

S. VARGA PÁL

## A mondhatóság határai

(Petőfi Sándor: *Minek nevezzelek?*; *Szörnyű idő*)

Ha a mondhatóság határaitól beszélünk Petőfi kapcsán, előzetesen a romantikus költészet néhány elvi jellegű kérdését kell érintenünk. Induljunk ki Margócsy István elemzéséből, amely látványosan cáfolja a lírai realizmus nagymúltú koncepciójából eredő tételt, hogy tudniillik Petőfi „verseiben a dolgok azok, amik”. Margócsy meggyőzően érvel amellett, hogy amikor Petőfi „retorikus fogásaiban minden metaforizálódik”, a dolgok éppenhogy *másként* jelennek meg, mint ahogyan azt a valóságosság iránti igényünk alapján elvárnánk. Margócsy szerint leginkább a nominális metaforák mutatják ezt. Legszemléletesebb példáit a *Tündérialomb*-ból veszi: az egyik „csak” az egymással azonosított kép és fogalom távolságával tüntet („Haldokló hattyúm, szép emlékezet”), a másik az oxymoronig feszíti a metaforikus azonosítást („Sötétkék csillag volt az ő szeme, / És szemöldöke fekete szivárvány”). Margócsy ezzel az érveléssel azt kívánja bizonyítani, hogy a dolgok „mindig valamely radikálisan szubjektív minősítettségben, átalakulásban” jelennek meg költőnkél, s ez nem a realizmus, hanem a romantika sajátja.<sup>1</sup>

Menjünk azonban tovább: a romantikus szubjektivitás ugyanis nem értelmezhető a szubjektum–objektum kettősség szokott karteziánus keretei között. Induljunk ki az álombéli leány szemöldökét fekete szivárványként leíró nominális metaforából; vegyük észre, hogy az oxymoron mögött egy lényegi azonosság húzódik meg: a szemöldök és a szivárvány ívének azonossága. Az azonosítás során nemcsak a szemöldök „idomul” a szivárványhoz, de a szivárvány is a szemöldökhöz – azaz fekete is lehet. Ezt megelőzően ráadásul azt olvassuk, hogy a tavaszi mező „Égő szivárvány százezer virágbul”; ha itt nem a forma, hanem a szín kínálja fel az azonosítás lehetőségét, a kettő jól megfér egymás mellett, mert mindegyik egy már nem verbalizálható azonosságra utal, amely a részeket – a metaforákat alkotó költői Ént is – összekapcsolja.

A szubjektív metaforaalkotás tehát nem önkényes; háttérül az az azonosság szolgál, amely a romantika monista felfogásából következik, s amelyben Én és nem-Én viszonya nem ellentét, hanem rész és egész formáját ölti. Ez az azonosság a romantikus poétikában a szimbólum felértékelődéséhez vezetett: Gadamer megfogalmazása szerint „[a] szimbólum fogalma [...] azért válhatott egyetemes esztétikai alapfogalom, mert feltételezi a szimbólum és a szimbolizált belső egységét”.<sup>2</sup> Ezt az

<sup>1</sup> MARGÓCSY István, *Petőfi Sándor: Kísérlet*, Budapest, Korona, 1999, 188–190.

<sup>2</sup> Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer: Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*, ford. BONYHAI Gábor, Budapest, Gondolat, 2003, 73.

egységet az *élmény* szavatolja; a (kül)világ eleve élményként, saját tapasztalatként van adva – ez biztosítja külső és belső azonosítását, s ezért lehetséges olyan esztétika, amely „nem kíván különbséget tenni az élmény és annak reprezentációja között”.<sup>3</sup> Mindez, értelemszerűen, nem az egyes metaforák, szimbólumok elszigetelt terében zajlik, s a szinekdochés viszony nemcsak az Én–nem-Én relációra, hanem a nem-Én elemeinek, leginkább véges földi és kozmikus viszonyára is vonatkozik. Ha azt olvassuk a leányról, hogy „sötétkék csillag volt az ő szeme”, Vörösmarty *Földi meny-nyének* nyíltan szinekdochés eljárására utalhatunk vissza; a lány itt „eget hoz tiszta kék szemében”. Az analógiák, megfelelések („correspondences”) olyan kapcsolatokat jelentenek, amelyeket a romantikus költő az élményben adott végtelen univerzum és annak érzékileg elérhető részei között állapít meg.

Az élmény reprezentációjának, konkrét és egyetemes viszonyának e szinekdochés elvét az allegória temporalitása felől érte leginkább kritika. „Nem úgy áll-e a dolog – kérdezi Gadamer –, hogy ezt a szimbolizáló tevékenységet valójában [...] egy mitikus-allegorikus hagyomány továbbélése határolja körül?”<sup>4</sup> Paul de Man egyenesen tagadja, hogy a romantikus gondolkodás középpontjában „a szubjektum és objektum dialektikus viszonya” állna; szerinte ugyanis ez a dialektika „egészében áttevődik az allegorikus jelek rendszerén belül fennálló időbeli viszonyokra”.<sup>5</sup>

Haladjunk sorban: nézzük először az élmény és reprezentációja közti különbségtétel hiányának kérdését. Nos, ha az objektum, a külvilág nem a szubjektumtól független magánvaló valóságként, hanem saját tapasztalatként jelenik meg (ahogyan ezt Fichte úgynevezett szubjektív idealizmusa hirdeti), akkor ez azt jelenti, hogy *már eleve* nyelvileg-kulturálisan preformált módon van adva az Én számára. Ha tehát maga a tapasztalat sem független attól a nyelvi-kulturális közegtől, amelyben nyelvi reprezentációja gyökerezik, a kettő igenis dialektikus viszonyban áll egymással.

Másodszor: ha a romantika szimbolizáló tevékenységét – élmény és reprezentáció egységét – a „mitikus-allegorikus hagyomány továbbélése határolja körül”, ez nem akadályozza meg a romantikus költőt abban, hogy szabadon, élményei kifejezése érdekében használja fel a készen kapott hagyományt. A romantikus líra a megelőzöttség és az egyediség feszültségében bontakozik ki; lényege nem a szó szigorú értelmében vett eredetiség, hanem a *deformáció*. A megszólaló Én a hagyományhoz képest, annak elmozdítása által válik láthatóvá. A költő szuverenitása – ha tetszik, önkénye – nem a hagyomány tagadásában, hanem annak birtokba vételében és tudatos felhasználásában mutatkozik meg. A romantika nem magát a hagyományt, hanem a hagyomány felhasználásának korábbi (klasszicista) szabályait utasítja el – ennek egyik legjellemzőbb példáját a bibliai és az antik mitológiai elemek kombinációja kínálja. Mindez persze azt is jelenti, hogy a romantikus szövegek, az egyes költői stílusok

<sup>3</sup> Paul DE MAN, *A temporalitás retorikája*, ford. BECK András = *Az irodalom elméletei*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Janus Pannonius Egyetem – Jelenkor, 1996, I, 6.

<sup>4</sup> GADAMER, 75.

<sup>5</sup> DE MAN, 32.

egyediségének nem a romantikusok által gyakran hangoztatott „semmitől teremtés” a záloga, hanem a hagyomány szabad felhasználása.

Ennek a deformációs poétikának Meyer H. Abrams adta leglátványosabb leírását *Natural Supernaturalism* című könyvében, melynek koncepciója azon alapul, hogy bármennyire világius módon gondolkodtak is a romantikus költők, egész léttapasztalatukat és nyelviségüket a bibliai gondolkodásmód, nyelvezet, fogalomrendszer alapozta meg.<sup>6</sup> A *Biblia* által felkínált verbális valóság laicizálása, a bibliai toposzok használatának szabadsága azonban messzemenő következményekkel jár. Ha a költők felhasználják a bibliai mintázatokat, nem egyszerűen behelyezkednek a készen kapott nyelvi univerzumba – ahogyan a premodern kor embere tette. Egyrészt persze az öröklött sémák, nyelvi formák irányítják tapasztalataik strukturálódását, másrészt viszont a modernség egzisztenciális kihívásai olyan impulzusokat is hordoznak, amelyek nemcsak kitérítik, deformálják az eredeti bibliai mintázatot, de szélsőséges esetekben azzal is járhatnak, hogy a bibliai sémarendszer érvénytelenné, az egzisztenciális tapasztalat pedig értelmezhetetlenné válik.

Az alábbiakban két olyan Petőfi-versről lesz szó, amelyek élmény és reprezentáció egységének előfeltevésétől ennek az egységnek az ellehetetlenüléséig jutnak el. Az egyikben – *Minek nevezzetek?* – a „szimbólum és a szimbolizált belső egysége”, a metaforikus kifejezésmód válik kérdésessé, a másikban – *Szörnyű idő* – az időbeli tapasztalathoz rendelhető narratív értelemadás hiúsul meg.

Ami az előbbi esetet illeti, a romantikus képalkotásnak, „szimbólum és a szimbolizált belső egysége”-nek mintapéldájaként az 1848 novemberében keletkezett *Itt van az ősz, itt van újra...* című verset választhatjuk. Az élménnyel egyidejű lírai monológ egységes metaforikában bontja ki az őszi természet és az elalvó gyermek analógiáját – a metaforizáció kulcsa a gyermekét szerető anya és a földi természetnek életet adó Nap egybefonódó képe; az apa-szerepre készülő lírai én a természet-gyermek altatódalát éneklő orpheuszi attitűd révén illeszkedik az összetett kép egészébe. Ehhez képest a *Minek nevezzetek?* egyes részleteiben is, egészében is élmény és reprezentáció, szimbólum és a szimbolizált ilyenfajta egységének és teljességének lehetetlenségét viszi színre.<sup>7</sup> Ez a vers is jelen idejű lírai monológ, és metaforizációjában ugyancsak az élmény kifejezését szolgáló természeti analógiák jutnak szerephez, ezek azonban nem állnak össze egységes képpé és nem sugallnak teljességet; mind a versszakokon belül, mind az egyes versszakok között töredezettség mutatkozik.

Az első két versszakban a metaforák kapcsolódása szándékolt képzavarnak hat; a hitves szeme csillag, a csillag sugára a szerelemnek patakja, mely a beszélő szerelmes férfi lelkének „tengerébe foly”. A második versszak metaforikája nemcsak az első strófa képeivel nincs kapcsolatban, de önmagában is problematikus; a szeretett

<sup>6</sup> Lásd Meyer H. ABRAMS, *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York – London, W. W. Norton & Company, 1973, 13.

<sup>7</sup> Vö. VADERNA GÁBOR, *A kikököntés költője: Petőfi Sándor*, <https://www.youtube.com/watch?v=FBF8wgOQ9e4> (Letöltés ideje: 2023. június 13.)

nő tekintete szelíd galamb, a galambnak minden tolla a békesség egy olajága. Az ismert ószövetségi toposz deformálása nyilvánvalóvá teszi a képzavar szándékoltságát, hiszen az eredeti képben Isten megbékélésének jelképét, az olajágat a galamb a csőrében hozza (1Móz 8,11). A képzavarnak azt a típusát, amely az első versszakban fordul elő, Arany János „hasonlat-grádics”-nak nevezte Szász Károly *Nyugalom és boldogság* című verséről szólván (ebben hasonlatok kapcsolódnak egymáshoz), s nem éppen kedvezően nyilatkozott róla: „Az a képavadászás is fordul benne elő, hogy a vihar elébb hasonlítatik szívhez, a szív meg aztán húrhoz. Az ily, harmadik-negyedik tárgyra lépdelő hasonlat-grádics mindig a mesterkélttség színét hordja magán.”<sup>8</sup> (Nem tudom, Aranynak vajon eszébe jutott-e Petőfi verse, amikor ezt írta.)

A harmadik versszak megint olyan természeti képzetet idéz, amelynek nincs köze a korábbiakhoz; ráadásul a száraz téli fákat zöldellésre készítő hang motívuma ismert toposzt variál – Petőfi előtt leginkább Rómeó monológja lebeghetett, amelyben Júlia szemének fénye dalra fakasztja a madársereget, mert a madarak azt hiszik, hogy „nincs is éj s föltűnt a regg” (2. felvonás, 2. jelenet). A negyedik versszak még kísérletezik a természeti analógia megteremtésével – persze megint új, a korábbiakhoz nem kapcsolódó kép felidézésével –, „a csók tüzeiben összeolvad lelkünk, / Mint hajnaltól a nappal és az éj” (talán azért is kellett a Rómeó-monológban szereplő hajnalt a tavasszal helyettesíteni, hogy a két egymásra következő versszak között se teremtdőjön kapcsolat). Ez a versszak ugyanakkor a természeti képzetköről való elrugaszkodás pontja a versben: „eltűn előlem a világ”. A természeti metaforák széttartásának kudarcát után a korábban fel-feltűnő bibliai-vallási képzetek (galamb és olajág, megváltó) kínálják a metaforizáció – az újabb kifejezési kísérlet – lehetőségét. A csók tüzeiben eltűnő világot és időt az örökkévalóság váltja fel a maga „rejtélyes üdvességei”-vel – de ez sem vezet el a mindent megoldó nominális metaforáig; az utolsó versszak megnevezési kísérletei nem kapcsolódnak vallási képzetekhez.

Az első négy versszak a szeretett lény szemét, tekintetét, hangját, ajkait írja le metaforikusan, narratív szerkezetbe foglalva,<sup>9</sup> ekképpen a szinekdochés azonosítások széttartanak, s hiányzik az egész alakhoz rendelhető kép; ilyeneket abban a záró versszakban találunk, amely egyébként nem áll kapcsolatban sem a természeti, sem a vallási képzeteket felvonultató korábbi versszakokkal. Az itt halmozódó megnevezések ugyanakkor egymástól is elkülönülnek – s a strófákat nyitó és záró kérdés ismétlődése is arról tanúskodik, hogy a poétikai megoldást kínáló végső metafora nem született, nem születhet meg. Csábító a lehetőség, hogy az „édes szép ifju hitvesem” kifejezést az „égberontott képzelet” netovábbjának csattanós ellenpontjaként olvassuk (ahogy Horváth János is teszi<sup>10</sup>), csak hogy a dolog logikája szerint ez a megejtően egyszerű formula a metaforikus szerkezetnek az *első felét*, az azonosítottat

<sup>8</sup> ARANY János, *Költemények Szász Károlytól: Első és második kötet* (Heckenast, Pest, 1861) = ARANY János *Összes Művei: Próza művek 2.* (1860–1882), s. a. r. NÉMETH G. Béla, Budapest, Akadémiai, 1968, 209.

<sup>9</sup> Vö. VADERNA.

<sup>10</sup> HORVÁTH János, *Petőfi Sándor*, Budapest, Pallas, 1922, 312.

nevezi meg, amely metaforikus azonosító után kiált – ezért is zárul az utolsó versszak szintaktikailag teljesen szabályosan a visszatérő kérdéssel („Édes szép ifju hitvesem, / Minek nevezzelek?”). A metaforikus azonosítók készlete tehát kimerült, a kérdés megválaszolatlan, az élmény kifejezhetetlen maradt. Abban persze igaza van Horváth Jánosnak, hogy a vers lírai erejét épp a kifejezési kísérletek kudarca adja.<sup>11</sup>

Ha a *Minek nevezzelek?* című vers a jelenben kibontakozó tapasztalat metaforikus megnevezésének kudarcát vitte színre, a *Szörnyű idő* a jelenben tapasztaltak történeti kontextualizálásának ellehetetlenülését, a narratív értelemadás lehetőségének elvesztését tematizálja. A „szörnyű idő”, írja erről Szörényi László, „elfogadhatatlan, mégis iszonyú erővel *jelen* lévő. [...] Nincsen igazi történelemhez illő időbeli tagozódása, amely a múltból indulva a jelenen keresztül a jövő felé tart”.<sup>12</sup> Petőfi költészetének kontextusába helyezve, a vers annak a laicizált apokaliptikus narratívának az elvesztését-eltetését jelenti, amely forradalmi látomásköltészetének vezérfonalát képezte; a versben artikulálódó tapasztalat lényege (Szilágyi Márton szavaival), hogy „[a]mi történt s történik, nem készíti elő az emberi történelem végét, az üdvtörténeti értelmű »utolsó ítélet«-et”.<sup>13</sup> Itt robban az Abrams elméletében elrejtett időzített bomba: ha a romantikus költőnek szabadságában áll, hogy laicizálja, saját tapasztalataihoz igazítsa a bibliai narratívákat, ebben az az eshetőség is benne rejlik, hogy ha a tapasztalatok kritikus mértékben eltávolodnak a biblikus narratíváktól, e narratívák elvesztik a valóság auráját, mesévé, kitalációvá válnak, s más vezérratívák hiányában elvesz az értelemadás lehetősége is – a tapasztaló ember pedig az átéltek értelmetlenségének szakadékába zuhan.

A *Szörnyű idő* című vers négy versszaka két, egyenként két versszakos részre tagolódik. Az első szakasz magát a tapasztalatot írja le; ahhoz azonban, hogy ezt megtehesse, még a bibliai narratívát kénytelen felhasználni („Talán az ég / megesküvék, / Hogy a magyart kiirtja”, „Be kijutott a részed / Isten csapásiból, o hon”). E leírásban a *talán* szó nyit utat a második szakasz felé, amely kizárólag kérdő mondatokból áll. Ez a szó ugyanis nyilvánvalóvá teszi, hogy a felhasznált narratíva érvényességét illetően nincs semmi bizonyosság; már csak azért sem lehet, mert a bibliai értelemséma még a feltételesség módusában sem működik, hiszen (mint arra ugyancsak Szörényi László utalt) „a vers semmit sem beszél a nemzet bűnéről”,<sup>14</sup> ami az egykori választott nép Isten általi kiirtásának értelmet adhatna.

A második szakasz első kérdése az apokaliptikus jövőperspektíva elvesztéséből fakadó bizonytalanságot fogalmazza meg. Ha az ég csakugyan megesküdött volna, hogy a magyart kiirtja, bizonyára megvolna erre az oka, de akkor nem volna kérdés, hogy „Egy szálíg elveszünk-e mi?”. Az igenlő válasz alternatívája az ossziáni narratívát

<sup>11</sup> *Uo.*, 311.

<sup>12</sup> SZÖRÉNYI László, *Apokalipszis helyett kataklizma: Petőfi utolsó verse = Sz. L., „Multaddal valamit kezdeni”*, Budapest, Magvető, 1989, 99. (kiemelés az eredetiben)

<sup>13</sup> SZILÁGYI Márton, *A szekularizált apokalipszis (Petőfi Sándor: Szörnyű idő)*, *Látó*, 2023/1, 68.

<sup>14</sup> SZÖRÉNYI, 105.

parafrazeálja (amint azt Szilágyi Márton kimutatta<sup>15</sup>) – ennek azonban semmi köze a keresztény apokalipszishez: „Vagy fog maradni valaki, / Leírni e / Vad fekete / Időket a világnak?”. A narratív értelemadás lehetőségének elvesztése ráadásul általában is kétségeket ébreszt a közösen átélt szörnyűségek elbeszélésének lehetősége felől: „ha lesz ember, ki megmarad, / El tudja e gyászolgokat / Beszélni, mint valának?”

A bibliai alapú narratív értelemadás lehetőségének elvesztését az utolsó kérdés általánosítja: „Akad-e majd, / Ki e beszédet nem veszi / Egy örült, rémulésteli, / Zavart ész meséjének?” Eszerint bármennyire is lehetséges, hogy egy jövőbeli magyar Osszián képes lesz a szörnyű idő tapasztalatait adekvát módon elbeszélni, aligha számíthat rá, hogy az utókor befogadónak narratív repertoárjában szerepelni fog olyan mintázat, amely lehetővé teszi e kivételes, egyszeri-egyedi narratíva megértését. E képtelen mélyértelmű üzenete van; leleplezi, hogy a tapasztalat a maga egyediségében mindig is csak olyan narratív sémákhoz igazodva beszélhető és fogadható el, amelyeket a befogadó a valósággal azonosít; ez a képtelen mintegy kiugratja, hogy ami a tapasztalatban egyedi, az rendszerint az elbeszélő legnagyobb szabadsága esetén is feloldódik a másokkal megosztható narratív értelemsémákban. A *Szörnyű idő* zárlatában azonban ennél többről, valóság és „mese” – fikció, kitaláció – helycseréjéről van szó: ami valóságos tapasztalat, az a (kései) befogadók szemében fikciónak fog minősülni, az a valóság viszont, amely alapján ők fognak ítélni, a hagyományozott narratívákba be nem illeszthető „szörnyű idő” tapasztalatának fényében eleve fikciónak bizonyul.

A két vers tehát, más és más tekintetben, eljutott a mondhatóság határáig. Ha az egyik különbség az köztük, hogy az előbbi vers a metaforikus, az utóbbi a narratív reprezentáció kudarcáról szól, a másik eltérés abban mutatkozik, hogy a *Minek nevezzelek?* az egyéni, a *Szörnyű idő* a kollektív tapasztalat verbalizálhatatlanságának felismerését fogalmazza meg. A mondhatóság határaiig eljutó Petőfi ugyanakkor a későromantikus magyar líra egy markáns jelenségének vált kezdeményezőjévé. Nemcsak Vörösmartyra kell gondolnunk, aki az *Előszó*ban a maga módján ugyancsak az apokaliptikus narratíva érvényvesztését jelenítette meg, de a „hajlama, iránya s munkaöszöne dacára” lírikussá váló Arany Jánosra is, aki az 1850-es években hasonló helyzetbe került; ekkori verseiben az egyéni és kollektív veszteség tapasztalatának verbalizálásával kapcsolatos kételyei együtt járnak. Ahogy Milbacher Róbert fogalmazott, „Arany ötvenes évekbeli lírájának kérdésfelvetései éppen a nagyelbeszélések, paradigmikusnak tekinthető igazságrendszerek összeomlására és a nyomukban keletkező nyelvi-szimbolikus ürre irányulnak”.<sup>16</sup>

S ha Vörösmarty a *Vén cigány*ban próbálta visszahódítani a metaforizáció és a narratív értelemadás lehetőségét, Arany először az utóbbira tett – kétes sikerű – kísérletet, az 1860-as évek elején írt közösségi ódáival („Vásznunk dagad, hajónk előre

<sup>15</sup> SZILÁGYI, 69.

<sup>16</sup> MILBACHER Róbert, *Elhunyt daloknak lelke? Az 1850-es évek Arany-lírájának néhány vonásáról* = M. R., *Arany János és az emlékezet balzsama: Az Arany-hagyomány a magyar kulturális emlékezetben*, Budapest, Ráció, 2009, 226.



megy” – *Magányban*, 1861); az *Őszikék* lírája pedig úgy értelmezhető, mint a tapasztalat metaforikus kifejezésének lehetőségéért folytatott mindennapos küzdelem. Hogy az *Őszikék* is mindig a mondhatóság határainak közelében mozog, elég talán (egyik) jelképes utolsó versét idézni: eszerint „Nem marad Kómosz velem / Sem a szende múzsák, / Csak a humor-nélküli / Pusztá nyomorúság”. (*En philosophe*, 1880. december 10.)

Mindeme kísérletek a későromantika jellegzetes megnyilvánulásai: a romantika poétikájához kapcsolódnak, anélkül azonban, hogy ráhagyatkozhatnának a szimbólum és szimbolizált belső egységére – a romantikus egységfilozófia monista antropológiájára, amely mindörökre odaveszett.

---

S. VARGA PÁL  
professor emeritus  
Debreceni Egyetem  
varga.pal@arts.unideb.hu

*The Limits of Expression*  
(Sándor Petőfi: What Shall I Call You?; A Time of Fear)

**Abstract:** Romantic poetry can be described with the conflicting terms of tradition and originality: its essence is not originality in the strict sense, but rather the deformation of tradition. The sovereignty of the Romantic poet does not come from the negation of tradition, but from acquiring and using it consciously. The paper discusses two poems of Petőfi which anticipate the unity of experience and representation, but they both end with arguing for the impossibility of such union. In *What Shall I Call You?* metaphorical expression becomes a questionable method, while in *A Time of Fear* narrative sense-making connected to temporal experiences turns out to be impossible. Both poems face the limits of expression, although in different ways: *What Shall I Call You* deals with the impossibility of verbalising individual experiences, while *A Time of Fear* comes to the same conclusion regarding collective experiences. The two poems demonstrate it well how Petőfi initiated a phenomenon representative of the late Romantic period.

**Keywords:** Sándor Petőfi, Romantic poetry, Romantic subjectivity, experience and representation

DOI: 10.37415/studia/2023/3-4/38-44.

Open Access: Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

