

KOVÁCS Gábor

Pannon Egyetem, Modern Filológiai és Társadalomtudományi Kar
Irodalom- és Kultúratudományi Intézet
Veszprém
kovacsgabesz1@gmail.com

A SZÜLETŐ GONDOLAT ARANY JÁNOS KÖLTÉSZETÉBEN*

Arany János *Zrínyi és Tasso* című tanulmányában tagadja azt a – szerinte – romantikus képzetet, hogy a költő a semmiből tudna történetet teremteni. A történetiség és a narratív formák hagyományozódásáról szóló érvelése meggyőzően mutat rá arra, hogy az *elbeszélés* világát nem lehet a „semmiből” előteremteni. A versköltészet sajátosságait elemezve azonban komolyan fontolóra veszi a semmiből feltűnő *gondolatkeletkezés* lehetőségét. Arany költői gyakorlatában gyakran él azzal az eljárással, hogy üres jelölőket, deixiseket helyez műalkotásainak kulcspontjaira, rámutatva ezzel az adekvát szó és értelem hiányára. Tanulmányom azt vizsgálja, hogy az eszmeileg és szemantikailag kiüresített szó hogyan tesz szert értelemre, s hogy az ezúton előállított specifikusan költői nyelvi eljárás hogyan provokálja az új gondolat születését.

Kulcsszavak: költői diszkurzus, szemantikai innováció, szövegekiválens, deixis, hiányjel, progresszív szintézis, allegorézis

Az irodalomelmélet egyik legprovokatívabb XX. századi megújítója, Jurij Tinjanov az alábbiakat írja egyik vitacikkében: „még jó, ha a régi módi szerint azt állítják, hogy a szóművészet az égvilágon minden írott mű, a költészet pedig képekben való gondolkodás. Ez azért jó, mert tökéletesen nyilvánvaló, hogy egyfelől a költészet nem gondolkodás, másfelől a képekben való gondolkodás nem költészet” (Tinjanov 1981a, 5). Miért is annyira „tökéletesen nyilvánvaló, hogy a költészet nem gondolkodás”? A kérdés megválaszolásához nem felétlenül szükséges a formalista poétika azon eljáráscentrikus (vagy éppen: funkcióra, deformálásra, dezautomatizációra, elidegenítésre, eltávolításra, konstrukciós elvre, domináns elemre [stb.] kihegyezett) irodalomszemléletének minden egyes teoretikus elvével egyetérteni, amely a gondolatot (bármit is értsünk alatta) pusztán csak a költészet egyik anyagaként fogja fel. Bizonyos alkotóelemek kizárása elősegítheti azt, hogy tisztábban lássuk egy-egy költői eljárás működésmódját. Azonban maguk a formalisták is belátták sajátos történetiség-felfogásuk kidolgozása során, hogy a költészet ellenáll annak, hogy egyetlen, mindent átfogó „törvénynek” engedelmeskedjen. S így, ha egy bizonyos irodalomtörténeti sor például a ritmus kihangsúlyozásával vagy éppen az invenciózus metaforák egymásra következő előállításával háttérbe is szorítja (vagy egyenesen ki is zárja) a gondolkodás irodalmi reprodukálásának törekvését, szinte biztosnak vehetjük azt, hogy a következő költészeti időszakban erőre kapnak az óda vagy a gondolati költészet újabb változatai, s az eszmékre irányuló töprengést avatják a műalkotás domináns elemévé. Ezt akár egy életművön belül is megfigyelhetjük. Például nem nehéz kimutatni Csokonai költészetében egy olyan tendenciát, amely a klasszikusan diadaktikus és bölceletcentrikus felvilágosodásbeli ódából indul ki, majd előtérbe helyezi a „mélyebb” gondolatoktól irtózó és ódaparódiaként működtetett anakreóni dalokat vagy éppen a ritmusra kihegyezett dalokat, végül pedig újfajta gondolati költészethez jut el az allegorikus ódákkal. A gondolat vagy a gondolkodás kérdését tehát nem célszerű teljesen kizárni a poétika vagy a történeti poétika problematikájából, még akkor sem, ha léteznek is olyan költői tendenciák, amelyek irtóznak az eszméktől.

* A tanulmány az Emberi Erőforrások Minisztériuma ÚNKP-16-4 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának támogatásával készült. A tanulmány előadás-változata a Károli Gáspár Református Egyetem által szervezett „Arany János változó időkben” című bicentenáriumi konferencián (Budapest, 2017. április 8.) hangzott el.

A gondolkodás irodalmi jelentőségét háttérbe helyező tinyanovi felvetésben azonban rejlik valamilyen nehezen vitatható igazság-megsejtés. Az olvasástapasztalat feltűnően gyakran szembesül azzal, hogy a költészet a kész eszmék megverselése helyett a gondolat egy sajátos kezelésére törekszik. A költészet világít rá legnyilvánvalóbban arra, hogy a gondolat nemcsak kifejeződni, hanem *létrejönni* is képes egy bizonyos megnyilatkozásban. A megnyilatkozás nem mindig a már eleve meglevő gondolatok mondatokba formálása során jöhet létre. Előállhat az a dezideologizált megvalósulás is, hogy a megnyilatkozás során születik meg a gondolat. S a nyelv költői funkcionálásában ez a megvalósulás kitüntetettnek tűnik. A költői diszkurzus (többek között) éppen azért ismerhető fel, hogy ellenáll a kész gondolati sémáknak, ellenáll a rendszeres bölcseletnek, s igyekszik sajátos nyelvi eljárásaiból önálló költői bölcseletet létrehozni. Erre mutat rá például Berzsenyi is a *Poétai harmonistika* XVI. fejezetében, amelyben kísérletet tesz a költői bölcselet lényegének megfogalmazására: „a költészettel párosuló philosophián nem iskolai hiú speculatiokat, nem az élet halvány képét felfedező, s azáltal a lelket elkomolyító hideg igazságokat kell érteni; hanem csak életbölcsséget” (Berzsenyi 2011). Mindez csöppet sem jelenti azt, hogy a költészet köréből ki kell zárni a gondolat-megverselő szövegeket. S még csak azt sem állíthatjuk, hogy kizárólag a költői megvalósulás során fordulhat elő a megnyilatkozásban születő gondolat jelensége. Azonban azt fenntarthatjuk, hogy a poeticitáshoz, a megszólalás költői természetéhez igencsak szorosan kapcsolódik a gondolatteremtés aspektusa.

Heinrich von Kleist precízen mutatott rá arra, hogy a gondolatok fokozatos kialakulása a nem költői beszédben is előállhat. Nem is olyan ritka az a szituáció, amely során egy még ki nem forrott eszme megformálódását a megnyilatkozásaktusra bízuk.

Már van valamiféle, a keresett dologgal távoli kapcsolatban álló homályos elképzelésem, s ha merészen belevágok, a beszéd előrehaladtával lelkütem, ama szükségszerűségtől hajtva, hogy a kezdethez véget is találjon, a zavaros elképzelést a maga teljes tisztaságában fejezi ki, olyannyira, hogy a felismerés, a legnagyobb megdöbbenésemre, a mondat végére készen áll. Artikulálatlan hangokat keverek bele, hosszan elnyújtom a kötőszavakat, értelmező jelzővel élek ott, ahol nem lenne rá szükség, és még egyéb, a beszédet elhúzó műfogásokkal is, hogy elegendő időt nyerjek az ész műhelyében eszmém elkészítéséhez. (Kleist 1996, 167–168)

Ilyen esetekben a megnyilatkozás egy olyan szókeresésként mutatkozik meg, amely során a gondolati majdnem-semmitől tartunk a megtalált szó által készített felismerésig – az új gondolat megszületéséig. S éppen ennek a diszkurzív folyamatnak a tükrében válik nyilvánvalóvá, hogy a gondolat előállításának költői útja olyan sajátosságokkal bír, amelyeknek mégiscsak vannak szinte kizárólag az irodalmi nyelvre jellemző jegyei. Kétségtelen, hogy a gondolat születése a mindennapi megnyilatkozásban és a költői diszkurzusban egyaránt megvalósulhat – s mivel a költészetre mégis jellemzőbbnek érezzük ezt a folyamatot, azt is kimondhatnánk, hogy költői módon funkcionál a nyelv akkor, amikor mindennapi megnyilatkozásainkban is előáll a gondolat keletkezése. Ez így azonban nem teljesen igaz, mert a Kleist által leírt folyamathoz képest kissé eltérő módon születik a gondolat a költői nyelvben. A gondolatok fokozatos kialakulása beszéd közben a majdnem-semmiből (a sejtésből) indul ki, s eljut valahova. A majdnem-semmi vagy a gondolathiány ebben a folyamatban eleve adott, s nem válhat egyfajta elérendő céllá. Azonban a költői megnyilatkozás első lépésben kifejezetten a majdnem-semmire irányul annak érdekében, hogy utat nyisson a gondolat keletkezésének. A költői megnyilatkozásnak – ebben a tekintetben – egyszerre két irányultsága van: nagy nehézségek árán törekszik elérni a gondolati majdnem-semmit azért, hogy új gondolat állhasson elő. Erről beszél például Pilinszky János is a *Hűség a labirintushoz* című riportban:

A költői munka szerintem egyszerre rendkívül passzív, abszolút passzív és abszolút aktív. A vadászé ilyen, amely hihetetlenül aktív figyelem és várakozás, és egyben semmittevés. De akkor, amikor a vad megjelenik, abban a pillanatban a koncentráció maximuma. Na most, ez körülbelül az, ami a gondolkodásé is – az igazi gondolkodás, az a semmire koncentráció. Tudniillik mindaddig, amíg tudod még, hogy mire koncentrálsz, addig ismert dologra koncentrálsz. Tehát csak a problémát szűkíted-szűkíted mindaddig, amíg már nem tudsz semmit. És akkor a semmire koncentrálsz. Tehát az igazi gondolkodás, az a semmit-se-gondolás. De egy probléma közepébe érve, és ott megragadva a semmit. Na most, ebből a semmiből vagy kijön a felelet (tehát az a fajta összegezés, amit nem tudnál a részletekből összerakni), vagy nem. Ez a vadász esélye. [...] Egy író újra és újra semmit se akar tudni. Szemben egy filozófussal. Tehát ez egy fordított művelet. Ugyanolyan intellektuális művelet, mint egy filozófusé, aki a megismerésig akar eljutni. De irtóztató erőt kell kifejteni ahhoz, hogy újra semmit se tudjak. [...] Na most, az a furcsa, hogy a végeredmény ugyanaz. Azt hiszem, hogy egy író legvégül ugyanannyit tud, mint egy filozófus a világról. [...] Így tehát nem legfogalmazom, megfogalmazom a világot, hanem valamiféleképpen megismétlem a keletkezést. Nem én ismétlem meg, hanem az ismétli meg önmagát; hogy azzal a régi fordulattal éljek: „a mű akkor kezdődik, amikor önmagát kezdi írni”. Ez ugyanaz. És ha egyszer elindul ez a sarjadás egy művön belül, akkor majdnem jó – és ez most ellene mond annak, amit idáig mondtam –, hogy előtte én írtam, én fogalmaztam. Mert a hirtelen fellépő keletkezés vagy sarjadás (amikor a mű önmagát kezdi írni), visszavetül, és megváltja a megfogalmazott anyagot.

A költői megnyilatkozás kitüntetett sajátossága az, hogy a semmit-se-tudást megcélözva állítja elő a gondolat születésének lehetőségét. Előbb meg kell „tisztítania” a szót a világra irányuló tendenciáitól azért, hogy esélyt nyújtson az új gondolat keletkezésének.

Mindezzel összefüggésben Weöres Sándor nagyon pontosan mutatott rá Arany János költészetének egyik különös sajátosságára. A *Hódolat Arany Jánosnak* című versfüzér („szimfónia”) harmadik költeményében ezt olvashatjuk (Weöres 1973, 40):

De a sok szóból elég:
valamit már, úgy hiszem,
mondanom is illenék;
mert én ugyan felteszem,
hogy a tisztos és kopott
szóknak éden-állapot,
ha görögnek fel-alá s
hasmánt, mint a vízfolyás,
nyűg nélkül – hisz gondolat
oly sok járt a toll alatt,
fennkölt eszme-lángverés,
hetven horgú érvelés,
tarka-barka tünemény,
szülemény, meg sülemény,
hogy a szédült szók evégett
nem bánnák az ürességet;

Az idézett verssorok csöppet sem erőltetik rá Arany költészetére a Weöres Sándor-i versírásmód és költészetszemlélet szempontjait, ugyanis Arany műveiben valóban nyomatékos szereppel bír a „szédült szók ürességvágya”. Ezt a jelenséget több szempontból lehet értelmezni. Lehet egyfelől a szerző feltételezett élettapasztalatai és az alkotáslélektan felől magyarázni, ahogy a nagyobb életrajzi jellegű tanulmányok teszik: az 1848–49-es tapasztalatokat átélő költő az 1850-es évek lírai és epikai termésében lépten-nyomon azt próbálja meg kifejezni, mennyire feldolgozhatatlanok a tragikus végesemények, s arról ír, mennyire üresek és használhatatlanok a szavak ilyen létélmény kifejezésére.¹ Ennek a feltevésnek a nehézségeivel maguk az életrajzírók is szembesülnek akkor, amikor Arany jól ismert levélrészleteivel találkozunk. Arany ugyanis az alábbiakat írja: „a fájdalomban, kinban, dühösség- és kétségbeesésben nincs meg a művészi nyugalom; s addig ne vegyen az ember tollat a kezébe...” (Arany 1975, 273); „én csak bizonyos objectív állapotban tudom kezelni az érzelmeket. Hol valami engem közlel, mélyen sebez, ott hallgatok” (Arany 1982, 402). Ezeket a mondatokat nem kell különösebben magyarázni – nyilvánvalóan zökkentik ki azoknak az olvasatoknak az érvelési módszerét, amelyek a szerző létélményei felől közelítik meg a lírai én beszédmódját. Sokkal szerencsésebb annak az irodalomtörténeti és poétikai vagy történeti-poétikai koncentrációjú értelmezési módnak az érvelése, amely az 1850-es évek Arany-lírájának pontosan meghatározható verstípusáról (az elegico-ódáról) szólva beszél az ellentétes lírai hangvételek feszültségéről, s az elhallgatás poétikájáról.² Legutóbb Milbacher Róbert (Milbacher 2009, 225–265) és Eisemann György (Eisemann 2010, 95–125) bizonyította be, hogy a *Letésem a lantozhoz* hasonló költemények nem is annyira a lelki kiüresedésre, hanem a romantikus líranyelv történetileg szükségszerű kimerülésére mutatnak rá akkor, amikor az elhallgatást vizsik színre.

Ezt az irodalomtörténeti érvelést teljesen elfogadva lehetséges még Arany versfeldolgozására is hivatkozni, s így szövegpoétikai érvekkel körülírni a „szédült szók ürességvágyának” szöveggépző jelentőségét. Egy ilyen érvrendszer a *nyelvi jelentés* (és annak költői deformációja) felől közelít a gondolkodáshoz, illetve a *szemantikai innováció* felől az új gondolat keletkezéséhez.³ Arany a népköltészet vizsgálata során jött rá arra, hogy a dal

¹ Néhány példát említek minderre. „Az egyéni és hazafiúi fájdalmak összehalmozása Arany hosszú évek sorára elvonja a nagyobb alkotásoktól. A forradalmat követő években (1849–51) költészetében valami keserű végletesség van” (Riedl 1920, 24–25); „Arany lyrai költészetének hangulatos háttére az 50-es évek reakciója, tehetetlenségre kárhoztatott, elnyomatásukban szomorúan visszapillantó kortáraival” (Riedl 1920, 77). „Évről-évre jobban romlott kedélye, honfiúi bánat, testi szenvedései, örökös tépelődése szárnyát szegte múzsájának” (Gyöngyösi 1901, 213). „Úgy járt, mint akinek szavát elvette a rémület; – maga csak küzködve bír megszólalni. Első megszólalása, *A lantos* – mint kézi példányába odairta – a szétzilált, elnémult magyar költők sorsát festi” (Voinovich 1931, 6). „A kételső év – 1850–51 – lírája csaknem kivétel nélkül a nemzeti érzelmkörben mozog, annak teljesen egyéni kifejezőjeként. Ez erőszakos, passzív, fájdalmas állapot az ő lírájának melegágya, s nincs költő, Tompát sem kivéve, aki ez éveknek, a bukása miatt való szenvedésnek közvetlenebb, szinte testibb megörökítője lenne. Folyvást az azelőttire, a fényes, boldog, tevékeny korra emlékezve, s ahhoz mérten érzi, szenved a esés, a lesodortatás, az aláhullás fájdalmát; már a jövőtől sem vár semmit, vénnek, a sarló alá megérettnek gondolja magát” (Horváth 1997, 207–208). „Mindez eléggé megmagyarázhatja ez évek költészetének rendkívüli személyességét, töredékességét, ritkán, de akkor annál zsúfoltabban feltörő líraiságát. Nem azért ír nehezebben, mert hiányozott életéből a művészi nyugalom, hanem főként azért, mert igazán lényeges, nem feladatszerűen írt versei rettenetes mélységből törtek elő, vérző sebeket téptek fel újra meg újra; keserű kínlásokban jöttek létre” (Keresztury 1967, 269). „Ilyen előzmények után döbbsenhet meg bennünket hangjának teljes elkomorulása már 1851 végén, s a komorság, a reménytelenség huzamos fennmaradása, csupán itt-ott az enyhülés némi jelével. A válság az 1852-es esztendőhöz kapcsolódik, de a válságköltemények sorát már 1851-ben *A dalnok búja* nyitja meg” (Sötér 1987, 186).

² Vö. *Az el nem ért bizonyosság* című kötet elemzéseivel (Korompay 1972) vagy Barta János megállapításaival (Barta 2003).

³ Az ilyen érvrendszer mellett áll ki az, a költészetelmélet és a filozófia határmezsgyéjén mozgó tudománytörténeti sor (I. A. Richards – Max Black – Monroe C. Beardsley – Paul Ricoeur), amely a metaforaelmélet kiterjesztésével vizsgálja nyelvi jelentés és gondolat viszonyát, illetve a „metaforikus gondolkodás” és az eszmélés diszkurzív rendjét (ez utóbbival kapcsolatban vö. Kovács 2013, 17–28).

formálódása során feltételezhető egyfajta különleges szövegalakító sorrend, amelyben mindig jelen van a kezdeti értelemhiátus (az „eszme” hiánya). A gondolatmenet szerint az első dolog, ami a dal születésekor megjelenik, az a hangulat, amely azonnal valamilyen ritmussal kapcsolódik össze. Második lépésben kerülnek elő a jelölők, amelyek aktualizálják és realizálják a ritmust (ezek a „dallamos szavak”). Ezek a jelölők az archetipikus szimbólumok világából idéződnek fel, majd sorakoznak egymás mellé, azonban minden különösebb jelentés-összefüggés nélkül. Végül pedig, szerencsés esetben, lassan-lassan valamilyen jelentés is hozzáfűződik a ritmus biztatására asszociatív módon egymás mellé sorolt jelölökhöz. Az előálló szöveg „értelmet *teremt* egy olyan összefüggés számára, amelynek korábban, e nélkül az asszociáció nélkül nem volt értelme” (Szili 1996, 201). Mégpedig úgy, hogy a ritmus kijelöl egy szót, nagy hangsúlyt helyez rá, s erre bízva a költemény teljes jelentésvilágának kibomlását. Idézem Arany gondolatmenetét és példáját (Arany 2004, 866–867):

A nép fia megtelik érzelmmel, – az érzem már hullámszik, rythmust, dallamosságot kap (mert a zeneiség áll legközelebb a még eszmévé nem fejlett érzelmehez) – de az eszme még hiányzik: mit tesz tehát? Összefüggetlen, ex abrupto, jövő szavak dallamába önti érzelmét, s csak azután törekszik e dallamos szavakhoz illő eszmét találni, mi nem is sikerül olykor. Példa saját népköltészetünk, de, némi módosítással valamennyi nép lyrája, főleg a chinai, mely e részt a mienkkel meglepő hasonlatot tüntet föl. Mikor a dalló neki kezd: „Káka tövén költ a ruca” akkor még nehezen van egybe a pusztá érzelménél, eszmeiség nélkül, melyet dallamos szavakba, s egy az érzéki szemlélet köréből – találomra előrántott – képbe önt, s ez első sor mi egybefüggésben sincs majdan kifejlő eszmével, ez ridegen marad. Mikor a másik sort hozzárimli: „Jó földben *terem* a búza” – akkor sincs még eszméje az érzelmehez, de e sor már mégsem marad oly ridegen, mint az első, mert hozzá kötheti a *terem* szóhoz megszületett gondolatját: „De ahol a szűz lány *terem*. Azt a helyet nem ismerem”. – Már van eszméje, „hogy a leány *mind* (s különösen az *övé*) hűtelen.” Vagy szabatosabban: „azért hűtelen *minden* lány, mert az *övé* az.”

Az eszme genezise hát, úgy sejtem, művelt lyricusnál is ez, csak a velebánás, a procedura különböző, több félék levén az utóbbinak eszközei, mint a természet naiv gyermekének. Ön csekély tapasztalásom legalább ezt látszik igazolni. Kevés számú lyrai darabjaim közül most is azokat tartom sikerültebbeknek, a melyek dallamát hordtam már, mielőtt kifejlett eszmém lett volna – úgyhogy a dallamból fejlődött mintegy a gondolat. Sőt balladáim fogalmazásakor is, az első, még homályos eszme felköltésénél már ott volt a rythmus, a dallam, rendszerint nem eredeti, hanem valamely régi népdalhang, mely nem tudom micsoda symphatiánál fogva épen a szülemlő eszméhez társult, illet és semmi más. Ezért esett meg rajtam nem egyszer, hogyha a fölvetett dallam formáit, rythmusát a nyelv később nem bírta, noha az eszmével már tisztába jöttem, még sem tudtam azt más, talán kényelmes formába önteni, hanem az elkezdett mű töredék maradt.

Nem állítom, hogy minden lírai költeményre, verstípusra, műfajra vagy irodalomtörténeti korszakra jellemző a *nonsense*-re (ahogy Szemere és Arany nevezi: „neszmére”) koncentráció szövegpoétika és költői jelentésképző eljárás. Még azt sem állítom, hogy Arany kizárólag ennek a folyamatnak megfelelően írta minden művét. Azt azonban ki lehet jelenteni, hogy a szavaknak a ritmus segítségével végbevitt szemantikai kiüresítéséből kiinduló, s a kiürült jelölőknek az új költői szövegvilág egésze által véghezvitt jelentésdúsítása felé tartó

eljárásrend meghatározó Arany költészetében.⁴ Azt hiszem tehát, Weöres Sándornak a „szédült szók ürességvágyáról” szóló verssorai igencsak találóak Arany költészete kapcsán (s nemcsak *Az elveszett alkotmány* vagy a *Bolond Istók* stílusában írt szövegekre vonatkozóan).

Arany gyakran meg is jelöli költeményeiben azt a helyet, ahol fellép a hétköznapi beszédaktusok során elhasznált szavaink jelentésdeficitje, s ahol következésképpen (a ritmus sugallatára) elindul a költői jelentésteremtés.⁵ Ilyen például az a szituáció, amikor a *valami* szót iktatja versébe. Három példát említenék: egyet Arany elbeszélő költészetéből, egyet líraköltészetéből, egyet pedig balladaköltészetéből.

Az első idézet a *Toldi*-ból származik. A jól ismert történet legelején Toldi Miklós éppen hazaérkezik a határmezőből. Dühös, mert a Buda felé tartó aranyos vitézek parasztnak szólították. A vitézekre is, de bátyjára, Györgyre is dühös, mert ő kényszeríti arra, hogy a katonaélet helyett Nagyfaluban maradjon. Amikor haragosan belép a házba, szembetalálkozik testvérével, de valahogy hirtelen minden megváltozik benne. Így írja le ezt a szöveg (Arany 1951b, 105):

[Nem kell?] – Ím azonban kelletlen, hivatlan
A fiú betoppan; szíve égő katlan,
Belsejét még most is fúrja és faragja
Szégyenítő bújja, búsító haragja.
Mégis, mindamellett – mily Isten csodája! –
Egy zokszót sem ejt ki Toldi Györgyre szája:
Lelke gyűlölségén erőt vesz valami,
Valami – nem tudom én azt kimondani.

Amint látja Györgyöt hirtelen, váratlan,
Karja ölelésre nyílik akaratlan;

A szöveg által erősen stilizált módon megjelenített (mesélő) elbeszélő igencsak őszinte. Nyíltan bevallja, hogy Toldi szituációjának leírására képtelen. Azok a szavak és elbeszélésmódok, amelyek rendelkezésére állnak, szemantikailag csődöt mondanak, mert nincs erejük megjeleníteni azt, ami a főszereplővel történik. S mindezt úgy ismeri el, hogy először kimondja, hogy „valami”, majd másodjára is kimondja, hogy „valami”, s végül még meg is indokolja, miért dadog: „nem tudom én azt kimondani”. A szöveg a *valami* szó alkalmazásával egyszerre képes felvázolni a mesei elbeszélőhöz nagyon közel álló narrátortípus kompetenciakörét, illetve felhívni a figyelmet a történet főszereplőjének (s így a *Toldira* jellemző történetképzésnek) egyik legjelentősebb – bár nehezen megnevezhető – motivációs sajátosságára.

A *valami* szó kerül elő akkor is, amikor Arany költészetről szóló költeményében a legfontosabb dologról kellene beszélni, ti. a ritmusról. Ezt olvashatjuk az 1850-es *Vojtina levelei öccséhez* című versben (Arany 1951a, 124):

⁴ A terminológiába belopódzó metaforikus nyelv kapcsán fel kell hívnom a figyelmet a *kiürítés* szó asszociációs köreinek veszélyeire. A kifejezést ugyanis azt sejtethetné, hogy a „teli tartály” és az „üres tartály” mintáját követő forma–tartalom modellnek megfelelően fogom fel a szó és a jelentés viszonyrendjét. Ez a felfogás távol áll tőlem. Az *kiürítés* szót – mint látható – a Weöres-vers *üres* szavának sugallatára használom; azonban ezalatt azt a – metafora jelentésemlelete által feltárt – folyamatot értem, amelyet az új értelem képzését szavatoló „szemantikai abszurditás, önellentmondás, összeférhetetlenség előállításának” hívunk (vö. Beardsley 2012, 417–454).

⁵ Szegedy-Maszák Mihály emelte ki legvilágosabban, hogy az Arany-nál gyakran előforduló allegorézis mellett egyre nagyobb jelentőséggel kezd bírni „az immanens, parafrázálhatatlan jelentés követelménye”, vagyis a költői metafora jelentésteremtő igénye is (vö. Szegedy-Maszák 1972, 349).

A ritmus oly láthatlan valami,
Mit inkább érzni, mint hallani,
Mit észrevenni (mint a jó egészség
Szelíd hatásu titkos működését)
Könnyebb, mikor *nincs*, mint akkor, ha van;
Mi nélkül mérték, rím haszontalan;
S akár mint gúzsba kössük: a darab
Kötetlen, buglyos, próza-vers marad.

A versben előálló beszéd nem definiál, mert nyelve távol áll a szemantikai lehetőségeket lehatároló tudományos nyelvtől. Továbbá, bár a vers úgy tesz, mintha episztola volna, nyelvezete még csak össze sem keverhető egy teoretikus eszmefuttatásokat is megengedő levélnyelvvél.⁶ A vers episztolaparódiaként bármely prózai nyelven megszólaló beszédnek ellenáll. E költemény esetében is – ugyanúgy, mint bármilyen lírai költemény esetében – a középpontban álló szavak által megcélzott léttapasztalat újraértelmezése úgy megy végbe, hogy a *versnyelv* első lépésben megtisztítja a szót a hétköznapi beszéd prózájában elhasznált jelentésspektusoktól. Ez történik a *ritmus* szó jelentésének versnyelvi kifejtése esetében is: a versszöveg mindenekelőtt kiüresíti a szó jelentését. Ezt éri el akkor, amikor az „oly láthatlan valami” kifejezéssel kezdi értelmezni.

A *valami* hatványozottan illik a balladába. A *Vörös Rébék* című ballada által elbeszélte történetben éppen az egyik legizgalmasabb ponthoz jutunk, amikor előkerül ez a szó. Pörge Dani két ok miatt menekül otthonról. Először is, újdonsült felesége, Tera a helyi kerítőnő sugallatára – igencsak kompromittáló módon – otthonukban fogadja a kasznárt, ami persze nem segíti elő az ideális családi légkör kialakulását („Háborúság, házi patvar / Attól kezdve van elég”). Másodszor, Dani varjúvadászat közben, érthetetlen és ismeretlen körülmények között éppen a helyi kerítőnőt, Vörös Rébékét találja el, s ezért menekülnie kell a gyilkosság vádja elől. Dani a kettős indítékú menekülés során egy megáradt patakhoz ér, amin egyetlen keskeny palló vezet át. Rálép, s éppen a közepén tart, amikor váratlanul szembejön vele a már jól ismert kasznár. A kellemetlen találkozásról így számol be a költemény (Arany 1951a, 368):

Gyilkost a törvény nyomozza;
Szegény Dani mit tegyen?
Útnak indul, bujdosásnak,
Keskeny pallón átmegyen.
Szembe jött rá a kasznár.
Varju elkiáltja: kár!
Hess, madár!

Keskeny a palló kettőnek:
Nem térhet ki a Dani;
Egy billentés: lenn a vízben
Nagyot csobban valami.
Sok eső volt: mély az ár.
Varju látja, mondja: kár!
Hess, madár!

⁶ A költeményt episztolaparódiaként értelmezi Tarjányi Eszter elemzése (Tarjányi 2013, 160–165).

Emlékezzünk vissza a *Tristram Shandy*nek arra a különös fejezetére, amelyikben a cselekményt megszakítja néhány üresen hagyott könyvlap, s emiatt nem tudhatjuk meg, mi történik a szereplővel. Ugyanez történik a balladában akkor, amikor a versbeszélő a *valami* szót helyezi azon szereplő nevének a helyére, aki beleesik a patakba. Az egyik legfontosabb ponton a ballada szövege átmenetileg elvakítja az olvasót.

Az említett példák esetében a *valami* szó – Szitár Katalin fogalmát kölcsönvéve – egyfajta hiányjelként működik. A *valami* szó egy olyan különös deixis a nyelvben, amely éppen azért, mert bármit megjelölhet, valójában nem jelent semmit se. Referenciája bármi lehet, s hogy a denotáció köréből semmit se zárjon ki, ezért jelentése üres, interpretánsa pedig elenyészik a szó használata során. A szó keletkezése (és interpretánsának kialakulása) máskülönben nyilvánvaló: a *való* szóból származó *vala-* előtag egy létező határozatlanságát fejezi ki, a *mi* utótag pedig a kérdés intonációját mindig magában hordó névmási funkcionálásával teszi képessé a szót arra, hogy bármilyen tárgyra vonatkoztathatóvá váljon. Ez az összetétel garantálja a szó deixissé válását, vagyis azt, hogy határozatlan névmásként referenciáját mindig csak az adott beszédsszituáció kontextusától nyerhesse el. A műalkotásban azonban részben átalakul a *valami* szerepe. Nemcsak a szó által jelölt tárgy meghatározatlanságára, hanem a *szóhiány* állapotára is utal. A *valami* szó és a hasonló „verbális indexek elevenen létező világokat jelölnek, amelyek azonban nem ragadhatók meg mint (közvetlen vagy tárgyi) referenciák, mert a személyes létmód valamely elemére utalnak” (Szitár 2013, 11). Az ilyen esetben a jelölő és a jelentés között „látványos aszimmetria képződik” (Szitár 2013, 11). A jelölő jelen van, a jelentés azonban kifejtetlen, „ezért a jel interpretálásra szorul” (Szitár 2013, 11). „Az irodalmi szöveg mintegy nyitva hagyja, mire vonatkozik” (Szitár 2013, 11) a *valami* hang- vagy betűsor, s ezáltal létrejön a hiányjel. „Jelölő és jelentés egységbe hozását a költői szöveg mintegy elhalasztja, s egy történet révén fejt ki” (Szitár 2013, 11) vagy éppen ritmikai eljárások segítségével viszi végbe. Ez a hiányjel nem a jelentésdeficitre utal, hanem „épp a léttapasztalat gazdagságára” (Szitár 2013, 12), azonban egy olyanra, amelyet nem lehet a nyelv kész sémáival, fennálló diskurzusrendjével elmondani. A gazdag léttapasztalatot értelmező „jelentést csakis a történet [vagy a versnyelv] egyedisége fogja megadni, ezért mindenkor attól a költői szövegrendtől függ, amelynek részét – s egyben ekvivalensét – alkotja” (Szitár 2013, 12). A *valami* és a hasonló típusú „hiányjelek kivételesen dús jelentéspotenciáljuk okán szövegképző erőt képviselnek, textuális kiindulópontokként funkcionálnak. Nem a jelölés megtagadásáról (a mondás semmijéről) informálnak. Ellenkezőleg: mind provokatívan jelölnek. Azért, mert újrajelölnek, a világ új aspektusainak feltalálásáról tanúskodnak” (Szitár 2013, 12). A hiányjelről szóló gondolatmenetnek a segítségével könnyebb megfogalmazni azt, hogy a *valami* szó Arany költészetében hogyan is funkcionálhat egyfajta gondolatképző erőként.

A *Toldi*ban megjelenő *valami* az elbeszélői inkompetenciára hívja fel a figyelmet: nem képes szavakkal beszámolni a főszereplő motivációiról. Ez a kellemetlen elbeszélői szituáció még kínosabbá válik akkor, ha tudatosítjuk, hogy egy olyan motivációról nem tud számot adni, ami lényegében a teljes *Toldi* trilógiában mozgatja a főszereplőt. Ez esetben tehát a *valami* szó egy teljes személyes létmódra referál, amelyet nem lehet egyetlen szó jelentésével közvetíteni – több kényszerhelyzet felépítése és hosszú történetek elbeszélése képes csak valamennyire is megközelíteni ennek a személyes létmódnak az értelmét. Az adott motivációt megnevezni nem lehet, csak a kényszerhelyzetekben véghezvitt cselekedetek többszörös elbeszélésével lehet körüljárni. Három elbeszélő költemény szövegvilágára van szükség ahhoz, hogy ennek az „izének”, ennek az egyetlen szóval megjelölhetetlen, belső feszültséggel teli személyes létmódnak az értelmezésére valamilyen költői nyelv alakulhasson ki. A trilógiában Toldi szinte minden esetben olyan helyzetbe van vetve, amelyben személyes létmódjának különlegessége, vagyis az önpusztító bánat és harag, illetve a túlcserélő szeretet együttes jelenléte valamilyen bajba sodorja vagy éppen megmenti őt. Nincsen olyan szavunk,

amely egy jelentéskörbe tudja vonni a szeretést és a dühöt. Márpedig a *Toldiban* végig a szeretet és düh megnevezhetetlen, s éppen ezért *valaminek* jelölt elegye keveri bajba a főszereplőt: emiatt esik gyilkosságba, emiatt kénytelen megküzdeni a véletlenül megtaposott farkaskölykök szüleivel, emiatt kénytelen csalódní a bika legyőzésével tanúsított hőstettében, s emiatt végzi ki a cseh vitézt is.⁷ A *Toldi estéjében* ugyancsak a Lajos király felé irányuló szereteten alapuló ragaszkodás, illetve a mellőzöttség miatt kitörő harag közötti állandó feszültségből születnek a cselekedetek: a látszólag értelmetlen sírásás, a sikeres lovagi torna, az ismételten értelmetlen udvaroncirtás és a végső megbékélés is. A *Toldi szerelmében* pedig végképp az irányítja a történetet, hogy a főszereplő hogyan hibázik el minden fegyveres harcon kívüli léthelyzetet amiatt, hogy képtelen kezelni a Piroska iránt érzett szerelem, illetve a világ és főleg az önmaga felé érzett düh és harag együttes jelenlétét. Mind a három hosszú elbeszélésre szükség van tehát ahhoz, hogy az első *Toldiban* előkerülő *valami* szó értelemmel telítődjön. A II. ének 8. strófájának kontextusában felmerülő és szemantikailag üresnek tűnő *valami* szó bizonyos szempontból az egész trilógia ekvivalense.⁸ S a szó és a szövegtörpus közötti megfelelés szembeötlő pontossággal mutat rá arra, miért is van annyira nagy szükségünk a megnevezés aktusán túl az eltérő módon megvalósuló elbeszélő megnyilatkozásokra ahhoz, hogy közel tudjunk férközni a személyes létmód értéséhez.

A *Vojtina levelei öccséhez* című vers esetében más szemantikai eseményt fedezhetünk fel. Itt szó sincs elbeszélésről. A kiemelt szakasz egyetlen szó körül forog. Azt igyekszik feltárni, hogy mit is jelent a *ritmus* szó. Ahogy arra már korábban felhívtam a figyelmet, a versszöveg arra használja a *valami* szót, hogy első lépésben megtisztítsa a *ritmus* szó jelentését. S bár Weöresnek igaza van abban, hogy a „szédült szók nem bánnák az ürességet”, a *ritmus* hangsor mégsem válik üres jelölővé ebben a versben, mert a *valami* nemcsak kiüresíti a szakasz központi szótémáját, hanem újra is indít egyfajta szemantikai folyamatot. Ha végigtekintjük a versszakaszban az első sor után előkerülő definíciókísérleteket, nem leszünk sokkal okosabbak. A versbeszélő elmond néhány rejtélyes sajátosságot a ritmus érzékelésének folyamatáról. De, hogy mi is valójában a ritmus, azt nem képes állításokban kifejezni. S ez nem is baj, hiszen azért van például *A magyar nemzeti versidomról* című teoretikus szöveg, hogy annak definíciókkal telített nyelve elszámoljon a ritmus problémájával. Azonban a *Vojtina levelei öccséhez* című vers a kiemelt szakaszban végül is nem definiálja, hanem *műveli* a ritmust. A ritmusról definitíve alig valamit eláruló állításokat verssorokba tördelő eljárásrend a ritmus működésének iskolapéldáját nyújtja. A *ritmus* szónak a *valami* szóval történő jellemzése ugyanis precízen kibontott gondolatritmust indít el. A nyolc sorból álló szakasz úgy hat vissza az első sorra, hogy felbontja a sorvégi *valami* szót, kiemeli annak utolsó tagját, vagyis a szó belső formáját képező egyik alapelemet, a *mi* névmást, s végül a rákövetkező sorokban ezt sokszorozza meg. Lesz belőle egy *mi*, kettő *mit*, három *mint*, egy *mikor* és egy *akármint*. A ritmusról szóló szakaszban tehát nem is igazán az a fontos, amit az állítások mondanak, hanem az, ahogy ezek az állítások szabályos sorokba tördelve a gondolatritmus módján sorakoznak egymás után. Nem is az a lényeges, hogy a ritmust „inkább érezni kell, mint hallani”; nem az számít, hogy a ritmust „észrevenni könnyebb, mikor nincs, mint akkor, ha van”; nem abból a metaforából tudunk meg valamit a ritmusról, amely azt „a jó egészség szelíd hatású titkos működéséhez” kapcsolja; s nem is az a fontos, hogy ritmus nélkül a „mérték, rím haszontalan”. Sokkal jelentősebb az, ahogyan ezeket az állításokat összeköti a szöveg a *valami* szóból kiemelt *mi* névmás eltérő módon képzett formáival, s ezáltal megteremti a ritmus esszenciáját, a versnyelvi értelemképzés specifikumát, vagyis a variációs ismétlődésben testet öltő gondolatritmust. A ritmusról szóló versszakasz tehát nem annyira definiálja, mint inkább *műveli* a ritmust, mégpedig a

⁷ Mindennek részletesebb elemzését lásd Arany-monográfiámban (Kovács 2010, 101–118).

⁸ Az *szövegekvalens* fogalmának eredete: „a költői szöveg ekvivalenseinek nevezem mindazokat a nyelvi elemeket, amelyek valamiképpen helyettesítik a szöveget” (Tinyanov 1981b, 150).

progresszív szintézis műveletének aktualizálásával.⁹ A *ritmus* szót összeköti a *valami* szóval, a *valami* szót pedig a *mi* névmás folytonosan előre gördülő ismétlésével (és az ahhoz fűzött szavakkal) telíti versnyelvi szemantikával. Mindez magának a gondolatritmusnak az egyik legtisztább példája.

A *Vörös Rébék* esetében egy olyan szöveggel találkozunk, amely az elbeszélő megnyilatkozás és a lírai gondolatképzés határán áll. Arany „lantos eposzokként” felfogható balladái közismerten izgalmas módon kapcsolják össze a történetészítés eljárásait a gondolat- és hangzásritmus jelentésképző eljárásaival. A *Vörös Rébék* című ballada *valami*je kapcsán egyfelől azt mondhatjuk el, hogy az magának a balladai elbeszélő megnyilatkozásnak az ekvivalense. A *valami* ott kerül elő a szövegben, amikor a legtisztábban kellene látnia az olvasónak, mert éppen a történet egyik legfontosabb eseménye játszódik le. Végre nem csak Vörös Rébék közlekedik a keskeny pallón; végre találkozik Tera férje és Tera szeretője – azonban átmenetileg mégsem tudhatjuk meg, hogy mi is történik, mert a *valami* szó mindent elbizonytalanít. Nyilvánvaló, hogy a *valami* funkciója a balladában az, hogy fokozza a műfaj hatásmechanizmusától elidegeníthetetlen narratív ellipszis (kihagyás) erejét. Így kulcsfontosságú szerephez jut a szövegben: bizonyos szempontból a szöveg balladaiságának esszenciáját tömöríti magába, s így magának a balladai elbeszélő megnyilatkozásnak az ekvivalense lesz. Azonban mindemellett az is nagyon fontos, amit az eddigi elemzések során még nem emlegettem ki, ti. hogy amiként a *Toldiban* és a *Vojtina levelei öccséhezben*, úgy a *Vörös Rébékben* is rímhelyzetben áll a *valami* szó. S nem akármilyen szóra rímel: magára a főszereplőt megnevező szóra. Az a *Dani*–*valami* rím funkciója természetesen nem az, hogy megsúgja, ki is zuhan bele a keskeny palló alatt zúgó vízáradatba, hiszen a későbbi strófák alapján sejthetjük, hogy Dani az, aki továbbjutott. A *valami* legfontosabb funkciója ez esetben az, hogy elbizonytalanítsa az egész szituációt, amely felöleli a keskeny pallót, a billenés eseményét, a megáradt patakot, az átkelni szándékozó főszereplőt és az átkelést akadályozó ellenfelet. A *valami* nemcsak azt éri el, hogy eltakarja a vízbe zuhanó ember személyét, hanem azt is, hogy rámutat arra, hogy a keskeny palló valójában nem egy átkelőhely, a megáradt patak nem egy vízfolyam, a billenés nem zuhanás, az átkelés nem a közlekedésnek egy formája, s az ellenfél sem egy kasznár. A *valami* szó alkalmazása mint a szemantikai elbizonytalanítás eszköze az *allegorézis elindítójává válik*. Arra hívja fel a figyelmet, hogy az egész reálisnak tűnő szituáció valójában Dani életének az alakmása; s ezen keresztül arra is, hogy a ballada nem Dani történetéről szól, hanem a *hiba (az elhibázott döntés) mint létesemény* általános feltárását hajtja végre, s annak egzisztenciális következményeit elemzi. A keskeny palló, amelyről oly könnyű lebillenni, s amely ugyebár elsősorban a kártevő Vörös Rébék néphagyományból származó attribútuma,¹⁰ valójában nem híd, hanem magának a döntésnek a szimbóluma. (Ugye halljuk a *döntés* szavunkban azt az etimont, amely a „billentés” szinonimája?!) A *palló* metaforája arra mutat rá a döntés problematikájával kapcsolatban, hogyan vezet az át életünk egyik szakaszából a másikba; a *keskenység* pedig arra hívja fel a figyelmet, milyen nagy rizikót hordoz magában minden súlyos döntés. A megáradt patak azon elhibázott döntés eredményének a képmása, amelyet Dani hozott akkor, amikor rossz feleséget választott, s amelynek következményei innentől kezdve magával

⁹ A „progresszív szintézis” Arany egyik fogalma, amellyel a versnyelvi gondolatritmust elemzi: „Három fő módja van a gondolatok csoportosulásának. Az első a *párhuzamos*, miszerint ugyanazon gondolat különböző szavakkal ismételtetik s alkotja mintegy a vers elő- és utórészét. [...] Másik az *ellentétes*, midőn a vers elő- és utórésze ellentétes gondolatot fejez ki. [...] Harmadik az *összerakó* (syntheticus), midőn a rokon eszmék (varia, non diversa) sorozásában némi *haladványt* (progressio) vehetni észre; vagy pedig ugyanazon gondolat, *kiegészítő toldalékkal*, ismételtetik” (Arany 1962, 221).

¹⁰ Ne feledjük, hogy az egész ballada ritmikai, tematikus, narrációs, motivikus és szimbolumképző kiindulópontja az Arany János által megjelölt és lábjegyzettel is kiemelt „Vörös Rébék általment a / Keskeny pallón, s elröpült” népmondai töredék: „E két sor népmondai töredék. A helyi népmonda csak ennyit tartott fenn a tisztos boszorkányról. A többi én toldottam hozzá” (vö. Arany 1951, 366 és 548).

sodorják életének eseményeit. Az átkelés szimbolikus szerepét talán nem is kell külön ecsetelni, hiszen oly világos ennek jelentősége mesevilágunk kapcsán (vö. Propp 2005, 197–210). S innentől kezdve a kasznár szerepét sem kell túlbeszélni, hiszen egészen világos, hogy az átkelés akadályaként mi is a funkciója. A *valami* szó tehát úgy allegorizálja az egész felvonultatott jelenetet, hogy az Dani elhibázott döntésének, tévedésének (magának a hibás döntésnek mint olyannak az) értelmezőjévé alakuljon át. Így lehet megragadni az *a Dani–valami* rímpár szemantikai jelentőségét.

*

A *valami* szó költői alkalmazása kapcsán felsorolt példákat figyelembe véve talán még azt is megérthetjük, Arany János miért értékelte olyan nagyra Csokonai költészetét. Talán Csokonai volt az első a magyar költészetben, aki le merete írni, s aki poétikai elvvé tudta emelni azt, hogy a költészetnek bizony lehet az is a célja, hogy a semmiből teremtsen világokat (vö. *A magánossághoz, Orgiák*). Az óda évezredes hagyományokon alapuló nagy gondolatokból alkot nagy költeményeket; a Csokonai-dal a szinte semmiből teremt új gondolatvilágokat például az olyan versekben, mint *A számóca* vagy mint *A szeplő*. Arany még tovább feszítette a szemantikai és poétikai határokat – a gondolaalkotást még az olyan lehetetlen szavakból is képes volt előállítani, mint például a *valami*.

A három példa nyomán arra a következtetésre juthatunk, hogy Arany költészetében a *valami* szó egy olyan hiányjelként funkcionál, amely egyfelől (a szóínség jeleként) nyomatékosan hívja fel a figyelmet arra, hogy a hétköznapiak során (el)használt szavaink mennyire alkalmatlanok arra, hogy a mindig egyedi létszituációkkal érdemben el tudjanak számolni, másfelől pedig (a költői jelentésteremtés aktusának jeleként) arra mutat rá, hogyan képes a költői nyelv sajátos értelemképző eljárásaival olyan nyelvi folyamatokat elindítani, amelyek az új és egyedi kifejezések felépítésével elő tudják segíteni az egyedi létmód diszkurzív létesülését. A *Toldi* II. ének 8. strófájának *valamije* a történetmondásra (a narratív identitás létrehozására), a *Vojtina levelei öccséhez* című vers *valamije* a gondolatritmus kialakítására, a *Vörös Rébék* című ballada *valamije* pedig a figurális jelentés (az allegorézis) megteremtésére készíti az adott szöveg világát, s ennek segítségével hozza létre az egyedi létmódok (a sajátmagával küzdő epikus hősnek; a versnyelv létét megalapozó ritmuselvnek; a hibás döntés alanyának) eltérő költői diszkurzusát.

Irodalom

- Arany János. 1951a. *Arany János Összes Művei I.* Szerk. Voinovich Géza. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Arany János. 1951b. *Toldi*. In. *Arany János Összes Művei II.* Szerk. Voinovich Géza. 97–153. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Arany János. 1962. A magyar nemzeti vers-idomról. In. *Arany János Összes Művei X.* Szerk. Keresztury Dezső. 218–258. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Arany János. 1975. Arany János – Szilágyi Sándornak, 1850. április 14. In. *Arany János Összes Művei XV.* Szerk. Keresztury Dezső. 273. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Arany János. 1982. Arany János – Egressy Gábornak, 1854. március 19. In. *Arany János Összes Művei XVI.* Szerk. Keresztury Dezső. 400–402. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Arany János. 2004. Arany János – Szemere Pálnak, 1860. április 14. In. *Arany János Összes Művei XVII.* Szerk. Korompay H. János. 389–391. és 865–868. Budapest: Universitas Kiadó.
- Barta János. 2003. Még egyszer a lírikus Aranyról (1847–1861.). In. *Arany János és kortársai I.* Szerk. Imre László. 263–294. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó.

- Beardsley, Monroe C. 2012. Az irodalmi alkotás. Ford. Kovács Gábor. In. *Regényművészet és íráskultúra*. Szerk. Kovács Árpád. 417–454. Budapest: Argumentum Kiadó. *Diszkurzívák* sorozat 13.
- Berzsenyi Dániel. 2011. Poétai harmonistika. In. *Berzsenyi Dániel Prózai Munkái*. Szerk. Fórizs Gergely. Budapest: EditioPrinceps Kiadó.
- Eisemann György. 2010. Költészet a költésről: a romantikus hagyomány „romantikátlanító” poetizálása Arany János lírájában. In. *A későmodern magyar líra*. 95–125. Budapest: Ráció Kiadó.
- Gyöngyösy László. 1901. *Arany János élete és munkái*. Budapest: Franklin-Társulat.
- Horváth János. 1997. A nemzeti klasszicizmus irodalmi ízlése. In. *Tanulmányok II*. Szerk. Gönczy Mónika. 7–220. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó.
- Keresztury Dezső. 1967. „S mi vagyok én...” – *Arany János 1817–1856*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Kleist, Heinrich von. 1996. A gondolatok fokozatos kialakulása beszéd közben. Ford. Forgách András. In. *Esszék, anekdoták, költemények*. Szerk. Földényi F. László. 167–171. Pécs: Jelenkor Kiadó.
- Korompay János. 1972. A kompozíció harmóniateremtő szerepe az elegico-ódában (*Letésem a lantot*). In. *Az el nem ért bizonyosság*. Szerk. Németh G. Béla. 43–74. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Kovács Árpád. 2013. A metaforikus azonosítás. In. *Az irodalmi esemény*. 17–28. Budapest: Gondolat Kiadó. *Vniversitas Pannonica* sorozat 22.
- Kovács Gábor. 2010. *A történetképző versidom. Arany János elbeszélő költészete*. Budapest: Argumentum Kiadó. *Diszkurzívák* sorozat 9.
- Milbacher Róbert. 2009. Elhunyt daloknak lelke? – Az 1850-es évek Arany-lírájának néhány vonásáról. In. *Arany János és az emlékezet balzsama*. 225–265. Budapest: Ráció Kiadó.
- Propp, Vlagyimir. 2005. Az átkelés. Ford. Istvánovits Márton. In. *A varázsmese történeti gyökerei*. 197–210. Budapest: L’Harmattan Kiadó.
- Riedl Frigyes. 1920. *Arany János*. Budapest: Pallas Kiadó.
- Sőtér István. 1987. *Világos után*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Szegedy-Maszák Mihály. 1972. Az átlényegített dal. In. *Az el nem ért bizonyosság*. Szerk. Németh G. Béla. 293–358. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Szili József. 1996. *Arany hogy istenül – az Arany-líra posztmodernsége*. Budapest: Argumentum Kiadó. *Irodalomtörténeti füzetek* sorozat 139.
- Szitár Katalin. 2013. *Hiányjelek – Babits Mihály, Kosztolányi Dezső és Krúdy Gyula írásművészetéről*. Budapest: Gondolat Kiadó. *Vniversitas Pannonica* sorozat 24.
- Tarjányi Eszter. 2013. *Arany János és a parodisztikus hagyomány*. Budapest: Univesitas Kiadó–EditioPrinceps Kiadó.
- Tinyanov, Jurij. 1981a. Az irodalmi tény. Ford. Soproni András. In. *Az irodalmi tény*. Szerk. Könczöl Csaba. 5–25. Budapest: Gondolat Kiadó.
- Tinyanov, Jurij. 1981b. A versnyelv problémája. Ford. Soproni András. In. *Az irodalmi tény*. Szerk. Könczöl Csaba. 135–175. Budapest: Gondolat Kiadó.
- Voinovich Géza. 1931. *Arany János életrajza 1849–1860*. Budapest: MTA.
- Weöres Sándor. 1973. Negyedik szimfónia – Hódolat Arany Jánosnak. In. *Tizenegy szimfónia*. 35–42. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.

The Birth of Thought in János Arany’s poems

In his essay entitled *Zrínyi and Tasso* János Arany refuses to accept the so-called romantic idea that a poet could create a story out of nothing. His argumentative contemplation on the conventions and traditions of plots and narrative forms demonstrates that the world of a *narrative* can not be created out of nothing. But when he analyses the special relations of verse language and lyric poetry and when he ruminates over the problem of

nonsense he takes into consideration that a *thought* or an *idea* can be created out of nothing. In his poetic practice Arany often uses empty signifiers and deictic elements at the most important points of his poems in order to emphasize the lack of the adequate words or ideas. In my essay I focus attention on the process of how an ideologically and semantically smashed and emptied word acquires sense in a poem and how this special poetic procedure provokes the birth of a new thought.

Keywords: poetic discourse, semantic innovation, text equivalent, deixis, ellipsis, progressive synthesis, allegory