

## SOMLYÓ GYÖRGY

### HA . . . \*

*A magyar nemzet* című versének mindjárt az elején Petőfi váratlanul egy olyan metaforát alkalmaz, amely a hosszú vers egészéből kiütözik mind metaforikus voltával, mind a metafora kirívó preciozításával, főként pedig a más hagyományokból merített grammatikai formulával, egy feltételes jelentés-tartalmú időhatározói mellékmondatl:

Ha a föld isten kalapja,  
Hazánk a bokréta rajta!

Az önálló nemzeti létért vívott küzdelem izzó légkörében mintegy a szerelmi ekstázisig hevülő hazafiság, akkor született neologizmussal, „honszerlem” kifejezésére Petőfi biztos érzékkel fordul éppen a szerelmi költészet egy egyetemes, feltehetően a költészet őskorába visszanyúló sémájához: amelyet, mint látni fogjuk, nem sokkal azelőtt egy másik versében már eredeti „rendeltetése” szerint, a szerelmi szenvedély kifejezésére is kipróbált.

Ebben a versben azonban ez a séma idegen testként hat. De emlékezetesen idegenül. Úgy maradt fenn az emlékezetben, szállóigévé válva, hogy közben feledésbe merítette a vers egészét. Próbát tettem két kiváló irodalomtörténésszel és két neves, művelt költővel: a két sort mindegyik könyv nélkül

\*Részlet a szerző *Bevezetés a modern költészetbe* c. készülő könyvének *XIX. és XX. század* című fejezetéből.

tudta, magát a verset, címét vagy első sorát azonban könyvvel a kezében is csak nagy nehezen tudták megtalálni. A hazához mint szerelmi tárgyhoz intézett vallomást az egész hosszú versben valójában csupán ez a szerelmi költészet által szentesített formulát tartalmazó két sor közvetíti költői erővel – ugyanakkor a szónokias, csupán fogalmi síkon maradó vers kontextusában ez a formula erőltetett, keresett, csaknem bizarr tartalmat nyer, a pedánsan és következetesen végigvitt Isten mint paraszt, a föld mint kalap, hazánk mint bokréta metaforasor által. Elég a két sort belehelyezni az előtte és utána álló sorok keretébe, hogy kirívó volta kitűnjön:

Vajon mit kell véle tenni:  
Szánni kell-e vagy megvetni?  
Ha a föld isten kalapja,  
Hazánk a bokréta rajta!

Oly szép ország, oly vidító,  
Szemet, leket andalító,  
És oly gazdag! . . . Aranysárgán  
Ringatózik rónaságán

A kalászok óceánja!  
S hegyeiben mennyi bánya  
És azokban mennyi kincs van,  
Mennyit nem látsz álmaidban.

Az egyes olvasói konkretizációk s a belőlük kialakult irodalmi köztudat pontosan ráérezett a versben egyszerre megjelenő más minőségekre, amely egyrészt itteni szöveg-idegenségével, másrészt egy régi költői alapformához való rokonságával kiemelkedik az együttesből; ugyanakkor áttételes használatában, éppen áttételessége folytán, bizarr, ma már az önkéntelen komikumhoz közeli hatást is kelt.

A séma eredeti, közvetlen feldolgozásában azonban Petőfi a tökéletes kis remekműig jut el, amelynek minden sora emléke-

zetes. A *Fa leszek, ha fának vagy virága . . .* kezdetű kétstrófás vers a népköltészet-ihlette romantikus-népies dal világirodalmi szintű mintapéldája, azon a legmagasabb szinten, amelyre az elsők között éppen Petőfi emelte a népköltészeti struktúrák műköltői újratereztését. Petőfi közvetlen mintája, mai ismereteink szerint, nem igen lehetett más, mint a *Ha folyóvíz vónék . . .* kezdetű magyar népdal valamelyik változata. Amit az is valószínűsít, hogy – más vonatkozásban ugyan – itt szerepel a kalapra tűzött bokréta metaforája is, amely Petőfi előbb idézett verséből oly emlékezetesen lép ki. A népdal (illetve annak Petőfi által ismerhetett változata) mindkét itt idézett versének alapjául szolgálhatott:

Ha folyóvíz vónék,  
Bánatot nem tudnék;  
Hegyek, vögyek között  
Zengedezve járnék.

Ahol kitirülnék,  
Porondot hajtanék,  
Kaszáló rétekbe  
Virágot növelnék.

Leányok leszednék,  
Bokréta kötnék,  
S az ő édesiknek  
Kalapjukba tennék.

(*Hét évszázad magyar versei* I. 73.)

Nem lehet feladatomban itt e költői vándor-séma (vagy téma) világirodalmi történetének nyomon követése. Csupán XIX. és XX. századi változatainak a következőkben tervezett elemzéséhez szeretnék utalni, adalékkul, további két népköltészeti fel-tűnésére. Az egyik egy andalúz népdal, amely ezt az oly képlekeny s mégis oly állandó témát más témákkal kombinálja:

Lovam toporzékolj  
 ottkүн a kapuban,  
 a széles országúton.  
 Felmennék galambdúcodba,  
 én szépséges galambom,  
 szállnék veled szabadon,  
 bár a villám rám szakadna,  
 s felkapnálak a lovamra,  
 mely kint áll a kapuban  
 ott a nagy országúton.  
 Lehetnék a drága melltű,  
 a kebledre tűzve ringó,  
 lehetnék fakadó bimbó  
 feshő rózsabokrodon.

(Pica mi caballo  
 que estás en le puerta  
 que da al camino real.  
 Quisiera, linda paloma,  
 subir a tu palomar,  
 junto contigo volar,  
 aunque a mi me parta el rayo  
 y montarte en el cabello  
 que está en la puerta  
 allá en el camino real.  
 Quisiera ser en tu pecho  
 el alfiler que tu pones,  
 quisiera ser los botones  
 en tu florido rosal.)

Egy perui kecsua dalokat közreadó spanyolnyelvű gyűjtemény *Wayno del Cuzco* című darabja, amely később elkanyarodik kezdő hangütésétől, az elején pontosan megismétli a nyilván még előbből eredő témát:

Lennék én kolibri,  
 ha te székfű volnál . . .

(Tóth Éva fordítása)

Mind e változatokban közös a feltételes jelentéstartalom – akár az időhatározói mellékmondat („Ha folyóvíz volnék . . .”; „. . .ha te székfű volnál”), akár az óhajtó mondat („Lehetnék a drága mellű . . .) alakját ölti. Eltérnek viszont aszerint, hogy egyszer alkalmazák-e ezt a nyelvtani szerkezetet, vagy többlépcsős fokozatokban ismétlik. Ez a szerkezet a pszichológiai adaptáció mitologikus metamorfózisainak művészi objektívációja; a szerelmes lény elementáris törekvéséé a szeretett lénnyel való mintegy biológiai szimbiózisra, olyan egymás mellé rendeltségre, amely a természet eredendő természetével bír: amely a szerelmet egyrészt a társadalmi lét, másrészt az egyéni érzelmek gátló esetlegességei közül a *natura naturans* törvényszerű közegébe vezeti vissza. A grammatikai formulát kitöltő természeti motívumok mögött mindig ott is feszül a társadalmi lét szerelmet fenyegető valósága; legtöbbször kimondatlanul, máshol villámszerűen felvillanva, mint az andalúz népdalban: „szállnék véled szabadon, bár a villám rámszakadna, s felkapnálak a lovamra”; mégha a társadalmi valóság természeti képpé lényegülve kerül is bele a versbe (villámcsapás), mindenképpen ellentétként a törvények ama tiszta világának, amely olyan véglegesen rendelné egymás mellé a szeretőket, mint a növényzethez az öntöző folyóvizet, a galambhoz a párját, a rózsabokorhoz a bimbókat, a virághoz a mézét kedvelő madarat; vagy, mint később Petőfinél, a fához a virágot, a virághoz a harmatot, a harmathoz a napsugarat:

Fa leszek, ha fának vagy virága.  
 Ha harmat vagy: én virág leszek.  
 Harmat leszek, ha te napsugár vagy . . .  
 Csak hogy lényeink egyesüljenek.

Ha, leányka, te vagy a mennyország:  
 Akkor én csillaggá változom.  
 Ha, leányka te vagy a pokol: (hogy  
 Egyesüljünk) én elkárhozom.

(*Fa leszek, ha . . .*)

Petőfi verse mindenekelőtt abban különbözik népköltészeti mintájától (esetleg mintáitól, illetve azoktól, amelyeket nem ismert vagy nem is ismerhetett), hogy az azokban feltűnő szerkezeti elemet a vers fő szerkezeti elvévé emeli. A népdal állandó variációnak, romlásnak, idegen elemekkel való esetleges keveredésnek kitett szövegét egyetlen fő szerkezeti elemmel tökéletesen egységes struktúrává emeli, mintegy megadja a sémának végleges, pontosabban: *egyfajta* végleges tökélyét, amelyre, úgy érezzük, maga kezdettől fogva törekedett. A vers két strófájában egyetlen nyelvi szerkezet éli ki magát, az önmagába visszatérés teljes tökélyéig. S ennek az egyetlen nyelvi szerkezetnek az útján a vers bejárja a szerelmi vágy egész skáláját, az egyvíválás egész drámáját, a fától a csillagig szárnyalva, mennyországtól pokolig cikázva, az egyesülésnek akár az elkárhozásig menő elrendeltetésében. Egyetlen szó sem lép ki a feltételes jelentéstartalmú mellékmondatok sorjázásából – csak az azok tartalmát fogalmilag is meghatározó, célhatározói óhajtó mondat ékelődik közbe, szimmetrikus kettős ismétlődéssel.

Éppen ez a versbe ékelődő fogalmiság, a képek racionalizált összekapcsolása a másik strukturális különbség a népdal és Petőfi eltérő szemléletmódból származó eltérő szerkesztésmódja között: a logikai elem bevezetése. És ezzel kapcsolatban: a népdalban uralkodó természeti motívumoknak „ideológiai” motívummal való folytatása. Ha maguk a népdalok minden bizonnyal már a vallásos társadalom termékei is, szellemi közegük még megmarad a természeti népek fogalmai és vonatkozásai között. A személy szerint vallásosnak már nem mondható Petőfi azonban a törvényszerűen egymáshoz kapcsolható természeti elemeket mégis természetesen kapcsolja össze tovább a maga társadalmában szinte természeti evidenciákként ható vallási képzetekkel. Így tud eljutni nyolc soros versében a mennyországig és pokolig, a romantikusan felfokozott érzelmek skáláján a „lények egyesülésének” akár az elkárhozást is vállaló feltétlenségéig: a romantikus vallásos képzetekre való

romantikus utalással egyben ezek tagadásáig, a fő romantikus szentségtörésig, amely az érzelmet emeli a vallás fölötti legfőbb istenséggé.

További különbség, hogy a népdalok kivétel nélkül feltételes módba helyezett igéivel szemben, Petőfi verse – a hasonlóan feltételes tartalmat – a szóló személyére vonatkozva jövő idejű, a megszólítottira vonatkozóan jelenidejű igék sorával fejezi ki. A „leszek” – „ha te vagy” halmazva ismétlődő párhuzama külön feszültséget támaszt, amely nem szerepelt a népdalokban. Ebben a jövő idejű igehasználásban a tudatos én intencionalitása szólal meg, egy intellektuálisabb, önállóbb akarattal rendelkező egyéniség jelenléte, amely kiemelkedik abból a közezből, ahol maga az egyén is mintegy a természeti tárgyak körforgásának része volt.

Mielőtt voltaképpen mondanivalónkhoz érkeznénk, s a kiválasztott séma XIX. századi és XX. századi változata között megpróbálnánk párhuzamot vonni, egyetlen pillantást vessünk visszafelé. A Petőfi által a műköltészetbe emelt népköltészeti témát ő előtte már egy másik nagy európai költő is feldolgozta. Goethe versének címe – *Szerelmes minden alakban* – mindjárt „értelmezi” is az átvett közkeletű lírai sémát. A vers a legkezdetén születik annak a folyamatnak, amelyben az európai költészet ráérez a népköltészetben felremlő lehetőségekre. A romantika kezdete ez, a népköltészet felfedezésének herderi pillanata; de egyben a rokokó klasszicizmus végpillanata is. Goethe fiatalkori versében a „nép” kétfajta „felfedezése” keveredik még egymással: a rokokó módon átértelmezett és a romantikusan átértelmezett. Goethe átveszi a „volnék” sémát, de természeti motívumok helyett társasági motívumokkal tölti meg. S mint ahogy címében racionálisan előlegezi a képek „megfejtését”, a vers befejezésében sem elégszik meg az egymáshoz kapcsolt képek sugalló erejével, az utolsó strófában mintegy „leleplezi” az „irracionális” képek „racionális” tartalmát, ezzel idézőjelbe teszi a „volnék” formulát, mintegy udvariási módszerként, gáláns játékként, amelyet a „de én

csak én vagyok” tetszelgően józan leleplezésével mintegy vissza is von. Petőfi beleéli magát a népköltészet elementáris vonatkozásrendszerébe; Goethe – e versében – még kívülről nézi, motívumként használja fel:

Bár volnék fürge hal,  
Mely táncol és nyílall.  
Ülnék a horognál,  
Engemet kifognál.  
Bár volnék fürge hal,  
Mely táncol és nyílall.

Bár volnék drága ló,  
Kisasszonynak való.  
Vagy hintód, mely ölében  
Útra vinne szépen.  
Bár volnék drága ló,  
Kisasszonynak való.

Bár volnék én arany,  
Szolgád untalan.  
Kiadnál, s mindig újra  
Visszatérnék gurulva.  
Bár volnék én arany,  
Szolgád untalan.

De én csak én vagyok,  
Vedd, amit adhatok.  
És ha tán kevesled,  
Fess magadnak te többet.  
Mert én csak én vagyok.  
Vedd, amit adhatok.

*(Nemes Nagy Ágnes fordítása)*

Ez – többek között refrénes formájával is – még rokokó pásztorjáték. Természetes eleganciával viselt, de kölcsönzőből vett jelmez. Nem a szenvedély mindennapi viselete, mint Petőfinél.



De bármilyen különbségek mutathatók is ki Goethe és Petőfi verse között, egyszerre elenyésznek egy másik kínálkozó összevetés arányaiban. A vizsgált séma világirodalmi metamorfózis sorozata nem szűnik meg a romantikával. Átnyúlik a mi századunkba is. A mexikói költő, Octavio Paz *Salamandra* című, 1961-ben megjelent kötetében olvasható *Movimiento* (*Hullámozás*) a séma folytonos megújulásra való képességének egyik legújabb bizonyítéka:

Ha te borostyánszínű kanca vagy  
 Én a vér útja vagyok  
 Ha te az első hó vagy  
 Én a hajnal üszkének szítója  
 Ha te az éjszaka tornya vagy  
 Én izzó szeg a homlokodon  
 Ha te a hajnali dagály vagy  
 Én az első madárfütty  
 Ha te kosár narancs  
 Én az obszidián-kés  
 Ha te a szikla-oltár  
 Én a szentségtörő kéz  
 Ha te a part szegélye  
 Én a kizöldellő nád  
 Ha te a felkelő szél  
 Én az eltemetett tűz  
 Ha te a vizek szája vagy  
 Én a moha szája vagyok  
 Ha te a felhők ligete  
 Én a balta mely belecsapódik  
 Ha te a meggyalázott város  
 Én az eső amely megszenteli  
 Ha te a sárga hegycsúcs  
 Én a zuzmó rőt karja rajt  
 Ha te a kelő nap az égen  
 Én a vér útja vagyok

Ha visszaidézzük Petőfi versét, futó összevetéssel is látható: a szerelem 1845-ben Szalkszentmártonban és 1961-ben Mexikóban (vagy Új Delhiben, mert, Octavio Paz ez időben

Mexikó ottani nagykövete lévén, lehet, hogy a vers ott született) fölöttébb hasonlít egymáshoz – a költészet azonban fölöttébb különböző. Az „élmény” – a szeretett lényvel való azonosulás vágya, amely a természet összetartozó formáiban inkarnálódik, az összetartozás, amely az egymást feltételező természeti jelenségekben keresi mását és zálogát – teljesen egybevág; a külső és belső *forma*, vagyis a *mű*, amelyet létrehoz, merőben különbözik. Szinte pontról pontra nyomom követhető, miben; s ezek a nyomok némi tájékozódást nyújthatnak azon a bozóton keresztül, amely a költészet múlt századi és mai sajátos területe között olykor szinte áthatolhatatlannak látszik.

S e tájékozódást mindenekelőtt a magunk szemléletére vonatkozóan kapjuk. Figyelmeztetésül, hogy a költészetet ne elsősorban az azt „létrehozó” élmény vizsgálatával kezdjük (és fejezzük is be), mint a múlt századi fogantatású kritika még ma is annyiszor teszi, hanem inkább az olvasóban kiváltott „élmény” vizsgálatával, amelyet viszont magának ennek a külső-belső formának, tehát a *mű*nek a viszonyai teremtenek.

Petőfi verse az apró remekművek közül való; a maga nemében tökéletes; tökéletes mindaddig, amíg az olvasó képzeletében összekapcsolódik korával és szerzőjével. Ki lehet mondani rá a bűvös klasszikus esztétikai szentenciát: „Egyetlen szót sem lehet sem elvenni belőle, sem hozzátenni.” De mihelyt azt képzeljük, hogy mai költő verse, egyszerre különös módon tele lesz – rövid nyolc sora is – fölösleges szavakkal, bántó magyarázkodással; üde természetessége mesterkélt kerekdedséggé válik. Octavio Paz verséből viszont, úgy érezzük, bárhol elvehetnénk, s akár tovább is folytathatnánk, holott külön-külön egyetlen részét sem tudnánk jó szívvel „fölöslegesnek” ítélni. Ha pedig visszaképzeljük a múlt század közepébe, bármennyire világosnak hat is a mi számunkra, egyszerre arra döbbenünk rá, hogy teljességgel érthetetlen; Magyarországon éppúgy, mint Mexikóban vagy bárhol másutt a civilizált világban úgy hatna, mint amiből mesterségesen elvették a felét, befejezése esetle-

gesnek, az egész formátlannak minősülne; egyetlen szóval: nem tartatnék *költeménynek*.

Petőfi versének külső aroncsa a pontosan ismétlődő sorfaj, amely csalhatatlanul visszahozza a várt rímet a strófák végén, belső vonalvezetése a csattanóval önmagába kétszer visszatérő kör. Paz verse a gondolatritmusok – úgy tetszik, bárhol megszakítható, ám végetértével is végtelenül folytatható – sora, nem befejezett mértani művelet, hanem a végtelen nagy vagy végtelen kicsi felé tartó haladvány.

Az egyik elmond, megnevez – a másik (Mallarmé „álma” szerint) sugalmaz.

Hasonló az eltérés a szerkezet-sodorta motívumokban. A múlt századi költő általános, közvetlen érzékelésünk számára adott jelenségeket és azok közvetlenül érzékelhető kapcsolatait (fa – virág; virág – harmat; harmat – napsugár) vagy a romantika vallásból merített, elvont képzeteit (mennyország – pokol; csillag – elkárhozás) használja, olyan jelképeket, amelyek feltehető olvasói túlnyomó többségének legfeljebb szellemi közegébe azonnal behatolnak. Olyan képeket idéz föl, amelyek gyakorlatilag bármikor és ismételhetően megfigyelhetők a valóságban, vagy elgondolhatók. A modern költő ezzel szemben olyan képet használ és azok olyan kapcsolatait, amelyek „szabad szemmel” alig láthatók, amelyeknek előre kész fogalmaink között nincsenek megfelelőik: egyszeriek, az idő mérhetetlenül kisebb töredékeiben élők, mintegy villámfény-nél egy pillanatra felrémlők s aztán örökre eltűnők: a belső egyéni megfigyelés soha vissza nem térő, egyszeri mozzanatainak eredményei. Mintha csak – a fizikával párhuzamosan – az embernél sokkal huzamosabb ideig tartó jelenségek után felfedezné a valóságnak olyan elemi részecskéit, amelyeknek élet-tartama mérhetetlenül kicsi; a dolgoknak pedig olyan kapcsolatait, amelyek nem kanonizálódtak az általános ismeretek rendszerében; amelyeket ekkor és ezáltal ő sorol elsősül az emberi észleletek és élmények képzeletbeli Linné-táblázatába vagy periódusos rendszerébe, vagy az emberi lélek eddig ismeretlen,

újonnan fölfedezett elemi részei és megnyilvánulásai közé. Petőfi a szerelmes és a szeretett lény közötti állandó viszonyt tárja fel metaforáinak sorával; Octavio Paz egyetlen szerelmi kapcsolat megismételhetetlen viszonyait sugallja képeivel, amelyek azonban minden szerelmi kapcsolat egyfajta modelljeként állnak elénk.

Fa és virág, harmat és napsugár, menny és pokol, ég és csillag, pokol és elkárhozás képei és képzetei Petőfi korának minden normálisan gondolkodó emberében szorosan összekapcsolódnak, ellentétes és párhuzamos viszonyaik evidensek és konstansak; azzal is jelezhető ez, hogy itt idézve nem kívánnak maguk köré idézőjelet; nem csupán és nem kizárólagosan Petőfi e versének részei. Az „éjszaka tornya” és a rajta fénylő „izzó szeg”, a „szikla-oltár” és a „szentségtörő kéz”, a „meggyalázott város” és „az eső, amely megszenteli” azonban megköveteli az idézőjelet, mert önmagukban is a költő „eleményei”, és már csak egy el nem mondott, csupán sugallt, többnyire egyszeri, adott pillanatban villannak fel, és egyszeri meghatározott vonatkozásban tartoznak össze.

Ezen túl: nemcsak a valósághoz, egymáshoz való versen belüli viszonyuk is más. Nem pusztán ugyanannak a jelentéstartalomnak variációit és fokozását alkotják, mint Petőfi egymásután sorjázó képei; jelentéstartalmuk is változó, ingadozó, a maga ellentétébe csapó. A feltételek viszonya sem marad állandó. Mindjárt az első sorpárban a „borostyánszínű kanca” és a „vér útja” nem azzal a logikus evidenciával függ össze, alkotja egymás feltételét, mint a „fa” és a „virág”; rejtelmes, prelogikus vagy posztlogikus egymáshoztartozást feltételez: a két emberi lény összetartozásának *titkát* sugallja inkább, mint nyilvánvalóságát; megismerhetetlenségét inkább, mint feltárható természeti törvényt. Továbbmenve: ha a „hajnali dagály” és az „első madárfütty”, vagy a „part szegélye” és a „kizöldellő nád” összetartozása – kissé bizonytalanabb formában – megfelel is a „harmat” és a „virág” kapcsolatának, a „szikla-oltár” és a „szentségtörő kéz”, a „kosár narancs” és az obszi-

dián-kés” már e viszonyoknak éppen az ellentétét, pontosabban az azonosságon belüli ellentétét jelenti: itt fellép a vágyott összetartozásnak is drámai jellege, azon az alapvető drámán belül, amely az összetartozás megszerzésének drámája. A „vizek szája” és a „moha szája” éppoly egyértelműen tartozik össze, mint fa és virág, vagy, ha úgy tetszik, mennyország és csillag, de a „felkelő szél” és az „eltemetett tűz” megint másfajta, az előbbi ellentétektől is eltérő ellentétpárral kombinálja a vágyott azonosságon belüli ellentétek sorát. A „felhők ligete” és a „balta, mely belecsapódik” egyenesen ellentéte a „meggyalázott város” és az „eső amely megszenteli” kapcsolatának, mindkettő megmarad azonban a két szerelmezt egybefogó alapvető összetartozáson belül: csak az egyik ez összetartozás agresszív jellegét, a másik az affektív jellegét helyezi előtérbe. A pszichológiai tárgynak e bonyolultabb feltárása a stílus, a költői eszközök bonyolultságát is magával hozza; az egyszerű metaforák sora mintegy metaforahalmozokká válik. Fa és virág, mennyország és csillag stb. a férfi és nő közvetlen metaforái; a *Hullámvásban* férfi és nő maga is további metaforákat tartalmazó metaforákban ölt testet. A „vér útja”, a „hajnal üszke”, „az éjszaka tornya”, amelynek „homlokán” látjuk az „izzó szeg”-et, a „vizek szája” és a „moha szája”, a „felhők ligete” és a belecsapó „balta” maguk is további metaforák, azon túl, hogy férfi és nő metaforái. Az alapvető feltételes kapcsolatba a további feltételes kapcsolatok egész sora fonódik.

Mindebből az is következik, hogy a költeményben azon a „főtémán” kívül, amit a vers prózában – s a Petőfi verssel szinte egybehangzóan – megfogalmazható első jelentése közöl velünk a sorjázó feltételek párhuzamai által, minden egyes ilyen párhuzam s azok egymással vitázó, egymásra felelő külön kapcsolata még a maga rejtett melléktémáját is megszólaltatja s e melléktémák gazdag változatai ugyanolyan erővel tartalmazák a költői módot, mint a főtéma, amelynek kettős vonalához mintegy kémiai bázispároként kapcsolódnak.

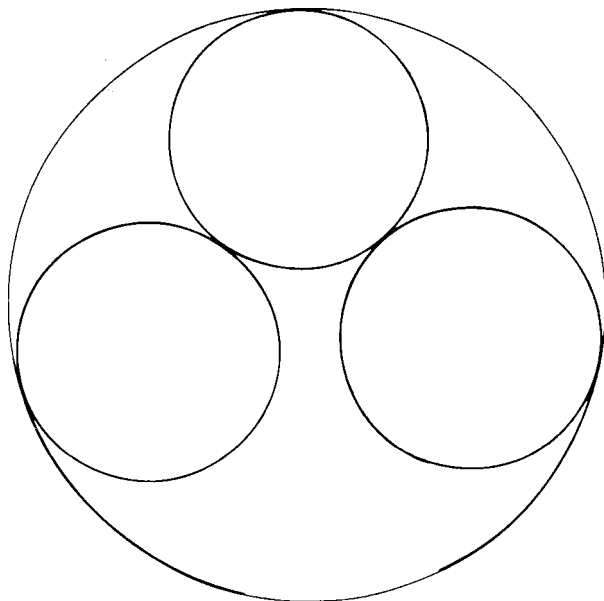
A Petőfi-versben már felfigyeltünk a népdalok feltételes módú igealakjainak kijelentő mód jövő idővel való helyettesítésére s az abban megjelenő személyesebb, intencionáltabb egyéniség jelenlétére. Octavio Paz verse a főtémáról leszakadó, mintegy külön életet is élő, képzeletbeli pályájukon tovább (a szövegnél tovább) követhető melléktémákat kijelentő mód jelenidejű igékkel köti a főtémába. A modern költő tovább sűriti, s ebben a sűritésben a két lény, a szerető és a szeretett együttlése az egyidejűség és feltétlenség helyzetében tűnik föl. A történések logikai egymásutánja helyett az egymástól térben is rendkívüli távolságra álló mozzanatok egyetlen téridő–kontinuumban egyszerre vannak jelen: a „sziklaoltár” és a „szentségtörő kéz”, a „felkelő szél” és az „eltemetett tűz” elválaszthatatlanul összetartoznak, mint *a* nő és *a* férfi, függetlenül *egy* férfi és *egy* nő együttlétének vagy elválásának esetlegességeitől.

Még egy utolsó síkon érzékeltetve a XIX. és a XX. századi költő módszere közötti különbséget, amely síkra azonban valamiképp mind a többi különbség leforgatható: más a hagyományokhoz való viszonyuk. A múlt más forrásaikhoz nyúlnak vissza. Octavio Paz versében, a Petőfi verse óta eltelt század új tapasztalatain és új felfedezésein túl, benne van az ez alatt a század alatt mérhetetlenül megnövekedett múlt is: száz év alatt nem száz évvel lett hosszabb az ismert emberi történelem, hanem annak sokszorosával. Petőfi az ősit, a mélyen a népben gyökerezőt a magyar paraszt ajkán akkor szórványosan még élő népdalok formájában fedezi fel: a maga „modern” életérzését annak a hangjába és szerkezetébe öltözteti. A mai költő sokkal mélyebb, ősközösségi rétegek vallás előtti mágikus és mitologikus talajába ereszti gyökereit. S ehhez nem kell latin-amerikainak lenni. Bár Octavio Paz versében kétségtelenül benne van a viszonylag újonnan feltárult azték-navatl folklór közvetlen, első kézből, mintegy „első nyelvből” merített élménye is. Petőfi viszonya a népköltészethez olyan, amilyen Beethovené és Liszté volt; Octavio Pazé olyan, mint Bartóké és Sztravinszkijé.

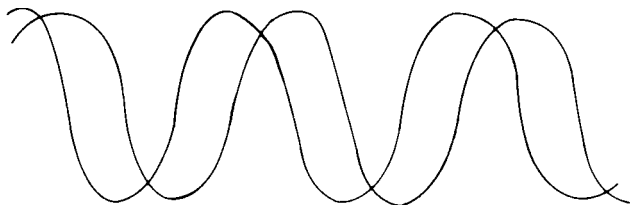
Ennek a, tudom, távolról sem kimerített s a végletekig tovább folytatható elemzésnek itteni (ideiglenes) lezárásaként forduljunk egy olyan eszközhöz is, amelyet az irodalomtudomány a legutóbbi időben fedezett fel magának. Ennek az eszköznek a lehetőségére már jóval tényleges használata vagy annak akár sejtése előtt, és önkéntelenül, Baudelaire figyelt fel, a *Fleurs du Mal* második kiadásához készült előszó tervek hosszú ideig kiadatlan jegyzeteiben. Itt találunk egy ilyen, további kifejtés szándékával odavetett pontot:

„Hogy a költői mondat képes (és ezáltal a zeneművészet és a matematika tudományát érinti) utánozni a vízszintes vonalat, a függőlegesen felemelkedő vonalat, a függőlegesen leszálló vonalat; hogy kifulladás nélkül fel tud törni egyenest az égbe, vagy minden súly sebességével alá tud zuhanni a pokolba; hogy spirális pályán képes haladni, s le tudja írni a parabolát vagy az egymás fölé rakott szögek egész sorának zezzugait.”

Tudtommal, az irodalmi szöveg „formalizálásának”, vagyis sematikus geometriai ábrákkal való leírásának első hívei és gyakorlói sosem hivatkoztak erre a Baudelaire-i helyre; holott ebben már pontosan adva van annak a felismerése, hogy ilyesmi lehetséges, sőt szükséges is lehet. Hogy azt a többoldalú összevetést, amelyet az előzőkben megpróbáltam, még egy oldaláról megvilágítsam, érdemes ehhez az eszközhöz is folyamodni. Tudva, hogy, természetesen, mint az irodalom vizsgálatának minden és bármely módszere, ez sem kerülheti el a szubjektív és esetleges mozzanatot. Ha tehát más próbálkozik meg Petőfi illetve Octavio Paz versében a „költői mondat” vonalainak felvázolásával, lehetséges, hogy más ábrákhoz jut, mint mi az itt következőkben; nagyon valószínű azonban, hogy a két ábra egymáshoz való viszonya hasonló marad. Petőfi versét két egyenlősugarú, egymást érintő körnek lehet képzelni, amely az érintő pontjáról indulva egy vonallal írja fel a két egybevágó kört felfelé mutató irányban, hogy kiinduló pontjához újra visszatérjen; s közben kisebb sugarú, ugyancsak egymást érintő köröket sző a saját körvonalába:



Octavio Paz verse viszont egy kettős spirál alakjában mozog a „vagy” és a „vagyok” állandó párhuzamosságában, kezdet nélküli kiindulópontjától vég nélküli végső pontjáig, amely a kiindulópontjával azonos, tehát maga is egy újabb lehetséges további kiindulópontot ad:



Petőfi verse „zárt” mű. Octavio Pazé minden irányban „nyitott”. Azoknak a műveknek a sorába tartozik, amelyek



kihívják az olvasó alkotó közreműködését; felszólítanak a folytatásra; voltaképpen nem is fogadhatók be a befogadó kiegészítő, behelyettesítő művelete, a témára alkotott saját, egyéni variációinak hozzáadása nélkül. Abban az értelemben, ahogy a modern művészet „nyitottságát” olyan elméletek tárgyalják, mint Umberto Eco „nyitott mű”-konceptiója, vagy az amerikai Charles Olson „projektív vers”-e, a „szabadtéri szerkesztés” elve. Ugyanakkor, maga Octavio Paz *Recapitulaciones (Összegezések)* című aforizmasorozatában (*Corriente alterna* c. kötet, Mexikó 1967) Ecónál vagy Olsonnál dialektikusabban és általánosabban veti fel a nyitott és zárt mű problémáját. Szerinte „a zárt és a nyitott mű között nincs abszolút ellentét”. Mert:

„Ahhoz, hogy egy hermetikus költemény megvalósulhasson, szükség van az olvasó beavatkozására, aki megfejti. A nyitott költemény, hasonlóképpen, legalábbis minimális szerkezetet követel: valamilyen kiindulópontot, vagy ahogy a budhisták mondják, 'meditációs támaszt'. Az első esetben az olvasó *felnyitja* a költeményt; a másodikban beteljesíti, vagy *lezárja*.”

Itt, Petőfi és Paz versének egybevetésénél a „zárt” és „nyitott” ellentéte ugyancsak egyfajta dialektikát mutat; de megint másfajta. Ugyanis, mindkettőt lehet, más-más szempontból, egyszerre zártnak és nyitottnak tekinteni. Petőfi verse szerkezeténél fogva zárt: minden összetevője, a motívumok, a hasonlatok, a mondatszerkezet, a rímképlet pontosan és véglegesen visszatér önmagába; önmagára zárul. Ugyanakkor: a jelentése nyitott; alig képzelhető, hogy ellentétes értelmezésekre adjon módot, vagy hogy megfejtetlen jelentésekre bukkanjunk benne. Octavio Paz verse éppen szerkezetében nyitott; tartalma azonban tele van racionálisan megfejthetetlen, kívülről megmagyarázhatatlan, csupán sugallatként sugárzó, „zárt” jelentésekkel. Végző soron erre a különbségre redukálható a „modern” és a „klasszikus” lírai kifejezésforma különbsége. De ez – mutatis mutandis – megfelel annak a különbségnek, hogy síknak vagy gömbölyűnek képzeljük-e a Földet.