, korhely önzánérésítés, „pórias” nyelv stb.), bele-belesik a világfájdalomba, világgyűlöletbe is, de az igazi romantikus gyűlölet és provokáció *A nemessel* kezdődik (1844 eleje), melyben a társadalmi előjogok tradíciója, egy képmutató jogrend ellen lép fel, ahogy majd fellép — hol szatirikusan-ironikusan, hol fenyegetve — az egész feudális társadalmi rend ellen. S fellép úgy, hogy mindig *költő* marad, s úgy, hogy elkerüli — például — a Fiala Németország egyik-másik tagjának (pl. Herweghnek) hebehurgya, felelőtlen forradalmiskodását.

... Még vázaltszerűbben. Azt is szoktuk mondani: a romantika a *szélsőségek*: az ellentétes irányú-jellegű szélsőségek, a *szélsőséges és feloldhatatlan kontrasztok* művészete, benne a jó angyalian jó, a rossz sátnian rossz, a világos napfényesen világos, a sötét a pokol sötétje, a val-

²⁷ A. de MUSSET: De la tragédie . . . 1838. Oeuvres Complètes de A. de Musset. IX. (Mélanges de littérature et de critique) 1879. 332—333.

²⁸ TURÓCZI-TROSTLER J.: i. m. II. 424.

lás miszticizmussá, a történelem fő mozgatóerejévé lesz (Chateaubriand, Manzoni), a vallásatlanság sátáni kacajjá, a nem hitt isten elleni ostoba dühöngéssé; a valóság álommá, vízióvá, mesévé vagy/és naturalisztikus részletek bűzös, szennyes halmazává; a szerelem minden boldogság kútfeje, a földi üdvösség vagy/és minden szerencsétlenség oka, minden tragikum forrása; a költő törvényen és társadalmon felül álló, sőt törvényt teremtő lángész, máskor (és ugyanakkor) a tömeg szórazokztatására, szolgálatára, nevelésére rendeltetett népmű; a nép, a tömeg, az ember: cél, melynek üdvéért dolgozni, harcolni, meghalni is kell, máskor (és ugyanakkor) szóra sem érdemes, állati ösztönök vezette, ítélő- és cselekvőképesség nélküli csorda stb. Természetesen ez így együtt egyetlen romantikus művésznél sincs meg, de többkevesebb eleme mindegyiküknél könnyen kimutatható, — sőt kimutatható Petőfinek ún. romantikus korszakaiban is. Általában azonban rá mégis ezeknek a szélsőségeknek egyedül álló túlhaladása (nem elkerülése!) s a kontrasztoknak harmóniába való feloldása jellemző! Vallásatlansága megmarad egy derűs plebejus szinten (a „világzellelem”-hez fűződött hite — nem vallás), a valóság még a mesében (*János vitéz*), az álomban (*Tündéralom*), a vízióban (*Egy gondolat bánt engemet*, *Az ítélet* stb.) sem olvad át irrealitásokba, kontúrtalan látomásokba. (A Novalisi elvnek: *Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt* — nála csak a második fele érvényesült.) Mint költő egyszerre tud (s akar) tűzoszlop és mulattató lenni, a nép súlyos csaldásai ellenére is — szeretete, cselekvése tárgya. És így tovább.

7. Lehet, hogy az előző pontban mondottak terén Petőfi nem egyedülálló jelenség, vagy esetleges egyedülállósága nem oly mértékben jelentős, mint a 3—5. pontban mondottak. A — sok elmellőzésével maradt — még hátralevő aspektus azonban költőnkét újból egyedülálló mivoltában mutatja fel. Ezek közül az első: *fiatalossága*. A világért se gondoljunk fiatal életkorára: a vele egyidősen meghalt Keatsról, Macháról, a még gyerekfővel a költészetnek hátat fordító Rimbaudról, egyáltalán a romantika annyi csodagyerekéről (V. Hugo, Musset, Eötvös stb.) nem mondanám, hogy „fiatalos”. Petőfi fiatalossága a tavasz, a harmónia, a derű, az optimizmus, a cselekvésvágy, a közönségére és feladatára rátalált, századában mint természetes környezetben élő ember életöröme, — még átmeneti konfliktusai is a világgal, világgyűlölete is ennek szerves része. Nem gyermekség, nem éretlenség, kiforratlanság ez, nem is a primitív ember bamba elégedettsége. Ezek egyikét-másikat gyakran szokták „mentségére” felhozni, holott nem mentegetni kell Petőfit fiatalosságáért, hanem felmutatni példaként az egész világróladalomnak, az egész emberiségnek.

Fiatalosságának alapjai: a belső, lelki, erkölcsi *egészség* és a jóban-szépben-igazban, a haladásban: az emberben való — élete s hazája, társadalma konkrét körülményeivel egyáltalán nem indokolható, éppen ezért fiatalos! — hit, s az ebből fakadó *derű*. Aztán valami, szinte már organikus egybetartozás a világgal s az *emberi összetartozás örök értékeivel*. Nem az antikvitás idealizált derűje, sem a sikerben-bölcsességben megöregedett Goethe vagy Hugo derűje: — a XIX. század 40-es éveinek derűje ez, ami *csak Petőfiben* található meg. Ezek az évek — persze inkább már prózában tükrözve — Európában a kiábrándultság, keserűség, célok tévesztése, a társadalmi és egyéni gennygócok felfakasztása, a dühös sértődöttség vagy handabandázás, az „elvesztett illúziók” éve, egy új byronizmus, egy új hedonizmus s a „mesterséges paradicsom” keresésének éve: idegbetegek, skizofrénások, megőrültek, vérbaajosok nyüzsögnek a parnaszszuson. Másrészt — s részben mindezzel összefüggésben — a kiélezett, de feloldatlan ellentmondások a kedélyéletben, az egyén és közösség, fegyelem és féktelenség, szolgálat és arisztokratikus gőg stb. kontrasztjaiban.²⁹ Nem hiszem, hogy ebben a vonatkozásban túl maradian hangzának az *erkölcs* szó. Nagyon sok elméletíró a klasszicizmust erkölcsi kategóriának is látja (A. Gide szerint például „morális kvalitások [vertus] harmonikus nyalábja”³⁰), ám éppen nem

²⁹ L. ezekre P. MOREAU: i. m. 16—21.

³⁰ A. GIDE: *Incidences*, in *Morceaux choisis*. 452—453. 217, PEYRE: i. m. 122 kk; vö. még HORVÁTH J.: i. m. 290.

lényegtelen, milyen tartalmak, magatartások, „erények” válnak harmonikus nyalábbbá: erkölcsi kategóriává. Petőfi klasszicizmusának is szerves tartozéka morális rendszere, de — mint annyi más vonatkozásban — ez a rendszer sem tartalmában nem lehet *mindenestül* a XVII—XVIII. századi klasszicizmus erkölcsi rendszerének megismétlése: olyan új „erények” fűződnek új nyalábbbá, mint a szegénység, őszinteség, a közéleti-politikai elveken alapuló barátság, a republikanizmus, szabadság, a kialakuló nemzet s a nemzetté váló nép stb., — sem pedig a romantikus, tehát lényegénél fogva lázadó alapú erkölcs funkciójában nem lehet az adott erkölcsi rendre való nevelés, ahhoz való idomulás, ellenkezőleg: egy magasabb, progresszív értelmű erkölcsi világ megteremtése . . .

Sőtét van Európában, de van a kontinens egy eldugott zugában egy fiatalos fiatal költő, aki osztja ugyan külföldi költőtársainak-íróitársainak (akiket ő ismer) a haladást, szépet, igazat, jót gátló erők elleni felháborodását, gyűlöletét, de byronizmusát nem a „tisztá” művészettel győzi le (mint Th. Gautier), sem nem Goethe lesz orvoslója (mint Puskinnak³¹), hanem azzal, hogy — nem ritkán Béranger és Heine leckéjéből — megtanulta: az az egész világ, melyet támad, öreg, kiaszott, idejét múlt, s a fiatalos magabiztosság, hit és derű a legerősebb fegyver ellene. (Érdeemes összevetni Keats: *Sleep and Poetry* egy szakaszát és Petőfi *Csalogányok és pacsirták*-ját, mindkettő egy éj után, egy éj-világgal szemben ébreszt, de Keats a „szépségre” koncentrált, Petőfi a dalos virradatra.) Ezért nem vonul ő a magányba, az ősrendetegbe, nem mászik fel bérctetőre, hogy onnan átkozódjék vagy az érzéketlen természetben leljen az embernél megértőbb társat, nem veti bele magát a jelent felejtető orgiákba, nem oltja ki életét (sőt mást is visszatart tőle) . . . Tudom én, hogy a romlásnak megvannak a virágai, hogy a mai ember modernebbnek érzi a morbid érdektelenséget és hitetlen eszménytelenséget, a köz fölé emelkedő sátáni gőgöt, a relativista cinizmust, a menekülés és szellemi halál ezer meg ezer változatát, sőt még a pocakot eresztő eszmei kompromisszumot is, — de: lehetetlen, hogy a világ jobb része, az előre néző, az építő szándékú immár teljesen érzéketlen legyen az egészség, a fiatalos derű és hit, a belső egyensúly, a korszerű erkölcsi normák tisztelőben tartása iránt; hogy ne legyen mindörökké esztétikai érték is a táj, a szülőföld, a szülőhaza, a család, a nép szeretete, a meggyőződésért és a jobb másokért mindenkor áldozatra, akár életáldozatra is kész — életöröm. Az a dogmátlan „vallásosság”, melynek a progresszió az istene, az a derűs pogányság, melynek principiuma a szeretet, a valódi értékű rajongó tisztelete (s minden álértékű ösztönös felismerése). És a halál útja, mely fölött pacsirta csattog és mentén fecskék raknak fészket, és a búcsú egy asszony, a *feleség* utolsó szemsugarával és egy héthónapos gyermek gögicselésével . . . Érzelmes ugye, és kispolgári? Talán giccses is, és banális. Csak hát érdemes megjegyezni P. Valéry (és A. Gide) kijelentését: „l'expression d'un sentiment vrai est toujours banal. Plus on est vrai, plus on est banal” . . .³² És az is hozzátartozik, hogy ez a banális kispolgár másfél éve forradalmat csinált, másfél hét múlva már — legnagyobb utódja szavával szólva — „halált hozó fű terem gyönyörű szép szívében” . . . Születése után másfél század múltán pedig — hiszem — egy világ fog tisztelni előtte, a fiatalos emberség legnagyobb költője előtt.

8. Említettem már: Petőfi teljesítette be a XIX. századi költői romantika lényegét, de a viláért sem akarnám azt mondani, hogy ezt az irodalom, sőt csak a költészet *minden* terén elvégezte. Ennek szubjektív, életrajzi, történelmi és társadalmi okairól beszélni túl messzire vezetne. De ha a világ előtt fel akarjuk mutatni az *igazi* Petőfit, ezekről az el nem végzett (el nem végezhető) feladatokról is szólni kell. Vannak, vannak bizony a Petőfiénél mennyiségileg tetemesebb, műfajilag szélesebb területeket felölelő életművek (gondoljunk csak Puskinra,

³¹ TURÓCZI-TROSTLER J.: i. m. II. 327.

³² Paul VALÉRY: *Choses tues*, in: *Tel Quel NRF* 1944. 31; A. Gide: a művészet-emberség-banalitás közt látja meg az összefüggést. Vö. „Un grand artiste n'a qu'un souci: devenir le plus *humain* possible — disons mieux: devenir *banal*” (A. G. kiemelése), az idézet: „Morceaux choisis” 93.

Hugóra, Mickiewiczre, Heinére, Byronra, Manzoni a kortársak vagy a közvetlen elődök közül). Ám ez nem mond ellent annak, amit az imént mondtunk, hogy ti. Petőfi olyan világirodalmi küldetést töltött be, amit senki más nem tudott — az ő korában — betölteni . . . Ami a *mennyiséget* illeti, az előzőkben röviden érintettem, mennyire nem releváns ez a kérdés. Elmondtuk azt is: nem az a nagy költő, aki sok-sok közepes vagy jó verset írt, hanem aki megírt ötven, negyven . . . húsz olyan *nagy* verset, ami — az irodalmi információ hihetetlen mennyiségi növekedése mellett is — az irodalmi világkultúrának élő eleme marad . . . Ami viszont a *műfaj-változatosságot* illeti: a romantika ugyan a költészet (és a verses dráma) forradalmának indult, de talán nagyobb forradalmat hozott a *próza* terén. Petőfi a prózában is minden adottsággal rendelkezett ahhoz, hogy kora legelső prózáirói közé kerüljön, hogy prózában is beteljesítse és túlhaladja a romantikát.³³ De az *idő* közbeszólt. Nem tudom: van-e *költő*, aki 25 éves korára a próza világnagysága lett (talán Goethének éppen 25 évesen írt *Wertherje* sem cáfolat). Nem tudott maradandót alkotni Petőfi a romantika másik központi műfajában: a *drámában* sem, noha Shakespeare-t „a teremtés felé”-nek tartotta, s fordított is tőle. A verses drámával meg sem próbálkozott, de a prózaikus drámában sem alkotott jelentőset . . . Az igazság persze az, hogy a romantika „csak” a filozófiai—történelmi drámák terén alkotott nagyot (Goethe, Schiller, Madách stb.), ehhez Petőfi fiatal volt. . . Különbösen is a romantikus költőknek a maguk korában oly nagy vitákat, port-botrányt kevert drámái (V. Hugo, Manzoni) az utókor szemében meglehetősen vesztek az időszerűségükből és művészi értékükből. A drámának olyan belső rendje, fegyelme, önkényszere van, mely a romantikus alkotásmódnak ellenszegül, s valójában annál jobb, mentől kevésbé romantikus. (A XIX. századról beszélünk!)

Sokkal különösebb, hogy a *költészet* fejlődésének is vannak olyan *pozitív* romantikus jellegű tendenciái, melyekbe Petőfi nem kapcsolódott bele. Csak utalásszerűen: a romantikus költészet (főleg német és angol változata) minden előző kornál erősebb affinitásba került a *zenével*, a zeneiséggel. Az eddigi költői információ kiegészül egy zenei információval, mely a hangoktól a szavakon át a mondatmelódiaig, a versszakkipépzésig és rímtechnikáig terjed. Ezzel párhuzamosan a nyelvnek költői felhasználásában, a költői dikcióban olyan új asszociációs viszonyok keletkeznek, melyek már tudatosan alkalmazzák a Baudelaire-nek — Rimbaud-nak tulajdonított (de már Coleridge-nél is megtalálható) *correspondencia elvét*,³⁴ a szinesztéziás eredetű eljárásokat, a hangszimbolikát, a metaforát egyre sűrűbben felváltó metonimikus megoldásokat és a XVIII. századi klasszicizmushoz képest merész, új képeket, általában a forma legkülönbözőbb területein jelentkező merészségeket. Nos, Petőfinél mindebből vajmi kevés van, noha ezek nem azon poetikai ornatusok, melyeket Petőfi oly joggal hárít el — a *gondolat* tisztasága érdekében (*Rongyos vitézek*). Ezek a romantikus költői gyakorlatnak olyan leleményei, melyek pozitív örökségként hagyományozódnak át — a szimbolizmusnak. (És amelyek magas szinten megvannak Vörösmartyban, Petőfi egyik költői eszményében.) Igaz: kevésbé élt vele két legfontosabb külföldi költői mintája: Heine és Béranger, sőt általában a korábbi francia költészet is. Félreértés ne essék: ez nem azt jelenti, hogy Petőfi nem volt a formának — a közhiedelemmel ellentétben — nagy művésze, de talán az efféle eljárásokban is megérezte az irracionális és metafizikus indítást, s számára idegen volt minden irracionális és metafizika.

Viszonylag kevésbé érvényesül Petőfinél a *festőiség* romantikus elve is, általában a színekben való látás, színekben való recepciója a valóságnak. Ez azonban költői szemléletének eredendő *plastikus* és *dinamikus* jellegével függ össze, — és a romantikának azon *negatív* vonásá

³³ ILLYÉS Gyula: Petőfi Sándor, 1967. 266—267; MARTINKÓ András: A prózáiró Petőfi és a magyar prózastílus fejlődése. 1965.

³⁴ SZENCZI Miklós: La realtà ed i romantici inglesi. A már idézett II Romanticismo . . . c. kötetben, 83—90.

nak elhárításával, melyet A. Gide és Horváth János szinte egyidőben és egyforma szavakkal fogalmaznak meg, hogy ti. a romantikában a forma túlnő a gondolaton, a mellékes információk a fő információ fölé nőnek.³⁵

Én még azt sem vitatnám, hogy az olyan ellentmondásos, bonyolult *alkatok*, mint pl. Heine, Musset modernebbek, mint a már-már ingerlően egészséges, optimista Petőfi. De — bár Musset s Petőfi egyaránt „százada gyermekének” mondta magát — nem lehet vitás: ki volt a XIX. század *igazi*, a lényegét s nem mozaik-jegyeit kifejező gyermeke.

A formai, nyelvi, képi eszközök terén még egy olyan „szerencsétlenség” jutott Petőfinek osztályrészül, mely rajta kívül nem tudom, kinek jutott a világirodalomban. Az ti., hogy *költői nyelve* visszatért a porba (rossz, de igazi szójátékkal: a pórba), melyből vétetett: *nyelvvé lett*, mindenki előtt ismerős, természetes kifejezés- és közlésformává. De ha friss szemmel olvassuk, friss füllel hallgatjuk az olyan „szokványos” fordulatokat, mint: „. . . hogy ha feldobnám az égbe / Szívemet, / Melegítné a világot / Nap helyett!”, vagy „*Pihen a komp, kikötötték, / Benne hallgat a sötétség*” (szándékosan választottam ilyen átlag fokú eljárásokat), — meggyőződésem: akármelyik mai költő versében csettintve olvasnánk-hallanánk. — És, a szakasz befejezéseként, azt se féljünk kimondani: a formailag nagyobb, merészebb romantikus költőművészek egyre távolabb kerülnek a közönségtől, tehát a világtól, egyre inkább néhány ingyenc szellemi táplálékává, teljesen megérdemelt művészi gyönyörűségévé válnak: — szűkülnek.

Aztán az említett hiányok valami *egyedülálló pozitívumot* is mondanak. Bár el sem tudom képzelni: milyen értékeléssel nézi egy külföldi azt, hogy *Petőfi az utolsó európai költő, aki a költészet formájában teljesíti az egész irodalom funkcióját*. Költészete líra és publicisztika, útirajz és életkép, epika és dráma, önkifejezés és objektív műfajok széles változatai (novella, regény, mese); érzelem és gondolat, szemlélődés és hangulat, tárgyi-fizikai világ és lélek; szatíra, merengés, humor, támadás, jóslat, egzaltáció, tényközlés . . . A zseni egészben látása ez (mely sokban hasonlít Heine gyakorlatára) vagy irodalmunk elmaradottságának szimptomája? Nem merek rá felelni . . . Azt azonban hiszem, tudom, hogy Petőfi nem lehet az elmaradottság jelképe, sőt az első nagy magyar költő, aki korával, kora Európájával szinkronban van, aki kortársa kortársainak, sőt nem egy tekintetben előttük jár. Például abban, hogy a romantikát, a romantikus költészetet beteljesítette és túlhaladta, s e túlhaladás eredménye: kora Európájában senkinél fel nem lelhető költői klasszicizmus.

II.

Klasszicizmus . . . Petőfi mint klasszikus . . . Attól félek, az eddigiekből nem derült ki világosan, mit is értek e terminusokon. Első dolgom hát ezeknek — szükségszerűen *vázlatos* — megvilágítása.³⁶ Mindenekelőtt azonban azt szeretném leszögezni, hogy *lehet valaki nemzete klasszikusa*, egyáltalán nagy költő mint nem-klasszikus is (V. Hugo, Mickiewicz, Vörösmarty stb.). Továbbá hogy én *Petőfit a XIX. századi romantikát beteljesítő és azt túlhaladó művöltában*

³⁵ HORVÁTH J.: i. m. 294; Vö.: „Le romantique par le faste qu'il apporte dans l'expression, tend toujours à paraître plus ému qu'il ne l'est en réalité”, A. GIDE: *Morceaux choisis*, 96, l. még P. VALÉRY: *Variété* IV. 46.

³⁶ Ehhez felhasználom — ha mindenestül nem fogadom is el — a már idézett művek közül: HORVÁTH János, Pierre MOREAU, Henri PEYRE, Fritz STRICH munkáit, a V. BRANCA és KARDOS T. szerk. *II Romanticismo . . .*, a RÓNAY György szerk. és bev. *A klasszicizmus c. tanulmányköteteket*; továbbá T. S. ELIOT: *What is a Classic?* in: *On Poetry and Poets*. New York 1957. 52—74; GYERGYAI Albert: *Klasszikusok*. FK 1958. 521—532; SÓTÉR István: *Romantika és realizmus*. 1956; R. WELLEK: *Concepts of Criticism*. New-Haven—London 1963; HORVÁTH Károly szerk. és bev. *A romantika*. 1965; Uő: *A klasszikából a romantikába*. 1968; és talán mindenekelőtt Henrik MARKIEWICZ id. munkáját.

tekintem klasszikusnak. Ebben a minőségben, művészi teljesítményében, pályájának ebben az összegezésében alkotta a legnagyobb, legegységesebb művészi értékű, tehát más népek, nemzetek, más kultúrák, más korok nyelvére leginkább lefordítható műveit. A „klasszicizmus”, „klasszikus” terminus százféle értelmezéséből tehát — itt és most — törölni kell a görög-római antikvitáshoz fűződő asszociációkat, a „művészi tökély” immanens jegyeit (noha e jegyek közül sok megvan Petőfiiben), a német klasszicizmussal való összehasonlítást (noha Petőfi minden prűszközlése ellenére sokat tanult tőle), sőt — külföldieknek szólva — a „nemzeti klasszicizmus” zavaró terminust is. Azzal a ténnyel ugyanis, hogy a magyar líra a XIX. században Petőfivel érte el legmagasabb csúcát, egy idegen számára semmi objektív mércét nem adunk. (Elvégre Dánia legmagasabb csúcsa, ha jól tudom, úgy 180 m körül van.) Sőt, uram bocsá', a legtöbb külföldi számára az a — számunkra oly felbecsülhetetlen — tény sem jelent sokat, hogy szerintünk: Petőfi fejezte ki legjobban a XIX. században — a magyar nép nemzet lelki-szellemi arculatát, sajátos költői-művészi világát, fizikai-táji környezetét, embereinek hétköznapi gondjait és ünnepi történelmi-társadalmi aspirációit, továbbá „egy erkölcsi eszményt, melyhez mérni magát s tetteit a [magyar] nemzet nem kerülheti el.”³⁷ Nagy-nagy teljesítmény ez mindazok szemében, akik a magyar nép sorsa, történelme és jelene, tája és embere felé érdeklődéssel figyelnek. De ha nem? Azok számára is meg kell tudnunk (azaz hogy: *valakinek* meg kell tudnia) magyarítani: miért nagy költő Petőfi . . .

Ha megismétlem iménti summázatomat (Petőfit a XIX. századi romantikát beteljesítő és azt túlhaladó mivoltában tekintem „klasszikusnak”), elkerülhetetlenül felmerül a kérdés: minden romantika beteljesítése és túlhaladása klasszicizmus? Ha a beteljesítés nem repül a végtelenbe, követhetetlen szélsőségekbe, nem tér le a művészetek fejlődésének belső törvényszerűsége útjáról — azaz *ha a beteljesítésben benne van a túlhaladás igénye és lehetősége* —, akkor: igen. Persze ennek belátásához el kell vetnünk azt a mechanikus (és az irodalom, a művészetek *egyetlen* korszakára érvényesített) szemléletet, hogy *előbb* van egy klasszicizmus, majd *utána* egy romantikus irányzat. Sokkal hasznosabb a már idézett P. Valéry és A. Gide (és persze sok más teoritikus) olyan kijelentésére odafigyelni, hogy *minden* klasszicizmus (tehát a művészetek történetében *több* újra és újra felszínre bukó klasszikus irányzat van!) egy *megelőző* romantikát tételez fel. Amihez bátran hozzátehetjük: a tétel fordítva is igaz: minden romantikus jellegű irányzat (tehát ebből is több van!) egy megelőző klasszikus, klaszicsizmtikus irányzatot tételez fel.

Az a felfogás, hogy az irodalom (és általában a művészetek) történetében két vagy több, külön-külön *hasonló* (nem azonos!) tartalmi és formai jegyeket mutató ciklus (korszak, irányzat, stílus) váltja egymást, már a korai romantikus elméletekben felmerült. Legnépszerűbbek s legelterjedtebbek az ún. dichotomikus felfogások lettek, melyek *két fő* ciklus váltakozását tételezik fel (naiv és szentimentális, realizmus — romantika, klasszikus — barokk, szubjektív — objektív, idealista — realista, romantikus — klasszikus stb.).³⁸ Nincs itt hely részletesebb indoklásra, csak annyit jelzek, hogy ezt a ciklikus és dichotomikus mozgásvet magam is vallom, s hogy a két fő ciklusnak — Strich, Klemperer, Cazamian, Curtius stb. nyomán — a klasszicizmust és a romantikát tartom, mint amelyek — más és más terminussal jelölve — ismételten váltották egymást a múltban, s váltják egymást a jövőben is. Mindenképpen szükségesnek tartom azonban kimondani: 1. nincsenek vegytiszta ciklusok (ha sűrűsödési csomópontok vannak is); 2. a *két ciklus* mindenkor *három fázist* tartalmaz, ti. egy-egy átvezető, *átmeneti* fázis iktatódik minden ciklus elé és után, ami által az átmenet nem válik alsóbbren-

³⁷ LUKÁCSY Sándor: Petőfi arca előtt. ItK 1963. 273.

³⁸ Mindezekre nézve l. H. MARKIEWICZ: i. m. VI–VII. fejr. Több, kétpólusú rendszerre kiter CSETRI Lajos recenziója H. Wölfflin Művészettörténeti alapfogalmak c., 1915-ből való, magyarul 1969-ben megjelent művéről. Kritika 1970. 12. sz. 47.

dűvé vagy kevésbé fontossá; 3. a ciklusok egyre gyorsulóbb ütemben váltják, egyre inkább „utolérik” egymást és keverednek . . .

Ez a teória tehát nem mindenestül az én találmányom, nem is A. Gide-é vagy P. Valéryé. De talán magamnak illik érte a felelősséget vállalnom akkor, amikor a két alapvető művészi irányzatnak — az átmenetekkel bővített — váltakozásában a művészetek belső: formai törvényszerűsége dialektikájának felismerését sejtem. Hangsúlyozom a *formai* megközelítést, mert a *tartalom* tekintetében nem ilyen mértékben, illetve bonyolult áttételekkel s visszacsatolásokkal érvényes . . . Minden ciklus (s vele az előző és követő fázis) egy magasabb, fejlettebb, bonyolultabb szinten ismétlődik meg, valahogy csigavonalszerűen, ahogy Lenin — és vele és nyomán mások — mondták: „A már megtett fokokat mintegy megismétlő, de másként, magasabb fázison ismétlődő fejlődés (»a tagadás tagadása«) nem egyenes vonalban, hanem — hogy úgy mondjuk — csigavonalban haladó fejlődés.”³⁹ Egy másik szemlélet szerint — melyet *akkor* a külföldi rokon elméletek ismerete nélkül e sorok írója vetett fel (ItK 1970. 97) — az egyes irányzatok jegyei egy későbbi ciklusban mint egy *fonalszakasz*, más elrendezésben, de rokon módon kerülnek elő.⁴⁰

Ennyi talán elég is annak illusztrálására, hogy a művészet, az irodalom fejlődésének ciklikus felfogása nem merő spekuláció. Tegyük még hozzá: a művészi alkotások *értéke független* az egyes fázisokra jellemző művészi kifejező eszközöktől, vagyis: remekművet akármely fázis alkotásmódjával létre lehet hozni (ahogy a remekművek bármely fázisban el is maradhatnak) . . . És tegyünk hozzá még valamit, amit talán a művészi egyenlőtlen fejlődés elvének nevezhetnénk, azt ti. hogy forma és tartalom, formai és tartalmi elemek nem haladnak szükségszerűen paralel szimultaneitásban egymással. Lehet tehát valaki — mondjuk — tartalmi (eszmei, funkció, magatartás, tematika) vonatkozásban romantikus, miközben formai eszközei klasszikus jellegűek — és fordítva. A leggyakoribb eset, és a remekművek születésének legkedvezőbb inkubátora azonban az átmenetek fázisa (egy ciklus egyetlen költő élete során is megvalósulhat!), amikor múlt és jövő vívja jákobi harcát egymással, s az ellentétek különös módon valami egységes, harmonikus realizálódásban esnek egybe (Dante, Shakespeare, Molière, Goethe, Tolsztoj stb.). Minden irányzat az előzőn aratott győzelem s az előző eredményeivel való feldúsulás eredménye.

Hogy *melyek a jellemző formai-művészi jegyei egy-egy fázisnak*, az alapvető kérdés, de ezeknek pusztá felsorolása is szétvetné a dolgozat kereteit. És talán elég is csak utalnom azokra a jegyekre, melyeket a klasszicizmus (és romantika) teoretikusai akár immanens igényrel, akár egy-egy nemzet (elsősorban a francia és német) újkori klasszicizmusának *lényegi* jegyeiről megállapítottak. (Mindkét vonatkozásban sokat meríték Horváth J. és Turóczi-Trostler József id. műveiből.) Azazhogy nem elég csak utalnom: alkalmaznom is kell a XIX. század negyvenes éveire, s rámutatni röviden: ennek a klasszicizmusnak *lényegi* jegyei mit tartalmaznak az immanens jellemzőkből, s milyen *új* jegyek kapcsolódnak hozzájuk a XIX. század közepén. (Amikor az előzőkben a romantikának Petőfi által történt meghaladása művészi eredményeire tettem utalásokat, valójában a XIX. századi klasszicizmusról, illetőleg Petőfi klasszicizmusáról beszéltem.) Felhasználok azonkívül mindazt, amit ez új klasszicizmus *más néven* emlegetett változatairól (l. alább) a tudomány megállapított.

Egyelőre azonban fontosnak tartom annak az (előzményekből egyébként nyilvánvaló) következtetésnek kimondását, hogy *a XIX. század romantikája után* — és azt talán senki se

³⁹ V. LENIN: Művei. 21. k. 1951. 43. — Hogy ez az elmélet hogyan bukkan fel másoknál, pl. Wölfflinnél, Plehanovnál, Vlagyimir Fricsenél, Viktor Sklovszkijnál, W. Krajewskinnél, K. Irzykowskynál, L. Cazamiannál stb., arra nézve l. H. MARKIEWICZ: i. m. 230—233, 242, ill. 357—358.

⁴⁰ Ennek legteljesebb kifejtése: Julian KRYŻANOWSKI: Barok na tle prądów romantycznych (A barokk viszonya a romantikus irányzatokhoz). Przegląd Współczesny. 1937. 2. sz. — L. MARKIEWICZ: i. m. 230—231., ill. 357. Ford. Bojtár Endre.

vitatja, hogy a XIX. század első felének fő irodalmi irányzata romantikus volt — némi átmenet után vagy során *csakis egy klasszikus fázis következhetett*. Ha a művészet nem akar határain túli extremitásokká, káosszá, összefoghatatlanul divergáló zűrzavarrá válni (ami a művészet halálát jelentené), s ha nem akar egy adott fázisban stagnálva, csak önmagát reprodukálva, epigonizmusban megrekedni — tovább, *előre* kell lépnie. E túlhaladás jegyei a romantikában s utána csak a klasszicizmus irányában mutathatók — ezért volt könnyű Meltzinek a *korábbi* német klasszicizmus, Horváth Jánosnak a *későbbi*, „magyar nemzeti klasszicizmus” jegyeivel jellemzi Petőfit. Az irodalomtudomány szívesen nevezi a (XIX. századi) romantika túlhaladását (az egyik értelmében vett) realizmusnak (ahogy a XIX. századi klasszicizmus is sokszor a realizmus jegyeivel definiálja magát), amikor is a klasszicizmus — romantika helyébe a romantika — realizmus két pólusa lép. Ez rendjén is lenne, ha a „realizmus” egy vagy több *rokon* történeti korszak (irányzat) megjelölésére szorítkoznék. Amikor azonban a realizmus olyan nem esztétikai jellemzőkre korlátozódik (s ugyanakkor tágul), melyek minden korszakban, minden irányzatban, minden stílusban egyaránt fellelhetők (van romantikus realizmus, realista romantika, sőt Umberto Bosco szerint⁴¹ a kettő: romantika és realizmus egyet jelent), akkor többé nem használható történeti-művészi minősítésre, legfeljebb bizonyos immanens jegyek jellemzésére.⁴² Nem mintha a romantika és a klasszicizmus vonatkozásában hasonló koncepciók nem érvényesültek volna: Stendhal szerint⁴³ a nagy francia klasszikusok századuk romantikusai voltak, ugyanakkor Ch. Nodier szerint a romantika „a modernek” klasszicizmusa...⁴⁴ Félreértések elkerülése végett: minden e dolgozatban *romantikáról* beszélék, mindig a XIX. sz. *első felének romantikájára* gondolok (közben hangsúlyozom: más korszakokban is van romantikus irányzat), mely XVII—XVIII. századi klasszicizmusok legyőzője és utóda, s egyben a XIX. századi klasszicizmus (a „realizmus”) előzménye és felnevelője.

Mert — és ezt nagyon szeretném hangsúlyozni — ha a ciklusok megismétlődnek is a művészetek történetében, — egy meghatározott *történeti* korszakban, annak tartalmaitól (is) meghatározva, magasabb szinten, bonyolultabb, gazdagabb formában az előző fázisok (sőt ciklusok) eredményeit felhasználva és továbbfejlesztve, túlhaladva ismétlődnek meg. De meg kell *ismétlődniük* a művészi *formaeszközök* (mint fizikai jelenségek) *véges* lehetőségei miatt. A divergáló (romantikus) és a koncentráló (klasszikus) erőknek-tendenciáknak egyaránt véges lehetőségekkel kell számolnunk — ahogy még a világegyetem (valószínűleg ismételt) tágulásának vagy/és összehúzódásának is véges időbeli határai vannak... Amikor tehát a romantikus erők-tendenciák (*formai* vetületükben) egy bizonyos határt elérnek, a feljebb lépés: a művészi fejlődés-haladás belső törvényszerűségeinél fogva — a klasszicizmus fázisa felé *kell* fordulniuk. Nem *visszafordulniuk*! Egy magasabb szinten pályájukat az extrém határtól eltávolodó irányban kell folytatniuk.

Amikor tehát a művészet, amikor Petőfi túlhaladja a romantikát: csak egy új klasszicizmus irányában és klasszicizmussá válva léphet feljebb és előre. (Szeretném újból hangsúlyozni: itt és most a Petőfi-életművet mint — a nem szakmai utókor számára amúgy is — kronológiátlan egészet, összegezést nézem és értékelem.)... És hogy ez nem merő doktriner rabulisztika, kiderül abból, amit Valéry oly megdöbbentő magátólértődöttséggel mond: „Un romantique qui a appris son art devient classique [!]. Voilà pourquoi le romantisme a fini par le Parnasse”,⁴⁵

⁴¹ II Romanticismo... 18.

⁴² A magam részéről ma is helytállónak érzem Somlyó Györgynek a Lukács György-i „nagy realizmus”-konceptió ellen már 1946-ban kimondott érvét: ez a realizmus „immár nem valami közös jelleget jelent, ami megkülönböztetné egyéb művészi stílusoktól, hanem pusztán a jó, a nagy irodalmat”, következésképpen túl általános és meddő terminus. Magyarok 1946. 254—256.

⁴³ I. különösen: Racine et Shakespeare, passim.

⁴⁴ H. MOREAU: i. m. 181.

⁴⁵ P. VALÉRY: Tel Quel. „Littérature” c. fej. 172.

és abból is, amit a romantika egyes vonásai túlhaladásának *eredményeiként* megállapíthatunk. Egyszavas összegezeként ilyen kifejezésekben mutatkoztak az eredmények: integrálás, összeegyeztetés, harmónia (ez maga is végtelenül sokrétű és az esztétikum területén messze túlvívó probléma, aztán belső erkölcsi, jellem-*egyensúly* stb.); kollektív tartalom kollektív formában:⁴⁶ közösségi érvényű nyelv és stílus — meg gondolkozás, szemlélet (amiknek nem is annyira esztétikai, mint társadalmi, sőt morális *funkciójuk* van); szélsőségek, végletek kerülése; tudatoság; egyetemesség; műgond; fegyelem, szabály, mérték (még ha költőnk szemében a legmagasabb minősítés: „a szabálytalanság remeke” is, a szabály ellen nagyon is „szabályosan” forrong); egyszerűség; végesség a végtelenben (a mi világunkra való korlátozódás); emberközpontság (de a *társadalmi* s nem a történelmi vagy biológiai ember központúsága), igazság, mely egybeesik a jóval és széppel; szilárd kontúrú tárgyi világ; derű, optimizmus; örök erkölcsi (s történelmi, társadalmi) törvények stb. stb. — mindezek minden, bármely értelemben vett klaszszicizmus vezérszavai.

Ezzel kapcsolatban külön is ki szeretnék térni két szempontra, melyről az előzőkben csak futólag volt alkalmam említést tenni. Az egyik: a szakirodalom a klasszicizmust szívesen nevezi *plasztikus* művészetnek. Egyetérték ezzel s megjegyzem: Petőfi még a romantikus zeneiség, festőiség s hangulati stílusdeterminánsok rovására is mindenkor eminenter plasztikus: láttató, nem sejtető. Nemcsak az ábrázolt, leírt tárgyi világ, hanem a nyelv, a stílus, a gondolat, a hangulat, az álom is szinte képzőművészet-szerű erős kontúrokkal áll előttünk. Egy másik vezérszó: a *kompozíció*. Nos, aki még nem élte át a Petőfi-vers belső statikáját, mondanivalója elosztásának arányait, — annak a számára itt nincs hely bizonyítani. Ma is helyállónak kell elfogadnunk Meltzl Hugó megállapítását: „Nagyobb lírai alkotásai . . . igazi gyöngyei a kompozíciónak, de a legkisebb alkotásaiban is a forma szigorú törvényszerűségét látjuk. Sehol nem mond sem többet, sem kevesebbet, mint amennyi kell.” (i. m. 191 — I. még alább.) Sajnos, ilyen kijelentésszerű deklaráción túl itt nem mehetünk, de higgyük el: a párhuzamosságok, ismétlések, „lépegetések”, ellentétek, a mondanivaló nekieresztése, átmeneti lefékezése s újra feldobása, a mondatok, érzelmi gondolati szakaszok arányosítása, kiegyensúlyozása, a szimmetria alkalmazása (sokszor utólagos korrigálás-, elhagyás- vagy toldásként!) stb. — mindez olyan „klasszicitással” van felépítve, hogy kevés párjavan a világirodalomban, legyen az egy kis dal, egy lírai költemény, zsáner, életkép, leírás, invektíva, publicisztika vagy epikus alkotás. Ami aztán jellegzetesen petőfies (és amiről még ejtünk szót): mindez egy romantikus fundamentumra épül, és a romantikusság kifejezésére is tökéletesen alkalmas. Petőfi a lezártabb formai struktúrában is oly szabadon mozog, mint egy negyedik dimenzióban, s leglátványosabb mondanivalói sem érzik nyügnék, gátnak a formai fegyelmet, úgy tud zárt kompozíciót alkalmazni, hogy a vers szabadon a végtelenbe fut ki, *A helység kalapácsa*, *Az őrült*, *az Egy gondolat bánt engemet*, *Az apostol* stb. stb. látszólag szeszélyes formai építkezése nagyon is szilárd belső rendet, formai logikát, arányosságot, szimmetriát s prozódiai fegyelmet mutat. De csak ritkán mutat architektonikus kiszámítotttságot, sokkal inkább a gondolat, az érzés, a szemlélet, az indulat lírai logikáját követve építkezik. Építkezésének belső statikája nem körmenetű (mint az például Goethére jellemző), nem ívszerűen kiképezett (mint a reneszánsz művészetben): \cap , hanem — bocsánat a hasonlatért — *függőlépcsőszerű* $\text{—} \text{—} \text{—}$, melyben nem a visszatérés, visszautalás a lényeges, hanem a kibontás. Ez különösen a befejezésben jelentkezik, mely csak ritkán olyan „hárompillérű” versépítkezés ($\text{||} \text{||}$) kiteljesítése, melyről Varjas Béla (Petőfi esetében Lukácsy Sándorra hivatkozva) beszél⁴⁷ — persze olyan is van —, sokkal inkább a végtelenre nyíló, rakétaszerűen egyre feljebb emelkedő, olykor a hangulatba, sejtje-

⁴⁶ L. PEYRE: i. m. 143.

⁴⁷ VARJAS Béla: Balassi és a hárompillérű verskompozíció. ItK 1970. *Reneszánsz-Füzetek* 6. sz. Klny.

lembe, vízióba forduló — romantikus! — szerkezet, ami mégis — klasszikusnak hat. (Ti. a leszámolás, a feleletre váró kérdés, a napfényre jutás, az időhöz kötöttségből való kiszabadulás, mint igazi Petőfi-gesztusok, a vers végső kompozíciós mondanivalója.)

Romantikus kompozíció — klasszikus kompozíció, nem önkényes terminusok ezek: egy-egy irányzat nagyon is jól definiálható kompozíciós elveket követ. Petőfi? Ha Goethe-re figyelünk — romantikus, ha Meltzre — klasszikus. Figyeljünk mindkettőre. Goethe — az öreg, az újra romantikus Goethe — egy Eckermannal folytatott beszélgetésében (1831. jún. 20.) ilyeneket mond: otromba szó ez a kompozíció, amivel a franciák úgy odavannak; egy művet komponálni nem szakácskodás, nem téstagyúrás. A kompozíciót a szellem egyetlen mozdulata s a költő lángelméjének démoni hatalma hozza létre részleteiben s egészében, az egyetlen élet fuvallata, egy öntésre...⁴⁸ Igen: a romantikus komponálás nem miniatürizálás, nem a szabályokra, kiszámított hatásokra pislogó bibelődés, „művéség”, hanem teremtő aktus; eredménye nem valami külső rend, hanem e teremtő aktus lenyomata. Petőfi versei — néhány rövidebb, dalszerűbb költeményt kivéve — regulák szerint nem tökéletes kompozíciók: elég sok bennük a cheville, a töltelék szó, az üresjárat, sikerületlen sor vagy akár versszak — az *egész* mégis egyetlen teremtő lehelet organikus egysége... Meltz szerint minden klasszikus kompozíciónak az aranymetszet törvényét, illetve e két törvényt kell követnie: „két különböző nagyságú főrészt közül a kisebbik úgy viszonylik a nagyobbhoz, mint a nagyobb az egészhez”, illetve: „Remekmű nem lehet, ahol nincs olyan fordulópont, mely a mű intenzív és minél kisebb felét elválasztja annak intenzíve nagyobb, de mellékesebb, sőt amazzal többnyire dualisztikus ellentétbe helyezett másik részétől” (i. m. 78—79). Meltz okosan arra is céloz, hogy ez az arány nem külső kaptafa, hanem belső törvény — azaz biológiai törvény, a „természet” törvénye! —, „természetes produktum”. Valószínűleg túlzás, amit Meltz mond, de Petőfinek mintegy száz versén kipróbálva, elég nagy százalékban igazolva láttam.⁴⁹ Valami klasszikus kiszámítottság van hát itt *e g y ü t t* a spontán teremtés egészben alkotó *romantikájával*. (A pillanatba sűrített „nonum prematur...”) És az a különös dolog, hogy amikor Petőfi a teremtés princípiuma alapján törvényeket alkot — valójában *megtalálja* a törvényeket (magában, a természetben, a népben stb.).

A legutóbb és a korábban mondottak alapján emeljük ki még egyszer, hogy Petőfi klasszicizmusa *romantikus alapon, a XIX. századi romantika korszerű, haladó s lényegi jegyeinek megtartásával jön létre*. Ezúttal élgenek látszik csak emlékeztetni ezekre az alapokra és jegyekre: népköltészet, természet, végtelen, szabadság, korlátlanág, egyénközpontúság, nemzetiség, messianizmus, szubjektivitás, jelen-érdekűség, a megvetett világ, a szerelemnek politikával és halállal való egybefogása stb. Nem hasonlít tehát ez a klasszicizmus — minden hasonlósága ellenére sem — egyetlen más korszak (ciklus) klasszicizmusához sem, ahogy nem azonos az „örök klasszicizmussal” sem. Ebben az (egyéni, személyiségbeli, társadalmi, világirodalmi vonatkozásban egyaránt) romantikus alapokon létrejövő (egyéni, személyiségbeli, társadalmi, világirodalmi vonatkozásban egyaránt) klasszikus művészetben van azonban egy mozzanat, amihez — mint már céloztam rá — csak a sejtelem szép borzongásával tudok közeledni, s ami nem utolsósorban teszi Petőfi kora legnagyobb költőjévé, az ti. hogy ebben a klasszicizmusban a romantikus és klasszikus vonások-tendenciák *nem* (oly sok romantikus lángelme számára megoldhatatlan) *antagonizmusként* jelentkeznek, talán még úgy sem, mint a művészet lényegének, mivoltának két azonos értelmű és értékű változata. Sokkal inkább az *ellentéteknek* észrevehetetlen, egylényegűvé vált *egysége*, — amiben A. Gide a tökéletes művészet jellemzőjét

⁴⁸ J. P. ECKERMANN: Beszélgetések Goethevel. Szerk. és bev. Turóczi-Trostler J. Bp. 1956. 176.

⁴⁹ Érdekes, hogy P. VALÉRY is (Variété I. (1924. 47—48.)) a görög geometrikus szemlélet-és gondolkodásmódot a klasszicizmus lényegének tekinti.

látja.⁵⁰ Mint a pozitív és negatív elektromosság, mely különbözik ugyan egymástól és mégis ugyanaz, találkozásokban, összeesésükben pedig energia keletkezése során megszűnnek antagónizmus lenni.

Van mindazonáltal Petőfinek több, hosszabb-rövidebb pályaszakasza, melyben romantika és klasszicizmus antagónizmusa kitapintható: a már ismételt emlegetett „Felhők” szakaszokban. Ezekre néhány szó erejéig — legalábbis hazai használatra — ki kell térni. Odáig a magyar irodalomtudomány eljutott, hogy a romantikus-realista megkülönböztető kategória erre a korszakra sem alkalmazható, minthogy Petőfi itt is éppoly realista, mint más korszakában. De *nem* olyan antinómiáktól mentesen *klasszikus!* Mindez pedig azzal függ össze, hogy Petőfi e korszakokban találkozik Európával, a *romantikának* a költészetben sem eddig, sem később senki mástól meg nem fogalmazott nyers, aktuális mondanivalóival. (Többnyire *prózáirok* közvetítik hozzá!) Nem a világgylölet a lényege, hanem az újfajta: cselekvő művészet költői megfogalmazásának keresése. Még kevésbé van szó „élményhiányról” s az ezt pótló felcsigázott formái viselkedésről,⁵¹ sokkal inkább arról, hogy Petőfi felismeri a kor *közös* valódi igényeit, ami több, mint amit eddig költészetével kielégített. Próbálja kifejezni a régi modellel — nem az igazi; idegen, európainak érzett modellel — nem az övé. Ezt az új mondanivalót ugyanis nem szimultán művészi — tehát már művészileg is megformált — élményként, hanem csupán mint érzelmi-gondolati *anyagot* élte át. De közben folyik már az átlényegítés az egyszerű élménytől a költeményig. (Egy ilyen közbeiktatott alkotói fázisra máskor nincs szüksége.) Nem az élmény híján, hanem egy *újszerű élmény birtokában* nem teremt új harmonikus formát. Horváth Jánosnak egy másik — nem lényegtelen — tévedése az, hogy a „művészi tökélyt” csak bizonyos tartalmakkal és műformákkal tudja párosítani (i. m. 296). Holott a dal tagadásából, lerombolásából is születhetik nagy művészet, ahogy a csalódás, a keserűség, akár a mogorván elkülönülő ember- és világgylölet is hozhat létre remekműveket. De Petőfi — ez igaz — így nem: ő alapvetően humanista, alakjaival azonosulni akar (illetve anti-alakjait gyűlölni akarja), szolidaritás nélkül valóban nem tud *klasszikusat* alkotni. De jó művet igen! Ám a szolidaritás *kiterjesztése* nem jelent romantikát — következésképpen (Horváth János szerint) csak nem őszinte, művészileg kisebb értékű alkotásokra képesítő alkotó helyzetet (i. m. 299), mégha a korábbi, a néppel-nemzettel szolidáris költő helyébe „eszményi [= nem reális] célkitűzéseinél fogva . . . az egész emberiséggel szolidáris költőtípus”, mint „romantikus költőtípus” lépett is, és ha a korábbi szolidaritás valóban spontánabb s inkább egyéni tapasztalatokon épül, következésképpen élménnyé automatikusabban váló tartalom, mint az új, főleg olvasmányokra épülő s eszmék formájában jelentkező tartalmak. De ebből áll elő az a paradox helyzet, hogy Petőfi itt, a „Felhők” korszakában hasonlít leginkább kora ellentmondásos polifón költőihez — de a lényegileg korszerű remekműveket nem ekkor teremtette. Mert nem gondol rá, hogy az ő korszerűsége nemcsak a romantika beteljesítése — hiszen ez itt is megtörténik —, hanem túlhaladása is. Mindazonáltal következő pályaszakaszainak klasszikus pilléreit ilyenkor rakja le, másrészt a klasszicizmusnak olyan jegyei, mint a nyelvi stílári egyszerűség s az arány és szimmetria, a műfegyelem itt is, legromantikusabbnak tartott műveiben is (*Az örült, Salgó, Az itélet* stb.) mindenkor oly minuciozitással van jelen,⁵² amit érdemes lenne egyszer az újabb formalista, statisztikai, strukturalista stb. elemző módszerekkel *részleteiben* megmutatni.

⁵⁰ A. GIDE: *Morceaux choisis*. 10^e éd. 1924. 93, vö. még P. VALÉRY: *Variété* IV. 1927. 26–27.

⁵¹ HORVÁTH J.: i. m. 295–296.

⁵² Uo. 292.

III.

Az előzőkben azt *talán* sikerült valószínűsíteni, hogy Petőfi a maga korában egyedülálló *világirodalmi* teljesítményt képvisel. Abban az értelemben is, hogy tükrözi s kifejezi más népek-nemzetek vágyát, költészeti s politikai eszméit, eszményeit; olyan népek-nemzetek vágyait, eszméit, eszményeit egyrészt, melyeknek a Sors *azokban az években* nem küldött egy hozzá hasonló lángelmét, s azon népek-nemzetekét is, melyek csak később, esetleg csak napjainkban lépnek a fejlődésnek abba a szakaszába, melyben Európa az 1840-es években volt. Kifejezi aztán sok korabeli nép-nemzet romantikájának azon *pozitívumait*, melyek — nagy író-költő művészek meglétében is — a hazai hagyományok, az intern fejlődés irányai-tendenciái miatt nem juthattak vagy csak más formában juthattak kifejezésre (például az olasz, francia, német és orosz irodalomban).

De hogyan lehet világirodalmi mértékkel mérni azt, akinek életében hazáján kívül jóformán a nevét sem hallották? És aki — bizonyos közhiedelem szerint — csak úgy termett, mint az útszéli fű, felnevekedett iskolák, tanulás, esztétikák forgatása nélkül, és — állítólag — maga sem érezte-tudta magát egy európai művészi áramlat részének? Ami a kérdések elsőjét illeti, az — sajnos — eléggé közel áll az igazsághoz, bár egyes két vagy több anyanyelvű írók, műfordítók (Dux Adolf, Kertbeny-Benkert Károly, Karl Beck, Anton Vilney stb.) úgy 1845-től felfigyelnek rá, népszerűsítik, s bár egy-egy megjegyzés külföldi lapokban mintha megsejtené, hogy egy rendkívüli költői tünemény él Magyarországon, — de igaz az is, hogy Petőfi mégsincs *közvetlen* kapcsolatban az akkori Európának közvélemény-formáló költői nagyságaival: Heinével, V. Hugóval, A. Manzoni-val, Béranger-vel stb. (1847 nyarán ugyan Párizsba-Londonba készül, de az utazás elmarad.) Az igazságot Heine mondja ki — még Petőfi életében ugyan, de máris későn: itt volt egy nagy költői tehetség a szemünk előtt, majd belebotlottunk, és — nem vettük észre.⁵³

Ami a többi kérdést illeti: azt ugyan, hogy Petőfi *nem* „a természet vad virága”, hanem művelt, kora művészi és politikai kérdéseiben tájékozott ember volt, már a halálát követő első évtizedben kimondták (Arany, Gyulai, Erdélyi), de a magyar irodalomtudomány sokáig nemzeti büszkeségként emlegette, hogy Petőfi — mint ösztönös lángelme — sajátos magyar produktum hazai és külföldi előzmények nélkül, akinek nem kellett tanulnia s nem is tanult senkitől, egyedül keringő üstökös stb. Bár Horváth János ilyen vulgarizálásba soha nem esett bele, de azért még ő is rajtakapható azon, hogy Petőfit nemcsak Európától különíti el, hanem általában kora történelmi valóságától is, amikor például feltételez egy „eseményektől és benyomásoktól is független [!], állandóan sugárzó ihletet”, többek között az „apostoli idealizmust”, az emberiségért cselekvés gondolatát, a „szabadság-eszmét” stb. (i. m. 299). Minthogy azonban e téren Horváth János óta nem kevés történt,⁵⁴ erre most nem térünk ki, de ezáltal nem csökkent annak fontossága, hogy Petőfit vissza kell helyezni korába, kora Európájába. Főleg ez utóbbi tekintetben nem lehet eléggé hangsúlyozni, hogy — bár a született biológiai-szellemi adottságokat nem pótolja semmi tanulás és „kapcsolat” — Petőfi kortársa, *tudatos kortársa a kortárs Európának*, s nemcsak eszméiben, politikai, nemzeti, társadalmi szándékaiban, hanem művészileg is. *Kor-társ*, ami azt jelenti, hogy Petőfi sem korán nem jött, sem nem megkésett költő; éppen jókor jött, hogy feladatával találkozék. Utána is voltak még nagy XIX. századi

⁵³ Minderre részleteket TURÓCZI-TROSTLER id. művében, az idézet: II. 568.

⁵⁴ Csak éppen utalok — a teljesség minden igénye nélkül — olyan dolgozatokra, mint PÁNDI Pál doktori értekezésének néhány nyomtatásban eddig megjelent szemelvénye („Kísértetjárás” a magyar irodalomban. 1830—1848. I. OK. XXV. [1968] 211—249; Irodalom és „kísértetjárás”. FK 1967. 56—83); LUKÁCSY Sándor: Petőfi és Cebet. ItK 1966. 293; *Uő*: . . . és piros zászlókkal. Kritika. 1968. 1—3. sz. Vö. még TURÓCZI-TROSTLER J.: A saint-simonizmus magyar visszhangja. I. m. II. 580—598.

romantikus költők, de az ő teljesítményük már csak nemzeti mércével mérhető . . . Ennek leszögezésével talán még azon a szellemes prezentáción is túl kell lépni, mellyel Villemain bemutatta az angol Byront: „S'il est anglais par le tour de l'expression et le génie, il est Européen par les idées.”⁵⁵ Természetesen Petőfi esetében is a „tour de l'expression et le génie” magyar, de európai is, — és *eszméiben* is európai, egyetemes, de magyar is.

Petőfi érvénye *mindkét* vonatkozásban túlnő a magyar szférán (miközben egészen a miénk). Túlnő művésziileg is úgy, hogy *egybenő* az európai költészet korszerű teljesítményeivel . . . Sajnos, túlságosan fiatalon halt meg ahhoz, hogy e tekintetben extenzív módon összefoglalja vallomásait. Amit a korabeli európai irodalomhoz tartozásról mondott: pillanatnyi szeszély szülöttei, inkább csak részei az igazságnak. Az például, hogy Petrarca koszorújára pályázik (*Merengés*, 1843. aug.),⁵⁶ vagy hogy Goethét „nem szereti, nem szívelheti, utálja, undorodik tőle” (*Úti levelek*. 1847. júl. 6.) — bizonyára ilyen pillanathoz kötött szeszély termékei (az utóbbi mögött nem művészi indítékú indoklással). Már valamivel eligazítóbb Béranger-ről ismételt zengett magasztalása, aztán George Sand, Boz (Dickens), Dumas (père) prózáirókról mondott véleménye (*Úti levelek*. 1847. okt. 14), mindenekelőtt pedig Shakespeare istenítése (pl. a III. Richárd királyról írt színírálatában). Valamelyes eligazítást adnak fordításai is, — sajnos, ezek nagyobbik része (Schiller, Matthisson, Martialis, Heine, Claudius) egészen fiatal korából (1841—42) valók, a későbbiek — a prózai penzum-fordításokat nyugodtan mellőzve —: Shelley (1846), Béranger (köztük egy ál Béranger-vers), H. Moreau, Th. Moore, Seneca, Ossian (-részlet) nem sok eligazítást adnak e költők ismeretére és életművük helyes értékelésére. Kétségtelen az is, hogy *valamit* ismert V. Hugótól, Byrontól, Shelleytől, Lenautól, és elég sokat Heinétől — akiket *név szerint* nem vagy csak futólag említ.⁵⁷ Valamit, de mit? és mikor? . . . Petőfi — eddigi értelemben vett — mintái, példái nem igazítanak el, minthogy akkor látszik a legmagasabb csúcson lenni, amikor eredeti, s akkor esik, ha a tudatos mintakövetés kimutatható. (Áll ez főleg a romantikus Petőfire.) Igaz, ha valaki ma Magyarországon még Petőfiről ír, laikus és szakmabeli némi szájalommal vegyes értetlenséggel nézi: mit nem mondtak még el Petőfiről? . . . Hát, többek között azt sem: mit (s hogyan, mikor) ismert *meg Petőfi a kortárs európai irodalomból?* Akármilyen különösen hangzik: senki *lényegét keresően* nem vetette össze Petőfit Goethével, Lenauval, K. Beckkel, Hugóval, Schillerrel,⁵⁸ Shelleyvel, Byronnal, Shakespeare-rel stb., meg a Fialat Olasz-, Német- és Franciaországgal. Heine és Béranger vonatkozásában sok történet, de nem minden. A régebbi — dicséretes és szükséges! — összevetések ugyanis főleg *szövegbeli* egyezések kimutatására törekedtek, ugyanakkor az emlegetett (és nem emlegetett) költőket olvasva lépten-nyomon megüti az ember fülét valami korszerűen, kortársian rokon hang, tematika, elméleti és eszmei világ anélkül, hogy a konkrét szövegszerű egyezések, sőt akárcsak az illető költők ismerete bizonyítható volna. Sőt! Petőfi költészetének alapszöveve s művészi gyakorlata sokkal jobban hasonlít például Goethehez vagy Musset-hez, mint Béranger-hoz vagy V. Hugóhoz . . . A magyar irodalomtudományra e téren váró feladatok még több nemzedék munkáját igénylik.

Azt mindenesetre leszögezhetjük: Petőfi „együtt van” a kortársi európai irodalommal, s benne főleg hárommal: a némettel (a német nyelvűvel), a franciával és az angollal. (Bármennyire *rokon funkciót* végez — sokszor, *rokon művészi módon* — a lengyel, az orosz-ukrán, a szlovák-cesh, a horvát-szlovén irodalom, *közvetlen* kapcsolatot ezek kortárs nagyjai és Petőfi közt nem

⁵⁵ A.-F. VILLEMMAIN: *Essays de littérature ancienne et moderne*. Paris, 1846. 340.

⁵⁶ De elgondolkodtató, hogy Herder, majd A. W. Schlegel Petrarcában fedezik fel az első „természetes”, azaz romantikus költőt. L. Horst HEINTZE: *Il Petrarca romantico di August Wilhelm Schlegel*, in: *Il Romanticismo . . .* 457—464.

⁵⁷ Byront egyszer már elutasító gesztussal említi: a világgýűlöletet affektálókat nézve, „mint vágnak Byronképeket” (*Világgýűlölet*. 1846. ápr.). 1847-ben (VI. *Úti levél*) Shakespeare és Shelley társaságában — futólag.

⁵⁸ Vö. mégis FEKETE Sándor: *Petőfi és Schiller*. ItK 1969. 33.

sikerült kimutatni.) Körülbelül 1844-ig a német irodalom az a köldökzsinór, mellyel a még szinte gyermek költő az európai anyához hozzákapsolódik. A színművek, melyeket Petőfi eddig látott, vagy éppen játszott bennük — s így költői egyéniségét, tematikáját, szemléletét akarva-akaratlan is formálták, szintén főleg (de nem kizárólagosan!) német darabok voltak.⁵⁹ Az idegen nyelvek közül is csak a németet beszéli eddig, csak azon tud olvasni, a magyar folyóiratok is leginkább németből való fordításokat hoznak, az elméleteket német anyagon illusztrálják (ha illusztrálják). De — és ez nagyon fontos — javarészt *nem az egykorú* német irodalom ez, nem is *a tipikusan német romantika* (Novalis, Hölderlin, Kleist stb.), hanem a klasszikus Goethe, a „romantikus” Schiller, Bürger, a romantikával szembe forduló Heine és két magyar származású költő: Lenau és K. Beck — meg egy nagy számú, de még alig vizsgált, a korabeli német folyóiratokat megtöltő középszer. Ami ezekben a — jelek szerint — leginkább megérinthette Petőfi érzékelő csápjait, az a német irodalomban nagy művészi magasságot elért — *dal: Lied* műfaj, kifejezésforma volt. A viláért sem akarnám vitatni Horváth J. szép fejtegetéseit Petőfi ösztönös, született dalköltői lángelméjéről, „ősi líraiságáról” (i. m. 302) s dalszerűségének mindenkor eleven determinációjáról. Az is nyilvánvaló, hogy az őstípus *a magyar népdal* volt, s volt *a magyar irodalomban* egy — már Petőfi előtt lezajló, de még korábban is folyó — fejlődésfázis, melyben élt az igény, hogy a népdal a műköltői önkifejezés formájává emelkedjék (Kölcsey, Bajza, itt-ott Vörösmarty, Szentiványi).⁶⁰ Ez utóbbi kísérletek azonban már többnyire kapcsolatban állnak a német irodalom daltípusának kialakulásával, mely sokkal inkább egy klasszikus, semmint romantikus tendencia és alkotásmód érvényesülése (zárttság, egyetemesség, szilárd kompozíció, egyszerűség stb., sőt Goethe óta a dalforma életszerűségét is hirdetik).⁶¹ A fiatalabb romantikus nemzedék — Brentano, Uhland, Eichendorf, Lenau — is nemcsak visszapörlik a nyelvet a zenétől, a valóságot az álomtól, hanem a népköltészetből merített erővel és esztétikával teszik ezt,⁶² noha a német Lied genezise többnyire nem népdal — dal irányú. Bátoríthatta Petőfit a pillanatnyiságnak, a friss élményformálásnak, a tárgyat önmagában költői tárgyként való felfogásának elve és gyakorlata is, amit leginkább Heinénél és Lenaunál figyelhetünk meg. (Bár talán a *mesének* az időtlenségéből a korszerű jelenbe állítása — ahogy az a *János vitéz*ben történik, Novalisra megy vissza.)

Az mindenestre tény, hogy Petőfi első kísérletei *nem dalszerűek*, s hogy a dalszerűség ott és akkor (Pápán, 1841—42-ben) válik uralkodóvá, amikor a német „Lied”-del megismerkedik. Innen kezdve Petőfi számára „dal” (sőt gyakran „népdal”) minden költemény, mely a Lied formájára emlékeztet. Eleinte — s talán mindvégig — Heinét is mint dalköltőt értékelte, legalább is különös, hogy — az *Útiképeken* (Reisebilder) kívül — más tekintetben alig tapasztalható Heine sugallata a Petőfi-életműben. Politikai tekintetben sem, bár Heine 1826-tól kezdve sűrűn szerepel a magyar lapokban is,⁶³ Petőfi meg olvashatott — bizonyíthatóan olvasott! — olyan német lapokat, folyóiratokat, melyekben a 40-es években Heine-versek jelentek meg. — A német irodalommal való kapcsolat, mely egy 1845—46-ban tetőző közvetítő szerep után — *talán* Schiller kivételével — már nem számottevő, jelenlegi ismereteim szerint két fontos eredménnyel járt. Egyrészt — még eléggé nem tisztázott módokon, utakon — Petőfi megismerkedik a Junges Deutschland (mégoly ellentmondásos) forradalmi eszméivel, s alighanem e mozgalom eleven francia érdeklődése, szoros francia kapcsolatai fordítják figyelmét a *kortárs közéleti*

⁵⁹ FEKETE Sándor: Petőfi, a vándorszínész. ItFüz 64. 1969, ill. Uő.: Petőfi pályakezdése és a német drámairodalom; in: Petőfi és kora. 1970. 59—79.

⁶⁰ L. HORVÁTH János: A magyar irodalmi népiesség Faluditól Petőfiig. 1927, és még inkább Petőfibre koncentrálva PÁNDI Pál: Petőfi (A költő útja 1844 végéig). 1961. kül. az V. fej.

⁶¹ T. ERDELYI Ilona: Das „Junge Deutschland” und das „Junge Ungarn”, 1969. Klny. 198.

⁶² Fr. STRICH: i. m. 387.

⁶³ PÁNDI Pál: Európai tájékozódás. MTud. 1967. 7—8. sz. 494—495.

francia irodalom felé. Másrészt — s most már a Goetheig visszamenő előzményekkel is számolva — a *dal*-forma felé fordította Petőfi figyelmét vagy legalább is *tudatosította* benne saját dalteremtő képességét, mintát mutatott számára a tekintetben, hogy dalformában a legkorszerűbb tartalmat is ki lehet fejteni. (Figyelemre méltó Heine élesszemű önjellemzése: „Dalaimban csupán a forma tekinthető többé-kevésbé népinek”.)⁶⁴ Hogy aztán *e téren* Heine mellett kik vehetők és veendőek számításba, azt ma még csak sejtjük: Goethe, Schiller, Eichendorff, Lenau, Uhland *olykor* legyűrhetetlenül azt sugallják, hogy Petőfi sokkal jobban ismerte s — mint dalköltőket — szerette őket, mint gondoljuk (s mint Petőfi nyilatkozatai mondják, illetve nem mondják).

Ugyanakkor nagyon vigyázni kell a *dal* műfajjal, mert rosszul értelmezve könnyen lefokozást jelenthet. Még Horváth J. is Petőfi bravúrjának látja, hogy: „Meg tudott maradni dalköltőnek oly mérvű személyesség mellett is, mi azt kizárni látszik” (i. m. 302–303). Nos, a helyesen értelmezett „dal” nem állhat ellentétben a személyesség bármily fokával sem. Nem valami provinciális dallikózás ez, hanem a lírának legegységesebb formája, mely látszólagos igénytelenségében a legnagyobb formai fegyelmet, művészséget kondenzálja. Nekünk úgy kell a „dal”-ról beszélnünk, mint melynek megújítása a XVIII–XIX. századi költészet legszebb produktuma, úgy méltányolva, mint Heine, aki szerint „A német szellem legnagyszerűbb kivirágzásai a filozófia és a dal”.⁶⁵ költészeti forradalom a ziláltság, bőbeszédő terjengőség, retorizmus, érzelmesség, hamis pátoasz, didaktizmus ellen, forradalom a forma lerombolása vagy szétzilálása nélkül. És nem is pusztán formai próba, mint Goethénél legtöbbször (és Heinénél is sokszor): forma és tartalom új összhangja megteremtésének próbája is. Forradalom, mely *olykor* megtévesztően hagyománynak látszik . . . Fel kell ismernünk, hogy Hugo, Musset, sőt Baudelaire meg Verlaine talán legjobb költői műveikben szintén dalköltők. (Gondoljunk csak rá, milyen sok a „chanson” náluk.) És végleg el kell vetnünk még a feltételezését is annak, hogy lehet olyan személyes vagy közösségi lírai anyag, mely a dalformát „kizárni látszik”. A dalnak csak ilyen értelmezésében lehet és *volt* Petőfi Heinének vagy éppen Baudelaire-nek kortársa. Abban az értelmezésben, mely Petőfit nemcsak a hazai daltípus előzményeihez kapcsolja,⁶⁶ hanem az egész *európai modern* daltípusokhoz is. Ugyanakkor persze rá kell mutatnunk arra, hogy miben áll Petőfi *egyedülálló daltehetsége*: miben áll fölötte egy goethei, heinei Liednek vagy akár egy verlaine-i „chanson”-nak . . . Meg persze arra is: miben áll alatta.

De hogy a német irodalomnak elsőként említett sugallatára visszatérjünk: első tekintetre alig lehetne közvetlen kapcsolatot felfedezni a Junges Deutschland politikailag erősen irányzatos, harcok költészete és Petőfi között. Pedig legalább is 1845–46-ban megvan ez a kapcsolat, de teljes felderítésére még senki sem vállalkozott. Régebben szövegszerű egyezésekre vadásztak, s az ilyesmi Petőfi esetében rendszerint kevés sikerrel jár, másrészt Petőfi és Jókai későbbi francofil vallomásai alapján eleve fölöslegesnek is vélték e vonal alaposabb vizsgálatát. Való igaz, hogy Petőfi mihamar ráeszmél e német költészetnek politikailag zűrzavaros — bár eleinte még Engelsben is nagy reményeket keltő — ideológiájára, inkább csak szavakban, semmint áldozatokban megnyilatkozó forradalmiságára s akkor még korszerűtlen nemzetietlenségére, „koz-mopolitizmusára”, s még sokkal inkább arra, hogy e mozgalom képviselőinek nagyobb része gyenge költő (ekkor Börne már halott, Heine szakított velük); dalelleses zaklatottságuk, pátoaszuk, retorikájuk 1845–46 után inkább riasztotta, mint vonzotta Petőfit. Főleg pedig mindkét (politikai és művészi) vonatkozásban konkrétabbat, ígéretestebbet, költőibbet remélt találni a franciáknál. Pedig az első kezek Európából innen, a fiatal Németországból nyúlnak az élő

⁶⁴ Idézi TURÓCZI-TROSTLER J.: i. m. II. 419.

⁶⁵ Idézi LUKÁCS György: Heine mint nemzeti költő. I. OK II. (1953) 214.

⁶⁶ Vö. HORVÁTH János: Tanulmányok, 233, 287 és Uő.: i. m. passim.

⁶⁷ Journal des idées et des opinions d'un révolutionnaire de 1830. Oeuvres de Victor Hugo. Littérature et philosophie mêlées. Paris 1875. 157.

Petőfi felé: Beck keresi vele a kapcsolatot, egyik lapjuk pedig Petőfiben saját hangjukra ismer. Meltzl Hugó hívja fel a figyelmet (i. m. 135) arra, hogy a G. Kühne szerkesztette lipcei „Junges Deutschland” 1846 októberében „egy fél hasábnál többet szentelt Petőfinek, egy Pestről küldött levelezésben” (ez a levél alighanem K. Beck műve — M. A.), többek között azt mondja: „Ich möchte Deutschland auf diesen Sänger aufmerksam machen: es findet sich in ihm der Ausdruck unserer [= deutschen] Stimmungen.”

A francia irodalomhoz való kapcsolódás egészen más értelmű és funkciójú. (Ahogy kronológiája is más, hiszen Petőfi komolyabban csak 1844-ben kezdett franciául tanulni.) A költők közül — jelenlegi komparatista ismereteink szerint — elsősorban P.-J. Béranger és V. Hugo jön számításba. Talán könnyebb „eset” az utóbbi: ha igaz, hogy Petőfi már 1843 végén (Debrecenben) rajongott Hugóért, ez csak a nagy francia költő hiányos ismeretén alapulhatott — és azokon a híreken, melyek az 1825—1830 közötti Hugo „forradalmiságáról”, botrányokat, „csatákat” keltő társadalmi-művészi gesztusairól elkeringtek hozzánk is, aztán a társadalmi cselekvés és költészet összekapcsolásának s „népiségének” inkább csak előszavakban proklamált elvein. Hugo például a „Journal d'un révolutionnaire”-ben (1830) az újító, lázadó íróknak is követeli a forradalmár nevet⁶⁷ (de a forradalmiságnak ezzel a fokával meg is elégszik egész életére, sőt gyakran azzal is, hogy „csak” nagy író). Ha ismerte, nem érezhette idegennek Petőfi Hugónak a szabályok nélküli rögtönzés, a javítgatás nélküli műszületésről vallott elveit sem (vö. pl. a *Notre-Dame de Paris* előszavát); megerősíthették eredendő alkotásmódjának korszerűségében. Egy-egy életrajzi pillanatában közel érezhette magához (a Hégésippe Moreau és Thomas Moore esetében is megfigyelt) chattertonizmus világát is — bár Petőfi általában nem lát erőt, progressziót a társadalomtól való eltávolodásban, a passzív nyomorban, az öngyilkosságban, sokkal inkább a túlhaladott társadalommal való aktív szembefordulásban.

Általában — úgy látszik — Petőfiben majdnem élete végéig a francia irodalomról az a modell élt, mellyel az 1830. júliusi forradalomban ez elkápráztatta az irodalommal a haladást szolgálni kívánó írókat, irodalmakat: jókedvű bátorságával s azzal, hogy az irodalom nem vonult félre a társadalmi-politikai valóság elől, nem félt leszállni elvontságai trónusáról, — nem félt az esztétikumot alárendelni a társadalmi-politikai morálnak, elkötelezettségnek, és — mint Goethe már 1829-ben megjósolta — az eszméket emelni a forma fölé.⁶⁸ Hogy aztán Hugónak egyik-másik (francia vonatkozásban jelentős) újítása, például a hétköznapi apró mozzanatainak s a családiasságnak a költészetbe való emelése mennyiben jutott el Petőfihez, — nem tudjuk. A júliusi forradalmat követően a francia irodalomról kialakult kép — s benne V. Hugo — azonban nagyon vonzó lehetett Petőfi számára éppen akkor, 1844-ben, amikor költészete a közélet felé fordulás jegyeit mutatja. Victor Hugo *művészete* azonban nagyon kevés rokonságot mutat Petőfiével — noha a francia clarté, pontosság, formai rend, fegyelem általában nem lehetett idegen a számára. — Az 1840-es évek Hugója nem sokat mondhatott neki, ha ismerte.

Nem így Béranger! Azaz hogy bizonyos szempontból ugyanígy Béranger is. Abból a szempontból ti., hogy Béranger sem elsősorban mint művész hatott rá — és nem egykorú műveivel! —, hanem mint költőtípus, mint az irodalommal politikát cselekvő s (jelentőségében sok-sok nagy kortárral egybehangzóan eltúlzott) hazafi és a népet szolgáló költő. Mindenekelőtt azt kell kimondani: a Béranger-féle *chanson* műfaj úgyszólván semmi nyomot nem hagyott Petőfi költészetén. Még csak kapcsolatba sem hozható sem a népdallal, sem a Lied-típusú klasszikus dallal: sokkal inkább a vaudeville-lel. De Béranger tudatosító hatása mégsem lebecsülendő, s jelentőségében csak a Heinével hasonlítható össze. Költői gyakorlatának legfontosabb vonása, melyet Petőfi Béranger nyomán mélyített el: a *derünek*, a *vidámságnak harci fegyverként* való alkalmazása,⁶⁹ egy sötét, komor, kétségbeesett vagy cinikusan hitetlen

⁶⁸ L. H. PEYRE: i. m. 215/15. jegyz.

⁶⁹ Így látja a kérdést a legjobb, legmodernebb Béranger-monográfia is: Jan O. FISCHER: Pierre-Jean de Béranger. Werk und Wirkung. Berlin 1960. Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft, Band 11.

művészi világban és egy dühös, vesztét érző társadalomban. Rokonszenves Petőfi számára Béranger-nak az az intenciója — ami Petőfinél persze több, mint szándék —, hogy mindez a *népi kedély, a népi szemlélet és életfilozófia* kifejezése. E téren, igen, lépten-nyomon rajtakapható Petőfi, hogy egy Béranger-féle kinevetés, jókedvű tiszteletlenség, túlkibált epikureizmus, egyegy kacsinás, szúrás, csipés, célzás, aktualizáló merészség stb. tónusa villan elő nála. És persze alapvetően fontosak az olyan elvek — melyeket Petőfi újból csak az előszavakból olvasott —, mint a *nép szolgálata* (bár Béranger „nép”-e ugyancsak különbözik Petőfiétől), hogy az irodalom nem öncélú stb. Lényegesnek érzem újból hangsúlyozni, hogy a művészi és eszmei sugalmazás ezúttal sem föltétlenül egyazon forrásra megy vissza.

Ezt különösen a francia irodalom vonatkozásában kell kiemelni — bár van hasonlóság a német irodalmi sugallatokkal. Akik Petőfihez formailag-művészileg mégis közelebb állnak (Hugo, Musset, Vigny), egy szilárd s magas szintű klasszikus formai hagyományra támaszkodhattak és támaszkodtak is: őriznek és folytatnak egy hagyományt, amit Petőfinek — *romantikus* költői alapon, egyéni teljesítményként, a korral vagy a kor ellen — meg kell *teremtenie*. Ugyanakkor ezek a költők eszmeileg inkább távolodnak Petőfitől, mint közelednek hozzá, — viszont az 1847–49-es években a Petőfihez eszmeileg, funkcióban közel álló írók között nincs nagy költő . . . A „franciásságnak” ez az ellentmondásossága szinte az egész Közép- és Kelet-Európában közös: bizonyos, hogy társadalmi, politikai viszonyaink s irodalmaink korszerű funkciója inkább találnának másukra Itáliában és Németországban, nemzeti céljainkban is több a hasonlóság — ennek ellenére irodalmaink a francia irodalom felé sóvárognak, azt tekintik eszménynek. Változatlanul hiszik, hogy a jövő Franciaországban érlelődik.⁷⁰

Amikor azonban komolyra fordul a dolog, esetünkben: amikor Petőfi *eszmeileg* is felzárkózik a kortárs Európához, sem V. Hugo, sem P.-J. Béranger nem lehet többé kalauza a jövő országában. Sőt egyáltalán a *korabeli francia költészet* sem: a Jeune France valójában külsőségekre foszlik, a „groteszkek” forradalmisága bohémsággá, extravaganciákká⁷¹ (őszintén szólva: eszmei mondanivalójuk sem világrengető), a romantikát diadalra vivő nemzedék szépen (vagy csúnyán) él Lajos Fülöp — és családja — házi költőjeként, az irodalmi „anarchiát” a társadalmi anarchiával azonosítva s egyformán elvetve. Persze a két társadalom különbségét Petőfi aligha érzékelhette egész pontosan, a *polgári* szokványosságok az ő szemében esetleg még provokatív gesztusnak hatottak . . . De különös ösztönével ezen is túljut. Jön Franciaországban egy áramlat, egy filozófus-történész-szociológus nemzedék, mely nemcsak a polgári forradalom tüzeit festi újra az égre, hanem — ilyen vagy olyan betűtessel és realitással — a XIX. század, „a század” forradalmának igényét, hitét — utópiáját is. Michelet, Lamennais, Saint-Simon, Buonarotti, Cabet, Lamartine (mint a girondisták történetírója) és sokan mások, bár gyökereken különböző eszmei, politikai alapokon állnak, de Petőfi nemcsak forradalmár eszményeit (Desmoulin, Saint-Just, Robespierre) tudta kiolvasni belőlük, hanem ki tudta szelektálni azt is, ami vele rokon, ami költői életművébe művészetként is beépíthető, de hazai viszonyainkra reális ígéretekkel alkalmazható is. Petőfi eszmei gazdagodásának, korszerűségének ez a vonala egyre szilárdabb körvonalakkal bontakozik ki — elsősorban Pándi Pál és Lukácsy Sándor kutatásai révén. Sokkal kevésbé megnyugtató stádiumban tart azoknak a száaloknak a felfejtése, melyek Petőfit a *korabeli francia szépprózához és drámához* kötik — noha ekkor ezek művészi és eszmei sugallata fontosabb, mint a költőké. — Jövőbeli meglepetéseket nem kizárva, egyelőre két név kívánczik elsősorban ide: George Sand és az idősb Alexandre Dumas. Petőfi rajongó szavakkal hirdeti (vö. *Úti levelek* 1847. okt. 14.), hogy legnagyobb, leginkább eligazító példái *költészete* csúcsba szökkenésekor (1846 őszétől) — *prózaírók*. Nincs is ebben semmi

⁷⁰ Érdekesen fejtegeti ezt a kérdést a román irodalom viszonylatában Nina FACON: *L'Italia nel Romanticismo romeno*, in: *Il Romanticismo . . .* 511–523.

⁷¹ H. MOREAU: i. m. 230 kk.

különös: ekkorára ő már kialakította *saját*, remekmű szintű költészetének formái, kifejező, műfaji stb. eszközeit, a rokonokat most már az *eszme*, a *cél*, a *funkció*, a *cselekvés* terén keresi, és találja meg.

A német és főleg a francia nyelvű irodalom azonban a mondottaknál is nagyobb szerepet játszik Petőfinek európai költővé válásában. Mindkét nyelv ugyanis saját irodalmán, művészetén kívül szinte az egész Európát közvetíti Petőfi felé. Eleinte németül ismeri meg költőnk még a francia irodalom egyik-másik alkotását is, az angol irodalmat (benne Shakespeare-t is!) még tovább németül olvassa. Amikor pedig már jól olvas franciául, a francia írókon — költőkön, prózairókon, elméletírókon, publicistákon — át egy egész kontinenssel fog kezdet. Victor Hugo elméletében benne van a két Schlegel éppúgy, mint Manzoni; Michelet, Thierry könyveiben ott van Cantú és Mazzini, Lammenais-ben Tommaseo, és Béranger iránti csodálatában osztozik Goethével, Puskinnal, Giustival stb., Prati éppúgy a népi-társadalmi érdeklődést csodálja G. Sand-ban, mint ő, sőt: tudva-nem tudva szellemi testvérévé válik egy Bálcescunak is, aki szerint Franciaország — Itáliával és Lengyelországgal együtt — a forradalmak földje. És nemcsak könyveken át, a valóságban is szemmel tartotta — ha mind a mai napig nem tudjuk is hogyan — az élő, az újjászületéssel vajúdó Európát is. Tény azonban, hogy elképzelhetetlenül gyorsan eljutnak hozzá az európai szabadságmozgalmak hírei . . .

De térjünk még vissza az irodalmi kapcsolatokhoz. Az *angol* (nyelvű) *irodalom* és Petőfi kapcsolata sok analógiát mutat a francia irodalomhoz fűződő kapcsolatokkal. (Noha a helyzetet már az a tény is módosítja, hogy angolul csak 1846-ban kezd tanulni.) A legfőbb analógia az, hogy az angol költőktől sem elsősorban művészi sugallatokat kap, inkább eszmei és magatartásformákra való ösztönzést. Thomas Moore például két kiadásban is megvolt a könyvtárában, fordított is tőle (*Oh ne bánts a költőt*, 1847 ősze, *Ne feledd a tért*, 1848 eleje), de benne is — feltehetőleg — egy elnyomott kis nemzet (az ír) iránti hazafiúi elkötelezettség, a bárd költősors, a chattertonizmus *eszméi* ragadják meg. (Ha lett volna ideje benne elmélyedni, a rokonság kedélyi, nemzeti történelmi jegyei bizonyosan erősebb nyomokat hagytak volna: — könyvei közt megvolt a „The History of Ireland”). Amikor azonban az angol irodalommal Petőfi — valószínűleg nem is mindjárt angol nyelven — alaposabban megismerkedik: ösztön-e, külső hatás-e? két olyan költő felé irányítják, akikre inkább pillanatnyi kedélye és részben eszmei orientációja, semmint művésze ekhózik: Byron és Shelley felé. (Megvolt könyvei közt az 1837-es egykötetes, a lipcsei kiadású ötkötetes Byron négy kötete és egy német nyelvű Összes művek 6 kötete — de bizonyíthatóan nem sokat forgatta őket.) A két költő — érthető okokból — nem hosszú ideig foglalkoztatja, Shelley forradalmi eszméinek egyes elemei azonban beépülnek Petőfi életművébe — persze nacionalizálva, realizálva és petőfiesítve. Művészi gyakorlatuk azonban alapjában idegen volt Petőfi számára (bár a *Felhők* kompozícióelvében talán Shelleynek volt része, tőle fordított is egy jelentéktelen balladát: *A szökevényeket*, 1846-ban valamikor). Idegen lett rövidesen főleg Byron arisztokratikus satanizmusa, szerep, póz és valóság furcsa keveréke, Shelleynek erősen művészi fogantatású, antikizáló szép messianizmusa, prometheizmusa,⁷² s mindkettőjük retorikája is, mely Shelleynél inkább egy hosszan tartó lángolás formáját ölti fel. Későn is értek el Petőfihez, semhogy kialakult költői gyakorlatát jelentősen módosíthatták volna. Ezt meglepő módon alátámasztja T. S. Eliot egy megjegyzése (i. m. 224), mely szerint Byron inkább a hosszú költeményekben volt nagy, rövid költeményeit Th. Moore jobban meg tudta volna írni. — Az 1845—46-os években Petőfi aztán az angoloknál is egy *prózaíró* kedvence talál: Boz-Dickensre, akinek szerepe, funkciója, hatása olyan értelmű volt, mint G. Sand-é, Dumas-é (együtt is emlegeti őket), és akiben — nyilván a Pickwick-történetek ismeretében a Béranger-féle írói küldetés beteljesítőjét látja, hatása

⁷² LUKÁCS György: A romantikáról. Valóság 1971. 2. sz. 56.

azonban mintha minden francia és angol prózairóénál maradandóbb lett volna, *Az apostolban* legalább is félreismerhetetlen többek között a *Twist Olivér* lenyomata.

Az a legfontosabb angol író azonban, aki Petőfi életében, irodalmi és színészi működésében a legnagyobb helyet foglalta el: a kor megélemedett főnix, klasszicizmus és romantika legfőbb próbaköve: W. Shakespeare volt. (Ez az érdeklődés is korszerű tehát!) Ha talán *mindaz* az analógia, amit Horváth János *Petőfi Sándora* „Jegyzetes mutatójában” Petőfi és Shakespeare között kimutat, nem állja is meg a helyét, kétségtelen, hogy Shakespeare végigkíséri Petőfit egész művészi életén. Mint micsoda? Aligha mint drámaíró (a *Tigris és hiéna* alig mutat Shakespeare-„pattern”-eket), sokkal inkább *mint egyetemes teremtő lángelme*, a szabályokra, hagyományokra fittyet hányó, plebejus művészi forradalmár, és — mint utolérhetetlen *szerepeket* író, jellemeket alkotó színész. Ha valaki kételkedne abban, hogy Petőfi európai író, csak arra gondoljon, hogy a húszéves, iskoláit el nem végzett, földönfutó vándorszínész első jutalomjátékaul a *Lear királyt* választja! És 1848 kora tavaszának „kemény szelei” közt a *Coriolanust* és a *Romeó és Júliát* fordítja. És: csak a francia forradalom fontosabb eseményeit veszi — felnőtten — úgy lajstromba, mint Shakespeare drámáit . . .

Mindezzel, ezt szeretném hangsúlyozni, korántsem bontottuk ki azokat a szálakat, melyek Petőfit és a kortárs Európát összekapcsolják. Elkerülhetetlenül végig kellene menni Petőfi könyvtárának (bár korántsem teljes) jegyzékén, aztán egy, talán csak a vásárolni szándékozott könyvek jegyzékén,⁷³ melyben Horatiustól, Erasmustól, Montaigne-től, Descartes-tól kezdve ott szerepel Cervantes, Spinoza, Montesquieu, Herder, Ossian, Alfieri, Chateaubriand, Mickiewicz (! francia fordításban Összes művei), Wordsworth, Musset, Nodier stb. . . . De azt talán ennyivel is sikerült érzékeltetnünk, hogy ez az — ismeretlenül — csodálatos életművet alkotó fiatal költő valóban „százada hű gyermeke”, hogy költői teljesítménye nemcsak a magyar irodalom belső ügye, hanem a világirodalomé, mely órá életében nem figyelt fel, de melyre ő kora ifjúkorától ráfüggesztette szemét, alakítójának, folytatójának, gazdagítójának: részének érezte magát.

Folytatójaként, nem megkésett képviselőjeként kell nekünk is bemutatnunk. Mert igaz ugyan, hogy „1830—48 között a régi típusú romantika már elveszti létjogosultságát”,⁷⁴ de Petőfi romantikája nem „a régi”, ellenkezőleg: *új típusú*, új esztétikai és eszmei töltésű, mely az egészséges *megújulás és beteljesedés* jegyeit viseli magán emberi és művészi hitelességgel. Ez a romantika egy elmaradott országban, kevés közvetlen hagyomány alapján, sokkal kevésbé valami következményeként, mint inkább valami *ellenére* jött létre, s *lesz klasszicizmussá*, megcáfolva T. S. Eliot klasszicizmus-elméletét, mely szerint a klasszicizmus csak egy nyelv és egy nép történetének érett fokán jelenhetik meg (i. m. 52—74). Nagy hiba lenne tehát Petőfit — mint megkésett romantikust — a XIX. század első három évtizedének nagy romantikusai-val összevetni. Nem: Petőfi az 1840-es évek európai irodalmában került szembe egy olyan feladattal, melyet rajta kívül senki sem tudott elvégezni. Európa *ekkori* „romantikájának” egyedülálló beteljesítője és túlhaladója. Mégha klasszicizmusával a tudós esztétika és a világirodalom története sokszor nem tud is mit kezdeni, minthogy Petőfi alapvető jegyeit egy olyan gyakorlatból — a népköltészetből és a „természetből” — vonta el, mely évezredekken át kiállta a változékonyság és mulandóság próbáját, s egy olyan élet során, olyan személyiség teljesítményeként, egy olyan nemzeti történelmi korszak produktumaként, mely alapvetően romantikus volt. Ám romantika és klasszicizmus az idő és a konkrét nemzeti élet függvénye is: ami egy korban, egy adott nemzeti kultúrának adott fokán csak romantikaként jelentkezik, klasszicizmus lehet egy másikban. A férfivá, felnőtté válás korántsem megy végbe mindenkiben

⁷³ Petőfi Sándor Összes Művei. V. Vegyes művei. 1956. 176—178, 251—258.

⁷⁴ TURÓCZI-TROSTLER J.: i. m. II. 487, HORVÁTH Károly: A klasszikából a romantikába . . . 232.

hajszára egyforma szimptomák között — de egyazon *lényeg*et teremtően megy végbe. Így lett a fiatal Petőfi irodalmi teljesítménye a felnőtt magyarság klasszicizmusa, romantikus pörsenéssekkel bőven meghintve.

Klasszikus és modern teljesítmény lett akkor, amikor a modernség és korszerűség otthona inkább a regény és a dráma. Modern és túlhaladóan új lett úgy, hogy mind a későbbi impassibilité, a l'art pour l'art elvű formalizmus, mind a naturalisztikus részletezés nyers „hűsszaga” hiányzik belőle. Modern és új lett a romantika több évtizedes vágyának beteljesítésével, annak a vágnak megvalósításával, mely a népek gyermekkorának báját, szépségét, természetességét, erkölcsi tisztaságát, társadalmi egyenlőségét szerette volna visszaidézni (még a történettudományban is). A romantika nyugat-európai nagy költői társadalmi tudatuk, műköltői hagyományaik terhével nem képesek e költői világot újjáéleszteni — a kisebb költők meg kicsinyek voltak hozzá: ezt a fiatal világot csak Petőfi tudta kifejezni úgy, hogy e világ mondani-
valója a modern idők republikánus, demokratikus, plebejus megújulásának egyetemes mondani-
valói lettek; költészete egy mesehős derűs, fiatalos diadala, aki nem fél az „elavult” tartalmaktól, tematikától sem, mert korszerű funkcióval párosítva korszerű művészetet épít rájuk. Nem restelt tanulni a múlt és a jelen nagyjaitól, de csak úgy, mint a növény, mely a levegőből, talajból „idegen” anyagokat vesz fel — és hazai virágot, gyümölcsöt asszimilál belőlük.

András Martinkó

PETŐFI, POÈTE CLASSIQUE EUROPÉEN

En constatant que d'ordinaire la critique littéraire hongroise voulait former ses jugements esthétiques suivant un étalon national, l'auteur s'est proposé de démontrer que Sándor Petőfi (1823—1849) tout en étant éminemment hongrois est en même temps et par le fait même un poète européen, une part organique et vivante (grâce aux traductions en plus de cent langues) de la littérature mondiale, qui sans risquer une mutilation à courte vue ne peut être négligé dans aucune anthologie des plus grands poètes du monde. Le secret et la raison de la grandeur artistique s'expliquent par le fait qu'un artiste, et dans un cas donné lui seul, réussit d'exprimer une essence d'humain comme essence actuelle et éternelle, individuelle et spécifiquement nationale et qui est en même temps commune et familière à toute l'humanité.

L'oeuvre de Petőfi est d'une double importance mondiale. D'une part avec Pouchkine et Heine ils représentent dans l'évolution poétique la consommation et le dépassement du romantisme, d'autre part et cette fois tout seul, il joue comme le plus grand poète du „printemps des peuples” un rôle distingué dans une des plus belles périodes de l'histoire humaine où après la Révolution française tout l'arsenal poétique, spirituel, social du romantisme — méditations et pleurs, rêves et utopies, vœux et gestes de combat — promettent de devenir, et deviennent dans la poésie de Petőfi, des réalités et des possibilités en faveur d'un plus bel avenir et d'un art plus avancé.

Dans ce qui suit l'auteur fait la revue détaillée de la présence et de la métamorphose fonctionnelle de la base romantique dans la poésie de Petőfi soulignant l'optimisme de nature juvénile, la santé d'esprit, la réalisation d'une „poésie de nature” et „populiste”-nationale, l'amour de liberté révolutionnaire, l'atmosphère familière et gaîment humaine, le désir de s'exprimer sans abstractions et transmissions, l'unité unique de la vie et de la poésie etc.

Puis l'auteur interprète l'adjectif „classique”. Tout en acceptant et mettant au profit de Petőfi la conception axiologique et historique du „classicisme”, il considère tout de même Petőfi comme „poète classique” dans le sens des lois internes de l'évolution artistique, c'est à dire comme quelqu'un qui a consommé et dépassé un des courants romantiques de l'histoire littéraire, celui cette fois de la 1^{ère} moitié du 19^e siècle, devenant le plus grand poète du „classicisme” se débouchant vers le milieu du siècle (et nommé par nombreux théoriciens „réalisme”).

Et finalement: „poète européen”. Grâce à ses vastes connaissances de langues et avidité de lectures, Petőfi connu à fond la meilleure part de la littérature européenne dans ses aspects diacroniques et synchroniques, il avait la conscience d'en être héritier, contemporain et continuation. L'auteur donne une liste restreinte des idéals, des modèles littéraires du poète, tout en relevant qu'en leur connaissance et leur devant non peu de choses, Petőfi, fondant en une unité indissociable les traits personnels, nationaux et européens, créa une poésie tout originelle.