

Fried István

# Átváltozások – lírai versben

PETŐFI-VERSEK EGY CSOPORTJÁRÓL

„Látta Iluskává válni a virágot”  
(*János vitéz*)„Majd a Kárpát vagy, s én ott a felhő,  
S mennydörgéssel ostromlom szived.  
Majd meg rózsalomb vagy, s én körüléd  
Csalogányként zengek éneket.”<sup>1</sup>  
(*Száz alakban...*)

A tárgy- és motívumtörténeti kutatások<sup>2</sup> rendkívül hálás és sokfelé irányuló ágát alkotják azok az értekezések, amelyek az Ovidiustól tizenöt éneknyi terjedelemben előadott (mitológiaiak elfogadott) átváltozástörténetek utóéletét igyekeznek feltárni.<sup>3</sup> A rendkívül sokat hivatkozott, igen gazdag átköltési tartalmakat felmutató darabok leginkább epikus művekben (Ovidiusnál természetesen hexameterben) bukkannak föl, ám némely történetek alkalmasnak bizonyultak/bizonyulnak arra, hogy színművekként és/vagy a zenés színpadon, főleg operában tűnjenek föl.<sup>4</sup> Többnyire az „eredeti”, olympusi lakókhoz fűződő történetekben rejtőző – vagy azoknak tulajdonított – jelképes „tartalmak” kibontását, értelmezését, új megfontolások közé állítását vállalva. Az első pillanatban akár meghökkentőnek, de legalábbis némileg zavarba ejtőnek tetszhet az istenek földi kalandjaival, a földi lakók istenekkel vetélkedő meggondolatlanságával, túlzásaival és hiúságával jellemzett és nagyra növesztett vágyak, meggondolatlan önfelülértékelésnek a „modernség”-ekhez igazítása. Az ókori ember a felsőbb isteni hatalmaknak kiszolgáltatva él, a „modern” hétköznapiabb körülmények közé helyeződik, ám a tárgy- és motívumtörténet kutatói éppen annak nyomába igyekeznek eredni, hogy egyes későbbi korszakokban milyen típusú átváltozás fogadtatik el létezésértelmezésként; vagy miként szerveződhet az egyes periódusokat jellemző történetként az átváltozások közül időszzerűvé tett egyik-másik történet.<sup>5</sup> Arról nem is szólva, hogy a különféle létezésszférák átlépése mint kínál alkalmat az irodalom (és általában a művészetek) számára, hogy az átlényegülés, az új alakként megjelenés dinamizmusát

- 
- 1 A Petőfi-verseket az alábbi kötetből idézem: Petőfi Sándor, *Összes versei*, s. a. r. Kerényi Ferenc, Osiris, Budapest, 2004. A továbbiakban külön nem hivatkozom.
  - 2 Fried István, *Tematológia = Uő, Bevezetés az összehasonlító irodalomtudományba*, Lucidus, Budapest, 2012, 148–169.
  - 3 Bényei Tamás, *Más alakban. A metamorfózis lehetséges poétikái és politikái*, Pro Pannonia, Pécs, 2013. A témakör alapos feldolgozása, főleg az angol nyelvű szakirodalom igénybe vételével.
  - 4 Néhány példa: Wolfgang Amadeus Mozart, *Apollo und Hyacinthus, seu Hyacinthi Metamorphosis*, 1767, latin librettora, Georg Anton Benda, *Pygmalion*, 1779, Jean Jacques Rousseau – Horace Coignet, *Pygmalion*, 1770, Richard Strauss, *Daphne*, 1938, Bartók Béla, *A fából faragott királyfi*, 1912, balett, Benjamin Britten, *The Prince of the Pagodas*, 1958, balett.
  - 5 Tamási Áron két regényében (*Jégtörő Mátyás*, *Ragyog egy csillag*) a lélek átváltozásokkal keresi a testtel egyesülés idejét és módját. A befogadástörténetben fölmerült a buddhizmus hatásának lehetősége (lélekvándorlás).

példázza, akár az élet–halál–halhatatlanság, akár a beteljesülés–végtelenség, akár a megújulás–újraértelmeződés folyamatában. Ovidius átváltozás-történeteinek számos darabjában megvalósul az átlépés az emberi életből a növényibe vagy állatiba, hol büntetésként, hol méltó jutalomként, hol a menekülés szinte egyetlen lehetséges formájaként, hol félreértett/kevésbé végiggondolt kívánságként. Mint ahogy istenek földi kalandjaikhoz kérnek kölcsön természeti, állati vagy földi létezőt mintázó alakzatot (mindenekelőtt a főisten jeleskedik bámulatos találékonysággal abban, hogy alakját változtassa). Ugyancsak az istenek a maguk „előjogaik”, elsőbbségük, a földi lakók képességeit mindenképpen felülmúlni akaró magatartásuk védelmében élnek avval a „varázs”-erővel, mely csak a mai felfogás szerint „varázs”-erő, hiszen éppen attól istenek, fél-istenek, hogy az embereket disznóvá varázsolják, az istennővel szövőversenyre merészkedő leányt pókká, a maga alkotta szoborba szerelmesedő művész kínzó vágyát teljesítsék, életre keltve az élethűségével kitűnő szobrot. Magukat a történeteket nemcsak a mítosz kutatás tette a vizsgálat tárgyává, hanem az antikvitásnak, az egyes szerzőknek az irodalom- és a művészettörténetben évezredek átívelő örökségként felfogása/értelmezése, kapcsolatosan azokkal a gondolkodástörténeti (re)konstrukciós törekvésekkel, amelyek antik és modern egybevetését/egybevetettségét kísérelték meg értelmezni, az egymáshoz viszonyítás, a hasonlítás/megkülönböztetés, netán egy összetett szembesítés segítségével.<sup>6</sup> Azt megcélozva: mely elemeket és hogyan voltak (és tudnak még ma is) a látszólag korhoz kötött történetekből mindig időszerűvé, maivá integrálni. Elmondható, hogy minél későbbi korszak, annál több rétegét tudja feltárni az ovidiusi megfogalmazásban többnyire erotikus, kegyetlen, véres történeteknek, melyek közül elsősorban a jutalom- és menekülésváltozatok számíthatnak kiegyenlítődést, megnyugvást szolgáló befejezésre. Amíg az egyik történetben a virággá, mondjuk, nárcisszá átalakulás menekülésnek, büntetésnek, sors-beteljesülésnek tekinthető, addig egy másik történetben a tisztességgel leélt élet, vendégszeretet, jószág jutalma lesz az idős asszony és férfi egyszerre történő halála, fákká változása, hirdetve a ritka erényesség elismerését.<sup>7</sup> Hozzá kell tennem, hogy Ovidius történeteinek csak egy része őrizte meg elképesztően kegyetlen voltát, más része domesztikálódott; ki hinné, aki nem ismeri az ovidiusi elbeszélést, hogy a csalogány, Kífaludy Sándor Philomélája, Keats Nightingale-je mily megerőszőkolási, gyilkossági, üldözöttségi események után ölthette magára alakját. Lényegében „világirodalom”-má állnak össze az átváltozástörténetek, nem egyszer függetlenednek nevektől, körülményektől, máskor travesztálódnak, paródiába hajlanak át (nem bizonyosan az ovidiusi szöveget célba véve, inkább azt a hagyományt vagy művet, művek egy csoportját, mely a kezdeti elmozdulástól szinte a modorosságba éérésig ismétli, módosítja az ovidiusi történetet vagy annak főbb elemeit). Odajutunk (messze nem bizonyos, hogy a tárgyaknak és motívumoknak Ovidiusnál jól megragadható és elbeszélhető cselekményben visszaadására, korszerűsítésére törekszik a művész), hogy maga az átváltozás, a folyamat, annak megannyi előfeltétele és következménye, egy eseménysor hogyanja lép színre. A címmel jelzett vagy a megjelenített eseményből

6 Fried István, „Az ő kedves szava Logos volt – az értelem”. *Antikvitás-recepció a korszakküszöbön* = *Uó, Magyar irodalom(történet)*, Tiszatáj könyvek, Szeged, 2010, 184–213.

7 Itt épp csak említem Goethe adaptációját a *Faust* II. része ötödik felvonásából.

következő jelenséggel van dolgunk, az idők folyamán távol kerültünk istenektől, félistenektől, héroszoktól és bennük hívő, tőlük rettegő vagy tőlük távolságot tartani igyekvő halandóktól. G. B. Shaw *Pygmalion*ja nem szobrász, hanem nyelvész, a színmű női főszereplője virágáruslány, aki helyi-utcai dialektusától szeretne megszabadulni, elsajátítani a szép beszédet, hogy közelebb kerülhessen az úri társasághoz. Mégsincs kétely abban a tekintetben, hogy egy modern angol *Pygmalion*-történet kerül a színpadra, jóllehet a nyelvész egyáltalában nem rendelkezik a szobrásznak a művészet és megalkotott műve iránt érzett áhítatával. Közben szerelmi történetként is olvasható és nézhető: a nyelvész beleszeret a beszélni megtanított virágáruslányba, aki az egyik finom társaságban szépen szerepel, mindez a *Pygmalion*-vonatkozásból következik.

Egyelőre ennyi előzetes tájékoztatás feltehetőleg elegendő, s bár Petőfi néhány verséről lesz szó a feltételezett/vágyott átváltozás/átváltoztatás<sup>8</sup> szempontjából, előkészítésül kissé távolabbról indítanék. Kiegészítve a bevezetésben mondottakat, megkülönböztetném egyrészt az antikvitásból eredeztethető átváltozás- (legalább oly mértékben átváltoztatás-) történeteket, amelyeknek lírai és prózai (epikus) változatai fel-feltűnnek az antikvitás-recepcióban, az antikvitásból merítő, ám annak korántsem elbeszélésre vonatkoztatott stratégiáját továbbgondoló, önállósuló és főleg motívumtörténeti vonatkozásaival érvényesítő darabjait, másrészt az antikvitásban talán kevesebbszer jelentkező, részint a [költői] halhatatlanság eszméjén töprengő, részint azonban magának az átváltozásnak/átváltoztatásnak hol bölcséleti, hol kifejezetten én-központúan lírai megnyilatkozásait a történettől függetlenítő változatokat. Ez utóbbiak külső ismérveiket tekintve hol a vállaltan didaktikus tanító költemény formájában jelentkeznek, hol [a legjelentékenyebb hatással a romantikában] dal-létre tartanak igényt, nem riadva vissza elégikus színezéstől, hol inkább az elfogadott műfajok kontaminálásával gazdagítják, avatják hagyománnyá a kikísérletezett, hangvételeivel újszerűnek ható lírát. Már Horatius is eredményesen kísérelte meg önnön költőségét egy átváltozás-gondolat kifejtésével összhangba hozni, a halhatatlanság-eszme jegyében,<sup>9</sup> Goethe tőle függetlenül, a maga világképének, általa tételezett világrendnek verses (disztichonos, illetőleg hexameteres versforma segítségével) leírását adja.<sup>10</sup> Méghozzá olyképpen, hogy megszólítva a vers címzettjét [adott esetben Christiane Vulpiust, a későbbi feleséget, ezáltal fellebbenti a fátlyat a szólás intimszférájáról] előadja, mintegy érzelmeiktől és költői képektől áthatva természettudományos „vízió”-ját: a pontos leírás ellenére az Egész és a Részletek jó és célszerű elrendezettsége, láthatósága és elfogadottsága némi távlatában Lucretius *De rerum naturáj*át [A dolgok természetéről] idézheti meg. Miközben a szemléltető oktatást a maga leírásában gyönyörködő, a didakszist a költői alakzattal egyensúlyban tartó versbeszéd változatos retorikai eszközeivel cseréli föl, s csupán a klasszika poétikai elvárásait szem előtt tartva utal az istennőkre, Ámorra [mintegy

8 Az alább elemzendő *Fa leszek, ha...* versről szerzőtársam, Szappanos Balázs állítja, hogy „metamorfózis-vers”. Fried István – Szappanos Balázs, *Petőfi-versek elemzése*. Tankönyvkiadó, Budapest, 1978, 23.

9 Quintus Horatius Flaccus, *Összes versei*, s. a. r. Borzsák István – Devecseri Gábor, Corvina, Budapest, 1961, 176–177, 650–651. Kardos László, Cholnoky László, Szabó Lőrinc fordításai. A költői én biformis [lételem kettőzve, kétarcú költő], aki: „hattyú leszek”, „fehér hattyúvá változik fejem”, „hattyúszerűvé változik ősz fejem”. Az énekek második könyve 6. Ad Maecenatem.

10 A Goethe-verseket az Erich Trunz által sajtó rendezett hamburgi kiadásból idézem.

jelelvén, mit vél folytatandó örökségnek, mely poétai vidékre gondol vissza, ahonnan a maga természettudományos megalapozottságú világnézetét a költészethez, a költészetet pedig a természet alkotta rend tökéletességének megjelenítését célzó tanítóköltészeti elkötelezettségéhez közvetíti). E cél határozta meg a címadást: *Die Metamorphose der Pflanzen – Metamorphose der Tiere* [A növények átváltozása – Állatok átváltozása]. A metamorfózis címbe illesztése felmenti a költőt, hogy a megszólítottat állandóan figyelmeztesse: a Természetben zajló munkálatok a vers tárgyai, és attól is, hogy látszólag csupán „tényt” közlő mondatának éppen a metamorfózis körébe vágó perspektíváját részletezze: *Kriechend zaudre der Raspe, der Schmetterling eile geschäftig* [kissé szabadabban: tétován mászik a hernyó, buzgón siet a pillangó], a két kurta megállapítás egy sorba tömörítve, sorrendiségével jelzi ama összefüggést, amely Ovidiusra utal vissza, és sokszázados motívumvándorlást követőleg teljes színességében Csokonai Vitéz Mihály pillangó-látomásában kap (nem túlzás!) a goetheihez méltó alakot. A vers hasonlóképpen vezet be (és körül) az állatok világába(n) a megszólítottat, hogy az e területen működőket kormányzó Örök Törvényt tárja föl előtte, életkörülmények és alak viszonyrendszerét, mely egymással ellentétes lényegiségeket fűz össze (hatalom és korlátok, önkény és törvény, szabadság és mérték), a szent múzsa [a följebb említett istennők] harmóniájukban állítja eléd, szelíd erőszakkal okítva, örvendj, legmagasabb teremtménye a Természetnek, aki képesnek érzed magad a legmagasabb gondolatokra, hogy feléj a teremtés át/meggondolásához, állj meg itt csöndesen, tekintsz hátra, vizsgálódj, hasonlítsd össze, vedd úgy a Múzsától kapottat, hogy megszemléled a kedvesen teljes bizonyosságot, ám mentes maradsz a merő rajongástól. Az összehasonlításnak (vergleiche) a vizsgálódással összekapcsolódása teszi lehetővé a növényi–állati metamorfózisok, a Természet nyilvánosságra hozandó titkai mélyebb megértését. Az emberi létezés – mint a metamorfózisnak alávetett, vagy ettől távolabbra gondolva, a metamorfózis lényegiségét megértve – nem egy trilógia [mely lírai versalakzatként más Goethe-mű számára volt főnntartva] záró darabjaként fogalmazódik meg, hanem több évvel később a *West-Östlicher Diwan* [Nyugat-keleti diván] *Moganni Nameh/ Buch des Sängers* [Az énekes/dalnok dala] ciklus igen fontos helyén, cikluszárói minőségben: *Seelige Sehnsucht* [Üdvözült vágy] című versében. A ciklusban olyan, az életmű egésze szempontjából fontos verseket találunk, mint a *Hegire, Talismane* [Talizmánok], *Elemente* [Elemek], *Im Gegenwärtigen Vergängnis* [Jelenben a múlt], ismétlem, cikluszárásul az *Üdvözült vágy*. Az első strófában megpendített jelen-ség: *Flammentod* [Lánghalál] fokozatosan jut el a kifejtéshez, hiszen a megszólított [önmegszólításként is olvasható a vers, nem válsághangulat feloldozására, hanem a lánghalállal jelzett körülmény mélyebb értésére való önfelszólítással] nem kíván az éj sötétjében maradni. A sötétben föl villanó gyetyafény idegen érzést [fremde Fühlung] támaszt, a magasabb létállapot vágya kél benne, s végül a fénybe repül, ahol te, pillangó, elégsz. A korábbi említéssel ellentétben nem a hernyóból kikélő pillangó, mint a létezésnek nemesebb-magasabb alakzata tematizálódik, hanem a magát a fénybe vető, ott elégetéssel önmagát feláldozó pillangó [Schmetterling] példázódik. S amíg nem kerülsz annak a tudásnak-érzésnek-vágnak birtokába, miszerint *Stirb und werde* [halj meg és legyél, szüless újjá, éld újra a főnixmadár példaadását], mindaddig nem vagy, nem lehetsz más, mint e sötét föld borús vendége. Goethe

versét a megannyi tudós magyarázatnál ékebben, költőiebben és meggyőzőbben értelmezte *Lotte Weimarban*<sup>11</sup> című regényében Thomas Mann, aki az értelmezést a megöregedett wertheri Lotte és a Nyugat-Keleti divánban megújulni-megifjodni képes Goethe között zajló számonkérés és feloldódás terében tette szemléletessé. Lotte az áldozat(ok) és akinek áldoznak furcsa és nem egyértelmű, kényszerektől sem mentes viszonyát kérte számon, míg a regényalak Goethe (mi mást tehetett?) teljesen goetheien felelt: akinek áldoztak/áldoznak, maga is áldozat: hiszen ő maga a gyertya (mely „csonkig ég”, valóságosan is, képletesen is), teste fogy el, miközben elfogadja a pillangó lángáldozatát, fénnyé és szellemmé válik a metamorfózisok szűnni nem akaró játékában.

Bárki fölfoghatja dolgozatom Goethe-vonatkozásait fölösleges kitérőnek, a dramaturgiából vett kifejezéssel, megakasztó mozzanatoknak, mely gátolja az egyenes vonalú, logikus kifejtést. Mégis szeretném megvédeni (nem Goethét vagy Thomas Mannt, ők szorulnak a legkevésbé az én védelmemre) az eljárást, amely a Petőfi-versektől időben és térben messzeeső epizódokat emleget a motívumvándorlások más példákból jól ismert eseteire. Mert igaz, és ezt nemsokára többszörösen demonstrálom, hogy Petőfi szubjektivizált átváltozásai csak egy, a tematikát feldolgozó többkötetes vállalkozásban csoportosíthatók együvé, de ez nem zárja ki, hogy egy tágabb (ha úgy tetszik: világirodalmi) kontextusban fény derüljön egymást korántsem tagadó, de mind irányzatpoétikailag, mind – ebből következően – az én-szemléletet/felfogást tekintve ellentétes motívumfeldolgozások kontrasztos vizsgálatára. Az efféle tárgy-és motívumtörténeti értelmezéseknek nem utolsósorban az a céljuk, hogy ne az egymáshoz hasonló közös vonásaiban mutassák be a motívum lényegi jellemzőit, hanem éppen ellenkezőleg, az egyedi eset különös voltát, valamint a különös eset egyediségét szemlélve/szemléltetve, érzékeltessék a tágas kontextusban helyet kérő és helyhez jutó (adott esetben lírai) versek igényét érvényességük elfogadására. Arról bizonyára fölösleges értekezni, mennyire másképpen „kulcsfogalom” a Természet (természet) Goethénél és Petőfinél, hogy a Goethénél megélt tanítói hevület semmiképpen és sehol sem bukkan föl Petőfinél, még vers-polémiát célzó versei is mentesek a tanítói modortól. Goethénél a személyes viszony nyilvánossága elvész e modorból. Ugyanakkor a hangsúlyozottan személyre, személynek szóló előadás, amely lehetővé teszi az átváltozás feltételektől mentes szubjektivizálását, jó szolgálatot tesz a teremtő képzelet működtetésének, Petőfinél a harmónia és a disszonancia, az azonosulás és széthasadság, a goethei Egésztől eltérő egyazon természeti világ és annak fázisokra, részterületekre tagolódása adekvát formához jut, mint ahogy Goethe időmértékes verselése az antikoktól átörökölt, „modern”-re módosította, a maga „természettudomány”-ával párosította átváltozás-nézetét.

Petőfinél nem hiányzik, ami Goethénél megvan, bár máshonnan indul (a nemzetközi mű- és népmese-hagyományból), minek következtében máshová jut el (a maga átváltozás-nézetének lírai alakzatokká szervezéséig), szembesülvén a különféle romantikák felől érkező sugallatokkal, ami a szubjektum rögzíthetőségét/rögzíthetet-

11 Az író regénye Goethéjének megnyilatkozásait Goethe-idézetekből szerkeszti össze, mely módszert Mann maga nevezi montázstechnikának. A 20. század végi intertextualitásváltozatoknak játszik elébe.

lenségét illeti. Ugyanis a Petőfi-oeuvre-nek nem akármilyen fontosságú feltételezései a följebb említett körbe vágnak, egyben a mesei örökség átstrukturálására ösztönzik a költőt. A legjobb talán az lesz, ha a *János vitéz* motivikus szerkesztésével foglalkozom, bemutatván, mint él az elbeszélő az átváltozás-tematika különféle lehetőségeivel.<sup>12</sup>

Az első alkalommal egy metaforikus előadásba burkolva kerül szóba a személyiségre emlékezés, a személyiséget felidézés dezantropomorfizáló változata, Jancsi és Iluska elválását az emberi lényeg átváltozásával teszi szemlélhetővé az elbeszélő. A későesti búcsúzás első mozzanataként Iluska szavaiban kap alakot az ilyenek még sosem látott Jancsiról a leány megfigyelése, kimondván, hogy az eddigi megjelenéshez képest valami olyanféle történt, amely túlmutat a személyek között létesült kapcsolat átláthatóságán: „Jancsi, lelkem, mi lelt? Mért vagy oly halovány, / Mint az elfogyó hold bús őszi éjszakán.” A hasonlatban érzékelhető a halál-képzetet előhívó sejtelem. A történetek elbeszélését követőleg hangzanak föl a búcsú szavai, amelyek félreérthetetlenül az átváltozás jegyében szólnak: „Ha látsz száraz kórót szélvészttől kergetve, / Bujdosó szeretőd jusson majd eszedbe.” Emellé idézem Iluska választát: „Ha látsz tört virágot útközépre vetve, / Hervadó szeretőd jusson majd eszedbe.” A paralelizmus a váratlanul körvonalazódott helyzet elégikus vonásait erősíti, a szókincs, főleg a „képkincs” azonos szemantikai körből származik, s a sorsnak kiszolgáltatottságra utal. Ugyanakkor jelzi a személyiség ki/megfosztottságát, az emberi lényeg kiüresedését. Míg Jancsi szélvészttől kergetett száraz kórója egyfelől a bujdosásnak [száműzetésnek?] képét vázolja, egyben a létezés olyan alakba lépését, mely bevégeztnek és visszafordíthatatlannak mutatja az emberi vonások felszámolódását, a léttelenség reménytelenségét, Iluska ugyan hasonlóképpen nyilatkozik új fázisba lépő életéről, de apró jeleit adja (nem a sors enyhültebb, de azért kegyetlen) játékának, a tört virág; a hervadó jelző egy még nem teljesen lezárt folyamatról tudósít. Különös tekintettel arra, hogy a virág-szimbólum [akár a tört, akár a hervadó jelzővel minősül] korántsem teljesen visszafordíthatatlan folyamat feltételezését teszi lehetővé. Az itt éppen csak megpendített szólam aztán az elbeszélés folyamán nem pusztán újabb jelentéssel bővül, hanem az átváltozás lépésről lépésre történő megvalósulását szolgálja. Ennek előlegezése mintegy mellékesen kerül szóba. A Kukorica Jancsiból János vitézzé „előlépés” közöttes terében Kukorica Jancsi a francia királynak mondja Iluskáról: „Az egyetlen rózsza tüskés életemen.” Mely mondatral részint a száraz kóró is megidéződhet, de ami ennél fontosabb: a tört virág ezúttal rózsza nevet kap, részint konkretizálódik, részint a rózsza beléptet egy nemzetközi nép- és műköltészeti hagyományba [a kedvesnek rózsaként megszólítása, rózsához hasonlítása, lényének rózsza-jellege]. A szomszéd kislánytól tudjuk meg Iluska sorsát, újramondja Iluska szavait, amelyek nem kevésbé emlékeztetnek a nemzetközi/világirodalmi motívumokra, az életben egymástól elszakított párok egyesülésére a halálban: „Jancsikám, Jancsikám, az isten áldjon meg, / Másvilágon, ha még szeretsz, tied leszek.” Mind a rózsza-motívumnak, mind ez utóbb említettnek még jelentékeny szerep jut a történet folyamán. A *János vitéz* új szakaszát kezdő [az előzőt radikálisan lezáró, egy új

12 A *János vitéz*t értelmezve nem tér ki erre a lehetőségre a dolgozat szerzője, viszont az elbeszélő költemény folklór-mesei anyagának új kutatásaira reagálva új szempontokat ajánl: Szilágyi Márton, *Tündér, álom, János vitéz = Uó, A magyar romantika ikercsillagai. Jókai Mór és Petőfi Sándor*, Osiris, Budapest, 2021, 67–84.

bujdosó történetet megnyitó) történésorozatban az átváltozásnak egy még nem tudatosított, de sejtetett formája körvonalazódik: „A sírhalom felett / Egyszerű kis rózsabokor nevelkedett. / Leszakította a virágszálát róla. / Elindult...” A szinte öntudatlan cselekvés azonban egy kurta monológban részint programmá emelkedik, részint (s ennek lesz következménye a boldog végkifejlet) az átváltozás inkább sejtetésével mint tudásával újragondolja Iluska sorsát: a tört virágtól, a rózsának látástól a sírján nőtt viráig; átváltozott lény(eg)ének jelképéig. E jelképbe fogalmazódik Iluska éne, emlékeztető és „lélekvezető” „alak”-ban lesz Jancsi kísérője és társa: „Ki porából nőttél, árva kis virágszál, / Légy hűséges társam vándorlásaimnál, / Vándorlok, vándorlok, a világ végeig, / Míg kívánt halálom napja megérkezik.”

Noha a világ végét Garay obsitosa [is] megjárta, kevésbé azonban a Halál tartományát,<sup>13</sup> hova a hős elviszi a kis virágszálát, hova a kis virágszál irányítja. Ez annyit jelenthet, hogy el kell hagynia a konkrét földi tereket, fokozatosan be kell lépnie a mesék, még inkább a mítosz világába. A rózsaszállá változott Iluska emlékezete munkál Jancsi vándorlásaiban, ez az emlékezet mentessé tesz „a bútól egészen”. „Mert mikor keblén a rózsaszálra nézett, / Nem volt az többé bú, amit akkor érzett.” A maga módján ez is átváltozás, vagy inkább egy előkészület megalapozása a vég-ső átváltozáshoz. Így ér főszereplőnk Tündérországba, az elysiumi mezőkre, netán a Halál országába(?), melyben végbe megy (nem a szokványos csoda, az többszörösen előkészült) nem kizárólag a mesei igazságtétel [miután a Rossz elnyerte büntetését, a jónak el kell nyernie hűségéért, kitartásáért méltó jutalmát]. Megvalósul a beavatódás, mely Tündérországnak a többiekkel egyenjogú polgáraivá, sőt, uralkodóivá teszi a szerelmespárt. Félreértésnek nem szabad esnie, az elbeszélő megismétli, amit tudunk („S a rózsát, mely sírján termett kedvesének, / Levette kebléről...”), másodsor is megszólítja. Még hozzá olyanformán, hogy a rózsának ekkorra már nem társi, hanem lélekvezetői mivolta lesz lényegessé: „»Te egyetlen kincse, hamva kedvesemnek, / Mutasd meg az utat, én is majd követlek.« / S beveté a rózsát a tónak habjába;”. Az emelkedettebb szólást a birtokos jelzős szerkezetek és alakjai biztosítják, a rózsához szólás retorizáltságot igényel, erős felszólítást, mely a rózsának, önmagának egyként szól. A „csodák csodája” így következhet el: „látta Iluskává válni a virágot”. A mesemondó szerepébe visszalépő elbeszélő egy teljes strófát szentel a csoda magyarázatának, mely kizárólag azért maradhat mentes a didakszistól, mivel magasabb síkra helyezi az életből halál, a halálból élet, talán megengedhetően, a goethe-i „Stirb und werde” „mitológiá”-ját. Ezzel kerekedik ki az átváltozás-történet, amely korántsem bizonyul egyirányúnak, hiszen az oda-vissza változások összjátékszájaiból épül föl, s ezzel ismét csak egy világirodalmi motívumsorba kapcsolja be a művet.

A *Csongor és Tünde* előzményként már több ízben fölmerült, kiváltképpen Tünde és Ilma ingadozása a tündéri és emberi alak felvétele, átváltása között. Hauff gólyakalifa-meséjének<sup>14</sup> két férfi szereplője hasonlóképpen cseréli föl emberi mivoltát a gólyaalakra [elfelejtven a varázsigét, nem keveset kockáztatnak], a végén mégis sikerül visszaváltozniok, de a későbbiekben játékosan imitálják továbbra is a gólya-haj-

13 Háy János daljátékba illőn elbeszél, nem bölcselekedik, élményvilággá szerkeszti életét.

14 Wilhelm Hauff, *Die Geschichte von Kalif Storch* = Uő, *Märchen*, szerk. Jürgen Jahn, Aufban, Berlin–Weimar, 1973, 20–37.

longásokat. Andersennél a vadhattyúk példázzák a metamorfózist, melynek (egy esetben) félig sikerültsége a közöttek létnek lesz beszédes figyelmeztetője. A rusnya békává változtatott királyfit egy/a leány csókja hozza vissza az emberi létezésbe.<sup>15</sup> Az antikok felfogásával szemben az újabb szerzők műveiben az ember sorsválasztó, Kukorica Jancsi János vitézként maradhatna Franciaországban, A *Gólyakalifa* szereplőinek nem feltétlenül van szükségük arra, hogy gólyaalakban vegyék szemügyre a világot, Tünde a halhatatlanságot veti el magától, mikor úgy dönt, többet nem változik vissza hattyúvá. Hozzáteendő: a művekből jórészt kimarad, ami az emberi tapasztalaton túl van, a visszaváltozás végleges, a megtapasztalt (olykor akaratlan, olykor kényszeres) „idegen” létezésből aligha marad bármi is. A boldogság beteljesülése, az ismételten föllett emberi létezés immár nem emlékeztet ama „közjátékra” vagy korábbi alakra, onnan mi sem telepíthető át. A művek meg sem kísérlik, hogy annak esetleges emlékét megidézzék, utóhatását emlegessék: a mű lezárul, megnyugtató véget ér – a *Csongor és Tünde* meg a *János vitéz* két változattal szolgál arra, hogy a vissza/átváltóság az emberi világba fut ki, onnan nem mozdul tovább.

A *János vitéz* általam idézett sorai ugyan érintkeznek a lírai előadással, ám természetszerűleg az elbeszélésben van kijelölt helyük. A lírai darabok viszont utalhatnak az epikus műfajokban meghonosult történetmondás epizódjaira, de eleve elliptikus szerkezetük kizárja a sejtetett epizódok történetté bővítését, helyzetrajzban, monológban, szimmetrikus és aszimmetrikus előadásban vagy feltételezéshez kötött cselekvés megélésére hivatkoznak, vagy a személyiség természeti tényezővé válásának esélyeit mutatják föl. A személyiség nem átalakul valamely természeti jelenséggé (széllé, viharrá), nem-emberi tüneménnyé (hegy, völgy), hanem ezekkel azonosulva – még ha eleve előre bocsátva – a feltételes módot, kiváltképpen a létige feltételes alakját alkalmazza, gyakori a kezdés a volnék–lennék alakokkal, s a képzelet játéka szerint működik-működtet. A szó szoros értelemben „játszik” a más – többnyire természeti – alakban létezés felszabadító esélyével, ennek sokféle megnyilatkozási formáját reprezentálja, így a személyiség akciók lehetőségeit messzemenően kitágítja. Egyben fölveti annak a lehetőségét, hogy nem az emberi forma az egyetlen megjelenési „alakzat”, a vers létrejöttében különlegesen fontos szerepet játszó képzelet megnöveli a [költői] világ s benne, általa a személyiség autentikus létezésének határait. A feltételes mód ezúttal nem a bizonytalanságot, a meghatározhatatlanságot érzékelteti, hanem arra a [gondolati-költői] kísérletre utal, amely túlmutat az emberi létezés kompetenciáján. Beszédes, hogy a Horatiusszal párbeszédbe léptetett korai vers<sup>16</sup> álomlátásában az álmáról anyjának beszámoló ifjúnak szárnyai nőttek, és így módja nyílt arra, ami másképpen elképzelhetetlen lett volna, hogy átrepülje a végtelent. A filológia a daidaloszi mintára hivatkozhat, az ifjú korai halála akár az ikaroszi sorsot is sejtethetné, az anya pedig a csalóka álom-képzetet foszlatná szét. Ebben a versben a szó szerinti és az allegorizáló jelentés ellentétének feloldása megtörténhet, a költői halhatatlanság a válasz, a téri végtelenség helyett [bár éppen Ovidiusnál

15 Max Lüthi, *Europäische Volksliteratur. Themen, Motive, Zeitkräfte = Weltliteratur und Volksliteratur*, szerk. Albert Schaefer, C. H. Beck, München, 1972, 58.

16 Gábor Dániel, *Horatius-hatások Petőfi költészetében = Római költők a 18-19. századi magyarországi irodalomban. Horatius, Vergilius, Ovidius*, szerk. Balogh Pirooska – Lengyel Réka, MTAK BTK Irodalomtudományi Intézet, Budapest, 2016, 316–323.

a téri végtelenség sem mellékes az *Átváltozások* epilógusszerű záró soraiban) az időire vetül fény, a végtelent a maga birtokába vevő költői szó diadala végül megszűnteti az álmofejtés ellentmondásait. Az átváltozás már e korai versben helyet kér és kap, bár itt nem a személy, hanem az ének száll madárként szerteszét, s az égből lehozza a „hír csillagát.” Az ének „bűvös” jelzője szintén a hétköznapi emberi tényezőkön túlmutató, attól függetlenedett elemként csempésződik a versbe [*Jövendőlés*]

Az 1845-ös, goethei előzményekhez fűzött *Száz alakba...* eltér a sémától, melynek Petőfi valójában sosem áldozott. Nemcsak azért, hogy goethei mintát követ, s ez, ismerve Petőfinek kurtán-furcsán megfogalmazott véleményét Goethéről, akár meglepőnek mondható, hanem azért, hogy egy erőteljesen stilizált helyzet visszafogott szubjektivitását kiszabadítja egy, akár orientálisnak is elgondolható poeticitás keretei közül, s a romantikus magatartásnak tulajdonított képzelőerő elsöprő erejével szétrombolván a gátakat, parttalanra növeszti. S mindezt nem a maga parttalanra tágított érzemvilágának átváltozásra képes sokféleségét bizonyítandó, hanem egyfelől a lírai „te” emancipálását előmozdítandó, másfelől annak a kölcsönösségnek játékoságát bizonyítandó, mely az én–te közötti játék megteremtését teszi lehetővé. A verskezdesben az ismétlések hangsúlyozta pozíció a rögzíthetetlenséget sugallja, amely a tárgyi, a személyhez kötött, a természeti jelenések kiáradását demonstrálja, a különféleképpen megjelenés/megnyilatkozás képzelőerő által színre állított tüneményeknek egymásra rétegződését. Jóllehet valaminő rendbe a képzeleti tünemények összeállnak, de mindenképpen mentesen az időiségtől, sőt, a történetté alakulástól/ alakíthatóságtól. Annak ellenére szűnik meg az időiség, hogy a „majd”, a „máskor”, a „néha” a strófákba rejtett jelenéseket elkülöníteni igyekszik egymástól, ám főleg annak érdekében, hogy az átváltozásról tudósítson, ne az átváltások között keresendő összefüggések nyomába eredjen. Mert ilyen összefüggés az időiségtől és térbeliségtől független, ez nem több, de nem is kevesebb, mint az én képzelőereje által teremtett te megjelenési formája, amelynek láttára, bámulatára ajánlja föl az én átváltozásából fakadó alakzatot a létesült Te számára. Egyfelől a Te száz alakja kap érzékelhető testet [sziget, szentegyház, gazdag útas, Kárpát, rózsalomb: mint megfigyelhető, sem e felsorolásban, sem az eredeti helyet visszakeresve nem lehetséges egy logikai rend, egy idői-térbeli szervezethez rekonstruálása]; az én megközelítő stratégiájában az alábbiak lelhetőek fel: szilaj folyam, repkény, útonálló, jámbor alamizsnás, mennydörgés, csalogány: a képzelőerő pazar(ló) játéka mozgatja az Én igyekezetét a méltó megjelenésre. A bevezető két sor [Goethe-versre utalva] többet ígér, mint amit konklúzióként a némi magyarázó jelleggel a vers végére illesztett strófa kínál. A bevezetőben tömören tematizálja az Én–Te viszonyt, egyben annak lehetőségét, hogy ez a viszony tematizálódhassék. Kiváltképpen beszédes, hogy az ismétlés során a két sorban nem csekély elmozdulás fedezhető föl, részint grammatikai jellegű [a ba-ban váltással], részint a mentalitást, illetőleg költői magatartásformát tekintve: „Száz alakba öltözik szerelmem, / Száz alakban képzel tégedet.”

Az átváltozás az Én-t és a Te-t egyként meghatározni igyekszik, létezésük [legáltalában ebben a versben] csak átváltozott alakban *képzelhető* el. Mégis akad különbség, ez az öltözik [mely az Én-re vonatkoztatható] és a képzel [mely a Te alakjának változatait bűvöli elénk] nem csekély eltérésére hívja föl a figyelmet. Az Én-nek az öltözik értelmében nem feltétlenül szükséges teljesen alakot váltania, s ha jelmezről

túlzás volna is beszélni, mégis, egy másféle megjelenés nem takarítható meg. Viszont a Te úgy jelenik, jelenhet csak meg, hogy az Én elképzeli, képzelet teremtette formában. Ennek következménye, hogy az egymásra utaltság, egymástól függőség ellenére az Én aktivitására vetődik több fény, lesz hangsúlyosabb, míg a Te olyan alakban léphet elő, amilyenként az átöltözött Én elképzeli. Így az utolsó versszak félreérthetlenné teszi: „Ime, szerelmem ekképp változik”, hol intenzívebb, hol kevésbé intenzív képekben tudatosít/tudatosul, „mindig él” – biztosítja a Te-t, zárásul [rosszindulatúan szólva] magyarázkodik [jobbindulatúan szólva]: az átváltozásokat hitelesíti, metaforájával szinte véglegesíteni igyekszik azt az emberi állapotot, amelyet szerelemnek lehet és kell nevezni [„S nem gyöngül, ha néha szelídebb is, / Gyakran csendes a folyó, de mély”]. Az Én át- meg átöltözve nem változik [lényegében], hanem annak megfelelően jelenik meg, ahogy a Te-t az Én és képzelete teremti. Ez a képzeleti „vallomás” nem ismer határoeltságot, ugyanakkor a strófákon belüli rend, az erőteljesebb és a lágyabb szólamok váltogatása, a távolinak-közelinek, fenségesnek-megszokottnak egymásra következése mégis kijelöli a területet, amelyen belül a képzelőerő mozoghat/mozgathat.

Petőfinek korai szerelmi költészetén belül az egyik legmegragadóbb, leginkább többfelé nyitó darabja a *Fa leszek, ha...* – 1845. augusztus-szeptemberéből. Elterjedtsége, népszerűsége nem utolsósorban a megzenésítésnek köszönhető, dalként akár „magyarnóta” alakban funkcionálhat, akár népszínmű-betétként. Két versszaknyi terjedelme, megszerkesztettsége, a strófák és sorok mint fokozódásban megvalósuló, kimondva hangsúlyozott változás-tematika megvalósulása lehetőséget kínál arra, hogy minden fölöslegesnek bizonyulható, járulékos, magyarázattal szolgálható elem elmaradjon. Ellenben a szünetet és hiányt („üres helyet”) nem tűrő előadás céltudatosságával teljes „világ” rajzolódhassék ki. Míg az első versszakban földi [természeti] téren járunk, a második versszakban elhagyjuk ezt a tájat, és nem transzcendens, stilisztikailag túlzásnak tekinthető, kozmikus távlat bontakozik ki. Az első versszakban a lépésről lépésre haladással érünk el a célhoz, a második versszakban roppant ellentétek kényszerülnek dalformába, s az első versszakkal párban a cél lehetőségét és lehetetlenségét egyaránt tartalmazó zárás magasabb szinten teljesíti ki. A két strófa négy sora kezdődik *ha*-val, feltétel megkockáztatásával, ez módot ad arra, hogy a látványosabb előadásmódot megkerülve ne kelljen [legfőjebb áttétellel] a korábbi és későbbi versek feltételes módú igéit mozgósítani, az igék maradhatnak a szerényebb és határozottabb kijelentő módban. Valamint: az első versszak három, a második két feltételezése szűkszavú keretek között bontakozhassék ki. Ugyanis a létige jelen idejű alakjában négy ízben [vagy], jövő időben kétszer bukkan föl, a címzett jelenétől téve függővé az én jövőjét, míg az „egyesül” két különböző alakban, először strófázáróként, utóbb zárójelbe téve, a többes szám harmadik személyt többes elsőre cserélve sorolódik be a versbe. Ezen kívül – rímpárként – két ígérelünk: változom–elkárhozom. Ez a „takarékos” előadás, mely a különféle szövegkörnyezetbe helyezett szavak vonzó-taszító játékára épül, teremti meg a feszültséget. Az első strófa akár játékosnak is minősíthető, a második strófában az addig soronkénti váltások helyett két soronként történnek, mintegy érzékeltetvén, hogy a vágyott, elképzelt, akart létezés dimenziói immár nem átlátható-földi viszonylatok között határoznak meg sorsot, hanem a földi erőktől függetlenül. Az első strófában részint

a fa–virág–harmat átváltozással követhető a virág–harmat–napsugáré. Utóbbi már jelzi, hogy a vágy elhagyni készül az eföldi tereket, hogy aztán a második strófában a mennyország–pokol, illetőleg a csillag–elkárhozás párhuzamai tételeződnek. A vers a látszólag bejelentés-tartalmú, az elváltozottság helyzetébe már belépett személyes kijelentéssel kezdődik [jövő időt megidézve], a vers végén az Én–Te játék a lehető legszemélyesebb váltást viszi színre, az elkárhozását. Mindezt – mint volt róla szó – az egyesüljenek–egyesüljünk „útvonalán”. A közbeiktatott *változom* semmi közösséget nem mutat sem a megváltással, sem a megváltozással, az egyik (remélt, kívánt, feltételezett) létállapotból a másikba átlépés olyan „követő” magatartásból következik, amely a „száz alakba” öltöztetett leányka sokféleségében a költői tekintet véli föltárulni látni. Ebből vezethető le, hogy a versről gondolkodhatunk úgy, mint egy szerelmes költeményekből álló ciklus darabjáról [ekkor más lesz a helyi értéke, hiszen egy lírai viszonyrendszerbe illeszkedik], de úgy is, mint a változás, az átváltoz[ta]tás egyik modelldarabjáról, amelynek értékét a ciklusban elfoglalt hely mellett, azon túl, önnön poeticitása, említett megszerkesztettsége, takarékos előadása, szerény körből választott, de ismétlésekkel fölerősített szókinccse – metaforizáltsága szavatolja. Köznapi szavakkal élve: a nagyon egyszerű, átlátható gondolatmenet, továbbá igen összetett, egymásra épülő, a fokozást igénybe vevő előadás erőteljes egységet alkot. Az egyszerűnek látott-érett gondolatmenet nyitotta meg zenei-szövegi népszerűsége előtt az utat, a megszerkesztettségbe rejtett, kurta utalásokba szorított Én–Te játék viszont a Petőfi-oeuvre-ben elfoglalt jelentékeny helyet biztosítja versünk számára. A verset megelőző *Alacsony kis ház...* záró strófáját érdemes idézni: honnan változik át a költői beszéd és mivé: „S így, ha mennyet és poklot bejárok, / A pokolban ami gyötrelem / És a mennyben, ami üdvösség van, / Egy percben mindazt átérezem.”

Csak hogy a *Fa leszek, ha...* nem tartalmazza a „konklúziót”, mivel olyan értelemben „statikus” helyzetet rögzít, amelyben az Én szerepvállalása a Te elképzelt megjelenése szerint alakul, ugyanakkor megszünteti ezt a fajta statikát azzal a dinamikával, amellyel a helyzetek egymásra rétegződnek, újabb szintre lépnek, és együttesükben mutatják föl [mindenekelőtt a költészet „hatalmát”, a nyelv közvetítette változás végtelenbe játszódsát], a *Szerelem gyöngyei* ciklus megalkotásával pályája újabb szakaszába lépett költő műfaji [a dalt illető] tájékozódását.

Az átváltozásmotívum „átképzeléses” változatával a költő korán találkozott, az 1844-es *Volnék bár...* verse szerint. Az önmagát több alakzatban elővezető személyiség elégiát idéző érzésének reménytelenségéről ad hírt [a „Csak tégedet nem ismernék” refrénnel térítve vissza az ábrándjaiba vesző alakot a földi létezés „realitás”-ába]. Az átváltozásokkal – mondhatni – bizzar szituáltságot teremt, amely a hétköznapi létezéssel nem tart hasonlatosságot, inkább a romantikus rekvizitumok versbe szedésének próbájául szolgál. Kerényi Ferenc – Horváth Jánossal jórészt egyetértésben – a „szenveleg” ígét<sup>17</sup> véli megfelelőnek, hogy egy, a kortárs „világirodalomban” azért mégsem egészen szokatlan, de éppen a lírai Te-ről alig vagy semmit nem mondó ellenpontként körülrít pozicionáltsággal jelezze érzelmi világa milyenségét. A magam részéről, kevesebb szigorúsággal, nemcsak egy romantizáló igényű nyelv próbájának gondolom a verset, hanem inkább részleteiben, mint egészében az átváltozástípusok

17 Kerényi Ferenc, *Petőfi Sándor élete és költészete*, Osiris, Budapest, 2008, 136.

rövid seregszemléjének is, mely a rendkívülivel, a különössel, a szélsőséggel egy nagyjövőjú szólamot szólaltat meg, egy hangvétel nyelvi adekvációjára tesz kísérletet. A lakatlan „sivatag bús szigete / A tenger közepének”, a „megdermedt éjszakája [...] / A messzi föld végének”, akár mint „hallgató éjféleken / Átokvert kósza lélek” lehet valaminő mesterségesen túlszigázott kifejezésmód erőlködése, mégis, az itt nem idézett strófákkal együtt a végletességek, túlzások, fölfokozottságok, szenvedélyek versbe fogásának, versszakokká tömörítésének, a furcsán ható parallelizmusoknak nem feltétlenül elvetendő változata. Mindegyik versszaknak lesz folytatása a Petőfi-életműben. Nem csupán előtanulmány a később sikerültebbnek minősülő művekhez, hanem figyelemre méltó próbálkozás a dalszerűséget, az elégia tónusát nem kevésbé „átváltoztató” nyelvjátékok sorában. Ennek jegyében írom ide *Az én szerelmem...* záró szakaszát, amelyben a tagadó strófa után befejezésül elszabadul a megszemélyesített, ezáltal átváltoztatott „szerelem”, s amivé formálódik, immár a maga jogán igényli szuverén költőiségét: „Az én szerelmem rengeteg vadon, / A féltés benne, mint haramja áll, / Kezében tör: kétségbe'sés vagyon, / Minden dőfése számomra halál.” [Nem a kevésbé ötletes rím [áll–halál], inkább az Én elmozdítása, egy feltételezett féltékenységi tragédia lehetőségének megvillantása, majd az Én-t is fenyegető vég összetettsége mutatja az eszközeire és tónusaira mind jobban rátaláló költő merész nyelvi találatait.]

Nem a följebb bemutatott vers párvaként, ellentettjeként, ám a tetszetős-mechanikus ismétlést megkerülendő érdemes a *Lennék én folyóvízzel* [Szalonta, 1847. jún. 1. után] folytatni az olvasást. A folyóvíz, vad erő, váromladék, kicsiny kunyhó, felhődarab, összetépett zászló sorozat a nyolcsoros, hat szótagos, kétszer félrímet kínáló versben az Én–Te játék egyben modalitások szembeállíthatóságát és hasonlóvá szerkesztését példázza az átváltoztatásra kijelölt térben. El-eljátszik a környezethez, a tájhoz fűzhető hangulatokkal, az Énnek a fenséges regiszterébe transzponált dallamát szembesíti a beszélő a kicsinyítésből fakadó, gyöngédebb és egyszerűbb szólammal, a sziklák között magának utat vájó folyam és a kis halacska, a vad erő és a madárka, a váromladék és a repkény, a kicsiny kunyhó a rejtett völgyben s a tűzhelyen nyájasan lobogó tűz, végül a felhődarab s az alkonyat együvé gondolása, a vágy alanyának és tárgyának alakjában szétkülönülő, a versben azonban egymással párosítható „ideái” mögött vagy előtt a „lennék” áll, amely az egyszerűbb óhajtástól a határozottabb kívánságig képzelteni el azokat a formákat, amelyekké válás a vágy beteljesüléséhez vezet el, és amelynek az utolsó strófában többjelentéses [elmúlás, halál, ugyanakkor kései, fáradt beteljesülés] gondolata az „elegico-dal” összetett megszólaltatását eredményezheti.

Ez és a többi idesorolható, efféle típusú vers tanúsítja, hogy az átváltoztatás/átváltoztatottság kerettémája a Petőfi-költészet egy hányadának, kisebbik része kezelhető úgy is, mint kései-távoli leszármazottja a valamikor az antikvitásban kialakított történet szituáltsággá formált [a motívumtörténet messzi utat bejárt] változatának, jelentősebb hányada azonban a kortársi költészet kritériumainak megformálásában mutatkozik érdekeltnek. A romantika vihar/fergeteg/vészek költőisége és képzőművészeti megfelelője [a magyar változatok közül talán elegendő Kisfaludy Károly festményeire hivatkoznom] éppen úgy megjelenik itt, mint a Kisfaludy Sándor váromladék-regéi ellenében a *Salgó*ra, továbbá a maga váromladék–repkény epikáját–líróját ajánló Petőfi-életmű más darabjaira utalás. A vad erdő önmagában akár a mese, akár

az irodalom közhelye, a *Lennék én folyóvíz*ben azonban még helyi értéke is meglelődik. Egyfelől a hegyi folyamot követő látványt váltja, hogy innen nézvést a váromladék tűnjön föl, másfelől a vad erdő „a folyó két oldalán” terül el, felkészülten a fergetegekkkel való harcra, vissza- és előre is utalva. A rejtett völgyben meghúzódó kicsiny kunyhó sem ritka jelenés az 1840-es években, s nem bizonyosan a biedermeier/almanach-líra helyszíne, a palotával szembeállítva politikai jelentéssel gazdagodik, képe az Arany Jánoshoz küldött episztolában is fölmerül. Ebben a versben a táji-termezeti létezés küzdelmes lényegével szembeállítva egy idill lehetőségét csillantja föl, mely nem lehet teljes („Eső vágta sebbel / Szalmafödelemen”), s amelynek, akár a többi pozicionáltságnak, nem csupán a „volnék”-kal indított képzelődés, hanem az átváltások gyors egymásutánja legföljebb ideiglenes jelleget biztosít. Hiába a vágy a Te személyének derűt sugárzó megjelenítésére, a záró strófa említett rezignált hangvétele elégikus (moll) tónust gondol rá anélkül, hogy szétdúlná, elemeire bontaná, amit a végig megőrzött dalszerűség biztosít (a verssor- és a strófakezelés, valamint a rímelés bravúrával: mindvégig a hatodik sor „volná”-ja a rímhívó szó, erre felelnek a tiszta rímek és az asszonáncok).

Áttekintésemet tervezve még két versről szőtt gondolataimat vélem fontosnak előterjeszteni. A *felhők* és *A szél* címűeket, mindkettő 1847. februárjából való.

A *felhők* a megfigyelő és a megfigyelt pozicionáltságát veti össze, hogy Én és természeti jelenség lényegi azonosságának kimondásához jusson el. A kiindulás nem több, mint a szemlélet értelmző nézőpont megjelölése, mely lehetővé teszi a felhők „alakváltozás”-ának leírását. A néztem és láttam a vizualitást nevezi meg a megismerésre érzékeny minőségnek, mely a szélsőséges megjelenési formából következtet a megvalósulni képzelt cselekvésre. S bár e „tarka égi vándorok” hol „ártatlan kisgyermek”-nek mutatják magukat, hol olyanok, mint akik a „viharral, e zsarnokkal / élet-halálra” vívnak, hol „lánytestvérek”-ként fogják körül a „beteg ifjút, a holdvilág”-ot, e kozmoszt bejáró vándorútkun „minden változásban” „Mindig egyformán tetszenek” – „akármikor s akárhogyan” figyeli őket a versben rögzíteni óhajtott pozíciójából az Én. A változás és a megmaradás égi tüneménye példázza nem pusztán a Természet képi alakba öltözésének az emberi lényegre vonatkozatható üzenetét, hanem sugalmazza a megismerő tevékenységnél közelebbi magatartásformára irányított figyelem mélyebb értelmének feltárulását, annak a rokonulási igyekezetnek átvilágítását, amely az Én-t a felhőkhöz vonzza. Hiszen a vers bevezetéséül természet és művészet (madár és festő) egyazon vágyával alapozza meg a felhőktől származó képiség és emberi állapotra lefordított jelképesség egymásra látásának esélyét, és ennek a ráismerésnek végpontjául rajzolódik ki változás és állandóság egyazon viszonyrendszerbe sorolódása mint az alakká formálódás átváltozásból kitetsző marandósága. Az önmagára vonatkoztatásban a versbeszéd más útra irányít, mint Goethe héraikleitoszi intése („Ach, und in demselben Flusse / Schwimmst du nicht zum zweiten Mal; Ah, ugyanabban a folyóban / nem úszol másodszorra”), viszont az Én-pozicionálás – leszámítva, hogy Goethe a múzsák kegyelmének köszöni, s ez az antikokra emlékeztetés korántsem mellékes – hasonló következtetések során épülhet ki: Goethénél össze /egymásra vonódik a Kezdet és a Vég, megszüntethetlenné avatja keblében a tartalmi-lényegit, szellemében a formát, Petőfi lemond e megkettőződés egységgé alakításáról, le a bölcséleti megközelíthetőségéről, s a természetinek költőiségét,

a költőiségnek természeti voltát, a természeti és a költői szép eleve hasonlatosságát véli a felhők szemlélése során támadó gondolat tanúságtételének. Így fölősslegessé válhat a hasonlítás: a felhők „lelkemnek rokonai”. Miért? Mivel „mindig új s új alakot vált, / S mégis folyvást az egykori.” A „száz alakba” immár nem a kedvest öltözteti a lírai Én, hanem ő az, akinek poeticitását ez állandóság vigyázta szüntelen változás kialakítja. Egy területen azonban szükségesnek tetszik a hasonlóság minéműségét hangsúlyosabbá tenni. Ha a felhők felveszik a zsarnokokkal a harcot, ezt az Énnek is meg kell tennie, ez a természeti és a művészeti szépet (Goethe szavait azért mégis ideidézve) a formai mellett a tartalmi-lényegi hasonlatosságot emeli a teljes azonosulás szintjére: „Lehet még másban szinte hozzám / A felhőt hasonlítani: / Vannak neki, miként szememnek / Könyűi és villámai.”

Két vers választja el a [feltételezett?] kronológia szerint *A felhőket A szél*től: a szereplőket különféle alakokban megjelenítő tréfálgató *Csuklyában jár a barát...*, mely nem a „könyűk” verse, hanem a mosolyé, valamint *A magyar ifjakhoz*, kiknek módjuk nyílik megtapasztalni ama haragot, mely az Én szeméből rájuk pillantva fenyegetőleg oda irányul. *A felhők* egy motívuma önállósulva követeli helyét a versben, ha nem is teljesen új formában, de a korábban (?) megírt vershez valamennyire hasonlóan, módosult alakba öltözöttek szinte konkretizálódnak a természeti és a művészeti megjelenés egységéből teremtődő költői szó: „Felhő alakjába lelkem átöltözik, / Úgy száll a hon fölött nyugattól keletig / Sötéten, csendesen; / Ha volna mennykőve, mint van a felhőnek, / Csapásitól, ifjak, sokan hevernétek / A port, élettelen.” [A teljesebb értelmezésből föltetszene, hogy a természetibe–művészetibe nem erőszakkal férkőzik be a „politikai”, hanem adandó alkalommal jól látható hely biztosíttatik számára.]

*A szél* (motívumtörténetileg) a hasonló romantikus versek közé illeszthető, melyek az angoltól az orosz irodalomig (Shelleytől Lermontovig)<sup>18</sup> a szünetet, meg/elnyugvást nem ismerő dinamika erejét, hatalmát a „türelem” ellenében a világban (természetben) harmóniára nem lelő személyiség kivetülésével körvonalazza, a lélek békét nem ismerő háborgását festve. A szél, a vihar, az eget-földet rázó mozgás annak a szubjektumnak megjelenési formája, aki – minthogy önmagával sincs egyetértésben – a vándorlással, a honra nem találhatással, a törvényen kívüli létezéssel kell, hogy küzdjön, ilyen módon akár Byron efféle hangzatait is újra megszólaltathatja, természetesen reagálva a Byron halála óta eltelt időszak költői és nem költői fejleményeire. A följebb célzott attribútumok Petőfi Sándor líráját is jellemzik, de *A szél* című verset nem pusztán ennek demonstrálására idézem. Mivel az Én-né elsajátított „szél” kétféle formában keresi azt a jól körülírható alakzatot, amelyből az egyazon jelenséggé változtatott tünemény egyszerre roppant ellentéteiben és önazonosságában válik ráismerhetővé. Az ebben a dolgozatban oly sokszor emlegetett „végtelenség” a vizualitás és auditivitás különféle megnyilatkozásaival jelzi, hogy a „ma” és a „holnap”, mely az egymást követő versszakokat nyitja, már önmaga színre lépésével félreérthetetlené teszi, hogy időisége tériességgé változik át, a jelzők a kétféle, diametrálisan ellenkező változatát képviselik (akár az antropomorfizált) természeti létnek, akár ezt allegóriának fogja föl: az „emberi állapot”-nak, szelíd szellő versus vad fuvalom, lágy szellő versus

18 Shelley versei közül a magyar irodalomban jelentékeny karriert befutó *Óda a nyugati szélhez* című költeményre utalok.

zúgó-bőgő vihar. A négy strófából szerkesztett vers 2+2 megosztásban a versszakok közötti ellentétre összpontosít, a szelíd szellő simogató-teremtő sugallata ellenében a vad fuvalom pusztító, virágot–leányt hervasztó rombolása érzékelődik, a lágy szellő pedig kifejezetten (a méh-hasonlatra építve) a békés, a létezését megédesítő munkáját rajzolja föl), a tengeri vihar mindennek ellentétét idézi meg, hogy a befejező négy sorban meglepő analógiát mutasson Lermontovnak *Vitorla* című versével<sup>19</sup> (melynek ismeretét kizárhatjuk Petőfi költői érdeklődésének köréből). Itt annyit jelzek, hogy a tengeri vihar, vitorla, hajó [gálya] képiségének forradalomra vonatkoztatását, értelmezését majd a *Föltámadott a tenger* végzi el, amelynek nemrég készült el igen korszerű elemzése.<sup>20</sup>

Aligha kerülheti el figyelmünket, mily pazar bőkezűséggel ontják a verssorok az idillikus élet „feldiszített” képeit, az első strófában megismétlődik a „szép”, s a strófa zárása erotikus konnotációtól sem riad vissza. A harmadik strófában a hasznos munka szinte apologetikus festésével találkozunk, a méh a „rétről fáradtan” „hazafelé” (!) mintegy az emberi tevékenységet képezi le. Ezzel szemben a második versszak felhangosítja a vers szólamát, némi torzulással utal vissza a Petőfi-líra egy emblematikus helyére („Reszket előttem a bokor, mert fél tőlem”), a szelíd szellő nyugtató-buzdító megszólalására a vad fuvalom fenyegető kétértelműsége („Balga, könnyen hívó lyányok, hervadjatok!”) – s a következő már tényként közli, megtartván a természeti-emberi egymásra gondolhatóságát („Ők hervadtan hullnak az ősz keblére”). A szelíd szellő suttog, csókot lehel a bimbók ajakára, a vad fuvalom sziszeg, majd gúnyosan kacag. A boldog és a csalódott szerelem szembesítése történe a két strófában? „Édes, meleg csókon hű szerelmi zálog” – akár vallomásnak, a beváltás bizonyosságát kínáló ígéretnek volna fölfogható egy/a szerelmes világban, mindennek ellentéte, cáfolata a könnyen hívó lyányok sorsa. A harmadik és a negyedik versszak a kis- és a nagyvilágot konfrontálja, a méhek belakta területet s a végtelennel azonosítható tengert (különös tekintettel a tenger szó homonímiájára). A lágy szellő a néma *nyugalom* hírhozója, a zúgó-bőgő vihar a groteszktől sem egészen mentes, mert némi zavaró tényezőt beépítő fékezhetetlenséget képvisel: „S mint tanító a csintalan gyermeknek, / Sötétzöld üstökét haragosan rázom”, ti. a tengerét. A kisszerűnek tűnő közbevetés epizódnyi terjedelmű, s a felemás érzéstartalom, a látás ellenében a hanghatás félelmetes volta hangsúlyozódik. Építés–rombolás, csöndes fáradozás–haragos tobzódás, ma–holnap a személyiség váltásaira talán ráolvasható. A *Dalaim* önértelmező ajánlatai szerint: „Holdsugári ábrándos lelkemnek”, esetleg: „Pillangói könnyelmű lelkemnek, a másik hangulati szólamot zengető magatartás: „Fellegei bánatos lelkemnek”, vagy még inkább: „Villámlási haragos lelkemnek.” Nem érvényteleníti a *Dalaimat*, hogy a versek többsége nem kizárólag egyetlen kategóriába osztható be, éppen ellenkezőleg: a viszonylag korán fölismert, leírt, kijelölt tónusok egy széles poétai mezőn nem szigorúan meghatározott határok között, a hangulatváltások, az egy versen belüli váltások (és átváltozások) nem szoríthatók szűken vett jelölések közé. A sokhúrúság

19 Kroó Katalin, *Lírai intertextualitás a Korunk hőisében – a Vitorla című költeménytől indulóan* = Uő, *A Korunk hőse. Korunk irodalomszemiotikája?*, L'Harmattan, Budapest, 2020, 215–222.

20 Molnár Gábor Tamás, *Hajótörés olvasóval. Performativitás és nyelvi struktúra Petőfi Sándor Föltámadott a tenger című versében* = Uő, *Visszacsatolások. Irodalomértelmezés és reflexivitás*, Méliusz Juhász Péter Könyvtár, Debrecen, 2019, 208–228.

egy cikluson, egy vercsoporton, versen belül segít abban, hogy a vers többféle ajánlatra nyitott legyen, minek következtében többféle ajánlattal szolgáljon. A választott hagyomány és a kortárs irodalom „világteré”-ben mozgó tájékozódás már az egészen ifjú Petőfit jellemezte. Jóllehet érdeklődését a rokonulás igénye vezette, az 1840-es esztendőkből, a Goethe javasolta formában már működött a világirodalom eszméje és gyakorlata, a több nyelven olvasó Petőfi Sándor közvetlenül, ám nem egyszer közvetve is érzékelte, mi történik (nemcsak a magyar, hanem) a külföldi irodalmakban. Az átváltozás-tematika ugyan visszavezetett az antikvitáshoz, de Shakespeare-t tanulmányozva (*Szentivánéji álom*) éppen úgy továbbgondolhatta, mint Heine-kötetekbe belelapozva, Vörösmarty *Szél úrfi*<sup>21</sup> mesenovellájából éppen úgy elérhette az üzenet, mint Mickiewicz *Ősök* című drámájából. A tárgy- és motívumtörténetben szinte semmi nem marad változatlan, mégis akad emlékeztető arra, miféle múltat és jelent birtokol a magáévá, aki belép a történetbe. Márpedig Petőfi nemcsak a váltás/átváltás-átváltoztatás-motívum variabilitását tapasztalta meg, majd folytatta a maga variációs technikáját kidolgozva, hanem hozzájárult motívumok kontaminációjához, a motívumoknak és a szövegközi mozzanatoknak együttes feldolgozásához. Továbbá azt a textust, amely az általánosra rászodálkozza a különöst és az egyedi esetet sajátként, nem egyszer szokatlanként igyekezett elfogadtatni. Goethével zárva fejtegetésemet: ez a költészet [is] olyan Örök-Egy, mely a maga módján, tehát sokféleképpen az.



21 Nemcsak a *Csongor és Tünde* utóregzékeként, hanem az európai romantika műmeséjeként is több méltánylást érdemelne a magyar irodalomtörténészek részéről.