

Ajánlatok a *Szeptember végén* olvasásához

FRIED ISTVÁN

Szegedi Tudományegyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar,

Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék

professor emeritus

ORCID 0000-0003-3899-8016

A B S Z T R A K T

A tanulmány Petőfi Sándor *Szeptember végén* című versének két német nyelvű átültetéséből kiindulva tér ki a költemény utóéletére, irodalomtörténeti recepciójára és néhány zenei-színvadi földolgozására. Ezek tanulságai után azonban a szoros olvasás által tesz ajánlatot az értelmezésre. Megállapítja, a három versszak a létezés alapvető, ám egymástól különböző szituáltsága kapcsán poetizál kérdéseket és feltételezéseket. E szembeállítások gyakran használt költői képeket tartalmaznak, toposzokként foghatók fel. A különbözőségek éppen azért oly figyelemkeltőek, mert a hasonlóságokra játszanak rá. S a virtuóz szerkesztés, a párhuzamok és ellentétek összjátéka, az itt–ott, mélyben–magasban, még–már, tavasz–nyár–ősz–tél szemantikája egyesíti azt, ami egyébként széttartónak tűnhet. Ennek nyomán fogalmazható meg egy olyan olvasat, mely az antikvitástól a klasszikán keresztül Petőfi verséig ívelő folyamatra reflektálva fogja össze a szerelmi érzés árnyalatait, elhatárolódva a vadromantika kísértetkultuszától. Így a záró szakasz kiteljesíti, azaz a képzelet elővarázsoltá helyzet szerint gondolja tovább a korábbiakat. Az utolsó verssor hatalmas lendülettel mondja ki az egész verssel előkészített vallomást: „Még akkor is, ott is, örökre szeret”. Szinte minden azért történik vagy nem történik a versben, hogy ez a végső szentencia elhangozhasson. Ezért megkockáztatható, hogy a három strófa és a háromféle létállapot színre vitele mellett a vers szerkezetileg 23 + 1 sorra tagolható.

Dolgozatom egy német nyelvű előadáskísérlet tanulságait foglalja össze. Petőfinék a címben említett verse két német nyelvű átültetését vettem kissé alaposabban szemügyre.¹ Nem abból a szempontból vizsgáltam a német szöveget, mennyire sikerült a fordítóknak elhiteni a megcélzott olvasókkal, hogy a magyar irodalom egyik legsebbe, legmegrendítőbb költeményét tartják a kezükben. Erre egy, a magyar irodalomtörténetben szocializálódott és a német–osztrák irodalmat pusztán kívülről megközelíteni tudó kutató egyébként teljesen alkalmatlan. Nem tudjuk „kitalálni”, hol kezdődik a verseket olvasó művelt német nagyközönségnél a „vers”, és hol csupán egy lexikoncikk vagy egy irodalomtörténeti kézikönyv információját, a legjobb esetben a komparatiztika felől értelmezett költőről szóló értekezést, megállapítást vesznek tudomásul.² A *Szeptember végén* különleges helyzetét a magyar (irodalmi) tudat(ok)-ban is csak részben köszönheti a szöveg mélyebb és több oldalról megközelített értelmezésének, nem egy olvasó önbeteljesítő jóslatként emlékezik a versre; életrajzi „érdekesség” vezet, mikor rászánja magát az olvasásra. Ugyanakkor az értelmezésben és az átlag gondolkodásban sokáig tartotta és talán tartja magát a nézet, miszerint a második szakasztól, felejthetetlen első sorát követően, a vers „esik”, a harmadik versszak felejthető, sőt a Petőfi-líra érdekében felejtendő.³ Hozzáteszem, hogy ama mentőakció sem érhet célba, amely – egyébként helyesen – a romantikát, annak éj-képzetét, kísértet-allegóriáját emlegeti,⁴ visszairányítja a verset, főleg annak harmadik versszakát egy a 19. században, kiváltképpen annak közepén divatozó, elfogadott (?), tehát akkor korszerűnek mondható szemléletig, amelyből tekintve ama bizonyos harmadik strófa egyáltalában nem üt el (?) más, hasonló, irodalmi elgondolásoktól. A fordításokban éppen ez a veszély fenyeget. Hogy egy valójában jóval korábbi éj-poézis (például a Novalisé) iránymutatását fogadja el a fordító, s ha némi archaizálással is, ennek a líraváltozatnak nyelvviségével szólaltatja meg a sorokat. A versnek nem tett túlságosan jót utóéletének néhány epizódja. Herczeg Ferenc jól, élénk dialógusokkal és feszült szituációkkal megírt, *Szendrey Júlia* című színjátékában⁵ egy belső és külső konfliktus kényszeredett megoldásának kulcsául szolgál a *Szeptember végén*

¹ Alexander PETŐFI, *Ende September*, ford. Ludwig FULDA = Uő., *Gedichte*, szerk., utószó Robert GRAGGER, Insel, Leipzig, [1923], 53.; Uő., *September Ausklang*, ford. Martin REMANÉ = Uő., *Gedichte*, vál. KERÉKGYÁRTÓ István, előszó ENGL Géza, Corvina, Budapest, 1973, 52.

² Petőfinék kivételesen gazdag német (nyelvű) utóélete van. Már életében készültek fordítások, ahogy életében három versének cseh fordítása is megjelent. Dux Adolf és Kertbeny Károly voltak e téren az úttörők. Kezdetben a deutschungarok munkálkodtak, utóbb a teljes német nyelvterületről származtak a fordítók, a teljes lírai, líriko-epikai és epikai oeuvre olvasható németül. E kérdésről vö. TURÓCZI-TROSTLER József, *Petőfi's Eintritt in die Weltliteratur*, Acta Litteraria 1960, 3–112.; 1961, 23–182. FRIED István, *A (poszt)modern Petőfi*, Ister, Budapest, 2001, 148–172.

³ MARGÓCSY István, *Petőfi mint hazajáró lélek. A Szeptember végén százhatvanadik születésnapjára = Szeptember végén 160. A Koltón, 2007. szeptember 28–30-án rendezett konferencia előadásainak szerkesztett és bővített anyaga*, szerk. FÜZFA Balázs, Savaria University Press, Szombathely, 2008, 7–28.

⁴ Uo. Margócsy a vers mintájául egy 1823-ban megjelent Bajza-verset idéz, felelegeti Kölcsey *Husztját*, több versrészletre hivatkozik a Petőfi- és a kortárs lírából, beágyazva a reformkor költészetébe.

⁵ HERCZEG Ferenc, *Szendrey Júlia. Majomszínház. Ünnepi játék. Szigligeti Ede születésének 100-ik évfordulóján*, Singer és Wolfner, Budapest, 1925. Röviden említi: SÍPOS Lajos, *Szendrey Júlia „apotheozisa” mint a Petőfi-kultusz része = Szeptember végén 160*, 100.

színpadi előadása. A színmű utolsó jelenetében Júlia egyedül marad, sorsa eldőlt, a kitoloncolás rémétől, külső veszélyektől fenyegetve igent mond kérőjének, nem az ifjú szerelme bírhatta rá, hogy elhagyja a Petőfi nevet, hanem az ellehetetlenülés lehetősége. Így a színpadon is egyedül marad Júlia, szembenéz a költő arcképével, elmondja a vers egy részét, a hozzá intézett üzenetet, és lassan lehull a függöny. Aki felkiált, hogy micsoda giccsbe fül az egyébként egyáltalában nem giccses Júlia-történet, annak akkor lehet igaza, ha nem tudja, hogy Herczeg a drámai főhősnő szerepét Bajor Gizinek szánta, aki az efféle se nem naiva, se nem tragika szerepben, a mélyen gondolkodó, sorsával szembeszegülő (fiatal)asszony figuráját alakítva még azt is képes volt eljátszani, ami nincs benne a színműben: diadalra vinni, történelmi jelmezben vagy kortársi asszonyként, a válaszótra került, a rossz és kevésbé rossz között dönteni kényszerülő alakot. A némileg egyszerűsített színpadi nyelvet hangja, személyisége, színházi gyakorlata sokszínűségével mentette meg az unalomtól, az archívumi korszerűtlenségtől és a giccsbe fülástól. Ma már nemigen vállalkozik színházigazgató a Júlia-történet miatt érdekes tematikájú színmű műsorra tűzésére, s a sztárszínésznőknek is más jellegű az ambíciójuk.

Más természetű probléma adódik a versnek talán legismertebb megzenésítésével, mely Huszka Jenőhöz fűződik,⁶ aki működése során több ízben vállalkozott 1848/1849 eseményeinek daljátékokban megörökítésére. A méltán nagy sikerű *Mária főhadnagy* és a *Szabadság, szerelem* tanúskodik erről. Ha a daljáték helyett operettet írok, akkor fennáll annak a veszélye, hogy egyesek szemében aláértékelődik a komponista teljesítménye, jóllehet a saját műfaján belül Huszka Jenőnek (annak ellenére, hogy még a kitűnő *Bob herceggel* sem sikerült betörnie a bécsinek nevezett operettek nemzetközileg értékelt világába) megvannak, nemcsak a daljátékok tematikája okán, a maga jelentős érdemei. Az *Erzsébet* című operett egyik betétdala a *Szeptember végén*.⁷ Ezúttal más jellegű problémák adódnak. A vers popularizációjához ez a fajta megzenésítés nyilvánvalóan hozzájárul, csakhogy – számos más Petőfi-verssel ellentétben, amelyek a 19. században a népszínművekben elhangzottak – ennek a versnek popularizációja némileg poeticitása ellen hat. Olyan vercsoportba sorolódását segíti elő, ahová nem tartozik, amelytől előadásmódja, bölcselativé hangolt „tartalma”, kiváltképpen irodalmiságának jellege megkülönbözteti. S az egyébként viszonylag könnyen megjegyezhető, szép dallam, a szöveg elsődleges jelentését jól követő zenei szerkezet részint betagolja az operett cselekményébe, zenéjébe, részint szöveg és zene együtt feloldja mindazt, ami a három, az azonos verselés ellenére különmemű strófában fokozatként, a jelenetelés eltéréseként hangsúlyozódik, és a motivikus előzményekkel, alakulástörténetével a Petőfi-oeuvre és a szerelmi líra kiemelkedő darabjává teszi. Az operettekben nem mondhat le a komponista (és a librettó írója) az egységessé

⁶ HUSZKA Jenőné ARÁNYI Mária, *Szellő szárnyán... Huszka Jenő életének regénye*, s. a. r. RÁCZ György, Zeneműkiadó, Budapest, 1977, 242. A megzenésítés éve: 1931.

⁷ *Erzsébet*, a librettót SZILÁGYI László írta, bemutató: Magyar Színház 1939. január 5. A megzenésített verset Ida, a királyné társalkodónője énekli. Vö. HUSZKÁNÉ, I. m., 251–262. Huszka a *Szeptember végén*mel együtt nyolc Petőfi-versre komponált zenét, köztük a *Nemzeti dalra*, vö. *Uo.*, 402.

formált zenei nyelvről, ennek a *Szeptember végén* megzenésített változata csak úgy felelhet meg, ha a szövegre épülő dallam nem különbözők alapvetően az operett más, a primadonna és a bonviván részére alkotott számaitól. A megzenésített *Szeptember végén* odaillesztődik a hozzá nem hasonlítható dalszövegekhez, egy lesz az énekelt dalok közül. (Beszédes egy olyan sikeres dal, melyben Petőfi-rekvizitumok bukkanak föl: „Déliabos Hortobágyon egy kis kurta kocsmá van...”). Ezáltal aligha tagadható feszültség keletkezik ének és vers között, amely pusztán azáltal szüntethető meg, hogy a *Szeptember végén* operettdal státushoz jut. Nem állítom, hogy az operett-történetben ez volna az egyetlen ilyen eset, Lehár Ferenc Goethe életének egy epizódját írta operettbe, a *Friederike* (bemutató 1928-ban, Berlinben, 1932-ben megfilmesítve) több Goethe-verset énekeltet el a szereplőkkel (*O Mädchen, mein Mädchen, Sah ein Knab ein Röslein stehn*), melyek részint a népies-falusias idillt hívják elő, részint az ifjú Goethe szerelmi érzéséről vallanak, és kedves, népszerű dallamuk ellenére nem lettek dalestek repertoárdarabjai, hanem bezárattak a ma már keveset vagy alig játszott színpadi művek fogságába, akár Huszka *Szeptember végénje*.

Mindezek után arrafelé érdemes fordulni, hogy versünk a Fűzfa Balázs kezdeményezte és szerkesztette sorozatban, amely a tizenkét legszebbnek tartott magyar vers több kutató által javasolt megközelítésével igyekezett ismét a kutatói figyelem középpontjába állítani az egyébként eddig sem periférikus helyzetbe szorult költeményeket, első konferenciája és sajtó alá rendezendő–rendezett kötete tárgyául éppen a *Szeptember végén* bemutatását választotta.⁸ Ezzel a gesztussal a verset a „legszebbek” közül is a legszebbek közé pozicionálta. Az efféle, egyetlen verset az értelmezés tárgyául választott megközelítésnek feltétlenül előnye, hogy mód és lehetőség nyílik akár a legapróbb, legrejtettebb nyelvi–poétikai szegmensek tüzetes átvilágítására, az értelmezés szinte kiteljesíti a kritikai kiadás filológiai eredményeit és kezdeményeit.⁹ Az nyilván nemigen képzelhető el, hogy a versmagyarázatok kizárólag az elemzésre kiszemelt darabnál rögzüljenek, és akár a költői életmű más darabjaira, akár tágabb magyar irodalmi vagy világirodalmi környezettel alkotott szövegek közti kapcsolatokra ne kerítsenek sort. Horváth János nyomán Kerényi Ferenc¹⁰ is tagadja a vers merőben életrajzi olvasatát, az ominózus harmadik versszakhoz azt a megjegyzést fűzi, miszerint a néphiedelemből származtatható (volna), ezúttal nem dokumentálja kijelentését, majd néhány magyar és világirodalmi motívum említhetőségével (úgy gondolom, inkább óvatos feltételezésével, mint határozottabb állításával) szolgál. Mindez természetesen a vers befogadástörténetének sokrétűségét igazolja: azt ugyanis, hogy a nagyon kevés „rejtélyesnek”, „bonyolultnak” tetsző vers mögött szeretnének látni,

⁸ *Szeptember végén 160*. A kötet érdeme, hogy a vers román, szerb és olasz fordításairól is közöl tanulmányt, Dávid Gyula, Bányai János és Antonio Sciacovelli tollából.

⁹ A kötet három tanulmányára külön felhívnam a figyelmet érdekes megközelítési szempontjaik okán: FARAGÓ Kornélia, *A szem tapasztalata és a látás üreshorizontja. Petőfi Sándor: Szeptember végén = Szeptember végén 160*, 29–35.; T. SZABÓ Levente, *Az intimitás poétikája és környezetei a Szeptember végénben = Uo.*, 36–58.; LÁNG Gusztáv, *A másnap verse = Uo.*, 59–62.

¹⁰ KERÉNYI Ferenc, *Petőfi Sándor élete és költészete. Kritikai életrajz*, Osiris, Budapest, 2008, 334–335.

akik olvassák. Részben azért, mert az értelmezés nem elégedhet meg a gondolatmenet és a verselés egymásra épülő „zeneiség”-ének regisztrálásával; mint ahogy a még–már időszembesítő létezés poézise sem kínál látszólag sokkal többet az ember és a természet egymásra vonatkoztatható, mert hasonló történeténél.

A virágzás és a hervadás megjeleníti az ifjúság és az öregség jelenséggé, történésé emelt egymásutánját, kiváltképpen akkor, ha a versolvasó megelégszik egy történet kronologikus egyenesvonalúságával, előbb az egyik, utána következik a másik, noha a történet itt nem ér véget; s ha az egyik „vonatkozásban” lezárul, egy másikban lezárhatatlanul cseng el vagy ki. Azt is megkockáztathatnók, hogy bár nem szegényes a szakirodalom, lehetséges egy újraolvasás során fölmerülő kérdésföltevés, egy, az eddigiekre építő, ám azokat továbbgondoló értelmezési ajánlat megfogalmazása. Annál is inkább, mert éppen a német nyelvű *Szeptember végén*-fordítások tanulmányozásakor tetszett ki, mi az, ami talán viszonylag könnyebben átvihető egy másik nyelvű gondolkodásba, mi az, ami (a fordító költői tehetségétől függően) tolmácsolható egy irodalmi ismereteit tekintve egészen más jellegű környezet számára, és mi az, ami kizárólag a magyar költői nyelv eseményeként ragadható meg. Korábbi kutatásaim során az derült ki, hogy a népies (be hajló) Petőfi-versek erőteljesebben visszhangoztak német nyelvi környezetben, részint azért, mivel Lenau költészetében már megismerkedtek e népiesség tárgyi világával, jóllehet Lenau átromantizált változata inkább Vörösmarty idevonatkoztatható lírájával mutat föl hasonlóságot. Részben a Lenau nyomában járó, nála jóval kevésbé jelentős német nyelvű költők fordultak előszeretettel az úgynevezett pusztaromantikához (például Johann Nepomuk Vogl),¹¹ és alacsonyabb szinten szólaltatták meg azt a lírát (és annak alakjait, életképeit, külsőségeit, balladisztikus alakzatait), amelyek lehetővé tették, hogy Petőfi verseinek egy jelentékeny csoportját ismerősként olvastathassák. Ugyanakkor számomra világossá lett, hogy a többfázisú német és a másképpen többfázisú magyar romantika interferenciái a német Petőfi-fordításokban is kitapinthatók. A magyar romantikusok előtt a magyar klasszika nem jelentett akadályt költészettanuk érvényesítésekor (Berzsenyi másképpen viszonyult Vörösmarty műveihez, mint Vörösmarty Berzsenyiéihez), míg a Schlegelek, Novalis vagy Heine viszonya Goethehez, kiváltképpen Schillerhez (és természetesen megfordítva) ennél jóval rétegzettebb, ellentmondásosabb. S bár mainapság már kevésbé egyszerűsítve látható Petőfi néhány megnyilatkozása Goethéről,¹² az továbbra sem kétséges, hogy a fiatal Németország költőinek véleménye Goethéről hatott a Petőfiére, s a német politikai költészet iránti figyelme nem hanyagolható el a Petőfi-pálya leírásakor. Már Gragger Róbert¹³ egy Byront követő

¹¹ Johann Nepomuk VOGL, *Klänge und Bilder aus Ungarn. Dichtungen*, Tendler, Wien, 1839. A kötet sikerét mutatja, hogy az 1839-es kiadást egy bővített 1844-es, majd 1848-as követte. Vö. FRIED ISTVÁN, *A pusztaromantika forrásainál. J. N. Vogl versei a magyarokról*, *Filológiai Közöny* 1980/4., 470–478.; Uő., *An der Wiege der Pufsta-Romantik. Die Gedichte von J.N. Vogl über die Ungarn = Arbeiten zur deutschen Philologie XV.*, Kossuth Lajos Tudományegyetem, Debrecen, 1981, 51–70.

¹² MEZEI Márta, *Petőfi Goethéről*, *Filológiai Közöny* 1973/3–4., 265–272.

¹³ ROBERT GRAGGER, *Nachwort = PETŐFI, Gedichte*, [1923], 72–76.

korszak költőjeként írta le Petőfit, mely korszakot a júliusi (párizsi) és az 1848-as (párizsi, bécsi, pesti) forradalmak közé pozicionálja, ennek kifejeződései közé számítja Lenau és Freiligrath Alföld- és pusztalíróját, valamint Herwegh és Béranger politikai költészetét, ez utóbbiak Gragger szerint – Schillerrel együtt – Petőfi legkedvesebb költői közé tartoztak.¹⁴

Ennyi előkészület bizonyára elegendő ahhoz, hogy egészen közel lépjunk a vershez, ne foglalkozzunk sem az életrajzi tényezőkkel, sem részletesebben a bőséges szakirodalommal, melynek sem régebbi, sem újabb állításaival nem bocsátkozom vitába, mivel magam szinte kizárólag a szövegre és a szövegből általam kiolvasott értelmezési ajánlatra szorítok, és csupán az exkurzusban térek ki szövegközi problémákra. Hiszen a mindössze három versszakból, melynek szoros összetartozását jórészt az azonos verselés biztosítja, számos „információ” nyerhető ki, valamennyi a vers téri és idői viszonyaira vonatkozik. Talán megfelelőbb, ha úgy írom, a létezés alapvető, egymástól különféle helyzeteire ismertetés által hozzáférhető kérdéseket fogalmaz meg – a költői képek szemléletessége segítségével. Ezek a szembeállítások olyan, az évszázadok során sokaktól használt, párhuzamosságokat felidéző gondolatokat írnak le (vagy mondanak ki), melyek első olvasásra talán közhelyesnek tűnhetnének. A majd részletesebben áttekintett párhuzamok és ellentétek különféle alakzatokban és gondolatkiérletekben alighanem toposzokként kezelendők. Egymáshoz viszonyításukból az tetszhet ki, hogy a *Szeptember végén* idézte „toposzok” olyan jellegű ismétlődései költői elgondolásoknak, amelyek külső hasonlóságuk ellenére jóval inkább a különbözőségükkel jeleskednek. S ez a különbözőség éppen azért oly figyelemkeltő, mert hasonlóságokra játszik rá. A vers első strófája, mely aztán a második első sorával nyomatékosul: az emberi élet és a természet „történetének”, állandósult, megkerülhetetlen történéseinek elbeszélése – leírás segítségével. Időben: a (kurta) jelen és a bizonyosan bekövetkező holnap egymásutánja. De a jelenben ott készülődik a jövő, s bár kimondatlan marad, feltételezhető, hogy a jövőben nem szűnik meg azonnal, így – legalábbis egy ideig – ott érzékelhető, ha más nem, a jelen emléke. Az első strófában ez a *még* és a *már* szembesülését hozza, nem feledve, hogy előfordulásuk kiegyenlített, négy *még* és négy *már*. Ez egyben hangsúlyossá teszi a jelenlétüket, meghatározza az időviszonyokat, beleértve jelentésük ellentétes voltát, amelyet ráadásul két ellentétes kötőszó (mondatkezdő pozícióban: *De*) árnyal. Még kevésbé feledhető, hogy a *még* és a *már* együtt alkotják az időiséget, egyikük esetleges hiányával kárt szenvedne a másik, mindkettő a készülődés állapotában jelent ki és sejtet egyszerre. Kettősükhöz a téri viszonyok versbe emelése járul, az *itt* és az *ott* (csupán egyszer közvetlenül megnevezve: *amottan*) – úgy tűnik – mintha kevésbé tartozna össze, kevésbé feltételezné a másikat, mint a *még* és a *már*, valójában az idői és téri viszonyok párhuzama igényli a szembesítések többrétegűségét. Ami az első strófát a vers alapgondolatának hordozójává teszi, e külsőnek is felfogható szerkezeti jelleg és a poeticitás, látszólag szintén korszakok hagyományos elemeinek találkoztatása,

¹⁴ *Uo.*, 75.

melynek révén mindaz, ami nyelviileg ismerősként köszönhető, a költőiség olyan tartományába helyeződik át, melyben az újszerűség benyomását kelti, azaz olyan összefüggéseket hív elő, amelyek több részlete talán újrahaznosításnak gondolható, az egész (ti. az egész versszak) azonban a meglepetés erejével bír.

Egyelőre soroljuk tovább az ellentéteket: *völgy–bérci tető*, ez magával hozza a közeli, meghitt (*kerti virágok*), kicsiny, ismerős világot, míg az utóbbi: a távoli, idegen, akár (a kicsinnyel, meghittel ellentétben) a fenséges érzetét sugallja. Ezt az élő (virágok) és a nem élő (hó), a *zölddel* és a hófehérség, a *nyárfában rejlő nyár* (utóbb a *lángsugarú* jelzővel dúsulva), vele szemben a *tél dere*, a szívben égő évszak és a „sötét hajam őszbe vegyül” konfrontatív megjelenítése mélyíti el. Ami különösen el kell, hogy tőprengtessen: mind a négy évszak megneveződik a strófában (valamilyen alakban), a tél, a nyár, a kikelet (tavasz) közvetlenül, az ősz közvetetten (lásd följebbi idézet). Mármost az egymásra következő, egymás „sarkába” lépő évszakok nemcsak az esztendő kérérlhetetlen rendjét jelölik, hanem a természet állandóságát, ama természeti mítoszt, melyhez az emberi létezés hasonlítható (triviálisan az idő múlása tükröződik az évszakok egymásra következőségében), Perszephoné életét földi és alvilági tartózkodása osztja meg, mely a tavaszi–őszi, vagy nyári–téli időszaknak feleltethető meg. Visszatérve az egyes részletek és az alapgondolat régi–új relációjára: a legbeszédesebb talán ebből a szempontból a *lángsugarú* jelző, mivel a reformkor költői nyelve ontotta a *láng-* előtagú főneveket, melléneveket, a *lángérezmény* Petőfinék is szava, utóbb az almanachlíra kedvelt fordulata lett. Csakhogy itt részint egy nominális mondatban a nyár jelzője, lehetővé teszi a szembesítést a tél derével, hozzátapadó, beleérthető színszimbolikája pedig az „őszbe vegyül már” ellentettjeként értékelhető. Ilyen módon a szokványosnak ható összetett szó szöveggörnyezetében jelentéstöbbletet tartalmaz az almanachlírai használathoz képest.

Még mindig az egymásra vonatkoztatott ellentétekre rácsodálkozásnál tartva, említsem: *nyílnak–zölddel* versus *takará el, virít* versus *őszbe vegyül*. A versszak második négy sorában a két-két sor igéi köré sorakoztatott főnevek együttese nem újramondja az első négy sor „helyzetjelentését”, hanem értelmezve tágitja az élet egészévé. Hogy merrefelé ágazik a gondolat, érdekes módon a sorokon át cikázó alliterációk jelzik: *völgyben, virágok, világot, virít, vegyül*, különössé gondolható összefüggésekre teremtven alkalmat. Az első strófa rímelése sem kevésbé emlékeztet a magyar költői évtizedek leleményeire, *virágot–világot, már–nyár*, de az *előtt–tetőt, kikelet–fejemet* sem mondható túlságosan újszerűnek. Mégis, mindennek ellenére vagy mindezzel együtt aligha tagadható a strófa zeneisége, mely nem azonosítható az anapestusok hatásosságával, bár attól nem teljesen független. Hanem a virtuóz szerkesztés, mint följebb megkockáztattam, a párhuzamok és ellentétek egymásba fonódó játéka teremti meg az összehangzás feltételeit. Aztán ez az összehangzás visszahat a szövegre, az *itt–ott, mélyben–magasban, még–már, tavasz–nyár–ősz–tél* kimondva és sejtetve, a jelenvalóság és a mulandóság képszerűsége egyetlen (nem érzélgős, nem érzelmes, inkább, ha nem is hideg fővel, de tárgyyszerűen létrehozott szerkezet segítségével), hangzósággal sugallt harmóniában egyesíti azt, ami széttartónak volt felfogható annakelőtte. De a strófa

összefogta alakzat révén inkább egy szólam célra törését, belső–külső ellentmondásait nem rejtő nyílt beszédét avatja költészetté. S ha bárkinek kétségei támadtak volna, merrefelé tart a poétai szó, a második strófa első sora félreérthetetlenül választ ajánl az esetleges kételyre. Grammatikailag nem több, mint két tőmondat, melyben (párhuzamosan) elől van az állítmány, ezt követi az alany. Ugyanakkor felfokozott zeneiséggel összegez, kijelent, nem kérdez, nem kiált föl, pusztán következtetést von le, emberi élet és természet azonos (el)múlásáról, arról, amit az első strófa rendkívüli szemléletességgel példáz, közvetíti a természeti mítosz bizonyosságát, mely determinálni látszik a létezést (is). Nem kerülheti el figyelmünket a vesszort záró három pont. Nem töredék kényszerű záródása, nem abbamaradása egy gondolatnak. Amit az első szakasz nyolc sorban elénk tárt, az rövidebben, érzékletesebben nem volna elmondható. Úgy vélem, mégis „határkijelölés” a funkciója itt az írásjelnek, meg talán előrejelzés, hogy innen máshová tartunk, valami más következik.

De valóban teljesen más következik-e? Megváltozik-e például a helyszín, a szemlélet által létrejövő történet ideje? Margócsy István szerint a „De látod amottan a téli világot?” – önmegszólítás,¹⁵ ötletét leírja, de nem argumentálja. A kérdés azonban további megfontolást igényel: szükséges-e önmagának megszólítása, vagy esetleg ez a szobában jelenlévő feleséghez szól? A két tőmondat zeneisége, összegzése egy gondolati futamot, a természet és az emberi létezés hasonlóképpen (azonosan?) alakuló menetével lényegében feltehetőleg mindent elmond, ami egy nem túlságosan terjedelmesre tervezett versben, pontosabban egyetlen strófában elmondható. A tőmondat beszédes szófukarsága eleve jelzés, hogy innen más irányba kell továbblépnie a versgondolatnak. Töredék nem maradhat, szélesebbre fűzni a gondolatot legfeljebb a (túl)díszítés érdekében lehet. A második versszakban feleséghez szóló felszólítás–kérdés az eddigiekhez képest konkretizál. Nagyobb a valószínűsége annak, hogy az első strófában töprengő költő kérdésével hozzáfordult, a vers további szakaszaiban (is) őt szólítja meg, a közösen látottakra figyélssel-figyelmeztetéssel a versben már jelenlévő megszólítottat nevezi meg, a kettejüket szorosan érintő gondolat nem szorul a „képes beszéd” segítségére, hanem a túláradó boldogságra vetülő árny említésével a rejtetten élő kétségek megfogalmazódhatnak. A túláradó boldogsággal magam életrajzi vonatkozáshoz fordultam, igaz, a vershelyzetből következően. Megkísérlem nem rettegve kikerülni a biografikus adalékokat, mégis inkább a költőiség felől szemlélni a versmenetet, és elsőnek arra utalok, hogy a sejtelmek, kétségek, a létezés árnyoldalát megjelenítő gondolatok nem bizonyosságképpen vetődnek föl. A kérdéseknek címzettjük van, akivel a vers nyilvánossága előtt éli életét a költő. Azt sem mellőzhetjük, hogy a feltételezésbe vonással, a *ha*-val indító mondatokkal gördülnek tovább az anapesz-tusok, s a jelen (a boldog szerelmi pillanat) és a kiszámíthatatlan, éppen ezért csak feltételes jövő nem kevésbé alkot ellentétet, mint amely ellentéteket az első strófában olvastunk. Az ellentét, a félreértések elkerülése kedvéért, elsőrendűen idői, és ez az „időtényező” a harmadik strófában sem veszti el jelentőségét (*egykor, akkor, örökre*).

¹⁵ MARGÓCSY, I. m., 11.

Ugyanakkor a személyiség megneveződésének problematikusságára is utal (a név cseréje, lemondás egy névről, így korábbi név fölcserélése egy másik személyiség nevére). „What’s in a name?” – olvasták Shakespeare-fordító klasszikusaink. Érdekes módon mindhárman, Vörösmarty, Petőfi és Arany egyként tervezték a *Romeo és Júlia* átültetését, legalábbis egy részletet lefordítottak. Ebben a versben a névcseré olyan egzisztenciális kérdésként bukkan föl, mely a természet–emberi élet párhuzamaira rádöbben(t)éssel egyenértékű.

Az előbb a meghalás víziójával a boldog szerelemre időleges árnyat borító folytatás megszólítottja beszéde csöndjével felelhet csak. Hiszen a vers egésze magánbeszéd, monológ, amelyet jellegénél fogva egyvalaki mond el, nem feltétlenül önmagának, hanem igen gyakran valaki másnak. Közvetlen szólás is lehet valaki máshoz, aki ebben a versben a közelben van, mert – immár határozottan kijelentve – az előzőekben is a közelben volt. Visszatérve az ominózus három pont jelentéslehetőségére, egyszerre jelent be abbamaradást és változást: a messi távlatok, a térbeliségben látás, a kifelé tekintés olyképpen szűnnek meg, hogy a továbbiakban erősen valószínűsíthető a szobabelső; a költői hang nem a létezés roppant színjátékára figyelmezteti a Másikat, hanem szigorúan kettejük jelen- és jövőbeli „sorslehetőségeire”. Míg a természeti mítoszra az „öröknek” gondolt visszatérés a jellemző, az emberi élet végességére hivatkozás mégsem a nagy–messzi távlatokról teljes lemondás, azokkal szembesítés esélyeit fontolgatja, hanem a jövő egyik feltételezett történéseit. A „Ha” egyáltalában nem megfontolatlanul bevezetett jelenést kísérel meg érzékletes formában megjeleníteni, hanem az első strófától valóban alapvetően eltérően, két emberi életet a maga végességében, kisserűségében (?), a többi létezőhöz képest hasonló voltában föl/megidézni.

Sem az ifjan bekövetkező halál, sem az özvegyi hűség–„hűtlenség” nem meglepő történések, sem újszerű verstárgyak, sem Petőfi Sándor lírájában szokatlanul szót kérő motívumok. Nem esik nehezemre lemondani a német koraromantika költőjének, Novalisnak megidőzéséről, inkább azt említeném, hogy bölcséleti értelemben vehető gondolatisága a vers első stróféához képest megtörik. Nem azon a gondolati síkon folytatódik, ahol a két tömondatos sorral abbamaradt. Illetőleg: a „hétköznapiokba” alászállítva, konkretizálva, a saját eseten mutatva be a bölcsélet általánosának az egyes emberi életre történő „lekicsinyítését”. Az általánosból a személyesbe, az egyesbe, az egyetemesből a konkrétba lép a vers. Még akkor is, úgy is, ha egyfelől az első strófa kijelentő-vizionárius beszédével szemben az individuális–szubjektív, azért megnevezhető személyiség szólamával találkozunk, persze mindig szem előtt tartva a „ha...” a harmadik versszakban újra előkerülő, feltételező utalását. Az eltérő helyszínek, jelenetvezések, vázlatosan körvonalazott magatartásformák mindhárom versszakot egyfelől ugyan a történések egymásutánjában, másfelől azonban a modalitások eltéréseivel teszik a különféleképpen értékelő, értelmező kritikus-irodalomtörténeti elbeszélések tárgyává. Mert ugyan a második versszakra a biedermeier árnya vetül rá, és ez nem egy szerzőnél értékcsökkenést vélelmez. A harmadik versszak pedig többnyire a *rémromantikus* jelzőt kapja: itt viszont a totális elítéléstől az elhallgatásig, mentegetésig

ívelnek a Petőfi-magyarázók fejtegetései. Egyelőre csak a második strófa kérdéseinél tartunk, melyekkel ellentétben a harmadik strófában megszűnik a kérdések sora, ott a mondatok hangulatisága, felszólító ereje látszik a kérdések helyébe lépni. A most-holnap mellett még egy ellentét: „fejedet kebelemre tevéd le” – „Holnap nem omolsz-e sírom fölibe”, benn–kinn, itt: élet–halál, szerelem–gyász. A második versszak lényegében három kérdés, amelyet egy sóhajjal indított felszólítás előz meg: „Oh mondd...” A kaján értelmű fölvetheti, ezek után a vers beszélője nem hagyja szóhoz jutni azt, akit beszédre szólított föl. Csakhogy előbb el kell hangzania a kérdés(ek)nek, s a kérdések egyikét a kutatás akár a 18. században oly divatos sír-, temetőköltészetre vezetheti vissza, illetőleg az érzékenységnek közvetítésével az 1840-es évekig ható változáig gondoltatja el. A mondatból kiragadott, önmagában említett *sírom*, *tetemimre*, *könnyezve* emlékeztethetne arra a lírára, amely (például) Csokonai közvetítésével lehetett ismerős. A magam részéről, elismerve a fölvetés jogosultságát, inkább összeolvasnám a három kérdést, melyek időbeli és fokozati „egymásutánt” alkotnak, a halál–gyász–hütlenség (?) hármában. Az utolsó kérdésben rejtve újrafogalmazódik az élet–halál szembesülés, a jövőbeli, ismeretlen, feltételezett ifjú szerelme korántsem hordoz drámai vonásokat, a halál helyett az életet, a továbbélést választó másik (s ez is benne rejtőzhet a messze nem talányos „rábírhat”-ban) a „mi van egy névben” dilemmájába ütközve előbb-utóbb enged, nevet cserél. Igazuk van azoknak, akik a második versszakot olvasva, az első versszaktól eltérő modalitást, tónust, a bölcséleti–fenségesből alászállást regisztrálják (persze, a felfokozott érzelmektől áthatottan). A magam részéről más javaslattal állnék elő, a strófákat egymással konfrontációs helyzetben szemlélem. Az első versszakhoz képest az/egy emberi élet drámája bontakozik ki, a boldog szerelem időhöz kötöttségével szemben a képzelet, mely nem hagyja nyugodni a boldogságán merengőt vagy töprengőt, a jövő (egyik) esélyét festi föl, mely a vers végére sem rendelkezik a bizonyosság magabiztosságával, erre a kétszer is elhangzó „ha” utal. S mert „ha”, bár nem említődik, más esélyek is lehetségesek, ezeken való gondolkodásra, ezek versbe írására az egyelőre szintén még létrejöttükre váró versek fognak majd választ adni.

Tekintet nélkül a valószínűsége/valószínűsíthetőségre – még egyszer, ha lehet, még inkább hangsúlyoznám –, egy igazi dráma szereplőivé változtatja át a természet és általában a létezés mítoszát a strófa, az (újra)elbeszélés már nem a mítoszhoz járul hozzá, hanem az elmúlást és következményeit egy más nézőpontból származó elbeszéléssel váltja föl. Az első strófa kérdése a másikat beemeli abba a térbe, mely ugyan a távolira, a kintire, a „nagy”-világira vonatkozik, ám a második strófa eltéríti a megszólítottat a külsőtől, a messzítől, az *ide*, *ölembe*, *kebelemre*, *tetemimre* a közelséget, a konkrétat teszi kézzelfoghatóvá. A második strófa három (és nem egy, bár e három ugyanazt a gondolatot közvetíti) kérdése „benn” hangzik el, mondhatnám úgy is, a szobabelső védettségében, a *holnap* elég általános itt, hogy a nemsokára az akár minden pillanatban bekövetkezőt jelenthesse. Ilyen módon aligha tagadható, hogy a második versszak nem (egyszerűen) folytatja, amit az első megkezdett, ám a két tömondatos sorral lezárt. Ennek okán talán fölösleges számonkérni, hogy miért nem

az említett bölceleti–fenséges adja a sorok alaptónusát, hanem egy képzeleti „halálosan komoly” játék. Ugyanakkor az sem tagadható, hogy a kérdéssel indított töprengés olyan értelemben mégis folytatódik, hogy nem kijelentések, hanem kérdések hangzanak föl, s e különböző, bár végső kicsengésükben akár a szoros egymásutánban hasonló módon funkcionáló kérdések ugyan az azonosságot a legkevésbé sem, de a párhuzamosságot mégis közvetítik.

Exkurzus

Eredeti elképzeléseimtől eltérően, mégis – kitérésképpen – olyképpen kell szembenéznem a „rémromantika” minősítéssel (mivel minősítésnek hat, méghozzá nem titkoltan aláértékelő jelleggel), hogy alaposabban, fölvázolt kontextusában lehessen újragondolni a harmadik strófát, mely kevés kivétellel rossz vagy gyengébb osztályzatot kap a verset „hivatalos” minőségben olvasóktól/magyarázóktól. Két megjegyzést szeretnék előrebocsátani:

1. A kontextus nem csupán a kortársi összeolvasás lehetőségeit tartalmazó „összképként” jöhet számításba, még csak a magyar irodalmi múlt szóba jöhető darabjainak elősorolásával sem tölthetjük ki az irodalmi teret, amelyben e harmadik strófa elhelyezhető volna; hanem olyan gondolatkísérlet megvalósításával próbálkozom, mely a verstől időben visszafelé haladva igyekszik beletekinteni a hasonlóan felfogott tematikájú alkotás(ok)ba. A művek megnevezésének nem előfeltétele, hogy Petőfi tanulmányozta volna, vagy közvetve-közvetlenül eljutott volna hozzá. Kizárólag az, hogy emlegethető-e (ismétlem: visszafelé haladva) egy tematikai sor. Másképpen fogalmazva: a *Szeptember végén* harmadik versszaka megalkotja-e a maga – esetleg távoli – múltban fellelhető, ezáltal együtt szemlélve a kontextusát alkotó motívum történeti együttesét? Feltételezésem szerint létrehozható egy, az antikoktól a klasszikán keresztül Petőfi verséig ívelő folyamat, amelyben az özvegyi magatartás, a síron túl élő szerelem, valamint a sírból szerelmesként a földre, a gyászra hagyott másikhoz visszatérő motívumai történést alkotnak.

2. A rém(vad)romantikát nem gondolom megfelelő kifejezésnek, terminusnak, amellyel e harmadik strófát karakterizálni lehet. A Petőfi mint „kísértet”¹⁶ – szellemes, szószerintiségében, de kizárólag így, nem pedig versszerező költőiségében találó címzés egy szituáció, sőt szituáltság megjelenítésére, amely kevésbé van tekintettel az egész versszak feltételezettségére, talán megengedhetően képzeleti játékára, és lényegében ellentmond a rémnek, de nem a romantikának, amelynek a víziószerűség az egyik karakterisztikuma. Még valami: egy motívumtörténeti áttekintés során a rém elveszti alábecsülő jellegét, függetlenedik pejorativitásától, mivel a kísértet (ha képzelt és a cselekmény részévé avatott) olyan szereplő (lehet), aki más alakban folytatja evilági életét, vagy a víziók/hallucinációk során evilági alakban részese lesz, netán mozgatója, a múltra emlékeztetője a történéseknek. Igaz ugyan, hogy Kölcseynek

¹⁶ Uo. Vö. „hazajáró lélek”.

a tett romantikáját kifejtő versében egy *rémalak* int a cselekvésre, ezzel nem ellentétes, hogy Hamlet meggyilkolt édesapja, akár rossz szellemnek fogjuk fel – mert bosszúra ösztönöz, azaz nem Istenre hagyja a bosszút –, akár nem, a színmű elején nemcsak Hamletnek jelenik meg, így nem mondható, hogy a királyfi zaklatott idegi működésének káprázata lenne. A második megjelenés, midőn a királyné nem látja, csupán Hamlet, értelmezhető ekképpen. Annyi közöset megkockáztathatunk, hogy a „szellem” valaminek a megindulását sürgeti, valamilyen cselekvésre hív föl. Ekképpen kimond valamit, ami megvalósításra ösztönöz. Aligha elégséges, ha a *Hamlet* és Kölcsey versét (*Huszt*) a rémromantika (feltehetőleg sémává vált) tematikájába erőszakoljuk be. Mint ahogy sem a 18. századi, már említett temető- és sírköltészet, sem a gótikus regény megannyi történése az előadást, a modalitást tekintve, nem (úgy) él azokkal a rekvizitumokkal, amelyekkel a közelebről egyébként nem meghatározott „rémromantika”.

Ezek után két szerzőt idézek meg, akiknek különféle műfajú műveinek bizonyos motívumai egybevetethetők volnának a *Szeptember végén* harmadik strófájával. Az első az egyik római elégiaköltő, Sextus Propertius két elégiája.¹⁷ Propertius magyar hatástörténete a legkevesbé sem hasonlítható Ovidiuséhoz, igaz, hogy már Révai Miklós fordította egyik elégiáját, mégis nagyon kevésbé valószínű, hogy az antikvitás poézisében nem járatlan Petőfi (közelebről) megismerkedett volna „a tovatűnt szerelem bús remetéje” verseivel.¹⁸ Érvelés és fejtegetés helyett Propertius elégiái első könyvének 19. versét egészében érdemes volna idézni. Elégedjünk meg részletek közlésével:

az rettent csak, hogy síromnál nem leszel ott már [...]

Mint hős Phylacides se feledte szelíd feleségét,
bár befogadta a mély föld, a világtalan éj:
s hogy szeretett feleségét árny-karjával ölelje,
ős hajléka felé űzte a vágyakozás.

Így, legyek én is egy árny csak – örökre tiéd, a te árnyad,
mert az erős szerelem túljut a zord vizeken. [...]

Cynthia úgy félek, hogy megtagadott tetementől
bár ne akard, ellök téged egy új szerelem,
s hogyha előtörnek, felszárítod sűrű könnyed [...]

¹⁷ TIBULLUS és PROPERTIUS *Összes költeményei*, szerk. KATONA Tamás, utószó, jegyz. SZEPESY Tibor, Európa, Budapest, 1976, 126, 146. Bede Anna, illetve Kálnoky László fordításaira hivatkozom.

¹⁸ Vö. SZÖRÉNYI László, *Propertius és Petőfi = Stephanus noster. Tanulmányok Bartók István 60. születésnapjára*, szerk. JANKOVICS József – JANKOVITS László – SZILÁGYI Emőke Rita – ZÁSZKALICZKY Márton, Reciti, Budapest, 2015, 437–443.

A második könyv kilencedik elégiájából egy rövidebb idézettel megelégszem:

Briseis is holtan karjába ölelte Achillest,
s tiszta fehér arcát tépte, miként eszelős;
és vérmocskos urát szomorúan mosta a rabnő
míg a folyóparton szőke homokra terült.¹⁹

A két elégia ugyan más-más epizódot emel ki a görög események közül, hűség–hűtlenség, halál–szerelem történéseire utalnak. Phylacides története Babits Mihály verses drámájából, a *Laodameiából* köszön vissza: Protesilaos a görög–trójai háború első görög hősi halottja, aki az alvilági istentől kapott engedéllyel visszatérhetett a földre imádott feleségéhez, Laodameiához. Ám rövid idő után ismét az Alvilágba kellett leszállnia. Laodameia, a feleségek egyik leghűségesebbje, eltűnt férje után halt. A második idézet az *Ilias* eseménysorát követő időkből származik, szintén a síron túl ható szerelem példázata.

A második szerző, akire hivatkozom, Goethe. Az ő 1797-ből való balladája, *Die Braut von Korinth (A korinthusi menyasszony)*²⁰ konfliktusát árnyalja a valláskülönbőség, mely a zord atya cselekvését meghatározta. Az éjszakai órákban a fáradt ifjú ágyában szunyadvá ébred arra, hogy „mit weissem Schleier und Gewand” (fehér fátyollal és ruhában) tűnik föl a lányka („Mädchen”). Az egymásnak ígért, de egymástól elszakított szerelmesek egymásra találnak; noha (vagy mert) üt a szellemek tompa órája („Eben schlug die dumpfe Geisterstunde”). Az ifjú így hívja magához a leánykát: reméld, hogy nálam fölmelegszel, még ha a sírból küldtek is hozzám („Hoffe doch, bei mir noch zu erwarmen, / Warst du selbst mir aus dem Grab gesandt”). A leány szavaiból megtudjuk, hogy az ifjút neki ígérték, midőn még állt Venus vidám temploma. „A sírból kiűzettem szeretni az eltűnt, az elveszített férfit és kiszívni szíve vérét” („Noch den schon verlornen Mann zu lieben, / Und zu saugen seines Herzens Blut.”). Az utolsó kívánság a közös máglyahalál, melyen a régi istenekhez szállnának el.

Nemigen kell kommentálnom a vámpírtörténetet, melyet Goethe a kívülálló tárgyias szemléletével ad elő, a „rémregényes” szavakat a kísértetleányka szájába adva, egyben a két világ (a keresztényi és a „pogány”) határára rögzített történethez alkalmazott versformát kísérletezve ki. Hogy itt rémromantikáról szólhatunk-e, bizonyára fölös kérdésnek tetszik. Ennyit átvezetőül, hogy a *Szeptember végén* kísértetjárásának minémúségéről töprenghessünk.

¹⁹ PROPERTIUS *Elégiái*, ford., bev., jegyz. CSENGERI János, Franklin Társulat, Budapest, 1897. Csengeri az első három könyvet ütemhangsúlyosan, a negyediket formahíven, disztichonban tolmácsolta. Az általam idézett elégia *A síron túl* címmel látta el. Tematikai rokonául az alábbi példákat hozza: *Bor vitéz, Kádár Kata, Szeptember végén*. Az ő ötletét hasznosítottam.

²⁰ A Goethe-vers modern magyar fordítása Kálnoky László műve. Johann Wolfgang GOETHE, *Versék*, vál. BENEDEK Marcell, Európa, Budapest, 1982, 154–161.

A harmadik strófa

Ismét feltételezés, „ha”-val indítás, három ütemben elbeszélte történet: az első ütem a gyászát feladó özvegyé, a második a sírban nyugodni képtelen ifjú férjé, a harmadik a vallomása. Ami feltűnő, a nem pongyola, inkább asszonáncokra emlékeztető rímelés, melyet a felfokozott érzelmek kifejezőereje „ment”, mint például az *érted-téged* esetében a verssorok végén, hangsúlyos helyzetbe hozván a megszólítottat, illetőleg az akár szóvá tehető *akaszd-azt*, mintha az utóbbi sorkitöltő lenne, hiszen az előzményekből világosan kitetszhet, mi az, amit az éj közepén levinne magához. Igaz, ezt a hibát fel lehet róni a *Hamlet*-fordításban is virtuóz módjára verselő Arany Jánosnak („Kizökölt az idő, oh, kárhozat, / Hogy én születtem, helyre tolni azt.”). Csakhogy amit a nyelvhelyességi szigorúság tilt vagy rosszall, a versben elfogadhatóvá válik, ha (ismételten) a nyomaték kedvéért íródott le. Ráadásul ebben az esetben az *akaszd-azt* nem pusztán jól rímel, hanem összeolvasva egymást egészíti ki. Ehhez hasonlóra az előző versszakban is rábukkanhatunk: a rímnek gyarló *tetemimre-szerelme* jelentésbeli ellentétre hívja föl a figyelmet, az ifjan sírba hanyatlott férj és az új szerelem feszül egymással szembe, nem simulhat zenei párossá, miként a ragrimes *szemfödület-nevemet* sem. Mindezek a harmadik versszakban is visszaköszönnek, talán a legbeszédeesebben a *hívedet-szeret* rímmel. Az elfelejtett hűség és a síron túli szerelem vitája és összefüggése még egy „mikrostruktúrában” is jelen van, ott sem mellőzhető, amit a képzelet többrétűen földéző. Ha kissé figyelmesebben olvassuk ezt a versszakot, felfigyelhetünk arra, hogy zeneileg megszerkesztve miféle hangi–betűi ismétlések kárpótolnak az akár tudatosnak is nevezhetően nagyon kevésbé „zenei” rímekért. *Eldobod-lobogóul, közepén-könyűimet-könnyedén, fejfámra-feljövök-elfeledéd*. E harmadik strófa nem szűkölködik visszautalásokban sem: a „téli világot” itt síri világgá lesz, a sötét lobogó a sötét haj emlékéit idézi föl, s ha az első szakaszban „még ifju szivemben a lángsugarú nyár”, itt „S e szív sebeit bekötözni”, a második versszakban az özvegyé lett hitves könnyeiről emlékezik meg a költői beszéd, a záró strófában szerepcserét érzékeltet, hogy a visszatérő halott könnyezik.

Talán e példák segítenek elfogadtatni ama állítást, miszerint a záró szakasz kiteljesíti, a képzelet elővarázsolta helyzet szerint gondolja messze tovább a korábban megfogalmazottakat. Ha a középső strófa a jelen–feltételezett jövő konfliktuslehetőségével játszik el, zárásképpen a lehetségesnek elgondolt helyzet válik nem egyszerűen verstárggyá, hanem az első versszak természeti képének, a végessé megjelenített emberi életnek „élet utánijává”, olyan feltételezéssé, amely (az utolsó versszakkal) cáfolata lesz annak, amit a természeti mítoszról elvont töprengés elbeszélésként fogadtatott el. Az utolsó verssor hihetetlen energiával, a határozószók lendületével mondja ki, amiért talán a versegész megszületett, és ami a világirodalmi (tárgytörténeti) előzményekkel igazolhatóan tetszik: „Még akkor is, ott is, örökre szeret”. Az első versszak „még”-je itt más funkcióban vezet be egy olyan állítást, amely (egyéb-ként) dísztelenségével jeleskedik (sehol egy jelző, metafora, legföljebb a halmozás retorikáját működteti a vers beszélője), ellenben az idői és téri tényezők kurta meg-

nevezése, így, gyors egymásutánban az „örökre” kimondásához vezet. Ez az „örökre” semmiképpen nem harmonizál a természeti és az emberi elmúlás, meghatározott idejűség gondolatával-jelentésével, egymagában áll, mely kiváltképpen azzal, hogy az *örökre szeret* a vers utolsó szavaiként hangzik föl, „csattanós” választ ad a kétségekre, a feltételezésekre, a töprenkedésre, a versegész első huszonhárom sorára.

Szinte minden azért történik vagy nem történik a versben, hogy végső sentenciában kimondassék az örök szerelem vallomása. Még azt is megkockázhatnók, hogy a vers szerkezetét 23+1 sorra lehet széttagolni. E téren akár a propertiusi előzményt sem képtelenség szóba hozni,²¹ továbbá mindazokat a verseket, amelyek hasonló módon gondoltatják el a hűség–hűtlenség kérdéskörét. A kísértetiesre formált harmadik strófa nem egyszerűen a romantikus képzelőerőből fakad, nem egy „módi” magasabb szintű újraalkotása, hanem egy verselképzelés következetes végiggondolása, amelynek során fokozatosan teljesedik ki a versterv, az egyetemestől a konkretizáláson keresztül az elképzeltig. S bár (a konkretizálással) valóban a látványosan nagytávlatú gondolatiság átadja a helyét részint az elbeszélésnek, részint a romantika jellemzőjeként számontartott merész képzelőerő működtetésének, felvetődhet, hogy a *Szeptember végén* valójában háromféle irányba tereli az olvasó figyelmét. Ennek nagyon határozottan ellene mond, hogy a versszakokban egymásra utaló mozzanatokat érzékelhetünk, méghozzá lényeges gondolatok összefüggéseit sugallva. Talán az eddigieknél inkább volna szükséges tudomásul venni, hogy a 19. század közepének versképzetei erősen különböznek a 20–21. századi versértelmező, kortársi verseket tanulmányozó igényeitől. Érdemes megfontolni Margócsy István észrevételeit²² arról, hogy Petőfi szerelmes verseiben föl lehet fedezni, ami (a hangulati, verselési stb. eltérések ellenére) közös. Más kérdés, hogy nem feltétlenül kell egyetérteni fejtegetésével, pontosabban szólva, nem bizonyosan téves út, ha máshonnan közelítjük meg a Petőfi-líra e verscsoportját. Egyetlen példát írok ide, a *Reszket a bokor, mert* első két sora: természeti kép, az ezt követő két sort a versben szóló önmagára vonatkoztatja. A következő versszakban, az első strófa idilli-közeli gondolatával szemben, távoli, nagyobb arányú-méretű képet hasonlóan az önmagára vonatkoztatás követi. Mármost közeli–távoli, természeti–emberi párhuzama/ellentéte a *Szeptember végén* szakaszaiból is ismerős. Annak ellenére vethető össze a két vers, hogy előadásuk jelentékeny mértékben különbözik, az ütemhangsúlyos–rímes és a rímes–időmértékes hangzósága igencsak eltér egymástól, nem kevésbé képanyaguk, de a csattanóig vezető hangulatiságuk is.

Anélkül, hogy túlértékelném a *Szeptember végén* megszerkesztettségét, előadásának látszólagos következtelenségét, az emlékeztetőik révén mégis következetességét, nem osztom azok nézetét, akik aláértékelik a második, még inkább a harmadik strófát. Talán az általam előadottakat nem szükséges ehhez újra és tovább mondanom.

²¹ Az első könyv 13. elégiája is bevonható az elemzésbe. Cynthia lehet a távolban, a költő szerelmes nem lankad: „Cynthia prima fuit, Cynthia finis erit.”

²² MARGÓCSY, I. m., 21–23.

A vers három versszaka háromféle szituátság színre állítása. Nem emelném ki túlságosan a valóban páratlan első strófát, nem marasztalnám el ehhez képest a másik kettőt. Egységben látom a verset, amely a romantikus líra sokszínűségével, többféle irányultságával, tónusának gazdagságával érdemli meg azt a helyet, amelyet a magyar versolvasók tudatában – úgy vélem – teljes joggal elfoglal. Hogy ennyiféleképpen lehet gondolkodni róla, talán azt tanúsítja, hogy eltérő tájékozottságú–iskolázottságú értelmezők többféle, egymást vitató, egymást alátámasztó, egymást kiegészítő ajánlattal járulnak hozzá az értelmezés sosem bevégezhető munkájához.²³

²³ A *Szeptember végén 160* című, már idézett tanulmánykötetben a vers többfelől megközelíthetősége dokumentálódik. Margócsy nyitó tanulmányának fő téziséől jócskán eltérő nézetek kifejtését lelhettük. Korábban Eisemann György ajánlata szintén más értelmezői horizontról közelíti meg (például) az ominózus harmadik strófát, a versben beszélő megkettőződését tételezi – megfontolandóan: EISEMANN György, *A képzelőerő és a romantikus líra viszonyainak történetiségéhez = Nympholeptusok. Test, kánon, nyelv és költőiség problémái a 18–19. században*, szerk. Szűcs Zoltán Gábor – VADERNA Gábor, L'Harmattan, Budapest, 2004, 261–267. Dolgozatom nem vitairás, pusztán egy újabb értelmezési kísérlet. Nem kívántam reagálni a szakirodalom számos darabjára, ehelyett a magam álláspontját igyekeztem bemutatni. A részletkérdések és egyéb összefüggések tárgyában a kritikai kiadás-hoz irányítanám az érdeklődőket: PETŐFI Sándor *Összes költeményei (1847)*, s. a. r. KERÉNYI Ferenc, Akadémiai, Budapest, 2008. (Petőfi Sándor Összes Művei 5.)