

VILÁGKÉP ÉS STÍLUS PETŐFI KÖLTÉSZETÉBEN

Petőfi művészi fejlődésének a történelmi értelemben vett romantika és realizmus közötti dinamikus kölcsönhatás a mozgatóereje. Ebben a tekintetben Puskinhoz és Balzachoz fűzi a legközelebbi rokonság.

Az oszcillálás szinte a kezdetektől megmutatkozik műveiben. Legkorábbi versei még a romantika előtti időszaknak, az érzékenység korának esztétikájához kapcsolódtak: a 40-es évek első felében a költő a művészi szépet alárendelte a természetinek (*A természet vadvirága* 1844). Akkor, amikor *A helység kalapácsa* (1844) című vígposzában tudatosan Vörösmartynak, a magyar romantika másik nagy költőjének stílusát csúfolta ki, tulajdonképpen még egy korábbi stílus normái alapján parodizált. Voltak ennek a korábbi stílusnak a költői realizmus felé vezető összetevői is, de ahhoz, hogy beléphessen az európai fejlődésbe, később pedig korszerű szintézisbe ágyazza ezeket az elemeket, Petőfinek előbb a teljes tagadásukhoz kellett eljutnia. Erre az ellenhatásra először a *János vitéz*-ben (1844) tett kísérletet, mely legjelentősebb korai műve.

Kukorica Jancsi már sokban emlékeztet a romantikus hősré, ki környezetéhez képest magasabb rendű, azzal feszültségben él, abból kifelé, valamely jobb környezet létrehozására törekszik. Ez az első ellenhatás mégsem teljes súlyú a későbbi fejlődés szempontjából. A *János vitéz* csodatevő fikció többszörös áttételén keresztül fejezi ki az emberi világot márpedig ez a közvetlen meseszerűség a líra és epika határán mozgó, de mindig a lírához közelítő Petőfi számára nem jelenthetett kiindulópontot. A *János vitéz*-szel egyidőben írt, epikus elemekkel vegyített bordalokat viszont még egy világ választja el a romantikus lírától: a bécsi biedermeier és a német „költői realizmus” között képeznek átmenetet. Énekesük összhangban él a környezetével természeti lény, ki érzéki hatásokat fog fel, és azokat is jórészt szenvedőleg. 1845-ben, a tisztán lírai *Felhők*-ciklusban szólal meg először a romantikus látnok-költő, azaz egy történetileg meghatározott időszakra jellemző különös változata annak, akit Marx egy évvel korábban, a *Gazdasági-filozófiai kéziratokban* nembeli lénynek nevezett, értve ezen az emberre mint természeti lényvel szemben az embert mint önmagáért való léttel bíró lényt, kinek mind létében, mind tudásában igazolódnia és tevékenykednie kell.¹

Petőfi a *Felhők*-ben még töredékes világképet a *Tündéralomb*-ban (1846) hozta nagyobb egységbe. Nem kozmikus körként jeleníti meg a világegyetemet, nem is teológiai körként, Istennel a középpontban és a tőle legtávolabb fekvő anyaggal a periferián. Szemében a világ emberközpontú, a természet a kör kerületén helyezkedik el, afféle tárgyként a középpontból kiinduló emberi gondolat számára. Annak a megfordított világképnek a költője, melyet Herder ekképpen foglalt össze: az ember „a kör középpontja, minden sugár szemlátomást benne fut össze”. A költőnek tehát azt kell kifejeznie, hogy „minden ember teljességének tündökölve világító fókusza, punctum saliens van, melyet a másodlagos részek gyűrűzve rajzolnak körül”.² A

¹ K. MARX: *Gazdasági-filozófiai kéziratok 1844-ből*. 2. kiad. Bp., 1970. 109.

² J. G. HERDER: *Ideen*. Sämtliche Werke. Herausg. v. Suphan. XIII. 114; Jean-Paul RICHTER: *Der Jubelseniör*. Sämtliche Werke. Berlin, 1841. X. 204.

Tündéralomban összegezett *költői világgép* hasonló fejlődéstörténeti szerepet töltött be a XIX. század első felének költészetében, mint Feuerbach *filozófiai rendszere* ugyanennek az időszaknak gondolkodásában: míg Descartes-nál és a klasszicista költők többségénél a Cogito, Kantnál és Blake-nél a transzcendens alany, Hegelnél és Goethénél az eszme képezte a fogalmi illetve a megjelenített gondolat magját, addig Feuerbach filozófiájában illetve Petőfi 1845–46-ban írott költeményeiben a valódi, érzékelhető és konkrét ember vette át ezt a központi szerepet.

A romantika korának filozófusai közül Fichte mutatott rá, hogy a pontnak nincs iránya, minden lehetséges irányt magában rejt, mintegy az emberi szabadság jelképe. A reneszánsz ember a világot akarta megismerni, alkalmazkodni akart hozzá. A romantikus ember önmagát akarta megismerni a világban. A racionalista felvilágosodás nagyjai — a legtávolabb mutató Rousseau kivételével — az értelemben látták az ember lényegét, a romantika viszont az emberi tevékenység szabadságában.

Petőfi nemcsak a *Felhőkben*, hanem még a *Tündéralomban* is alapvetően statikus értelmezés-ét adja az emberi létnek: a szabadságot állapotként, a tevékenységet eredményében mutatja be. A folyamat tényleges és nem virtuális kifejezéséhez ellentétre lenne szüksége, márpedig a 40-es évek közepén Petőfi költészetében még hiába keresnénk művészi ellentétezt: míg a *János vitézben* és a *Tündéralomban* az emberi vágyak maradéktalan beteljesülését sikerül magas szinten kifejeznie, addig a démonikus világ küldöttei, a kísértetek a *Salgóban* (1946) elcsépeelt banalitások.

A mozdulatlan létállapot megjelenítése annyiban tételez fel folyamatot, amennyiben a fiktív hős és a lírai quasi-én között átmenetet képező beszélő egy már nem eszményi jelenből nosztalgikusan szemléli az eszményinek feltüntetett múltat, vagy kivételesen, *A négy ökrös szekérben* (1845) a jelen idillikus léthelyzetének gyors semmibe foszlására céloz. A korai Petőfi alapvetően elégikus költő; a *Tündéralom* egész addigi fejlődését összegezi:

„Alkonyodék. Arany felhőkön szállott
A nap violaszín hegyek mögé.
A messzeségbe nyúló rónaságot,
E száraz tengert, halvány kőd földé.

A szikla, melyen állottunk, piroslott
A végsugártól, mint bíbor párna
A trónon. De hisz trón volt ez; mi rajta
A boldogság ifjú királyi párja.”

Petőfi a polgárosodás költőjeként lépett fel, s a felvilágosodás tett rá jelentékeny eszmei hatást. Tagadta az eredendő bűn létét, s a tételes vallást babonának tekintette. Ugyanakkor már bírálta is a felvilágosodást — romantikus szemszögből. Elismerte ugyan, hogy az embereket a konkrét társadalmi körülmények határozzák meg, de azt is látta, hogy ezek a körülmények mindig emberi tevékenység eredményei.

A teremtő képzelet jelentőségének elismeréséhez — a kor más nagy költőjéhez hasonlóan — őt is Shakespeare segítette hozzá:

„The poet's eye, in a frenzy rolling,
Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven;
And, as imagination bodies forth
The forms of things unknown, the poet's pen
Turns them to shapes, and gives to airy nothing
A local habitation and a name.”³

³ W. SHAKESPEARE: *A Midsummer Night's Dream*. Act V Scene 1. 11. 12—7.

1845—46-ban Petőfi a költészet egyik mindenkori alapkérdését vetette fel, melynek fontosságára a romantika irányította rá a figyelmet: mennyiben értelmezi a költő a már létezőt és mennyiben teremt új világot:

„Az elsötétedett
Nap mellett elsuhan,
Elsuhan mellette,
Egyet pillant rája,
S megkerül a napnak
Elveszett pompája.
És az én képzetem
Még ekkor sem pihen,
Hanem a legfelső
Csillagzaton terem,
S ott, hol már megszűnik
Az isten világa,
Új világot alkot
Mindenhatósága — —”

(*Képzetem* 1845)

A kérdésre adott romantikus választ a magyar irodalomban már az érzékenység korának európai rangú költője, Csokonai is megfogalmazta, a XIX. század elején, kései ódájában:

„... úgy csap a poéta széjjel,
Mint a villám sötétes éjjel;
Midőn teremt új dolgokat,
S a semmiből világokat.”

(*A magánossághoz*)

Ezt a célkitűzést a magyar költészetben először Vörösmarty valósította meg, s Petőfi a *Tündéralombban* ugyanúgy a nagy romantikus esztétikusoknak (Schelling, a Schlegel-fivérek, Coleridge) a képzelet viszonylagos függetlenségéből kiinduló esztétikáját valósította meg, alkotó módon, azaz egyszersmind továbbfejlesztve, mint az idősebb költő húsz évvel korábban, a *Délszigetben* (1826). A romantikus Petőfi — Vörösmartyhoz hasonlóan — a képzelet munkáját sohasem folyamatában, hanem mindig eredményében fejezte ki: csak azt a pillanatot ábrázolva, melyben az én átlényegül a rajta kívülre, az epifánia pillanatát, mikor az időtlen megjelenik az időben, azaz a véges emberi lény megsejti az őt körülvevő világ végtelenségét. 1847-ben egy sor ilyen költemény született, melyeket egymás mellé téve arra következtethetünk, hogy míg a korábbiak még utalnak az epifánia mítikus eredetére:

„Szállj lelkem, oh szállj az égi testek között,
És pillants keresztül rejtelmők fátyolán,
Melyet az istenség titkos ujsa szövött...
Bölcseségből-e vagy szeszélyből talán?
Nézd meg, lelkem mi van ott a csillagokon,
És nézd meg, mi van a csillagok felett,
Azután röpkülj le hozzám gyors szárnyadon,
Hadd beszéljek veled;”

(*A csillagos éj*)

addig a későbbiekben, az éj és a hold beszélgetésének megjelenítésekor már úgy emeli a jelképiség szintjére, hogy közben teljesen laicizálja, demitizálja az epifánia látomását:

„És beszélnek . . .
De ki tudja, mit?
...
Csak az őrült
Hallja,
...
S a haldokló,
...
Még egy hallja,
Még egy
Harmadik:
A költő, ha
Ébren
Álmodik.
...
De nem szólhat
Róla,
Ne kérdezd . . .
Elfelejtí,
Mire
Fölébred.”

(Az éj)

— sőt, realiztikus életképbe vagy leírásba ágyazza:

„Szeretem a pusztát! ott érzem magamat
Igazán szabadnak,
Szemeim ott járnak, a hol nekik tetszik,
Nem korlátoztatnak.”

(A gólya)

Petőfi legszebb költeményei életképszerű leírások, melyekben a romantika sajátos, megbont-hatatlanul szerves egységet képez a realizmussal, s a lírai quasi-énben az ember természeti és nembeli létének dialektikája érvényesül.

Vannak azonban költemények, hol ez a szintézis nem valósul meg. *A csillagos ég* didaktikus záradéka például — mely a vers logikáját kettétöri, s a világ átalakítása helyett annak elfogadását ajánlja — vagy a néhány hónappal később írt *Menny és föld*:

„De álom bármi szép, csak álom,
S hogyha ma nem, holnap elmulandó;
Elment, elment pajkos ifjúságom,
Fölkeltett a komor férfikor.

Isten hozzád, ábrándok világa!
Miért várjak, a míg összeomlasz
S romjaidnak eltemess alája? . . .
Jobb, leszállnom innen idején.

Le a mennyből, le tehát a földre!
Vigy le, vigy le, képzeményim szárnya,
Mielőtt lebuknám összetörve,
Mint lebukott egyszer Phaeton.”

pusztán tagadja a romantikus látomás létjogosultságát, légfalásnak, ködűzésnek minősíti. Petőfi nem akar elkötelezettjévé lenni olyan világnak,

„Que, dans une autre existence peut-être
J'ai déjà vue... et dont je me souviens!”
(Nerval: *Fantaisie* 1852)

Van ebben kétségkívül megtorpanás is: a magyar költő nem vállalja olyan teljes következetességgel, mint Hölderlin, Novalis, Coleridge, Keats, Poe vagy Nerval, hogy a költészet önálló funkciót ellátó tevékenységként szerves része az emberi életnek. Félúton áll a költőknek ez utóbbi — a XIX. század második felében kibontakozó szimbolizmus esztétikáját előkészítő — csoportja és azok között, kik a romantikának ahhoz a klasszicizáló mellékáramához kapcsolódtak, mely didaktikusabb irodalmat akart teremteni (Béranger, kisebb mértékben Shelley és Heine), a 48-as forradalmak után pedig afféle ellenzéket alkotott a kibontakozó szimbolizmus szemben (Hugo, Arnold, Storm). Nyugat-európai kortársai közül ezen a ponton Tennysonnal érintkezik — ki a 40-es években már elfordult tíz évvel korábbi, Keats után igazodó költői állásfoglalásától. Míg azonban az angol költő életművében szinte kristálytisza állapotban és időben is határozottan elválik a teremtő képzelet viszonylagos önállóságát jelképező remekmű (*The Lotos-Eaters* 1832–44) és a lapos, érzelgős didaktizmus (*The Charge of the Light Brigade* 1854), addig Petőfinél a két véglét között számtalan az átmenet, az esztétikai állásfoglalás pedig rendszerint nem egyértelmű: a beszélő már a *Tündérvilágban* is — akár Wordsworth *Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood* (1803) című ódájában — kívülről, időben későbbi és élményben szegényebb állapotból, nosztalgikusan tekint vissza a képzelőerő szabadságára.

A korábbi magyar költők stílusát próbálgató Zsengéket leszámítva, 1842-től Petőfi fejlődésére nem a hangnemváltás, hanem a mindig újabb hangnemek feltűnése jellemző. Költői nagysága elsősorban onnan származik, hogy egyidőben különböző, egymást szinte kizáró hangnemeket szólaltat meg. Az elégikus létértelmezés 1847-ben írott verseiben még alapvető — az elvágyódás (*Szomorú éj, A felhők*), a mulandóság (*Még alig volt reggel...*), az elveszített gyerekkor (*Egressy Etelke*) és a vándorélet utáni sóvárgás (*Hintón és gyalog*) motívumához kapcsolódik —, végső összegezését pedig csak 1848 első felében nyeri, a *Kiskunságban*, mely a költő életművében párját ritkító remekmű. Költészetében a vándor mindig a teljes távlatú embert jelenti, kinek a megszokás nem homályosította be a szemét, nem csorbította el ítélőképességét (*El innét, el a városból...*). 1846 őszétől a lírai quasi-én már távolságot érez a vándor és önmaga között, nosztalgikusan tekint vissza az elveszített vándoréletre, úgy érzi, hogy már nem mondhatja magáénak a vándor elkötelezetlen gondolkozásmódját. A költői létértelmezés megváltozásához áttételesen két életrajzi tény is hozzájárulhatott: Petőfi családot alapított és az egyre radikalizálódó politikai küzdelem vezetői közé került.

Két út állt előtte. Az egyiket — szerelmi lírájában — hamar megjárta. Szendrey Júlia iránti szerelme, majd házasságuk kifejezetten visszahúzó erőként hatott élményvilágában. Felerősödött korai verseinek biedermeier hangja. Míg korábban a vágyott világ statikus állapotú ábrázolása, mindig folyamatot tétélezett fel, s a quasi-énben szüntelenül ott lappangott a gyanú, hogy a múltba vetített paradicsom sohasem létezett, hanem ezután vár megvalósításra, addig a Júlia-versek többségében a jelen tűnik eszményinek, a beszélőt a megelégedés, a révbejutás érzete tölti el (*Bírom végre Juliskámat...*, *Elértem, a mit ember érhet el...*,

Egykor és most!, Ez már aztán az élet . . . , *Feleségem neve napján* 1847), a szabadság helyett éppen a kötöttség szerepel legfőbb emberi értéként (*Arany Jánosnál* 1847):

„Egykor szűk volt a föld, s imé most
Elég tág e kicsiny szoba.

...

S szemem nem kíván többet látni,
Bármily kevés az, a mit lát.”

(*Csendes élet* 1847)

A jelent eszményinek feltüntetető versek között egyetlen remekmű sem akad, de a költő tehetségének sokoldalúságát bizonyítja, hogy 1847–48 fordulóján két bensőséges idillt írt (*Csendes tenger rónaságán*, *A tél esték*), melyek részleteiben jelentős művészi értékeket lehet találni. Petőfi már 1848 elején megérezte, hogy a lét feszültségmentes jelenközpontú értelmezése zsákutcába juttathatja, mert továbbra sem engedi, hogy túllépjen a statikus létértelmezés korlátain.

A Júlia-versek művészi szempontból esést, ám ugyanakkor a költő fejlődésében későbbi szakaszt jelentenek a *Felhők* és a *Tündérálmom* után. 1847-ben Petőfi felismerte, hogy a korlátlan szabadság, a teljes kitörés a környezetből könnyen vezethet irányvesztettséghez, gyökértelenségből fakadó hitetlenséghez. Míg azonban Byron a *Childe Harold's Pilgrimage* IV. énekében (1818), majd Vigny a *La mort du loup* (1843) és a *La maison du berger* (1844) című költeményében a sors sztoikus eltűrésében, az emberi szenvedés fenségének a tiszteletében próbált fogódzót találni, addig Petőfitől nagyon távol állt a sztoikus önuralom, már a *Felhők* egyik versében hitelét veszítettnek minősítette:

„Viseld egyformán jó s bal sorsodat!
Így szól, kit a bolond világ bölcsnek nevez.
Az én jelszóm nem ez;
Én öröमित s fájdalomimat
Érezni akarom . . . kettősen érzem.
Lelkem nem a folyó leszén,
A mely egykedvűleg
Ragadja magával a rózsalevelet,
Melyet tavasszal szép lyány vet bele,
S a száraz füveket,
Miket
Árjára sodort az ősz szele.”

Másrészt viszont a mindennapi élet sokkal élénkebben foglalkoztatta, mintsem hogy az ember központú világszemlélet romantikus változatából akár a személyiség teljes szétporlására (Coleridge, Nerval), akár a szubjektum teljes magabírástapottságára (Schopenhauer, Maurice de Guérin, Amiel, Poe) következtesen.

A Júlia-versek quasi-énje az öt körülvevő dolgok korlátlan emocionális kiélését vállalja. 1847–48 telén Petőfi egészen közel került ahhoz, hogy ezt tartsa a költői kifejezésre legalkalmasabb magatartásnak, és ezáltal a romantikának abba az antisztoikus áramába illeszkedik be, melynek Sade volt a kútfeje, Musset, kisebb mértékben pedig Shelley és Lamartine a legjelentősebb képviselője, s amelynek hatása a század második felében is döntően érvényesült (Swinburne, a szecesszió). Petőfi ekkor Shelley hatására és Musset-hez hasonlóan fogalmazta meg végletes formában azt, ami egyes korábbi műveit inkább csak burkoltan jellemezte:

„Találkoznak
Édes
Késervvel,
Ölelkeznek
Kínos
Gyönyörrel.”

(Az éj)

„... a költő, ha a legfájóbb hangot
Sóhajtja, akkor a legboldogabb.”

(Adorján Boldizsárhoz 1848)

„A bánat gyönyöre édesebb, mint magának a gyönyörnek élvezése.”
(Shelley: *A Defence of Poetry* 1821)⁴

„Les plus déespérés sont les chants les plus beaux,”
(Musset: *La nuit de mai* 1835)

Amikor 1848 elején Petőfi elutasította a jelenközpontú létértelmezést, részben a korlátlan emocionális kiélés erkölcsi hátulütőit, részben azt ismerte fel, hogy ez a magatartás az ő idejében már receptszerűvé vált. Az ő fejlődésének belső logikáját pedig éppen az jellemzi, hogy a benne feltoluló kérdéseket sohasem próbálta valamely már kész magatartáshoz vagy filozófiai rendszerhez igazítani — ellentétben Blake-vel és Shelley-vel, kik a világmindenségre vonatkozó kérdéseiket úgy hallgattatták el, hogy megtértek a keresztény neoplatonikus gondolkodás rendszeréhez.

1847-ig Petőfi kétarcúságában leginkább Hugo rokona: a *Felhők* és a *Tündéralom* költője a romantika mélyáramának nagy zeneszerzőihez (Schumann, Liszt) és íróihoz (Jean-Paul, Novalis, Coleridge, De Quincey, Keats, Poe, Nerval) hasonlóan az álomban látta az epifánia megnyilvánulását, hol — a *La Nouvelle Héloïse* szavaival — „megfeledekzünk mindenről, magunkról is, és már nem tudjuk, hol vagyunk”,⁵ és a látomásszerű álom kifejezését tartotta fő esztétikai céljának — melyre Rousseau, majd Heine, Nerval, Hugo és Baudelaire a „surnaturalisme” megjelölést használta —;⁶ a *Menny és föld* költője viszont megretten a tátongó szakadék szélén, kítűzött célját: az ismeretlen felderítését nem végzi el, s Goethe bűvészináshoz hasonlóan visszarid az általa felszabadított erőktől, az emberi értékek legteljesebb kibontakozásának őt kísértő látomásától, és (a szerelmi és alkalmi versekben) kilátást nem kínáló helyzetek, rövid lejáratú folyamatok kifejezésébe menekül.

Még 1847-ben bekövetkezik a döntő változás.⁷ A költő a francia forradalom történetíróit olvassa, s tevékeny szerepet vállal a radikalizálódó politikai életben. Túljut a lét statikus értelmezésén. Felismeri, hogy az ember létét a történelmi tevékenység határozza meg. A visszafordíthatatlan történelmi folyamat dinamikus kifejezésével a felvilágosodás dialektikus bírálatát

⁴ P. B. SHELLEY: *A Defence of Poetry*. Selected Poetry, Prose, and Letters, ed. A. S. B. Glover. London, 1951. 1047.

⁵ J.-J. ROUSSEAU: *La Nouvelle Héloïse*. I^{re} partie, lettre XXIII.

⁶ J.-J. ROUSSEAU: i. h.; H. HEINE: *Salon de 1837*. Paris, 1833. 309; G. de NERVAL: *Dédicaces des Filles du Feu* (1854), éd. Pléiade, I. 182; V. HUGO: *Post-Scriptum de ma vie*. Impr. nat. 612; Ch. BAUDELAIRE: *Fusées*, éd. Juillard, 395; Uő: *Curiosités esthétiques*, ed. Garnier, 251.

⁷ Szemléleti vonatkozásban a változás eredete (olvasmányélmények) még 1846-ra is visszanyúlik, de a költői megvalósulásban csak 1847-ben válik érezhetővé.

valósítja meg. Rousseau-t nem Kant szemével olvassa, de hasonló módon, mint a fiatal Marx és Engels. Nem a nevelésben keresi a társadalmi rossz legyőzőjét és az emberi értékek legbensőbb lényegének kibontakoztatóját, hanem a forradalomban. A történelmet nem vég nélküli valamivé válásnak tekinti; történelemszemlélete hangsúlyozottan teleologikus. Olyan végső pontot jelöl ki, mely meghatározza a történelem irányát és egyúttal beteljesíti azt:

„Ha majd a bőség kosarából
Mindenki egyaránt vehet,
Ha majd a jognak asztalánál
Mind egyaránt foglal helyet,
Ha majd a szellem napvilága
Ragyog minden ház ablakán:
Akkor mondhatjuk, hogy megálljunk,
Mert itt van már a Kánaán!”

(A XIX. század költői 1847)

Nem lehet kérdéses, hogy Petőfi korának legnagyobb politikai költője volt. Szemléletben pár év alatt nagyobb utat tett meg, mint Tennyson, ki végig liberális maradt, Whitman, ki nem tudott túljutni a demokratizmuson, sőt Hugo, ki hosszú élete végén is csak a radikalizmusig jutott el. Politikai felfogását tekintve hasonló helyet foglal el az 1840-es évek irodalmában, mint Godwin fél évszázaddal előbb. A különbség onnan adódik, hogy Godwin még nem ismerte a történelemben érvényesülő *dialektikát*. Ő az ember történeti létét egyenesen, törés nélkül felfelé ívelő vonalként látta, úgy véelve, hogy a világot kibékíthetetlen, feloldhatatlan ellentétek jellemzik. Politikai fogantatású szépirodalmi művei ezért maradnak a statikus *melodráma* szintjén. Tagadhatatlan, hogy 1848 második feléig Petőfi is — mint később Hugo (*La terre* 1873) — írt verseket, melyek nem jutnak tovább az egyértelmű ellentétezésen, annak a pusztá állításán, hogy a démonikus jelent majd eszményi jövővé váltja fel. Ezek a versek azonban egytől-egyig alkalmoszerű funkciót láttak el: a politikai közvélemény közvetlen befolyásolása volt a feladatuk. Legjobb politikai költeményeiben — sorukat *Az ítélet* (1847) nyitja meg — bonyolult minőségi változásokat tételez fel a jövőben, megálmodja a maga forradalmát, ellentétben nemcsak Tennysonnal, hanem a nála három évvel idősebb Whitmannal is (kinek pályája az övével egyidőben indul, s ha esztétikai színvonalban változik is az 50-es években, fogalmi magja már ekkor véglegesnek mondható): ő ugyanis a jövőt pusztán mennyiségi változások soraként képzei el.

Apokaliptikus verseiben Petőfi az emberiség történelmét hosszú és bonyolult folyamatként jeleníti meg. Az eszményi világ létrejöttét szerinte démonikus mozgásnak kell megelőznie, melyet az 1848-as forradalmak tényleges megvalósulásának buktatóit látva egyre pusztítóbbnak ábrázol. Ennek a mozgásnak eredményeképpen a világ természetellenessé válik, hol minden önmaga ellentétébe csap át,

„A hol az élet pusztul
És a halál terem.”

(*Négy nap dörgött az ágyú* . . . 1849)

A történelem dinamikus, *vonalszerű* értelmezésével mint *valósággal* a lét *körforgásszerű* értelmezését mint *látszatot* állítja szembe. A vágyott világ megvalósulását megelőző folyamat démonikusága éppen abban rejlik, hogy a célvesztettség érzését hozza magával (*Az országyűléshez, Lehel vezér* 1848). Ebben a látszat-világban úgy *tűnik*, mintha az emberi lét mozgása a napszakok és évszakok ciklikus váltakozásához hasonlítana (*Ti ákácfa a kertben* . . . 1848). A költő egyik legtokéletesebb verse, *A pusztá, télen* (1848) a teljes hiányt:

„Nincs ott kinn a juhnyáj méla kolompjával,
Sem a pásztorlegény kesergő sípjával,
S a dalos madarak
Mind elnémultanak,
Nem szól a harsogó haris a fű közül,
Még csak egy kicsiny kis prücsök sem hegedül.”

mindig szükségszerűen bekövetkezőnek, a körforgásszerű emberi lét legmélyebb pontjának tünteti fel. Csak a politikai mellékjelentéssel telített záradék utal arra, hogy ez a valóságnak tünt körforgás csupán látszat a teleologikus valósággal szemben:

„Mint kiűzött király országa széléről,
Visszapillant a nap a föld pereméről,
Visszanéz még egyszer
Mérges tekintettel,
S mire elér szeme a túlsó határra,
Leesik fejről véres koronája.”

A körforgásszerű látszat és a vonalszerű valóság szembeállításával Petőfi átlépett az *irónia* világába. 1848 második felétől, annak következtében, hogy a konkrét történeti helyzetet, a legtovább élő magyar forradalom elszigetelődését általánosabb léthelyzet szintjére emelte, verseiben egyre növekedtek az irónia tragikus felhangjai. A lírai én halálát várja (*Milyen lárma, milyen vigalom!, Elpusztuló kert ott a vár alatt . . .*), s a lírizáló elbeszélő a halált tartja az egyetlen lehetőségnek aktualizált történeti hőse elé (*Kont és társai*). Az embert magasabb szintre emelő erőket jelképező tűz kihuny, és az ember világában alacsonyabbrendű erő pusztít, özönvízszerűen (*Hogy volna kedvem . . .*).

„Szörnyű csata készül,”
(*A nagyszombati csata* 1848)

s mivel a világszabadságért küzdő magyar nemzet egyedül maradt, körülötte bezárult a kör, „elenyészett a világ” (*Európa csendes, újra csendes . . .* 1849), számára ez a harc csak egyféle-képpen végződhetik:

„Elöl halál, hátul halál.”
(*Ki gondolná, ki mondaná . . .* 1849)

Petőfi legnagyobb igényű költői vállalkozása, az 1848 derekán írt *Az apostol* a lélektani *elidegenedés* költeménye. Benne a költő önriróniával tekint azokra a korábbi pillanataira, amikor nem vette elég komolyan az eszményi világ létrejöttét megelőző történelmi szakasz hosszúságát és démonikusságát. A történelmet sokkal bonyolultabb, nehezebben megfejthető könyvként ábrázolja. A hős, Szilveszter, magányos forradalmár, Krisztus tudatosan deformált tükörképe. Sorsán keresztül Petőfi azt a létállapotot fejezi ki költőileg, melyet művészi prózában Rousseau jelenített meg:

„Me voici donc seul sur la terre, n'ayant plus de frère, de prochain, d'ami, de société que moi-même. Le plus sociable et le plus aimant des humains en a été proscrit par un accord unanime. Ils ont cherché dans les raffinements de leur haine quel tourment pouvait être le plus cruel à mon âme sensible, et ils ont brisé violemment tous les liens qui m'attachaient à eux. . . . Je suis sur la terre comme dans une planète étrangère où je serais tombé de celle que j'habitais.”

(*Les rêveries du promeneur solitaire* I)

Petőfi önéletrajzi hőse azonban sokkal egyértelműbben a tragikus ironia közegében mozog, mint Rousseau-é: míg a genfi filozófus-író részben akart, addig a magyar költő teljes mértékben elszenvedett elidegenedést fejez ki. Szilveszter feláldozza magát a világért, de hiába: az egyre mélyebbre süllyed. A hős nem ismeri s egyre kevésbé érti azt az Istent, kitől megbízatását kapta. Amikor válaszúthoz ér, mindig két rossz lehetőség között kell döntenie. Prófétának mondja magát, ám szeme mind homályosabban lát. Áldozata egyre értelmetlenebbnek tűnik. Teljes magánya önmeghasonlásba kergeti: megtagadja az Istent, és ha tehetné, kiirtaná az emberiséget.

Fejlődésének utolsó szakasza során Petőfiben olyan válság megy végbe, mely eredményét tekintve prózáíró és költő kortársa: Poe démonikus világához közelíti. Eltűnése 1849. július 31-én a fejedégyházi csatatéren éppúgy szerves részévé vált *Az apostolban* és a csatába indulás előtt írt, kiáltásszerű kérdésben végződő *Szörnyű időben*, mint Poe halála — kit 1849. október 3-án teljes nyomorban, haldokolva találtak egy baltimore-i utcán — a *The Fall of the House of Usher* című elbeszélésben (1849) és a *The Raven* című költeményben (1844) megjelenített, rémlátomásoktól gyötört világnak. Azt a feltételezést, hogy Poe — Petőfivel ellentétben — abszolutizálta volna a démonikus világ érvényét, cáfolja például a *The Pit and the Pendulum* című elbeszélés, melynek cselekménye Petőfi apokaliptikus látomásaira emlékeztet: hőse a reakció kiszolgáltatottjaként a végtetekig elidegenedik az emberiségtől, de a halál küszöbén megmentik a francia forradalmi csapatok.

Egész költői életművét tekintetbe véve tehát azt állapíthatjuk meg, hogy *Petőfi fejlődése az emberi lét statikus felfogásától annak dinamikus értelmezéséhez, a múlt-központú elégiától a jövőhöz forduló, démonikus erőket leküzdő apokaliptikus látomáshoz vezetett.*

Ez a fejlődésrajz azonban csak a költészet *ontológiai* síkjára vonatkozik; a viszonylagosan független, ám ugyanakkor a költői létértelmezést is tükröző *poétikai-stilisztikai dimenzió* különböző rétegeiben csak áttétellel érvényesül. Annyi bizonyos, hogy Petőfi stílusa egy döntő szempontból messzemenően hasonlóan alakult, mint világképe: az ő idejében európai szinten már elavult modellek felől indult, majd eljutott az 1848-as forradalomban kiteljesedő konkrét történelmi-társadalmi helyzetből fakadó követelmények legkorszerűbb teljesítéséig, sőt a következő időszak irodalmát is kezdeményező módon megelőzte.

A *vershelyzet* szintjén ez a fejlődésvonal egyrészt a *lírai költemények megszólítottjának*, másrészt az elbeszélő költemények nézőpontjának megváltozásában tükröződik. A korábbi években — a *Cipruslombok Etelke sirjáról* és a *Szerelmem gyöngyei* (mindkettő 1845) című szerelmi ciklusokat is ide sorolva — a költő még nem tér el a klasszicizmus gyakorlatától: a megszólítást alkalmasszerűen használja, nem viszi végig a versen; a címzett egyszám 2. személyű „barátom”, „lyánka”, megszemélyesített természeti jelenség vagy elvont fogalom. 1847 látomás- (*Az ítélet*) és 1848 felhívó verseiben (*Nemzeti dal*) ezzel szemben a megszólított többes 2. személyű, retorizáló elemként végigvonul a szövegen, helyenként — a nagyobb nyomaték kedvéért, átmenetileg — átvált többes 1. személybe. 1848 nyarától azután — a tragikus ironia térhódításával — a költő az élet és a halál jelképeit valódi és látszólagos megszólítottként állítja szembe egymással (*Kont és társai* 1848, *Az erdélyi hadsereg*, *A honvéd* 1849).

Az *elbeszélő költemények nézőpontja* ezzel egyidejűleg mind személyesebbé és ironikusabbá válik. Az elbeszélő már a korábbi művekben is szubjektív: a kérdve-mutató mesélő gyakran magára tereli a figyelmet, előrevetíti az eseményeket (*János vitéz*), lírai versebe illő megszólítást iktat a szövegbe (*Szécsi Mária* 1847). A *táblabíró* (1847) és a *Lehel vezér* (1848) azután az elbeszélés elbeszélésével kezdődik, és ez az ironizáló technikai fogás vezet *Az apostol* rendkívül szubjektív hangneméhez: a történethez itt már afféle második szólamként társul s a szöveg egészét átszövi a megírás története. Ez a kérdve-kiáltó, sőt felszólító-korholó mellékszólalom szabja meg egyrészt a külső cselekményesség fokát — hol előlegez, hol késleltet —, másrészt a külső cselekmény belső telítettségét.

Az epikumnak ez a szubjektívizálása pusztán egyik következménye annak, hogy Petőfi fejlődése a *műfajok* szintjén is a XIX. század közepén a verses formákon belül egyedül korszerű

irányba, a didaxis és az epikum fokozatos háttérbe szorítása felé vezet. A *Zsengék* között még nagyon sok a didaktikus epigramma és tisztán epikus költemény. A későbbiekben nemcsak az elbeszélő költeményt, hanem az epigrammát is átlírizálta. Meggyőző bizonyíték erre a *Felhők*-ciklus, hol a kihegyezett csattanószerű tanulság személyessé válik, vagy már egészen elmarad:

„Emlékezet!
Te összetört hajónk egy deszkaszála,
Mit a hullám s a szél viszálya
A tengerpartra vet . . .”

A Petőfire alapvetően jellemző verstípusokban a scenika lassú háttérbe szorulását lehet észrevenni. Megjelenésük sorrendje is az elbeszélő elem csökkenését mutatja: helyzetdalt írt legkorábban (*A borozó* 1842), Barabás egyik festménye ösztönözte az első életképet (*Vándor élet* 1844), s csak ezt követte az első — és még sokáig egyetlen — leírás (*Az alföld* 1844). Petőfi nem tisztán lírikus, hanem — kortársai közül Hugóhoz és Tennysonhoz hasonlóan — az epico-lírikus kevert hangnem költője. Fejlődése azonban kétségkívül a líra irányába mutatott; legjobb költeményeit leglíraibb átmeneti műfajában, a *leírásban* alkotta.

Ez a fejlődésirány a *versszerkezet* szintjén abban nyilvánul meg, hogy az elsődlegesen formális *retorikai szerkesztést* a *metaforikus váltja fel*. A korábbi években vagy a *legelemibb retorikai eszköz*, az *ismétlés* volt a szerkezet domináns alkotója (*A tintás-üveg* 1844), vagy *csattanóban* teljesedett ki a felépítés, mely *megváltoztatott refrén* éppúgy lehetett (*A természet vadvirága*), mint *antitézis*:

„Égő pipám kialudott,
Alvó szívem meggyuladott.”
(*Befordultam a konyhára . . .* 1844)

vagy egymást fokozásszerűen követő mellékmondatokat lezáró főmondat:

Ha (a, b, c, d, e), (akkor) z.
(*Ha* 1844)

Ez utóbbi már kifejezetten *logikai szerkesztésnek* mondható. A 40-es évek első felében Petőfinél az analógia és az antitézis éppúgy a vers- és egyben a mondat szerkesztés alapja, mint Hugónál. Sőt, a logikus retorizálás a később írt alkalmi jellegű politikai programverseknek is sajátja, noha a különbség egyáltalán nem elhanyagolható: ott már az analógia és az antitézis nem külön szerepel, hanem egymással társul, következtetésszerű láncolatot alkotva.

Bár a retorikus szerkesztés esztétikai érvényességét lehetetlen megítélni az adott költemény kontextusának figyelembevételével, nagy általánosságban mégis azt mondhatjuk, hogy míg a költő leggyengébb ciklusa, a *Szezelem gyöngyei* életművének legerősebben retorizált rétegéhez tartozik, addig legjobb költeményeinek túlnyomó többségében a *retorizálást háttérbe szorítja a képek asszociatív kapcsolatait felhasználó metaforikus szerkesztés*. A kép és a leírás Petőfinél nagyon sokáig az *allegória* vagy az *illusztráció szerepét* töltötte be: fogalmi magyarázat követte vagy előzte meg. Ehhez az alapvetően klasszicista szemlélethez képest először a *Felhőkben* próbált továbblépni, kétféleképpen: *egyrészt a képet és a gondolatot pusztán egymás mellé helyezte, anélkül, hogy bármiféle oksági kapcsolatot jelölt volna:*

„Sétálok, sétálok, s szemlélem
A füst árnyékát a falon,
És a barátságról gondolkodom.”
(*Gyertyám homályosan lobog . . .*)

másrészt a retorikus szerkezet végpontját jelentő csattanót tematikus zárlattal váltotta fel:

„Szeretném itt hagyni a fényes világot,
A melyen oly sok sötét foltot látok.
Szeretnék rengetegbe menni,
Ott hallgatnám a lombok suttogását,
Ott hallgatnám a patakok zúgását
És a madárnak énekét,
S nézném a felhők vándorseregét,
Nézném a nap jöttét s lementét . . .
Míg végre magam is lemennék . . .”

Az első megoldásnak későbbi műveiben nincs nyoma. Sajnálni lehet ezt, mert e kezdeményezése merészen előremutatott, a japán költészet nyomán haladó avant-garde versépítkezés felé. Ugyanakkor érthető, hogy ezt a kezdeményezést nem folytatta, hiszen alapvetően statikus szerkesztésről van szó, mely kibékíthetetlen ellentmondásban van Petőfi későbbi költészetének alapvetően dinamikus jellegével. A második kezdeményezést viszont nagy leíró költeményeiben igen magas művészi fokra vitte: a leírás korábban említett formáival szemben annak metaforikus-szimbolikus válfaját valósította meg, hol a jelentés nem előzi meg vagy követi a képet, hanem azzal párhuzamosan együtt fut, a szöveg sohasem esik le a metaforikus szintről a betű szerintire. Ilyen metaforikus-tematikusság szerkesztés jellemző példája *A puszta, télen*.

1847–48 programverseiben a retorika még többnyire érvényesül a *mondatszerkesztésben*. Érthető ez, hiszen a költő ezeket a verseket az európai forradalmi hullám felfelé ívelő szakasza idején, a közvélemény befolyásolására írta, s ezért bennük a történeti fejlődést egyenes vonalban, törés nélkül felfelé ívelőnek ábrázolta. Nem alkalmi jellegű, a szó mélyebb értelmében vett politikai költészetében viszont eltávolodott a retorikus mondatépítkezéstől. Míg *A XIX. század költői* retorikus szintaxisában — mely a vers adott kontextusában indokolt, a maga nemében tökéletes — Vigny vagy Hugo stílusához áll közel, addig *Az apostolban* már a költő deformálja, érvényteleníti a retorikus, explicit metafora-típusokat:

„Kietlen puszta mind a négy fal,
Azaz hogy puszta volna, ha
Ki nem cifrázta volna a penész,
S csíkosra nem festette volna az
Esdő, mely a padláson át befoly . . .”

Kései verseiben a retorikus *kidolgozottsággal* ellentétes és a szabad vers korszakában uralkodóvá váló *törékesség* jut érvényre (*Féltalomban* 1848). A korábban rendkívül szigorúan megszerkesztett mondat fellazul, s arra is van példa, hogy egy 80 soros költemény egyetlen lélektani mondatból épül fel (*Szerettek, kedvesem!* 1848).

A szintaktikai keretek fellazulása együtt jár azzal, hogy egyrészt a *verselés* is egyre szabadabb lesz, a sorok hosszúsága mind nagyobb kilengéseket mutat s az átkötések száma is nő — *Az apostol*t már a végletes átkötések jellemzik —, másrészt a *megmagyarázott metaforákat* a többjelentésű *jelkép* váltja fel. Elég, ha csak kiinduló s végpontjára utalunk egy lassú fejlődésnek. A *Zsengékben* még a metafora fogalmi jelentése mindig tisztán áll az olvasó előtt, mert a költő a klasszicista stílusra jellemző metaforatípusokat használja, melyeknek fogalmi alkotóját vagy a hagyományból ismerjük (halott metafora, allegória):

„Jött az éj szelíden végre,
S könyörülve békeségre
Álmaim karába vitt.”

(*Álom* 1840)

vagy a képi alkotótól elválasztva, külön szó jelöli meg (hasonlat, kupolás formula, appozíció):

„És por közé a hadfiak
Sűrűn omolva hultanak,
Mint gabna jégesőben.”

(*Lehel* 1842)

„Legyen pályád mosolygó rózsakert
És minden óra benne rózsaszál,
S ne tudd, ne tudd, leányka, e levért
Szív éjjelén hogy csillagom valál!”

(*Elválás* 1839)

„Hah, halál, te nagy kérdésjel,”

(*Dínom-dánom* 1843)

Később a klasszicista metaforahasználattól háromféle módon rugaszkodott el: a megmagyarázott metaforát nem önmagában szerepeltette, hanem füzérszerűen, kibontva, szintaktikailag beágyazva a vers szövetébe:

„Soh'sem hallotta ön hírét
A censurának? . . . hogyha nem,
Hát megmondom, mi az?
Az a pokol cséplője, mely alá
Kévéinket kell tartanunk, s ez
Az igazságot, a magot
Kicsépli belőle, aztán
Az üres szalmát visszadobja,
S ezen rágódik a közönség.
Ha ön nem hisz szavamnak, ám
Próbálja meg, s én minden szem magért,
Amely kévéjében marad,
Egy golyót nyelek le.
Ha azt akarja ön, hogy e
Cséplő alá ne jusson,
Ne gabonát, de maszlagot
Termesszen,”

(*Az apostol*)

metaforikus jelzőkkel és határozókkal a metafora díszítő jellegét állította előtérbe:

„Megviradt, fölébredett a föld, fut
A hajnaltól a nagy éjszaka.”

(1848)

„Úgy mentenek a halál útjára,
Mintha mentek volna lakomára.”
(Péter bátya 1849)

„Mikor jön majd az alkony,
Szerelmem alkonya?
...
Majd csillag képiben
Ragyog le zöld sírunkra
Sötétkéek éjeken.”
(Ti ákácfaék e kertben... 1848)

végül burkolt, többjelentésű igemetaforákkal vagy jelképekkel élt. E három lehetőség közül főként a harmadikat használta ki, mert az ő idejében korszerű költői stílus követelményeinek ez felelt meg a legjobban. A csekély metaforikus kisugárzása, általában csak egy másik szóra ható díszítő metafora Petőfinél nem vált a nyelv szervezőelvévé — mint Tennysonnál —, érett stílusában az egyszerre több bővítmény jelentését módosító, a metafora szintaktikai jellegét hangsúlyozottan kidomborító igemetafora:

„A sok összeveszett hang forgott a légben,
Mint a por a forgószélnek örvényében.
...
Főllállott Lehel. Nagy, kopasz homlokára
Rá szállt a bor lelke, rózsaszín sugára,
...
Jött és rá borult az este a határra,
Mint a gyászos asszony oltár számolyára,”
(Lehel vezér)

„Alattomban
Megcsapolták szívünket,”
(1848)

s még inkább a jelkép vált domináns elemmé, azaz olyan metafora, melynek képi összetevője nem a fogalmi mellett, hanem azt helyettesítve szerepel: közéjük tartozik a többjelentésű „száműzött király” is, *A puszta, télen* utolsó szakaszában, mely egyszerre kozmikus és politikai szimbólum.

Petőfi költészetében e jelkép az ironikus felhangok szaporodásával válik domináns stílus-elemmé. Jelképei azt sugallják, hogy minden más valójában, mint aminek látszik, sőt — mivel a látszat gyakran valóságnak tűnik —, valójában nem könnyű eldönteni, melyik a látszat és melyik a valóság. 1848 nyaratól a költő metaforáival a világ démonikus kétértelműségét fejezi ki: egy soron belül kétféle metaforikus értelemben használva ugyanazt a szót:

„Nyomorért csak új nyomort cserélnek. —”
(Tiszteljétek a közkatonaikat!)

vagy éppen ellenkezőleg, kétféle képei jelenítve meg ugyanazt a fogalmat, kevert metaforát teremtve:

„A reménynek nagy virágos fája,
Mit e csillag fénye fölmutat;”

(*Fiam születésére*)

Az irónia, a valóságnak tűnő látszat világában a nyelv is elveszti átlátszóságát: a szavak kétféleképpen is olvashatók, s a befogadó nem tudja könnyen eldönteni: melyik az igazi jelentésük, mert a költő — a modern irodalom nagy ironikusainak elődjeként — szüntelenül és hirtelen átvált a metaforikusról a betű szerinti síkra, vagy fordítva:

„A lég oly nyomasztó
A sóhajoktól s a penész szagától!

...

Ki fogja eltáplálni őket
Kenyérrel s szerelemmel?”

Az *apostolban* az irónia kifordított világa tárul elénk: hőse — akár az inkvizíció sanyargatottja Poe *The Pit and the Pendulum* című elbeszélésében — azt latolgatja, él-e még, vagy talán az egész világ kihalt s csak ő maradt fenn belőle. A költő minduntalan él a metaforikus és/vagy betű szerinti jelentés kétértelműségével. Feketének tűnik az, ami fehér:

„... mindig csak feketének látta,
Pedig fejr volt már, mint a galamb,
Csakhogy nem látszott színe a sötétben.”

s az élőknek le kell vetközniük, hogy a halottak felöltözhessenek:

„Ujján a gyűrűt pillantá meg,
Lelkénél drágább jeggyűrűjét...
Ezt kell tehát eladnia,
Hogy meztelen ne menjen
A földbe gyermeke?”

Élete végén Petőfi cselekvő részese annak a forradalomnak, melyet utoljára törnek le az 1848-as európai forradalmak közül. Mélyen átélve, általánosabb szintre emeli ezt a történelmi helyzetet: úgy látja, most bontakozik ki az a démonikus mozgás, melynek meg kell előznie az emberi értékeket kiteljesítő világ megszületését. Nemcsak világképében, hanem stílusában is: az egyirányú megszólítás, az epikum, a retorikus mondatszerkesztés és a megmagyarázott metafora háttérbe szorításával Poe-hoz közeledik. Megsejti, hogy Európa démonikus korszaknak néz elébe, mely arra fogja készíteni a költőket, hogy a tragikus irónia törvényeinek érvényesülését lássák az emberi létben. Fejlődése ott ér véget, ahol Baudelaire-nak, a 48-as forradalmakat ugyancsak átélő következő nemzedék legnagyobb költőjének a műve kezdődik. Az *apostol* bizonyos tekintetben a *Les Fleurs du Mal* és a *Chants de Maldoror* démonikus-ironikus világát előlegezi.

CONCEPTION DU MONDE ET STYLE DANS LA POÉSIE DE PETŐFI

Dans l'ensemble de l'oeuvre de Petőfi se fait valoir la dialectique du romantisme et du réalisme, pris au sens historique — sous ce rapport, Puskin et Balzac sont ses proches parents. Ses poésies précoces forment encore une transition du *biedermeier* viennois au „réalisme poétique” allemand: le chanteur des chansons à boire écrites au commencement des années 40 est un être naturel qui ne recueille que des impressions sensorielles et cela aussi d'une manière passive. Dans le cycle lyrique de 1845 intitulé *Felhők* (Les nuages) c'est déjà le poète-prophète romantique qui tient la parole, c'est-à-dire le représentant de ce que Marx, une année plus tôt, nommait être de genre, — expression par laquelle il désignait, à l'opposé de l'homme en tant qu'être naturel, l'homme ayant une existence pour lui-même, qui doit se justifier et s'activer dans son existence et dans son savoir. Cette conception du monde encore fragmentaire du poète des *Nuages* a été intégrée dans une unité plus grande dans son ouvrage lyrique plus ample, mêlé de moments épiques, intitulé *Tündérlom* (Rêve de fée, 1846), dans lequel il évoque le noyau de la vision romantique, la scène de l'épiphanie, quand l'intemporel paraît dans le temps, c'est-à-dire l'être humain limité pressent l'infini du monde qui l'entoure. Il a réalisé la synthèse dans ses poésies descriptives, avant tout dans *A puszta télen* (Le puszta en hiver) et *Kis-Kunság* (La Petite-Cumanie) (toutes les deux de 1848): le quasi-moi lyrique qui y figure est défini par la dialectique de l'être naturel et de l'être de genre.

Mais, avant d'arriver à cette synthèse, sa conception du monde s'est changée fondamentalement: au temps du *Rêve de fée*, il donnait à l'existence humaine un sens élégique, il projetait cet état idéal dans le passé, et il a ramené ses regards vers le passé, de ce présent qui n'était plus idéal. Son amour qui commençait en automne de 1846, envers Julia Szendrey, et plus tard leur mariage influençaient négativement son monde poétique: au lieu du passé, c'était le présent qui a occupé le centre de la conception de l'existence; dans ces poésies amoureuses statiques (Elértem, a mit ember érhet el... — J'ai obtenu ce qu'un homme peut obtenir... etc, en 1847) c'est l'existant réellement, hic et nunc qui paraît être l'idéal, l'interlocuteur est rempli du sentiment de la satisfaction et de la réussite. Tandis que dans les poésies de l'épiphanie c'était la liberté, ici c'est la contrainte qui représente la valeur humaine principale. C'est la poésie politique qui élève Petőfi au rang des poètes européens les plus considérables de l'époque. A la fin de sa vie, il est un participant actif de la révolution qui dura le plus longtemps parmi les révolutions européennes de 1848. En la vivant profondément, il élève cette situation historique sur un niveau plus général. Il interprète dynamiquement l'existence de l'homme, il fait voir l'histoire en tant qu'un processus dialectique indiquant l'avenir, il représente un mouvement démonique qui doit précéder la naissance d'un monde qui fera épanouir les valeurs humaines. Et cela non seulement dans sa conception du monde, mais dans son style aussi: en poussant à l'arrière-plan l'apostrophe unilinéaire, l'épique, la construction rhétorique de la phrase et la métaphore expliquée, il s'approche de Poe. Il pressent que l'Europe s'attend à une époque démonique qui invitera les poètes à voir dans l'existence humaine la domination des lois de l'ironie tragique. Son évolution finit là où commence l'oeuvre de Baudelaire, le plus grand poète de la génération suivante qui a vu également les révolutions de 1848. Son poème autobiographique, *Az apostol* (L'apôtre, 1848) anticipe en quelque sorte le monde ironique-démonique des *Fleurs du Mal* et des *Chants de Maldoror*.