

ARANY JÁNOS: "KERTBEN" CÍMŰ VERSÉNEK SZERKEZETI SAJÁTOSSÁGAIRÓL¹

- | | | |
|----------|--|--------------|
| I. (1) | 1. Kertészkedem melán, nyugodtan,
2. Gyümölcsfáim közt bibelek;
3. Hozzám a tiszta kék magasból
4. Egyes daruszó tévelyeg;
5. Felém a kert gyepein által
6. Egy gerlice bűgása hat:
7. Magános gerle a szomszédban —
8. S ifju nő, szemfödél alatt. | 5 |
| II. (2) | 1. Kevés ember jó látogatni,
2. Az is csak elmegy hidegen:
3. Látszik, hogy a halott szegény volt,
4. Szegény s amellett idegen.
5. Rokonait, ha van rokonja,
6. Elnyelte széles e világ;
7. Nem nyit be hozzá enyhe részvét,
8. Legfőljebb... a kíváncsiság. | 10

15 |
| (3) | 1. Műhely körül a bánatos férj
2. Söhajtva jár, nyög nagyokat;
3. Ide fehérlenek deszkái,
4. Épen azok közt válogat.
5. Amaz talán bölcső leendett,
6. Menyegzős ágy eme darab:
7. Belőlük elhunyt hitvesének
8. Most, ime, koporsót farag. | 20 |
| (4) | 1. Siránkozik a kisdéd árva,
2. Amott sír öntudatlanul;
3. Ha nő szegény, az életkönyvből
4. Nehéz első betűt tanul!
5. Őlében rázza egy cselédlyány,
6. Duzzogva fel s alá megyen:
7. „Sirj no, igazán sirj!” kiált rá,
8. S megveri, hogy oka legyen. | 25

30 |
| III. (5) | 1. Kertészkedem melán, nyugodtan,
2. A fák sebeit kötözöm;
3. Halotti ének csap fülembe... | 35 |

¹ Az itt közölt tanulmány a vers átfogó elemzését készíti elő. Azokat a nyelvi-szerkezeti összefüggéseket tárja fel (és részben értelmezi), amelyek ha egyenként más és más súllyal is, együtt a költői-emberi személyiség pszichikai-ideológiai válságának, e válság drámai megjelenítésének hatásos eszközei. Míg az elemzés következő szakaszában a pszichikai-ideológiai tartalmak vizsgálatán a hangsúly, itt a nyelvi-szerkezeti összefüggéseken. Másrészt az átfogó elemzéssel szemben, amely szükségképpen korlátozza magát alapvető szempontjának kidolgozására és értékel, e tanulmány inkább a versben rejlő esztétikai lehetőségeket veti-vonultatja fel.

4. Eh, nékem ahhoz mi közöm!
5. Nem volt rokon, jó ismerős sem;
6. Kit érdekel a más sebe?
7. Elég egy szívnek a magáé,
8. Elég, csak azt köthesse be.

40

- IV. (6)
1. Közönyös a világ... az élet
 2. Egy összezsúfolt táncterem,
 3. Sűrög-forog, jó-megy a népség
 4. Be és ki, szünes-szüntelen.
 5. És a jövőket-távozókat
 6. Ki győzné mind köszönteni!
 7. Nagy részvétel, ha némelyikünk
 8. Az ismerőst... megismeri.

45

- (7)
1. Közönyös a világ... az ember
 2. Önző, falékony húsdarab,
 3. Mikép a hernyó, telhetetlen,
 4. Mindég előre mász s — harap.
 5. S ha elsöpört egy ivadékok
 6. Ama vén kertész, a halál,
 7. Más kél megint, ha nem rosszabb, de
 8. Nem is jobb a tavalyinál.

50

55

(1851)

Keletkezésének közvetlen körülményeiről semmit sem tudunk, közvetett körülményei pedig — a szabadságharc bukását követő anyagi és szellemi megrendülés, bizonytalanság — már-már unalomig ismertek. A vers először a *Hölgyfutár* 1851. április 23-i számában jelent meg, majd a *Kisebb Költemények* első kiadása óta (1856) minden, 48 utáni líráját tartalmazó Aranykiadásban szerepel. Megtalálható a Horváth János szerkesztette, nagy hatású *Magyar versek* könyvében (31.), és a *Hét évszázad magyar versei* c., irodalmunk legjelentősebb költeményeit reprezentáló antológia (23.) valamennyi kiadásában is.

Ugyanakkor meglepő kritikai közöny fogadta: a kortársak — Greguss, Gyulai, Salamon és Szász Károly — a kevésbé sikerült versekre is kitérő-méltató cikkeikben meg sem említik, Erdélyi János mindössze egy mondatra méltatja. Bérczy Károly (8.) az egyetlen kivétel, aki a kisebb költeményekről írt kritikájában kiemeli és részletesen ismerteti, mint tipikus példáját Arany olyan költeményeinek, amelyekben „az érzelem az okoskodással, a szív az ésszel, a költő a bölcsésszel... jó összeütközésbe, s ahhoz képest amint” az utóbbi „a másik fölött túlsúlyra vergődik, nyer a minden esetben keserű hangulat komolyabb színezetét”.

A verssel mostohán bánt a továbbiakban is irodalomtörténetírásunk. Nagyon tanulságos ebből a szempontból annak a reprezentatív felmérésnek az eredménye, amelyet száz év felsőbb tanodái, kereskedelmi iskolái és gimnáziumai magyar irodalmi olvasókönyveinek Aranyanyagáról végeztünk. Minden tíz év jelentékenyebb 2—3 olvasókönyvének anyagát véve alapul, összesen két esetben utalnak rá (Beöthy, 7. és Bakács, 4) és *egyellen* esetben közlik a versszöveget, kommentár kíséretében (Zsigmond, 45.).

A kommentár figyelemre méltó, mivel a vers lényeges sajátosságát emeli ki: „Jellegzetes példája a Kertben az ún. *reflexív költészetnek*, vagyis az olyannak, melyben a költő lelke a külső világ jelenségeire és eseményeire 'reflektál', 'reagál': ilyen vagy olyan lírai állapotba jut általuk.” Sajnos a fontosabb Arany-monográfiák, tanulmányok — Ember Gyula (13.) megállapításait leszámítva — lényegesen kevesebbet: semmit sem mondanak a versről, vagy epitheton ornans-szal látják el: „Arany legfanyarabb hangulatú költeménye”, „keserű hangú költemény, az emberi önzés megéneklése”, „kertjét is méla költemény örökíti meg; mindenütt szenvedést lát, s legfőleg a közönyben talál orvosságot” stb.

A vers mellőzésének oka elsősorban az lehetett, hogy a nagykőrösi korszak líráját általában mellőzték, akár a *Toldival* csúcstól elérő „egyműves”, akár az epikus, a ballada-költő vagy a

kései lírikus Arany-képből kiindulva; csupán azokat a verseket nem, amelyeket ilyen vagy olyan vonatkozásban közvetlenül kapcsolatba hozhattak életrajzi körülménnyel. A korai líra esztétikai értékelésében csak az utóbbi évtizedben következett be döntő változás, mindenekelőtt Baránszky Jób László (6.) és Németh G. Béla (33.) tanulmányai nyomán.

Baránszky részletesen is kitér a *Kertben* társadalmi hátterére és lélektani mechanizmusára: „A közönyös, polgárosodó paraszthajdu község ridegsége s a patriarchális formákat bontó, kiméletlen szabadverseny együttes hatása jut kifejezésre abban, ahogy Arany pszichológiai realizmusával elemzi magán, hogy miként reagál a szomszéd udvaron szeme előtt lejátszódó tragédiára . . . A kezdet éppúgy, mint az *Ősszel*-ben, tényszerű önelemzés. A második versszak nem egyéni önelemző, hanem társadalomlélektani . . .” stb. De Baránszky itt adós marad a voltaképpeni elemzéssel: *prózára fordítja le* a verset és néhány észrevételt fűz hozzá, ugyanakkor éppen a vers „formanyelvét”: nyelvi és műfaji sajátosságait nem vizsgálja.

Annál kevésbé érthető a vers iránti közöny, mivel a *Kertben* kompozíciója könnyen átfogható: lokalizált, élesen körvonalazott *életképből* bontva ki *gondolati tartalmát*, az *emberi* kapcsolatok ijesztő deformálódását, *fokozatosan kitágítva a tér és idő dimenzióit*, a *végző általánosításig*. A vers fogalmi-képi anyaga dinamikus: magány és zsúfoltság, szemlélődés és egymás legázolása, idilli természet és féreg-létű ember, élet és halál egymásba fonódó *ellentéteinek* gazdag szövetéből bontakozik ki Arany költői-gondolkodói szemlélete, magartása. Szerkezet tekintetében pedig *ritka* megoldás Arany költészetében: az *epikus* jellegű életképet egyszerre emeli át *saját* lírai helyzetének megjelenítésére és emeli fel a *gondolati* líra szintjére, az *objektív* világ szükségszerűségének érzékeltetésével.

Kétségtelen, hogy a mai fül számára bántó lehet a vers *hol* enyhén szentimentális, *hol* enyhén didaktikus hangvétele; egészében mégis frissen hat az illúzióvesztés megrendítő, nyomasztó kifejezése. Az illúzióvesztés *tere* a szűken határolt, személyes szituációból magává a határtalan, személyek fölötti Történelemmé általánosul, de a személyes átélés által koordinált *konkrét történelemmé* — amely a nemzetnek önállósága helyett alávetettségét, sőt önelvesztését hozta; amely a családias bizalom patriarchális demokráciája helyett a közöny, sőt idegenség tőkés-polgárosodó világa felé halad.

Amikor most kísérletet teszünk a *Kertben* legfontosabb összetevő tényezőinek (karakterisztikájának) meghatározására, abból indulunk ki, hogy a *költemény* — úgy is, mint a nyelv artisztikus szervezete, úgy is, mint az artisztikum nyelvi megjelenésmódja — *különbőle szerkezetek hálózata*. Éppen e szerkezetek azok a viszonylag önálló, elkülöníthető és meghatározható építőkövei a versnek, amelyek sajátos kapcsolatot teremtenek mind a nyelvi-hangzati összefüggések felől a pszichikai-erkölcsi jelentések felé, mind az utóbbiakról az előbbiekhöz.²

Elemzésünkön kívül marad az az igény, amely a vers eleven egészét, a versegész eleven-ségét kívánja tolmácsolni, akár úgy, hogy az irodalmi versszöveget lefordítja irodalmi prózára (vagy ha didaktikus célzatú, köznyelvi prózára), akár úgy, hogy a személyiségben kiváltott verselményt ismerteti. Korlátozott mértékben használjuk fel az összehasonlító módszer eszközeit: viszonyításainkban nemigen lépünk túl a magyar irodalom határain. Arra sem törekszünk, hogy választott elemzésműveleteinket végigvigyük, de arra igen, hogy a költemény elemzését e műveletek *organikus rendszerén* vigyük végig.

² Azaz e szerkezetek specifikálásában és egymáshoz való helyzetük meghatározásában látjuk az elemzés elsőrendű feladatát; fogalmazhatjuk úgy is — lukácsi terminológiával —, hogy a költemény különössége *tényezői*, illetve tényezői *különössége* által jellemezhető. Talán a *nyelvi eszköztár* és a *szemléleti jelentés között közvetítő és mindkettőt egybefogó szerkezet* fogalomban sikerül olyan kategóriát kapnunk, amely esetenként könnyebben konkretizálható; s így elkerülhetővé teszi a túl merész spekulációt, de nem mond le az esztétikai igényről. Az utóbbi pedig számunkra nem jelentheti sem azt az álláspontot, amely az irodalmi alkotásban csupán különleges megjelenítést látja valaminő társadalmi-erkölcsi információnak; sem azt, amely a pszichikai-ideológiai tartalmakat — „költészetről” lévén szó — esetleges, külső járuléknak tekinti.

1. Az olvasó számára elsőként ható megkülönböztető jegyet, a vers írott képét, *külső rendezettségét* vizsgálva már releváns sajátosságokra bukkanunk. A *Kertben* hét nyolcsoros szakaszból áll. Még Erdélyi János (15.) megfigyelte, hogy „szakra nézve Arany előleg kedveli a nyolcsorosokat, melyet a négysorosból rakott össze, s úgy látszik, hogy egy-egy gondolati mozzanatra neki annyi elég és legalkalmasabb”. Ha a nagykőrösi korszak lírájára valóban a nyolcsoros szakasz gyakorisága a jellemző is, e periódus egyetlen más strófaszámú verstípusánál sem fordul elő szakasz- és sorszám egyezés. Mind az öt hétszakaszos vers (1850: *Évek, ti még jövőendő évek, Letélszem a lantot, Fiamnak*, 1851: *Kertben*, 1852: *Visszatekintés*) nyolcsoros versszakból áll.

Természetesen az ilyen megegyezéseket óvatosan kell kezelni, kvalifikációs értékük igen csekély: csupán annyit mondanak az ide tartozó versekről, hogy Arany közepes hosszúságú költeményei. Azonban ha meggondoljuk, hogy a további hétszakaszos versek nagy része is (1860: *Rendületlenül*, 1861: *Magányban*, 1877: *Mindvégig, Kozmopolita költészet* stb.) erősen *gondolati-érvelő* jellegű, akkor feltételeznünk kell, Erdélyi szavaival élve, hogy Arany kedveli a hétszakaszos terjedelmet, amely a legalkalmasabb számára egy-egy koncentrált érveléssor kifejtésére. De a további hossz- és időviszonyok vizsgálata is megerősíti annak feltételezését, hogy hasonló — közös típusba sorolható — versekről van szó.

Alig van eltérés a sorok szótagszámban: az *Évek, ti még jövőendő évek*⁴ 9 és 8, a *Letélszem a lantot*⁵ 9, 8 és 7, *Fiamnak* 9 és 10, *Kertben* 9 és 8, végül a *Visszatekintés* 8 és 7 szótagos sorokból épül fel. Közülük háromnak (*Évek, Letélszem, Kertben*) még a rímképlete is azonos: xaxaxbxb. A metrikája mind az ötnek időmértékes — az *Évek, Letélszem* és a *Kertben* jambusi, a *Fiamnak* és a *Visszatekintés* trocheusi lejtésű. De az időmértékes verstani modell általában sajátja a későbbi hétszakaszos verseknek is.

2. A *verstani szerkezet* kvalifikációs értéke már nagyobb, mint a *külső rendezettség*.⁶ Ennek megfelelően értelmezhetjük a *Kertben* verstani szerkezetét is, amely középkori eredetű, két

³ Ha a költeményt *poétizált* nyelvként fogjuk fel, akkor elkülönítését ebben a közegben kell kezdeni. A poétizáltság pedig R. JAKOBSON (27.) szerint a nyelvi közlés olyan funkciója, amely sajátosan a kommunikáció egyik tényezőjére: magára a *közleményre* van tekintettel. Még ha a Jakobson által meghatározott funkció mások — nálunk HANKISS ELEMÉR (21.) — értelmezésében csak retorikainak minősül is, célszerűnek látszik a nyelvi közlés ilyen típusú szerveződéséből *kiindulni*. Vagyis a nyelvi-hangzati elrendezésnek abból a sajátosságából, hogy a költői közlésben (eltérően a nem-költőtől) a *hasonlóság szelekciós elve az egymásra következő kombinációs elve fölé rendelődik*; így meghatározóvá válnak a szövegegységek ritmikus ismétlődő hossz- és időviszonyai. Alighanem igaza van HORVÁTH JÁNOSNAK (24), amikor megállapítja, hogy — noha maga Arany a nyelvi ritmus jelentkezését elsősorban a gondolati-logikai szerkezetben ismerte fel — fia, Arany László méltán terjesztette ki e szabályszerűségek érvényét a hangzati-zenei szerkezetre, éppen a népköltészet és Arany János költészetének tanulságai alapján. A két Arany eredményeit figyelembe véve, a nyelvi-hangzati összefüggések leírását mindenestre összekötjük azzal, hogy utalunk ezeknek az összefüggéseknek tematikus-logikai kapcsolataira.

⁴ Továbbiakban: *Évek*

⁵ Továbbiakban: *Letélszem*

⁶ Még ha irányadónak is fogadjuk el LUKÁCS GYÖRGYNEK (30.) a ritmusra, mint az esztétikai visszatükröződés *elvont* formájára tett megállapítását: „egy magáértvaló ritmus elemzéséből sohasem lehet ugyan kikövetkeztetni, hogy milyen tartalmakra alkalmazható; de a tartalom minden egyes konkrét esetben világosan és egyértelműen vonzódik egy meghatározott ritmushoz.” Tegyük hozzá: a ritmusmodellek hozzárendelődése bizonyos jelentéstartalmakhoz fokozott mértékben mutatható ki egyazon költői életművön belül; nyilván az alkotói gyakorlat lélektani mechanizmusa hat szabályozóan arra, hogy a művész a ritmusmodell korábbi megvalósulásából mit ismer el a maga számára tradicionálisnak.

Híres bizonyosság erre ARANY JÁNOSNAK (3. b) Szemere Pálhoz írt levele, amelyben ennek különösképpen „neszme”-elméletét igazolja. „Neszmén” Szemere „nem-eszmét”, „még nem eszmei tisztaságot” ért, és Arany ezt az ihlettel, az alkotásfolyamat korai szakaszával azonosítja; amikor a nyelvi-hangzati modell létrejön, megelőzve és meghatározva a logikait, de egyben a költői diszpozíciónak — tehát *tartalmi* elemnek — függvényeként.

sorból álló *jambusi periódus*, minden bizonnyal az ambróziánus himnuszforma egyik variációs fejleménye.⁷

Aranyánál viszonylag ritka a jambusi metrum; Négyesy László (32.) adatai szerint 123 esetben fordul elő (10 209 sor), míg Vörösmarty költszetében 124 (30 515), Petőfiében 361 (13 761), Tompáiban 374 esetben (19 626). Lírájában összesen 29 jelentősebb jambusi verse van. Mivel kisebb a variációs lehetőség, Arany lírájában a ritmusmodell hangulati töltését határozottabban megjelölhetjük: minden előfordulásában a metrum *lassú, melankólikus* lejtése funkcionál. Az irónikus Vojtina-leveleket, a Széchenyit magasztaló ódát és néhány alkalmi versét leszámítva, valamennyi ide tartozó költeménye panaszos, elégikus hangulatú (*Évek, Összel, A költő hazája, Ráchel, A dalnok buja, Rendületlenül, Hídavatás* stb.).

A *Kertben* lassú, melankólikus lejtését a verstani tényezők egész sora segíti elő. Soronként általában 2–2 főhangsúlyos szótag van, a másodiknak helyzete változó, ami oldottabbá teszi a jambusi lejtés feszességét. Mivel a páratlan sor rímtelen, a himrímek élessége nem érvényesül; a vers lassabban, tompán gördül. A rímek közötti távolságot kiegyenlítően szabályozza a két sorra terjedő szintaktikai szerkezet gyakorisága, az egységeken belül enjambement-nal (17 esetben, azaz a maximális lehetőség 60%-ában!). A tempó fékezését szolgálja a sok írásjeleszűnet (7) és a hosszabb, háromtagú szavak szokatlanul magas aránya (32%) is.

3. Ha a modell melankólikus lejtésének jelentéskörét próbáljuk meghatározni, az előzményt a középkori *halálhymnuszokban* és *haláltánc-énekekben* kell látnunk. Nem lehet véletlen, hogy a Hídavatás halál-forgatagának látomását éppen ez a verstani szerkezet közvetíti:

„Jerünk! ... ki kezdje? a galamb-pár!”

Fehérben ifjú és leány

Ölelkezik s a hídon van már:

„Egymásé a halál után!” stb.

A kései Aranyánál — Elek Oszkár (12.) meggyőzően bizonyítja — a klasszikus német balladaköltészeté a közvetítő szerep, az ötvenes évek elején azonban inkább a magyar barokk és a byroni romantika halálkultuszának van számottevő hatása.

Különösen az utóbbi jelentős, László Irma (29.) nem túloz, amikor a nagykőrösi korszakot a „byronizmus korá”-nak nevezi. A *Kertben* — akár a *Bolond Istók* első éneke — mind motívumaiban, mind metrikájában megfeleltethető a *Don Juan*-nak. Természetesen a halál-téma megszólaltatása különféle hangnemben történhet, a tragikustól a melankólikuson át a derűvel ellensúlyozva oldóig, — ami döntően befolyásolja a ritmusnak tulajdonított tempót. A modell „kapcsolatait” figyelembe véve pedig a haláltánc-ének több szempontból is előzmény.

A ritmusmodell egyrészt hozzákapcsolódhat a *témához*: a halálhoz. A téma természetesen variálódhat; a Természet, az Idő vagy éppen a Sors hasonlóképp a közös vagy egyéni végzetre irányulhat és irányíthat, mint a Halál (közvetlenül). Másrészt a modell hozzákapcsolódhat a *logikai-képi kerethez*: a tánchoz. Verstanában Horváth János (26.) számos példát hoz fel, amely ezt a ritmusképletet táncképzettel párosítja. Vagy közvetlenül, mint Gyulainál:

Mélázva állok a teremben,
Szép ifjú párok serege lebben
Körülem táncot táncra lejtve,
Az élet gondját nem is sejtve.

⁷ Ambrus püspök jambusi nyolcása a provençal és a francia költészetből szétsugározva már a középkorban szinte nemzeti versforma lett a németeknél és az angoloknál, korai megjelenését magyar nyelven a Döbrentei-kódex tanúsítja. De elterjedtségénél fogva éppen e modell igen sokféle hangulat befogadására és visszaadására lett alkalmas. Gárdai László (18.) mutatta ki, hogy lendületet, suhanó ritmust szuggéral Kölcseynél, mélan merengő Vörösmarty-nál, Komjáthy-nál és mindenekelőtt Reviczky-nél, akaratosan kemény, bátor zengésű Juhász Gyula Munkásgyermekek himnuszában stb.

Vagy közvetve, mint Tompa *Tánc* c. költeményében:

Rögeszménél fogd az embert,
Mint ártó műszert a nyelén,
S vezetheted, ha eddig nem ment,
Orránál fogva könnyedén.

Végül a metrum kapcsolódhat a *retorikai-stilisztikai felépítéshez*: a vitázó-érvelő, okoskodó-skolasztikus kifejtéshez. Ez a kapcsolat azután — akár a logikai-képi keret — függetlenné válhat az eredeti témától, és korok-irányzatok műalkotásai szerint felvehet új tartalmakat. Így pl. Arany esetében a magyar romantika nagy gondolati lírájának közvetítő szerepe vitathatatlan. De tanulmányunknak ebben a szakaszában csak utalhatunk arra, hogy a *Kertben mindhárom szempontból megfeleltethető a haláltánc-énekeknek*. Aranynak különben valamenynyí jambusi verse bonyolultabb gondolati tartalmú; szinte mindegyikben szerepel Halál- vagy Sors-motívum; és a verseknek mintegy kétharmada vitázó-érvelő.

A *Kertben*-nek is az a része a leginkább lassú, tompa hangzású, amely különösen telített gondolati jelentéssel: az utolsó két szakasz. Az írásjelek szünetei fokozott mértékben lassítják a ritmust: több itt a hiátus, mint a többi öt szakaszban együtt (1. 41., 47., 49. és 52., illetve 7., 16. és 24. sort); az enjambement-ok tompítják a rímet: majdnem annyi itt, mint a többiben együtt (7 : 10 az arány). Ez a vers *belső tagoltságára* mutató tendencia azonban a releváns nyelvi hangzati összefüggéseknek csak egy magasabb szintjén fejthető ki mélyebben.

4. A vers egyenletes, nyugodt tempójának eszköze a szavak *szófaj* szerinti eloszlása is. Az igék száma szakaszonként *parabolikusan* (4–7–6–11–6–6–4), a melléneveké hullámozóan szimmetrikus (6–2–4–5–4–3–7), míg a főneveké (11–11–9–7–9–9–8), számneveké és névmásoké (az 5. szakaszt kivéve) lényegében azonos szinten marad. Az első versszakbeli minimum (3) és az utolsó maximuma (14) bontja meg keretszerűen a határozó-, viszony- és egyéb szófajták egyenletes (8) eloszlását is. Végső soron az egyes szófajok előfordulása szakaszonként *azonos, állandó érték*, amit még megerősít a mondatbeli pozíciójuk.

A mondatrészek elhelyezése ugyanis hasonló sok esetben (3–4. és 5–6., 41–42. és 49–50. sor stb.), sőt, az egyes sorok között is: magános + gerle + szomszédban
ifjú + nő + szemfödél alatt

Az arányon nem változtat a szintaktikai szerkezet megfordítása sem. (1. és 2., 21. és 22., 33. és 34. sor stb.) Az egyenletes, arányos eloszlás kialakításában mindenekelőtt a *Kertben kvantálhatósága* hat szabályozóan; felépítésének az a sajátossága, hogy 2–2 soronként elkülönülő és elkülöníthető, viszonylag önálló egységek láncolata. Ezek a kis egységek a szó szoros értelmében kvantumok: saját tömeggel és energiával rendelkeznek — metrikai, szintaktikai és szemantikai szempontból egyaránt határoztak.

Ritmusmodelljük — mint kifejtettük — a *kétsoros jambusi tizenhetes periódus*. Szintaktikai modelljük a *kétsoros mondat*: „Hozzám a tiszta kék magasból /Egyes daruszó tévelyeg”, „Műhely körül a bánatos férj /Sóhajta jár, nyög nagyokat” stb. Ha pedig összetett mondat — „Siránkozik a kised árva, / Amott sír öntudatlanul” —, a második mondat általában magyarázza, kifejti az elsőt; közöttük mindig *szorosabb* a kapcsolat, mint kifelé. Végül szemantikai modelljük ezeknek az egységeknek a *kétsoros állítás*, a kétsoros kép. Ezért az egységek *láncszerűen* kapcsolódnak egymáshoz: hírértékük hasonló; saját rész-körükön túl nem utal egyik sem többre, mint a másik; nem utalnak közvetlenül a versegészre sem.

Természetesen mindez csak megkorlátozóan igaz; minden műalkotás — valljuk — *hierarchikus szervezet*. Itt is van olyan *kitüntetett elem*, amely megszervezi a többi, lekerékíti egészé, méghozzá azáltal, hogy *mint verset záró elem*, visszaül a korábbi előfordulására. A magyar költészetben jellegzetesen XIX. századi szerkezet; éppen vele szemben jelölte meg kritikáiban József Attila (28.) radikálisan újként, „formaművészetként” a *spirál*- vagy másképpen szer-

pentinszerű szerkezetet, ahol a mű rendszerének elemei „egymást nem közvetlenül, hanem a segítségével keresztül hangsúlyozzák”.⁸

5. A *Kertben* láncszerű szerkezetét a *kert* illetve különféle változatainak *litterális-metaforikus játéka* szervezi meg. A „*kert*” kifejezés ötször jelenik meg a versben:

1. cím: *kertben* — határozóraggal ellátott főnév
2. 1. sor: *kertészkedem* — ige
3. 5. sor *kert* — főnév
4. 33. sor: *kertészkedem* — ige
5. 54. sor: *kertész* — főnév

Ha grammatikai-poétikai funkcióit számba vesszük, nincs a versben még egy nyelvi elem, amely ennyire sokszorosan funkcionálna.

5.1 A „*kertészkedem* mélán, nyugodtan” először *felütés*, intonáció; a vers fiktív *én-jét mutatja be*. Megjeli 1. *tevékenységét* (*kertészkedik*), amely időleges cselekedet, nem hivatás: a *kertész nem* kertészkedik; 2. *tevékenységének helyét* (már maga az ige is, de megerősíti a cím: „*kertben*” és a következő sor helyhatározója: „*gyümölcsfáim közt*”); 3. *tevékenységének módját* (*mélán, nyugodtan* — sőt, a „*bibelek*” is). A betű szerinti *kertészkedésről* azonban kiderül, hogy csak *inkognitója* a fiktív énnek, aki elsősorban nem *tevékenykedik*, hanem *egyszerűen jelen van*, nem *kertészkedik*, hanem *szemlél*.

Akkor a „*kert*” sem egyszerűen színhely, hanem a fiktív *én megfigyelési pontja*, ahonnan lát és ahová irányul a látvány. E térbeli fókuszpont-jelleget fejezi ki a mondatkezdő, hangsúlyos helyzetű, határozott irányultságot kifejező helyhatározói viszonyzó: „*hozzám* . . . *tévelyeg*”, „*felém* . . . *hat*”. Az első két sor igéi még jelen idejű folyamatosságra utalnak (*kertészkedem, bibelek*), a következő sorok igéit azonban már időben *pillanatszerűvé* minősítik alanyuk, illetve alanyuk számhatározója (*egy* *daruszó tévelyeg, egy gerlice bűgása hat*)⁹ és a térbeli pont lokalizálása, mind vertikálisan (*hozzám* . . . *a magasból*), mind horizontálisan (*felém a kert gyepűin által*).

Az első versszakban tehát a fiktív *én* térbeli-időbeli pozíciója egy *rögzített „itt és most”* pont, de míg a térbeli konkretizált (*kert, gyümölcsfák közt*), addig az időbeli nem. Így a vers lokalizált-jelölt *térben mozogva* informál: *kert — szomszéd — szemfödél alatt — műhely körül — amott — cselédlyány öleiben*; míg az *időben nincs mozgás*, csak egyidejűség van, a harmadik szakasz „*épen*”-je és „*most*”-ja. Azaz a *kertészkedés litterális funkciója átvált a metaforikusba*: a *kertészkedő* alany voltaképpen szemlélődő, a *kert* pedig megfigyelési pont.

Tehát az első szakasz „*kert*” kifejezése mint nyelvi elem a következő szorosan vett grammatikai és poétikai funkciókkal rendelkezik:

1. a nyitó mondat állítmánya, és ezáltal a mondat alanyához, az egyes szám 1. személyű *fiktív én*-hez kapcsolódik
2. a negyedik mondat birtokának a birtokosa (*kert gyepűi*)
3. a második sorhoz az állítmányon és a határozón,
4. a harmadik sorhoz a határozón keresztül kapcsolódik
5. litterális jelentésében funkcionál az első szakaszban,
6. metaforikus jelentésében a 2–4. szakaszban.

5.2 A „*kertészkedem mélán, nyugodtan*” az ötödik versszakban visszavált a metaforikus síkrol a litterálisra, a szemlélődésről a betű szerinti *kertészkedésre*.

K₁ ————— K₂ ————— K₁

⁸ A két szerkezet típus megkülönböztetését elsősorban esztétikai és nem történeti értelemben használjuk. Külön probléma, hogy korok-irányzatok szerint kedvelik vagy mellőzik őket.

⁹ Felfogható mind az „*egy*”, mind az „*egy*” határozatlan névelőnek is; így a határozatlanság, véletlenszerűség érzetét keltve, funkciót tölt be. Véleményünk szerint mindkét funkciója érvényesül.

Az ötödik versszak kertészkedése azonban nem egyszerű ismétlése az első szakaszbelinek, hanem variációja, továbbfejlesztése — eltérő szövegkörnyezeténél fogva. Ahogy először a „bibelek” a szinonimja a „kertészkedés”-nek, úgy itt „a fák sebeit kötözöm”; ám az utóbbi fölöttébb dinamikusnak bizonyul.

A „bibelek” szigorúbban megfeleltethető: az első szakasz két sora egymás szintaktikai megfordítása (chiasmusz):

|| Kertészkedem m é l á n, n y u g o d t a n ||
|| G y ü m ö l c s f á i m k ö z t b i b e l e k ||

azaz az állítmányok a két mondat szélső pólusán helyezkednek el; a fiktív én körülményeiről a második sor sem mond többet, mint az első, csupán megerősíti, kiegészíti — magyarázó értelmű mellérendelt mondata. A megerősítő funkciót látszik igazolni a szemantikai párhuzam: a „kertészkedem” és a „gyümölcsfáim közt” egyaránt jelöli a tevékenység helyét, ahogy a „mélán, nyugodtan” és a „bibelek” is egyaránt a tevékenység módját.

Az ötödik versszak első két sorát hasonló grammatikai szerkezet és funkció jellemzi; a „fák sebeit kötözöm” szintén magyarázó értelmű mellérendelés, és az állítmányok is a mondatok szélső pólusán helyezkednek el:

Kertészkedem m é l á n, n y u g o d t a n
A f á k s e b e i t k ö t ö z ö m

Ugyanakkor hasonló szemantikai párhuzamnak nyoma sincs — a kötés lazább; a szoros megfelelés érzetét az első szakasz sorai között meglévő szoros kötés átsugárzásának tulajdonítjuk.

Mindenesetre a „fák sebeit kötözöm” az átsugárzás hatására igen szervesen kapcsolódik és minősíti a „kertészkedem mélán, nyugodtan” mondatot. Másrészt többféle környezetben való előfordulásával (zeugma) biztosítja a váltást a fák sebtől a más sebéhez, a másokénak kötözésétől a magaménak kötözéséhez. Így a kertészkedés-motívum a vers fordulópontja lesz, a szomszéd ház színhelyétől átvezet a világegyetemhez, az argumentációtól a konklúzióhoz. Nem egyszerű ismétlése az első szakaszbelinek, hanem variációja, továbbfejlesztése (K_1).

K_1 ————— K_2 ————— K_1 .

5.3 A „kert” kifejezés képzővel ellátott változata zárja a verset: „S ha elsöpört egy ivadékot / Ama vén kertész, a halál”. Leginkább az a szembetűnő, hogy más a tevékenység alanyamint eddig: nem a fiktív én, hanem a megszemélyesített halál. Ahogy a litterális és metaforikus sík játékát korábban az alany azonossága és a tevékenység különbözősége tette lehetővé, úgy most az alany különbözősége és a tevékenység azonossága.

Az, hogy a kertész halál „elsöpört egy ivadékot”, csak látszólag ellentétes az eddigi betű szerinti jelentésekkel (bibelek, sebeit kötözöm), valójában a halál is gyógyít, amikor a kártevő férget elsőpri. Vagyis a „kertészkedés” közvetlenül hozzákapsolható eddigi előfordulásaihoz:

1. 1. sor: kertészkedem (én, általában)
2. 33. sor: kertészkedem (én, gyógyítok)
3. 54. sor: 'kertészkedik' (ő gyógyít)

Ez az összefüggés adja meg a vers egész kontextusának értelmét azáltal, hogy kapcsolatot teremt a kertészkedő fiktív én és a kertész halál, a falusi kert és a világ mint kert színhelye között.

min. kapcsolat!

K_1 ————— K_2 ————— K_1 , ————— K_3

A cím azért írói telitalálat, mivel a legdinamikusabb nyelvi elemet jelöli: a láncszerű szerkezet kiinduló- és végpontját. A többszörös előfordulás litterális-metaforikus játéka által többértelmű: a fiktív én falusi kertjére és a világra (a halál kertjére) egyaránt vonatkozhat. Többértelműsége azonban valamennyi jelentésében túlságosan is értelmezett ahhoz, hogy akár

C. Brooks (11) „íronia”-fogalmának megfeleltethetnénk. E téren éppúgy, mint láncszerűségében, jellegzetesen XIX. századi; igen gyakori Arany lírájában, pl. hasonló láncszerű (záró-visszautaló) szervező funkciót tölt be a *Letérszemből a dal*, a *Visszatekintésben az álom* többértelmű, de minden esetben pontosan értelmezhető előfordulása.

A vers stilisztikai és retorikai felépítéséről¹⁰

1. A *Kertben* szókészletét vizsgálva feltűnő Arany nyelvi egyszerűsége, redukáltsága, a közhasználatú szavak túlsúlya. Vagy a létezés legfontosabb emberi közegét jelölik: férj, hitves, kised, ivadék, rokon, ismerős, szomszéd; vagy a tárgyi közegét: bölcső, műhely, menyegzős ágy, koporsó, szemfödél; vagy általános fogalmi keretét: élet, halál, ember, világ. Jelzőhasználatában a szókincs legegyszerűbb rétegeiből merít: tiszta, magános, árva, önző, stb. Ha az utolsó két szakasz deverbális mellékevei (falékony, összezsúfolt) élénkebbek is, mint a többi szakaszé — valamennyi köznapi, kis információs értékkel bír.

A sok nem-ige és nem-főnév (különösen a határozó-, viszony- és egyéb szófajta magas — 22%-os — aránya) a verset közbeszédszerűvé teszi¹¹ (vö. Szabolcsi, 40); az egyszerű, megszárt lexikális anyagot mégsem egyszerűen a köznyelv, hanem — a korabeli poétikai viszonyokat figyelembe véve — a népköltészet hatásának tulajdonítjuk, irodalmunkban éppen a nemesi-nemzeti retorika ellenhatásaként. A népköltészet termékenyítő erejét ma már ebben az egyszerűségben éppúgy látnunk kell, mint korábban a sajátosban, a különleges nyelvi és képi fordulatban.

Bár a *Kertben* szövegében az utóbbira is van példa. Riedl Frigyes (36.) finom megfigyelése, hogy az életképet nyitó felütés, amely az első szakasz helyzetéből átvezet, jellegzetesen népdal-szerű akkord:

Magános gerle a szomszédban —
S ifjú nő, szemfödél alatt.

Egy természeti és emberi motívum laza mellérendelése, ahol az asszociációs kapcsolatot ugyancsak Riedl, 37. osztályozása szerint) a helybeli-lokális azonosság teremti meg: a „szom-

¹⁰ A grammatikai síkon már nem sokat kezdhattünk a vers poétizáltságának a — Jakobson nyomán — verstani síkon megállapított elkülönítésmódjával. Itt ugyanis a szelekciós és kombinációs rendezőelvek egyenértékűek; más kérdés, hogy a kettőnek viszonylag önálló aspektusa van: a *stilizáltság* szempontjából a szelekciós, a *retorizáltság*é a kombinációs művelet az uralkodó. A két fogalom egyébként *funkcionálisan* is megkülönböztethető: míg a stílus a nyelvi elemek valamely (egyéni vagy közösségi) pszichikum szemléletének megfelelő kiválasztása; addig a retorika a nyelvi elemek valamely pragmatikus cél érdekében történő megszervezése. A stilizált nyelv mindig *megnyilatkozás*, a retorikus mindig *rátárgyítás*. A két aspektus természetesen áthatja egymást; pl. a reformkori nemesi „retorika” — amelyet Vörösmarty emelt poétizált szintre — egyszerre stílus és retorika, amennyiben egy sajátos társadalmi réteg érdekeinek megfogalmazásaként és erőinek megszervezéseként jött létre.

A két aspektus bevonása elemzésünkbe tehát nem annyira magának a poétizáltságnak elhatárolásában lesz segítségünkre, mint inkább a poétizáltságon belül. Ahogy a grammatizáltság a stilisztikai és retorikai felépítésnek, úgy ezek a poétizáltságnak *erőterét* alkotják; tehát szélesebb fogalmak. ERDÉLYI JÁNOS (15.) zseniális tanulmányában éppen azt fedezte fel, hogy Arany költészetét stilizált-retorizált nyelve emeli a „leírás”, a külső festés fölé, vagyis *poétizálja*, megvalósítva a „jelviséget”, a belső, a „poétai festést”.

¹¹ Itt csak utalhatunk a poétizáltságnak és a közbeszédyszerűségnek arra a kettősségére, amely a *Kertben-t* jellemzi. Pl. a hibátlan és a kevésbé hibátlan asszonancok arányos megoszlása (50–50 %) ugyanannak a szövegnek terében ilyen kettősség érzetét kelti: *hidegen-idegen, kötözöm-mi kötöm*, más *sebe-köthesse be*; illetve *bíbelek-tévelyeg*, e világ-kíváncsiság, köszönteni-megismeri, stb. (Arany asszonánc-elméletének nyelvészeti vonatkozásairól I. SZÉPE GYÖRGY (41.) tanulmányát.)

szédban". És a szerkezet bonyolultságára jellemző, hogy a helyhatározók grammatikai paralelizmusában egyszerre van jelen párhuzam (szomszédban — szomszédban) és ellentét (szomszédban — szemfödél alatt).

A továbbiakban azt vizsgáljuk majd, hogy a *Kertben* szövegében az egyszerű, megszűrt szóanyag miképp és mennyire stilizált és retorizált, a népköltészet hatása milyen sajátzerűen, másképpen oldódik fel Arany műköltői gyakorlatában, mint pl. Petőfiében; Horváth János (25.) szavaival: az új irodalmi ízlésnek mennyire és milyen egyéni változatát képviseli Arany lírája.

2. A vers szavainak alapvető rétege a *rokonsági-nemzetségi viszonyokra* utal: férj, hitves, kised, rokon (háromszor is!); illetve ismeretsegre: ismerős (kétszer), szomszéd; vagy e kapcsolatok hiányára, torzulására: idegen, (a pejoratív értelmű) népség, ivadék. Magát a *viszonyt* közvetlenül jelölő szó is szerepel, a vers egyik legsúlyosabb sorában: „Eh, nekem ahhoz mi közöm!” A rokonsági-nemzetségi viszony különösen meghatározó a falusi életformában, a *Kertben* geográfiája valóban a *falu*: a falusi műhely és a falusi kert, ahová daruszó tévelyeg és ahol gerlice bűg. Másrészt e viszony, amely a falu személyes-emberi közegét alkotja, tényleges kapcsolatot teremt a falu (1—4. versszak) és az általában vett személyes-emberi közeg (5—7. versszak) között.

Arany számára a rokonsági-nemzetségi viszony az emberi viszonyok *alapképlete*. Nem annyira vérrokonsági kapcsolatot jelent, mint inkább közösségi megnyilvánulásformát; a *Családi kör* idilljében még az idegen is családtaggá válik, a *Gondolatok a békekongresszus felől* vigasztalan helyzetképében még a családtag is idegenné. A nemzet, sőt az egész „embernem” is voltaképp egyetlen nagy család, ha *igazán*, ha eszményi módon az. Arany költészetének tematikusan ide tartozó darabjai három csoportra oszthatók: 1. a személyes családi viszonyokra utalnak; 2. a nemzetségi kapcsolatokat a nemzeti lét *individuális* alapjaként értelmezik; 3. közvetlenül a nemzeti létformát reprezentálják.

A *Kertben* a középső csoportba tartozik, amelynek megfelelőjét hiába keresnénk Vörösmarty vagy Petőfi költészetében. A rokonsági-nemzetségi viszony Vörösmartynál vagy *nemesi* és — mint ilyen — közvetlenül egybefonódik a nemzeti sorssal, vagy *privatizálódik*, s így a nemzeti lét érdekében a költő csupán az általánosabb „utód-ös” viszonyra hivatkozik. Petőfinél amennyiben előfordul, személyes jellegű; ugyanakkor a rokonsági-nemzetségi kapcsolatok közvetlenségét-intimitását maradéktalanul képes felidézni a *baráti-ismeretségi viszony* hangulatában, amelyet a spontán helyzet, rokonszenv teremt. Nála a népi-nemzeti közösség, a közösséghez való tartozás is sokszor e baráti-ismeretségi kapcsolaton át, e kapcsolat által van kifejezve.

3. A *Kertben* szókészlete — és vele összefüggésben grammatizáltsága — nem egyszerűen a rokonsági-nemzetségi viszonyokat jelöli, hanem eltorzulásukat, szétesettségüket, *hiányukat*. Az elhunyt hitves „idegen” a sürgő-forgó, jövő-menő, de mindenekelőtt „közönyös” emberek számára, akik „szeretettől övezett” család helyett „népség”-et alkotnak, törtető, majd el-sodort „ivadék”-ok egymásutánját.

A grammatikai szerkezettel kifejezett hiány-motívumok *lineárisan* rendezettek. Először közvetlenül a rokonsági-nemzetségi viszonyok deformációjára történik utalás; akár kapcsolatok hiányának (*kevés ember jó látogatni, az is csak elmegy hidegen*; rokonait, *ha van* rokonja, *elnyelte* széles e világ; *nem nyit* be hozzá enyhe részvét), akár éppen hiányt jelző kapcsolatok meglétének bemutatásával (pl. ahogy a cselédlyány bánik az árva kiseddel).

Később a kör kitágul, már nemcsak a rokonsági-nemzetségi, de általában az emberi viszonyok eltorzulásáról van szó. Részben a fiktív én — az egyén — személyes reflexiójában (nekem ahhoz mi közöm! nem volt rokon, jó ismerős sem; kit érdekel a más sebe?), részben a „mások”, a „többiek” — tehát általában az emberek — vonatkozásában (ki győzné mind köszönteni! nagy részvétel, ha némelyikünk az ismerőst megismeri; közönyös a világ... az ember önző, falékony húsdarab és telhetetlen, mindig előre mász s — harap).

A hiány-motívumok tehát így rendeződnek:

1. *rokonsági-nemzetségi viszonyok deformációja*
 - a) közvetlen megjelenítése: e viszonyok hiánya
 - b) közvetett: ezek hiányát jelző viszonyok megléte
2. *általános emberi viszonyok deformációja*
 - a) közvetlen: az egyén személyes reflexiójában
 - b) közvetett: általában az emberek kapcsolataiban

A két szint között egyrészt a *rész-egész*, másrészt az *alap-következmény* reláció állapítható meg. Nyilvánvaló ugyanis, hogy a szintek fogalmilag szűkebb és tágabb kört jelölnek; így elhelyezésük — hogy a szélesebb terjedelmű követi a szűkebbet — egy *általánosítás* két fázisaként fogható fel. Azért általánosítás, mert ugyanazt állapítja meg a két különböző szinten. Ez a logikai eljárás egy „mivel-akkor” típusú implikáció lehetőségét megengedi:

mivel a rokonsági-nemzetségi viszonyok torzultak

akkor (tehát, hiszen) az emberi viszonyok torzultak

azaz a vers a nemzetségi kapcsolatokat az emberi lét konkrét alapjaként értelmezi.

4. A *Kertben* nemcsak szemlél, de *szembesít*; nemcsak tudomásul vesz, de *panaszol*. A fik-tív én reflexiója — amellet, hogy az emberi viszonyok torzulását képviseli — egyben *távolságot* is teremt e viszonyokkal szemben; az indulatos kitörést (Eh, nékem ahhoz mi közöm! kitérdek a más sebe?) fájdalom-panaszos magyarázat szelidíti meg: „Elég egy szívnek a magáé, elég, csak azt köthesse be”. A *látványnak* és *értelmezésnek* sajátos dinamikája jellemzi a verset, amelyre itt csak utalhatunk.¹²

Így a *Kertben* az értéktelenné vált léthelyzettel szembesítő, a létben való otthontalanságot, kiszolgáltatottságot panaszoló költemények közé tartozik. E tematikus kör még szélesebb Arany lírájában. Az alapvető *szókincs-réteg* lehet más és más: életkort idéző (*Visszatekin-tés*), perlekedő-tületli (*Évek*), vallásérkölcsei (*Fiamnak*), erkölcsi-poétikai (*Mindvégig*) vagy éppen a rokonsági-nemzetségi viszonyokra utaló (*Kertben*); és ennek megfelelően a vers *gesztusa* is lehet más és más: létösszegzés, számonkérés a sorson, az elvesztett hit keresése, számvetés önmagával vagy éppen az elmagányosodás tudomásulvétele; de valamennyi ugyan-annak a *negatív személyiségállapotnak* megjelenítése.

A nagykőrösi korszak, de talán az egész életmű lírájának legszebb darabjait ez a fájdalom-melankólikus, hol rezignált, hol szkeptikus szembenézés jellemzi az emberi-költői helyzet megváltozásával, a megváltozott emberi-költői helyzettel. Természetesen a szélesebb, közve-tettebb tematikus kör éppúgy befolyásolja a versek szó- és gesztuskincsét, mint a közvetlen; de annak különféleségével ellentétesen: *kiegyenlítően* hat. Minden egyes költemény őrzi akár másodlagos pozícióban a másiknál hegemon, akár alapvetőként a másiknál alárendelt elemet. Így a példának választott versek mindegyikében fontos összetevő az életkort idéző és az erkölcsi-poétikai szókincs-réteg, a létösszegző-számvető gesztus — de nem mindegyikben a legfontosabb.¹³

¹² A fik-tív én helyzetéről tudósító első és ötödik szakaszban kizárólag mellérendelés van. A falusi életképet és az általános „világ”-képet tartalmazó szakaszokban azonban az alá- és mellérendelt mondat szerkezet egymást váltja és ez sajátos feszültség forrása. A mellérendelés állító és jelen idejű; az alárendelés feltételes, megengedő és következményes értelmű, s mind-három igeidő előfordul benne. Vagyis olyan strukturáról van szó, ahol az állítással követ-keztetés, a jelen idővel feltételes múlt és jövő, a *látvánnyal reflexió szembesítődik*. Hasonló szembesítődés magasabb, részek közötti szinten is megvalósul: az utolsó két szakasz mint egyetlen nagy reflexió áll szemben a másodiktól negyedik szakaszig ívelő egyetlen nagy látvánnyal. Mivel nem annyira a stilizáltság, mint inkább a versszerkezet dinamikájának kérdéskörébe tartozik, a probléma részletes kifejtésére a harmadik fejezetben kerül sor.

¹³ Végül is ahogyan a hegemon helyzetben lévő jegy feltárása alkalmas arra, hogy a verset típusként elkülönítsük, akár több költői életmű részeként (mint az önmegszólító verstípus esetében NÉMETH G. BÉLA, 34.); úgy az azonos tartalmú, de eltérő helyzetű jegyek vizsgálata

Például az *Évek* szókészletének alapvető rétege *perlekedő-üzleti*: tartoztok, adós maradt, kamatját fizessétek le, a tőkét fölvehetem; ugyanakkor ezzel a réteggel kölcsönhatásban, egymást át meg áthatva rendeződnek az *életkort idéző*: jövődő évek, elődötök a múlt, vége nyaramnak, a tél berekeszt, vén kor, vén vagyok; és az *erkölcsi* szókincs-rétegek: öröm, bú, bánat, boldogság, hit, remény, bűn, erény stb. Még a *Kertben* szóanyagában érvényesül a *legkevésbé ez a kiegyenlítő tendencia*, talán azért, mivel az én „kertészkedőként”, inkognitóban van jelen. De itt is a „nékem ahhoz mi közöm” világát és emberét — a súlyosabb általános szinten — minősítő állítmányok *erkölcsi jellegűek*: közönyös, önző, telhetetlen...

5. A *Kertben* Arany lírájának leggyakoribb megszólítás-típusába tartozik: *senkihez sem szól*.¹⁴ Ez a szempont újabb tematikus csoportosítást és besorolást tesz lehetővé; azonban óvatosságra int az a megfontolás, hogy egy költemény úgy is lehet pl. „piros-fehér-zöld”, ha nem a nemzethez, hanem a nemzetről szól. Annál relevánsabb tényező a vers *stilisztikai formájának* megállapításában. Az önmegszólító és a senkihez sem szóló típus esetében ugyanis — amikor a lírai költemény nem a fikatív énen kívüli konkrétumhoz van intézve — a stilisztikai forma *átmenetiséget* mutat a *monológ és a dialógus* között.

Ennek egyik változata, amikor a fikatív én saját *megismerő apparátusait* (illetve az ezek által feldolgozott információkat) *szembesíti*; és az egyiket — a közvetlen érzéki benyomásokat — értelmezi-rendezi a másik, az intellektus. Ilyen típusú a *Kertben*: *monológ*, de egy belső dialógus csírájával. A vers „beszéd-helyzete” kétségtelenül egy *felismerési folyamat*, amelynek során a fikatív én egyrészt beszámol egy látványról, másrészt értelmezi — reflexiókat fűz hozzá, majd általánosítja; a beszámoló és a reflexió egyaránt a fikatív én senkihez sem intézett belső beszéde, de a látott és reflektált részek dialógusszerűen rendeződnek.¹⁵

6. Részben a szokatlan megszólítás-spektrumával (hogy viszonylag kevesebb az embereket, emberek feltételezett közösségét megszólító), részben az egyszerű, megszűrt szóanyaggal függ össze, hogy már a kortársak Arany lírájában a *retorika hiányát* magasztalták. „Szónok nemzet a magyar; a szónokiasság nagyon átment a költészetünkbe is, mely általában véve rethorikus jellemű... Aranyban nincs rethorika, ő csupa kedély” — állapítja meg elsőként Greguss Ágost (20.), de véleményét osztja az Arany-irodalom jelentékeny része is. A *patetikus* Vörösmarty- és az „*egzaltált*” Petőfi-kép háttérrel és ellenében kialakult az *intim, bensőséges, visszafogott, tárgyilagos* Arany mítosza.

Pedig már Erdélyi János (15.) felhívta a figyelmet arra, hogy a szónokiasság vádjával hadakozók számára többnyire maga a kifejezés is tisztázatlan. Miközben Aranyt valóságos dicshimnusz-koszorúval halmozzák el, mindenki ötletszerűen mást és mást ért retorizáltságon. Sokszor az emberek feltételezett közösségét közvetlenül megszólító verstípussal azonosítják; sokszor a különösen intenzív, végletes jelzőt, zsúfolt mondat szerkezetét használó patetikus stílussal; sokszor a tényleges pátozst nélkülöző, de annak nyelvi-hangzati eszköztárát megtartó fellengzősséggel.

hozzásegíthet annak meghatározásához, hogy miképp közelítenek egymáshoz a különböző típusok egyazon költői életművön belül.

¹⁴ HANKISS ELEMÉR (22) vizsgálta ebből a szempontból a magyar líra jelentősebb életműveit, és érdekes eredményhez jutott éppen Arany költészetének karakterizálásában. Arany megszólításspektruma ugyanis meglepően modern: *József Attilához áll arányaiban legközelebb! Mindkettőjüknél dominál a senkihez sem szóló típus, viszonylag sok az önmegszólító és igen kevés a nemzethez intézett. De a senkihez sem szóló versek növekvő és a nemzethez intézett versek csökkenő tendenciája már Petőfi költészetében kimutatható Vörösmartyéhoz képest.*

¹⁵ Az átmenetiség további lehetőségét bontják ki az olyan megoldások, ahol a fikatív én pszichikus rétegei (pl. érzelem és értelem) vagy az intellektus eltérő tartalmai vagy éppen a felismerő-felszólító ész és a felszólított személyiség szembesítődnek — keresztezik vagy megbékítik egymást. Sokszor a belső dialógusnak csak egyik felét halljuk; sokszor a másik fél megszólal, de csupán jelzészzerűen; sokszor maguk az érvek sem perlekedve-feleselve egymásból, hanem csak egymáshoz képest következnek.

Valójában azonban Arany egyike a legretorikusabb nyelvű költőinknek. Nemcsak azért, hogy bőven él *retorikai alakzattal*,¹⁶ hanem azért is, hogy igen jellemző sajátja a *retorikai tagoltság*. Ahogy lírájának legszebb darabjaiban a stilisztikai forma szembesítő-érvelő, úgy a retorikai forma jól kivehetően elkülönül *propozícióra* (tétel), *argumentációra*, *partícióra* (érvelés, részletezés) és *konklúzióra* (következtetés). Így a *Letélszem a lantot* első szakasza a tétel (tulajdonképpen azonos a címmel); az utolsó a tétel variációja, amely a közbülső szakaszok érvelése nyomán következtetéssé válik. Hasonlóképp a *Visszatekintés* tétellel nyit, következtetéssel zár, a többi az érvek részletezése.

A retorikai tagoltság nem bántó, mivel Arany mindig feloldja valamelyik alapvető *szemléleti tényező* elrendezésével. A *Letélszem* nyitó tétele mindenekelőtt a fiktív én-re, a *szubjektumra* vonatkozik: „Nem az vagyok, ki voltam egykor”; a zárótétel, a konklúzió a fiktív én körülményeire, az *objektumra*: „Kit érdekelné már a dal”. Hasonlóképp a *Visszatekintés*ben az időkoordináta tagoltsága oldja fel a retorikai formát: a nyitó tétel a *jelenre*, az érvelés a *múltra*, a zárótétel a *jövőre* vonatkozik. A *Kertben* is megtartja ezt a retorikus szerkesztést, de — akár a stilisztikai forma esetében — némely módosítással.

Elsősorban az bonyolítja a *Kertben* megoldását, hogy a szorosan vett retorikai formán kívüli elem is jelen van, amely mintegy *keret*et ad neki: a kertészkedő-szemlélődő fiktív én pozíciója. Maga a fiktív én a retorikai forma alanya, mivel a retorikai forma a fiktív én *állítmánya*. Ez a sajátos szerkezet *szubjektív* jelleget ad a retorikus tagoltságnak, mindenekelőtt azért, hogy *megcseréli a sorrendet*. In medias res kezd: az érveléssel, részletezéssel. Az életkép-struktúra *voltaképp annak a tételnek kifejtése, hogy „nékem ahhoz mi közöm!”*, és annak a következtetésnek a bizonyítása, hogy „közönyös a világ”. Tehát a részletezés-érvelés (2—4. szakasz) megelőzi a tételt (5. versszak), amelyet így közvetlenül követ a konklúzió.

A *Kertben* retorikus felépítése a következő:

- | | |
|-----------|---------------------------------------|
| 1. vsz. | Keret ¹ |
| 2—4. vsz. | Érvelés-részletezés |
| 5. vsz. | Tétel ¹ Keret ² |
| 6—7. vsz. | Tétel ² : következtetés |

Az ötödik versszak egyrészt megfeleltethető a retorikai formán kívüli keretnek (mint a fiktív én pozíciója); másrészt a retorikai forma egyik tagjának (tételnek, amelyet a következtetés, a zárótétel variál). Az utolsó két szakasz az ötödik állítását ismétli, de más szemléleti szinten: a *Letélszem*-hez hasonlóan a tétel a személyes én-re, a *szubjektumra* vonatkozik: „nékem ahhoz mi közöm”, a következtetés az univerzumra, vagyis az *objektumra*; „közönyös a világ”. Természetesen a „nékem ahhoz mi közöm” állítás kétértelmű, azonban ennek értelmezése már túlvetett a retorikai felépítés vizsgálatán.

7. Arany költészetét tehát az erős retorizáltság jellemzi, e tekintetben éppen ellentétét Petőfinek; kettejük közül ugyanis az intímabb, bensőségesebb hang nem Aranyé, hanem Pe-

¹⁶ Pl. a *Kertben* esetében: Gemináció: „a halott szegény volt, szegény”, „elég egy szívnek . . . elég”; fél sorra vagy egész sorra kiterjedő: „közönyös a világ . . .”, „kertészkedem melán, nyugodtan”. Gradáció: „siránkozik a kisdéd . . . amott sir ontudatlanul”, „sirj no, igazán sirj”. Inverzió: „kisdéd árva” — bár a „kisdéd” melléknévként is használatos (pl. „kisdéd hajlék, hol születtem”). Polypoton: „rokonait, ha van rokonja”. Zeugma, több sorra kiterjedő: „a fák sebeit kötözöm . . . kit érdekelt a más sebe? elég egy szívnek a magáé . . . csak azt köthesse be”. Paregmenon: „nagy részvétet, ha némelyikünk az ismerőst . . . megismeri”. Szinonímia: „melán, nyugodtan”, „szegény s amellet idegen”, „nem volt rokon, jó ismerős sem”. Antitézis: „kevés ember jó . . . az is csak elmegy”. Izokolon: „Hozzám a tiszta kék magasból /Egyes daruszó tévelyeg;/ Felém a kert gyepein által /Egy gerlice bűgása hat”. Chiazmus: „Amaz talán bölcső leendett, /Menyegzős ágy eme darab”, „nem volt rokon, jó ismerős sem” stb.

tőfié. Csak röviden utalhatunk példaként *A puszta, télen* c. versre,¹⁷ amely — akár a *Kertben* — *látvány-líra*. Az összehasonlításhoz elég az intonáció, az első szakasz:

Hej, mostan puszta ám igazán a puszta!
Mert az az ősz olyan gondatlan rossz gazda;
Amit a kikelet
És a nyár gyűjtöget,
Ez nagy könnyelműen mind elfecsérel,
A sok kincsnek a tél csak hűlt helyét leli.

Petőfi csodálatosan szép verse tulajdonképpen a téli puszta látványáról számol be. A tréfás-meszeszerű hangvétel forrása egyszerűen az, hogy a beszámoló — a zord, hideg télről — a tűzhely mellett, a védett szoba melegében történik. E sajátos *beszédhelyzet* magyarázza a csúfolódóan körülményeskedő (mostan, ám, igazán, mert az az ősz) és a meszeszerűen távolságot teremtő előadásmódot (az ősz rossz gazda, könnyelműen fecsérel, a sok kincsnek a tél csak hűlt helyét leli). *A látvány és a látványt szemlélő távolsága teremti meg az előadó és hallgató közelségét. A Kertben* esetében éppen fordítva, a látvány és a látványt szemlélő közelsége az előadót és (a feltételezett) hallgatót távol tartja egymástól.

A Petőfi-versben a negatív látvánnyal szemben *ellenszer* a beszédhelyzet, annyira, hogy a látvány *átértékelődik*: a tél, amely *minket* nem fenyeget, elveszíti *minden* fenyegető jellegét. Más költeményeiben, ha a beszédhelyzet nem ilyen típusú, Petőfi egyáltalán nem fegyelmezi indulatait; a befogadó figyelmét éppen arra irányítja, hogy a megoldás csak a poétikai közegen kívül valósulhat meg. Aranynál a beszédhelyzet sohasem *ellenszer*, *kétségbeesését és indulatát* azonban *fegyelmezi* — ha már más nem, akkor is — *a szigorú retorikai felépítés*.

Talán e megállapítás irányában halad Ferenczy László (16.), amikor azt fejtegeti, hogy „Arany nyelvi befejezettsége valami belső gyengeséget takar... A nyelv... annyira analízálja a gondolatot, hogy külön fut a nyelv és külön a gondolat... mintha variánsokkal dolgozna. A variánsok, a premisszák nagy tömege elhomályosítja az ítéletet.” Valóban, a forma-nyelv — a stilisztikai és retorikai felépítés — nála nemcsak megjeleníti a pszichikai-ideológiai tartalmakat, hanem (részben) *ellensúlyozza* is.

Ha Petőfinél a népdalforma személytelensége és — Pándi Pál (35.) szavával — a személyesség vele való birkózása teremti meg a költészetnek azt az objektivitását, amely az egyéniség kifejezését szolgálja; úgy Aranynál ennek a személyességnek bizonyos *visszavétele* következik be, de a népköltészeti fogantatáshoz képest újabb áttétel, a szigorú retorizáltság-retorikus formaépítés révén.¹⁸ E *klasszicista* tendencia sajátos kontrasztot alkot lírájának *romantikus* eleményanyagával. A múlt és jelen, én és környezet, álom és való, élet és halál ellentétes pólusaira szakadt világot megpróbálja legalább *poétikailag* egységbe fogni, rendezni — bár kevesebb illúzióval és több kétellyel, mint a nagy reformkori nemzedék.¹⁹

A *Kertben* különleges megoldás e tekintetben is Arany költészetében. *Megtalálható* a retorikai tagoltság, de szubjektív módon, a sorrend megcserélésével. Míg más verseiben a szigorú sorrend a versnek *retorikai keret* ad, addig itt a keret éppen a retorikai formán kívül, a fiktív

¹⁷ A vers elemzésében NÉMETH G. BÉLA felfogását követem.

¹⁸ Maga Arany is tudatában volt költői programjának klasszicista jellegével: az irodalmi nyersanyagot hol építész által használt téglához és mészhez (3.a, 3.b.), hol a szobrász által megmunkált márványhoz (2) hasonlította. A *megformálást* fontosabbnak tartotta az eredetiségnél; a nagy példaképről írta egyik tanulmányában: „Shakespeareről már tudjuk, hogy teremtő szelleme gyakran fordult kész anyaghoz, ha mesére volt szüksége... ereje nem annyira feltalálásban, mint rendezésben nyilvánult” (1). Programjában egyébként — az eredetiség visszaszorításában — szerepet játszott mind a klasszicista, mind a népköltészet-eszménye.

¹⁹ Talán ez az oka annak, hogy a *késői* Babits, Kosztolányi és József Attila újra (vagy egyáltalán) felfedezik a költészetük számára Aranyt.

én pozíciójával adott. A késleltetett tétel — a részletezés *után* — nem bevezeti, hanem explicit formában *ismétli* a költői mondanivalót, ami a *Letésem*-ben vagy a *Visszatekintésben* a zárótétel funkciója. A következtetés pedig (az utolsó két szakasz) arányaiban hosszabb és súlyosabb.

Mintha a magára kényszerített fegyelem után Arany egyszerre csak odadobná a gyeplőt a „közönyös világ” iránt érzett indulatainak...

A versszerkezet dinamikája²⁰

1. Elemzésünk arra az eredményre vezetett különféle szempontok alapján,²¹ hogy a *Kertben* négy részre tagolható; ezek összefüggő értelmezésére azonban még nem került sor. A vers belső szerkezete a következő:

I. rész:	1. vsz.	III. rész:	5. vsz.
II. rész:	2–4. "	IV. "	6–7. "

Az első rész, a versindító helyzet *bemutatja* a fikatív én-t, aki a vers szemléleti pontja: elmondja, amit lát, tapasztal és amit erről gondol, ebből következtet. Már a bemutatás sem csupán látványkonstatálás, a fikatív én *minősíti* is tevékenységmódját (mélán, nyugodtan... bibelek). Az alapvető azonban a látvány, ami következik egyrészt az idillszerűség, másrészt a rögzített „itt és most” pozíció *statikus* jellegéből.²²

A második részben — ahol a látvány objektumát már nem a fikatív én körülményei alkotják, hanem a hozzá képest *külső környezet* — a reflexió *egyenrangú* a látvánnyal. A felmérést értelmezés követi, majd az újabb felmérést újabb értelmezés: „kevés ember jó” (látvány) — „látszik, hogy... szegény volt” (reflexió) — „deszkái közt válogat” (látvány) — „talán bölcső leendett” (reflexió) — „koporsót farag” (látvány) — stb. A vers *dinamikájának egyik motorját* éppen a *szemlélődő-felmérő tudatnak* ebben a látványt és reflexiót *váltogató mechanizmusában* látjuk.

A kettő nyelvileg könnyen megkülönböztethető. A látványt mindig koordinálja a tér- és időviszony megjelölése (szomszédban, műhely körül, amott, cselédlyány ölében; illetve: éppen, most). A látvány-részek kivétel nélkül jelen idejűek; kijelentő módban álló mellérendelt mondatok. A reflexió-részekben egyaránt megtalálható jelen, múlt és jövő idő: „ha van rokonja, *elnyelte* széles e világ”, „amaz talán bölcső *leendett*”, „ha *nő* szegény... nehéz első betűt *tanul*”, stb. — ami összefügg azzal, hogy feltételes, megengedő és következményes értelmű alárendelt mondatok.

²⁰ Eddig is a vers „szerkezetét” próbáltuk feltárni, de a *Kertben* más rétegeiben: a vers szöveg, a vers nyelvi szervezethez tartozó síkján. Most térünk rá a vers *belső tagoltságának* (a kompozíciónak) — tehát a hagyományos értelemben is *szerkezetnek* — a vizsgálatára.

²¹ Mint a vers belső tagoltságának eszközére, hadd utaljunk példaképpen két olyan releváns szófajarányra, amelyről még nem esett szó. Az első szakasz *nominalitását* (21 névszó) és az ötödik szakasz viszonylag *magas névmás-arányát* (6 névmás) a kertészkedő fikatív én *közvetlen jelenlétével* kapcsolatban értelmezzük. A fikatív én ugyanis ebben a két szakaszban jelenik meg közvetlenül.

Az első versszak — már utaltunk rá — bemutatja tevékenységét, ennek helyét és módját: egyszóval a fikatív én *körülményeit*. E körülményeket a kertészkedés-bibélés méla nyugalma jellemzi, a tiszta kék magasból tévelygő daruszó pillanatisága, a kertgyepűn át ható gerlice-búgás idillje. *Nyugalom, pillanatiság, idill* — funkcionálisan indokolja a névszók hegemón helyzetét. A névmások magas aránya az ötödik versszakban ismét a fikatív én pozíciójával magyarázható.

Itt a szemléletének tárgya ismét önmaga, de *nem passzívan*: körülményei, hanem aktívan: a látott helyzetre való reakciója által. *Magára* és általában *az emberre vonatkoztatva* levonja a 2–4. szakaszbeli látvány tanulságait. A vonatkoztatás-viszonyítás *pólusainak* tömör kifejezése vonzza a névmás-használatot: „*nékem ahhoz mi közöm*”, „*kit érdekel...*”, „*elég...* a *magáé*”, „*csak azt köthesse be*”.

²² Vö. az első fejezet 5.1 pontjával.

A látvány mindig valamely jelenség meglétének állítása, míg a reflexió bizonytalan, feltételes következtetés körülményekre-lehetőségekre (ha, legfőljebb, talán). Így a pontosan, élesen (sőt rámutatásszerűen: „*íme, koporsót farag*”) körvonalazott látványt ellensúlyozza, feloldja a bizonytalan, feltételes reflexió. Ezzel szemben a harmadik részben — ahol a fiktív én „viszszacsatol” önmagára és szemléletének tárgya immár *ön maga reakciója* a felmért helyzetre — a látvány és reflexió *mereven elkülönül, kettéválik*: „*kertészkedem . . . a fák sebeit kötözöm*” (látvány) — „*eh, nékem ahhoz mi közöm! nem volt rokon, jó ismerős sem . . .*” stb. (reflexió).

A negyedik részben látszólag ismét megvalósul a kettő dinamikája: „*jö-megy a népség*” (látvány) — „*ki győzné mind köszönteni*” (reflexió); de mindkét állítást már eleve más, *általánosabb* síkra emeli az, hogy a szemlélet tárgya nem közvetlen-érzéki, hanem *közvetett-elvont objektum*: a világ, az élet, az ember. Az egész rész felfogható egyetlen nagy reflexiónak, ahol a *dinamikát* (az általánossá minősítés következményeként) *egymást követő reflexiók adják*. A térbeli mozgás itt is megvalósul, csak nem lokalizált, konkrét térben, hanem *elvont*, a semmibe futó irányok jelzésével (sűrög-forog, jö-megy . . . *be és ki, előre* mász), amelyhez kapcsolódik időbeli ekvivalense, az *időtleniség*- vagy másképpen *örökkévalóság-képzet* (szünes-szüntelen, mindég).

Természetesen már a második részben is volt a reflexiónak általánosító funkciója: kevés ember jö látogatni — mert a halott szegény — sőt, *idegen*; a 14. sorban pedig a *világ* elvont fogalma is megjelenik, mint reflexió elem; de ez a tendencia csak *alárendelt* sajátossága e szerkezeti egységnek. A második résznek hatásában fontosabb összetevője a látvány-sík, ezért — a negyedikhez képest — egyetlen nagy látványnak érezzük. A negyedik rész reflexiók jellegét ugyanakkor a tárgyasítás módja, a látvány-technika feloldja, *látomásszerűvé* teszi.

Tehát a látvány és a reflexió dinamikáját tartjuk alapvetőnek a vers szerkezetében: változtatás, polarizációját, illetve az egyik vagy másik hegemon szerepét; így a fiktív én képes hol azonosulni, hol eltávolodni tárgyától, anélkül, hogy ő maga kívül maradna a konkrétumon vagy beolvadna az általánosba. Ha L-lel jelöljük a látványt és R-rel a reflexiót, akkor a következő módon ábrázolhatjuk az egyes részeket:

I. rész:	L	III. rész:	L—R
II. rész:	L/R	IV. rész:	R

Míg a látvány-részek (látott és hallott) *érzéki benyomáson* alapulnak, addig a reflexió-részek *intellektuális tevékenység* eredményei.²³

2. A *műfaji* karakterizálás tovább finomítja értelmezésünket. A Kertben belső tagoltságában ugyanis műfajteremtő tényezők sajátos előfordulása is szerepet játszik.

2.1 A második rész látvány-részei voltaképp egyetlen helyzetből kibontott eseménysorról tudósítanak. A helyzet: a fiatalon elhunyt hitves felravatalozása a szomszédban. A kibontott eseménysorok: 1. kevesen látogatják; 2. a férj sóhajta jár a műhely körül, deszkák közt válogat, (majd) koporsót farag; 3. az árva kised sír, (miközben, ezért?) ölében rázza egy cselédlyány, aki rákiált és megveri. Az egyes eseménysorok egymásmelletteiek (egyidejűek) illetve egymásutániak. Versbeli *linearitást* közöttük sorrendjével a szemlélődő-felmérő tudat teremtet. Így a jelen idejű cselekvéssor lépésről lépésre bontakozik ki, mint egy színpadi jelenet: *szcenikai sort alkot. Mivel térben és időben koordinált, jellegzetesen mindennapi jelenetet rögzít, epikus jellegű életkép.*

²³ Vö. a második fejezet 5. pontjával. A vizuális és auditív benyomások váltakozása saját belső dinamikát kölcsönöz a látvány-részeknek. A *hanghatások* gyakorisága — 1. az első (*daru-szó tévelyeg, gerlice bűgása hat*), a negyedik (*siránkozik a kised, „igazán sírj!” kiált rá . . . duzzogva . . . egy cselédlyány*) és az ötödik versszakban (*halotti ének csap fülembe*) — ellentmond azoknak a megállapításoknak (pl. BAKOS JÓZSEF, 5.), miszerint Arany inkább a vizuális, semmint az akusztikus képzetekkel dolgozó költők közé tartozik.

E műfaj mind prózában írt, mind verses változatában nálunk a XIX. században honosodott meg, különösen a negyvenes években.²⁴ A pályakezdő Arany 1847-es lírai termésének hét darabjából négy életkép, ha legtöbbször más műfaji szerkezet-elemekkel ötvözve is (*A varró leányok*, *A méh románca*, *A szegény jobbágy*, *Szöke Panni*), de költészetében később is jelentős hely illeti meg, akár önálló (*A lacikonyha*, *Családi kör* stb.), akár mással ötvöztet formában (*Ágnes asszony*, *Hídvadás*, *Vörös Rébék* stb.).²⁵ A *Kertben* szempontjából igen fontos a *Bolond Istók* első éneke, e terjedelmesebb „byroni-népies” életkép, amely tematikusan és szerkezeti-leg egyaránt hasonló hozzá.²⁶

2.2 A negyedik rész reflexió-sora az ún. *gondolati* költészet sajátja. Már a látvány-reflexió váltakozása *meditáló* jelleget adott az életkép epikus szcenikájának; itt ez a meditálás *általánosításba* és *ítélkezésbe* fordul át. A gondolatiság természetesen a *metaforák* közvetítése által érzelmi-hangulati töltést kap: „az élet egy összezsúfolt táncterem”, „az ember önző, falékony húsdarab” stb. *Ahogy az életkép szerkezetét az epikus események litterális képsora alkotta, úgy e rész struktúráját az általánosítást az ítélezést hordozó metaforikus képsor.*²⁷

Tehát Aranynál a gondolati költészet intellektuális tartalmát *képi szcenika közvetíti, itt ezáltal emelve poétizált szintre a didaxist*. Ezzel szemben pl. Csokonai *Az estve* c. versében nem találunk ilyen képi szcenikát, a reflexió-sor csupaszon, áttétel nélkül hőmpölyög:

Bódult emberi nem, hát szabad létedre
Mért vertél zárbékót tulajdon kezre?
Tiéd volt ez a föld, tiéd volt egészen,
Melyből most a kevély s fősvény dézmát vészen.
Mért szabtál hát határt önfiad között; stb.

A felvilágosodás gondolati költészetét többnyire közvetlen didakticizmus jellemezte; Csokonai költeményében is a valóban szép részek a reflexió-soron kívül: előtte és utána találhatók. Arany igazi elődjei e téren Költsey és Vörösmarty.²⁸

2.3 A *Kertben* legizgalmasabb problémája műfaji szempontból az életképet és a gondolatlírást összekapcsoló *keret* meghatározása. Az első és az ötödik versszakban megjelenő fiktív én szerepe, a kertészkedés metaforikus funkciói által jelkép értelmű, ugyanakkor kiállja a realitás próbáját is. Vagyis *átmeneti* jellegű a *szimbólikus* költemény jelképien-elvontan általános és a *helyzet-dal* reális-különös felvett szerepe között. A „helyzet-dal” — Szerb Antal (42.) szellemes

²⁴ Még ismert divatlap címének is választották (Életképek). A műfajt többnyire *elnagyolt realisztikus látásmód* jellemezte, az eleven — olykor vaskos — életanyag megszárt, hol szentimentális-érzelgős, hol meg éppen tréfás-adomaszerű kezelése. Ha a „biedermeier” terminu alkalmazható a korabeli bécsi és pesti polgárság ízlésének meghatározására, akkor a műfa elterjedése a biedermeierhez kötődik (l. GÁRDONYI, 19. és ZOLNAI, 44). Ahogy az életképek realisztikus jellege a *realista* regény kibontakozását segítette elő, úgy az elnagyoltság később ellentétesen hatott (pl. a zsáner-szerkezet Jókai regénytechnikájának meghatározó elemeként). Maga Arany a Széptani jegyzetekben (I.) már az életképszerű — az ő szóhasználatával — „tipikus” jellemzéssel *szemben* jelöli meg mint valóban művészi az „egyéni” jellemzést.

²⁵ Riedl megállapításai vitatkozva, SÓTÉR ISTVÁN (39.) joggá mutatott rá az életkép jelentőségére Arany egész költészetében.

²⁶ A *Bolond Istók* alaphelyzete ugyanaz: a csősz halott feleségének eltemetéséhez nem talál segítséget; a *lára* — akmározni — bezzeg van ember; a temetést végző alkalmi „mester” éppen csak elhadarja az imát, hiszen ingyen van. Vagyis „közönyös a világ”, ha a halott „szegény s amellett idegen”...

Az életkép-struktúrát hasonlóan meg-megtörik az elbeszélő reflexiói. De míg itt a megjegyzések az elbeszélte eseményekhez képest külön sikot képviselnek, addig a *Kertben* esetében a látvány és értelmezése *egyazon felismerési folyamat részei*.

²⁷ Maga Arany — Szász Gerő-kritikájában (2.) — világosan megkülönböztette a vers metaforikus és betű szerinti valóság-anyagát, mint két egymástól eltérő művészi eljárás alapját.

²⁸ A *Kertben* negyedik része paradox módon kevésbé didaktikus, mint a második. Talán azért, mert az életkép-struktúrában a reflexió lényegében ugyanazt magyarázza, ami a látványban eleve adott; míg itt a metaforikus képsorban — mivel a *konkrét* látvány által jelenik meg az *általános* magyarázat — egyensúly jön létre jelzett és jelző között.

szavaival élve — a romantikus „mintha” költészetnek jellegzetes formája, amelyben „a költő úgy tesz, mintha elhagyott molnárlány vagy bánatos lovag volna”.

Jobb terminus technikus híján a *Kertben* keret-részének műfaját „szerep-lírának” nevezzük. Arany költészetében e szerep-lírának több változatát is megkülönböztethetjük: míg *Az örök zsidó* c. költeményben az (explicit formában) *jelzett* költői én *azonosul* egy meghatározott jelképpel: „Szegény zsidó . . . Szegény szívem: /Előbb-utóbb majd megpihen” — éppen a *kettő kapcsolata* a *lényeges*; addig a *Kertben* keret-részében a költői én-t s egyúttal kapcsolatát közvetlenül nem jelzi a szöveg, bár az én nem tűnik el teljesen a felvett szerep mögött, amely az én *inkognitója*.

Más szempontból a *Kertben* mégsem mutat úgy a szimbolizmus irányában, mint *Az örök zsidó*. A kertész-szerep betű szerinti funkciója révén — mint tevékenységmód, mint magatartás — *őnmagában is reális*. Az örökké bolyongó zsidó alakját azonban — magatartását, „léthelyzetét” — *őnmagában nem lehet reálisan értelmezni*. Realitást neki a költői én-nel való kapcsolata, egymásra vonatkoztatása ad; s egyben ez akadályozza meg a vers teljesen jelképvé: szimbolikus költeménnyé válását.²⁹

3. A látványt-reflexiót váltogató mechanizmus mellett a *vers dinamikájának másik motorját a fogalmi-képi anyag — a szemlélt-felmért valóság — értékviszonyaiban látjuk*. A *Kertben* három nagy — viszonylag elkülöníthető — motívumköre a *kert* (illetve *természet*), a *magány* (illetve *rokontalanság, közöny*) és a *halál*. A két utóbbi átszövi a vers javarészét, míg a kert-kör (mint a szövegelemzés során kimutattuk) háromszor jelenik meg: az első, az ötödik és az utolsó szakaszban.

A kert (és a természet) első két előfordulásában egyértelműen idillszerű — *pozitív* értéket kap; ilyen minősítés illeti meg: nyugalom, gondtalanság („bibelek”), gyógyítás („a fák sebeit kötözöm”); ez utóbbi különben a hetedik versszakban is: a vén kertész halál gyógyít, amikor elsőpri a kártevő férget az ő kertjében. A *magány* (és közöny, rokontalanság) motívuma — részben ezt is kifejtettük a szókészlet vizsgálata során — a *vers alapszólama*: nincs olyan szakasz a költeményben, ahol jelen ne lenne. Már a versindító helyzet kertészkedő én-jéről kiderül, hogy *egyedül van*, de ez a körülmény itt még semmilyen értéket nem involvál.

A „*magányos gerle a szomszédban*” már megenged minősítést, mivel lokálisan átvezet a halotthoz, akiről megtudjuk, hogy „magányos”: az emberek közönyösek iránta. Az egyes szakaszok a magány-motívumot variálják más és más perszonális körben: a második a halott magánya, a harmadik és a negyedik a hozzátartozóé (bánatos férj, árva kisdéd). Az ötödik versszakban a kertészkedő-szemlélődő egyedülléte „aktív” magáynak bizonyul, hiszen ő is *vállalja*, bár szenved tőle. A magányos „közönye”, még ha magára kényszerített álarc is, tovább szélesíti a kört, individuális szintről általánosra emeli. A világ és az ember közönye már az önzés és elmagányosodás *világ- és személyiségállapota*.

A halál-motívumot számszerűleg kevesebb fogalom jelöli: szemfödél, halott, koporsó, árva, halotti ének, halál — és közvetve az utolsó két szakasz metaforái. Ezek azonban úgy helyezkednek el a versben, hogy mind a négy részben előfordulnak. A kerti-természeti idill pillanatszerűségéből a halál ténye, a halott látványa indítja el a szemléleti mozgást (1. vsz.); erre a helyzetre utal vissza a második rész valamennyi magány-motívuma; a fiktiiv én reakcióját a látványra közvetlenül ismét „halotti ének” váltja ki (5. vsz.); végül az utolsó részben a halál-motívum — a kerti-természeti körrel egybefonódva — uralkodóvá válik, a vers zárótételét alkotva.

²⁹ Felvethető, hogy a *Kertben* műfaji szegmentálása (hogy részeinek külön-külön műfaji státuszt tulajdonítunk) jogosult-e, amikor a vers műfajisága *egészének* esztétikai minősége. Véleményünk szerint jogosult, ha — mint a *Kertben* esetében — a részek műfa ji szempontból jól elkülöníthetően jellemezhetők, azaz ha ilyen „hibrid” struktúráról van szó. Éppen a vers konkrét sajátosságait fedné el, ha csak a *Kertben* egészének műfaját (hogy ti. *elégia*) minősítenénk. Vö. még a negyedik fejezet 2. pontjával.

Míg a kert-motívum értéktartománya pozitív, addig a magányé *negatív*, a halálé pedig *ambivalens*. Először — az idill után — a halott látványa visz el a magányhoz és rokontalansághoz, később — az utolsó részben — éppen a közöny és önzés egyetemes rendjének *megszüntetőjeként*, „megoldásként” funkcionál. Előbb a szemlélt-felmért valóság *pozitív értékviszonyai*-ból a *negatívba* vezetett, utóbb azután fordítva, a *negatív*ból a *pozitívba*. De nem egyértelműen pozitív az utolsó két szakaszban sem.

Végül is hiába söpör el egy ivadékot, újabb kél megint, „ha nem rosszabb, de nem is jobb a tavalyinál” — éppolyan önző, telhetetlen, mint az előző. Tehát mégsem megoldás. A halál-motívum többször átértékelődik a vers folyamán:

1. az élet ellentéte
2. az értelmetlen élet ellentéte
3. értelmetlen ellentéte

A hatodik és a hetedik versszakban már-már úgy tűnik, mindenható: a veszett, kavargó tánc, a szélesre tárult s ugyanakkor tülekedéstől zsúfolt, szűk tér, a törtető-araszoló féregszerű mozgás mind a halál felé irányít; azután kiderül, hogy még nála is hatalmasabb a vegetáció, az *animális lét*, amelynek a halál csupán alárendelt eszköze.³⁰

4. Az egyes motívumkörök *megjelenítő közege* olyan fogalmi-képi anyag, amelynek megválasztásában Aranyt eleve befolyásolhatta a hozzájuk kötött *érték jellege*. Ahogy a ritmusmodellek kapcsolódnak bizonyos jelentéstartalmakhoz, úgy a fogalmi-képi anyag is kötődik meghatározott értékekhez. A *pozitív* kert-motívumot a méla, nyugodt bibelődés képe jeleníti meg, gerlice bűgással, a tiszta kék magasból tévelygő darúszóval; míg a *negatív* magány és önzés kifejezésére az életet összezsúfolt táncteremmé és az embert falékony húsdarabbá, telhetetlen hernyóvá minősítő metaforák alkalmasak.

A költői műbe emelt fogalmak és képek pontos meghatározását csaknem lehetetlenné teszi, hogy forrásukra — pl. az alkotó személyes élményeire³¹ — legfeljebb következtethetünk; a jellegzetes kultúrképzeteknek (toposzoknak, archetipusoknak) is *megfeleltetni* tudjuk inkább, *semmint* azokból származtatni. A továbbiakban a poétikai tradícióval szembeítve, csak utalás-szerűen kitérünk a *Kertben* fogalmi-képi anyagának meghatározására, elsősorban a kert- és halál-motívumkörben.

4.1 A kertészet már az egyiptomi kultúrának szerves eleme. Valamennyi funkciója megvolt, amelyhez később az értékelő-minősítő képzetek kapcsolódtak: növényt természetnek benne (haszonkert) vagy sétálnak, pihennek (díszkert), vagy éppen vallásos szertartás és temetkezés helye. Mint az állandó megújulás színtere, könnyen válhatott az *örökkévaló, a túlvilági élet* képi megjelenítőjévé. Akár az óhajtott-vágyott lét világaként (N. Frye, 17. kifejezésével

³⁰ Tehát a *motívumkörök* részenként így rendeződnek: I. kert — halál; II. halál — magány; III. kert — halál / magány; IV. magány / halál — halál / kert. *Értéktartományuk* pedig így: I. +/– II. –/– III. +/– IV. –/±

³¹ Így a *kertészkedés* Arany fontos életrajzi élménye, a Háziuraság c. versében is említett saját kertben sokat dolgozott („És kertem is van, ah, ez Valóságos liget!”). A kerti teendőkről, többek között a *hernyózásról* még tanácsot is ad sógorának: „A fákat lelkiismeretesen hernyóztasd meg... mert az idén még több hernyó lesz, mint tavaly...” (A levél 1852. febr. 28-ról keltezett — I. ERCSEY, 14.).

A *táncterem* forrása is lehet közönséges életrajzi élmény, különösen gyakori a bálozás ebben a korban (Vö. ZOLNAI, 44). A szentimentális-biedermeier szokások hatására utal az a történet is, amelyet az Aranyékkal jó barátságban levő Rozvány-család hagyománya megőrzött. Eszerint 1847-ben a tizennyolc éves nagylány, Rozvány Betti emlékkönyvét a fogadószoba asztaláról egy alkalommal észrevétlenül magával vitte Arany, és másnap a zsalu levelei között csúsztotta be az ablakon — bejegyzett versével (SÁFRÁN, 38.). A versben egyébként szerepel a kertész-motívum is.

Lehetetlen ma már megállapítani, hogy a *Kertben* életkép-részének mennyiben volt ihletője személyes élmény.

apokalyptikus szimbólumként), pozitív előjellel; akár a nem-kívánt, fenyegető lét világaként (démonikus szimbólumként), negatív előjellel.

A versben mindkét változat előfordul. A *Kertben* első szakaszában — ahol a kert- és halál-motívum élesen elkülönül — a kert idillszerű, *édeni* jelentése funkcionál. „Állatvilága”, a *gerle* megengedi a szentlélek hagyományos szimbólumának, a galambnak asszociációját. Az utolsó szakaszban — ahol a két motívum szervesen egybefonódik — a *pokol* jelentése funkcionál: a féreg, a *hernyó*, a démonikus világ jellegzetes állata. Míg a madárhang *felfelé* irányítja figyelmünket, addig a féreg éppen ellenkezőleg, *lefelé*.

Az apokalyptikus változat különféle értelmezéseinek vannak tradíciói. A kert hol a természetes, ártatlan örömök színhelye, hol a magányé, a meditáló-szemlélődő visszavonulása; egyszer a megnyugvás, a cselekvésnélküliség idillje, másszor a munkáé, a „*műveljük kertjeinket*” rezignált eszményeként. Arany költészetében is gyakori a beteljesülést-boldogságot szimbolizáló funkciójában,³² de a *Kertben* fiktív én-je esetében inkább a gyógyító munka bizonyosságának („*a fák sebeit kötözöm*” — míg az *emberek* sebeinek *kötözése* bizonytalan) és a meditáló-szemlélődő visszavonulásnak funkciója érvényesül.

Különösen nagy hatással volt Aranyra a kert-motívum szentimentális értékelése. A természeti egyszerűséghez való visszanyúlás programja együttjárt azzal, hogy a kertet „szabad természet”-nek fogták fel: „olyan legyen — mondja Addison —, mintha magától nőtt volna”. Arany is a természet munkáját félti a „*kontár* kertész kezek”-től (Egykori tanítványom emlékkönyvébe) vagy a minősítést megfordítva, a „*kertész urat*” ironizálja, amikor behelyezkedik annak mesterkelt-művi szemléletébe (*Semmi természet!*):

Lám hova jutna a művészet
Csak egy pár századig:
De közbe ront a vad természet
S belé *kontárkodik*.

A *Kertben* idillikus falusi kertje azonban a szentimentális eszmény megvalósulása: a kertész csupán a fák sebeit kötöző ápolóként avatkozik a természet rendjébe.³³

4.2 A vers utolsó részének fogalmi-képi anyaga közvetlenül a *haláltánc-költészet*hez kapcsolódik. A klasszikus szerkezetéhez képest *imitáció*: pl. Heltai Gáspár énekének ³⁴ a *felsorolása* — hogy ki mindennel „nem gondol a halál” — itt hiányzik, de maga a *summázás* — hogy mindenkinél hatalmasabb a halál — itt is megtalálható. A modern haláltánc-költészet általában csak a logikai-képi kerethez, a tánc-képzethez ragaszkodik.³⁵ Bár a klasszikus szerkezetnél tömörebb, Arany versében meglepően sok a tradicionális kötődés: mint kimutattuk, a haláltémához a klasszikus megoldáshoz hasonló ritmusmodell és stilisztikai felépítés is rendelődik.

A hatodik és hetedik szakasz tulajdonképpen három elvont fogalom (élet, világ, ember) köré szerveződő metafora-sor. Az *élet* „egy összezsúfolt táncterem”, ahol „jő-megy a népség be és ki, szünes-szüntelen). A kép nem ritka Arany költészetében: a lakoma a balladák baljós színhelye; a *János pap országa* c. versében az „udvarán örökké tomboló lakzi” negatív képét

³² Pl. a Visszatekintés-ben: „Az ifjúság szép kertébe / Vas korláton néztem át”. De a funkció betöltésére más színhelyek is alkalmasak: a „boldogok szigete” éppúgy, mint a Hesperidák *kertje*. Ennek alapján tárgyalja együtt M. БОДКИН (9.) a hegyet, völgyet, ormot, barlangot, szigetet, kertet stb. Arany költészetében valóban valamennyi motívum funkcionál ilyen jelentésben (l. Ősszel, A pusztai fűz, A kis pokol stb.).

³³ A természeti egyszerűség ideálja nyilván összefügg a falusi-paraszti egzisztenciához való szoros kötődéssel. A falu annyira geográfiája Arany költészetének, hogy még Nápoly városát is kertek által jeleníti meg (Daliás Idők második dolgozat, IV. ének).

³⁴ Heltai Gáspár: Hogy a halál nem fél sem hatalomtól, sem erőtlől, sem tudománytól. 1553.

³⁵ Celan Halálugójának elemzése során, BONYHAI GÁBOR (10.) úgy tárgyalja a vers haláltánc-jelenetét, mint egy *festészeti forma* imitációját. Véleményünk szerint inkább két különböző művészeti ágazat önállóan, sajátzerűen létrejött műfajáról van szó, amely tematikusan és szerkezetileg megfeleltethető egymásnak, de egyik sem imitációja a másiknak (akár az *élet-kép* esetében is).

már összeköti az odacsődülőket jelölő „népség” kifejezéssel. A nyüzsgést-rohanást Az *örök* *zsidóban* is egybekapcsolja az ismeretlenséggel-idegenséggel:

Rohannom kell — s a földi boly
Mellettem gyorsan visszafoly:
Kődfátyol-kép az emberek:
Én egy arcot sem ismerek...

Az életet túlekedéssé minősítő metafora a halál felé irányít; a *világ* tulajdonképpen a vén kertésznek, a halálnak a kertje. A halál-motívum magához hasonítja a két másik motívumkört. A túlekedés értelmetlensége éppúgy állítmánya, mint az, hogy a „világ... egy kert / Kit kőeső elvert”.³⁶ Ebben a kertben „hernyóvá” fokozódik le az *ember*, „önző, falékony húsdarab”-bá. Nem „sárkányfog-vetemény”, mint Vörösmartynál, nem felemelően iszonyú többé, hanem undorítóan-visszataszítóan az. A hernyó-kép később is visszatér Arany költészetében, ön maga játékos-ironikus jellemzésénél:³⁷

„A tölgyek alatt
Öreg hernyók másznak,
Melyek ifjan mint
Lepkék karikáztak;
Ez a világ *rende*,
(Visszára halad):
Aki hernyó, *másszon*
A tölgyek alatt!”

Itt is — mint a *Kertben* esetében — a hernyó-kép bizonyos térbeli mozgással, irányultsággal függ össze. A „mindég előre mászó s harapó” hernyó éppúgy a *világ* „rendének”: a törtetésnek *alanya*, mint „A tölgyek alatt”-ban a szükségszerű elmúlásnak.³⁸

5. A versszerkezet dinamikájáról nyert ábrák alapján a részek különféle viszonyaira következtethetünk:

(1)	I. rész:	L	III. rész:	L—R
	II. „	L/R	IV. „	R

A második és harmadik rész átmenet a két ellentétes pólus, az első és a negyedik között — ami a vers *folytonosságát* segíti elő. Mivel a második részben a látvány dominál, e rész is fel fogható a negyedik ellentétének. Ugyanakkor a továbbfinomítás

- (2) I. fiktív én bemutatása, rögzített „itt és most” pont kijelölése
- II. látványt szemlélő-felmérő (felismerési) folyamat
- III. felismerési folyamat zárása, fiktív én önmagára vonatkoztatása
- IV. általánosító reflexiók (metaforák)

belső dinamikát jelez a második és a negyedik részben (látvány-reflexió, illetve reflexiók változása), a másik kettő statikus.

³⁶ Ld. Rimay János, *Ez világ, mint egy kert... Hamlet is így fakad ki: „Phil! rút világ! gyomos kert, mely tenyész...”* A *Kertben* metaforái igen elterjedt toposz-körhöz tartoznak; csak utalunk néhány példára: „Ce monde est un grand bal...” (Voltaire, *Discours en vers sur l'homme*); „V zál mnógaljudnűj i mnógakalonnűj szesit mertvéc” (Blok, *Pljászki szmertyi*); a fereg-kép pedig, amely talán a Bibliával (Jób 25.6) kezdi karrierjét, a XVII—XVIII. századi pietista költészet közvetítésével, majd Poe, Dosztojevszkij s végül Kafka nyomán a huszadik század művészetének egyik legjelentősebb szimbólumává vált.

³⁷ „A tölgyek alatt”. 1878.

³⁸ Itt csak jelezhetjük a hernyó-kép mélyebb, *ideológikus* jelentésének problémáját. A „mindég előre mászik” lineáris sémája a *haladást* is szimbólizálhatja. Maga a kép — ha másfajta funkcióval is — kifejezetten ideológikus műben is előfordul, pl. a nálunk e korban népszerű Montesquieu-nél: „A nép azonban mindig vagy túl sok tevékenységet fejt ki, vagy túl keveset. Néha százezer karjával mindent felborít; máskor százezer lábával úgy halad csak, mint egy hernyó.” (A törvények szelleméről. 2. könyv, 2. fejezet.)

- (3) I. rész: szerep-líra
 II. rész: életkép
 III. rész: szerep-líra
 IV. rész: gondolat-líra

Műfaji szempontból az első és a harmadik rész összetartozik, keretét adva az életképnek és a gondolat-líranak. A második és a negyedik rész *elkülönülése* egyértelmű.

- (4) I. kert — halál
 II. halál — magány
 III. kert — halál/magány
 IV. magány / halál—halál / kert

Az első és a negyedik rész motívumai egymás fordított alakzatai, a harmadik rész közvetít a kettő között. A negyedik rész *összefoglaló* jellegére mutat a motívumok együttes felvonulása; különben szimmetrikus a harmadik résszel, valamint az első és a második együttesével.

- (5) I. +/— II. —/— III. +/— IV. —/±

Ismét nyilvánvaló az első és a harmadik rész párhuzama, a negyedik szimmetrikus helyzete. A második részt értékviszonyaiban statikussá teszi homogeneitása.

Az ötös és az egyes (illetve kettes) számú ábrákat összehasonlítva kiderül, hogy a *vers tagolását meghatározó két mechanizmus egymást is váltja*: az I. részben a látvány holtpontján a kert-idill és a halál *értékbeli ellentéte lendít át*, míg a II. részben a (negatív) érték homogeneitása miatt *csak a látvány és reflexió váltakozása viheti előre a dinamikát*. Másrészt az ábrák alapján az is nyilvánvalóvá válik, hogy a vers belső tagoltságába *organikusan beépülnek* a versszöveg nyelvi-hangzati és a stilisztikai-retorikai síkján megállapított összefüggések is.

A vers egységét biztosító tényezők

1. A versszerkezet dinamikájának forrását a szemlélődő-felmérő tudat *szemléleti szintjeinek* (érzéki benyomásainak és intellektusának), valamint a szemlélt-felmért valóság *értékeinek* viszonyában feltártuk ugyan, de nyitva maradt annak a kérdése, hogy *mi* egyesíti a két mechanizmust. Az a szerkezet, amelyben az értékek egymásnak meg nem felelése (inkongruenciája) különböző szemléleti szinten valósul meg, az *irónia szerkezete*. Tehát az irónia fogalmát is az elemzésünk bevezetőjében meghatározott „szerkezet” értelemben használjuk. A tragikustól vagy a komikustól *többsíkúsága* különbözteti meg elsősorban.³⁹ A három szerkezetet — nagyon leegyszerűsítve — így sematizálhatjuk:

$$\text{tragikus: } a=a \quad \text{komikus: } a=\bar{a} \quad \text{irónikus: } \frac{\bar{a}}{a}$$

Tartalmában végső fokon megfeleltethető Arisztotelész értelmezésének, mely szerint az irónia a kérdéssel ellentétes típusú *színlelés*: míg a kérdés a meglevőnél többnek, addig

³⁹ A tragikum forrása mindig valamely pozitív érték megsemmisülése, akár úgy, hogy a múlt jelentős képviselője omlik össze, akár úgy, hogy a hős „korán jött” és a jelen nem tűri meg. Ugyanakkor *mint érték: az, ami* (kongruens). A komikum ezzel szemben inkongruens; a konfliktust az értéknek nem pusztulása, megvalósíthatatlansága okozza, hanem *megtévesztő megjelenése*: a jellem és a helyzet másnak látszik, mint ami valójában.

A két szerkezet eltérését egy sor más tényező is elősegíti: a tragikum erőtere univerzális, míg a komikumé szegmentális; ez organizmusként szemléli az emberi létet, az mechanizmusként; a mű „nézőpontja” itt az értékhordozó oldalán, belül van, ott kívül; stb., stb. Ugyanakkor az értékek megfelelése a tragikus és meg nem felelése a komikus struktúrában *azonos szemléleti szinten* történik. Az irónia éppen abban különbözik tőlük, hogy *értékei különböző szinten inkongruensek*. A műalkotás alanya úgy állítja egy álláspont létjogosultságát, hogy magán az állításon keresztül megsemmisíti.

az irónia a meglevőnél kevesebbnek a színlelése. A fogalmat azonban nem egyszerűen az ismeret, a tudás, hanem az egész emberi *magatartás* megnyilvánulásmódjának jellemzésére használjuk. Komplexitásánál fogva különösen alkalmas arra, hogy a *Kertben* szerkezetét és az általa kifejezett költői szemléletet-magatartást *együtt és egymással összhangban* jelölje.

Az ötödik versszak úgy tünteti fel, mintha a fiktív én maga is azonosulna a közöny és önzés egyetemes rendjével, „nékem ahhoz mi közöm” szemléletével. A vers folyamán azonban éppen az ellenkezőjéről győz meg. Az életkép-részben a látványhoz fűzött reflexiók — a későbbi reakcióval szemben — a halott családjával való *együttérzésről* vallanak. A konvencionálisan eufemisztikus jelzők (*szegény* halott, *enyhe* részvét, *árva* kised, — aki „ha nő *szegény*”); a szembesítő-kiemelő mondat szerkezet („Amaz talán *bölcső* leendett, *Menyegzős* ágy eme darab: *Belőlük* elhunyt hitvesének *Most, ime, koporsót* farag”); az állítások és feltételezések váltakozó, eltérő ritmusa, el-elcsukló előadásmódja; stb.

A szövegben *külön írásjelek* (pontozás, gondolatjel és kurzív kiemelés) jelölik, hogy más reakció (illetve helyzet) következik, mint amit a fiktív én (és a feltételezett hallgató) várna:⁴⁰

Magános gerle a szomszédban —
S ifjú nő, szemfödél alatt.

Nem nyit be hozzá enyhe részvét,
Legföljebb... a kíváncsiság.

„Sirj no, *igazán* sirj!” kiált rá,
S *megveri*, hogy *oka* legyen.

Halotti ének csap fülembe...
Eh, nékem ahhoz mi közöm!

Nagy részvétel, ha némelyikünk
Az ismerőst... megismeri.

Mikép a hernyó, telhetetlen,
Mindég *előre* mász s — *harap*.

Idill (eleme)

Halál

Részvét *helyett*
kíváncsiság

Részvét *helyett*
durvaság

Részvét *helyett*
közöny

Részvétnek számít a
természetes kapcsolat

A törekvés törtetéssé
torzul

Azaz mindig olyan reakció következik be (az első példát leszámítva), amit a fiktív én *erkölcsileg* nem vár; az együttérzés, a részvét hiányában tolokodás, közöny, durvaság. Ez olyan *következetes* erkölcsi tartást jelez, amely a fiktív énnek a második részben megnyilvánult együttérzésével van összhangban — így az ötödik szakasz közönye az én *magára kényszerített álarca* csupán. A kertészkedő közönye éppúgy paradox, mint a halál gyógyító kertészként. Az utolsó két szakasz általánosítása, hivatkozása a „világ”-ra ismét többször: egyrészt *indokolja*, másrészt *megbélyegzi* jelzőivel, metaforáival a *saját* közönyét.

2. Természetesen az irónia-szerkezet összetevőinek helyzete művenként más: van, amikor a negatív valóságot a szemlélet nem képes ellensúlyozni és alárendelődik; van, amikor tobzódik értéktelenségének felmutatásában, ha már nem győzheti le; van, amikor fölékerekedve, „megértően” tekint rá, mint „meghaladott” állapotra; stb. stb. Itt a fiktív én-t az eltorzult emberi kapcsolatok maguk alá gyúrik: erkölcsileg szemben áll velük, de erejéből csak *panaszra* futja. E gesztus és melankólikus, rezignált hangulata teszi műfaji szempontból egységessé a verset: *elégidővé*.

Elszabadult, látomásos képeivel az utolsó rész mintha a homeopáthia gyógymód eszköze lenne: a Közöny birodalmát akkorára növeszteti, hogy a krízis a gyógyulást segítse elő. A részvétlen, közönyös, tülekedő emberi világ az *evolúciós* történelmi séma *eredményének* bizonyul; a „haladás”-t szimbolizáló „előre mászó” hernyó — „harap”, megteremtve lehetőségét önmaga megsemmisülésének. A *Kertben* fiktív — esztétikai — síkon ugyanazt a történelmi tapasztalatot tárgyasítja, mint az aktuális politikai célzattal megírt *Gondolatok a béke-kongresszus felől*:

⁴⁰ Kivéve a „Közönyös a világ...” esetében (41. és 49. sor), amikor a pontozás (a szakaszokon belül) a minősítést és a kifejtést, a tételt és az érvelést választja el egymástól.

Óh, a világ története
 Szomorú egy tanulmány!
 Mint buborék tűnik fel ott
 Nép, nép után kimulván...
 Midőn egy nép — mint a kovász —
 Megérett és ... megromlott...
 Midőn a munka és vagyon
 Egymástól messzi esnek,
 És a tökélyre vitt csalást
 Mondhatni rendszeresnek...
 Midőn apát öl a fiú,
 Rokont öl a rokonság...
 Egyszóval a *polgárodás*
 Fordul reánk csapásul.

Azaz a *Kertben* beilleszkedik egy olyan sajátos arculatú pszichikai-ideológiai szemlélet gondolkörébe, amely szerint a közösségi (patriarchális?) kapcsolatokat kiforgatták, tönkretették az újabb idők; a közösségi szálak szétszakadása rokontalanná, magányossá tette az embereket; a haladás, a polgárosodás egyben a bűn és a bűnhődés, a halál lehetősége is; a békés nyugalom idillje kívül marad a társadalmi léten; stb.⁴¹

3. Mivel az evolúciós történelmi sémába vetett hite megrendült, a *kiszolgáltatottság* érzése Arany lírájában meghatározó élménnyé válik.⁴² Balladáiban hiába racionalizálja, minősíti bűnhődésnek, — megoldhatatlan számára azok helyzete, akik nem követtek el bűnt, akik éppen erényesen élnek. Így a *Kertben* én-je esetében is. A kiszolgáltatottság-helyzet már az életkép-részben jelen van: a gyászoló család a természeti (halál) és az emberi (közöny, magány) könyörtelenséggel szemben egyaránt kiszolgáltatott. De az alapvető helyzetet, a fiktív én-t is ez jellemzi: ő, ki együttérez a gyászolókkal, *kívül marad* a világon, még ha a vétkesek világán is.

A magány, a szemlélődés nyugalma — a „kertben”⁴³ — *menedék* a jövő-menő népség tolongása, öklözése elől. De *elégtelen* menedék. Sztoicizmusa nem Ciceróé, aki soha sincs kevésbé egyedül, mint amikor egyedül van. Arany szemében az elkülönülés, a kívülmaradás akkor is vétek, ha éppen erkölcsi indítékú — kívül maradni a vétkeseken. Számára ugyanis a legfőbb vétek maguknak a *közösségi kapcsolatoknak* a deformálódása. Később a *Rendületlenül* c. költeményében, ahol számba veszi a nemzeti bűnöket, így ír az *erényes kívülállás* attitűdjéről:

Szeretni a hont gyakran oly nehéz: —
 Ha bűnbélyeg sötétül homlokán,
 Gyarló erényünk öntagadni kész,
 Mint Péter a rettentő éjtszakán...
 Szeretni a hont — ah! még nehezebb,
 Midőn az ár nő, ostromol, ragad...
 És — kebleden *be-vérző honfiseb* —
Bujsz a tömegben, átkos egymagad.

⁴¹ Arany 1849 utáni lírájában ez az alapvető „léthelyzet” kap megjelenítést, természetesen különféle variációkban. A *Kertben* egybevetése a *Visszatekintés*-sel különösen alkalmas arra, hogy jelezze Arany költői-gondolkodói szemléletének kereteit: a tradicionális értékek felbomlásán érzett fájdalmát, de egyben bizonytalanságát is. Mindkét vers alapélménye az illúziók elvesztése, az élet céltalansága, kiüresedése, az idill elérhetetlensége, sőt az is, hogy a halál nem megoldás. De nagy különbség a két vers *válasza* között, hogy a *Kertben* radikálisan szembenéz a negatív világállapottal, *nem oldja fel*, míg a *Visszatekintés* radikális szembenézés-folyamata megtörik a mindenható *szerepet* zátonyán. A *Kertben* megoldása megengedi kiterjesztését és elmélyítését, a *történelem* szintjére emelését, míg a *Visszatekintés* pozitív válasza megmarad az individualitás síkján.

⁴² UJHELYI MÁRIA (43.) a kiszolgáltatottság és bűnhődés kettősségében látja forrását az Arany-balladák *lírai* jellegének.

⁴³ Ahogy másutt a tanya vagy a hegy: „Óhajtanék én egy *csöndes* tanyát... Hová e *hánykódó világ zaját* Elvéte hozná a szél csak felém” (Óhajtanék én... 1851.), „Az emberélet útjának felén Egy nagy *zsibongó vásárba* jutottam... Minő *tolongás, öklözés* van ottan!... *Kevés, hogy nézne csak, mint én, nyugodtan*... Így foly örökké az ember-iszap A hegy körül, melynek kies legormán Szelid fény lángol, mint az esti nap.” (A kis pokol. 1850–52 körül.)

Arany számára tehát a szemlélődő magány nem lehet igazi megoldás, de nem lát kivezető perspektívát. Innen a *Kertben* kétségbeesett fájdalma, a befejező rész elszabadult, látomásos világa, innen a retorikai forma fellazulása. Nem tud mást tenni, mint tudomásul venni elmagányosodását; az eltorzult emberi viszonyok elnyelik ostromozójukat is.⁴⁴

Idézett irodalom (oldalszám az előfordulás sorrendjében!)

1. Arany János Összes Művei. 10. köt. Bp. 1962. 331–2., 552.
2. Arany János Összes művei. 11. köt. Bp. 1968. 129., 143.
3. Arany János Levelezése író-barátaival. 1–2. köt. Bp. 1888–9.
 - a) 1. köt. 248.
 - b) 2. köt. 148–9., 40.
4. BAKÁCS ISTVÁN–VINCZE FRIGYES; Magyar Olvasókönyv. Bp. 1929. 257.
5. BAKOS JÓZSEF: Arany János képzeletének vázlatos elemzése. Debrecen 1935.
6. BARÁNSZKY JÓB LÁSZLÓ: Arany lírai formanyelvének fejlődéstörténeti helye. It Füz. 12. Bp. 1957. 83–6.
7. BEÖTHY ZSOLT: A magyar nemzeti irodalom ismertetése. 2. köt. Bp. 1879. 89.
8. BÉRCZY KÁROLY: Arany János Kisebb költeményeiről. Pesti Napló 1856. júl. 17., aug. 7., 10, 12.
9. BODKIN, M.: Archetypal Patterns in Poetry. London 1963.³
10. BONYHAI GÁBOR: Egy festészeti és egy zenei forma imitációja Celan Halálfügájának struktúrájában. Helikon 1968. 525–43.
11. BROOKS, C.: Irony as Principle of Structure. Literary Opinion in America. New York 1951.
12. ELEK OSZKÁR: A halál motívuma és a haláltáncz. 8. közl. Goethe és Arany János. Athenaeum 1908. 468–71.
13. EMBER GYULA: Arany gondolatvilága. Pécs 1933. 38–40.
14. ERCSEY SÁNDOR; Arany János életéből. Bp. é. n. 63–5.
15. ERDÉLYI JÁNOS: Arany János Kisebb költeményei. Válogatott Művei. Bp. 1961. 375., 358–69., 351–2.
16. FERENCZY LÁSZLÓ: Arany János a moralista. ItK 1961. 57.
17. FRYE, N.: Analyse der Literaturkritik. Stuttgart 1964. 143–160.
18. GÁLDI LÁSZLÓ: Ismerjük meg a versformákat. Bp. 1961. 75–6., 82., 98–9.
19. GÁRDONYI KLÁRA: Biedermeier a magyar költészetben. Bp. 1936.
20. GREGUSS ÁGOST: Arany János Kisebb költeményei. Pesti Napló 1856. máj. 31., jún. 4., 10., 15., 22.
21. HANKISS ELEMÉR: A népdaltól az abszurd drámaig. Bp. 1969.
22. HANKISS ELEMÉR: Kihez szól a vers? Krit. 1968. 11. sz. 17.
23. Hét évszázad magyar versei. Bp. 1951., 1954.² 1966.³
24. HORVÁTH JÁNOS: A magyar vers. Bp. 1948. 23–36.
25. HORVÁTH JÁNOS: A nemzeti klasszicizmus irodalmi ízlése. Tanulmányok. Bp. 1956.
26. HORVÁTH JÁNOS: Rendszeres magyar verstan. Bp. 1951. 115.
27. JAKOBSON, R.: Hang-Jel-Vers. Bp. 1969. 224.
28. JÓZSEF ATTILA: Irodalom és szocializmus. Bp. 1967. 59–63.
29. LÁSZLÓ IRMA: Arany János angol irodalmi kapcsolatai. Pécs 1932. 39–47.
30. LUKÁCS GYÖRGY: Az esztétikum sajátossága. 1. köt. Bp. 1965. 258.
31. Magyar versek könyve. Bp. 1942.
32. NÉGYESY LÁSZLÓ: A mértékes magyar verselés története. Bp. 1892. 324.
33. NÉMETH G. BÉLA: Arany János. Krit. 1967. 1. sz. 9–21.
34. NÉMETH G. BÉLA: Az önmegszólító verstípusról. ItK 1966. 546–70.
35. PÁNDI PÁL: Petőfi. Bp. 1961. 203.
36. RIEDL FRIGYES: Arany János. Bp. 1957.³ 60.
37. RIEDL FRIGYES: Az initialás a népdalban és Petőfi költészetében. ItK. 1937. 1–9.
38. SÁFRÁN GYÖRGY: Arany János és Rozvány Erzsébet. Bp. 1960. 43–4.
39. SÓTÉR ISTVÁN: Nemzet és haladás. Bp. 1963. 170–2., 210–12.
40. SZABOLCSI MIKLÓS: A verselemzés kérdéseire. ItFüz. 57. Bp. 1968. 25.
41. SZÉPE GYÖRGY: Nyelvészeti jegyzetek Arany János „Valami az asszonánczról” c. tanulmányáról. Nyr. 1969. 11–25.

⁴⁴ Természetesen a vers egységét biztosító tényezők közül az erkölcsi-ideológiai jellegűeket itt csak érinthetjük, részletesebb tárgyalásuk a *Kertben* átfogó elemzésének a feladata.

42. SZERB ANTAL: A világirodalom története. Bp. 1962. 430.
43. UJHELYI MÁRIA: Egy Arany-vers szerkezeti és műfaji tanulságai. (Arany János: A varró leányok) Kéziratban.
44. ZOLNAI BÉLA: A magyar biedermeier. Bp. é. n.
45. ZSIGMOND FERENC: A magyar nemzeti irodalom története. Debrecen 1933. 134.

András Veres

SUR LES CARACTÉRISTIQUES DE STRUCTURE DE LA POÉSIE DE JEAN ARANY INTITULÉE KERTBEN (AU JARDIN)

Dans son étude, l'auteur analyse l'un des morceaux les plus beaux de la poésie lyrique d'Arany longtemps négligé par notre historiographie littéraire: d'abord sur le plan linguistique, ensuite stylistique-rhétorique et finalement sur celui de la structure et de la composition intérieures du texte de la poésie. C'est dans ces limites qu'il essaie de faire la spécification de la poésie, *a*) comme une langue poétisée, *b*) comme une manifestation poétique historiquement coordonnée qui, *c*) nous renseigne sur l'état particulier de la personnalité de son créateur. Dans cette analyse l'auteur met à découvert et, en partie, interprète les connexions linguistiques-structurales (la structure en forme de chaîne de la poésie, l'adoucissement de la forme rhétorique, la dynamique des niveaux de conception et des rapports de valeur, la structure hybride au point de vue du genre etc.) qui, chacune à un degré différent, sont des moyens efficaces pour exprimer la crise psychico-idéologique du personnage du poète. Dans l'étude, l'auteur ne se hasarde pas à élaborer toutes les opérations de l'analyse, mais il cherche à réaliser l'analyse dans le système organique de ces opérations.