

## FÁTÓL FÁIG

Változatok szerelem és önazonosság témájára Petőfi Sándor költészetében

A szerelmi líra csoportosításának bevett módja, hogy az ihletadó címzettek (többnyire női) nevével címkézi fel az irodalomtörténet a versek meghatározott halmazát. Így jönnek létre a Léda, Lilla, Júlia, Flóra és egyéb névvel ellátott szövegcsoportok, melyek praktikus módon segítik a költői életművekben való navigálást, rámutatnak egy korszakra, sok esetben a szerelmi líra adott típusára és az adott csoportra jellemző beszédmódra, esetleg verstípusra (például udvarló költemény vagy hitvesi líra stb.). A „múzsák” keresztnevével való felcímkézés mögött – a praktikus beazonosító, rámutató gesztuson túl – legalább két előfeltevés húzódik. Egyrészt feltételezi a szerzői életrajz, a személyes életút eseményei és a költői életmű közti szoros egységet, kölcsönös megfeleltethetőséget; ehhez hasonlóan pedig feltételezi a konkrét szerelmi érzés és annak poétikai formája közti feltétlen és közvetlen kapcsolatot. Így lesznek a Léda-versek zaklatottabbak, mint a szelíd Csinszka-versek, és így lesznek a Júlia-versek hitvesiek. A költő (feltételezett, elképzelt vagy rekonstruált) szerelmi érzésének jellemzése és a szerelmi viszony típusa sok esetben a női névvel ellátott szövegcsoportok poétikai leírásaiba is beszűrődik, és azzal az ígérettel kecsegtet, hogy az érzelmek egyedi megélését, átélését teszi lehetővé a versek olvasója számára is, hiszen a szövegeken át hozzáférhetünk a költő Júlia, Lilla, Flóra, Laura stb. iránt érzett szenvedélyéhez. A női nevek mentén létrehozott szövegcsoportok praktikus nyelvi tömörítő szerkezetei az irodalomtörténetnek, sokkal egyszerűbbé és átláthatóbbá teszik az irodalomtörténet szakmai nyelvét, mintha mondjuk évszámokkal vagy címfelsorolásokkal utalnánk ezekre a szöveghalmazokra. Ugyanakkor a címkek homogenizálják a szövegeket, és kitakarják az egyes ciklusok belső feszültségeit, ellentmondásait, továbbá elfedik azokat a hosszanti poétikatörténeti folyamatokat, amelyek egy-egy múzsacikluson átívelően jobban értelmezhetőek lennének.

Ilyen korszakokon (vagy legalábbis női neveken) átívelő poétikai forma Petőfinél a metaforaváltásra építő verstípus, melynek legszebb – de mindenesetre legismertebb – darabja a *Fa leszek, ha...* kezdetű költemény 1845-ből. A metaforaváltó versek megjelenését és az életművön belüli előfordulásait a Petőfi-kritikai kiadás jegyzeteiben Martinkó András gondosan rögzítette. A Petőfi-szakirodalom ismeretében egyáltalán nem meglepő módon a verstípus forrása és mintája (mint számos más esetben is) Vörösmarty Mihálytól származik, ezúttal az *Ábránd* tekinthető a szövegek közvetlen előzményének.<sup>1</sup> Vörösmartynál szintén a szerelmi lírában jelenik meg a metaforaváltó forma: az *Ábránd* című költemény annak felsorolása, hogy a versbeli beszélő mi mindenné változna át azért, hogy elnyerje a címzett szerelmét. Az *Ábránd* második strófájának kezdő képe szó szerint is megidéződik majd a *Fa leszek, ha...* első sorában (Vörösmarty: „Szerelmedért / Fa lennék bérc fején”). Vagyis ezekre a szövegekre is igaz, hogy Petőfi mesterével versengve dolgozta ki a maga költői megoldásait. A metaforaváltásra és metaforasorozatra építő versek első példája Petőfinél a *Megúnt rabság*, amelyet viszonylag sűrűn követ négy

<sup>1</sup> Martinkó András: Váltás a stafétában: Vörösmarty és Petőfi. In: Tamás Anna, Weber Antal (szerk.): *Petőfi tüze. Tanulmányok Petőfi Sándorról*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1972, 37–72.

további, ugyanerre a poétikai szerkezetre épülő szerelmes vers a következő másfél év során. A sorozatot ebben az időszakban a *Fa leszek, ha...* zárja. Később, immár a Júlia-szerelmem időszakában, még kétszer tér vissza Petőfi ehhez a verstípushoz: a *Lennék én folyóvíz...* és a *Mi volt nekem a szerelem?* című versek szövegét újra a metaforaváltások sorozata szervezi.

A Petőfi-versek „természetessége”, törőlmetszett eredeti népiessége olyan erőteljes szövegértelmező gesztusok, melyek a korai Petőfi-recepció óta szervezik a versek értelmezését és befogadását. Erdélyi János vagy Gyulai Pál méltatásai nyomán a mesterkéletlenség, a népies egyszerűség és természetesség megkerülhetetlen irányai lettek a Petőfi-szakirodalomnak és -olvasásnak – még akkor is, ha az utóbbi években sokkal inkább arról olvashatunk, hogy Petőfi úgynevezett természetessége nagyon is tudatos volt, hogy az egyszerűség látszata a költői mesterség és a nyelvi kimunkálás eredménye, és hogy a népiesség sokkal inkább megcsinált és tudatosan használt eszköze költészetének, mint természet adta (avagy naiv) sajátossága.<sup>2</sup> A metaforaváltásra építő versek alábbi összehasonlító vizsgálata szoros szövegértelmezéseken keresztül támasztja alá az újabb Petőfi-szakirodalom állításait, hiszen egy adott poétikai formával való munka egyes fázisain keresztül követhetjük nyomon azt a nagyon is tudatos szövegformáló munkát, amely variációk során át végeredményként jut el a legtermészetesebbnek ható és népdalszerűen egyszerű természeti képekkel operáló *Fa leszek, ha...* kezdetű versig.

A metaforaváltó versek mindegyike a szerelem és az egyén önazonosságának (már Vörösmartynál is megjelenő) témáját járja körül. Az 1843 végén született *Megúnt rabság* vershelyzete nemcsak megidézi az *Ábrándot*, de hangsúlyosan szembe is helyezkedik vele. Vörösmartynál az átváltozásokat a másik szerelmének elnyerése motiválja („Szerelmedért / Fa lennék” „Szerelmedért / Lennék bérc-nyomta kő”). A *Megúnt rabság*ban a másik szerelmének elnyeréséért való átváltozások múlt időbe kerülnek („lettem szelíd láng” „lettem méla csermely” stb.), a vers jelene pedig az átváltozásokkal, a másikkal való megfelelések sorozatával való végleges szakítást deklarálja („Nem, tovább nem úzöm!”). A vers zárata a szabadsághoz, a beszélő eredeti autonómiájához való visszatérést ünnepli: „Most hát lelkem repdess / Régi szárnyadon, / Merre a szabadság / Végtelenje von!” A *Megúnt rabság* szövegében a szerelmi érzés olyan kényszerítő erőként jelenik meg, amely megszelídíti és domesztikálja az eredetileg vad és szilaj beszélőt. A szerelem itt olyan fenyegető erő, amely megfosztja az egyént szabadságától és önazonosságától, és az elnyerni kívánt másikhoz teszi hasonlónvá, vagyis átformálja a beszélőt, aki így megszűnik, feloldódik a másikhoz való hasonulásban. A vers lezárása az önazonossághoz való visszatérést szabadságként értelmezi, míg a szerelem az egyén számára az önazonosság elvesztésével fenyegető rabság.

A téma és a versszerkezet következő darabja a *Volnék bár...* című vers 1844-ből. A *Volnék bár...* szintén képek sorozata, de múlt idő (lettem) helyett itt jelen idejű feltételes mód (volnék) vezet be az átváltozások sorozatát. A vers annak felsorolása, hogy a beszélő mi minden lenne inkább, csak ne ismerné a megszólított címzettet; a vers első négy versszakában ugyanaz a keret ismétlődik („Volnék bár [...] / Csak tégedet ne ismernék.”), hiszen a másik ismerete olyan kínokat okoz a beszélőnek, hogy annál már igazán minden jobb lenne. Az utolsó versszak fordulata azonban visszavonja a kívánságsorozatát, mivel a vers csattanójában kiderül, hogy épp a másik iránt érzett szerelem az, ami a beszélő önazonosságát adja:

<sup>2</sup> Milbacher Róbert: Petőfi és a naivítás visszanyerésének ábrándja. 2000, 2018/2, 68–78., illetve S. Varga Pál: Petőfi szerepei: dilemma vagy metamorfózis? *Alföld*, 2013/6, 71–80. Különösen: 74–76.

*S mégis, mégis... nem volna életem,  
Az örök üdvösségnek  
Magas helye sem tetszenék nekem,  
Ha tégedet nem ismernének.*

A metaforaváltásokban artikulálódó átváltozások sorozatát itt is a másik iránt érzett szerelem és az önazonosság szervezik, de míg a *Megúnt rabság*ban a szerelem okozta átváltozások az önazonosság fenyegetettségét eredményezték, addig itt a szerelem és az önazonosság témája épp ellenkező viszonyban áll: épp hogy a másik ismerete, a másik iránt érzett szenvedély az, ami a beszélő életének konkrét valóságot, értelmet ad, vagyis ami végső soron önmagává teszi.

A variációsorozat következő darabja, *Az én szerelmem...* ugyanebben az időszakban íródott. *Az én szerelmem...*-ben az eddigi példáktól eltérően a metaforaváltások nem a versbeszélő alakváltozatait sorolják elő, hanem a beszélő szerelmi érzését írják körül: jellemzik és meghatározzák ennek a szerelemnek a típusát. Az első három versszak tagadó szerkezetben sorjázó képeiből értesülünk arról, hogy mi minden *nem* a beszélő szerelme („Az én szerelmem nem csalogány”, „Az én szerelmem nem kies liget”, „Az én szerelmem nem nyugalmas ház”), míg az utolsó versszak immár állító képsorai a negatív festésű versszakok után szembesítenek a beszélő szerelmének valódi jellegével. *Az én szerelmem...* látszólag eltér az eddigi metaforaváltó versektől, hiszen itt nem a beszélő alakváltásai szervezik a verset, ugyanakkor a tagadó és az állító képek jellege nagyon is ismerős a *Megúnt rabság*ból. *Az én szerelmem...* arról a szerelemkoncepcióról szól, amely nem számolja fel a beszélő önazonosságát, hanem amelyben kiteljesedhet a maga vad, szilaj, szabad én-je. A *Megúnt rabság*ban a beszélő a képsorokban egyfajta nőiesedésen ment keresztül, az átváltozások során felszámolódott eredeti vad, férfias ereje, hogy megfeleljen egy domesztikáltabb, szelídebb másiknak (szilaj tűzből → szelíd láng; zuhatag → méla csermely; zordon szikla → völgyi berek). *Az én szerelmem...*-ben olyan szerelemkoncepció körvonalazódik, ahol a szerelem nem jár együtt az eredeti vad erők megszelídítésével vagy kordában tartásával. Önazonosság és szerelem témáját járja körül ez a vers is, de nem az én idomul a másikhöz (mint a *Megúnt rabság*ban), nem is a másik biztosítja az önazonosságát (mint a *Volnék bár...*-ban), hanem a szerelmi érzés jellege az, ami megőrzi sajátosságait, a másiktól függetlenül is. *Az én szerelmem...*-ben ugyanis nem jelenik meg semmiféle másik vagy megszólított, itt a vers témáját adó szerelem tárgy nélküli, önmagában hordja értékét.

Az 1845-ös *Száz alakba...* legnagyobb újdonsága, hogy a metamorfózis-sorozat ebben a szövegben kölcsönössé válik. Vagyis immár nemcsak a beszélő (vagy a beszélő szerelmi érzése) az, ami metaforaváltások során el-elváltozik, hanem a megszólított, a másik is folyton alakot vált, és a megszólított másik alakváltásai motiválják a beszélő szerelmének elváltozásait is („Majd sziget vagy, s vívó szenvedélyem / Mint szilaj folyam fut körüléd”, „Néha gazdag útas vagy, s szerelmem / Mint az útonálló megrohan”, „Majd a Kárpát vagy, s én ott a felhő” stb.). Az eddigi versekben a másik vagy meg sem jelent, vagy a mozdulatlan állandóságot jelentette, amihez a beszélő vagy idomult, vagy sem. A *Száz alakba...* dinamizmust visz a metamorfózisok sorába. Az eddigi állóképsorozatok helyett itt a metaforák kölcsönösségre épülnek: amilyen képzellek téged, ahhoz idomul szerelmem is. Vagyis a beszélő szerelmi érzésének típusa az, ami idomul, változását pedig a másikhöz való kapcsolódás vágya motiválja. A szerelem jellegének leírására a *Száz alakba...* című versben szerepelnek szelíd, biedermeieres képek (csalogány, repkény) csakúgy, mint *Az én szerelmem...*-ben meghirdetett vadromantikus képek (szikla, folyam, útonálló, mennydörgés). A két szerelemkoncepció ellentmondásai az eddigi metaforaváltó verseknek is alaptémáját és belső feszültségét adták. A *Megúnt rabság*ban a beszélő és érzései

kényszerűen szelídültek, domesztikálódtak (vagy másként: biedermeieresedtek) a másik kedvéért. *Az én szerelmem...* kifejezetten a szentimentális, rokokós-biedermeieres szerelemkoncepció tagadásából vezeti le a maga vadromantikus szerelemkoncepcióját. A *Száz alakba...* képsoraiban biedermeieres és vadromantikus képek egyaránt találhatóak, és ezek a képek nem oltják ki egymást, megmaradnak a maguk feszültségében. Az utolsó versszak szentenciaszerű lezárása szintézisbe vonja össze a belső feszültséget teremtő képeket és szerelemkoncepciókat:

*Im szerelmem ekképp változik, de  
Soha meg nem szűnik, mindig él,  
S nem gyengül, ha néha szelidebb is...  
Gyakran csendes a folyó, de mély!*

A *Száz alakba...* utolsó versszaka változásaiban is önazonosként mutatja fel a beszélő szerelmét. Önmagát és saját szerelmét olyan erősnek, változásaiban is állandónak tételezi, amelyet már nem fenyeget az én-vesztés veszélye.

Így érkezünk el a *Fa leszek, ha...* szövegéhez. Az átváltozásokat az eddigi igealakokhoz képest a lehető legegyszerűbb létige jelenti be: a „lettem”, a „volnék” vagy a „képzelem” után egyszerűen csak „leszek”. Eltűnnek a domesztikált, megszelídített szerelem képei: nincs több csalogány, berek, csermely vagy repkény; és eltűnnek a vadromantikus képzetek is: sehol egy rabló, villám, mennydörgés, szikla vagy tűzvész. Az eddigi metaforaváltó versek önismétlő és kettős szerelemkoncepciót hordozó képi világa után a lehető legegyszerűbb természeti képek sorakoznak: fa, virág, harmat, napsugár. Ha a metaforaváltó versek képi világára tekintünk, akkor azt találjuk, hogy a *Fa leszek, ha...* szinte lecsupaszított egyszerűsége lemond a költőinek ható, választékos regiszterből származó szavakról. A nagy érzelmi töltetű kifejezések helyét itt a leghétköznapibb szóhasználat veszi át.

Az alakváltás kölcsönös dinamizmusa, amely már a *Száz alakba...* szövegében is megjelent, a *Fa leszek...*-nek alapstruktúrája. A beszélő átváltozásai rendre a megszólított másik alakváltásait követik. A *Fa leszek, ha...* nagy újdonsága az eddigiekhez képest, hogy ezek az átváltozások egymásba kapcsolódnak, láncolatot alkotnak. Az átváltozások, a metaforikus képek az összes korábbi metaforaváltó költeményben egymás mellett, egymás után álltak, mint a gyöngysor egymástól független elemei. Az eddigi költeményeket ki lehetne egészíteni újabb képekkel vagy akár el is lehetne venni egy-egy képet: a struktúra változatlan maradna. A korábbi versek képei a halmozás révén ugyan fokozták egymást, de kapcsolatuk szervesen maradt, a metaforák felcserélhetők lennének, sorrendjük esetleges. A *Fa leszek...* metaforasorozatában a képek lényegi struktúrája, a kapcsolódás logikája változik meg. A metaforák nem gyöngyökként sorakoznak egymás mellett, hanem egymásba kapcsolódó láncszemekként fonódnak egymásba. A megszólított másik nem egyszerűen ez lesz, majd az lesz (mint például a *Száz alakba...* szövegében sziget, tempom, utas, majd hegy). A *Fa leszek, ha...* átváltozásainak sora érintkezésen alapuló logikát követ, az egyes képek közötti metonimikus kapcsolat pedig narratívát hoz létre:

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

A fa-virág-harmat-napsugár metonimikus láncolata olyan narratív logikát követ, ahol az átváltozások sorrendje és iránya is kötött, motivált. A narratív láncolat hozza létre azt a dinamikus mozgást, amely a beszélő és a megszólított alakváltásait lendületben tartja és

az elmozdulásokat egy dinamikus ív egységébe vonja. A képek egymásba láncolódása olyan spirálszerű mozgást eredményez, amelyben a másik mindig tovább rebben, alakváltása mindig egy lépéssel a beszélő előtt jár. Amint a beszélő utolérné a „leánykát”, ő tovább lebben, tovább változik. Ha úgy vesszük, mozgásukban – akár a táncban – a lépések harmonikusan következnek egymásra. Ugyanakkor ez a mozgás nemcsak a táncot idézheti fel, hanem az üldöző és a menekülő mozgásának mintázatát is.

Az *Ábrándban* és a *Megúnt rabságban* az átváltozásokat a másik szerelmének elnyerése motiválta. A *Fa leszek, ha...* átváltozásainak mozgatórugója az alig rejtetten nyers testi egyesülés vágya.<sup>3</sup> Nem a másik szerelmének elnyerése vagy kiérdeklése a cél, hanem a konkrét érintkezésen alapuló egyesülés. A szerelem fenyegető erőként jelent meg a *Megúnt rabságban*, ahol az el-elváltató szerelme fenyegette azzal, hogy eredeti lényének vad, szilaj önazonossága felszámolódik a másikkal való hasonulásban, szelídülésben. Egészen más típusú fenyegetést jelent a szerelem *Az én szerelmem...* képi világában, ahol a szerelem inkább a másik számára fenyegető:

*Az én szerelmem rengeteg vadon;  
A féltés benne mint haramja áll,  
Kezében tőr; kétségbe'esés vagyom,  
Minden döfése százszoros halál.*

A *Száz alakba...* harmadik versszakában a fenti példához hasonlóan egészen nyílt támadásként jelenik meg a szerelem:

*Néha gazdag útas vagy, s szerelmem  
Mint útonálló megrohan*

A szerelem fenyegető vagy agresszív oldala mindvégig jelen van a metaforaváltó költeményekben. Míg a versbeli beszélő férfias szólama számára a szerelem sokszor én-vesztéssel fenyeget, addig a megszólított másik (a nő) számára a nyers erőszak fenyegetését hordozza.

Petőfi szerelmi költészetében máshol is találkozhatunk a szerelem „sötét oldalával”. T. Szabó Levente finom elemzése nemcsak a hitves (a megszólított másik) női szólamának teljes elnémitását követi végig a *Szeptember végén* szövegében, de az intimitás átfordulását féltékenységbe, gyanúsításba, majd fenyegetésbe és zsarolásba.<sup>4</sup> Margócsy István a *Ha férfi vagy, légy férfi* etikai parancssorozatában ismeri fel a nőt az emberi szubjektum fogalmából kizáró, nőellenes férfi-szólamot.<sup>5</sup>

A *Fa leszek, ha...* dinamizmusa, a tovarebbenő nőalak, és az őt követő, üldöző szerelmes mozgássora és metamorfózissorozata – bármennyire is egyszerűnek vagy más szóval népiesen eredetinek tűnik is – valójában a metaforaváltó-alakváltó verstípus architektusát, Ovidius *Átváltozásait* idézi.<sup>6</sup> Ha Ovidius kontextusában vesszük szemügyre a *Fa leszek, ha...* szövegét, akkor a vers képi világa nem feltétlenül természetesnek vagy eredetinek hat, hanem inkább nagyon is hagyományosnak, az európai kultúrtörténet évezredek hagyományából származónak. A biedermeier szerelmi idill képsorai és a vadromantikus

<sup>3</sup> Vö. Margócsy István: A szerelem országa. Petőfi Sándor szerelmi költészetéről. In: Szilágyi Márton (szerk.): *Ki vagyok én? Nem mondom meg... Tanulmányok Petőfiről*, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2014, 279–300. Erről: 287.

<sup>4</sup> T. Szabó Levente: Az intimitás poétikája és környezetei a *Szeptember végén*ben. In: Uő.: *A tér képei: tér, irodalom, társadalom*. Komp-Press Korunk, Kolozsvár, 2008, 339–374.

<sup>5</sup> Margócsy, i. m., 296.

<sup>6</sup> Vö.: Kovács Sándor Iván: *A lírikus Zrínyi*, Szépirodalmi, Budapest, 1985, 196.

képek helyett itt egy jóval korábbi irodalomtörténeti hagyományokat mozgató képi világ működik. Az antik mitológia átváltozásaiban az egyik leggyakoribb metamorfózis a fává való átváltozás. A legismertebb – és a 19. században minden művelt olvasó számára közhelynek számító – két fás átváltozástörténet a *Philemon és Baucis*, valamint az *Apollón és Daphné* történet. A két történet a szerelem két lényegileg különböző változatát beszéli el. Philemon és Baucis kölcsönös szerelemben öregedtek meg. Békés, boldog és szeretetteljes hitvesi életük az istenek jóvoltából azzal érhet véget, hogy haláluk pillanatában egyszerre változhatnak fává (Ovidius: *Átváltozások*, VIII. könyv). Apollón és Daphné története épp ellenkezőleg, az egyoldalú és fenyegető erőként működő szerelem története: az Apollón elől menekülő Daphné az istenek kegyelméből az utolsó pillanatban fává változhat, épp mielőtt Apollón elérné őt, így megmenekül az erőszaktól (Ovidius: *Átváltozások*, I. könyv). Az *Átváltozásokban* vagy az változik át, akit az istenek megbüntetnek, vagy az, akin az istenek megkönyörülnek. A *Fa leszek, ha...* mintha a Daphné-történet folytatása lenne, de itt az átváltozás nem nyújt menedéket. A versbéli beszélő szerelmével és átváltozásaival követi a másikat. A megszólított másik számára nincs menekvés: a túlvilág (akár a menny, akár a pokol) sem tud menedéket nyújtani számára:

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

A romantikus szerelem Petőfi költészetében sokszor képes legyőzni a halált és valódi teremtető erővé válik (mint mondjuk a *János vitéz*ben) – máshol azonban ez az erő olyan fenyegető és nyers, amelytől a halál vagy az átváltozás sem tud védelmet adni. A *Fa leszek, ha...* olvasható az önként választott önfeladás szerelmi vallomásaként; de olvasható az erőszaktevé fenyegetéseként is. A *Fa leszek, ha...* szövegében a szerelem nemcsak a beszélő önzonosságát kezdi ki, hanem egyúttal a megszólított másik integritását és határait is megsérti.

A metaforaváltó szövegek egymás után helyezése és összehasonlító elemzése világossá teszi, hogy Petőfinél a természetesség mennyire tudatos munka eredménye volt, vagyis éppen a mesterség tudatos gyakorlása (a szó szoros értelmében vett mesterkéltség) juttatta el a formát a leginkább naivnak ható versig. A szerelem és az önzonosság ellentmondásait körüljáró metaforaváltó versek látni engedik a Petőfi-költészetben jelen lévő eltérő szerelem-koncepciók feszültségeit. A poétikai formára fókuszáló elemzés nem ad választ a Petőfi magánéletét firtató kérdésekre, nem tudjuk meg, hogy valamely korszakában melyik nő érdekelte, és azt a nőt hogyan szerette vagy nem szerette. Ugyanakkor az elemzés láthatóvá teszi azt, hogy költői életművében hogyan küzdött ha nem is aktuális szerelmi életével, de poétikai formákkal és irodalomtörténeti hagyományokkal. A Petőfi-versekben megjelenő szerelmek nyelvi megalkotottsága egyaránt merít a szentimentális szerelem költésztörténeti hagyományából, Vörösmarty képi világából, a (vad)romantikus szerelem koncepciójának versnyelvi artikulációjából és az ovidiusi átváltozástörténetek európai hagyományából. A *Fa leszek, ha...* a Petőfi-életműben egy időre le is zárja a verstípussal való munkát. Vajon azért, mert ezt a verset a poétikai probléma megoldásának érezte; vagy azért, mert épp más formai, versnyelvi megoldások felé fordult – nem tudjuk. Ami biztos, hogy Petőfi ez után egészen 1847-ig nem írt erre a poétikai formára verset.