

A rezignált reflexió

A magyar romantikus elégia műfajformája (Vázlat)

THOMKA BEÁTA

Horváth János a magyar elégiatörténet egyik legkiemelkedőbb alkotásáról szólva emlegette a lelki mozdulatokat, melyek szerves összefonódottságban jelentkeznek a modern önszemlélet megnyilvánulásával. A vers, amelyről szó van, föltételezhetően 1804 és 1808 között íródott. Erdélyi János a Levéltöredék barátjánakhoz kapcsán azt a láthatatlan, ám mégis érzékelhető átfordulást foglalja a szőlőgerezd-metaforába, mely a XIX. század első évtizedeiben új irányt szabott a világérzékelés és művészi formálás alakulásának: „Mindenkinek tudja – úgymond –, hogy a szőlőgerezd függ, noha míg virágzott, fölfelé tartá fejét. Mikor fordult le, még senki sem vette észre, ha mindig szemmel tartotta is.” A romantika szőlőgerezdje e költeményben már megtette az érés titokzatos mozdulatait, teszi hozzá Horváth János.

Berzsenyi Dániel szerint a központi költői gondolatok és érzések lényegében az emberiség legjelentősebb és legegységesebb gondolatai és érzései is egyben. Ennek a meglátásnak az értelmében hordozva végig tekintetünket Berzsenyi elégiáin, annak a három évszázadnak történetén, mely őt megelőzően hagyományt teremtett és honosított meg, valamint azokon az alkotásokon, melyek a század első felében a klasszicista remeklésekkel egyidőben, majd azokat felváltva kibontakoztatják a romantikus magyar elégiát, sajátosan gazdag panoráma tárulkozik föl. Az időszak európai kontextusban is az átmenetek, forrongások, változások, zaklatott várakozások, robbanások és feszültségek kora történelemben és eszmékben, a művészetben és a lelkekben. Az ezredvégi zaklatottság és félelmek szorításában valamiféle különös fogékonyság erősödik föl bennünk, s talán ebben kereshető a magyarázat arra, miért érezzük mind ráhangoltabbaknak magunkat a korszakra, melyben immár egyértelműen a rezignált reflexió formázza az elégiát. Formatörténeti perspektívából ez az antik szerkezetektől való eltávolodást és a nyugat-európai szótagmérő ritmuselv és metrumok, továbbá a szólamnyomatékos rendszer lehetőségeinek kipróbálását jelenti. Ezzel egyidejű a műfaj tárgyi-tematikus-motivikus örökségének megszűrése is, melynek során sem valamivel korábban a játékos kedvű Csokonainál, sem később Petőfinél nem a rajongó, derűs, görög, római szerelmi elégia éled újjá, mint Goethe Római elégiáiban, hanem a Lemondást megíró schilleri attitűd lesz, ami jóval közelebb áll majd A melancholia, a Késő vágy, a Szeptember végén, az Évek, ti még eljövendő évek költőihez.

A XIX. század első évtizedeinek szellemi gazdagsága, a felvilágosodás, klasszicizmus, szentimentalizmus, romantika átívelései egymásba egy-egy életművön belül, árnyalják a költészet összképét és próbára teszik annak nyelvi, poétikai horderejét. A műfajformák legtöbbje alkalmas e folyamatok fölmutatására. A rezignált reflexió poétikai szerkezetének vizsgálatában egyik lehetséges kiindulópontunkat a Wellek-Warren-kézirat alábbi geneológiai tézisében jelölhetnénk ki: „A modern műfajelmélet kétségkívül leíró jellegű. Nem korlátozza a lehetséges műfajok számát, nem ír elő szabályokat a szerzőknek. Feltételezi, hogy a hagyományos műfajok 'vegyítésével' új műfajok hozhatók létre (mint például a tragikomédia). Jól látja, hogy műfajok esztétikai alapja a nyitottság, illetve a 'gazdagság' éppúgy lehet, mint a műfaji 'tisztaság'; a továbbfejlesztés éppúgy, mint az

egyszerűsítés. A műfajok közötti különbségek e taglalása helyett inkább arra törekszik, hogy az 'eredeti génusz' és az egyes műalkotás egyszerűségét hangsúlyozó romantikus felfogáson túllépve megtalálja egy-egy műfajban a közös nevezőt, a közös irodalmi eszközkészletet és célzatot."

Nem véletlenül emelnénk ki egy másik elképzelést is, mely nem a romantikus, hanem a klasszicisztikus esztétikai szemlélet bírálatán alapszik. *Markiewicz* szerint „Az irodalmi műfajok klasszicista rendszerének súlyos logikai fogyatékoságai voltak: az egyes műfaji fogalmak tartalmukat tekintve nem voltak egyenrangúak (például az epigramma konstitutív tényezője a terjedelem volt, az elégiáé – a metrikai séma, a himnuszé a stilisztikai hangvétel), ezenfelül különösen a líra területén, aránytalan volt az egyes elnevezések hatóköre is: némelyik kis területet ölelt fel (például a himnusz vagy a ditirambus), mások nagyon különmű irodalmi művekre vonatkoztak (óda, dal).” Mindkét észrevétel azoknak a fogyatékoságoknak a jelzését foglalja magában, amely a poétikában uralkodó normatív szemlélet következtében a forma fogalom, valamint a formáló elvek tekintetében igen sokáig merevséget tanusított. A romantika művészetfelfogása kétségtelenül igen radikális változást jelent akkor is, ha történetesen éppen Berzsenyi az, aki egyelőre nem érti, vagy elutasítja a romantika egyik igen fontos előkészítőjét: „*Schiller* értekezete a naív és szentimentális költészetekről jó intő példa arra, mennyi készület kívántatik még oly geniusnak is, mint *Schiller*, hogy a poézis természetéhez jól tudjon szólni; mert ő minden bizonnyal ezen értekezésben, minden mély látásai mellett is, gyakran fonákul lát.” (Poétai harmonistika)

Azért állunk kissé értetlenül e vélemény előtt, mert mai olvasatunkban Berzsenyi elégiái, az antik metrumúak éppúgy, mint a jambikusak, avagy szólamnyomatékosak, tehát a klasszikusak és a romantikus szellemiségűek is az idillel szembeállított schilleri kategóriának rendelhetők alá: „Ez a műfaj is, mint a satíra, két osztályt foglal magában. Vagy a természet és az eszmény a szomorúság tárgya, ha amazt mint elveszettet, emezt mint el nem értet ábrázolják, vagy mind a kettő öröm tárgya, mivel mint valóságost képzelik el. Az első az elégiát adja szűkebb jelentésben, a másik az idillt a legtágabb jelentésben.” (A naív és szentimentális költészet) A műfajforma másik alapvonásaként hangsúlyozott mozzanat, az elmélkedő, szemlélődő magatartás nemcsak Berzsenyi költészetének, hanem a periódus egészének meghatározó jegye, melyből sajátos általánosító észrevételek megfogalmazására nyílik mód. Ennek értelmében a korszak egyik uralkodó zsánere éppen az elégia, ami nem vonja kétségbe a Lied, a dal, az idill jelentőségét és értékeit, legfeljebb kiegészíti az irodalomtörténetben hagyományossá vált elképzelést a miniatűr lírai formák primátusával kapcsolatban.

Ugyanez a tanulmány tartalmazza annak a megkerülhetetlen elemnek a leírását is, amely nélkül sem elégia, sem a később elégikussá transzformálódó műforma nem képzelhető el. „A lélek nem szenvedhet benyomást anélkül, hogy mindjárt nézője ne legyen saját játékának, s azt, ami benn végbemegy, reflexió által magával szembe- és magából ki ne helyezze. Ilyképpen sohasem a tárgyat kapjuk, hanem csak azt, amit a költő reflektáló értelme csinált a tárgyból; s még akkor is, ha maga a költő az a tárgy, ha a maga érzéseit akarja ábrázolni, nem közvetlenül és az első kézből tudjuk meg állapotát, hanem úgy, ahogyan ez lelkében visszaverődik, azt, mit gondolt róla, mint önmagának nézője.” A műfaj kutatói a reflektáló szemlélődésnek mint formaalkotó elemnek a jelentőségét a római költészetben látják elsőként előtérbe kerülni. Ehhez hasonló a klasszicisztikust felváltó romantikus elégia belső formája is, mely *Coleridge* szerint az elmélkedő lélek természetéből folyó versalak, mert a hexameter objektív rajzot foglal magában, mint az eposz, a pentaméter pedig reflexiót.

E ponton térnénk vissza a *Markiewicz* által említett műfajelméleti problémához, amit az elégia esetében az állandónak tekintett metrikai séma jelentett. Vitathatatlan, hogy a műfaj a maga majd három évezredes története során igen sokáig nem vált meg attól a metrikai modelltől, mellyel a görögség felruházta. Egy e századi műfajtörténeti monográfia szerint: „Amely költemény párverssel van írva, az elégia.” (*Barabás Ábel: Az epikai, lírai és drámai költői műfajok történeti fejlődése I-IV. 1917*) Ezt a kánont érezték kötelező érvényűnek a korokon át nemcsak a költők, hanem a poétika kutatói is. A konvenció értelmében a hexameter az eposzhoz hasonlóan itt is egy „objektív rajzot” foglal magába,

illetve az epikus elem hordozója, míg a pentameter funkciója az epikus elem reflektálása. A fent idézett mondat a szórend miatt jellegzetes, ugyanis sokkal merevebbé válik a kijelentés ebben a formában, mintha az állana, az elégia versformája a disztichon éppúgy, mint az epigrammáé, mely a gondolati közlendő tekintetében is rokon műfaj. A magyar irodalomtörténetben az elégiának négy metrikai modellváltozata és négy korszaka különíthető el: latin nyelvű reneszánsz elégia (XV. sz.), a XVIII-XIX. századi klasszicista, a XIX. századi romantikus elégia és a modern kor elégiája.

Metrikai modellváltozatok

- 1.) klasszikus disztichonos, esetleg más antik mértékű
- 2.) szótagmérő jambikus, trochaikus, rímes
- 3.) szólamnyomatékos, hangsúlyos
- 4.) polifonikus, polimetrikus, szabadvers

A verstani és a poétikai transzformációk rendszerint együtt jelentkeznek. A most vizsgált periódushoz a XX. század húszas/harmincas évei hasonlíthatóak, melyekben ismét mind a négy verselési modell egyidejűleg jelen van. A XIX. század első felét is a metrikai változottság jellemzi, ugyanis immár nem csupán disztichonos versszerkezeteket művelnek.

A Kisfaludy Társaság 1866-ban 25 aranyos pályázatot hirdetett meg az elégia elméletének megírására. A díjazott pályamunka 1869-ben jelent meg: Az elégiáról, írta *Aigner Lajos*. A műfaj történeti áttekintés és a munka műfaji koncepciója figyelemre méltó a több mint egy évszázad távlatából is. „A történet fonalán igyekeztünk kimutatni, hogy az elégia a *panaszdal* jellemét nem követeli múlhatatlanul. De dacára ennek mégsem történt minden ok nélkül az, hogy a szemlélődő költészet éppen azon gyászt és bűt tette magáévá, amely közönségesen legjellemzőbb elemének tartatik. Ezen körülmény a reflektáló költészet lényegében rejlik.” *Aigner Balassi Bálint*tól kezdődően foglalkozik a műfajjal és vizsgálódását Arannyal zárja. A meghatározó műfaji jegyeket a hő érzelem, a gyöngéd bensőség, az epikai hajlam, a költői szemlélődés, a nyugalom és távolságtartás, a bánat, illetve a vigasztalás, valamint a panaszos, gyászos hangvétel és tárgy mozzanataiban jelöli ki. Figyelemre méltó Aignernek azon strukturális elem iránti fogékonysága is, amit a kezdetekhez való megtérés formai eljárása iránt tanúsít. Elgondolkodtató, hogy a későbbi évtizedeket vagy századunkat illetően sem hasonló ösztönzésről, sem poétikai érdeklődésről nemigen tanúskodik a kutatás, holott esztétikai minőségei és a magyar költésztörténetben betöltött szerepe, jelentősége révén a forma egyértelműen figyelmet érdemelne.

Egy korabeli, 1847-es kézikönyv, *Tatay István* Költészeti és szónoklati remekek magyar prosodiával, metrikával, s a költői és szónoki beszédnemek és fajok rövid elméleti fölvilágosításával című munkájának elégiafejezete viszonylag frissen reagál arra a poétikai/metrikai átalakulásra, melyet fentebb már érintettünk. „Az antik költésztől kölcsönzött elégia, valamint az óda és himnusz az alakban szoros egységet, s a gondolat kivitelében pontosságot kíván. De a legmagasabb lelkesedés hangja helyett benne a bánat s mindazon szelídebb érzetek hangja uralkodik, melyek az emberi szívet inkább megindítják, mint elragadják. Érintheti tehát ugyanazon tárgyakat, melyeket az óda, de azon különbséggel, hogy az óda az embereket némileg a végtelen felé fölemeli, míg az elégia a végtelent levonja: miből természetesen fájdalom azon korlátok fölött, melyek az emberi nemnek tétetvék, és ennek szenvedései fejlenek ki. Szigorúan véve tehát több dal és ének, p.o. töredelmes ének, gyászdal stb. az elégia köréhez tartoznak. A régi elégiának külalakja, az ötössel föl váltott hatos nem éppen szükséges kelléke az elégiának; mert az újabbkori a rímet sem zárja ki. Azonban magától értetik, hogy ez alaknak mindig a hangulathoz idomítottnak kell lenni. Az elégia szó a görög *ελεγεια*-ból származik, mely ott eredetileg mindenféle bús éneket jelentett, még a csalogányét is, később pedig minden distichonokban, sorpárokban írt költeményt értettek alatta, bármi tárggyal foglalkozott is az.”

Két mozzanat regisztrálását hangsúlyoznánk, az egyik az elégia műfaji kontextusa, melynek föltérképezése ugyancsak a kutatás részét kell képezze, valamint az utalást arra, hogy nem csak disztichonos elégiák léteznek. Mindkét mozzanat jelentősége igen lényeges a XVIII-XIX. század fordulóján és a XIX. század első felében is. *A. W. Schlegel* az alábbiakban arra a jellegzetesen romantikus poétikai magatartásra világít rá, mely

szinte ki is zárja a műformának mint kanonizálható szerkezetnek a lehetőségét. „Az antik művészet és költészet arra törekszik, hogy élesen elválassza egymástól a nem egyforma dolgokat, a romantikus viszont örömet leli ezek szétválaszthatatlan keverékében; minden ellentétes dolgot a lehető legnagyobb mértékben összeolvaszt: természetet és művészetet, költészetet és prózát, komolyságot és vidámságot, emlékezést és sejtést, szellemet és érzékiséget, földit és istenit, életet és halált.” (A drámai művészetről és az irodalomról) Igen különös tapasztalatokra jutunk, ha ennek a dinamikus elképzelésnek a nevében szemléljük a klasszicista és a romantikus elégia karakterét. Az utóbbi úgy tágítja határait, hogy transzformáltan átmenti klasszikus alapvonásait, hangnemében azonban az óda, a himnusz, másutt intencióiban a könnyörgés, vagy motivikájában a haláltánc, továbbá elemeiben a poéma, pictura, másutt beállítottságában esetleg az intellektuális költemény, az esszé, meditáció köreit sűrölja. A romantika poétikai-esztétikai felfogásmódja értelmében sajátos érzékenység kifejlesztése szükséges, mely anélkül regisztrálná a műfaji átíveléseket és érintkezéseket, hogy ezeket a szervetlenség nevében elutasítaná.

A jambikus metrum a XVIII. század második felében az angol költészetben, az oroszban, továbbá a szerbben és horvátban is kiszorítja a disztichonokat. *Tomasevszkij* is felhívja a figyelmet arra, hogy a XIX. században elmosódnak a szigorú műfaji határok és azok mind kevésbé jelentkeztek tiszta formájukban. *Friedrich Schlegel* egyértelműen neveltségesnek nevezi a Kritikai töredékekben a klasszikus műfajokat. „Annyi az elméletünk már a költői műfajról. Miért nincs még fogalmunk magáról a műfajról? Akkor talán elég lenne a műfajok egyetlen elmélete is.” Az elégia poétikáját illetően igen fontos annak a transzformációnak a tudomásulvétele, melyet *Emil Staiger* a főnevet felváltó melléknévi alakkal érzékeltetett, midőn a formáról mint *elegischesről* kezdett beszélni. Konceptiójának háttérében a már érintett formai átalakulások gondolata áll, melyeknek során fokozatosan elhalványulnak bizonyos poétikai vonások, míg egyes elemek konstans összetevők maradnak. Ilyennek bizonyul a reflexiós elem, mely nélkül *Tőkei Ferenc* szerint nem beszélhetünk elégiáról: „a reflexió hiánya teszi, hogy a folklór legpanaszosabb költeményeit sem mondhatjuk joggal elégiának, mert a népköltési alkotás általában nem filozofál, vagy ha igen, akkor költője egyéni költő már.” Az elégikus magatartásból akkor lesz, mint írja, műfajilag is elégia, „ha az eszmény eltűntsége feletti panasz az epikai ábrázolás igényével lép fel, mégpedig oly módon, hogy túllépi a dal szubjektivitását, a himnusz és óda legfeljebb elégikus árnyalatú lelkesedését, de a másik oldalon nem éri el az eposz átfogó szemléletét és szélességét.” (A kínai elégia születése) Tapasztalataink értelmében a hagyományosan konstitutív szereppel bíró epikus elem is módosulásnak van kitéve a romantika idejétől számítva, s helyét a mind uralkodóbbá váló reflexív mozzanatok foglalják el.

Németh G. Béla igen határozottan érvel a pontos műfaji meghatározók mellett: „az elégia a lírai fajok között egyike azoknak, amelyek különlegesen megkívánják a modalitásbeli tisztaságot, az intonációs biztonságot illetően éppúgy, mint a fokozatos egyneműsödést s a világos végső kihangzást illetően is.” (11+7 vers) Elemzései arról tanúskodnak, hogy a magyar költészet igen sok remeke éppen e műfaj sorából kerül ki. Azok a minőségek, melyekre hivatkozik, nem állnak ellentétben az idézett staigeri állásponttal, hanem éppen azon vonásokat képviselik, melyek a változások dacára állandóaknak bizonyulnak. A modalitásbeli tisztaság, az intonációs biztonság mellett hangsúlyoznunk kell a hangnemmeghatározó elemek jelentőségét, a lelki alapmagatartás, a szorongás, rezignáció szerepét és az elégia tematikájának, motivikájának lényegi összefonódottságát az ontologikus problémakörrel. Ezeknek feltárása és nyomon követése sem az egyes műalkotás, sem az adott korszak vizsgálatában nem kerülhető meg.

Fenti áttekintésünk tanúsága értelmében a klasszicizmustól távolodva és a romantika felé közeledve mélyülnek az elégia érzéki-meditatív alapjai, ami az antik jelképek és toposzok helyét felváltó új motivikus és metaforikus rendszer kibontakozásával jár együtt. A személyesebbé váló hangvétel igyekszik bejárni az utat, mely helyzetnek, lélekállapotnak, hangulatnak egyéni tartalmai révén kíván egyetemes emberi félelmeket, fájdalmakat, vigasztalanságot vagy megrendültséget kifejezni. Mintha megért volna a belátás, hogy az allegorikus-mitologikus emblémák, kifejezési stratégiák legfeljebb igen általános közlendőket hordozhatnak csupán anélkül, hogy teret biztosítanának az egyén önkifeje-

ződése, a benső élet, a személyes léttapasztalat, világérzés számára, illetve erre csak többszörös közvetítettség révén alkalmasak.

Egyetlen kérdéskör nyomába szegődve a korszak egyik igen sajátos, a műfajjal szoros összefonódó motívumát és problémáját szeretnénk érinteni. „Az idő, a záros határú életidő Európában a keresztény gondviselési hit megingása, eltűnte nyomán vált újra – de már egészen másként, mint a kereszténység előtti időkben – a sorsról való gondolkodás sürgető rugójává. [...] A vallásos gondviselési hitet (a halál utáni élet hitével együtt) a romantika vesztette el, s a romantika próbálta visszaszerezni. Ahány típusa, ahány szakasza, ahány árnyalata a romantikának – annyiféleképpen.” (Németh G. Béla)

A fentiek következtében úgy tűnik, a legérzékenyebben az elégia nyelvezete változik meg abban a tágabb értelemben, ahogyan az egy reneszánsz retorikusnál előfordul: „a nyelvezetben nem csupán a kifejezéseket és elhelyezésüket vizsgáljuk, de a formát és szándékolt célt is, mely valamennyiük számára azonos, s ez nem egyéb, mint az, amit az antikok mértéknek neveztek.” (*Sperone Speroni: Beszélgetés a retorikáról*) Erre a rétegelt jelentésű metrum-kategóriára, melyet Speroni hierarchikusan a kompozíció, a stílus és a forma fölé rendel, igen nagy szüksége van a kutatásnak. Minthogy felöleli az intenciót is, alkalmas arra, hogy általa a formafogalmon belül árnyaltabban szemlélhessük a metrikai modelltől átfogóbb jelentésű esztétikai formát, valamint a formacélt, a Gestaltungzielt is. A kategória pontosan érzékelteti azt is, hogy a műalkotás egészét ne érintenék belső síkjainak, szerkezetének átrendeződései.

„Ne tévesszen meg az antik versidom, melyet a nemzetin kívül kizárólagosan gyakorolt; ne tévesszen meg antik mitológiai és poétikai kép- és névtára, sem klasszikusan emberi eszménye, a horatiusi középszer és megelégedés, mely költészetének fősugalmazója volt; ne tévesszenek meg antik lírai műfajai; óda, elégia, episztola; s ne művészi, valóban klasszikus fegyelme: szilárd kompozíciója és tömörsége” – írja *Horváth János* Berzsenyiről, s hozzáteszi: „mert a magyar Horatius erőteljes külsőségei alatt egy modern ember sebzett mélasága sajog; titáni műfegyelme alatt emberi önmehtagadás, antik pogány bölcsessége alatt keresztény rezignáció borong.” Babits kérdése pedig így hangzik: „S nincs-e őbenne is 'romantikus izzás', s valami különös couleur locale is, minden külsőséges klasszicitás ellenére?”

Néhány közös központi motívikus maggal bíró vers párhuzamos olvasása sajátos rálátást biztosít egyfelől a *Babits* kérdésében érintett minőségre, másfelől az intonációból fakadó különbségekre. *Berzsenyi* A temető című versének hangvétele, kérdései, felkiáltásai, képegyütteseinek méretei, arányai, ellentétei grandiózus emelkedettségről, ropant feszültségről tanúskodnak. Mintha ropognának az aszklepiadészi strófaszerkezet eresztékei attól a belső erőttől, mely a személyiségből szerteárad. A klasszicizmusból a romantikába átívelő s ott különleges hangulati-érzelmi tápot nyerő temető-költészettől meglehetősen távolinak tűnik e hanghordozás, a fölszólítás hevedése (Jertek, bámulatos bajnokok és nagyok!), valamint a temető-toposz és szcénika háttérbe szorulása.

A verstípus egyik csúcsteljesítményével, *Thomas Gray* Elégia egy falusi temetőben című művével együtt olvasva olyan érzésünk támad, mintha *Berzsenyi* nem is a rezignált reflexió visszafogott modorában tenné szóvá a mulandóság gyötrelmét, hanem *Szkhárosi* módján szórna dübörgő átkokat. Mintha a személy és a tárgy, a szubjektum és a közlendő közötti distancia sem ékelődne a versvilágba, ami nélkülözhetetlen velejárója és következménye az elégia reflektáltságának. Míg *Gray* tagadó szerkezetek halmozásával, anaforikus ismétlésével idézi meg a falusi temető egyszerű lakóit, kiknek nem adott meg *élni* históriát, *Berzsenyi* hiperbolák, ellentétek sorjázásával él, bukott birodalmakat vonultat föl: *Látom hangyabolyi míveidet, világ!* A temető himnikus hangszerelése, ódai ívelése, látomásos elemi révén előkészíti az utat *Vörösmarty* hatalmas víziói számára, s mint ilyen, a romantikus elégia egyik határesetét képviseli, míg *Gray* verse a műfaj másik alaptípusát. Ha a *Hölderlin* poétikai vázlatainak egyik tipológiáját vennénk alapul, akkor *Gray* Elégiáját a képzeletre támaszkodó naív versek, a *Berzsenyi*ét az érzéseken alapuló energikus versek típusába sorolhatnánk. A melancholia nyelvezete, metaforikája, atmoszférája és allegorikus, megszemélyesítő fölépítése sokkal közelebb áll a korszakban elterjedt eszközökhöz és képrendszerhez. A sötét erők vadonja, a halvány hold, a gót falak, a mohosult sírkövek állandósult toposzok, ismert színhelyek és motívumok. A

perszonifikált Melanchólia a múlt s a jövő között áll, az ő jelene a visszapillantás s a jövő megálmodása. A temető hevesen elutasítja az álmodozás, reménykedés általi kompenzációt (Mit? s hát kell-e nekem álmodozás, remény? / Agyváz altat-e vagy pólyadal engemet / Oh, ismérem ezen phantomi lét körét, / S nem szédül küszöbén fejem!) míg *A melancholia* éppen a csendes busongásért, a *magányos örömekért* esedezik.

Az élet dele azoknak a verseknek kontextusába tartozik, melyeknek tengelyében az emberi múlandóság, a személyes életidő kimértsége, a napszak és évszak szimbolikába projektált időélmény és életérzés artikulálódik. A melancholia a jelent a vidámsággal azonosítja: a szövegösszefüggés értelmében a vidámság-valóság-jelen fogalomsor szembe kerül a melancholia-álom-múlt-jövő tengellyel s a pozitív értelemtartalmakkal az utóbbi ruházza fel: A Vidámság csak a valóságnak / S szűk jelenvalónak szedheti rózsáit: / De te, karján a szép álmodásnak / Éled a jövőt s a múltnak óráit. *Katona József* *Idő és Csokonai Vitéz Mihály Újesztendei* gondolatok című versei nem egzisztenciális, hanem ontológiai kérdésként vetik föl az időproblémát és más-más módon válaszolják meg. „Idő! Jelenvaló / Létel: de Múlt s Jövő / csak Semmi. Hát van-é / kedves közöttök egy? – így Katona, Csokonai pedig: Nem lehet jelenvaló, / Csak múlt s jövő pont lehet te benned; / És miként a pusztá szó / Repten-repül, úgy kell veszőbe menned.”

Míg a Berzsenyi-elégia a szemlélődés, tűnődés, vágyakozás, nosztalgia, borongás állapotainak elfogadásával távolítja el magától a pillanatot, s helyette a letűntet vagy ezután következőt választja, Katona éppen e kettőt kérdőjelezi meg. A boldogság ideje a múlt idő, mely visszavonhatatlanul letűnt: az / öröknek éktelen / nagy tengerébe folyt. A boldogság-múlt együvértartozással párhuzamos a remény-jövő azonosítása is. Sem egyik, sem másik nem jelenvaló, közöttük a pillanat, az éppen élő, éppen élt nem alkot hidat. Maga is minduntalan elenyészik, belezuhan a már elpergettbe, eszköze, tárgya, kiszolgáltatója a múlásnak, s mint ilyen nemlétező: egy hátul integető / kéz tárgya: van, s vala. Bizonyos értelemben váratlan, ahogyan a Chaos-öröm-világ tömb összeáll, ugyanis a káoszhoz nem a zűrzavar, a negativitás jelentéstartalmai társulnak, hanem az öröm-világ megteremtésének esélye, illetve esélytelensége: mert vége lett neki, / hogy létre változott. Katona verse szilárd logikájú kijelentésekkel, képi eszközöket mellőzve alkotja meg a hálószerű kompozíciót, melyre ontológiai rezignációjának élményét kifeszíti. Az *Idő* kopár struktúrája egy végsőig komor számvetés poétikai formája.

Az élet delének dinamikája az éltem napja metaforából származik. Az életszak/napszak párhuzam együtt mozog a versben, fölkel, zenitre ér, lenyugszik s ezzel kompozícióba rendez egy egyéni léttapasztalatot. A metafora fölvezetése, mozgása, bővülése a korszak konvencionális jelentéssugalmaira támaszkodik s a nyelvtani első személy szerepeltetése ellenére sem érezzük azt, hogy a szubjektum kitárulkozása elemi módon felrázná a vers toposzait. A záróstrófa a Csokonaiéhoz, Katonáéhoz hasonló köztes lét-helyzetet idéz: Mit várjak ezután, nem látom előre. / Könnyes szemmel nézek a múltra s jövőre: / Annak örömeit sírva emlegetem, / Ennek komor képét előre rettegem / Setét ködében. A rezignált léttudat valamely kényszerű présbe szorított állapottal azonosítja a jelenvaló pillanatot, melyből fölidézheti ugyan a múlt idők képzetéhez fűződő pozitív értékminőségeket, ám a fölidézést sem élheti át immár másként, mint gyötrelmet. A jövőt illetően ugyancsak kételyekkel vívódik, minek következtében vágyképként sem igen meri előre vetíteni maga elé, mert komor kép és setét köd alakjában rajzolódik ki a képzeletben.

Hölderlinnek van egy hasonló című darabja megközelítőleg ezekből az évekből, *Az élet fele* (*Hälfte des Lebens*). Igen különös, hogy a miniatűr darab mindössze néhány olyan apró motívumot tartalmaz, melyek közvetlenül időélmény-konnotációkat hordoz(hat)nak. Talán ebbe az egyetlen versmondatra tömörül mindaz, amit a verscím metaforikusan fölerősít: „Jaj nekem, hol lelek / virágot télen, és hol / napsugarat / s árnyékot a földön?” A virág és a tél kontrasztját az előbbi sorok motívumai erősítik fel, a sárga körték, vadrózsák, hattyúk, tópart idillikus képegyüttese, melyekhez szemantikailag a virág is tartozik. A tél tömbjének elemei a szótlanság, rideg fal, szélkakasok csörgése. A vers az eszményi/valóságos szembeállításával, tehát nem diszkurzív módon kifejtett, hanem sugallt jelentéstartalmakkal érzékelteti a fent érintett versekkel rokonságban álló létélményt. Poétikailag, retorikailag és jelentéstanilag más modellt követ, melyben a romantikus elem a szimbolizmust sejtetően válik transzparenssé és a rezignált tudat formájává.

Ha tekintetünket azokon a központi gondolatokon hordozzuk végig, melyek a romantika idején (vagy néhány esetben azt jóval megelőzően, illetve azt követően) elégikus szerkezetekben rögzítették az ontológiai reflexiót, alig találkozunk olyan művekkel, melyekben ne merülne föl az emberi egzisztencia időbeli meghatározottságának problémája, továbbá az eszmény/valóság, álom, remény/emlék, vágykép/emlékkép, élet/halál, múlandóság, lét/nemlét kérdésköre.

jaj, hogy eltűnt minden (*Walter von der Vogelweide*)

A sors csupa fájdalom itt (*Janus Pannonius*)

Időt nem is érzünk / csak múlását (*E. Young*)

A diadal-út is a sírhoz vezet (*Th. Gray*)

Mit nem fogadtál el a pillanattól, Az öröklét sem adhatja vissza már (*Friedrich Schiller*)

Könnyes szemmel nézek a múltra s jövőre (*Berzsenyi Dániel*)

Oh, a szárnyas idő hirtelen elrepül (*Berzsenyi Dániel*)

Béborult az élet vidám álorcája! (*Berzsenyi Dániel*)

Jelenvaló, jövő, / Múlt: semmi s Léte! (*Katona József*)

csak Léthe áradása / Hoz segédet kínom lángjain! (*Kölcsey Ferenc*)

Hiába, hasztalan / Ifjúság és remény Örökre veszve van / Az évek tengerén (*Vörösmarty Mihály*)

Fogytán van a napod (*Vörösmarty Mihály*)

porszem: akit / A sorskerék hurcol s ledob! (*Arany János*)

létünk ily romlandó (*R. M. Rilke*)

E verstengely-vázlat láttán úgy tűnik, Berzsenyi idézett észrevételének elemei az elégiahagyomány szögéből akár fel is cserélhetők, hisz aligha vannak az emberiségnek központi kérdései, melyeket e tradíció az idők során ne kísérelt volna meg exponálni.