

S. VARGA PÁL

# Verstípus és stílustörténet: a magyar tájlíra három változata

(*Keszthely, Az alföld, Nádas tavon*)<sup>\*</sup>

*Neoklasszicizmus*

*Berzsenyi Dániel: Keszthely*

*Táj* szavunk jelentése első pillantásra magától értetődik; valójában nagyon is értelmezésre szorul – elég, ha néhány európai nyelv megfelelő kifejezéseivel – *paysage*, *landscape*, *Landschaft*, *landschap* – összehasonlítjuk.<sup>1</sup> A szavak jelentéstartományának azonban van egy közös eleme: a természet *ember által szemlélt* részlete, amelynek így kulturális vonzata is van, s az esztétikai viszonyulás mozzanatát is tartalmazza.<sup>2</sup> Ez azt is jelenti, hogy szorosan véve újkori európai fogalom: keletkezése „a reneszánsz Itália [...] és a 16. századi Németalföld kultúrköréhez” kapcsolódik,<sup>3</sup> vagyis összefügg a szemlélő nézőpontjának tudatosodásával (amit a festészetben leginkább a centrálperspektíva elterjedése jelez). Ha az ókori előzmények kapcsán tájábrázolásról beszélünk, ezt az indokolja, hogy az újkor így tekintett rá; a költészetben Homérosz vagy Vergilius egyes leírásai utóbb tájábrázolási hagyományok kiindulópontjaivá váltak. (Nota bene, Ernst Robert Curtius alább idézendő elemzése Homérosz és Vergilius kapcsán is használja a „Landschaft” kifejezést.)

Ami a 18. század végét illeti, a táj művészi ábrázolásának szerteágazó hagyományából ezúttal nem a pásztorköltészet eszményi tájára (Curtius szavával: „Ideallandschaft”) fordítjuk figyelmünket, hanem arra a vonulatra, amely *natura* és *cultura* (természet és megművelés) megkülönböztetéséből bontakozik ki. Előbbi, a *locus amoenus* („kedves/kies hely”), olyan vidék, ahol a természet legszebb arcát mutatja, s keretétül szolgál az idilli pásztoreletnek; az ilyen helyek „csak az élvezetet szolgálják, vagyis nincsenek hasznos célokra megművelve”, ahogy a 4. századi római grammatikus, Maurus Honoratus Servius jellemzi őket *Aeneis*-kommentárjában.<sup>4</sup> Mitológiai vonatkozásban ez úgy mutatkozik meg, hogy „[n]emcsak az antik irodalomban, hanem az újkorban is Diana (Artemisz) a bukolika istennője, aki az érintetlen, eke által meg nem sebzett természetet őrzi”<sup>5</sup>

<sup>\*</sup> A dolgozat megírását a Debreceni Egyetem EFOP-3.4.3-16-2016-00021 pályázata tette lehetővé.

<sup>1</sup> DREXLER Dóra, *Táj és tájértelmezés: A táj jelentésváltozásának összehasonlító kultúrtörténeti vizsgálata Anglia, Franciaország, Németország és Magyarország példáján*, Bp., Akadémiai, 2010, 13–40.

<sup>2</sup> *Uo.*, 29.

<sup>3</sup> *Uo.*, 45.

<sup>4</sup> Ernst Robert CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Tübingen und Basel, Francke Verlag, 1993 [1948], 199.

<sup>5</sup> ACÉL Zsolt, *Vates ambiguus: A bukolikus hagyomány Berzsenyi Dániel költészetében*, It, 2003/1, 84.

Az eszményi vidék iránti vágy elvonatkoztat a természet valóságától, a konkrét helytől; Curtius jegyzi meg, hogy a Theokritoszt követő Vergilius azért választotta eklogái helyszínéül Árkádiát – amit sohasem látott –, mert Szicília, Theokritosz idilljeinek helyszíne, időközben római provincia lett és „nem volt álomvidék [Traumland] többé”.<sup>6</sup> Curtius (aki a bukolikus költészet locus amoenusában önálló retorikai toposzt lát) az előzmények közt az *Odüsszeia* egy helyét is idézi. Odüsszeusz azért látja szépnek a Küklópszok földjével szemben fekvő szigetet, mert bár lakatlan, vagyis nincsenek, „kik művelhetnék e sziget mezejét virulóra”, a vidék „nem hitvány, mindent meghozna időben: ott a fehérhabu víz partjára simulnak a rétek, nedvesek és lágyak, sose fogyna ki onnan a szőlő. Van sima föld, szántásra való: hol a nagyszemű termés érne időben, hisz nagyonis termékeny a földje.” Odüsszeusz azt is látja persze, hogy „Ott az öböl partján szép tisztán csurran a forrás; barlangból fut a víz; körülötte virulnak a nyárfák”. (*Odüsszeia*, 9, 116–151, ford. Devecseri Gábor) Vagyis az, hogy e sziget művelésre alkalmas és „kedves” egyszersmind, együtt járul hozzá szépségéhez; mint Curtius megjegyzi, „[i]tt a föld termékenysége hozzátartozik az eszményi tájhoz”.<sup>7</sup> Ez azért lehet így, mert a természet görög fogalma (φύσις) azt is magában foglalja, amit az ember alkot; a görög szemlélet nem ismeri *natura* és *cultura* megkülönböztetését. Az Odüsszeusz által leírt szigetre így nem is illik rá a „locus amoenus” Serviustól idézett meghatározása; alighanem egy másfajta tájbárázolósi hagyomány kiindulópontját kell látnunk benne. E hagyomány Vergilius *Georgicá*jában bontakozik ki és válik rómaivá; Vergilius Nápoly környékének magasztalásában („Itália dicsérete”, *Laus Italiae*) a megművelt földet látja szépnek, egyúttal szembe is állítja a nyers, vad természettel; vagyis már nem szemléli a „nyers” természettel egységben. Itáliát azért „nem ragyogja túl” „sem az erőkben gazdag mész föld, sem a pompás Gangés és aranyhomokos Hermus”, azért szebb, „mint India, Bactra”, vagy „Pancháia dús, tömjén-termő fövénye”,<sup>8</sup> mert „Orrlikain lángot fúvó bika nem hasogatta itt a rögöt”, „csak buja búza virul, csak a bacchusi massicus önti tűznedűjét, és mindenhol nyájak, olajfák”. A tengert, tavakat, folyókat a révek és a gátak teszik széppé; e tájnak része a „sok, magas ormon emelt, ember-keze-rakta bástyafok”, s az ezüst-, arany- és rézbányák – végül, ez a táj „hona hősök erős népének” is. (Második könyv, 136–176. sor, ford. Lakatos István) Az ilyen leírás, ellentétben a „locus amoenus” toposzával, jellegénél fogva konkrét, valóságos vidékhez kötődik.

*Natura* és *cultura* megkülönböztetése a felvilágosodás dualista antropológiájában ellentétte fokozódott. Amikor Descartes két szubsztanciát különböztetett meg, a gondolkodó és a kiterjedt dolgot (res cogitans – res extensa), a szellemi és a természeti lét ellentétének tételét állította fel. Az önmagát szelleme, értelme alapján meghatározó ember így önnön lényében is, önmaga körül is fenyegető, legyőzendő erőként szembesült

<sup>6</sup> CURTIUS, *i. m.*, 197. (Amennyiben külön nem jelzem a fordítót, akkor az idegen nyelvű idézeteket a saját fordításomban közlöm. – S. V. P.)

<sup>7</sup> *Uo.*, 193.

<sup>8</sup> Hermus: a kisázsiai Lydia folyója; Bactra: Közép-Ázsia vidéke; Pancháia: mesés, képzelt sziget az Arab-félsziget közelében

a természettel. Ez a szemlélet mélyen áthatotta a klasszicizmus művészetét. Ami a belső természet fenyegetését illeti, ennek ismert példája Racine Phaedrája, akinek tragikuma abból fakad, hogy anyjától örökségül kapott féktelen természete felülkerekedik benne a világos ítélkezés apjától örökölt képességén. A külső természet mint ellenséges erő az „elemek” elleni harc témáját kínálta a művészetnek. Így jellemzi Schiller több balladáját (*Út a vashámorba, Ibükosz darvai, A búvár*) egy Goethének írt levelében,<sup>9</sup> Goethe pedig (panteisztikus természetszemléletével nehezen összeegyeztethető módon) így elmélkedik Raffaello *Borgo égése* s a Polüphemosz fölött diadalmaskodó Odüsszuszt ábrázoló festmény kapcsán: „ha ott emberek veszélybe kerülnek és különféle módokon igyekeznek kivágni magukat a nyers természeti erők hatalmából, emitt Odüsszeusz próbálja a maga furfangos-bölcs módján [mit listig besonnenem Muth] Polüphemosz túlerejét megfékezni. Az elem lassan meginog és enged a férfierőnek.”<sup>10</sup>

A racionalista természetszemlélet szerint a tájat kizárólag az ember teheti széppé – a természet átalakítása, birtokba vétele által. A 18. század nagy francia természettudósa, Comte de Buffon álláspontja szerint a természet a maga nyers, vad állapotában csúnya és az emberrel szemben ellenséges. Sivárságából és romlottságából csak az ember módíthatja ki, ha uralma alá vonja, megváltoztatja és megjavítja; a haszontalan, élőszködő növényeket kiirtja, a mocsarakat kiszárítja, csatornákat ás, mezőt és szántót telepít, és az élő teremtményeket rendre és összhangra kényszeríti. Csak az ilyen megváltoztatott, hasznossá tett természetet lehet szépként csodálni. (*De la Nature*, 1764)<sup>11</sup>

A művészet maga is képes elvégezni a természet átalakítását és birtokba vételét – a szép részletek kiválasztása és szabályos kompozícióba rendezése révén érvényesítve az értelem uralmát. Ez leginkább az úgynevezett heroikus tájat jellemzi – ismert példája ennek Nicolas Poussin *Tájkép Phokión hamvaival* című festménye (1648, a liverpooli Walker Art Galleryben látható változat); az ábrázolt táj elrendeződése itt a kép közepén álló görög templom szabályos architektúráját követi. Ebben az értelemben a bukolya „locus amoenus”-ának megműveléstől érintetlen természeti közege is a kultúra – tudniillik a művészet, a költészet – beavatkozása által jön létre. Ahogy Bächtmann fogalmaz, a 18. századi tájfestészet „olyan tervet visz végbe, mint a föld megművelése Buffonnál.”<sup>12</sup>

A természet Buffonra jellemző, a megművelt föld szépségét hirdető racionalista felfogása a 18. század utóján újraéledő, a modern városi ember természet utáni

<sup>9</sup> 1797. szept. 22., lásd RÓNAY György, *Bevezetés = A klasszicizmus*, szerk. RÓNAY György, Bp., Gondolat, 1978, 75.

<sup>10</sup> *Weimariische Kunstausstellung vom Jahre 1803 und Preisaufrage für das Jahr 1804*, Jenaische Allgemeine Literaturzeitung, 1804, Erster Jahrgang, Erster Band, 24. = Johann Wolfgang GOETHE, *Werke, Berliner Ausgabe*, 19, *Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen. Schriften zur bildenden Kunst I.* hg. Siegfried SEIDEL, Berlin, Aufbau-Verlag, 1973, 448; a forrás megjelölése nélkül, saját fordításában idézi RÓNAY György, *i. m.*, 75.

<sup>11</sup> Lásd Oskar BÄTSCHEMANN, *Entfernung der Natur: Landschaftsmalerei 1750–1920*, Köln, DuMont, 1989, 21–22.

<sup>12</sup> BÄTSCHEMANN, *i. m.*, 34.

nosztalgijából kibontakozó bukolikus költészetbe<sup>13</sup> is behatol, amelynek fő képviselői a korabeli magyar írókra is nagy hatást gyakorló Salomon Gessner és Friedrich Matthisson voltak. Gessner, aki egyébként már idilljei első, 1756-os kiadásának előszavában „a természettől való szerencsétlen eltávolodás”-ra panaszkodik,<sup>14</sup> a *Daphnis és Micon* című idilljében (amely az 1772-es kiadás *Neue Idyllen* c. gyűjteményében jelent meg) a mocsár (Sumpf, Kazinczy fordításában: „posvány”) leírásában a romlást testesíti meg.<sup>15</sup> Ezen a réven a bukolikus táj ábrázolása a *natura-cultura* ellentét dimenziójába kerül, hiszen a mocsár „a vad, ember által nem megművelt természetnek felel meg” – egészen Buffon szellemében.<sup>16</sup> A „locus amoenus” pedig, amelyet Daphnis apja emlékművének nevez, s megmutat Miconnak, valójában apja műve: „Pusztá volt a vidék; szorgalma tette ezt termékennyé, s ezt a gyömölszövő árnyékot kezei ültették.”<sup>17</sup>

Berzsenyi korai költeményeiben a tájábrázolás mindkét hagyománya jelen van. A bukolikus tájleírásban Matthisson nyomdokait követi; *Az Est* című versben, melyet Matthisson versei (*Endymion*, *Der Abend*, *An Laura*, *Beruhigung*) is ihlettek,<sup>18</sup> valódi locus amoenus jelenik meg – a rá jellemző elvontságban, görög mitológiai alakokkal és toposzokkal benépesítve és felékesítve. Berzsenyi ezúttal még azt az eljárást sem alkalmazza, amelyet egyébként éppen Matthissontól tanult el,<sup>19</sup> hogy ti. saját honi vidékének képeit töltsse bukolikus táji reminiscenciákkal. Ha *Az Est* ihletforrásai közt is szereplő *Beruhigung* (Megnyugvás) című versben Matthisson „valóságos német tájat fest sziklauriásokkal, sőt várromokkal és bagolyhuhogással”, Berzsenyi a valós természeti képet „beilleszti egy árkádiai táj szépségének motívumai közé”.<sup>20</sup> Hogy valóságos magyar táj változott itt át árkádiai vidékké, arról legföljebb a jegenyék, a tölgyek, a „setét bükk” jelenléte árulkodik (bár a „setét bükk” meg éppen Matthisson verséből való).

<sup>13</sup> Lásd: „Én gyakran ki-fejtem magamat a' Város' szövevényei közül. s magános vidékeket keresek. Ott vonja-le a Természet' szépsége mindazt a' tsömört, azokat a' visszas Ízlesek, mellyek a' Város' kerítésénn belől gyötrötték. El-ragadtatva gyönyörködésembenn bődög vagyok olyankor mint az arany-idő' Pásztorra s gazdagabb mint egy Király.” *Gessner' Idylliumi*, Fordította Kazinczy Ferenc, Kassán, Fűskúti Landerer Mihály' költségével és betűivel, 1788 = KAZINCZY Ferenc *Művei: Fordítások Bessenyeitől Pyrkerig: Önállóan megjelent fordításkötetek*, s. a. r. BODROGI Ferenc Máté, BORBÉLY Szilárd, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2009, 39.

<sup>14</sup> Kazinczy fordításában: „a' Természettől való szerencsétlen el-távozás”, KAZINCZY, *i. m.*, 39. („die unglückliche Entfernung von der Natur” *An den Leser = Idyllen von dem Verfasser des Daphnis*, Zürich bei [Salomon] Gessner, 1756, 7.) Lásd BÄTSCHEMANN, *i. m.*, 11.

<sup>15</sup> KAZINCZY, *i. m.*, 87.

<sup>16</sup> YVONNE BOERLIN-BRODBECK, *Idylle und Gefährdung: Zwei aspekte schweizerischer Landschaftsdarstellung im 18. und frühen 19. Jahrhundert = Idyllik im Kontext von Antike und Moderne: Tradition und Transformation eines europäischen Topos*, hg. Nina BIRKNER, York-Gothert MIX, Berlin – Boston, DeGruyter, 2015, 138.

<sup>17</sup> KAZINCZY, *i. m.*, 88.

<sup>18</sup> Lásd Merényi Oszkár jegyzetét: BERZSENYI Dániel *Költői művei*, s. a. r. MERÉNYI Oszkár = BERZSENYI Dániel *Összes művei*, Bp., Akadémiai, 1979, I, 311.

<sup>19</sup> Lásd KERÉNYI Károly, *Az ismeretlen Berzsenyi*, Bp. – Debrecen – Pécs, A debreceni Ady-Társaság kiadványa, 1940, 13–14.

<sup>20</sup> BERZSENYI, *i. m.*, 313.

Elmozdulást jelent A' *Balaton* című vers, amelyet Berzsényi Matthissonnak ajánlott,<sup>21</sup> *Der Genfersee* című verse apropóján; költőnk arkadizált magyar tájképpel válaszol a Genfi-tó vidékének „görögösített” leírására, amelyben a vidék mint „az isteni természet csodaműve” („Wunderwerk der göttlichen Natur”) jelenik meg. Berzsényinél már a „kék hegyek”-en is „Nectár tsorog”, azaz szőlőt művelnek – aztán a nyájakat legeltető „szilaj Arcasok” (pásztorok) motívuma nyomán belopózik a versbe a megművelt természet témája; a sárga mezőn „dús búza kalász hullamos tengere játszik” – s a „barnult arató”, a bukolikus hangulatnak megfelelően, „víg dal”-t énekel, miközben „hoszsú képét [búzakeresztet] rak”. A vers mitológiai kulcsfigurája Tellus, a föld termékenységét jelképező római istennő, ki „kosarit mosolygva üríti”. S ha Matthisson verse zárlatában népét dicsérve azt írja, hogy „a róna a szorgalom jutalmát hirdeti” („die Flur des Fleisses Lohn verkündet”), Berzsényi ezt indíttatásnak érzi, hogy a földművelést mint a bukolikus életforma elemét Helvéciára is visszavetítse: „boldog Helvetia népe örömmel Szántja szabad földjét”. A *cultura* bevonása a tájképbe nem áll meg itt; ahogyan Vergiliusnál a Nápoly környéki látványnak része a „sok, magas ormon emelt, ember-keze- rakta bástyafok”, úgy illeszkedik Berzsényinél a balatoni tájba „sok régi erős vár”, omladozó falaival. Az omladékok képét itt nem a divatos romkultusz idézi meg, hanem a tájba beiródó múlt csodálata („el nyeli a' döbbsent elmét a' fényes előkor”), ami Vergilius „hősök erős népé”-re tett utalását is felidézi. A termékenység immár a dicső múlt szemtanújaként megidézett táj attribútuma – s mindkét mozzanat céloz a tájban élő emberre, a magyarságra: „Itt a századokat látott vadonok feketednek Mellyek ezer meg ezer göbölt [hízott marhát] kényünkre nevelnek”. S ha a svájci nép szabadsága Matthissonnál a bukolikus tájhoz kapcsolódik, Berzsényinél a vers zárlatában megjelenő szabadság és törvény a tájat is alakító *cultura* betetőzése.

Bukolikus és „georgikus” tájbrázolási hagyomány keveredik itt tehát, ám az utóbbi Berzsényi a homéroszi felfogáshoz közelíti – megszüntetve *natura* és *cultura* el-lentétét; az ő verséről is elmondhatjuk, hogy „Itt a föld termékenysége hozzátartozik az eszményi tájhoz”, ahogyan Curtius jellemezte Odüsszeusz leírását a kies szigetről. Egyáltalán, ez a felfogás teszi lehetővé, hogy a megművelt természet képe beleiród-hasson a bukolikus tájba.

A *Keszthely* témáját a *Magyar Ország* című versben veti fel Berzsényi. A nyitó tájleírás valójában a *Fertilitas Pannoniae* toposzt részletezi; ezúttal maga a *cultura*, a föld megművelése, nem jelenik meg *expressis verbis*. Jellemző azonban, hogy az arkadikusnak tekintett tájban („Itt Arcádia zöld halmi nyillanak”) az itt „honos” Pánhoz képest nagyobb szerepet kapnak a föld termékenységét jelképező mitológiai alakok: Bacchus mellett Ceres, és ismét csak Tellus („Bachus tölt poharat”, „Céresnek koszorús homloka illatoz”, az Olümposz ura bőven hint az országra „Minden jót,

<sup>21</sup> A Berzsényi verseiből vett idézetek nem a kritikai kiadásból, hanem az alábbi, korszerűbb textológiai elveket érvényesítő kiadásból származnak: BERZSENYI Dániel, *Verseik*, kiad. ONDER Csaba, Bp., Raabe Klett, 1998.

valamit Tellus az emberi Taplálásra teremt néked”). Innen a vers a *cultura* magasabb régiói felé halad – „Törvény nem hatalom kénye uralkodik Rajtad” –, s így következetesen jut el a zárlatban a szellemi műveltség megidézéséig – pontosabban e műveltség hiányának megállapításáig:

Óh! bár vajha kies gyöngy koszorud között  
Még egy illatozó rósa fakadna ki:  
Szállnának le reád Grecia Isteni,  
Kik hajdan le hozák Attika földre  
A' nagy Mestereket 's bölcs tudományokat.

A *Keszthely* című vers mindebben rokon a *Magyar Országgal*, mégis alapvetően különbözik tőle.<sup>22</sup> Újdonsága, hogy benne a leírás és a reflexió a vers egészét átfogó, egységes lírai szituációnak van alárendelve, amelyet a szöveg szerkezeti középpontjában álló aposztrophé hoz létre („Jöjtek, oh szelíd Áon' Szüzei!”). Azt a művelődési programból fakadó óhajt, amelyet a beszélő a *Magyar Ország* című vers zárlatban megfogalmazott, ezúttal a Múzsák nyájas invitálásának lírai gesztusába rejti el, közvetlen, személyes kapcsolatot teremtve így önmaga, a táj és a Múzsák között. (Jegyezzük meg: a Múzsák megszólítása annyiban tekinthető „aposztrophé”-nak, vagyis „elfordulás”-nak, amennyiben a szöveg rejtett címzettje az olvasó; a vers valójában azt célozza, hogy a befogadó a Múzsák szemével lássa a tájat.) A lírai szituáció egységét, a személyes jelenlét folytonosságát a versben végighúzó többes szám második személyű szóalakok biztosítják (jöjtek, verjete lakást, nézzétek, lelte, nézzétek, menedék-váratok, ott vár titeket). A beszélő személyes jelenléte – ahogyan mintegy végigkalauzolja a Múzsákat Keszthely görögösített vidékén – a leírás valóságosságát is fokozza.

A vers retorikai szerkezetét az aposztrophé és a hozzá kapcsolódó, három részre tagoló argumentáció alkotja; utóbbiak közül egy megelőzi, kettő pedig követi a megszólítást. A verskezdő tájleírás megismételt deixise („Itt”) – amellet, hogy a beszélő jelenlétét tanúsítja – a magyar és a hellén táj azonosítását szolgálja, akárcsak a *Magyar Országban*. Ha a Balaton-part termékeny, megművelt vidékét leíró első öt sor az „arany világ” hasonlata által kínálja fel az azonosítás lehetőségét, a 6–7. sor a deixis megismétlésével végre is hajtja a két táj azonosítását. Nem véletlen azonban, hogy a *Magyar Országban* szereplő Árkádia helyett ezúttal a Helikon, a Múzsák lakóhelye tűnik fel; a tájakat azonosító leírás így – a rá következő megszólítás felől olvasva – a Múzsákat invitáló érvelés részévé válik. Aki itt beszél, arról kívánja meggyőzni „Áon' Szüzei”-t, hogy költözzenek e vidékre („verjete itt lakást!”), hiszen itt ugyanúgy otthon érezhetik magukat, mint boiótiai lakóhelyükön. Az aposztrophét követő, a tájat mitológiai

<sup>22</sup> Merényi Oszkár érvelését elfogadva feltételezem A' *Balaton*, a *Keszthely* és a *Magyar Ország* c. versek szoros – kronológiai és poétikai – összefüggését (lásd BERZSENYI, i. m., 359.), megjegyezve, hogy a három vers közül közvetett érvek alapján a *Keszthely* címűt tartom a legkésőbbinek.



alakokkal benépesítő leírás az azt megelőző, ugyancsak leírásba rejtett érvelés folytatása. A matthissoni módszer (görög mitológiai alakok belevetítése a saját tájba) nem egyszerűen az „Ideallandschaft” megteremtését szolgálja, hanem a lírai szituáció kiteljesítését: a beszélő újabb érvekkel csábítja a Balaton partjára a Múzsákat, az otthonosság élményét ébresztvén bennük. Az itt szereplő mitológiai alakokat is a magyar és a görög táj (ezúttal Thessalia) azonosítása hívja elő; mind Néereüs és a Néereidák (tengeri nimfák, Néereüs ötven leánya), mind Árion alakja a tengert járó hajósokhoz kapcsolódik. Ez már a vers végén megidézett Festetics Györggyel állhat kapcsolatban, aki az 1790-es években kezdett nagyszabású hajóépíttetésbe a Balatonon.

Az érvelés két eleme, a megművelt táj – aposztrophét megelőző – leírása, illetve a mitológiai alakokkal benépesített érintetlen természeti környezet – aposztrophét követő – bemutatása ugyanúgy *natura* és *cultura* egységét sugallja, mint *A' Balaton* című vers. Míg azonban ott az volt Berzsenyi célja, hogy a matthissoni módon arkadizált tájba belopja az (agri)kultúra elemeit, ezúttal a természetet átalakító *cultura* kétféle eljárásának összekapcsolásáról van szó; ha a földművelés a maga módján tette emberivé, kultúrtájjá a természetet, a görög mitológia és a belőle táplálkozó költészet (ugyancsak a maga módján) a természetet isteni lényekkel benépesítve teszi meg ugyanezt.

Ami aztán magát a Helikont illeti, említést érdemel, hogy Festetics György épp a vers keletkezésének valószínű idején, 1799–1801 között építtetett különálló épület-szárnyat a kastélyhoz, az egyre gyarapodó könyvtár elhelyezése céljából; így a „csendes Helikon emelkedik” kifejezés ugyanúgy illetheti a tájat, mint az épülő könyvtárat (utóbbi esetben szó szerint értve az „emelkedik” igét).<sup>23</sup> A Múzsák újabb megszólítása – az érvelés harmadik tétele – nyilván erre a mozzanatra utal: „nézzétek, hol amár már feketült falak Látszatnak, menedék-váratok ott vagyon!”. Mi sem természetesebb tehát, mint hogy a vers végül magát Festetics Györgyöt idézze meg, aki a könyvtárnak a kastély falai közt biztosított helyet, s ezzel „menedék-várat” emelt a Múzsáknak. Jegyezzük meg: azt is a Helikon két jelentése közti játék tette lehetővé Berzsenyinek, hogy Festetics alakját az aposztrophéhoz kapcsolva illessze be az érvelésbe, s ezáltal a vers műfaji-szerkezeti egységét biztosító lírai szituációba („Ott vár titeket egy Bölcs”).

Mielőtt a vers záró szakaszának elemzésére térnénk, utalnunk kell a háttérben meghúzódó általános európai gondolkodástörténeti összefüggésekre. Az a racionalista doktrína, amelyet Descartes neve fémjelez, nemcsak az értelem, a tudás elsőbbségét hirdette a természettel szemben, de a tudás általános rendjét is meghatározta: eszerint a világról alkotható tudás az azonosságok és különbségek időtlen rendjébe illeszkedik, ahol a besorolást az azonosságok és különbözőségek megállapítására

<sup>23</sup> A kastély könyvtári szárnyának építéséről lásd TAMÁSKA Istvánné, *Magyar főúri könyvtárak: A keszthelyi Helikon Könyvtár*, Bp., Kadmos, 2008, 30. (A könyvtár csak a 20. század közepén kapta a Helikon nevet, az 1817–19 között megrendezett helikoni ünnepségek után, lásd *uo.*, 38.) Merényi emlékeztet rá, hogy a Helikon név a Festetics által támogatott Magyar Minerva nevű kiadói vállalkozás kapcsán is feltűnik, lásd BERZSENYI, *i. m.*, 360.

szolgáló ismertetőjegyek biztosítják.<sup>24</sup> Már az itt-és-most hazai, illetve az ókori görög táj azonosításának is ez az előfeltevés szolgál alapjául; ha a lényeges ismertetőjegyek egyeznek, megfeleltethető egymásnak a balatoni táj és Boiótia vidéke. Ugyanez a logika kínálja fel, hogy a keszthelyi „Helikon” emblematiszta alakját, Festetics Györgyöt Periklésznek, az athéni demokrácia és kultúra felvirágzásának a korába lehessen helyezni, illetve azzal lehessen dicsérni, hogy „virágkorát Rómának ragyogóbb színre derítené”. (Az utóbbi célzás talán Vergiliusszal, a földművelés fellendítését célzó *Georgicával* kapcsolatos; az 1797-ben Festetics által alapított Georgikon nemcsak hasznos mezőgazdasági tudást nyújtott, mint a római költő tanköteménye, de arra is megtanított, hogyan kell a megszerzett tudást a gyakorlatban alkalmazni.)

A vers ritmusa ugyancsak az érvelést szolgálja; a Múzsák arról is meggyőződhetnek, hogy az alkaioszi strófa időmértékes görög metruma természetesen, kellemesen szól a hagyományos magyar versforma, a felező tizenkettős lejtésével összehangolva. Berzsenyi később, 1817-ben, az első „helikoni ünnep” után felelevenítette a *Keszthely* témáját; a *Himnusz Keszthely isteneihez* című nagy vers alapja ugyancsak a natura-cultura kapcsolat, illetve a földműves és a szellemi kultúra egymásra épülése – Ceres és „Helikon leányi” által megszemélyesítve.<sup>25</sup>

### *Romantika* *Petőfi Sándor: Az alföld*

A tájbrázolásban végbemenő változás kezdete a 18. század második felére tehető, amikor „általánossá válik a civilizált tájjal, a kerttel szemben a szabad és vad természet: a nagy erdők, a magas hegyormok, a tavak, az óceán, a csillagos ég felfedezése”.<sup>26</sup> A változás jelei már a századutó neoklasszicista bukolikájában is megmutatkoztak. Elszigetelt előzménye e változásnak a berni polihisztor, Albrecht von Haller 1731-ben megjelent *Die Alpen* című tájleíró költeménye; Haller a romlatlan paraszti élet helyszínéeként fedezi fel az alpesi táj szépségét. Gessner aztán, idilljeinek fent idézet bevezetőjében (1756), „a természettől való szerencsétlen eltávolodás”-ról szól, Claude-Joseph Vernet *Pásztorlány az Alpokban* című 1763-as képén pedig, amely Marmontel egy pásztornovelláját illusztrálja, a bukolikus jelenet táji hátterét a korábban vadnak és kietlennek ítélt alpesi hegyormok alkotják.<sup>27</sup> Az alpesi táj a századfordulóra önállósul; a staffázs, általában a *cultura* eltűnik, s a látvány a természet fenségének kifejezőjévé válik – amint

<sup>24</sup> Lásd Michel FOUCAULT, *A szavak és a dolgok: A társadalomtudományok archeológiája*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Bp., Osiris, 2000, 170–171.

<sup>25</sup> A vers részletes elemzését lásd BÉCSY Ágnes, „Halljuk, miket mond a lekötött kalóz”: Berzsenyi-versek elemzése, értelmezése, Bp., Korona nova, 1998, 156–179.

<sup>26</sup> HORVÁTH Károly, *A romantika természetszemlélete* = H. K., *A romantika értékrendszere*, Bp., Balassi, 1997, 76.

<sup>27</sup> Lásd BÄTSCHEMANN, *i. m.*, 25.



azt Joseph Mallord William Turner 1804-ben festett akvarellje (*A reichenbachi nagy vízesés a Hassli-völgyben*) példázza.<sup>28</sup> Az ember civilizátorikus eltávolodása a természettől immár nem vívmánynak, hanem veszteségnek kezd számítani; minél inkább kibontakozik a természet Buffon által szorgalmazott birtokba vétele és átalakítása, annál vonzóbbá válik maga a természet – amelyet sem a (föld)művelés, sem a művészi beavatkozás nem alakított át.

Ismeretes, hogy külső és belső természet mély rokonsága az érzékenység irodalmának alapvető tapasztalata; legalább ennyire lényeges azonban, hogy ez a tapasztalat a természeti és a civilizált társadalmi ember – immár meghasonlasként értelmezett – kettősségének paradigmájába illeszkedik. Ember és természet affinitásának, amely az *Új Héloïse*-ban (1760) oly nagy szerepet kap, Rousseau *A társadalmi szerződésről* című tanulmányban (1762) adja meg bölcséleti értelmezését. Eszerint az ember végleg kiszakadt természeti állapotából, ezért jobban jár, ha teljes mértékben a társadalmi állapot diktálta erkölcsi törvény fennhatósága alá helyezi magát; a jelen bajaiért a két állapot konfúzióját teszi felelőssé. Hasonlóan látja a természethez való viszonyban bekövetkezett fordulat költészettel kapcsolatos következményeit Friedrich Schiller, híres tanulmányában (*A naiv és szentimentális költészetről*, 1795):

Honnan van az, hogy mi, akiket a régiek oly végtelenül felülmúlnak mindenben, ami természet, éppen itt mélyebb hódolattal vagyunk a természet iránt, bensőseggel csüggünk rajta, s még az élettelen világhoz is a legforróbb érzéssel tudunk vonzódni? Onnan, hogy nálunk az emberségből eltűnt a természet, melyet így már csak az emberségen kívül, a lélek nélküli világban találunk meg újra a maga igazságában. Nem nagyobb természetszerúségünk, épp ellenkezőleg, viszonyaink, állapotaink és erkölcsaink természetellenessége késztet bennünket arra, hogy az igazság és egyszerűség iránt ébredő ösztönt [...] a fizikai világban juttassuk a morális világban nem remélhető kielégüléshez.<sup>29</sup>

Schiller következtetése közel áll a Rousseau-éhoz: nincs visszaút a naiv árkádiai idillhez – a szentimentális művész csak a vágott elíziumi idillben lelhet nyugalmat. Mindez azonban csupán a Descartes óta uralkodó antropológiai dualizmus átértékelését jelenti: megmutatkozott, milyen nagy ára van az emberben is munkáló természettől való elszakadásnak, amit a civilizáció idézett elő.

A tájbrázolás gyökeres változását a romantika fordulata hozta meg, amely az antropológiai dualizmus felszámolásával járt. A romantikusok számára Descartes helyett Spinoza lett a kiindulópont; a Descartes-tal szembeforduló filozófus szerint

<sup>28</sup> Uo., 49–50.

<sup>29</sup> Friedrich SCHILLER, *A naiv és szentimentális költészetről* [1795], ford. PAPP Zoltán = F. SCH., *Művészet- és történelemfilozófiai írások*, Bp., Atlantisz, 2005, 278.

egyetlen szubsztancia létezik: Isten, s a gondolkodás és a kiterjedés e szubsztancia két attribútuma. Az „Isten avagy a természet” („Deus sive natura”) spinozai formulája azt jelenti, hogy Istenből mint teremtő természetből (natura naturans) ered a teremtett természet (natura naturata); ha az embert két tényező, a test és az elme alkotja, a kettő egységét (s így gondolat és érzet megfelelését is) az biztosítja, hogy az ember mint natura naturata maga is az egységes szubsztancia, a natura naturans teremtménye. Szellemi és fizikai lét egységének tanát a koraromantika nagy filozófusa, Schelling dolgozta ki, *A transzcendentális idealizmus rendszere* című művében (1800); a természethez való újszerű viszony szempontjából e műnek nemcsak abban van jelentősége, hogy az élettelen és az élő természetben, illetve a fizikai és a szellemi létben ugyanazt a világszellemet látja működni, hanem abban is, hogy ennek az egységnek a megragadásában kitüntetett szerepet tulajdonít a művészetnek. Szerinte ugyanis a művészet képes arra, hogy a véges által a végtelent ábrázolja („a véges módon ábrázolt végtelen a szépség”).<sup>30</sup> A (költői) egyéniség vonatkozásában Friedrich Schlegel vonta le azt a következtetést, hogy az egyes ember, „az individuum egy végtelen szubsztancia képe”.<sup>31</sup> Ha az érzékenység művészetében affinitás mutatkozott belső és külső természet között – a külső természet az érzelmi állapotok jelölőjévé válhatott –, a romantika szemléletében ez már nem metaforikus viszony, hanem valóságos azonosság – az egyén lélekállapota a természet egy rejtett minőségének feltárulása; ha a költő érzelmeiről szól, a természet rejtett hangjait szólaltja meg.

Schelling egységfilozófiáját már 1817-ben ismertette Folnesich Lajos az ekkor induló folyóiratban, a Tudományos Gyűjteményben, s Vörösmartynak is voltak föléle ismeretei.<sup>32</sup> Nem maga a közvetlen hatás fontos azonban, hanem az, hogy ember és természet egységének romantikus koncepciója a következő egy-két évtizedben Magyarországon is beépült a közbeszéd – a diskurzus – rendjébe.

Ember és természet azonosságának romantikus elvét Herder hatása is befolyásolta; ő nem az egyén és az univerzum egységéről beszélt, hanem arról, hogy az egyes népek-nemzetek jellemét természeti környezetük alakítja. Az emberi faj számára adott képességek közül, úgymond, azok fejlődnek ki egy közösségben, amelyeket természeti környezetük előmozdít;<sup>33</sup> eszerint az azonosság egy táj és egy nép jellegében-jellemében mutatkozik. Ez a felfogás vezetett oda, hogy a romantika korában „a költő, az író és a festő egyaránt a táj és ember egységének, karakterük összefüggéseinek szemléltetésére

<sup>30</sup> Friedrich Wilhelm Joseph SCHELLING, *A transzcendentális idealizmus rendszere*, ford. ENDREFFY Zoltán, Bp., Gondolat, 1983, 394.

<sup>31</sup> 1800/1801 téli szemeszterében Jénában tartott előadása a transzcendentálfilozófiáról, idézi Manfred FRANK, „Unendliche Annäherung”: *Die Anfänge der philosophischen Frühromantik*, Frankfurt a. M., Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1997, 931.

<sup>32</sup> Lásd HORVÁTH, *i. m.*, 75–76.

<sup>33</sup> Johann Gottfried HERDER, *Az emberi művelődés újabb történetfilozófiája: Adalékok a század számos adalékához*, ford. RAJNAI László = J. G. H., *Értekezések, levelek*, szerk. RATHMANN János, Bp., Európa, 1983, 49.

törekedett”<sup>34</sup> Ami Magyarországot illeti, ebben a viszonylatban az Alföld kapott kiemelt jelentőséget; az ide látogató nyugati művészek „szinte kivétel nélkül párhuzamba hozzák a végtelenség érzetét sugalló pusztai tájat és lakóinak korlátozást nem ismerő tulajdonságait” – a magyaroknak tulajdonított jellemvonásokat (szabadságvágy, bátorság, nyíltság) ebből a természeti környezetből eredeztetik.<sup>35</sup> Számukra ez persze egzotikus tapasztalat, amely találkozott a „titokzatos kelet” iránti vonzalmukkal (orientalizmus). A költészetben ezt az egzotizáló Alföld-kultuszt az osztrák lírikus, Nikolaus Lenau 1820-as években írt versei képviselik, aki (Byrontól indítatván) a polgárias nyugati életformából kiábrándulva fordult a magyar Alföld témájához.

Petőfi 1844 nyarán írt verse, *Az alföld* olyan szintézisnek tekinthető, amelyben összeolvad természet és egyén egységének, illetve táj és nép jellembeli egyezésének szempontja. Az Alföld határtalan vidékének és a szabadság fogalmának kapcsolata, amely a vers középpontjában áll, azt a szemléletet idézi, amely táj és nép jellemének egységén alapul; innen nézve a vers beszélője az orientalizmus ihlette művészek Alföld-képletének tipikus magyarja. Csakhogy a táj Petőfi versében nem a nemzetkarakter forrása, és a beszélő sem annak megtestesítője. *Az alföld* ugyanis a romantikus egyéniség szuverenitását kinyilvánító Petőfi-versek közé tartozik; nem a táj–nép azonosságán alapul, nem is a természet–Én azonosságán, hanem táj és Én szoros kapcsolatán. (Ez a viszony persze feltételezi ember és természet egységét, s a háttérben az Alföld sajátosan nemzeti jellege is kirajzolódik.)

A verskezdet akár provokatívnak is mondható: meglepetést kelthet, hogy a végtelen felé vágyó személyiség nem a „fenyvesekkel vadregényes” tájban talál rá önmaga és a természet azonosságára. Holott az európai költészetben eddigre már elterjedt a magas hegyek romantikus kultusza – „a havas, kopár, jeges hegycsúcsokon a költő közelebb érzi magát a végtelenséghez, a csillagok világához”.<sup>36</sup> Ez a szemlélet jellemzi a korabeli magyar útleírásokat, s Petőfitől sem idegen; ha a „zordon Kárpátok”, a „fenyvesekkel vadregényes” kifejezés, a „tán csodállak” kitétel rejtett vonzalmat árul el a hegyvidék iránt, egész verse is van, amelyben a hegyvidék idézi fel a végtelenség érzetét:

Kinn vagyok a természetben,  
Fönn magasra nőtt hegyekben;  
Magas e hely, itt pihen meg  
Koronként a vándor felleg,  
S ha itt volnék éjjelenként,  
Csillagokkal beszélgetnék.  
(*Hegyek között*, 1848. szept. 8.)

<sup>34</sup> SINKÓ Katalin, *Az Alföld és az alföldi pásztorok felfedezése a külföldi és hazai képzőművészetben*, Ethnographia, 1989/1–4, 124.

<sup>35</sup> *Uo.*

<sup>36</sup> HORVÁTH, *i. m.*, 85.

Az alföldi puszta és a szabadság kapcsolata mégis jellemzőbb költészetére (a hegyvidék kultuszával szemben egyébként ez is egyre nagyobb teret kapott az 1830-as évek magyar irodalmában<sup>37</sup>) – „Puszta, puszta, te vagy a szabadság képe, És, szabadság, te vagy lelkem istensége!” (*A csárda romjai*, 1845. okt. 8–16 között; nota bene, itt a szabadság már politikai jelentést is kap). A hegy- és síkvidék kontrasztja is megjelenik egy későbbi versben (*A gólya*, 1847. jún. 1–10.):<sup>38</sup>

Szeretem a pusztát! ott érzem magamat  
Igazán szabadnak,  
Szemeim ott járnak, ahol nekik tetszik,  
Nem korlátoztatnak,  
Nem állnak körülöm mogorva sziklák, mint  
Fenyegető rémek,  
A csörgő patakot hányva-vetve, mintha  
Láncot csörgetnének.

*Az alföld* értelmezésének kulcsát a második strófa kínálja. Ez nevezi meg a vers két alapfogalmát, az *otthonosságot* („az alföld tengersík vidékin” „vagyok honn”) és a *szabadságot* („Börtönéből szabadult sas lelkem”). Az köti össze őket, hogy mindkettő a tájhoz fűződő személyes viszonyból fakad. Ami az előbbit illeti, nem a hazaszeretet általánosabb fogalmáról van szó – csupán arról, hogy „Alföld-szülőföld-otthon: neki [Petőfinek] egyet jelent”.<sup>39</sup> A szabadság fogalma is mentes az elvontabb, politikai vonatkozásoktól – „a léleknek semmi nyügöt nem tűrő, korlátatlan, szilaj cselekvő akaratát”-t, „a lelki élet egyénileg szabad teljességé”-t fejezi ki;<sup>40</sup> ez a romantika expanzív humán modelljével, a személyiség szabad kibontakozásának eszméjével áll eredendő rokonságban.<sup>41</sup>

A két fogalom kapcsolata, amely a második versszakban még jelöletlen, a tájleírás során szemlélhetővé, s ezáltal szorossá és összetetté válik. A táj leírása azért lesz alkalmas erre – azért lírizálódik –, mert valójában nem leírás, hanem emlékezés, ami „szubjektum és objektum távolságának hiánya”-t, „lírai egymásban-létét” jelenti.<sup>42</sup>

<sup>37</sup> Lásd HORVÁTH János, *A magyar irodalmi népiesség Faluditól Petőfiig*, Bp., Akadémiai, 1978 [1928], 239–246.

<sup>38</sup> Ezeket, további párhuzamokkal együtt, lásd SZAPPANOS Balázs, *Az alföld = FRIED István, SZAPPANOS Balázs, Petőfi-versek elemzése*, Bp., Tankönyvkiadó, 1987, 55–62.

<sup>39</sup> HORVÁTH János, *Petőfi Sándor*, Bp., Pallas, 1923, 104.

<sup>40</sup> *Uo.*, 105.; vagy ahogy Szappanos Balázs ugyancsak találóan fogalmaz: „a szinte klausztrófiára emlékeztető irtózás mindentől, ami a kibontakozni kívánó személyiséget korlátok közé szoríthatja”. SZAPPANOS, *i. m.*, 61.

<sup>41</sup> A romantika expanzív humán modelljéről lásd Virgil NEMOIANU, *The Taming of Romanticism: European Literature and the Age of Biedermeier*, Cambridge, Massachusetts and London, England, Harvard University Press, 1984, 28.

<sup>42</sup> Emil STAIGER, *Grundbegriffe der Poetik*, München, Deutsche Taschenbuch Verlag, 1971, 47.

Petőfi röviddel utolsó otthoni (dunavecsei) tartózkodása után, Pesten írta a verset; a friss emlékezettől támogatva idézi fel benne a táj – gyermekkora óta bensőségesen ismert – elemeit.<sup>43</sup> Nemcsak a különböző nap- és évszakokból származó képek – benső indítékok alapján történő – kiválogatása és összeillesztése tanúskodik az emlékezés alakító munkájáról,<sup>44</sup> de a tájat láttató perspektíva változása is, amely az emlékezésben gyökerező lírai beállítódás két alapfogalma közti elmozdulásból következik.

A vers központi elemét alkotó fiktív tájképben ugyanis rejtett, alig észrevehető perspektíva-váltás történik.<sup>45</sup> Bár nem lehet egyértelműen elkülöníteni a két nézőpontot, bizonyos, hogy a táj megidézése során a „felhők közelé”-ből a föld síkjára kerülünk. A szabadság fogalma a „leírás” kezdetén a vertikális perspektívát – a „börtönéből szabadult sas” *madártávlatát* – érvényesíti,<sup>46</sup> míg az otthonosság témája utóbb a horizontális, (talaj)közeli nézőpont révén bontakozik ki.

Kezdetben nemcsak a „Déliábos ég alatt” kolompoló, az egész Kis-Kunságban szerte legelésző „száz kövér gulya” látványa és hangja utal rá, hogy „a Dunától A Tiszáig nyúló róna képe” tárul elénk, nagy távlatával, de a V alakot leíró „Széles vályu kettős ága” is fentről lefelé irányuló tekintetet valószínűsít. A ménések nyargaló futásának zúgását a szél hozza közel (a *zúg* ige a szél megszokott kísérője), s ha a hangok közt érzékletesen elkülönül a lovak patáinak dobogása, a csikósok kurjantása, a hangos ostorok pattogása, a „hallik” ige utal rá, hogy mindezek távoli, egységes benyomásként hatnak. Bizonyos, hogy még a 6. versszak is magaslati látványt ír le („a kalászos búza” „A környéket vígan koszorúzza”), ugyanis a búzaföld csak felülről nézve rajzolhatja ki a koszorú formáját.

A perspektíva-váltást a hetedik versszak jelzi („Ide járnak szomszéd nádasokból A vadlúdak esti szürkületben”). Már a strófa elején álló „Ide” határozószó közelre mutat, a „szomszéd” jelző pedig, amely a „nádasok” mellett áll, már nemcsak közeli, de nyilvánvalóan horizontális perspektívát feltételez, s a következő versszakban feltűnő csárda is „A tanyákon túl a puszta mélyén” áll. A kilencedik versszak képe aztán („A csárdánál törpe nyárfaerdő Sárgul a királydinyés homokban”) már csak földközlelől látható: a királydinye apró, ritkás, sárga virágait a magasból nem lehet azonosítani, s a „törpe nyárfaerdő” amúgy is takarná őket. (Nota bene, a „törpe” nem az erdő, hanem a nyárfa jelzője; s bár az erdő nyilván a magasból is látható, a jelző, a kis méretre utalva, mégis a közelség érzetét kelti.) Már a nyárfa, királydinye megnevezése is az ismerősség érzetét sugallja – aztán egyre közelebb, egyre meggyengőbb képek

<sup>43</sup> „Nem szemlélet, nem egy helyről való széttekintés, hanem elképzelés, emlékkép”, írja a versről HORVÁTH János: *Petőfi Sándor, i. m.*, 104.

<sup>44</sup> PETŐFI Sándor *Összes költeményei* (1844. január–augusztus), s. a. r. KISS József, RATZKY Rita, SZABÓ G. Zoltán = PETŐFI Sándor *Összes művei*, szerk. KISS József, Bp., Akadémiai, 1983, II, 363.; Szappanos Balázs állapítja meg, hogy Petőfi „az emlékezés törvényei szerint rendez el, építi föl magában a látványt”. SZAPPANOS, *i. m.*, 63.

<sup>45</sup> Ezt már Szappanos Balázs megfigyelte, lásd SZAPPANOS, *i. m.*, 68.

<sup>46</sup> *Uo.*

következnek, mint „a gyermekektől nem háborgatott” „visító vércse” (a kép nyilván kisgyermekkorú emléket idéz), az „árvalányhaj”, a „kék virága a szamárlenyernek”, melynek „Hús tövéhez déli nap hevében Megpihenni tarka gyíkok térnek”. A nyolcadik versszakban szereplő „szomjas betyárok”-at aztán, akik a kecskeméti vásárra tartanak, már ebből a horizontális – vagyis otthonos – perspektívából látjuk, s ez természet és ember, természet és kultúra szempontjából is lényeges. Tudjuk, a vers második szakaszában szereplő „börtön” kifejezés háttérében Petőfi pesti szerkesztői életformájának negatív élménye is meghúzódik;<sup>47</sup> a „tájleírás” embert megidéző szakaszában viszont nyoma sincs a civilizáció (például Lenaura jellemző) elutasításának. Ahogy az Alföldön otthonos betyár be-belátogat a városba (Kecskemétre), úgy rajzolódik ki a tizenegyedik versszak tájképének távoli horizontján („Messze, hol az ég a földet éri”), a homályból kéklő gyümölcsfák orma *mögött* (horizontális nézőpont) „Egy-egy város templomának tornya”.

A fiktív leírás két szakaszának összefonódását erősíti, hogy az első rész is telítve van bensőséget idéző nyelvi elemekkel, s a második rész legapróbb részletei is őrzik kapcsolatukat a nagy távlatokkal. A perspektívaváltás azért sem szembeütő, mert két nyelvi sajátosság elejétől a végéig érvényesül a leírásban. Az egyik az igék, cselekvést jelölő főnevek halmozása; minden él, mozog, s az élettelen az élő, az élő a személyes felé tart – mint Homérosz metaforáiban.<sup>48</sup> A száz gulyát „Széles vályu kettős ága várja”; a „kalászos búza” „ringatózik” és a környéket smaragdszínével „vigan koszorúzza”; a vadlúdak úgy járnak ide a szomszéd nádasból, ahogyan a „szomjas betyárok” látogatják a „dőlt kéményű csárdá”-t, s ha a nád meglebben a széltől, ijedve „kelnek légi útra”; a szamárlenyer hús tövéhez „Megpihenni tarka gyíkok térnek”; „A homályból kék gyümölcsfák orma Néz”.<sup>49</sup> Mindez jelen időben, itt és most; a sas képében a táj fölé emelkedő lélek maga is része az élő-mozgó-antropomorfizált tájnak – mint ahogy része a tájban megjelenő ember is, csikóssal, betyárral, csárdával, tanyával, várossal együtt. A másik nyelvi sajátosság a jelzők, határozók halmozása: ez a részletek konkrétságát szolgálja és a beszélő bensőséges odafordulását fejezi ki. Központi szerepe van a 11. sor *mosolyogva* határozójának, amely a legtágabb perspektívát nyitó sorra vonatkoztatva teremt bensőséges, személyes kapcsolatot táj és Én között, kettős értelművé téve a „róna képe” szintagmát (látvány–arc).<sup>50</sup> Ha Berzsenyi versében azért „mosolyog” „minden” a Balaton partján, mert a kultúra (földművelés és költészet) kedves arculatot kölcsönzött a vidéknek, ebből a megszemélyesítésből hiányzik a közvetlenül személyes vonatkozás. Az alföldi táj megszemélyesítésében

<sup>47</sup> PETŐFI, *i. m.*, 362; Pest és az Alföld kontrasztját a vers annyiban jeleníti meg, amennyiben a paratextus utal a keletkezés helyszínére.

<sup>48</sup> Lásd ARISZTOTELÉSZ, *Rétorika*, ford. ADAMIK Tamás, Bp., Gondolat, 1982, III. könyv, 11. fejezet, 1411b–1412a 10, 201–202.

<sup>49</sup> Az igék dinamizáló és megszemélyesítő szerepére MAKAY Gusztáv hívta fel a figyelmet: *Petőfi Sándor: Az alföld = M. G., „Édes hazám, fogadj szívedbe...”*: *Versértelmezések*, Bp., k. n., 1993, 166.

<sup>50</sup> SZAPPANOS, *i. m.*, 63.



– „mosolyogva néz rám” – viszont olyan érzelmi kölcsönösség fejeződik ki, amilyen szülő és gyermek viszontlátását jellemzi.

Az Alföld lírai megidézése Petőfi vesében reflexiós keretbe illeszkedik. Míg az első versszakban a beszélő (provokatív akcentustól sem mentesen) saját viszonyát határozta meg az alföldi tájhoz, a másodikban pedig azt a két fogalmat – az otthonosságot és a szabadságot – írta le, amely e tájhoz köti, a zárlat nyilvánvalóvá teszi, hogy az Én abban a tájban érzi otthon magát, abban a vidéken gyönyörködik, amelytől személyisége legfőbb vonását, „faculté maîtresse”-ét, a szabadságvágyat kapta,<sup>51</sup> s ezért önmagára ismerhet benne („Szép vagy, alföld, legalább nekem szép!”). Mi sem természetesebb ezután, mint hogy a halálhoz a szülőföldre való visszatérés óhaja asszociálódik; a *Szózat* motívuma („bölcőd az ’s majdan sírod is”) morális dimenzióból az alföldi tájban konkretizálódó természeti közegbe helyeződik át.

Az *alföld* című versben tehát Schelling tétele érvényesül, herderi modulációval: a – megszemélyesített – alföldi tájban és az Alföld szülte személyiségben ugyanaz a szellem, a szabadság szelleme él és hat. A vers ezt az azonosságot tudatosítja és ünnepli; a tájat megelevenítő, megszemélyesítő ábrázolásmód tehát nem egyszerűen az érzékletesség, szemléletesség szolgálatában álló költői fogás, hanem ember és táj egylényegűségének színre vitele.

### *A koramodernség mint „romantikátlanított romantika”* Vajda János: Nádas tavon

Hugo Friedrich a modern líra kialakulásáról írt monográfiájában Baudelaire kapcsán állapítja meg: „A modern költés romantikátlanított romantika [entromantiszierte Romantik]”.<sup>52</sup> Baudelaire esetében ennek egyik legjellemzőbb sajátossága az „üres idealitás”. Friedrich példája az *Élévation* (Felemelkedés) című vers, amely a romantikusok módján, pontosan követi a misztikus ascensio, elevatio sémáját, csak éppen a felemelkedés vég- és célpontja, Isten hiányzik belőle. Ugyanígy képez üres ellenpontot a sivár valósággal szemben a halál mint az „új” ígérete a *La Voyage* (Az utazás) című versben, amely *A Romlás virágait* zárja.<sup>53</sup> A régi sémák átöröklődtek, az általuk felidézett tartalmakat azonban felőrölte a dezillúzió.

Vajda János kései tájverse, a *Nádas tavon* (1888) a romantika hagyományát követve teremt szoros kapcsolatot természet és Én között. Verse mögül azonban hiányzik az eredendő azonosság előfeltevése és „a természet titkosírását” megfejtő romantikus költő magabiztos attitűdje. Természet és Én kapcsolata alkalminak mutatkozik, s a

<sup>51</sup> Szappanos Balázs több Petőfi-verset is említve szól arról az „alkati rokonság”-ról, amelyet a költő „önmaga személyisége és a szülőföldet jelentő alföldi táj között feltételezett” *Uo.*, 58.

<sup>52</sup> Hugo FRIEDRICH, *Die Struktur der modernen Lyrik*, erweiterte Ausgabe, hg. Ernesto GRASSI, Hamburg – München, Rohwolt, 1976, 30.

<sup>53</sup> *Uo.*, 47–49.

hangulat közegében bontakozik ki. A vers kivételes pillanat ajándéka; egy olyan pillanaté, amelyben a szubjektum egybeolvad a természettel, s tudatos énjét ennek az elementáris tapasztalatnak engedi át. Ez a beállítódás a hangulattal telített leírásban tárul fel; az élmény intenzitása azonban reflexiókat – szóképeket, fogalmi sémákat – is mozgósít. Ezekből a reflexiókból viszont hiányzik az élmény bizonyossága, s így nem is lépnek fel a rejtélyes természet megfejtésének igényével; spontán asszociációk, amelyek a „megbűvöltség” tudatosodását jelzik, s belesimulnak a leírásba.

A cím és az első három versszak összetett hatás eredményeként alkotja meg a vers hangulati közegét. Tudjuk, hogy a helyszín Vajda kedvelt pihenőhelye, a palicsi tó Szabadka közelében, ahol valószínűleg 1888 szeptemberében is eltöltött néhány napot.<sup>54</sup> A cím azonban kerüli a földrajzi megnevezést; s ha nyelvtanilag az alanyt-állítmányt nélkülöző helyhatározós szerkezetre korlátozódik, a statikus és hermetikus tájhangulatot készíti elő.

Az összetett hatás mindjárt a verskezdő mondatban érvényesül („Fönn az égen ragyogó nap”). A jelen idejű állításból hiányzik az igei állítmány; ez a hangulat egyik fő mozzanatát, az állapotszerűséget készíti elő, s a jelen pillanathoz az időtlenséget társítja, a mondat alanya pedig, a „ragyogó nap”, ezt a tapasztalatot a tájélmény központi eleméhez kapcsolja. A sor a versritmust is intonálja: a trocheussal színezett felező nyolcas ritmushatását nemcsak a következő sorok egységes ritmikai karaktere erősíti fel, de a harmadik versszak utolsó sorának „Ringatózom” állítmánya is – ez az ige, amely hangsúlyos ütem és trocheusi dipódia egyszerre, jelentésével visszhangozza saját (és az egész vers) ritmusát. Eddigre a háromsoros versszakok összecsengő rímeinek hatása is kialakul az olvasóban.

Ezt az intenzív, egységes tájhangulatot a vers alanyának megjelenése sem töri meg. Valójában kezdettől fogva jelen van, hiszen a táj személytelen leírása eleve a lírai alany hangoltságát tárgyiasítja – a csónak „leng” „mondhatatlan[ul] andalító hangulatban”, s a hasonlatban is el van rejtve, hogy a tó „csillanó tükrén” lengő csónak azért válik hasonlóvá a vízen ringó árnyékhoz, mert így a benne ülő maga is a táj elemévé válhat. A beszélő jelenlétére „a csónak” határozott névelője utal először – bár alig észrevehetően; ezt követi a 8. sor birtokos személyragja („Fegyveremmel”). A fokozatosságot biztosítja, hogy a 9. sor egyes szám első személyű állítmánya – „Ringatózom önfeledten” –, a 3. sor („leng a csónak”) variációja; első személyű igeragot s egy állapothatározót fűz a korábbival rokon értelmű, ritmikailag-hangulatilag „kicsinyítő tükör”-ként működő állítmányhoz. Az „önfeledten” határozó az egész vers beszédmódját megalapozza; az önfeledtség, a belefeledkezés, a „megbűvöltség”<sup>55</sup> mint a beszélő állapota nem engedi, hogy a versbeszéd eluralkodjon a reflexió. Bár a további versszakokban reflexió és leírás váltakozik, a fel-feltűnő reflexiók csupán a táj rejtett

<sup>54</sup> VAJDA János, *Kisebb költemények 1861–1897*, s. a. r. BOROS Dezső = VAJDA János *Összes művei*, szerk. BARTA János, Bp., Akadémiai, 1969, II, 330–331.

<sup>55</sup> BARTA János, *Vajda János: Nádas tavon (Verselemzés)* = B. J., *Klasszikusok nyomában*, Bp., Akadémiai, 1976, 315.

többletének hatását, a beszélő egzisztenciális megérintettségét jelzik, s nem fejlődnek egységes gondolatmenetű, önálló létértelmezéssé; a rondószerűen visszatérő alaptéma a táj, a tájhangulat marad.<sup>56</sup>

A reflexiós készlet a negyedik versszakban jelenik meg. A „Nézem” állítmány nem egyszerű szenzuális aktust jelöl; a beszélő minősíti a látványt, s varázslatos szépsége mellett arra is utal, hogy a táj kínálta megannyi „bű báj” jelentése rejtve marad előtte („mily talányok”). Ahelyett azonban, hogy a „talányok” megfejtésével próbálkozná, mindjárt visszatér a tájélményhez – sőt, szinte teljesen kikapcsolja a tudatos reflexiót, amikor az első sor nominális mondatát újrafogalmazva-kibővítve megkettőzi a napot, a tó vizén megcsillanó tükörképe révén („Nap alattam, nap fölöttem, / Aranyos, tüzes felhőben, / Lenn a fénylő víztükörben”).<sup>57</sup> A hatodik versszakban aztán mégiscsak teret kap a „bű báj” kifejezés által elindított reflexió – ég és föld közelségéhez („Itt az ég a földet éri”) a szerelmesek csókjának képét, a tündérmesék csodás világát társítja a beszélő. Annál határozottabban fordul ezután ismét az élmény, a tájhangulat felé a hetedik versszak; a „megyünk” ige talányos többes szám első személye („Mi megyünk-e”) nemcsak általános alanyra vonatkozhat<sup>58</sup> – úgy is értelmezhető, hogy „valamelyikünk” megy (én a csónakkal, a felhő, vagy a „lengé déli szellő”), vagyis az alanyok felcserélhetők egymással, ami megint azt szorgálja, hogy az Én beleíródhasson a tájba.

A nyolcadik versszak újra a reflexióé – sőt, ez egyszer maga a „gondolat” értelmezi a látványt („Gondolatom messze téved / Kék ürén a semmiségnek”); a végtelen kék égből azért lesz űr és semmiség, mert a szemlélő hiába keresi benne a túlvilági „rév” jeleit. A kilencedik versszak újabb visszatérés a leíráshoz – ezúttal az is nyilvánvaló, hogy a beszélő változtatja helyét, hiszen megtudjuk, hogy csónakjából a nádligetek széleit látja eltűnedezni, megjelenni; a két ige „tempója” persze megfelel annak a lassú, szelíd mozgásnak, amelyet a hetedik versszak jelenített meg. A reflexiók jellegét tekintve a versszak záró sora a legbeszédesebb: amikor a nádas széleinek látványát a „forgó jelen” képeként azonosítja, ez sem a lassú mozgásokkal jellemzett vershelyzethez, sem a többi reflexióhoz nem kapcsolódik értelmileg – az önfelelt szemlélő ötletszerű asszociációja csupán, amely csak hangulatilag érintkezik a földi élet révbe jutását latolgató kérdéssel.

Ha a „Megyünk” az alanyok (Én / felhő, szellő) felcserélhetőségét sugallta a hetedik versszakban, a tizedikben a nap megállása az égen már nyilvánvalóan az alanyok cseréjéből adódik; a csónak, amely még az előző versszakban is a nádligetek szélei mentén haladt, most megáll, s a benne ülőt eltölti a látványból sugárzó mozdulatlan fenség

<sup>56</sup> „A vers legfőbb bravúrja, hogy ami filozofikum van benne, az teljesen a hangulatba szívódik fel. A költő egy mozdulatnyira sem szakad el a környezettől és varázsától, hogy a táj-keltette gondolatokról elmélkedjen” *Uo.*, 317.

<sup>57</sup> A vers ilyen mozzanatait alighanem indokolt az impresszionizmussal rokonítani, lásd SERES József, *Vajda János: Nádas tavon* = SERES József, SZAPPANOS Balázs, *Verselemzések*, Bp., Tankönyvkiadó, 1970, 118., illetve SZÉLES Klára, *Vajda János verseinek minőségi fokozatai (Természeti-filozófiai lírája)*, Acta Historiae Litterarum Hungaricarum, 26, Szeged, 1994, 39.

<sup>58</sup> BARTA, *i. m.*, 315.

élménye. Valójában a kezdősor és a 4. versszak nominális mondatainak képe bontakozik itt ki, az időtlenséget ezúttal nem az ige hiányával, hanem a „megáll” állítmánnyal kifejezve. Ez a két versszak (10–11.) azért alkothatja a vers csúcspontját, mert leírás és reflexió összeér bennük; a fenséges pillanat időtlen teljességének konkrét tapasztalata kínálja fel az óvatos következtetést, hogy „múlt és jövőndő tán együtt van Ebben az egy pillanatban”.

Az utolsó két versszak is arra tesz kísérletet, hogy a lehető legközelebb hozza egymáshoz a tájélményt és a hozzá fűzött reflexiót. Ezúttal nem csak „a vad alszik a berekben” – ahogy a hangulatot felvázoló verskezdet jelezte –, immár „minden alszik”; a lélek pedig ugyanúgy „ring” egy „méla sejtelemben”, ahogyan a csónak leng s a benne ülő vadász ringatózik a nádas tavon. A záró strófa („Hátha minden e világon, / Földi életem, halálom / Csak mese, csalódás, álom”) mégsem tekinthető a tájélmény önmagából kinövő értelmezésének. Nemcsak azért, mert ismert kultúrtoposzt idéz (hindu filozófia, Calderón, Schopenhauer), hanem azért sem, mert szemantikai ellentmondásokkal terhes. A reflexiót megfogalmazó beszélőre nem vonatkozhat a „minden alszik” állítás, az „élet álom” toposz tehát nem illeszkedik a beszédhelyzetbe; a „mese, csalódás, álom” pedig nem illethet mindent „e világon”, hiszen a nádas tó mint a kijelentést ihlető intenzív valóság is „e világ”-hoz tartozik. A verset záró reflexió tehát ugyanolyan laza asszociációként kapcsolódik a leíráshoz, mint a korábbiak. Mégis adekvát lezárása a versnek: a „sejtelem” azt fogalmazza meg, hogy a természettel való egybeolvadás elementáris, végtelenbe ragadó tapasztalatához képest minden úgynevezett valóság „csak mese, csalódás, álom”.

Ezek után fölvetődik, hogyan is értsük, hogy a *Nádas tavon* a „romantikátlanított romantika” értelmében véve (kora)modern vers? A kérdés megválaszolásához induljunk ki Kantnak a természet fenségére vonatkozó tételéből. Eszerint „a természet azokban a jelenségekben fenséges, amelyeknek szemléletével együtt jár végtelenségének eszméje. Ez pedig egyedül úgy történhet, hogy egy tárgy nagyságbecslésében a képzelőerő a maga legnagyobb törekvése közepette is meg-nem-felelőnek bizonyul”, vagyis a természet kínálta tapasztalat túlnyúlik azon, amit a képzelőerő át tud fogni.<sup>59</sup> A romantikus jelképkalkotás abból a bizodalomból fakadt, hogy az alkotó zseni képes leküzdeni a képzelőerő korlátait – a véges (a jelkép) által képes a végtelent (a természetet) ábrázolni (lásd Schelling megállapítását, amely szerint „a véges módon ábrázolt végtelen a szépség”). Vajda verséből viszont hiányzik a romantikának ez a magabiztossága; a reflexiók ugyan magukban hordják a jelképkalkotás lehetőségét, de rendre elbizonytalanító, a hozzárendelést tudatosító nyelvi elemek – módosítószók, kérdő mondatok, bizonytalanságot kifejező szavak kísérik őket („Tán szerelme csókját kéri”, „Földi élet, hol a réved?” „Képe a forgó jelennek”, „Múlt jövőndő tán együtt van Ebben az egy pillanatban?” „a lelkem Ring egy méla sejtelemben” „Hátha minden e világon [...] Csak mese, csalódás, álom?”). A reflektáló mondatoknak ez az esetlegessége, szubjektív feltételezettsége arról

<sup>59</sup> Immanuel KANT, *Az ítélőerő kritikája*, ford. PAPP Zoltán, Bp., Ictus, 1997, 174–175.

tanúskodik, hogy a tudatos én nem képes megragadni a vers alapjául szolgáló intenzív, elemi tapasztalatot, s így nem is próbálja azt a többletet eltalálni, amely által a természeti látvány meghaladta képzelőereje léptékeit. Asszociációs aktivitásával csupán annyit jelez, hogy megérintette a lírai szituációból fakadó elemi tapasztalat. A „talány” azonban talány marad – a költői nyelv lemond arról, hogy birtokába vegye a mindenséget.

\* \* \*

A fenti elemzések nem kívántak átfogó képet, történeti áttekintést nyújtani a 19. századi magyar tájlíra alakulásáról. A három vers bemutatása arra igyekezett felhívni a figyelmet, hogy egy műfaj, egy verstípus alakulásában milyen szerepe van a stílustörténeti közegnek, amelyben az egyes versek megszületnek. Amikor neoklasszicizmusról, romantikáról, koramodernről esett szó, a stílusnak a legtágabb, kultúratudományi horizontú fogalmát tartottuk szem előtt; ez a René Wellek romantika-felfogására visszavezethető stílusfogalom olyan, irodalmi-esztétikai, bölcséleti, antropológiai stb. előfeltevések hálózatát jelöli, amelyek egy-egy korszakban meghatározzák irodalmi szövegek létrehozását és befogadását.<sup>60</sup> Egy műfaj, egy verstípus alakulása jó alkalmat teremt arra, hogy ezeknek az előfeltevéseknek a rendszerszerű érvényesülését, illetve átrendeződését, hálózatuk újraszövődését szemléltessük.

---

S. VARGA PÁL

egyetemi tanár

DE Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet

varga.pal@arts.unideb.hu

*Poem Types and Style History: Three Versions of Hungarian Topographical Poetry*  
 (“Keszthely”, “Az alföld”, “Nádas tavon”)

**Abstract:** Topographical poetry is the characteristic lyrical text group of 19<sup>th</sup> century Hungarian literature; its history illustrates the impact of the contemporary style and norms defining the creation and reception of literary works and its changes on the formation of certain types of poems. In the background of the poem titled “Keszthely” and written by Dániel

---

<sup>60</sup> Wellek olyan „normarendszerek”-ről beszél, melyek „a történelmi folyamat meghatározó szakaszaiban” „az irodalomban uralkodóak”. „»Normán« – úgymond – a konvenciók, témák, filozófiák és hasonlók összességét értem, »uralkodón« pedig egyes normarendszerek túlsúlyát a múlt normarendszereivel szemben.” René WELLEK, *A romantika fogalma az irodalomtörténetben* [1964], ford. ELEKES Dóra = *Újragondolni a romantikát: Koncepciók és viták a XX. században*, szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, Bp., Kijárát, 2003, 106.

Berzsenyi between 1799 and 1803 we can discover the classicistic natural theory, supported by Descartes's anthropological dualism, in which the distinction between Nature and Culture is essential; this gives the basis in the poem to identify the picturesque and agriculturally rich area around Lake Balaton with Helicon, the home of the Muses. Sándor Petőfi's poem, "Az alföld" ("The Great Plain") (1844) follows the unity theory of romantic anthropology and it uses the expansionist human model of romanticism. The poem presupposes the innate relationship of landscape and Self: the narrator loves his native land, the Great Plain with endless possibilities, because he received his fundamental characteristic from it, the desire for freedom. The poem "Nádas Tavon" ("On a Lake with Reed") (1888) by János Vajda preserves the romantic relationship between the landscape and the Self but it renounces the interpretation of this relationship and by that it realises the limitations of poetic language.

**Keywords:** topographical poetry, neoclassicism, romanticism, early modern; nature/culture, expansionist human model, "unromanticised romanticism"

DOI: [10.37415/studia/2019/3-4/120-139](https://doi.org/10.37415/studia/2019/3-4/120-139).

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

