

világosodással, illetve a felvilágosodás világgépével, mint Hölderlin, s ezért az antikvitáshoz való viszonya is kiegyensúlyozottabb. Ő, Schillerhez hasonlóan, vállalja kora Magyarországot, s ezért számára az antikvitas nem az egyetlen lehetséges létezési forma. Mégis, mennél mélyebbre süllyedt magányába, mennél több vélt vagy valódi sérelem érte, annál inkább sokasodnak költészetében a görög mitológia elemei, allegóriái és szimbólumai. Költészetének hangneme a Hölderlinéhez hasonlatos, tragikus felhangokkal színezett görögség-képhez közelít. Utolsóként számon tartott verse, *A poézis hajdan és most* ugyanazokat a gondolatokat fogalmazza meg a magyar irodalomban, mint Hölderlin a németben: a költészet magasztosult görög antikvitas, eszméivel és eszményeivel, harmóniájával és illúziójával, mindörökké elveszett a magyar költő számára is:

„A szent poézis néma hattyú,
S hallgat örökre hideg vizekben.”

Az az antikvitas, amit a korai magyar romantika és a reformkor nemzedéke tovább visz, nem tragikus hangoltságú, hanem újra visszanyúl a felvilágosodás szelleméhez, a goethei indíttatású és Kazinczy által némiképp vulgarizált, de a kezdődő reformkor ideológiájának mindenképpen jobban megfelelő klasszicizmusához.

Kajtár Mária

A tájköltészetről*

– Műfajelméleti kísérlet –

A romantika egyik törekvése a különböző művészetek összefogása volt, miután felébresztette azok vonzódását egymás iránt. Schelling esztétikája a költészetben a szintézis legmagasabb rendjét látja, s ezzel arra is biztat, hogy a költő a festő és a zenész feladatára is vállalkozzék. A festészetnek nem kellett a romantikára várnia ahhoz, hogy a festőművész történetet, drámát mondjon el, sőt, tanítást, ideológiát közöljön. A zene azonban csak a romantika korától kezdve nyit kaput a költészet előtt, – néha alá is rendeli magát neki, mint pl. Liszt programzenéjében, mely Victor Hugo és Lamartine költeményeinek nemcsak a címét veszi kölcsön, hanem a hangulatát is. A költészet a romantika idején zenévé is akar válni, – amire Eichendorff a legjobb példa –, és festészeté is – amiről pedig a tájköltészet tanúskodik.

Tájköltészet, vagy tájképfestészet: a két műfaj ugyanazt a témát igényli, ami annyit is jelent, hogy a tájköltészetet a festészethez, szorosabban a tájfestészethez való hasonlósággal jellemzi leginkább. Amikor tehát most a tájköltészet néhány műfaji sajátosságával szeretnék foglalkozni, úgy eleve feltekelem, hogy tájköltészetben nem érthetünk minden olyan művet, melyben a táj *valamiképp* szerepel, hanem *csak azokat a költői alkotásokat, melyek versben akarják megvalósítani azt az ábrázolást, melyre elsősorban a festészet volna hivatott*. Különböző okoknál fogva a romantika korában egy bizonyos költői tájkép megteremtésére a költészet több sikerrel vállalkozhat mint a festészet. Úgy is mondhatom, hogy a romantikus tájköltészet az irodalom ideiglenesen a festészet helyébe lép, annak funkcióit gyakorolja, sőt, olyan esztétikai és filozófiai igényt elégít ki, melyet annak a kornak festészete kielégíteni nem tudott. Mindez összhangban van a romantikus esztétikával, mely a különböző művészetek egymás iránti nosztalgiáját ösztönzi.

A klasszicizmustól eleve idegen volt a táj, vagy a környezet ábrázolása, sőt, magának a leírásnak módszere is. A romantika azonban igényt tartott a látványra, a környezet kisugárzó hatására, – s a leírásra éppúgy, mint a felidézésre, a bemutatásra éppúgy, mint a sejtetésre. Ennek ellenére, mégsem mondhatjuk, hogy ha a klasszicizmus nem értékelte a környezetet, úgy annak felidézése csakis a romantikával kezdődik. Hogy a tájkép önállósulásában a németalföldi festészetnek akkora szerepe volt, azt csakis az intenzív városi élet kialakulásával magyarázhatjuk. Amíg nincs város, addig nincs

*A Lenau Társaság keszthelyi vándorgyűlésén 1978. augusztus 28-án elhangzott előadás.

természeti táj. Vagyis a tájban élő emberek a tájat nem érzékelik, éppen, mivel állandó munkakapcsolatban vannak vele. Minél inkább kialakult a város, annál inkább különbözik tőle a táj, és épp e különbözése miatt megmunkálendő terepből művészileg ábrázolandó témává válik.

A költészeti klasszicizmus, az árkádiai éppúgy, mint a boileau-i a komikus eposz műfajában, de még a verses levélben is bőséges teret engedett a környezet, és néha a táj leírásának. Ha azokra az annyira szemléletes tájleírásokra – pl. a lengyel-litván erdők képeire – gondolunk, melyeket Mickiewicz illeszt nagy elbeszélő költeményébe a *Pan Tadeusz*ba, úgy ebben nemcsak a romantika környezeti érzékenysége kell ismernünk, hanem a lengyel klasszicizmus vidám eposzának hagyományára is. A klasszicizmusban azonban elképzelhetetlen, hogy részleteivel és hangulatával a táj a költemény fontos elemévé váljék, vagy éppen a költeményben kifejezett gondolat és érzés áttételes hordozójává. Az árkádi klasszicizmussal részben összenőtt barokk is inkább csak a szereplők külsejét, vagy az interieuröket jeleníti meg leírásaiban, míg a lélektani helyzetek többnyire olyan természeti jelenségekbe (pl. a hajnal, a vihar stb.) vetülnek át, melyeket az antik irodalom már jóváhagyott.

A táj, mint a gondolat, a lelkiállapot tükörképe, vagy társjelensége, sőt, sugallója, a klasszicizmus felbomlása idején jelenik meg, a XVIII. század angol elégiaköltőinél, vagy a Sturm und Drangban. A fiatal Goethe a *Werther*ben a természeti környezetet, sőt a tájat sommásan és rendkívül evokatív módon kapcsolja össze a cselekménnyel, és használja fel hangulati hatásukat a lélekben végbemenő folyamatok párhuzamos, vagy jelképes érzékeltetésére. Werther elindulása Lottéval a mulatságra, a völgy felett gyülekező nyári felhők alatt, vagy ennek a tájnak ellentétéként az öngyilkosság téli éjszakája: olyan lelemény ez, mellyel a klasszicizmus utolsó korszakában sem találkozunk, tehát Voltaire regényeiben éppoly kevésbé, mint elődeinél, akár Prévost abbénál, Lesag-nál, s még kevésbé Madame de Lafayette-nél. A *Nouvelle Héloïse*ban azonban a Lac Léman tájképe, a szüreti jelenet környezete már a modern regények eljárásait sejteti.

Végeláthatatlan sorozatot kellene felidézni, ha a táj jelentőségének nagymértékű megnövekedését, és szerepének, funkciójának változásait akarnám áttekinteni, – vagy ha csak a táji környezet iránti csökkentebb fogékonyság olyan példáit keresném, melyekre Stendhálnál vagy Dosztojevszkijnél bukkanhatunk, sőt még Tolsztojnál is, aki pedig a környezet bemutatásában éppoly pontos, de mértéktartó is, mint szereplői biológiai sajátosságainak jelzésében.

A korszakokkal és az irodalmi irányzatokkal együtt az irodalom technikája is változik, tehát a költészet mesterségbeli része, vagyis pl. a regény felépítésének, cselekményvezetésének, a költemény metafora-rendszerének, utalásainak, sőt versmondatának technikája. A táj, a környezet érzékeltetése ma már aligha képzelhető el így, mint Chateaubriand-nál, a tájnak ennél a nagy felfedezőjénél, aki himnuszba átcsapó numerikus prózájában a verssel érintkezik, de akitől már Flaubert szigorúan tömörített tájképei, környezetei is annyira különböznek. Ebben a korszakban a táj iránti érzékenység nemcsak az irodalom kizárólagos birtoka: a fiatal Bismarck például, anyjához írott egyik levelében olyan költői képet ad a budai várból elébe táruló tájról, amilyennel az akkori magyar költészetben sem találkozunk.

A táj lelke és a lélek tájai – a táj, melynek mivoltát meg akarom érteni, és a lélek, mely testet őt a tájban, – vagyis egy olyan táj, melyben megszólalok, s melyben lehetetlen meg nem szólalnom: mindez a romantika felfedezése – olyan felfedezés, mellyel a klasszicizmus nem rendelkezett még, s mely nem is tűnik el a romantikával, hanem túléli azt. Rousseau természetkultusza, Goethe és Schelling természetfilozófiája abban a korban még olyanokra is kihat, akik egyiküket sem olvasták.

Pusztán filozófiával azonban mégsem lehet a költészetet megmagyarázni: a művészetnek vannak belső törvényei és szükségéi, melyek önelvűen érvényesülnek. Ha azonban a romantika egyesülni akar a zenével és a festéssel, úgy ezek adósságait is magára vállalja. A táj lelkéből a romantika vagy méginkább az impresszionizmus megjelenése előtt a festészet keveset ismert föl, s inkább a maga ideológiáját olvasta bele a tájba, ahogyan a francia klasszicizmus patetikus-heroikus felfogását Poussin, vagy ugyanennek az ízlésnek operai képként létrehozott monumentalitását Horace Vernet. Talán Fragonard az egyetlen, akinek tájai már az Ancien Régime kései érzékenységevel vezetnek át egy olyan felfogáshoz, mely többé nem eszmét keres a tájban, hanem látványt. Pissarro és Monet felé nyílik meg ez az út, de maga a romantika is tétovázik egy ideig, mielőtt erre az útra rálépne. Mert a táj Delacroix-nál is elorvad, vagy ellenkezőleg, üressé bővül, mint például a párizsi Saint-Sulpice freskóján, ahol a bibliai jelenet jelentéktelenné zsugorodik, az erdei környezet pedig ugyancsak jelentéktelenné dagad. Turner tája viszont a legmerészebb anticipálás: ő már a romantikánál is messzebbre haladt előre.

A táj lelkét két német romantikus festő fedezi fel úgy, hogy semmit sem olvas bele a tájba, de a magáét kiolvassa belőle: Caspar David Friedrich és Kersting ez a két festő. Az intim táj, az álom tája hiánytalanul megfelel a romantika esztétikájának – akár Jean Paul *Titan*jában vagy *Hesperus*ában, akár Caspar David Friedrich holdsütötte tengerpartjain, vagy lombjuk vesztett tölgyeseiben. Kersting interieurjeinek intimsége is a tájhoz kapcsolódik, mely elől fehér függönyt von el egy leány és a reggeli táj magához formálja a szobát, a leány pedig a tájban magára ismerhet. Ez a fajta intim és álomszerű táj folytatás nélkül marad a festészet történetében, de annál hitelesebb folytatásra lel a költészetben LENAUNÁL és PETŐFINÉL, EICHENDORFFNÁL és HEINÉNÉL. Ez a fajta romantikus festészet és ez a fajta romantikus líra hiánytalanul megfelelnek egymásnak.

Van azonban a romantikának egy olyan igénye, mely a tájképfestészetben semmiképp sem tud kielégülni: a monumentális táj igénye ez. Az intim romantika megszólal a festészetben, a monumentális romantika azonban visszasüllyed a festészeti akadémiáiba. A festészet ilyen tehetetlenségével kezdődik a nagy tájak romantikus tájköltésze. A festészet majd csak a XX. század nagy magyar festőjével, Csontváryval merészkedik odáig, hogy monumentálisan mutassa be a tájat, de még az ő becsvágya is, hogy életnagyságban fesse le a schaffhauseni vízesést, vásznait pedig a budapesti pályaudvarok üvegcsarnokaiban állítsa ki, mert csak ott férhettek volna el: mindez éppoly zseniális, mint külön vállalkozásnak bizonyult.

Lenau az őshegységgel és a határtalan tengerrel („*Nebst dem schroffen Urgebirge | Und dem grenzenlosen Meere*”) érezte egyenrangúnak Beethoven zenéjét, s választotta mestereiül mindhármat (*Beethoven's Büste*). Lenau magyar monográfusa, Turóczi-Trostler József a magyar pusztát is joggal sorolja az Alpesek és a tenger mellett Lenau tájijelének forrásai közé. A romantika festészete intim álomtájakon találja meg témáit, a monumentális táj pedig elfér a költeményben, miután a festészetben kevésbé festői feladatnak bizonyult az ábrázolása. A romantika honvágya a többi művészet iránt LENAUNÁL ily módon a költemény és a festmény találkozását teremti meg. A táj filozófiai funkciót nyer, az Alpesek a lelket és az erkölcsöt erősítik: „*Frischen Mut zu jedem Kampf und Leid | Hab' ich thalwärts von der Höh' getragen*” (*An die Alpen*).

Az, amit tájköltészetnek nevezhetnénk, mégis inkább epizódyszerű jelenség Lenau költészetében, holott hozzá hasonlóan talán csak Petőfi kötődött tájhoz, s kettejük táj iránti érzékenységével kortársaiknál alig találkozunk. Lenau tája mindinkább lelki, lírai, s egyre kevésbé festői témává válik. A romantika költészetében általában végbemegy a természet átszellemesítése, miáltal a belső világ a külsőnek képeibe öltözik, vagyis a természet metaforikusan jelképezi a lírai közlendőt. Ez a folyamat Eichendorffnál jut el végző formájához, a lélek és a természet lírai, zárt és hibátlan egységéhez.

Lenau és Petőfi mégis abban különböznek a romantikusoktól, hogy náluk nem a természet általában, hanem valamely konkrét, földrajzi táj váltja ki a líraiságot. A francia romantikusoknál pl. ilyesmivel szinte sohasem találkozunk. Lamartine híres *Le Lac*jának elegáns és zenei nosztalgiaja csak keretnek használja a tavi tájat, s szinte megmarad a közhelyeknél, amikor azt megjeleníti. *Le Vallon* című költeménye még ennyire sem szemléletes, pedig még topográfiai részletek is utalnak a Dauphiné hegységére („*Là, deux ruissaux sous des ponts de verdure | Tracent en serpentant les contours du vallon*”), de mindezek a szűkösen kiválasztott elemek inkább csak kísérői, aláfestései az elégikus meditációnak. Még amikor a költemény duzzad is a konkrét, színes tájmotívumoktól, mint Victor Hugo legszebb verseiben, a táj akkor is mintegy névtelen marad. Nem a táj játszik itt szerepet, hanem a természet, igaz, annál fontosabban. A *Contemplations* legjellemzőbb darabjai közül a *Premier mai* is elsősorban természet, mindenfajta táji konkrétum nélkül, s ez a Saint-Germainben született szép vers olyan tájkép, melynek földrajzi helyét a keletkezés dátumának ismerete nélkül nem lehetne és nem is lenne érdemes meghatározni. Mert a természetet is csak a természeti motívumok kétszeres füzére érzékelteti, valóságos retorikai enumeratióként, („... *L'amour gai, triste, brûlant, jaloux, | Fait soupirer les bois, les nids, les fleurs, les loups*”), különösen zárósortok a szójátékkal, s belső rímmel is kiemelt *quatrain*jában:

Le haie en fleur, la lierre et la source sonore,
Les monts, les champs, les lacs et les chênes mouvants
Répètent un quatrain fait par les quatre vents.

Ugyanebből a sorozatból a *Crépuscule* egy-egy tájképet nyit, csaknem mindegyik strofájában, s ezek mindegyike vetekszik Baudelaire képeivel, de a rendkívül evokatív látványok végül is csak valamely egzaltált életbölcesség hirdetésére szolgálnak, tehát az eszmének éppannyira a keretei, mint az ürligyei is. Igaz viszont, hogy az óceán témája, ez a Lenaunak is oly fontos téma, újból és újból visszatér a Châtiments darabjaiban, hogy a *Quatrevingt-treize* hatalmas tengeri tájképeiben nyerje el végső formáját. Hugo igazi tája azonban: Párizs, nem annyira a *Notre Dame*, mint inkább a *Les misérables* kortársi Párizsa.

A francia romantika sokkal retorikusabb, mint a német, s ezért benne az érzelem jobban elvegyül a morális, a meditatív elemekkel. Ennek következménye, hogy ott a táj névtelen marad, illetve a természet nagy általánosságába olvad bele. A francia romantika hajlamos arra, hogy a természetbe, s annak táji elemeibe beleolvassa a maga lírai állapotait. Lenau viszont inkább kiolvassa a csaknem mindig konkrét tájból annak mondanivalóját, vagyis átveszi azt, amit a táj a költészet számára tartalmaz. Ugyanerre törekedett a tájképfestészet is, és ez a törekvés az impresszionistáknál hozta meg igazi gyümölcsseit. Lenau tájszemlélete a festészetéhez oly közel áll, hogy a *Herbst*-ciklus egyik legszebb darabját, a *Die Wurlinger Kapelle*-t Caspar David Friedrich intim-elégikus képeivel is rokonnak érezzük, alkonyati világítása, a „*süsse Todesmüdigkeit*” hangulata, a megbékélt lélek és táj csendje miatt. Az *Auf eine holländische Landschaft* pedig semmit sem tesz hozzá a tájhoz, de annál érzékenyebben figyel a kép mondanivalójára: „*Ach, wie schläfrig ist die Gegend!*” – és ezt az álmatagságot a kép egymás mellé helyezett táji elemei folyamatosan sugallják. Ez a vers azt a pontos, objektív, csaknem elemző ábrázolást valósítja meg, mellyel Petőfi tájverseiben is találkozunk, s a két költő módszerének ilyen hasonlatossága talán költészetük legfontosabb rokonvonása is.

Bizonyos tájtípusok vissza-visszatérnek Lenaunál; a *Der schwarze See*: vagy a *See und Wasserfall*: a *Schilflieder* párdarabjai, az erdő motívuma pedig nemcsak a *Waldlieder* darabjait kapcsolja össze, hanem ide csatlakozik a romantikus lírának egy olyan, már az eichendorffi tömörséggel rokon darabja, mint a *Waldestrost*. Tó és erdő: ezek a tájak mégsem a szorosan vett tájköltészet körébe tartoznak Lenaunál, hanem abba a fejlődési sorba, mellyel a romantika a táj érzékelésében és átélésében a líra egy új lehetőségét teremti meg.

De épp ettől a fajta líraiságtól üt el a lenauai tájköltészetnek az a talán legjellegzetesebb témaköre, mely a pusztát, s általában a magyar tájakat öleli fel. Ennek a csoportnak nem a tájkép, hanem a *genre-kép* az igazi festészeti rokona. Míg a romantikus lírát a tavi, az erdei tájak bontják ki Lenaunál, addig a magyar pusztá a romantikus *genre-kép*, illetve a *genre* jellegű *kisepika* ihletőjévé válik, s ezzel a *Werbung*, a *Heidebilder*, a *Husarenlieder*, a *Die Bauern am Tissastrande* költője olyan új műfajt teremt meg, mely Petőfinél jut el a klasszikus érettséghez. A szél, a fény, az égbolt helyett a *genre-táj* versek hősei huszárok, cigányok, betyárok lesznek, s ennek a fajta költészetnek a *Die drei Zigeuner* a legtökéletesebb, s a legjellemzőbb darabja.

Kétségtelen, hogy a magyar reformkor legjellegzetesebb témakörét az a Lenau szóllaltatja meg először, akit e témák folytán akár magyar költőnek is nevezhetnénk. Mert Lenau magyar tárgyú versei nem a kor orientális-egzotikus hangnemt hallatják, hanem egy a tájjal és annak népével azonosuló, azt a romantika hitelével felidéző költőiséget képviselnek. Ami ezekben a magyar tárgyú versekben némileg idegenszerű, annak nem a költő idegensége, s még kevésbé a tájékoztatlansága, vagy a különösséget hajhászó ferdesége az oka, hanem az a romantikus pátosz, mely a romantikus intimségnél hamarabb hervadt el, épp mivel jobban visszaéltek vele az epigonok. Lenau a magyar *genre*-versekben a magyar táj és nép különösségének első felfedezője, és Petőfi előtt ezt a témakört a magyar költészetben még alig találjuk meg. Petőfi abban különbözik csak Lenautól, hogy az ő magyar tájköltésze már nagyrészt – ha nem is véglegesen – túljutott a romantikán, s egy épp annyira realista, mint klasszikus tájfestő, illetve *genre*-költészetet teremtett.

Lenau magyar tájhoz kapcsolódó *genre*-verseinek alakjai, ezek a tüzes cigányok, bátor huszárok, szenvedélyes betyárok nagymértékben sztereotip alakok is – és méginkább azokká válnak az 1850-es évek Petőfi-epigonjainál, akik valójában nem Petőfit utánozzák, hanem a romantika idején kialakult sztereotípiát tartják fenn. Lenau nemcsak a költői nagysága miatt különbözik tőlük, hanem e magyar *genre*-alakok megformálásának indokai miatt is. A romantika formálja ezeket az alakokat festőiekké és különösekké, de ami az utókorból elkopott, az a romantika idején még meglepő, új felfedezés volt. Lenau magyar *genre*-verseinek pátosza majd megmerevedik a téma későbbi kiaknázóinál, akikkel

egyébként maga a tájköltészet is homokba fullad. A magyar epigonok mintegy a magyar tájak specialistáiként lépnek fel, regionalizmusuk már eleve is provinciális, s folklorisztikus modoruk ellen a népköltészetben alapuló nemzeti költészetnek Petőfi mellett legnagyobb alakja, Arany János szólal fel. Lenaunál azonban még hiteles mindaz, ami később modorossággá válik, mégpedig nemcsak a romantika diktálta igények jegyében hiteles, hanem méginkább annak a szeretetnek és érdeklődésnek hatására, mely Lenaut a magyar tájhoz és annak népéhez fűzte.

A tájköltészet a romantikus genre-kép elavultával avul el maga is, miután két nagy költőnél, Lenaunál és Petőfinél néhány maradandó alkotáshoz adott ihletet. Nem avul el azonban a táj motívuma, melyet ugyancsak a romantika avatott költői témává, s mely napjainkig túlélte a romantikát. A táj lírai tartalmának fölismerése, kiemelése, és összetalálkoztatása összetükröztetése a költői énnel: erre Lenau költészete az egyik legkorábbi példa. Konkrét táj és konkrét lelkiállapot, lelki dráma: a táj és a líra ilyen lenauai kapcsolata még akkor is megőriz valamit a tájköltészetből, ha az önmagáért való tájképnek és a genre-képnek nincs többé helye benne. A költészet, az európai költészet jövőbeli fejlődésének útja ez, s Lenau a *Schilflieder*rel, a *Der Schwarze Seevel*, a *Meeresstille*vel, a *Der Eichwald*dal már ezen az úton jár, s még mindig a tájhoz kötődve ugyan, elszakad a genre-képtől, de a táj élményét mégsem mossa el általános és névtelen természet-élménnyé.

A tájköltészet másik nagy költőjének, Petőfinek tájai éppoly konkrétak, mint Lenauéi. Az, amit nála tájköltészetnek tekinthetünk – tehát költészetének, s főként első korszakának jelentős hányadát – éppúgy a genre-kép műfajában hozza létre, mint Lenau. Még a genre-alakjaik is azonosak: a betyárok, a huszárok, a cigányok, akikhez Petőfinél a pusztaság szabad emberei járulnak még, a csikósok, a juhászok, a vándorlegények stb. Igen fontos különbség azonban, hogy Petőfinél a genre-kép leggyakrabban a népdal formájában szólal meg, ami Lenaunál, persze, nem fordulhat elő, s ami így formai és megformálási különbség kettejük költészete között. Lenau azonban messzemenően kiaknázta a *Lied* lehetőségeit, ezt azonban sohasem a genre-képeiben, hanem táj-ihletű lírájában teszi. Egyébként Petőfinek akár a népdal-genre-képeiben, akár az életképeiben általában, a táj – a Kiskunság, a Tisza völgye, a Bakony stb. – éppúgy kerete, sőt indítója a genre-alakok bemutatásának, mint Lenauál.

Van azonban Petőfinek két olyan költeménye, melyek igen kevés genre-elemmel, de a táj elemző, részletről részletre haladó bemutatásával azt a feladatot oldják meg, melyre ilyen művészi szinten a tájképfestészet abban a korban nem vállalkozhatott. A magyar alföld két nagy ábrázolása ez, *Az alföld* című és *A Tisza*. Az előbbi Petőfi kezdeti korszakából, 1844-ből származik, a másik az érett Petőfi 1847 évi alkotása – és mégis, az előbbi látszik az érettebbnek, az valószínűbb, az nehezebb és teljesebb feladatot.

Mindkét költeményt a tájköltészet klasszikus darabjának tekinthetjük, méghozzá olyan műveknek, melyek megmaradnak a tájfestés feladatánál, s lemondanak arról, hogy a tájat csak a költő énjének kivételéseként tekintsék fontosnak. Vagyis ez a két költemény oly módon korlátozza a maga célját és rendeltetését, hogy ezzel tárgyát el is mélyíti. Különösen sajátosnak érezhetjük a két költemény objektív előadásmódját: Petőfinek az itt bemutatott tájakhoz a legszemélyesebb köze volt, mélyről fakadó szeretetét mindvégig érezteti is velünk, s eközben mit sem enged szóhoz valamely múlt, esetleges, éppen felbukkanó hangulatából, vagy érzésállapotából, hanem a két táj iránti szeretetét általános, és a közösséggel megosztott érzésként tudja kifejezni. Mintha ebben a két költeményben épp a téma fokozott személyessége miatt jöhetne létre kapcsolat a közösséggel – vagyis a néppel, a nemzettel, melyek mintha a maguk érzésének kimondását bíznák a költőre. A tájköltészet itt nemzeti, politikai üggyé válik, s a vallomás az egyén és a közösség vallomása is egyszerre. Az érzéseknek és a témáknak ilyen összetalálkozása és kikerekedése avatja klasszikussá a tájköltészet e két remekét, s igazolja is mindazt, amit a tájköltészet maga elé tűzött. Festői témát ragad meg a két költemény, de festményben a két táj épp azt a festőiségét vesztené el, melyet versében oly csodálatosan juttat érvényre Petőfi.

A tehetség kibontakozásának korszakát élő fiatal költő *Az alföld*ben zseniális gyanútlansággal hagyja maga mögött témájának nehézségeit. Tájleíró vállalkozás, mely a látványok és a tájelemek felsorakoztatásával egykönnyen válhatnék lapossá és leltárszerűvé: Petőfi alföldi verse cselekményt és genre-alakokat nem tartalmaz, s mégis, állandó mozgásban tartja a mozdulatlan tájat. Hogyan érthette

ezt el? Ennek a versnek titkát az a szép elemzés fejtette meg, melyet Horváth János Petőfi-monográfiájában olvashatunk: Petőfi verse a pusztai sas szemével látja a magyar alföldet, a Duna-Tisza közének kiskunsági rónáit, s a táj felett köröző, majd lassan aláereszkedő madár – a magyar alföld egyik otthonos madara – előbb csak a gulyák és a ménések mozgását észleli, majd a tanyák körül hullámzó búzatáblákat, a nádast, a csárdát, betyáraival, s a nyírfaerdőt, majd még alacsonyabba ereszkedve a homokot, dinnyéivel és gyíkjaival. Petőfi pusztai sasa ily módon, egy-egy kört leírva, röptével mintegy bekörözi Lenau kedves témáit is, (a csárdát, a betyárokat), melyek ebben a végtelen tájban éppen csak felvillanhatnak.

A másik nagy tájvers, *A Tisza* ugyanazt a derűsen részletező, intim és otthonos leírást nyújtja, mint *Az alföld*, de itt a vers túlnyomó részének lényege a mozdulatlanság, az eseménytelenség és a béke. A sas röpte szerint változó alföldi táj helyett öröknek látszó változatlanság: az égen rózsafelhők, valahol malom zúg, madár füttyent, s egyetlen élő személyként a „pór menyecske”, aki korszakát a túlparton megmeríti. Mind az utolsó strófáig az olvasó nem ismerheti föl ennek az idilli tájleírásnak valódi célját: a zárószakasz sommásan a váratlanul támadt tiszai árvíz látványát, a gátot törő folyó vágatását állítja szembe a nyári alkonyat idilljével és békéjével. Vagyis: a tájfestő költemény átalakul forradalmi allegóriává, mindannak megsejtésévé, ami az egyelőre szelídnek és ártalmatlannak látszó országban bekövetkezhet. 1846 és 47 Petőfi költszetében a prófétai megsejtések korszaka, 1848 forradalma és szabadságharca az ő tudatában szinte *ante datum* lejátszódik. Tiszta tájköltészetnek indul tehát a Tiszáról szóló költemény, de nem maradhat meg annak, s ezáltal maga példázza, hogy a romantika korábbi vívmányai új funkciót nyernek egy új történelmi helyzetben.

A táj, a természet motívuma egyébként Petőfinél is néha ugyanúgy függetlenül a tájfestő költszet-től, mint Lenaunál, s a romantikusoknál általában. Vagyis: a táj a lírai mondanivaló közvetítőjévé válik, s a táji, a természeti motívumok segítségével alakul ki a költemény atmoszférája. A táj és a természet olyasféle szerepet tölt be a romantikában, mint a klasszicizmusban a mitológia – sőt, emennél fontosabbat. Petőfi egyik legszebb szerelmi költeménye, *A szeptember végén* is a konkrét tájat használja fel kontrasztként, s csak a legsommásabb utalásokkal, sejtelmekkel – ezúttal a legtragikusabb sejtelmeknek – közlésére. A tájat mindössze a költemény négy kezdősora jelzi, de ennyi is elég ahhoz, hogy a letűnő nyár színei mindvégig áttűnjenek a vers szövetén.

Lenau és Petőfi tájköltészetével a romantikának ez a műfaji vívmánya elnyerte teljes formáját, s betöltötte hivatását is. A magyar költszetben a tájköltészet széles körű elterjedése a Petőfi halála utáni évtizedre esik, de utaltam már rá, hogy ez inkább hanyatlás, mint kivirágzás. Két költőnél, Tompa Mihálynál (ősi verseiben) és Vajda Jánosnál (erdei és tavi költeményeiben) még Petőfi és Lenau szintjén vagyunk – és különösen Vajda folytatja magyar hangsúllyal Lenau költszetét. Lenau magyar monográfusa, Turóczi-Trostler József joggal tekinti Vajda Jánost Lenau legközelebbi magyar rokonának. A Petőfi utáni magyar tájköltészet azonban merő epigonizmus, sőt, modorosság: az ország egyes tájainak folklorisztikus megszólaltatása, legtöbbször a táj-genre-kép hagyományai szerint, vagy a Petőfi-féle népdal mind haloványabb utánpótlásában – mindez éppannyira időszerűtlen, mint amennyire tévút is mindahhoz képest, ami az európai lírában történik a század második felében, s mindahhoz képest is, ami a magyar költszetben történt a század dereka előtt.

A tájköltészetnek egy nagy hozadéka van az egész európai költszet számára: a táji, a természeti valóság, a hangulati és atmoszféra-elemek integrálódása a lírába, ami a legmodernebb költszeti korszakig megőrizte ihlető hatását.

Összefoglalva az elmondottakat, azt kell látnunk, hogy a romantika igénye a költszet és a többi művészet egyesítésére finomította ki a költszet érzékenységét, fogékonyságát a táj s általában a természet festői megragadása iránt. Ezzel a költszet olyan feladatra is vállalkozott, mely rokon volt a festészet hivatásával, sőt, a költszet épp a monumentális táj bemutatását mintegy a festészet helyett végezte el néha. Ez azért volt lehetséges, mivel pl. az Alpések, az óceán, a puszták stb. monumentalitásait a vers sikeresebben érzékeltette, mint a festmény. Az intim táj ábrázolásában viszont a romantikus költszet egy része párhuzamban maradt különösen a német romantikus festőkkel. A táj, a természet költszeti integrálása nagymértékben kiszélesítette a líra kifejezési lehetőségeit, növelte metaforáinak, képeinek gazdagságát. A romantika költszete lélektani és filozófiai tartalmat adott a tájnak, s általában a lírai én tükröképét, kivételését kereste benne. Ez a folyamat mindinkább elszakadt a

konkrét tájtól, s a lírai atmoszféra megteremtéséért egyre inkább egy általánosabb természeti világhoz folyamodott. Ezzel egyidejűleg azonban két nagy költő, Lenau és Petőfi az általános természeti mellett a konkrét tájban is megtalálta lírájuk adekvát anyagát: ők a táj lelkét, jellegét keresve, költészetük táji rokonait találták meg, s a maguk nevében mintegy a tájat beszéltették.

A voltaképpeni tájköltészet azonban mégsem a leíró, tájfestő költeményhez folyamadt leg-szívesebben, hanem a tájban élő emberek mindennapi életének, sorsának genre-képeihez. A táj-genre azonban folytatás nélkül maradt, mert a romantikát felváltó szimbolizmusnak a genre-ra kevésbé lehetett szüksége. A romantika nagy költői felfedezése, a festészethez vonzó lírai táj azonban máig fennmarad a modern költészetben, s elmondhatjuk, hogy a táj folyamatos költői élmény a múlt század első fele óta. A világeköltészet táj-élménye rendkívül változatos, a táj jelképpé is válik, látomássá is, egy évszázad során – de akár a *Cimetière marin*, akár a *The Waste Land* mögött ma is a romantika egykori hódítására kell felfigyelniünk, mellyel a költészet számára birtokba vette az emberi környezet leg-magasabb rendű formáját, a természeti tájat.

Sőtér István

Madách első drámakísérleteinek néhány lélektani tanulsága

1. „Lírai természet” – „nem lírai tehetség”

Madách első drámakísérletei pesti egyetemi éve alatt születtek. A biedermeier lírai költészet és a franciás romantika szeretete jellemezte ekkoriban az irodalomra, művészetekre reagáló középnemesi-polgári közvélemény ízlését. A század első évtizedeiben a hazai nacionalizmus e stílusirányzatokba vegyülése adta a magyar romantikára jellemző nemzeti színezetet.

A fiatal Madách sem vonhatta ki magát e hatások alól. Első drámái: a *Commodus* (1839?) és a *Nápolyi Endre* (1840?) a kor általános stílusjegyei mellett azonban – akárcsak első lírai kötete, a *Lantvirágok* – az előremutató, később kiforró jellegzetesen madáchi vonásokat is magukon viselik. Alapmotívumai (jellegzetes moralizmusa, a nép és vezetői viszonyának egyéni értékelése, a nőprobléma kettőssége, a halál tényének gondolati felmérése stb.) már e drámákban erőteljesen körvonalazódnak, s az idegen hatások, a másoktól (többnyire Hugótól, Shakespeare-től, Katonától vagy a német lovagdrámákból) vett kölcsönzések bármilyen kirívóak is, csupán másodlagos tényezőkként vannak jelen. Az eddigi gyakorlattól eltérően tehát érdemes e drámákat közelebről is megvizsgálni, és a jellegtelen típusromantika kényszerzubbonya helyett (amit Madách fiataalkori tragédiáira oly szívesen ráhúztak) az egyéni vonások alaposabb feltárásával segíteni az életmű teljesebb megértését.

Az első tragédia-kísérletek elemzésekor legfőként a dramaturgiai gyengeségeket szokás említeni. Az „elnagyolt meseszöveg, hiányos motiváció, egyenetlenség,” az, hogy „nem tudja alakjait beszéltetni”, Horváth Károly szerint dominál e művekben, s aligha feledtetni ezt „a madáchi mondanivaló sokszor meglepő erejű sugalmazása.” (ItK 1973/3. sz.) E megállapítások dialektikus egysége valóban fedi a valóságot, ha Madáchot a klasszikus drámaírói esztétika elfogadott normáival mérjük, s nem vesszük figyelembe azokat a jelenségeket, amelyek már e művekben is egyéniségét leghűbben kifejező műfaj, a drámai költemény felé mutatnak. Madách egyműfajú író. Az első drámák azonban még nem sugározhatják *Az ember tragédiája* kathartikus pesszimizmusát és kételyekkel terhes optimizmusát, mert írjuk egy kikerekített cselekménybe, egy romantikus drámai szerkezetbe préseli bele nagy horderejű filozófiai problémáit, s ez a szerkezet nem engedélyezi a nyitottságot, a mún túlmutató gondolati távlatokat. A drámai költemény legsajátosabb vonása pedig épp az a rugalmasság, amely a dialektikus ellentétpárokat párhuzamosan tudja futtatni a végtelen felé. A témavariációk mellett tehát a kifejezési mód is hosszan érlelődik a sok évtizedes műhelymunka, a különböző lírai és drámai műfajokkal való próbálkozások kohójában.

Már Voinovich Géza is megállapította, hogy „Madách lírai természet, de nem lírai tehetség . . .” „Ő érzelmeit elemezni szokta, a hangulatok nála reflexiókká forrnak ki.” Madáchnak ez a személyes tulajdonsága sajátosan jelentkezik alkotói módszerében, így a jellemalkotásában is.