

## A TAGOLT FORMATELJESSÉG NORMÁJA

*Fejezet Arany kritikusai gondolatrendszeréből*

## I. Bevezetés

*(A formateeljesség normája. Forrásai. Többosztú érvényesülése.)*

„Föltáratlan poétikai kincsesház” – olvashattuk néhány éve Arany értekező munkáiról. „Nemcsak a hazai, hanem az európai korforduló poétikai észleleteinek is gazdag tárházai ezek. Az újabb Arany-irodalom (Barta, Baránszky, Sőtér, Keresztury) merített is belőlük bőven. Ám hogy ezeket az észleleteket mindmáig senki sem rendszerezte, és senki sem szembesítette őket rendszeresen sem az ő saját költészetével, sem a korszak európai költészetével – ez nemcsak az Arany-irodalomnak veszteség és sürgető feladat, hanem az egész magyar poétikai szakirodalomnak is.”<sup>1</sup> Az összetett feladat első részét, Arany kritikusai gondolatrendszerének föltárását és rendszerezését, kompozícióelméletének rekonstruálásával érdemes kezdeni, mert kritikusai gondolatvilágának itt van a súlypontja. Nézeteinek ez a legmélyebben és legösszefüggőbben kidolgozott része; munkásságának szinte nincs olyan rétege, amely kapcsolatban ne állna vele. Kötődik sajátos formaösztonének jellemző vonásaihoz, összefügg alkathú létélményre válaszó létértelmezésével, kapcsolódik a művészet hivatására vonatkozó elképzeléseivel, társadalmi nézeteivel, sőt közvetve politikai vonzódásaihoz is. S ami a rekonstrukció lehetősége szempontjából legalább ennyire lényeges: szerves következetességgel épül ki Arany egymást követő korszakaiban: a pályakezdő levelezéséből már kibontakoznak későbbi kompozícióelméletének körvonalai, s a nagykörsi diákjainak verseit javító tanár megjegyzéseiből a későbbi kritikus kompozícióelméletének előképét lehet megrajzolni. Szerves fejlődést, árnyalódást, differenciálódást követhetünk itt nyomon; inkább egy kezdettől fogva benne szunnyadó kompozíciófelfogás fokozatos kibontakozását, mintsem külső hatásokra bekövetkező páfordulásokat. A kritikus viszonylag kései pályakezdéséhez korai ízlésbeli érettség párosul. Akár költészete vagy műfordítói elvei,<sup>2</sup> kompozícióelmélete sem a zsengek és önállótlan utánzások hosszú korszaka után jut el a kiforrott sajátig, hanem alapvonásait tekintve már a kezdet kezdetén szinte készen van. Mindez lehetővé teszi, hogy kompozícióelméletét az időben egymástól hosszú évekre eső megnyilatkozások (dolgozatjavítások, levelek, kritikák, tanulmányok, akadémiai iratok) összeillesztésével próbáljuk meg rekonstruálni. A kompozícióval szemben támasztott követelményrendszeréből ezúttal az egyik legjellemzőbb vonással foglalkozunk, amelyet, kényszerűségből és jobb híján, a *tagolt formateeljesség* normájának fogunk nevezni.

Arany kritikai megnyilatkozásaiból ugyanis, az általános törvény megformulázása nélkül, mégis félreérthetetlen következetességgel, olyan kompozíció eszménye bontakozik ki, mely zárt és befejezett egészet alkot, s olyan részekre tagolódik, melyek önmagukban szintén zártak és viszonylag önállóak. Markáns ismertető jegye a körülhatároltság: nemcsak külső határai erőteljesek, hanem tagolódásait segítő belső határai is. Milyen forrásból táplálkozott ez a kompozícióeszmény? Arany egy ízben „a

<sup>1</sup> NÉMETH G. Béla: Előszó. In: Az el nem ért bizonyosság (A továbbiakban: AENÉB). Bp. 1972. 10–11.

<sup>2</sup> RUTTKAY Kálmán: Klasszikus Shakespeare-fordításaink. In: Shakespeare-tanulmányok. 1965. 48–49.

teljesség iránti érzetre” hivatkozik egy hiányosan megszerkesztett versmondattal bírálatakor.<sup>3</sup> Ha kiemeljük ezt a kifejezést kontextusából és némileg általánosabb jelentést adunk neki, akkor ilyen teljességérzék volt az ő egyik nagy belső adottsága is. Kritikáinak legkisebb mozzanatait is annyira áthatja a befejezettség és erős tagoltság eszménye, lehelletfinom és félig öntudatlan javításaiiban oly természetesen munkál a formateljesség igénye, hogy azt kell föltételeznünk: ez a formaöszön és teljességérzék ajándékozta meg egyik legállandóbb és legmélyebb ivódott kritikai normájával. Megerősítését, igazolását két fő forrásból kapta ez a kritikai norma. Az antikvitás, főként Vergilius volt az egyik, a népköltészet a másik. Vergiliust, kinek főművét a múlt században sem Hegel, sem A. W. Schlegel nem tartotta sokra, s akit a kortárs irodalmi köztudat Arany szerint a jólértesültek felületességével becsült le Homérosz ellenében, Arany – tudatosan szembeüszva az árral – nagyon szerette.<sup>4</sup> S noha az *Aeneis* ismerői akkoriban is, századunkban is többnyire egyes részleteit ismerték s nem tartották számon az egészet, amelybe azok beleilleszkednek,<sup>5</sup> Arany elsősorban a részletek önállóvá formálásának és kompozíciós alárendeltségének fegyelmezett egyensúlyát becsülte benne. Sajnálta, hogy a magyar epikusok, Zrínyit kivéve, éppen azt nem tanulták el Vergiliustól, „hogy az *Aeneis*-ben helye van mindne sornak, szónak, hogy a költő . . . bölcs kiszámítással, mondani, fukar ökonomiával rendeli a részeket az egész alá, a csekély fontosságút a lényegesebb alá, minden részecskét külön kikerekít, hogy aztán a kerek egészbe olvassa”.<sup>6</sup>

A tagolt formateljesség követelményének másik igazolóját a népköltészetben találta meg. A népi epikában és, ami szempontunkból fontosabb, a népdalokban. Az ő bemutatásában a magyar népdal és gyermekvers ritmikai fölépítése, melyet a néplélek titokzatos és vele született megnyilvánulásának hitt, tökéletesen megfelel a formateljesség normájának. „Éles tagoltság jellemzi a rhythmust . . . határozottan különvált metszetekkel, sorokkal, versszakaszokkal. Ezek mindenike nem haladványos, tovább fonódó, kapcsolatos, bezáratlan, mint például a német zenében, táncban és verselésben, hol a vég egyszersmind kezdete a következőnek, – hanem minden tag némi egészet képező, kisebb-nagyobb mértékben bevégzett, bezáruló és a következő taghoz csak lazán kötött . . . A lengedező lábú ütem (tactus) már maga egy kis kerek egész benne; a sormetszet gyakran, a sor többnyire, nehéz mértékkel üti rá . . . a rhythmus egyes tagjait; s a versszak majd egy hosszabb, nehezebb sorral, mintegy korláttal, záródik be, majd hegybe fut össze, mint a pyramis.”<sup>7</sup> Látható, hogy az önálló egységekre osztó „éles tagoltság”, a „nehezebb sorral” bezáródó versszak, a „határozottan különvált metszetek, sorok, versszakaszok”, sőt a choriambusok kisebb egységei is a formateljesség költészetbeli megvalósulását példázzák. Másutt a vers, különösen a magyar vers belső fölépítését írta le úgy, hogy az a költői művet átható formateljesség modelljének is értelmezhető. A versszakot a prózai körmondattal párhuzamba állítva jellemző módon mutatott rá különbségeikre: „míg a periodus a gondolatot egymásba fűzi, egymáson *átiszövi*: a versszak, épen ellenkezőleg, eszmét eszme után, sort sor után, állít, úgy hogy az első gondolat, a következő nélkül is, jóformán érthető legyen, bár nem viszont . . . Ez anti-periodicus szerkezet, e Chladni-féle külön csoportba rázkódása az összetartozó részeknek . . . a rhythmus természetéből foly s uralkodik a kötött beszéden, kezdve az egyes ütemektől, egész a stropháig, sőt az egész költeményen, a mennyiben nem szereti, ha az értelem egy szakból másba átnyúlik, vagy ha külön strophák oly prózai kötszókkal fűzetenek egybe, mint a körmondokat kapcsolni szoktuk.”<sup>8</sup> Az irodalmi műtől mindhárom műnemben elvárta, hogy a legkisebb szerkezeti egységtől a legnagyobbig,

<sup>3</sup> Szász Gerő költeményei. Krk. XI. 141.

<sup>4</sup> G. W. F. Hegel: *Ästhetik I–II. Mit einer Einführung von Georg LUKÁCS.* Frankfurt am Main. 1955. II. 434–435.; A. W. SCHLEGEL: *Vorlesungen über Schöne Litteratur und Kunst. I–II–III.* Heilbronn. 1884. II. 196–197.; ARANY János: P. Virgilius Maro *Aeneise.* Krk. XI. 479.

<sup>5</sup> ARANY János: Uo. 478–479.; NÉMETH László: *Regényírás közben.* In: *Megmentett gondolatok.* Bp. 1975. 293.

<sup>6</sup> *Betulia* hölgye. Krk. XI. 29–30.

<sup>7</sup> A magyar népdal az irodalomban. Krk. XI. 389.

<sup>8</sup> A magyar nemzeti vers-ídomról. Krk. X. 250–251.

minden szinten érvényesüljön benne ez a jelleg. Tisztában volt azzal, hogy a lírai kompozíció az epikaitól vagy drámaitól több szempontból eltér; ezért helytelenítette például, hogy Gyulai a „lírában csaknem eposzi compositiót kíván”.<sup>9</sup> A tagolt formateljesség egyetemes követelményét azonban a lírában is érvényesnek tartotta. Ahogy az egész lírai kompozíciótól elemző munkával haladunk a mind kisebb és kisebb részek felé, a költemény minden szintjén a befejezett teljesség, zárt lekerékítetttség volt az ő eszménye. Sőt, ez a követelmény talán éppen a lírával szemben bizonyult a leggyümölcsözőbbnek; itt vezetett a legárnyaltabb poétikai fölismerésekhez, a legértékesebb költői tapasztalatok tudatosításához és a leggazdagabb kritikusi eszköztár kiépítéséhez.

## II. 1. Formateljesség az egész költemény szintjén

*(Hangvételei egység; főmozzanat és alárendelődés; fokozatos emelkedés)*

A formateljesség igénye az egész költeménnyel szemben két fő követelményben testesül meg: Arany a kompozíciótól szigorú egységet, befejezésétől erős hangsúlyozottságot vár el. A szigorú egységet láthatólag néhány alapvető kompozíciós elv szavatolhatja számára. Egyik ezek körül a hanghordozás,<sup>9a</sup> illetve azon belül is a *hangvételei egysége*, melynek számonkérése kritikáiban sűrűn és következetesen alkalmazott bíráló szempont. Bulcsú Károlynál „a hangulat... alászik: az egységet ritka költeményében tudja végig megtartani”; hol ódái szárnyalásból zuhan le egy kopott szójátékig, hol az érzelmesből csap át burleszk hangba.<sup>10</sup> Szász Gerő két versében kifogásolja az elégiai és vidám, komoly és könnyed hang oktalan keverését.<sup>11</sup> Kemenes vallásos lírájában a „népi hang... nemegyszer bántóan vegyül a költemény emelkedettebb hangjai közé”.<sup>12</sup> Szász Károlyt egyszer megdicséri, mert „a két első sor által támasztott hangulat jól rezgi végig a dalt”, máskor nehezményezi a boldogság festegetéséből kirívó komor hasonlatot, s a patetikus hangulatot megtörő játékoságot.<sup>13</sup> Malvina burleszknek induló verse viszont „egyszerre magas pathoszba szeretne ugrani”; Fejes István egyik költeménye „megragadó volna... ha úgy ki tudná vinni, a mily hatalmasan kezdte”; Ormódi Bertalannál „az accordba ál hang is vegyül”.<sup>14</sup> S persze a folyóiratszerkesztő Arany sem marad el a kritikus mögött a hangegység védelmezésében. Szerkesztői üzeneteiből nem hiányoznak az olyan ítéletek, mint „megtörik a hangulat”, „a hang egyenlőtlenége is bánt”, „nélkülözi az érzület egységét” stb.<sup>15</sup> S az ún. népszerű iskolára visszatekintő irodalomtörténetés sem állja meg, hogy képviselőjüket el ne marasztalja, amiért ha az „óda magasán, kezdte, misem biztosított, hogy alább néhány soral pityergő elégiába, száraz didaxisba vagy fufangos ’mendikánciába’... nem cseppenünk; vagy megfordítva”.<sup>16</sup> Természetesen a hangegység követelménye korántsem jelenti azt, hogy Arany az összetett vagy átmeneti hangot megvalósító költeményeket nem ismerte volna el. A magasztos és játékos, fenséges és kellemes vegyítését valóban ellenezte; az ember nem fújhat szerinte hideget és meleget egyszerre, a kövekből kezdett dór csarnokot nem folytathatjuk virágfüzérből, fuvolák közé ne rikkantson harsona. „Vannak azonban átmenetek, s ugyanegy költeményben is megállhat a kettő egymás mellett; ilyenkor az átmenetek kivitelében mutatkozik, a mester s a költemény az uralkodó

<sup>9</sup> Tompa Mihályhoz. 1855. július 1. HIL. III. 380.

<sup>9a</sup> Ezt a fogalmat poétikai terminusként NÉMETH G. Béla vezette be. Vö. pl. Létharc és nemzetiség. Bp. 1976. 85–108.

<sup>10</sup> Bulcsú Károly költeményei. Krk. XI. 117–118, 119.

<sup>11</sup> Szász Gerő költeményei. Krk. XI. 150, 152.

<sup>12</sup> Kemenes költeményei Krk. XI. 18.

<sup>13</sup> Költemények. Krk. XI. 193, 195, 204, 188.

<sup>14</sup> Malvina költeményei. Krk. XI. 357.; Fejes István költeményei. Krk. XI. 298.; Magyarhon ébredése. Krk. XI. 78.

<sup>15</sup> Krk. XII. 211. (és vö. 250); Krk. XII. 280, 281.

<sup>16</sup> Irányok. Krk. XI. 160.

hangról neveztetik (mivel 'a potiori fit denominatio')."<sup>17</sup> A hangegység és a műfaji jelleg megőrzése az ő gondolatvilágában összekapcsolódott egymással, nem zárva ki az átmeneti műfajok lehetőségét sem. Az „uralkodó hang” igénye, akárcsak a hangvételi egység kritikai normája, összhangban áll a kortárs európai elmélettel, például a valamivel korábbi A. W. Schlegel definíciójával a lírai egységről: „Die lyrische Einheit besteht also in einem herrschenden Tone.”<sup>18</sup> Nyilván ilyen domináns hangnemet kell kialakítania Arany szerint az óda és elégia kölcsönös áthatásából keletkező elegico-ódaí változatnak, melyet maga is megvalósított költői gyakorlatában.<sup>19</sup>

A formatejeljesség elvét az egész mű szintjén érvényesítő szigorú egység másik megteremtője a *főmozzanatnak való alárendelődés*. Ezt Arany elméletileg is világosan megfogalmazza, pl. az ún. lantos költeményekről szólva: „Meggívántatik bennök az egység, miszerint a költemény minden részei egy alapeszmére vitessenek vissza s egy érzelmet tüntessenek fel. Eszerint egy alapeszme uralkodik az egész költeményben, mely annak mintegy magvát képezi, s a többi eszmék ezen egynek rendeltetnek alá.”<sup>20</sup> Ebből a gondolatból, a hangegységéhez hasonlóan, értékmérő norma lesz a kritikus kezében. Oláh Károlynak szinte minden költeményében „van egy-két hely, a mi megérdemelte volna, hogy a többi szavak és képek . . . az ő alárendelt szolgálai legyenek.”<sup>21</sup> *Malvina költeményeiről* írott kritikájából viszont kitűnik, hogy ez az alárendelés önmagában még nem üdvözít: „a mellékgondolatok egy főgondolat alá csoportosúlnak, s így formailag nem hiányzik az egység. A baj többnyire az, hogy a mellékgondolatok . . . alig emelkednek fölül a sekély próza színvonalán, vagy elhasznált közhelyekből állanak; a főgondolat pedig se nem oly eredeti, se nem oly költői, hogy megbírja a reáhalmozott locus communisok, vagy prózai melléklet élettelen lombját.” Ezért verseinek főgondolatai „nem elég hatályosak arra, hogy alapeszméül szolgáljanak, s csupán a többi részek lapossága teszi, hogy feltűnnek egy kissé, mint sík rónán a legnagyobb hegy: a határdomb”<sup>22</sup>

Az utóbbi szemléletes hasonlat a főmozzanatnak való alárendelődés igényétől átvezet egy olyan kompozíciós követelményhez, amely az egységes megszerkesztettség erősítésével hozzájárul ugyan a költemény egységéhez is, a formatejeljesség elvének érvényesülését mégis inkább más módon segíti elő: a költemény befejezettségének hangsúlyozásával. A *fokozatos emelkedés* követelményéről van szó: a végig érvényesülő emelkedés nemcsak egységes kompozíciót teremt, hanem a költemény befejezését, bezárását is kiemeli, a formatejeljesség jellegéhez híven. A sík rónán díszelő határdombot Arany a folyvást emelkedő halmokkal állítja szembe. Az előbbi azt jelképezi számára, hogy az egész művön végigvonuló fokozódás, intenzitásnövekedés nélkül a főmozzanat meglétéből származó szegényes egység sem menti meg a költeményt az értéktelenségtől; az utóbbival a helyes kompozíciót szemlélteti. Nem elég, ha valaki „előfog egy halvány ötletet, képet, egy mitsem jelentő antithesist . . . körülönti szűz prózával s megvan a vers. Nem mondhatni, hogy hiányzanék benne a dal formája, egysége: mert hisz az a kis gondolat vagy kép . . . oly árva egyedüliségben áll, hogy csoda is volna benne többet látni egynél; hanem bezzeg a költemény sem olyan lesz ám, mint midőn folyvást emelkedő halmokról jutunk a tetőre, mely mindeniken uralkodik, hanem olyan, mint mikor lapályon haladva egy darabig, utójára felállunk egy – határdombra. A kilátás innen sem sokkal tágabb”<sup>23</sup> A folyvást emelkedő halmoknak ez a szuggesztív analógiája, melyet Arany epikus művek bírálatakor is használ,<sup>24</sup> összefügg

<sup>17</sup> Uo. 168.

<sup>18</sup> A. W. SCHLEGEL: Vorlesungen über philosophische Kunstlehre. Leipzig. 1911. 136.

<sup>19</sup> Vö. KOROMPAY János: A kompozíció harmóniateremtő szerepe az elegico-ódaiban. AENEB 47–50.

<sup>20</sup> Széptani jegyzetek. Krk. X. 555. és vö. Széptani előismeretek. Krk. X. 653.

<sup>21</sup> Száz darab költemény. Krk. XI. 105.

<sup>22</sup> Malvina költeményei. Krk: XI. 360–361.

<sup>23</sup> Irányok. Krk. XI. 162–163.

<sup>24</sup> Bírálat a Nádasdy-jutalomra beküldött három pályamunkáról. Krk. XIV. 15. Vö. még Zrínyi és Tasso. Krk. X. 341–343, 371, 388.

azzal a meggyőződésével, melyre konkrét kritikai megjegyzéseinek egész sora enged következtetni:<sup>25</sup> az irodalmi műben ő a gazdag anyagot összefogó, *sokféleségen uralkodó egységet* tartotta kívánatosnak. Elmélete ezen a ponton összhangban van a XIX. századi irodalomelmélet sokat hangoztatott szépségdefiníciójával (pl.: „das Schöne sey Einheit in der Mannigfaltigkeit”<sup>26</sup>). Ugyanakkor a formateljesség normájának többszintű érvényesülésével is összhangban áll az az igénye, hogy a részletek gazdagon tagolt sokszerűsége mint ellensúly, legyőzendő ellenállás tegye nehezen kivivottá s így értékesé a rajtuk diadalmaskodó egységet. A tagolt sokszerűség és szigorú egység kettős követelményének, s persze a határozott bezárás normájának tesz eleget a fokozatos emelkedés, mely mint értékmérő szempont végigkíséri Arany kritikus munkásságát.<sup>27</sup>

Legsűrűbben Szász Károly versei kapcsán bukkan föl. Mielőtt verseinek elemzésébe fogna, Petőfit állítja példaképül, aki „sorról sorra, vers-szakról vers-szakra halmozza a legragyogóbb képes gondolatokat, hogy az utolsóval, mely ragyogóbb mindeniknél, s mely az egész költemény alap gondolatja, betetőzze”. Ezzel szemben Szásznál a „felhangoltság olykor nem tart, nem feszül növekedő arányban az egész költemény folytán”. Versei közül a *Menyasszony vagy...* egyik sorától „fokozatosan emelkedik ama legpatheticusabb vers-szakig... S innen fogva a bezárásig sincsen alásés”, a *Piros hajnal* két sorát viszont újraírja, mert „ez kellő magasra feszítné a költemény végső sorait, míg a mint van, nincs emelkedése”. A *Haláltánc* utolsó versszakát, kisebb hibái ellenére, megdicséri, „mivel ’finis coronat opus’, s e szak a többinél jobb, kivált végső sorai pathosszal zárják be”, ezzel szemben a *Három temető* néhány megindító sora ellenére sem teljes értékű, mert „egy keveset mondó képpel rekeszti be, mely... aláejti a hangot”. A fokozatos kiépülést hiányolja tulajdonképpen a *Szerelem és honfűbűből*. is, míg a *Kerényi Frigyes* ismét „a jobbak közé tartozik, jól kelti, folytatja, s kitűnően szép utózenéssel hagyja bennünk a hangulatot”.<sup>28</sup> Ez az „utózenés”, akár a föntebbi „betetőzés”, „finis coronat opus”, vagy a Malvina egyik versében megdicsért jó „bezárás”<sup>29</sup> az emelkedés csúcspontjára irányítja a figyelmet: a költemény *végére*. Arany kompozícióérzéke számára ez volt a mű legkényesebb helye, saját megbírált műveit is itt védi legerélyesebben.<sup>30</sup> A vers végén – akár az elején – különösen bántónak találja a rossz ritmust vagy gyöngye rímet.<sup>31</sup> Ugyanakkor persze a jó befejezés önmagában elégtelen: „a költemény nem fokok, hogy csupán vége legyen vasas, a többi pedig fa.”<sup>32</sup>

Ez az emelkedés, fokozódás a képhasználatban is követendő módszer Arany szerint. A fejlesztés nélküli képméltést elítéli.<sup>33</sup> Másfelől a képek szertelen halmozásának divatjától sem rokonszenvez; Tompa költeményeinek VI. kötetét költői fejlődése magasabb fokának tartja korábbi öncélú és túláradó képhasználatánál.<sup>34</sup> „Képvadászásnak” nevezi a mesterkéltbb képhalmozást, mely a természetesen fejlődő képsor helyett „messzünnen vett képeket” is vegyít a versbe.<sup>35</sup> Kritikai álláspontja itt egybevág a Vörösmartyt bíráló Erdélyi Jánoséval.<sup>36</sup> Arany az összefüggő,<sup>37</sup> szervesen fejlődő,

<sup>25</sup> Irányok. Krk. XI. 162–163.; Bulcsú Károly költeményei. Krk. XI. 116.; Petőfi Sándorhoz, 1847. szeptember 7. Krk. XV. 140.; A pörös atyafiak. Krk. XI. 42–43.

<sup>26</sup> A. W. SCHLEGEL: Vorlesungen über Schöne Litteratur und Kunst I. 50.

<sup>27</sup> L. pl. megjegyzését Szász Vida-bírálatához, Krk. XII. 278. A fokozatos emelkedés kritikai normáját Arany saját költői gyakorlatával egy későbbi dolgozatunkban szembesítjük.

<sup>28</sup> Költemények. Krk. XI. 190, 191, 194, 195–196, 205, 210, 212.

<sup>29</sup> Malvina költeményei. Krk. XI. 359.; l. még Krk. XIII. 201.

<sup>30</sup> Erdélyi Jánoshoz, 1856. szeptember 4. HIL. IV. 100.; l. még Gyulai Pálhoz, 1854. szeptember 25. HIL. IV. 47.

<sup>31</sup> Krk. XIII. 145.; Költemények. Krk. XI. 212.

<sup>32</sup> Krk. XII. 203.; Vö. Költemények. Krk. XI. 212.

<sup>33</sup> Szász Gerő költeményei. Krk. XI. 149.

<sup>34</sup> Tompa Mihálynak, 1852. december 1. HIL. III. 280.; Költemények. Krk. XI. 197.; Tompa Mihály költeményei. Krk. XI. 460–461.

<sup>35</sup> Költemények. Krk. XI. 208, 209.; l. még Költemények. Krk. XI. 194.

<sup>36</sup> ERDELYI János: Vörösmarty Minden Munkái. E. J. V. M. Bp. 1961. 189.

<sup>37</sup> Szász Gerő költeményei. Krk. XI. 147.

mégis új elemekkel gazdagodó képhasználatot szeretné kritikáival ösztönözni. Fontosnak tartja, hogy a képek „összhangzóak” legyenek, s megbírája Vida egyik versét, mert a „kopogatósi kép is nagyon rögtön változik át *csillagos-ég*-féle, nem rokon képpé”.<sup>38</sup> A koherens képfejlesztés kritikai normáját legmeggyőzőbben Szász Gerő tüzetesen elemzett versével szemben alkalmazza: „Nem az ismétlés ellen vagyunk ez úttal mert a kép új fejleményt ígér, s ez nemcsak szabadabb, hanem ajánlatossá is teszi az ismétlést. De nem látunk a képben következetességet... Képei majd össze nem függők, majd homályosak.”<sup>39</sup> Mindebből már kikerekedik az eddig elmondottak összképe: Arany kompozícióeszményét a lírában az egész költemény szintjén formateljesség jellemzi; a kompozíciótól szigorú egységet és határozott, erős befejezést kíván meg. A hangvételi egység sértetlen megóvása, a főmozzanatok való alárendelődés, valamint a (képhasználatban is érvényesülő) fokozatos emelkedés szerkezetegységesítő elve együttesen segítik elő ezek megvalósítását. Ugyanakkor ez a kompozicionális zártásra törekvés egyáltalán nem mond ellent annak, hogy Arany a mű jelentésgazdagsága érdekében a romantikus poétika által javallt jelentésbeli nyitottsághoz vonzódik, s idegenkedik a jelentést túlságosan egyértelművé záró, egysíkúvá szűkítő didaktikus, sőt allegorikus megoldásoktól.

## II. 2. Formateljesség a versszakok és sorpárok szintjén

(Versszak és versfogat. A sorpár egysége. Enjambement és közölés.)

„Szakra nézve Arany előleg kedveli a nyolcsorosot... úgy látszik, hogy egy-egy gondolati mozzanatra neki annyi elég és legalkalmasabb” – jegyezte meg már Erdélyi János.<sup>40</sup> Megfigyelése mélyén ott rejlik a fölismerés: Arany költészetében az egyes versszakok többnyire a vers gondolati vázának viszonylag önálló egységét zárják magukba. Verseinek újabb elemzői is kimutatták, hogy nála a strofa erős befejezettségű és kohéziójú egység, mely magába sűrítheti az egész kompozíció szerkezeti ívét.<sup>41</sup> Költői gyakorlatát vizsgálva első pillantásra szembe tűnik, hogy láthatólag idegenkedik a szakozatlan formáktól, ritkán nyúl hozzájuk, s ő, a nehéz formák kedvelője, alig próbálkozik meg a terzinával, melyben a rímképlet és gondolatmenet a versszak határain átcsap, ellenben szívesen él refrénnel, mely a strofákra tagolódást kiemeli. Így azután nem meglepő, hogy kritikai megjegyzéseiből is olyan lírai kompozícióeszmény bontakozik ki, mely zárt versszakokra tagolódik. Maga is érezte, hogy a korában használatos *szak*, *szakasz*, *versszak* és *strophá* nem fejezi ki eléggé az ő eszményét, ezért megpróbálta bevezetni a *fogat* terminust, jellemző indoklással: „néha szeretem a strophát így mondani magyarul *szak* helyett, mely csak a megszakítás, de nem az összefoglalás eszméjét adja.”<sup>42</sup> Máskor hasonló célra a *versfogat* terminust használja.<sup>43</sup> A *fogat*, illetve *versfogat* jelentésének teljesebb megértéséhez segíthet, hogy Toldi *estéjét* énekenként „40 összefogott strophának” tervezi, s a trilógia részeit, a „három *önálló* de *összetartozó* egészt” is egy-egy *fogás*nak nevezi.<sup>44</sup> S az összefoglalás mozzanata mellett a határozott bezárás is a versszakkal szemben támasztott követelményei közé tartozik; a versszak legkényesebb helye ismét, ahogy az egész vers szintjén is láttuk, a vége. Szász Gerő végigelemzett versének első strofáját ezért sem tartja jónak: „ugrást érzünk, mert a tropus egyszerre, s

<sup>38</sup> Költemények. Krk. XI. 196, 193.; Megjegyzése Szász Vida-bírálatához. Krk. XII. 279.

<sup>39</sup> Szász Gerő költeményei. Krk. XI. 150–151.

<sup>40</sup> ERDÉLYI János: Arany János Kisebb Költeményei. E. J. V. M. 375.

<sup>41</sup> KOROMPAY János: A kompozíció harmóniateremtő szerepe az elegico-ódában. In: AENÉB 55, 65–66.; VAJDA András: Látomássteremtés – jelképátformálás. Uo. 182.; SZÖRÉNYI László: A humoros elégia. Uo. 269–270.

<sup>42</sup> Szász Gerő költeményei. Krk. XI. 149.

<sup>43</sup> Zrínyi és Tasso. Krk. X. 400, 402, 404.

<sup>44</sup> Petőfi Sándornak. Krk. XV. 126.; Tompa Mihálynak. 1862. június 20. HIL. IV. 217.; vö. Tompa Mihálynak. 1863. december 13. HIL. IV. 237.

a végső sorban változik át, hol épen fokozott befejezést várnók. A versszakok utolsó sora nem lehet pusztán *toldalék*, hanem bensőleg össze kell függenie a megelőzőkkel. Egy összekapcsoló, vagy pótsor inkább elmehet a versszak beljében, mint végén." A vers másik strófájának szerkezetét, ezzel tanulságosan összehasonlítva, éppen jobb bezárásáért dicséri meg, és helyeslően emeli ki, hogy „a főtárgyat kifejező szó: *szerelem*, épen a versszak végére van felhagyva”.<sup>45</sup>

A fokozatos emelkedés említett követelménye is további jelentésárnyalatokkal gazdagodik, ha a versszakok szempontjából újra megvizsgáljuk. Amikor Arany szemére veti fiatal költőtársainak, hogy keveset törődnek „a részek kidolgozásával, a fokozatos emelkedéssel szakról szakra”,<sup>46</sup> akkor nemcsak az emelkedést tartja fontosnak, hanem azt is, hogy az egyes versszakok az emelkedésben határozottan elkülönülő lépcsőt képezzenek, az emelkedés önálló fokai legyenek. Az emelkedés nem annyira a versszakokon belül következze be (bár ott is), mint inkább köztük. S ha a költemény erősen különböző, egymást kizáró érzelmi állapotokat foglal magába, vigyázni kell arra, hogy ezeket ne ugyanabba a versszakba vegyítse a költő.<sup>47</sup> A fejlesztés nélküli képet ugyanígy tanácsos a versszak keretei között tartani; rosszállóan jegyzi meg, hogy Szász Károly népballada-feldolgozása egy „képet három strophán átal úz-fűz”.<sup>48</sup> Itt is megfigyelhetjük Arany kritikusi követelményrendszerének a költemény minden szintjén számon kért normáját, mely a formateljesség igényével szorosan összefügg: a külső, alaki tagolással egybe kell esnie az értelmi, érzelmi és poétikai tagolásnak; a költemény belső határvonalait az alaki és gondolati, szerkezeti és érzelmi, térbeli és időbeli egységek fedésbehozása alakítja ki. Ez a kompozícióeszmény nehezen tűri meg a strófákat összekötő versmondatokot vagy a gondolat nyugvóponttra jutása előtt véget érő versszakot.

Arany kritikusi gondolatrendszerében a formateljesség normája a versszakok alkalmi, nem szükség-szerű, de nem is ritka belső egységére, a sorpárra is érvényes. S itt érdemes egy rövid pillantást vetni Arany gyakorlatára is. A *Kertben* elemzője figyelt föl arra, hogy ebben a versben 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!)”. Mi több, a sorpárok elkülönülése olyan erős, hogy az elemző új poétikai terminust kockáztat meg: a vers *kvantálhatóságáról* ír, mely „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 határoltak. Ritmusmodelljük . . . a *kétsoros* jambusi tizenhetes periódus. Szintaktikai modelljük a *kétsoros mondat* . . . Ha pedig összetett mondat, . . . a második mondat általában magyarázza, kifejti az elsőt; közöttük mindig *szorosabb* a kapcsolat, mint kifelé. Végül szemantikai modelljük . . . a *kétsoros állítás*, a kétsoros kép. Ezért az egységek *láncszerűen* kapcsolódnak egymáshoz: hírértékük hasonló; saját részükörükön túl nem utal egyik sem többre, mint a másik; nem utalnak közvetlenül a vers egészére sem.”<sup>49</sup> Ez a találó leírás nemcsak egy jelenséget mutat be, mely Arany bizonyos verstípusaiban meglehetősen gyakori, hanem, kritikusi gondolatrendszere felől vizsgálva, túlmutat önmagán: a formateljesség követelményének sorpárszintű érvényesüléséről is tudósít. A metrikai, szintaktikai és szemantikai határok fedésbehozásával kialakított szuggesztív tagoltság, a sorpárokból létesült „kvantumok” enjambement-nal növelt belső kohéziója, s a vers egészre való közvetlen utalás hiánya, bár más költőknél is előfordulhat, ezen a rendszeren belül egybehangozóan Arany sajátos kompozícióeszményére vall. Ugyanaz a sajátos formaöszton munkál itt, mely kritikai normarendszerének kialakításában is közreműködött.

<sup>45</sup> Szász Gerő költeményei. Krk. XI. 142–143, 145.

<sup>46</sup> Költemények. Krk. XI. 189.

<sup>47</sup> Uo. 197.

<sup>48</sup> Uo. 204.

<sup>49</sup> VERES András: Elbizonytalanodó moralitás, ironikus életkép. In: AENÉB. 114, 117.

Bizonyság erre, hogy az enjambement-t főként sorpáron belül tartja elfogadhatónak. A *Visszatekintés* elemzője is ír a sorpárokról, a „sztichikus mondatépítésről” és megjegyzi, hogy a vers „egységét a feldarabolástól a periódus 2 sorának igen gyakori enjambement-ja is megóvjá”.<sup>50</sup> Arany értekező prózájának számos helye viszont arról tanúskodik, hogy a nem sorpáron belüli, hanem mondjuk két sorpár határán átívelő, két rímképletbeli egységet összekötő, két versszak határát föloldó enjambement-t nem szívesen látja. Ő azt szereti, ha a gondolati és verstani egységek határai egybeesnek, a sorpáron kívüli enjambement pedig csak a gondolati egység és verstani alakzat szétválása árán jöhet létre. Formaösztone ezen a téren is a népköltészet tanulmányozásától kaphatta meg öngigazolását: „a magyar rhythmus . . . valamint a soroknál minden ütembe az összetartozó mondatrészt, úgy itt a vers-szak soraiban egy-egy, többnyire önálló, gondolatot csoportosít s nehezen tűri az értelem átvitelét egyik sorból a másikba, *épen nem*, ha már a vers a rím visszafordultával, mintegy rá van ütve, be van fejezve.”<sup>51</sup> A népköltészet szelleme is megkívánja tehát, hogy a gondolat határa lehetőleg egybeessen a sorával, de *főleg akkor* idegenkedik az enjambement-től, ha a rím már visszafordult, a verstani alakzat már kiépült. Nagyon hasonló ehhez Arany magatartása: az enjambement ellen akkor is fellép, ha az „elszakítás erőszakos” és károsan rendezi át a mondat értelmi hangsúlyait, de legfőképp akkor, ha rímképletbeli egység befejezését mosná el.<sup>52</sup> Formaösztonének igazolását láthatta abban is, hogy a népköltészet előszeretettel használja a páros rímmel megerősített sorpárt gondolati egységei keretétül, míg a formateljesség jegyében csak nehezebben kitölthető kereszttrimes képlettől idegenkedik: „a népköltészet, hogy az értelemnek mielőbb teljességet adjon, nem fűzi hosszan gondolatját, hanem siet azt befejezni, mi külsőleg a második rím által történik. Ezért nem kaphatott lábra népdalainkban a . . . *kereszttrím*, mint a mely hosszabb elnyújtását a gondolatnak engedi meg; ha pedig a gondolat előbb befejeztetnének, mint a függőben hagyott rímnek társa visszafordulna: úgy nem lenne összhangzat külső és benső, gondolat és vers közt: az nem volna *vers*.” Végző soron a formateljesség-elv öntudatlan érvényre juttatását tulajdonítja a népköltészet alakító ösztönének, amikor kereszttrímtől való idegenkedésének két föltételezhető okát igyekszik kifürkészni. Ha „a két első sor befejezte az értelmet, de a fül még semmi verset nem érez, nem érez a nép egybehangzást forma és gondolat közt. Ha pedig a második sornál nem volna értelem, ez elnyújtottság ellenkezne a magyar rhythmus természetével, s így a kereszttrím sehogyse kapós.”<sup>53</sup> Ezért van szerinte, hogy a népdal hosszabb sorait nem kereszttrímek, hanem középrímek (belső rímek) tagolják, így a sor minden cezúrája rímet kap és önálló sorrá kerekedik; a párversből 4–6 soros versszak alakul ki.<sup>54</sup> Ugyanígy nem csaphat ki a gondolat az alakzat medréből a hármas rímnél, amely a strófaközi enjambement-t, szemben a terzinával, nem tűri. Arany nem fogadja el azt a nézetet, hogy a hármas rím divatját az olasz terzina utánzása eredményezte volna, hiszen „siet a 3-dik rím ráütése által a gondolatot bezárni, míg terzinában a gondolat *folyó* marad mintegy”.<sup>55</sup>

Kritikáiban, szerkesztői üzeneteiben kifogásolja a rossz enjambement-t,<sup>56</sup> ugyanakkor rövid sorok esetében az enjambement-ra épülő intarziás rímet Erdélyi kritikájával szemben védelmébe veszi. Hiba a névelőt, kötőszót elszakítani a rím kedvéért, fejtegeti, de főként hosszabb sorokban hiba. Rövidebbekben valamelyest igazolható is, mert „rövidebb sorokat tekinthetni úgy, mintha csak caesura volna a rímnél, s ha a következő sor hangsúlyos szótagon kezdődik, megbocsátható a kötsző elvágása . . . cum grano salis”.<sup>57</sup> Nos, a sorpáron belüli enjambement esetében is olyan bensőséges a

<sup>50</sup> SZÖRENYI László: A humoros elégia. In: AENÉB. 270.

<sup>51</sup> A magyar nemzeti vers-idomról. Krk. X. 251–252.

<sup>52</sup> Krk. XIII. 369, 143–145.

<sup>53</sup> A magyar nemzeti vers-idomról. Krk. X. 252.

<sup>54</sup> Uo. 252–253.

<sup>55</sup> Uo. 253.; vö. uo. 256–257. és Hősök és dalok könyve. Krk. XI. 138.

<sup>56</sup> Malvina költeményei. Krk. XI. 363.; Krk. XII. 269.; vö. Krk. XIII. 363–364.

<sup>57</sup> Erdélyi Jánoshoz. 1856. szeptember 4. HIL. IV. 97.

kapcsolat a sorpár két tagja közt, mintha csak egy hosszú sort cezúrával metszenénk át: a sorpár szintaktikai és értelmi egysége az enjambement-t mintegy belső ügyként tünteti föl és fogadtatja el. Horváth János, láthatóan Arany gondolatait gyümölcsöztetve, „speciális magyar verselési elvnek” tartja az enjambement kerülését, mely voltaképpen „a kritikai egységek (ütem, de még inkább a sor) erős önállósága, mely megköveteli, hogy a gondolat belső tagozódása, a mondatnak szakaszokra, ízületrekre törése is, a hanganyag ritmikai tagozódásához igazodjék”. Egyetért Arany Lászlóval abban, hogy az ütemekre nézve mindez csak korlátozottan érvényes, de a sorra nézve föltétlenül érvényesnek tartja „a ritmus- és gondolattagozódás egybevágásának” elvét. S leszögezi, hogy az „igazi magyar népies verselés ellen időtlenebb vétséget gondolni sem lehet, mintha a mondat másfél sorra török”. Részben az ilyen vétséget orvosolja szerinte in statu nascendi a *közöls*.<sup>58</sup> Arany költészetéből bőségesen idézhetnénk példákat arra, hogy akárcsak az enjambement, a közöls is főleg sorpáron belül (vagy egy soron belül) fordul elő, még szorosabbra vonva a sorpár sokoldalúan kimunkált egységét.<sup>59</sup> Egy szóval a közöls is, akár az enjambement, vagy akár a szintaktikai, értelmi vagy képi egység, a sorpár egységesítésére, belső kohéziójának növelésére, alaki kikerekítésére szolgál, a sorpárokra tagolódo verstípusokban így segítve elő a formateljesség követelményének uralomrajtását.

### II. 3. Formateljesség a sorok, félsorok és ütemek szintjén

(Soregység, sorvég; rím, ritmus, Az inverzió problémái. Cezúra. Choriambus)

A magyar ritmus, idéztük Arany nézetét, „nehezen tűri az értelem átvitelét egyik sorból a másikba”.<sup>60</sup> Saját költői gyakorlatában gyakori és a szoros sorpárképzéssel ellentétes jelenség az egyes sorok teljessé formálására irányuló törekvés. Formaérzékének ez a sajátos megnyilvánulása világosan nyomon követhető értekező prózájának és kritikai cikkeinek értékítéleteiben is. Formaösztone ezúttal is a népköltészetben találta meg vonzódásának igazolását. Amikor megkísérli a népköltészet sorfajtainak rendszerezését, a rendszer alapjául olyan sorformáló elvet fedez föl, mely teljes és befejezett sorokat hoz létre: „Természete a magyar rhythmusnak . . . minden sort határozottan bezárni, megállítani mintegy. Eszközlí ezt majd egy nehezebb lábbal, majd egy oly metszettel, mely az előbbieknél hosszabb, több szótagból áll.”<sup>61</sup> A költemény *soraival* szemben Arany számos olyan kritikai követelményt állít föl értekező prózájában, amelyeket külön-külön nehéz volna maradéktalanul megmagyarázni, egymással kapcsolatba hozva s így együtt szemlélve őket azonban hirtelen rendszerbe illeszkednek, s a rendszer következetességének fő biztosítója a formateljességre való törekvés. Ezeket a kritikai normákat érdemes egyenként szemügyre venni.

A sor teljességét célozza már az is, hogy lehetőleg viszonylag önálló értelmi egységgel legyen kitöltve. „Sor végén, kivált népdalban, legalább egy *commá*ra való értelem kell, hogy legyen” – írja egy nagykorúsi diákja versére, melyben az éles enjambement hiányos értelmű sort hagyott hátra.<sup>62</sup> Az is új sor elejére való átvitelének, akár Malvina a bűnös, akár a forditó Szász Károly, nem kegyelmez.<sup>63</sup> S az értelem teljessége önmagában nem szavatolja a sor teljességét; ehhez még a sor legkényesebb pontjának, a sorvégnek is hozzá kell járulnia a maga módján. Tisza Domokost, egyik versét bírálva, arra inti, hogy

<sup>58</sup> Egy magyar versbeli mondatképletről. In: HORVÁTH János: Tanulmányok. Bp. 1956. 585–586.

<sup>59</sup> Szép kis gyűjteményt állít össze egy- és kétsoros közölésekből, Arany epikájára szorítkozva, GYOMLAY Gyula: Inverziók és choriambusok Arany János tizenkettős versoraiban c. tanulmányában. Bp. 1940. 12, 21–23.

<sup>60</sup> A magyar nemzeti vers-idomról. Krk. X. 252. Vö. MITROVICS Gyula: Arany János esztétikája. Debrecen, 1925. 18.

<sup>61</sup> A magyar népdal az irodalomban. Krk. XI.; l. még 393–394.; vö. 390.

<sup>62</sup> Krk. XIII. 191.

<sup>63</sup> Malvina költeményei. Krk. XI. 363.; Krk. XIII. 368.

lehetőleg ne használjon nominativust accusativus helyett, mert zavarja az értelmet, „*kivádt sor végén*”.<sup>64</sup> Egyik tanítványa epigrammájának végsorában a pentameter második fele így hangzott: „*Óh mikor ébredsz ő!?*” A tanár észrevétele: „utolsó szónak igen kicsi ez.”<sup>65</sup> Világos, hogy a hosszú magánhangzó metrikailag elfogadható sorvéget adna, Arany mégis testesebb szót vár, hogy a sor és a vers akusztikailag határozottabb befejezést kapjon. Ugyanígy mutat a sorvég fokozott kényességére a rímek problémája is. A rím egyik legfontosabb funkciója Arany számára, hogy a sor teljességét, befejezettségét kidomborítsa, a strófának sorokra tagolódását elmélyítse. Ugyanakkor a rím nem hívhatja föl magára túlságosan a figyelmet, de előre várhatóan sem szabad lennie; nem lehet pongyola, de túlzott szigorával sem szűkítheti, akadályozhatja a gondolatmenet gazdag és pontos kialakítását.<sup>66</sup> Horváth János állította szembe Arany költészetét a „stílrómantikával”, melyben a formai mozzanatok nagyrészt önállósulnak és külön esztétikai hatás előidézésére képezetnek ki, míg Aranynál a kifejezés formai elemei mindenkor a kifejezés szolgálatára korlátozódnak. Arany kritikusai megjegyzései alapján hozzátehetjük, hogy szerinte a rím, más formai elemekkel együtt, a pontos kifejezés szolgálatát főleg éppen a kompozíció tagolása, a jelentést hordozó alakzat kimunkálása révén látja el. A rím tagoló funkciójára utal például, hogy Arany sosem hagyja jóvá a sor belsejében vagy másutt előforduló szándékolatlan rímet: zavarónak érzi. A nemkívánt rímeket diákjainak verseiből is következetesen kigyomlálja, de *Az ember tragédiájában*, Ács Zsigmond *Velencei kalmár*-fordításában és Szász Károly *Karácson* című költeményében sem megy el mellettük szó nélkül.<sup>67</sup>

Szintén összefügg a rím tagoló funkciójával is, hogy ritmikai fölépítésének hibátlannak kell lennie: a sor csakis úgy végződhet kielégítően, ha a rímek ritmikai fáziskülönbség nélkül zárják be. Már a nagykőrösi dolgozatokra írott megjegyzések közt sűrűn fölbukkan jambus és spondeus összerímeltetésének megrovása.<sup>68</sup> A jambikus sor utolsó lába különben sem lehet spondeus; a metrikai szabályt nem a licentiától irtózó pedantéria kéri számon, hanem, többször is, a sorvégre kényes formateljesség-ösztön.<sup>69</sup> S a Nagykőrösön tudatosított kritikai szempontot kitűnően alkalmazza érett kritikus korában is; újabb adalék kritikai szemléletmódjának szerves töretlenségéhez. Nagy István *Faust*-fordítását bírálva világosan indokol: „többnyire bágyadt sorvégeket kapunk, mi főleg ott visszatetsző, hol spondeusi rímre jambus vagy pyrrhichius jó, a mi, Kazinczy szerint is már, a legsüketebb hangot adja. A mérték, átlag szólva, szerencsésebb, mint a rím; kivéve magukban a rímzavakban, hol épen legerősb rhythmus kellene.”<sup>70</sup> Hasonló vétségben marasztalja el Bulcsú Károly verselését, s így veti szemére Szász Gerőnek is, alapos magyarázat kíséretében, „felemás rímeit”.<sup>71</sup> A sorvéget tehát hibátlan és karakterisztikus ritmusnak kell határozottan bezárnia. S itt érdemes ismét egy pillantást vetni Arany gyakorlatára. Valószínűleg ez a követelmény rejtőzik ugyanis amögött, hogy epikájában, mint kimutatták, ún. „ütemközi” choriambusok sűrű alkalmazásával a sor második felét gyakran úgy alakítja ki, hogy az a hexameter végére emlékeztet. *Toldi szerelme* és *Buda halála* bővelkedik ilyenekben; előfordul, hogy három egymást követő sor végződik így.<sup>72</sup> Ritmus és rím együtt alapozzák meg a sorvég erős befejezettségének érzetét.

A sorokat teljessé, viszonylag önállóvá és zárttá lekerekítő eszközök között külön figyelem illeti meg az *inverzió* problémáját is. Arany lírai és epikus gyakorlatában, kritikusai munkásságában és

<sup>64</sup> Tisza Domokosnak. Krk. XV. 427.

<sup>65</sup> Krk. XIII. 165.

<sup>66</sup> Irányok. Krk. XI. 159.; Krk. XII. 245.; Költemények. Krk. XI. 195.; Erdélyi Jánoshoz. 1856. szeptember 4. HIL. IV. 96–97.; Orczy Lőrincz. Krk. XI. 468.; Krk. XIII. 145, 152, 159, 164, 177, 185–186.; Krk. XII. 302.

<sup>67</sup> Krk. XIII. 182 (kétízben is), 191, 192, 286, 347.; Költemények. Krk. XI. 199.

<sup>68</sup> Krk. XIII. 151, 161, 172, 173.

<sup>69</sup> Krk. XIII. 137–138.; l. még uo. 167 (kétszer is).

<sup>70</sup> Faust. Krk. XI. 17.

<sup>71</sup> Bulcsú Károly költeményei. Krk. XI. 120–121.; Szász Gerő költeményei. Krk. XI. 152.

<sup>72</sup> Gyomlay Gyula: i. m. 41–42.

elméleti megállapításaiban egyaránt fölbukkan ez a jelenség és több szállal kapcsolódik a formateljesség érvényesüléséhez a sorok szintjén. Líróját illetően egy újabb kísérletből indulunk ki, mely összevetette „a köznyelvi szintakszis három költői deformálási módjának: a kidolgozásnak (elaboration), a szórend-felcserélésnek (dislocation) és a töredékességnek (fragmentation) az arányát Arany 1847–60 közötti lírájában... William E. Bakernek a kortárs angolszász költészetből vett adataival”.<sup>73</sup> Arany 517 vizsgált sorából a kidolgozás 27, a szórendfelcserélés 28 és a töredékesség 34 sorra volt jellemző, s a három adat arányát a nyolc kortárs angolszász költő adatainak arányaival összehasonlítva az elemző több következtetést vont le. Szempontunkból most mégis fontosabb egy ki nem mondott, de az adatokban benne rejlő összefüggés: az inverziós soroknak a másik két eljárás előfordulásaihoz viszonyított aránya Aranynál (bár a két nyelv szórendi kötöttségének eltérő foka az adatok és arányaik viszonyíthatóságát és értelmezhetőségét erősen kérdésessé teheti) jóval magasabb, mint Longfellow, Tennyson, Browning, Whitman, Rossetti és Dickinson vizsgált költeményeiben, míg Arnold-nál és Swinburne-nél is csak az egyik adattal szemben áll fönn a szórendfelcserélés több-kevesebb egyensúlya. Az inverzió egyedül Aranynál mutatkozik mindkét másik eszközzel kb. egyforma gyakran használt eljárásnak. Az elemző adatai szerint a vizsgált soroknak mintegy 5 százalékában fordult elő. Érdekes, hogy Gyomlay Gyula hasonló értéket állapított meg a *Buda halála* vizsgálatakor: 3044 sorának öt százalékában talált „a prózaitól eltérő” szórendet, míg a *Toldi szerelme* 8728 sorának csak 1,25%-ában, tehát négyszer kevesebbet.<sup>74</sup> Gyomlay grammatikai fölépítésük szerint osztályozza is az inverziókat. Több olyan változatot ír le, mely a kritikai gondolatrendszer felől vizsgálva bizonyítani látszik, hogy Arany epikájában az inverzió a sorteljesség létrehozásának eszközeként is működik. Ilyen mindjárt az első csoport, ahol a „hangsúlyos határozó a sor elején van, az ige (állítmány) gyakran a sor legvégén, köztük hangsúlytalan vagy gyengébb hangsúlyú más szók”. A második csoportban hangsúlyos részes tárgy kerül a sor elejére, ige a végére; a harmadik csoport sorai élén mindig hangsúlyos tárgy áll; a negyedikben a hangsúlyos alany a sor elején, az ige többnyire a sor végén helyezkedik el; az ötödikben a sor elején legtöbbször nyomatékos alany áll, végén pedig nemegyszer a hátravetett s ezért mindig hangsúlyos jelző.<sup>75</sup> Gyomlay maga is összegezi a csoportokat összefűző közös tendenciát: „Feltűnően sokszor találtuk... az állítmányt (igét)... a sor legvégén olyankor, ha a mondathangsúlyt viselő szó a sor élén van, közben pedig hangsúlytalan vagy mellékhangsúlyos szók vannak beiktatva, azaz: ha inverziós a szórend.”<sup>76</sup> Később megjegyzi, hogy „Aranynál a sorvégi kiegészítőön latinobibliás mintára gyakran erős hangsúly érezhető, melynek hatását a rím is fokozza”.<sup>77</sup> A feltételesen megengedő mondatok helyes szórendjétől való eltérést is részben „a versvég különös nyomatéka igazolja”.<sup>78</sup> Bár az inverzió funkciója természetesen korántsem merül ki a formateljesség érvényre juttatásában, láthatjuk, hogy Arany epikájában többnyire a sor elejének és végének hangsúly-növekedését segíti elő, s így a sorok szintjén is érvényesülő formateljességgel teljes összhangban van.

Értekező prózájában is sokat foglalkozik az inverzió jelenségével. A magyar irodalom történetének fő állomásait áttekintve a szintaxis alakulását is figyelemmel kíséri. Noha a költői beszéd általános jellemzőjének tartja, hogy „feloldja a prózai körmondatosságát; a szórendet merész inversiókkal forgatja össze”,<sup>79</sup> költő-elődeinek inverzióit különbözőképpen értékeli. Baróti Szabó Dávid első versgyűjteménye, mely „teljes a legszokatlanabb szócsereikkel”, hibáival együtt is közelebb áll szívéhez, mint a kisimított harmadik kiadás „józan correctiói”.<sup>80</sup> A költői nyelvnek szerinte szüksége van az

<sup>73</sup> SZEGEDY-MASZÁK Mihály: Az átlényegített dal. In: AENÉB 336. és vö. 337. AENÉB 336. és vö. 337.

<sup>74</sup> GYOMLAY Gyula: i. m. 7.

<sup>75</sup> Uo. 8, 9–11, 11–12, 12–13, 13–14.

<sup>76</sup> Uo. 17.

<sup>77</sup> Uo. 24., vö. 19–20.

<sup>78</sup> Uo. 24.

<sup>79</sup> A magyar nemzeti vers-idomról. Krk. X. 220.

<sup>80</sup> Szabó Dávid. Krk. XI. 499–501.

inverzió frissítő merészségére, de ezt nem a latinos mondatszerkesztés idegenszerűsége árán kell megvásárolni, hanem a magyar nyelv és verselés szellemével összhangban maradván. A kétféle inverzióra Gyöngyösi hagyományos, illetve Zrínyi önkényes „szóforgatásait” hozza föl példának.<sup>81</sup> Az előbbi csoportosít, az utóbbi szétszór. Márpedig a magyar ritmus „jellemé nem az *elszórás*, sőt ellenkezőleg egy *góc köré* gyűjtése az odatartozóknak . . . a legrégebb kortól egész Gvadányig, több századon keresztül dívott eme költői szórend . . . A magyar rhythmus követeli ezt, mely a legszorosan összetartozó részeket egy hangsúlyos *góc köré* gyűjti . . . s ezáltal egyszersmind a körmondatos szerkezetnek ellene munkál.”<sup>82</sup> Példaként többek között Sz. Bernát himnuszának egy sorát (Szent körösztfán ha imádlak) hasonlítja össze inverzió nélküli, képzeletbeli változatával (Ha szent körösztfán imádlak): az előzőben egyrészt az értelmileg egyívű tartozók egymás mellé kerültek, másrészt az első szó és az utolsó szó első szótágja egyaránt hangsúlyos („kettős nyominték”), míg az utóbbiban az összetartozók elszakadtak egymástól és „itt csak a *szent* tartja meg a hangsúlyt”.<sup>83</sup> Mindez erőltetés nélkül beleillik kritikusi gondolatrendszerének logikájába: a régi magyar költészet inverzió-hagyománya, szemben Zrínyiével, valószínűleg azért is rokonszenvesebb Arany számára, mert a formatejesség kívánalmáihoz minden szempontból, a sorok és szó szerkezetek szintjén is, sokkal közelebb áll. Az összetartozó elemek egy *góc köré* gyűjtése, a sor elejének és végének hangsúlyossá formálása elősegíti, a „körmondatos”, közbeékeléses szórend ellenben megakadályozná a formatejesség elvének érvényesülését.

Világos tagoltságra, zártságra s többnyire szimmetriára való törekvés nyilvánul meg egy másik sorformáló eszközben, a *cezúrában* is. A cezúrát, sormetszetet, vagy ahogy ő mondja egyszer, „szeletet”,<sup>84</sup> költészetében bőségesen megtaláljuk, problémáit értekező prózájában is behatóan elemzi. Sőt, foglalkozott azzal a gondolattal is, hogy Zrínyi főművét, melynek nagyszerű epikus kompozíciójához „többnyire zord, rhythmustalan külső” társult,<sup>85</sup> a „caesurátlan” sorok metszetének helyreállításával és a rossz rímek kijávitásával teszi élvezhetővé. Az első éneken el is végezte ezt a munkát.<sup>86</sup> Ez az átdolgozás, mely talán nem tett igazán jót Zrínyi sajátos ritmusvilágú nyelvének, nyilván hozzájárult a formatejesség uralkodóvá tételéhez a sorok és félsorok szintjén, hiszen Arany számára a cezúra, mint minden kompozíciós tagoló eszköz, külső és belső tagolást jelentett egyszerre. Szerinte „nem elég a verssort, úgy nevezett lábak és metszetek szerint, külsőleg feltagolni, azaz nem elég, hogy bizonyos helyeken végződjék a szó: hanem szükséges, hogy e külső felosztásnak megfelelően a belső: hogy a mondatnak (s így a gondolatnak is) azon részei csoportosuljanak egy ütembe, egy, a sormetszet által elkülönített ízbe, melyek egymással legszorosb kapcsolatban vannak, mert csak így lesz tökélyes a rhythmus.” A mondat hangsúlyos szótágja „uralkodik azon szók fölött, melyek hozzá legszorosban tartoznak: ha tehát a sormetszet határai közé egy hangsúlyos szótág s az alárendelt hangsúlytalanok esnek, úgy a részarányos felosztás *belsőleg* is tökéletes . . . a mondat részeit, hangsúlyos tagjai körül egy ütembe, egy caesura korlátai közé osztályozni; ezt kívánja a magyar fül”.<sup>87</sup> A formatejesség igénye, láthatjuk, a sorok és félsorok szintjén is megtalálta önigazolását a „magyar nemzeti vers-idom” tulajdonságaiban. Arany a definíció pontosságával és tömörségével fogalmazza meg, hogy a „mondat, mely a verssort képezi, az úgynevezett *sormetszet* (caesura) által . . . bizonyos megszábot *tekre*, mintegy *ütemekre* (tactus) oszlik fel. E felosztás, így véve, *külső*, a mennyiben a szóznak bizonyos helyeken végződnie kell. De . . . szükség, hogy e külső feltagoltságnak megfelelően a *belső*, mi már a gondolatban meggy véghez.”<sup>88</sup> A gondolati és nyelvi anyag tagolását egyszerre eszközlő

<sup>81</sup> Gyöngyösi István. Krk. XI. 430, 435, 439.; A magyar nemzeti vers-idomról. Krk. X. 234.

<sup>82</sup> A magyar nemzeti vers-idomról. Krk. X. 232–233.

<sup>83</sup> Uo. 233.

<sup>84</sup> A magyar népdal az irodalomban. Krk. XI. 397.

<sup>85</sup> Gyöngyösi István. Krk. XI. 430.

<sup>86</sup> Tompa Mihályhoz. 1860. március 30. HIL. III. 485.

<sup>87</sup> A magyar nemzeti vers-idomról. Krk. X. 228–230.

<sup>88</sup> Uo. 225.

„minél szabatosb” cezúra állandó karaktert biztosít, melyen belül a szabadon kezelhető prozódiai „időfelosztás” variációi gazdag változatosságot hozhatnak létre.<sup>89</sup> Hasonlót figyel meg Gyöngyösinél is, aki szerinte a legmagyarosabban kezeli az ún. Sándor-verset, melyben „rendszerint a közepén s végén van egy-egy nehéz ütem (taktus), a többiek, nem ugyan rendes mértékkel, de könnyen lebegnek”.<sup>90</sup> Ezzel összhangban másutt megjegyzi, hogy a Mátyási, Pócs, Láczaival nevével jellemezhető népszerű költők egyik esetleges jogcíme a „népies” nevezetre „az erősen tagolt magyar alexandrin használata s ebben a közép- s végspondeusra eső nehéz rhythmus”.<sup>91</sup> Mindezek után aligha meglepő, hogy a magyaros sorfajta rendszerének alapját is a metszetekben látja.<sup>92</sup>

A cezúra problémáját Arany költői gyakorlatában is megvizsgálva különös jelenség tűnik szemünkbe, mely a formateljességre törekvés újabb bizonyítéka lehet. Horváth János elemezte részletesen, hogy Arany elbeszélő műveiben az ún. „metszetmelléki” jelenségek két típusra oszlanak. Az egyikben a felsorokat csorbíthatlan értelmi egységek töltik ki, a másikban az értelmi egységről az ütemkezdő nyomaték zenei előnyéért lemond a költő. Arany verselési gyakorlatában szerinte az utóbbi típus térhódítása fedezhető föl.<sup>93</sup> Ugyanakkor statisztikailag kimutatta, hogy Arany tizenkettőseiben a metszetmelléki jelenségeknek az a csoportja, melyben a névelő a cezúra egyik oldalán rekedt, míg a hozzá tartozó főnév már a másik oldalra került, a zenei nyereség ellenére a megszámlolt soroknak csak alig egyhatodában fordul elő. Megállapította, hogy Arany a régebbi szerkezetet, noha Erdélyi kritikájára írott válaszelevele szerint „bágyadtabb” ritmusúnak érezte a „csaknem helyesebb” ritmusú elszakadásos változatnál, mégsem „cserélte fel mohón” (Horváth szavai) az újjal, sőt, költészetében a régi maradt az uralkodó. Nem felel azonban arra a kérdésre, hogy ennek mi lehet az oka. Egyik oka szerintünk a formateljesség követelménye, mely értelmi és formai egységek fedésbe hozására és a különböző jellegű mozzanatok együttes munkájával kialakított tagolásra irányul. Így kell közösen tagolnia cezúrának és szintaktikai egységnek, rímnek és gondolati végződésnek, metrikai képletnek és gondolatrítmusnak stb. Az értelmi és hangzati egységek fedésbehozásáról zenei nyereségért lemondó elszakadásos változat ezzel szemben belső divergenciát szül. Ezért is történhet meg, hogy Aranynál, bár az előző századokban megindult szaporodásához képest tovább terjeszkedik, nem éri el az esetek egyhatodát.

Kritikusi gondolatrendszerében a formateljesség normája a legkisebb egységek szintjén is érvényesül. Amikor tanítványainak vagy költőtársainak verseit bírálva helyenként konkrét változtatást javasol, vagy egy műfordítás bírálata közben ír át egy-egy gyöngének érzett megoldást, sokszor előfordul, hogy a sorvégi csonka lábat (az ún. catalecticust) teljesre (acatalecticusra) cseréli ki. Igaz, ellenkezőre is találni példát, ahol az értelem plasztikus kidomborítása kényszeríti rá, a csonka láb teljessé tétele azonban lényegesen többször fordul elő, mint a fordítottja. „Tenyészni kis körülnek lágy ölében” – írja Madách, mire Arany „lány ölében”-re módosít, mondván: „A nélkül is sok a catalecticus (5<sup>1</sup>/<sub>2</sub>) vers sor. Ritkítani kell, a hol lehet, mert végre sem *szabály* ez a jambusban, hanem *kivétel*.”<sup>94</sup> „A százados fa és az egynapos légy” – írja Madách, mire Arany: „A légy... a catalecticus verset szaporítja. Nem volna jobb: 'A százados fa s egynapos rovar?'”<sup>95</sup> Mi több, a mi fülünknek már annyira megszokott és kellemes „Vezess, vezess új célra, Lucifer” is „Vezess, vezess át Lucifer, új helyemre” volt az eredetiben, s egyéb megfontolások mellett ebben a javításban is a catalecticusok ritkítása vezethette Aranyt.<sup>96</sup> Az efféle példákat még jócskán szaporíthatnánk a fordításokat lektoráló

<sup>89</sup> Uo. 244–245.

<sup>90</sup> Gyöngyösi István. Krk. XI. 439–440.

<sup>91</sup> Irányok. Krk. XI. 158.

<sup>92</sup> A magyar népdal az irodalomban. Krk. XI. 390–391.

<sup>93</sup> HORVÁTH János: Gyöngyösi és Arany sormetszete. MNy 1941. Klny. 241.

<sup>94</sup> Krk. XIII. 285.

<sup>95</sup> Krk. XIII. 287.

<sup>96</sup> Krk. XIII. 301.

Arany tollából is. A jelenség mögött ott munkál persze a verstani szabály tisztelete, s az is, hogy a sorvéget, mint említettük, különös figyelemmel óvta a kevésbé határozott bezárástól. De más okot is gyanítunk. A teljes befejezettségre, formateljességre törekvés mutatkozik meg itt a legkisebb egységekre megformálásának szintjén. Ezért kedvelte valószínűleg annyira a choriambust is, melynek szimmetrikus zártsága jellegzetes kis egységben valóítja meg formaeszményének alapvető jegyeit. „A lengedező lábú ütem (tactus) már maga egy kis kerek egész benne” – írja a népköltészet ritmusáról, sorainak fölépítéséről.<sup>97</sup> Megerősítését az ütemek szintjén is a népköltészettől kapta formaösztonének ez a választása. A choriambus a „négytagú ütemek közt legnagyobb szerepet játszik s a magyar dal eredeti jellegét teszi . . . Minél több ily mérték foglal helyet négyes üteminkben, annál jobb. Maga a nép is olykor ösztönszerűleg eltalálja a lengedezőt . . ., mert így a szöveg jobban simul a dallamhoz.”<sup>98</sup> A choriambus ütemalkotó és „ütemközi” változatainak Arany költészetében elfoglalt helyéről írt tanulmány szerint a choriambust Arany „csak az egymást követő két rövid szótag miatt szerette”.<sup>99</sup> Ezt azonban megkaphatta volna a pyrrhichiusból, daktylustól és anapestustól is. Amit csakis a choriambustól kaphatott meg, az nem más, mint hogy ez a „kis kerek egész” lehetővé teszi a tagolt és zárt egységnek és a teljesség (s ezáltal: szimmetrikussá) formáltságnak megvalósulását az ütemek szintjén, ahogy a félsorok, sorok, sorpárok, versszakok és egész költemények szintjén ennek az elvnek az érvényesülését már bemutattuk.

### III. Formateljesség és organikus forma szintézise

(*Formateljesség és „Vollendung”. Dichotómikus terminológia és organikus műszemlélet*)

A viszonylagos önállóságú részekre tagolódó, zárt és befejezett egészet fölépítő kompozíció olyan formaérzék jellemzője, mely a stílustörténeti iskola képviselői szerint, sőt nagyrészt már Hegel szerint is, klasszicisztikus jellegű. A művészettörténész H. Wölfflin a klasszicizmus tagolt formarendszerét a barokk végtelen, folyamszerű áradásával állította szembe. Az előzőt tagoltabbnak (vielheitliche Einheit) s ezért világosabbnak tartotta; az utóbbit, amelyben az egységes vezérmotívum kedvéért a részek szabad önállósága megszűnik (einheitliche Einheit), mozgalmasabbnak. Koordináció és egyenletes hangsúlymegoszlás az egyiknél, főmozzanatban való teljes föloldódás a másiknál. S a klasszikus ízlés szerinte mindvégig tisztavonalú, jól érzékelhető határokkal szeret dolgozni.<sup>100</sup> F. Strich, mestere, Wölfflin nyomdokain indulva, az irodalomban próbált alaptípusokhoz eljutni. A befejezett, zárt részekre tagolódó befejezett, zárt egész tulajdonságait a Vollendung nehezen lefordítható terminusában foglalta össze s a klasszicizmus művészetében, az időtlennek s ciklusonként megtestesülőnek tartott klasszikus alkat műveiben, az öröknek hitt klasszikus embertípus alkotásaiban vélte fölfedezni. A klasszicisztikus költészetben a strófák, sorok, sőt ütemek is viszonylag zárt és önálló egységeket alkotnak, a költemény előre halad, de minden pontján célnál van és nyugalom jellemzi, szemben a folyamatos kiképzésű romantikussal, ahol a részek közti belső határvonal elmosódik, a belső egységek egymásba folynak, s a költemény úgyszólván nőhet, mert nyitott.<sup>101</sup> A tagolt formateljesség igényének normává emelkedése Arany írásaiban arra enged következtetni, hogy a múlt század nagy kritikusának formaösztone hasonló lehetett ahhoz, amit Wölfflin és Strich klasszicisztikusnak tekintett. Strich általános tételei nemegyszer úgy hängzanak, mintha egyenesen Arany

<sup>97</sup> A magyar népdal az irodalomban. Krk. XI. 389.

<sup>98</sup> A magyar nemzeti vers-idomról. Krk. X. 247–248.

<sup>99</sup> Gyomlay Gyula: i. m. 39.

<sup>100</sup> H. WÖLFFLIN: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Basel–Stuttgart, 1963. 83, 184–188, 259–261.

<sup>101</sup> F. STRICH: Deutsche Klassik und Romantik. München, 1922. 7–8, 155, 164, 165–166, 180–182, 189.

kritikai munkásságának elemzése nyomán születtek volna meg. Így, amikor a zártságra törekvés minden szinten érvényesülő klasszicisztikus tendenciájáról ír: „Der klassische Wille zur Geschlossenheit . . . begann schon im einzelnen Verse und man kann sagen: schon im einzelnen Takte.”<sup>102</sup> Vagy amikor a rím sorzáró és versszaktagoló, klasszicisztikus funkciójáról: „Der Reim diente dem klassischen Geiste dazu, die Verse abzuschließen und die Strophen zu gliedern.”<sup>103</sup> Vagy amikor az inverziós szerkezetéről megállapítja, hogy statikus, szoborszerű és klasszicisztikus jellegű és szemben áll a menetközbeni mondatfejlődés romantikus tendenciájával, mert amíg arra a közbeszúrások, visszafordulások és átváltások jellemzőek, az inverziós szerkezet azt tételezi föl, hogy a mondat utolsó szava már készen áll a költő agyában, amikor az elsőt leírja.<sup>104</sup> Itt önkéntelenül is Arany incisum-ellenességének<sup>105</sup> és csoportosító inverzió-eszményének az antikvitás idegenszerű nyelvi „elszórásaitól” mentes, mégis klasszicisztikus alapjellegére kell gondolnunk. S láthatunk bizonyos hasonlóságot Arany kompozícióeszményének „fokozatos emelkedése” és Strich klasszicisztikus „Steigerung”-ja között is.<sup>106</sup>

Fölvetődik azonban a kérdés: a tagolt formatejeltség követelménye klasszicisztikus vonással járul hozzá Arany műszemléletéhez, vagy teljesen klasszicista műszemlélettel állunk szemben? Abból a tényből, hogy a költeményekkel szemben, egyedi jegyeiktől és inspirációs különbségeiktől látszólag eltekintve, a formatejeltség ilyen egységesített követelményét állította föl, lehet-e arra következtetnünk, hogy a „formát” külön képzelte a „tartalomtól”? Ebbe az irányba mutatna terminológiája, mely megtévesztően dichotómikus; tartalom és forma, tartalom és idom, tartalom és alak, eszme és forma, gondolat és forma, gondolat és kifejezés, tárgy és idom, sőt tárgy és kivitel fogalompárjai egyaránt előfordulnak írásaiban. Mégis, dichotómikus terminológiája ellenére Aranyt azok közé számítjuk, akik a mű oszthatatlan egységét hangsúlyozták. A mű oszthatatlanságát nem sérti meg, hogy az elemzés vagy egyszerűen a leírás érdekében egyes aspektusait a többiről leválasztva vizsgáljuk, ha az absztrahált részt nem ruházzuk föl önálló létezéssel vagy nem képzeljük a megbontás előtti teljes egység helyébe. Az organikus műegész gondolatát képviselő S. T. Coleridge is azzal vezeti be a költemény természetére vonatkozó fejtegetéseit, hogy a részek intellektuális úton történő elkülönítésének szükségességére hívja föl a figyelmet, intve arra, hogy egy pillanatra sem szabad elfelejteni, elkülönítés, nem pedig elkülönülés eredményeivel van dolgunk, melyeket végül vissza kell állítanunk az eredeti egységbe, amelyben „együtt léteznek” (in which they actually co-exist).<sup>107</sup> Tartalom és forma terminuspárját a megbonthatatlan műegész apostolai is kénytelenek használni, még az organikus forma elméletének kifejtése közben is. Elég a problémakör talán legérzékenyebb gondolkodóját, A. W. Schlegelt idéznünk, aki szerint „alle echten Formen sind organisch, d. h. durch den Gehalt des Kunstwerkes bestimmt”.<sup>108</sup> Eszerint azt a formát nevezhetjük organikusnak, melyet a mű tartalma határoz meg; ugyanezt a gondolatot Arany kritikai normává avatja és értékítéleteket alapoz rá. Eszme és idom, tartalom és forma terminuspárjából tehát nem *kell* dichotómikus műszemléletre következtetnünk.

Adatok egész sora bizonyítja, hogy nem is *szabad* arra következtetnünk. Arany a mű dichotómikus kettéválását elméleti írásaiban is, kritikáiban is mindig visszautasítja. A művészi szép szerinte a forma által kifejezett eszme; a művészet így különbözik az eszme közvetlen kifejezőmódjától.<sup>109</sup> „A legerkölcsebb tanítás, direkte fejezve ki, nem szépmű: még versbe foglalva sem válik azzá, mert akkor a

<sup>102</sup> F. STRICH: i. m. 155.

<sup>103</sup> Uo. 164. A romantikusoknak a rímhez való viszonyáról vö. HEGEL: Ästhetik II. 386–387.

<sup>104</sup> F. STRICH: i. m. 137–140.

<sup>105</sup> Vö. pl. Anya és gyermeke. Krk. XI. 39.; Krk. XIV. 386.

<sup>106</sup> F. STRICH: i. m. 186.

<sup>107</sup> S. T. COLERIDGE: Biographia Literaria. I–II. Oxford University Press, 1969. II. 8.

<sup>108</sup> A. W. SCHLEGEL: Über dramatische Kunst und Litteratur. Sämtliche Werke. VI. 157–158.

<sup>109</sup> Töredékes gondolatok. Krk. XI. 553.; Széptani jegyzetek. Krk. X. 535.

forma és tartalom még nem egyesült bensőleg . . . , mert akkor *formában* volna ugyan kifejezve, de nem a forma *által*.<sup>110</sup> Ezért marasztalja el Szász Károlyt, aki néhány versében „előre képzett reflexiót vesz alapúl, melyet aztán egy-két sorban többnyire szavakkal is kifejez, mint fő *tanulást*got . . . Az alapeszme nem elvont *tanulást*g . . . nem választható külön a költemény egészétől.” Az ilyesféle „előre képzett”, „előre fogant”, „prekoncipiált”, „parázson befektetett” gondolatot, bármilyen „szép külsővel van felruházva”, minden műfajban kárhóztatja, legnyomatékosabban mégis a balladában, „melyben szükség, hogy az alapeszme *érzéssé* olvadjon mintegy”.<sup>111</sup> Bulcsú költeményeinek „didactico-allegorikus irányát” is „a költői gondolat s annak előadása” közt észlelt „meghasonlásért” bírálja meg.<sup>112</sup> Elítéli „a költői művekre amúgy kívülről s mintegy parázsan hintendő savát a reflexiónak”, mert a költő eleget tesz hivatásának, „midőn összhangzatos alak- s tartalomban előállítja a szépet”.<sup>113</sup> Az eszmevoltában megrekedt, a mű egészétől függetlenül érvényesülő, a műből szervesen kiváló gondolatot sohasem fogadja el, a formától önállósuló tartalom a jó műben szerinte nem képzelhető el. Mi több, a formának összhangban kell lennie az inspiráció természetével, az érzelem fajtájának kell meghatározni a stílust, a stílusnak a tárgyhoz kell illenie, a műfajt a „tárgy által gerjesztett legtermészetes hangulatnak” kell kiválasztania.<sup>114</sup> Világosan kimondja: „óhajtom, hogy a költő ismerje fel tárgya természetét, érzelve hőfokát, eszméi magasságát vagy mélységét s ahhoz idomítsa a kifejezés formáit.”<sup>115</sup> Szerkesztői üzeneteiben is gyakran azzal utasítja vissza a közlésre beküldött verset, hogy hangja nem illik tárgyhöz.<sup>116</sup>

Tartalom és forma dichotómikus szétválását már a formatejeltség érvényesítésének több kritikai követelménye is megakadályozza. Mindenekelőtt az a követelmény, hogy gondolat és forma belső határvonalainak egybe kell esniük, alakzatainak fedniük kell egymást. Ez nemcsak gondolat és nyelv megfeleltetését, a pontos kifejezésre való törekvést jelenti, hanem verstani és gondolatbeli tagolódás részben már ismertetett elvét is.<sup>117</sup> Ez utóbbinak előfeltétele, hogy a költő ne használjon föl a gondolat szempontjából szervesen töltelékanyagot, a gondolat szerves mozzanatai viszont hiánytalanul beleférjenek a formába. A tanár és a kritikus ebben is egyetért. A költő a „szabatoság” ellen vét, ha „szót szaporít, csak hogy a vers hiba nélkül kimenjen” – magyarázza diákjának.<sup>118</sup> Garay Alajos eposzában a „hatméretű versben hiátusok . . . kénytelenségből eredt toldások vannak”; Szász Gerőt arra figyelmezteti, „hogy a *jelző* nem pusztán sortöltelék, hogy meglegyen a kellő hossza”.<sup>119</sup> A „hézagpótló epitheton”, fölös „hézagpótló”, „verspótló”, „foldás”, „pótlás”, „nyújtás” vagy „kurtítás”, akár önálló verset bírál, akár fordítást, sosem menekül előle.<sup>120</sup> Nem tűri, ha a gondolatot vagy nyelvi fordulatot erőltetettséget észlel a metrumért, ha a forma parancsol a költőnek s nem fordítva, ha „szükségből faragott”, kényszerről áruklodó megoldásokat talál.<sup>121</sup> Ezek különös kedvvel üldözött fajtája a „rímerti erőszak”, a rím kényszere miatt behozott mesterkélt nyelvi alakváltozat, s részben ide tartozik ellenszenve a rímsugallta gondolatokkal, az előregyártott rímekhez keresett

<sup>110</sup> Széptani jegyzetek. Krk. X. 535.

<sup>111</sup> Költemények. Krk. XI. 201–202, 214–215.

<sup>112</sup> Bulcsú Károly költeményei. Krk. XI. 117.

<sup>113</sup> Zrínyi és Tasso. Krk. X. 364.

<sup>114</sup> Vö. Kemenes költeményei. Krk. XI. 19.; Béranger dalai. Krk. XI. 80.; Malvina költeményei. Krk. XI. 365–366.; Betulia hölgye. Krk. XI. 28–29.; Irányok. Krk. XI. 160, 161–162.

<sup>115</sup> Irányok. Krk. XI. 168.; l. még Bulcsú Károly költeményei. Krk. XI. 110.

<sup>116</sup> Krk. XII. 211, 214, 215, 243, 245.

<sup>117</sup> Száz darab költemény. Krk. XI. 105.; A magyar nemzeti vers-idomról. Krk. X. 225, 228–229. 244.

<sup>118</sup> Kovács Ambrus nevű tanítványa verséről. Krk. XIII. 145.

<sup>119</sup> Betulia hölgye. Krk. XI. 30.; Szász Gerő költeményei. Krk. XI. 143.

<sup>120</sup> Megjegyzése Az ember tragédiája kéziratára. Krk. XIII. 284.; Tóth Endréhez. 1864. július 15. HIL. IV. 418.; P. Virgilius Maro Aeneise. Krk. XI. 481.; Töredékes gondolatok. Krk. XI. 554–555.; A magyar nemzeti vers-idomról. Krk. X. 220.

<sup>121</sup> Krk. XII. 206.; Krk. XIII. 192, 285, 287, 346.; Madách leveléhez, 1862. március 6. HIL. IV. 402.

eszmékkel szemben.<sup>122</sup> Mindebből arra következtethetünk, hogy Arany szemében a sikerült mű feltétele az egygyéforrottság. Erre mutat az előre fogant és a formában szervesen maradó gondolat elutasítása, tárgy, érzelem, műfaj és stílus diszharmonijának megrovása, gondolat és művészi forma egybevágó tagolásának követelménye, a forma kedvéért szervesen anyaggal feltöltött, eltorzított vagy megcsonkított gondolat elítélése.

S erre mutat, végül, ami talán mind közül a legfontosabb, Arany kritikai gondolatrendszerének érintkezése az organikus forma romantikus elméletével. A romantika irodalomelméleti gondolatainak egyik legjobban kidolgozott része foglalkozik az organikus és mechanikus forma szembeállításával. Organikus forma esetében az alkotó nem kívülről átvett, előre kész formát alkalmaz a természetében attól idegen egyszeri élményre, hanem a forma, mint minden más a műben, az egyszeri és idioszinkratikus élményből nő ki, a műben születik meg („eingeboren”, „innate”).<sup>123</sup> Arany kritikai gondolatainak rendszerbe illesztéséből kiviláglik, hogy önálló gondolkodás eredményeként, saját költői gyakorlatának és kritikai elemző munkájának együttes gyümölcseként benne is megérték mindazok a gondolatok, amelyeket az európai romantika a szerves kifejlődés elméletében megfogalmazott. Az egy csírából, egy közös magból sarjadó mű gondolata, a romantikusok sokat emlegetett organikus analógiája nála is sűrűn fölbukkan. Az eposzban szükséges szerinte egy „alapeszme, alaphang, alapérzés, melyből az egész kifejlődjék”; lírai műnek is van „mageszméje”, olyan érzelmi-gondolati mozzanata, mely „az egésznek mintegy *magvát* képezi”.<sup>124</sup> Malvina több versén „meglátszik a nem kellőleg kifejlett csíra”, ezért azt tanácsolja neki, jobban érlelje ki költeményeit.<sup>125</sup> Az epikus költő régi krónikák forgatása közben is szert tehet a termékeny magra, „mely a költő lelkében megfogva a legszebb virággá fejlődhetik”.<sup>126</sup> Az organikus analógiát az elkészült kompozícióra is rávetíti, a drámában is: „A bevezetés mintegy magva a drámának, mellyből az kikel.”<sup>127</sup> Az elkészült kompozícióra alkalmazza „életműves” és „gépszerű” ellentétét is, bár az organikus és mechanikus forma romantikus ellentétpárjától némileg eltérő értelemben.<sup>128</sup> Nagyon is közel jut viszont az organikus forma romantikus elméletéhez, amikor érvelésében összekapcsolja az organikus magbólfejlés gondolatát az egyszeri és utánozhatatlan formáival. A balladánál, írja, „egy alaphangból fakad fel a forma, minden egyes balladában *máskép* fejlődve, úgyhogy balladai formát *utánzani* nem lehet. Feladatunk megkapni a balladai tárgy azon magvát, azon csírát mintegy, melyből az egész egy díszes virággá fejleszthető ki.”<sup>129</sup> Az alkotói folyamat során a műnek szerinte el kell jutnia az egyedi megformáltságig: „A jegecülés időszaka, mikor minden költemény külön-külön határozott idomot nyer, úgy látszik, még nem állott be.” – bírálja Kemenes költeményeit.<sup>130</sup> Elődeit vagy költőtársait elemezve is

<sup>122</sup> Krk. XII. 235, 256.; Krk. XIII. 145, 173, 182, 190–191, 286, 370.; Szász Gerő költeményei. Krk. XI. 142.; Költemények. Krk. XI. 204.; Szilágyi Istvánhoz, 1847. szeptember 6. Krk. XV. 137.; Petőfi Sándorhoz, 1847. november 11. Krk. XV. 151.; Tóth Endréhez, 1864. július 15. HIL. IV. 417–418.

<sup>123</sup> Vö. pl. F. W. SCHELLING: Über das Verhältnis der Bildenden Künste zu der Natur. Marbach, 1954. 21.; A. W. SCHLEGEL: Vorlesungen über Schöne Litteratur und Kunst I–III. Heilbronn, 1884. I. 25, 79–80, 291, III. 208–209.; A. W. SCHLEGEL: Vorlesungen über philosophische Kunstlehre 169.; S. T. COLERIDGE: On Poesy or Art. In: Biographia Literaria II. 255–259. és főleg 261–262.; S. T. COLERIDGE: Fragment of an Essay on Beauty. Uo. II. 250–251.; S. T. COLERIDGE: Biographia Literaria II. 63–65, 282.; S. T. COLERIDGE: Shakespearean Criticism I–II. London, 1960. I. 198, 204, II. 131.

<sup>124</sup> Hősök és dalok könyve. Krk. XI. 129.; Széptani előismeretek. Krk. X. 653–654.

<sup>125</sup> Malvina költeményei. Krk. XI. 365–366.

<sup>126</sup> Hősök és dalok könyve. Krk. XI. 133.; vö. Toldy Ferencnek, 1851. április 28. Krk. XV. 366.

<sup>127</sup> Széptani előismeretek. Krk. X. 657.

<sup>128</sup> Betulia hölgye. Krk. XI. 29.; Naiv eposzunk. Krk. X. 266.; vö. Tompa Mihályhoz, 1858. augusztus 25. HIL. III. 446. és A magyar népdal az irodalomban. Krk. XI. 386.

<sup>129</sup> Megjegyzése Szász Károly Vida-bírálatához. Krk. XII. 281.

<sup>130</sup> Kemenes költeményei. Krk. XI. 18–19.

rámutat olykor a szerves kifejlődés sajátos mozzanataira. Gyöngyösi alexandrinjairól szólva megjegyzi, hogy nála „már a gondolat e rhythmus szerint képződik: a kettő egy test, egy lélek elválatlanul”, míg Tompa azzal tűnik ki, hogy „képekben gondolkozik” s nála „a gondolat azonnal nyelvi, vagy allegorikai kifejezést nyer; a kettő egyszerre születik.”<sup>131</sup>

Saját költői gyakorlatának tapasztalataiból is számos idevágó tanulságot von le. Szemere Pál „neszme-elméletére” írt válaszában újnak és találónak nevezi Szemere gondolatát, hogy a költészetben, kivált a lírában „alsó fokozat a *neszme*”, „féleszme”, „félíg homályos eszme”, vagy annál alig több. A költemény megteremtődésének folyamatában „nem a logica vezet bizonyos eszmékhez, itt a pillanatnyi helyzet, kedélyállapot, érzelemből fog eszme fejlődni, s ha kísérhetjük is, szabályozhatjuk is további fejlődésében, a csírától, a keletkezés mozzanatától nem adhatunk számot magunknak”. Ennek a csírának lehet képi vagy ritmikái-zenei jellege, de mindenképpen magába zárja már a későbbi mű teljes egészét; a költő ebből fejleszti ki a szerves egészet. Saját gyakorlatáról rendkívül értékes fejtegetésben számol be: „Kevés számú lírai darabjaim közül most is azokat tartom sikerültebbeknek, a melyek dallamát hordtam már, mielőtt kifejlett eszmém lett volna – úgy hogy a dallamból fejlődött mintegy a gondolat. Sőt balladám fogalmazásakor is, az első, még homályos eszme felközlésnél már ott volt a rhythmus, a dallam, rendszerint nem eredeti, hanem valamely régi népdalhang, mely, nem tudom, micsoda sympathiánál fogva, éppen a szülemlő eszméhez társult, illetl, és semmi más. Ezért esett meg rajtam nem egyszer, hogy ha a fölvetett dallam formáit, rhythmusát a nyelv később nem bírta, noha az eszmével már tisztába jöttem, mégsem tudtam azt más, talán kényelmesebb formába önteni, hanem az elkezdett mű töredék maradt.”<sup>132</sup> A ritmus tehát az éppen „szülemlő” eszméhez nem a költő tudatos választása jóvoltából, hanem természetes affinitás révén kapcsolódik, ezért a költő a már kifejlett eszmét később már nem tudja más formába önteni. A költemény megszületésekor tartalom és forma annyira együtt fejlődnek, hogy a tartalmat később az eredeti, veleszületett és organikus formáról leválasztani s önkényesen másik formával összepárosítani nem is lehet, mint ahogy Tompához írott egyik levele<sup>133</sup> tanúsága szerint egyes részletmegoldások sokkal későbbi, az eredeti inspirációhoz már nehezen visszataláló kijavítása is kirívó, szövegtidegen foltokat hoz létre. Látható, hogy a ritmus, melyet Arany a költői indulat ritmusából származtatott, a belső és külső ritmus egyidejű és egyalakú kifejelesztőjének tekintett, s a költői nyelv lényegi megkülönböztetőjének tartott,<sup>134</sup> a költemény fogantatásakor is nagy szerepet kap. Metrika, ritmus és organikus forma szoros kapcsolatáról a romantika irodalomelméletében is sok szó esik, Arany azonban egyértelműen saját költői gyakorlatára és kutatásaira támaszkodik. Annak ellenére, hogy szerinte a ritmus, „a zeneiség áll legközelebb a még eszmévé nem fejlett érzelemhez”, s bár legsikerültebb lírai darabjainak „dallamát hordta már, mielőtt kifejlett eszméje lett volna”, nem arról van szó, hogy a „formai” élmény megelőzi vagy létrehozza a „tartalmi” oldalt, hanem a költő egyszeri és osztatlan inspirációjából egyszerre születnek meg. Szétválasztásuk és szövegtidegen, önkényes összeillesztésük kísérletének kudarca pedig ismét arra mutat, hogy amikor Arany egy mű tartalmáról és formájáról beszél, sőt még akkor is, amikor a *Széptani jegyzetek*ben megkülönbözteti a mű tartalmát és formáját, nem dichotómikus fölépítésűnek képzei a művet, hanem a hozzáférhetőség, az analitikus leírás érdekében absztrakcióval elkülöníti a mű két aspektusát.

De hogyan fér össze a formatejeljesség minden költeményre alkalmazott (klasszicisztikus) normája az egyedi inspirációból kifejlődő organikus műegész (romantikus) gondolatával? Fölállíthatta-e Arany ezt a kétféle, látszatra egymást kizáró követelményt a gondolati következetesség megsértése nélkül? Úgy

<sup>131</sup> Gyöngyösi István. Krk. XI. 440.; Tompa Mihály költeményei. Krk. XI. 462.

<sup>132</sup> Szemere Pálhoz, 1860 (?). HIL. IV. 147–149.

<sup>133</sup> Tompa Mihályhoz, 1855. június 8. HIL. III. 376–377.

<sup>134</sup> A magyar nemzeti vers-idomról. Krk. X. 220–221, 244, 250, 258. Vö. HORVÁTH Iván: A grammatikai szemlélet kezdetei a magyar verselméletben. ItK 1972/3. 299–305. és GYOMLAY Gyula: i. m. 50.

véljük, feltétlenül; sőt, a kettős követelmény mögött mély belátást sejtünk. Mert az egyszeri és idioszinkratikus pszichikai folyamatot mintegy leképező, természetes arányaiban torzítatlanul megőrző alkotói eljárás önmagában nem volna képes művészileg kielégítő irodalmi művet létrehozni. Művészi beavatkozás és választás nélkül a pszichikai folyamatból, melynek se pontos kezdete, se pontos vége nincs, s belső szerveződése nem művészi, hanem pusztán lélektani törvényeket követve alakul ki, nem lehetne kiemelni a műben testet öltő szakaszt. S ha ez egyes határoltabb lelki történések esetében sikerülne is, a pszichikai folyamat művészileg irreleváns, a mű szempontjából szervesetlen részeket is tartalmazna; a pszichikailag szerves folyamatosságot biztosító mozzanatok közt olyanok is lennének, melyek a művet esztétikai szempontból lényegtelen, szervesetlen vagy amorf részekkel terhelnék meg. Az organikus kifejlesztés gyakorlata tehát úgysem lehet teljesen spontán, automatikus és osztatlan, nem nélkülözheti a művészi beavatkozást és a költőnek saját élményétől való (mégoly csekély) eltávolodását. A költőnek a pszichikai folyamat követése közben, ha talán nagyrészt öntudatlanul is, állandóan mintegy „tekintettel kell lennie” a megteremtendő mű esztétikai követelményeire, azaz pszichikai és esztétikai szerveség szintézisét kell létrehoznia. Az elmondottakból nemcsak az következik, hogy az organikus kifejlesztés módszere önmagában nem hozhat művészileg kielégítő eredményt, hanem az is, hogy teljesen organikus, a lélektani folyamat egyedi természetének maradéktalanul megfelelő és az egyszeri élmény által teljesen a saját hasonlatosságára teremtett irodalmi forma nem is létezhet.<sup>135</sup> Így a formában nézetünk szerint mindig marad valami külsődleges. „Jede Form, auch die gefühlteste, hat etwas unwahres” – állította Goethe,<sup>136</sup> s álláspontját mélyebbnek érezzük azokénál, akik az ízig-vérig organikus forma illúziójában fenntartás nélkül hinni tudtak. Másfelől az organikus fejlesztesről való teljes lemondás is nehezen vezethetne kielégítő eredményre, mert a pszichikai folyamat követésében fontos biztosítéka rejlik a lélektani folytonosságnak, koherenciának és egyneműségnek. Az élmény közvetlenségétől teljesen elszakadt, mesterséges kompozícióteremtés jó esetben képes volna esztétikai ökonómiát és koherenciát létrehozni a műben, de féltő, hogy egyszer s mind kiszolgáltatná azt a lélektanilag heterogén mozzanatok beszűremlésének. Az organikus kifejlődés pszichikai szervesége és a mesterséges kompozícióteremtés művészi szervesége szükség-szerűen feltételezik és jótékonyan kiegészítik egymást, bár arányuk korok, stílusirányzatok, műfajok és művek szerint erősen változhat. Arany tehát a formateljesség és szerveség kettős normájának alkalmazásakor csak számol az érett kompozíció szükségszerűen kettős eredetével, mely a kész műben mintegy eltűnik, nem okoz dichotómiát, sőt, esztétikai értékének egyik fő biztosítéka.

<sup>135</sup> Hasonló eredményre jut, bár egészen más megfontolások alapján SZEGEDY-MASZÁK Mihály: A kozmikus tragédia romantikus látomása. In: Ragyognak tettei . . . Székesfehérvár, 1975. 351.

<sup>136</sup> Idézi WELLEK: A History of Modern Criticism. London, 1955. I. 320.

## LA NORME DE L'INTÉGRALITÉ FORMELLE ARTICULÉE

(Un chapitre du système de pensée critique d'Arany)

János Arany était non seulement l'un des plus grands poètes hongrois du XIX<sup>e</sup> siècle, mais aussi l'un des critiques et historiens littéraires les plus éminents, qui a élaboré un système de pensée profond et nuancé dans ses critiques, ses études, sa correspondance et son courrier de rédaction, de plus, on peut déjà entrevoir les contours de ce système dans son activité de professeur aussi, dans ses remarques écrites sur les essais littéraires de ses élèves. C'est ce système de pensée que la présente étude essaie de reconstruire, d'analyser et d'apprécier. Elle en examine surtout l'une des normes les plus caractéristiques. C'est que de l'activité d'Arany on voit s'épanouir l'idéal d'une telle composition qui forme un ensemble fermé et achevé et qui s'articule dans les parties qui, prises en elles-mêmes, sont également fermées et relativement autonomes. Le critique fait valoir cette norme non seulement envers le poème entier, mais il l'exige des strophes, des couples de vers, des vers, des hémistiches et des mesures aussi. Entretemps il traite des problèmes de poétique, d'une manière cohérente et sensible, comme l'unité de l'émission vocale, la soumission au moment principal, la gradation, l'enjambement, la rime, le rythme, l'inversion, la césure etc. Dans la synthèse bénéfique de son système de pensée critique, il accouple la norme de l'intégralité formelle articulée avec l'exigence de l'ensemble organique de l'oeuvre.