

# MAGYAR NYELVŐR

106. ÉVFOLYAM \* 1982. JÚLIUS–SZEPTEMBER \* 3. SZÁM

## SZÁZ ÉVE HALT MEG ARANY JÁNOS

### I.

#### A fragment fölénye

1. Az az ember, aki olyan erkölcsi normák szerint kíván élni, cselekedni, alkotni, amelyeket egy közösség történeti fejlődése szükségleteinek számbavétele nyomán vélt megformálni és kitűzni, gyakran kerülhet saját pszichológiájával ellentétbe, rejtett küzdelembe vagy éppen nyílt harcba. Fenyveget ilyenkor mindig az a veszély, hogy az erkölcsi akarat és a pszichikai ösztön összeütközése darabokra töri, szétporlasztja, szkizoiddá betegíti az egyéniséget, a személyiséget. Egy olyan tragikus körforgás jöhet ekkor létre, amelyből roppant nehéz kitörni; mert magányossá, bizonytalanná, idegenné lesz általa a maga világában az ember, s így egészen elveszíti ennek a világnak a segítségét; aminek következtében viszont a kívül rekedtség, a kívül zártság, az elvesztettség érzete lehet rajta úrrá, melynek okát, felelősét keresve, egyszer agresszívan világa, másszor – s a szellemi-lelki embernél gyakrabban –: önmaga ellen fordulhat váddal.

Írónál, művésznél, kivált lírikusnál különösen könnyen jöhet létre ilyen ütközéses helyzet. Főleg válságperiódusokban, akár a költő közösségének, akár egyedi életének válságáról lett légyen is szó, akár – mint erkölcsi embernél többnyire – mindkettőről együtt és egyszerre. Ennek a konfliktushelyzetnek egyik leggyakoribb átélője a magyar irodalomban Arany, akinek erőfeszítése a műben való feloldásra nem egyszer maradt sikertelen vagy csupán félsikerű; gyakran azonban sikeres, magának is, olvasójának is valódi tisztulást, teljes katarzist, igazi emelkedést hozó. Az első esetre példa lehet a sajátosan felemás Balzsamcsepp, a másodikra a feledhetetlen Még ez egyszer... Dal tehát mindkét esetben, azaz olyan műforma, mellyel szemben Arany többnyire bizonyos tartózkodást, elhárítást mutatott. Egymás mellett való vizsgálatuk tanulsággal járhat hát a műforma tulajdonságaira is s Arany alkotásmódjára is, a kor világára is s a költő szemléletére is, egy sajátos konfliktushelyzetre is s annak feloldási kísérletére is. Főleg és mindenekelőtt azonban e fontos versek jelentésére és esztétikai hatóeszközeikre.

2. Arany indulásának idején a reformkori verses epika jogigénye az elsőbbségre a többi verses műfajjal szemben még erősen élt és uralkodott, jóllehet az érkekenyek egyre erősebben sejtették a líra társadalomlélektani szükségletének előretörését. Arany, mint jónéhányszor maga is utalt rá, fölépte idején, a művelődési élet peremén élve, a köztudat késedelmes, vidékies rásugárzása következtében, hátrébb állott a korigény érzékelésében és vállalásában nagy kortársainál, Petőfinél és Vörösmartynál. Ennek következtében is, önlénye visszahúzódó, rejtőzködő, biztonságiánnal küzdő alkotjegyeinél



fogva is, meg későn megszólaló költősorsánál fogva is az epikát vélte s szánta a maga igazi területének. Még 1856-ban is, Elegyes költeményei előszavában, a magyar líra egyik leginkább időtálló s egyik legnagyobb fordulatot jelentő műve birtokában is azt írta: „így lettem én, hajlalom, irányom, munkaösztonöm dacára, szubjektív költő, egyes lírai sóhajokba tördelve szét lelkemet.”

A kortársak nagyobb része úgy is tekintett rá, mint epikus költőre, aki csak mintegy mellékesen, esetlegesen alkot lírát is. Gyulai lett e felfogás kanonizálója, s őt követve Riedl legfőbb átszármaoztatója. Mélyebb hangoltságú s korszerűbb érzékenységű késő kortársi befogadói azonban, Arany Lászlótól Péterfyig, Endrődi Sándortól Reviczkyig, a lírikus Aranyt legalább oly jelentősnek tudták önmagában is, a maguk számára is, mint az epikust. Míg aztán Babits a maga s kora igénye szemszögéből, már-már túlzóan és kihívóan, a lírikus Arany mellett döntött. Jellemző ez új korigény tekintetében, hogy az az Ady is, akinek Aranyról való ismerete az iskolától közvetítetthez állt közel, és semmiképpen sem volt Babitséval egyenlő terjedelmű és mélységű, a lírikust hiányolta, illetőleg a lírikus félékeny önfeladását sejtette, meg az epikus túlsúlyát fájlalta Aranyban.

Valójában a lírikus egyenrangúként volt jelen Arany szubjektív költői ösztönében s lelki szükségletében, mégpedig kezdettől fogva, a nagyszerű s önmagát is kifejtteni hivatott Byron-fordítástól, a Szigethazám, szigethazám-tól s A rab golya csodálatos remeklésétől fogva az ötvenes évek hatalmas, korfordítóan újszerű teljesítményein át a Mindvégig megrendítő, öregkori számvetéséig.

S ha a lírától mégis kezdettől s lelke indítása ellenére óvakodott, még inkább ezt tette az ötvenes években; s ha az „elégiko-óda” hangnemű verset mégiscsak elfogadta, a daltól végképp vissza akart húzódni. Úgy vélte, a nemzetnek soha nem volt annyira szüksége az epika józan, tartózkodó, okos, ideált állító tárgyyszerűségére, mint ez időben, és soha nagyobb önmegtartóztatásra az érzelmek spontán, rögtöni, reflektálatlan kiömlésének vágyával szemben. A magyar irodalom e legnagyobb poétikai eszmélkedője ezúttal elméleti gondolkodásában sem tudott szabadulni – bár akart – a dal egy bizonyos fajtájának sugalmától. Jól igazolja ezt számtalan bírálata, főleg híres programcikke, az Irányok, de Béranger-ről írt verse s róla való véleménye is. A dalt nemcsak spontán, rögtöni, reflektálatlan érzelmkiömlésének vélte, hanem egyrészt közvetlenül életrajziasnak, helyzetdal- és életképkeretűnek is, másrészt olyan befejezett, lezárt, összhangosra érett érzelem kifejezésének is, amely csak ritka harmonikus korok és egyéniségek, illetőleg kevésbé differenciált, válságtól mentes, egynemű lelkiállapotok terméke lehet. Erősítette félelmét a dallal szemben az a vélekedése is, hogy a dal hazai, azaz népies formáját Petőfi egészen kiteljesítette, s egy időre ki is merítette, s így e műfajban csak epigonizmus következhet utána. Annál is inkább, mert – mint a petőfieskedők tanúsítani látszottak számára – a megváltozott politikai – társadalmi – lelki viszonyok között ez a válfaj nem tűnt alkalmasnak bonyolult jelentések hordozására. „... körülbelül itt feneklettünk meg: a vers = líra, mégpedig leginkább dal. 'Vágni' egy verset, Petőfinek volt kedves szavajárása (tudott is hozzá); mi sem teszünk ... (hóhó! az első személy nem formál ily ambíció) ... ti sem tesztek különben; 'vágatok' egy verset, ha éppen kedvetek csosszan” (Irányok).

Mégis nem szabadulhatott a dal ősi igézetétől, nélkülözhetetlenségének személyes érzetétől. Szinte nincs éve az ötvenes évtizedben, amelyben ne írt

volna néhányat, sőt, olyan éve is van, amelyben szinte csak azt írt, például az 1857-es esztendőben, amelyből a Balzsamcsepp is származik.

3. Arany nem kedvelte a biedermeyerbe csúszott német másod, német pszeudoromantika érzelmes, közhelyes dalvilágát. A hazai dal megújítását, átalakítását elsősorban mégis oly tulajdonságok fölvételével kísérte meg, amelyek a német klasszika és romantika -- igaz -- első vonalának dalkultuszát jellemezték, s amely tulajdonságokra az Arannyal kortárs francia szimbolista-impresszionista líra is vágyakozó csodálattal tekintett. Goethe, Novalis, Hölderlin, Brentano, Eichendorff költészetében s vele a klasszika és romantika zenéjében, tudjuk, oly magasra emelkedett a dal jelentéshordozó esztétikai képessége és értéke, hogy a műfajt a világ legtöbb nemzetének irodalomtudományában fordítás nélkül máig *Lied*-ként szokták (szoktuk) emlegetni.

S éppen ama vonások tették oly teherbíróvá és magas színvonalúvá a Liedet, miket Arany különösen megkövetelt a lírai verstől, „Goethe népiességének” „egyetemességét”, lírai gondolatképző erejét, ősi jelképfelhozó képességét állította szembe a Petőfi-utáncok és kortársak cifrázatos, „ékesgető”, üres népiességével; s a hangvegyítés adományát, a többszólamúság harmonizálását, az „összetettség”, a „ruganyosság”, a „tömöttség” megvalósítását s a szerkesztés változtathatatlanra formáló „szigorát” (Irányok). S a Lied jelentésszerkesztése, stíltömöttsége, formaruganyossága, szerkesztésszigora nagy alkotóinál éppen ama két hangnemnek dalba való ötvözését végezte el legtökéletesebben, melyekről Arany még költői föllépte előtt azt írta Szilágyi Istvánnak, hogy ezek versen belüli egybefogása, egybeszervítése az ő igazi vágya a hangnemet illetően: az elégiai- s az ódainak.

4. A Balzsamcsepp első két versszaka - ha szabad egyáltalán egy versből részt kikülöníteni -- a költő legnagyobb remeklései közé tartozik.

Szív, örömtől elszokott szív,  
Multak gyászos özvegye!  
Meghervadtál, meghajoltál --  
Az vagy-é még, aki voltál,  
Arva szivem, az vagy-e?

Ó, neked már fáj a bú is,  
Az öröm is fáj neked!  
Bánt az árnyék, a derű is,  
Bánt az édes, keserű is,  
Mint a szegény beteget.

Az első két sor egy megszólítás, egy vocativus („Szív”) kettős értelmezője. Lehet tehát fölfogni állítmány nélküli, pusztá értelmezős szó szerkezetnek, de lehet állítmányt s alanyt is megjelölni benne („elszokott”: állítmány; mi elszokott?: a „szív”: alany; „multak özvegye”: állítmány, mi a multak özvegye?: a „szív”: alany). Ez a kettős lehetőség, ez a „ruganyosság” fölerősíti az olvasónak, a hallgatónak azt az „összetett” érzését, azt a „tömött” benyomását, hogy itt egy általánossá lett életatmoszféráról, egy egyetemes állapottá lett érzésminőség megnevezéséről van szó. E minőség egyetemessé lett állapot jellegét húzza alá a két sorban található két befejezett melléknévi igenév,

melyek közül az egyik állandósult tulajdonságot jelentő melléknévként, a másik életidőt jelentő főnévként szerepel („elszokott”, „múltak”).

Ezzel a grammatikai fölépítéssel a lehető legszorosabban egybevágnak a retorikai, a stilisztikai, a poétikai s ezen belül a verstani elemek funkciója. Megszemélyesítést hordozó, *pars pro totos*, ismétléssel nyomatékosított alakzattal állunk szemben, amely a vocativus („Szív”) éles fölütésétől fogva a hangmagasság folytonosan eső, a hangerő halkuló, a hangmenet fáradó benyomását hozza magával. A 8-as 7-es, a trochaikust hangsúlyosba, a hangsúlyost trochaikusba játszó sorpár Arany egyik igen kedvelt, melankóliát sugalló sorkombinációja. Végül a mondatnak, a szó szerkezetnek a vonatkoztatott személyt illetően itt még bizonytalanságban tartott formája tovább fokozza ez érzelmiség egyetemes állapotáá lett jellegét:

Szív, örömtől elszokott szív,  
Múltak gyászos özvegye!

S hogy csakugyan egy nyomasztó állapotáá lett érzésfajta megjelenítéséről van szó, a harmadik sor csodájá igazolja:

Meghervadtál, meghajoltál —

Egy mondatrész s egy mondatformula ismétlése ez; két múlt idejű, az igekötővel végleg befejezetté tett állítmány, melyek az állapotot létrehozó folyamat képét is, de lezárt következményét is elének hozzák. Mégpedig nagyon konkrét, szinte naturális hasonlatsinten: a növény, amely *meghervad, meg is hajol*; s ugyanakkor nagyon is elvont, szellemi-érzelmi szinten is, hisz mindez a szívre vonatkozik. Az ismétléssel együtt járó hanghatásjáték itt még az előző két sorhoz képest is erősöbül.

A negyedik s ötödik sor aztán ez állapot kifejezését egy roppant súlyú, egyetemes érvényű, filozófikus költői gondolatáá, lelki kérdéssé emeli, pontosítja: az identitásvesztés kérdésévé, a személyiség azonossága elvesztésének fájdalommas problémájává.

Az vagy-é még, aki voltál,  
Árva szívem, az vagy-e?

Négy alkotói mozzanatára különösen érdemes itt figyelni. Először is a létige, vonatkozó, ill. mutató névmással kapcsolatos, múltat s jelent szembesítő ismétlésére („Az vagy-é”, „aki voltál”, „az vagy-e”). Másodsor az időbeliség, a folyamatszerűség hangsúlyozására („még”, „vagy” — „voltál” — „vagy”). Harmadsor arra, hogy az egyetemesé emeléssel együtt, s azt kiegyenlítve, végbemegy a teljesen egyedivé konkretizálás folyamata („Árva szívem”). Negyedsor a sorkombináció változására: a harmadik sor („Meghervadtál, meghajoltál”) nyolcasára itt nem 7-es következék, hanem 8-as, párrímmel („Az vagy-é még, aki voltál”), s ez a rákövetkező 7-esben foglalt kérdést a sor éles cezurájával erősen kiemeli („Árva szívem) (— *az vagy-e?*”).

Az egész versszakkal kapcsolatban pedig azt kell aláhúznunk, hogy igen magas fokú retorizáltságának, stilizáltságának, poétizáltságának, egyszóval megalkotottságának eszközei az elégikus-melankólikus hangnemmle együtt ódaiás pátoszt is sugallnak (pl. ismétlések, megszemélyesítés, költői kérdés, felkiáltás, megszólítás stb.).

A második versszak ezt az általános állapottá lett érzelmfaját, illetőleg az identitásvesztés személyiségbomlasztó, szkizoid hatását bontja ki az elsőéhez hasonló művészettel. Részletes elemzése helyett utaljunk mindössze arra, hogy éppen a szkizoid, a személyiségbomlasztó folyamat és a következményeként létrejött állapot érzékeltetésére olyan párhuzamos ellentétek kerülnek előtérbe, amelyek ellentétesek voltak ellenére, sőt, éppen azáltal, egymást hatványozva, ugyanazon végjelentés felé mutatnak. A felé a végjelentés felé, amelyet az ötödik sorban hasonlat formájában mond ki, bár tiszta fogalmisággal is ezt mondaná:

Ó, neked már fáj a bu is,  
Az öröm is fáj neked!  
Bánt az árnyék, a derü is,  
Bánt az édes keserü is,  
*Mint a szegény beteget*

A harmadik versszaktól – bármily fájdalmas vagy tiszteletlen is ezt kimondani – egyre esik a vers. Megbomlik hangnemenek, modalitásának, kifejezésmódjának egysége; az előzőkkel össze nem férő stílrétegbe vált át, az előzőkből nem következő magatartásfajtaiba lép át. A harmadik versszakban mindez még kevésbé feltűnő, kevésbé érzékelhető. Életrajzias, narratív előadásmód, modor lép be, fogalmian magyarázó, okadó – mint mondani szokták –: literálisan értelmező magatartás tűnik föl.

Nem a régi fájdalom már,  
Évek folytán ami rág:  
Csupán mérgét hagyta benned,  
S minden illetésre szenved  
A túlérző fájvirág.

Jer! a multak hüs derével  
A jelent tovább ne öld.  
Mi okod van új panaszra?  
Nézz a kikelő tavaszra:  
Ege fényes, lombja zöld.

Jer! az áldott szép természet  
Enyhe öle hívogat;  
S temetőn bárha bolyongok,  
Eltakarják üde lombok  
A sötét sirhalmokat.

A negyedik s ötödik szakasz viszont már a krízishelyzet, a válságállapot föloldására tett utasítást foglal magába, egyfajta közvetlen, nyílt didaxist. Igaz, önmagának szól továbbra is, s metaforikus megformálást igyekszik biztosítani a didaxisnak is. Csakhogy a feloldás tudatszintje, a didaxis történeti eszmeisége nem azonos szintű és történeti szakaszú a konfliktushelyzet kifejezésével. S nem is azonos összetettséggű és reflektáltságú. Visszafog a másodromantika biedermeieres változata által annyira kedvelt panteisztikus természetreligió vigaszához, magyarázatához, föloldásához. Így aztán érthető, ha e biedermeieres romantika jellegzetes scenikája (pl. temetőn bolyongás), ellen-

tétezése (pl. tavaszi lomb-sírhalom), kép-, fordulat- és szókinese is (pl. a szép természet enyhe öle hívogat, eltakarják üde lombok a sötét sírhalmokat, a kikelő tavasz) visszatér s keveredik, össze nem illően, a két első versszak alkotó elemeivel és eljárás módjával.

Röviden, Arany itt a maga korszakának amaz elterjedt művészeterkölcsi felfogásával küszködött, amely szerint a költőnek a nemzet e tragikus helyzetében a maga tragikus konfliktushelyzetét csak úgy szabad ábrázolnia, kifejeznie, ha nemcsak e válsághelyzetet s nemcsak annak legyőzésére tett vágyát és erőfeszítését érzékelteti, de egyben konkrétan megfogalmazott tanácsot is ad a megoldásra, a magatartásra, magának is, másoknak is. A vers így a retorika értelmében bár inkább az értekezői beszéd retorikája értelmében -- nagyon is kerek egység lett, a költői közlés nyitottsága, másképp is átélhető lehetősége, tudatmozdító indítása tekintetében azonban megcsökkent.

5. A másik vers, a *Még ez egyszer . . .* kezdetű egyik leghibátlanabb lírai remeklése Aranynak. Pontos keletkezési dátumát nem tudjuk. Keresztury Dezső, az 1975-ös kiadásban 1878 elejére, az *Ez az élet . . .* c. ismert keserű számvető verse elé teszi. Az év valószínű is, de, úgy tetszik nekünk, inkább az említett vers után született, mint előtte. Inkább szelíd-szomorkás, monológ-szerű utóhang ahhoz képest, mint előlegezés. Még valószínűbb, hogy az a súlyos megbántottság is benne munkál, amely a Tölgyek alatt c. költeményét egy éretlen, karikatúrisztikus kritikai versezetben érte. Az erre való — sérelmét túlságosan is éreztető, megmutató s ezért nem különösebben sikerült — szatirikus válasszerve után már szinte csak lírai töredékek kerültek ki keze alól (epigrammatikus apróságokat nem számítva). Ez mintegy nyitányuk is lehet. Mindez azonban alig érinti e vers jelentését, értékét. Az vizont kevésbé látszik közömbösnek, hogy az Őszikék csodatermékenységű nagy esztendeje, 1877 után keletkezett, mint az említett *Ez az élet . . .* című is; mintha abban is, mint ebben is, még 1877 terméséhez mérve is, keveslené lírai személyességét, érzelmi nyíltságát és közvetlenségét; és sajnálná vállalt kötelmei visszatartó, elfojtó hatását érzelmi megnyilatkozásában. Olyan mélységű s olyan takaratlan föl-tárukozást, mindenesetre, kevészer adott, mint ebben a két versben, kivált az általunk vizsgáltban.

A *Még ez egyszer . . .* ugyanúgy 8-as/7-es trochaikus-nemzeties sor-váltakozással dolgozik, mint a *Balzsamcsepp*, csakhogy egyszerűbben: minden páratlan sora nyolcas, s minden páros sora hetes; rímélése is különbözik némileg, amennyiben félrímes és keresztrímes részek váltják egymást. Ami azonban sokkal fontosabb, egyenesen meghatározó különbség, hogy ez a dal műfaján belül fragment, töredék. Az Arany-irodalomból ugyan nem derül ki egyértelműen, töredéknek maradt vagy töredéknek akart darabról van-e szó, bár az utóbbi mellett szól több érv. Az esztétikai vizsgálat azonban mindenképpen az utóbbit valószínűsíti.

*Még ez egyszer . . .*

Még ez egyszer, még utószor  
Hadd zendüljön meg dalom;  
Mért sebeim rejtegetni?  
Szégyen-é a fájdalom?  
Tán könnyebbül a nyílt érzés,  
Ha sohajban rést talál:

Oh, ez örök benső vérzés;  
Oh, e folytonos halál!

Egyedül a társaságban,  
Ezerek közt egyedül . . .

A vers abban is alkalmazkodik a dal műformájához – mint egyébként jónéhány öregkori dal- és egyben töredékszerű verse a költőnek –, hogy nincs külön címe, kezdősora és címe egybeesik. Erre az első sorra nyelvi, stilisztikai, poétikai tekintetben az jellemző, hogy csupa szótári jelentéssel, fogalmi jelentéssel alig rendelkező szóból áll. Egy kivétellel csupa határozószó, idő-határozószó, jövőre utaló idő-határozószó.

„Még ez egyszer, még utószor”

Ez a kivétel is fogalmi jelentés nélküli, közelre mutató névmás („ez”). Érzelmileg azonban így együtt, kivált e mutatónévmással, annál gazdagabb e határozószó-halmaz. Nagy erővel jelez egy lélektani helyzetet s egy magatartásfajta: valami utolsó elszánás, végső erőfeszítés, még egyszeri kísérlet ez. A második sor aztán hallatlanul megtelíti, megvilágítja, megemeli ezt az első sort. Az a folyamat megy itt végbe, ami az igazán nagy költői szövegekben oly gyakran megfigyelhető: a fogalmi jelentéssel nem rendelkező szavak a kontextustól kapott jelentést, funkciót nagyobb erővel képviselik, mint fogalmi jelentéssel rendelkező társaik; a szótári jelentések lehetséges asszociációi, emlékképzetei őket ugyanis nem zavarják.

A második sor az elsőben előre jelzett élmény tartalmát tehát nemcsak konkrétta és pontosá teszi, hanem hatalmasan föl is erősíti. Egy olyan köznyelvi, közbeszédbeli megengedő, felszólító, feltételes igével kezdődik („hadd”), amelyben a megengedő, a feltételt szabó, a felszólító személye határozatlan, s így érvénye általános, egyetemes is. S ami nem kevésbé fontos, ez az igealak igei jelentése mellett mindig hordoz magában módosító szói funkciót is. Ezúttal a türelmetlen, a kirobbanó szabadulásvágyét, s a türelmetlen, a kirobbanó kimondásvágyét. Fokozza ezt a jelentésmódosulást az, hogy a tulajdonképpeni ige igekötőjének („zendüljön meg”) hátravetése ún. befejezett jelenné, azaz megingathatatlan elszánásúvá teszi a cselekvés akarását. Újabb fokozó elem az is, hogy bár az elszánás kimondója egyértelműen a költő, a mondat alánya mégsem ő, hanem az elszánás eredménye: a dal. Arany korszakfordító lírai stílusának egyik jellemző mesterfogásával találkozunk itt: nem az állítmány első személyével s nem a cselekvés alanyaként jelzi jelenlétét, centrális szerepét, hanem a birtokragokkal („hadd zendüljön meg dalom”). Oly eljárás ez, mely tartózkodásával a vers tárgyiasított szubjektivitását erősíti föl, igen nagy hitellel és igen nagy mértékben. Mennyire következetes és tudatos eljárás ez, mutatja, hogy a költő ez egyik legszemélyesebb megnyilatkozású s ez egyik legrejtetlenebb fájdalomú versében egyetlen egyszer sem fordul elő alanyaként maga a költő, s így egyetlen egyszer sem első személyű állítmánnyal. S gondoljuk meg, már az ötvenes évek legelején is gyakran alkalmazott eljárása volt ez.

Hives borongó őszi nap beült hozzám az unalom  
Mint a madár, ki bus, ki rab, hallgat, komor fázik dalom  
Mit van tenni? olvasni tán? — és így tovább

Ezt a távolított s tárgyiasított s e szoktatlan mód által hangsúlyozott személyességet emeli tovább versünk következő két sorának kérdő mondat-formája, költői kérdése

Mért sebeim rejtegetni?  
Szégyen-é a fájdalom?

Az első sornak főnévi igeneves szerkezete azonban nemcsak a tartózkodó személyességet emeli, hanem előrejelzi azt a magatartást, amelyet most immár végre vállalni kíván. Nagy érzelmi hatást fejt ki azáltal, hogy a kérdő szó, a kérdésessé tevés lesz az állítmány („mért”), a kérdésessé tett magatartás pedig „a gyakorító alak következtében bizonyos kicsinylő hangnemben, az alany („rejtegetni”). A második kérdés aztán e személyes elszánás mögé egy egyetemes filozófikus-szociálpszichologikus kérdést helyez:

„Szégyen-é a fájdalom?”

A szentimentalizmus, s annak korábbi és későbbi rokonai ugyan egyértelműen a fájdalom megnyilvánítása mellett szóltak. A 19. század második felének s a 20. első felének pszichológiája azonban az ellenkező magatartás mélyebben gyökerező voltára mutatott rá: az életatmoszférává lett, a léthelyzetté merevedett, a lélekállapottá állandósult elesettség, boldogtalanság, fájdalom rejtésének ösztönére, az elesettek, a boldogtalanok, a fájdalommal eljegyzettek egymástól való ösztönös menekülésére vagy éppen irtózására. Már Nietzsche viszolygása a kölcsönös részvételtől jórészt ebből a menekülésösztönből táplálkozik. S mint mondtuk, a népies-nemzeti irány felfogása meg a tragikus korszakra és a sebzett nemzetre való tekintetből is igyekezett a feloldatlan és feloldhatatlan fájdalomtól távol tartani. S Arany férfias tartózkodása még erősítette is ezt az elvet. Ne feledjük, Tompa verseiről kritikát írván egykor maga is ezt mondta: „... oly mélység fölött lebeg, hol féltjük az -- embert. Állítson a költő keresztet az ily örvény fölé, s óvakodjék ott járni”. Most azonban ő is ott járt, s nem akart többé óvakodva keresztet állítani.

Ha eddig az elszánás ódai pátosza volt a hangnem domináns vonása, a negyedik sorral a vállalt új magatartás reménykedésének elégikus, rezignált, nosztalgikus hangja lép be. Feltételesre módosító és feltételes kötőszók, feltételes és megengedő mondatfajták, enyhülést félve remélő igejelentések együtt, egymásba fonódva sugallják ezt a hangnemet:

Tán könnyebül a nyílt érzés,  
Sohajban ha rést talál

S ha eddig csak azt láttuk, mint igyekszik szabadulni egy eddigi „rejtegetett” lélekállapottól, egy eddigi, föltáruást elfojtó magatartástól, ezután takaratlanul kimondja, összefogja ez állapot lényegét. Merészen abszurd, önellentmondásos jelzőszerkezeteket használ: az egyszerűt, a sokáig nem tarthatót egy életre vagy azon túlra általánosítja, s így magát az élet fájdalmát is abszurd mértékűre növeli:

Oh, ez örök benső vérzés,  
Oh, e folytonos halál.

Az első sor képével, metaforájával kapcsolatban nemcsak arra érdemes figyelni, mily odaillően használ egy friss orvostudományi fogalmat, hanem arra is, a



testit egyetlen hangváltoztatással, mint lényegíti át lelkivé, mondván a „belső” helyett „benső”-t. S ha most mintegy visszamenőleg is takarlatlanul kiszolgáltatja lelki-érzelmi lényét, ugyanakkor a két párhuzamos, felkiáltásszerű csonka mondattal (esetleg névszói állítmányos mondattal: „örök”, „folytonos”), amelyből immár a birtokos személyragok közvetetten jelzett szubjektivitását, elsőszemélyűségét is újra kiejti, látszólag ismét eltávolítja magától ezt a rajzolt lényegét; látszólag, mert a közelmutató, „ez” névmás, sokkal áttettebben ugyan, de valójában sokkal egyértelműbben megint csak határozottan óréa mutat.

6. Ha itt lezáródnék a vers, akkor is tökéletes állapotrajz volna. A költő azonban többet tud, többet és tökéletesebbet akar: két lenyűgöző, „összeszorított” sorral, kódával nemcsak fölidézi, megismétli, összefoglalja az eddigiek lényegét, de összegzi is: a külső formához belső folyamányt kapcsol, a társas okhoz egyedi következményt fűz, a környezeti indításhoz lelki okozatot kapcsol.

Egyedül a társaságban,  
Ezerek közt egyedül . . .

Mindezt a líra nyelvén, az értekezői közlés árnyéka nélkül. Mert ha érzelmi-lelki motívumkincsében összefoglalás és összegezés e két sor, — még inkább az művészi alkotásmódjában, ódaias-elégikus hangnemében. Újra két párhuzamos egyetemes kijelentésű s egyedi kiáltású csonka mondat, ismétléssel, variáció, fokozó, tárgyiasító ismétléssel, zenei rákformával (Egyedül → ←egyedül), s olyan hangmenettel, mely örökre bevési a vers végső kulcsszavát: „*egyedül*”. E kulcsszó azonban már nem a romantika, nem a szentimentalizmus, nem a biedermeier magáramaradottságának, egyedül-ségnek panaszát foglalja magába. A modern nagyvárosi ember kiált itt; a neologióban még nem vált el a *társaság* és a *társadalom* szó jelentése; Arany ezt a kettősséget használja föl egyedül-ségének, idegenségének közeli s távoli, egyedi s egyetemes voltának jelzésére, s a következő sor *ezerek* szavának archaizálásával ezt húzza ódai s elégikus módon alá.

Még ez egyszer, még utószor  
Hadd zendüljön meg dalom;  
Mért sebeim rejtegetni?  
Szégyen-é a fájdalom;  
Tán könnyebbül a nyílt érzés,  
Ha sohajban rést talál:  
Oh ez örök benső vérzés;  
Oh e folytonos halál

Egyedül a társaságban,  
Ezerek közt egyedül . . .

7. Arany a dalon belül a töredék műformáját választotta. S nemcsak versegész szerkezetében, hanem egyes részleteiben, kombinációiban, mikrokozmoszában is ezt újrázta ismét és ismét. Verse töredékekből fölépített töredék. Mint e műforma legnagyobb mestereinél. E nagyon fontos lírai műforma ama mestereinél, akik éppúgy tudták, mint ahogy tudta ő is, hogy bizonyos helyzetek megoldhatatlanságának, magatartás-bizonytalanságának elmagányo-

sító, személyiségterő hatása kifejezésére a fragment nemcsak alkalmasabb, de mélyebb indítást is sugallhat a megoldás vágya irányába a lehetetlenség látszata ellenére is, mint bölcs tanáccsal teljes, kerekre zárt társai. A romantika eredményeit, értékeit úgy vette át, használta föl, vitte tovább, hogy általa egy új típusú személyesség, egy tárgyiasabb megnyilvánulású, de mélyebb általánosítású személyesség kifejezését segítette elő. Egy olyan személyességét, mely nem volt azonos, de sok vonásában mégis rokon nagy nyugati kortársaiéval, akiknek személyességét ugyancsak az idegenség, az egyetlenség, a kizárultság érzése motiválta. Zenetörténezszeznél gyakran, s joggal, olvashatni, hogy a dal, a Lied a klasszika öröklött műformáinak előíró műfaji zártságát, mester-ségbeli szigorát úgy oldotta föl, hogy helyébe a művek megalkotottságának egyedi fegyelmét és szigorát állította. Valami hasonló ment végbe a lírában is; s ezt az egyedi szigort és fegyelmet vitte tovább a romantika utáni nagy újító nemzedék ,köztük Arany is.

*Németh G. Béla*

## II.

### Az „Arany János Toldijának szótára” című könyv terve

Arany Toldija 1879 óta, vagyis már több mint száz éve iskolai olvasmány Magyarországon. Jelenleg az általános iskola 6. osztályos magyar irodalmi anyagának a Toldi a középponti része; teljes szövege ott van minden tanuló olvasókönyvében, és tanári vezetéssel több hónapon át tanulmányozzák. E mű ismerete és nyelvi gazdagságának valamelyes birtoklása vitathatatlanul beletartozik a magyar általános műveltségbe. Keresztury Dezső méltán említi, hogy „apáink nemzedékei rajta nevelődtek”, s „a Toldi valóban a lángelme kivétele műve” (A Toldi néhány tanulsága. Kortárs, 1965. 6. sz.).

Benne Arany János nyelvének és a magyar nyelvnek gazdagságát, szépségét egyaránt csodáljuk és szeretjük. Sütő András az Anyám könnyű álmot ígér című könyvében, elemi iskolás korára emlékezve, így ír róla: „Téli estéken Arany Toldija tartott ébren... Újra meg újra visszatértem a Toldihoz. Nyelvünk erdőzúgását hallgattam benne. Miután végigborzongtam a réti farkasokat, és Bence hűségében apámra ismertem, miután karizmimat a Miklóseíval összemértem, azzal kötött le tizedszer is, ami a kielégített kalandvágy helyén egyre növekvő hiányérzetemet enyhítette: beszélni tanított. A lehetetlen sajgó kísértéseit éreztem: fölszippantani szavanként az egészet, utolsó jelzőjét is eltárolni az üres kamarákban” (Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1970. 21–22. o.).

Az erdélyi Sütő András szavai eszünkbe juttatnak egy nagy adósságot: száz év óta nem jelent meg nálunk olyan nagyobb mű, önálló könyv, amely részletekbe menően foglalkozott volna Arany Toldijának nyelvével. A legutóbbi ilyen mű Lehr Albert nagy Toldi-kommentárja (Toldi, nyelvi és tárgyi bő magyarázatokkal). Ez 1882-ben jelent meg 472 oldal terjedelemben. Abban az évben ez a munka nyerte a Magyar Tudományos Akadémia nagy jutalmát. Azóta több száz cikk és tanulmány foglalkozott Arany János nyelvvel, nyelvművészetével, de Arany és a Toldi szókinsésének szótárszerű számbavétele máig sem történt meg.