

NYILASY BALÁZS

A FRYE-I FIKCIÓS MÓDOK, A ROMÁNC ÉS ARANY JÁNOS KÖLTÉSZETE

A Northrop Frye-i *Anatomy of Criticism*ben az alapvető fikciós módok között másodikként foglal helyet a románc.¹ A kanadai irodalmár számára e terminus – mint a *fikciós mód* terminus pontosan, illusztratíván jelzi – nem egyszerűen műfajt, hanem annál jóval többet, irodalmi gondolkozásmódot takar, s e gondolkozásmódot az elméletíró a világ-irodalom történetén áthúzódó műfajjelző nagy kategóriák egyik legállandóbbikának, legfontosabbikának tartja.² A románc népes családjába műfajok sokasága: legenda, népmese, tündérmese (és különböző irodalmi leszármazottaik) tartozik (tartoznak), s Frye arra is utal, hogy a műforma a különböző történeti korok állandó-változó termékeként is fölfogható: az *Anatomy of Criticism*ben egy helyütt középkori, lovagi, arisztokratikus-reneszánsz, tizenharmadik századi polgári és az orosz forradalomból kinövő románcműveket különböztet meg.³ Arra, hogy a kutató a kategóriának mennyire átfogó szerepet szán, mi sem jellemzőbb, mint hogy könyvében egy helyütt az egész romantikát a románc függvényében, annak újraélesztéseként, schilleri értelemben felfogott szentimentális változataként fogja fel.⁴

¹ A kanadai tudós gondolataihoz már csak azért is szükséges kapcsolódnunk, mert az angolszász fogalomértelmezés szerinti románcsal a magyar műfajpoétikai, irodalomtörténeti, műértelmező szakirodalom komolyan nem számol. A terminushoz kötődő, gyér jelentőségű értelmezések közül Szegedy-Maszácz Mihály néhány rövid felvetése érdemel figyelmet, továbbá Szilasi László Frye-ra is hivatkozó írásai (*Sejtelések és „Oda alatt lakik, aki azt mozgatja”*), amelyek a románcfogalmat Jókai írásművészete kapcsán immáron központi megértési műfajkategóriaként ajánlják. SZEGEDY-MASZÁCZ Mihály, *Kemény Zsigmond*, Bp., 1989, 29–30, 89–90; SZILASI László, *A selyemgubó és a „bonczoló kés”*, Bp., 2000, 107–110, 116–133.

² Az *Anatomy of Criticism* harmadik esszéjében – a mű általános szerkezeti tendenciájának megfelelően – a románc kategória a fikciós módhoz képest eltérő, másféle nézőpontból kiindulva világítódik meg. A kifejezés azonban itt is egyértelműen a szoros értelemben vett műfajnál egyetemesebb jelentéssel bír, a nagy narratív kategória, mítosz (*narrative categories, myths*) egyikét jelöli. Tanulmányomban egyébként összegezésre kell törekednem, Frye bonyolult, strukturálásokat sokaságát fölvonultató rendszerét így természetesen nem tudom korrekt pontosággal bemutatni, utalások formájában azonban legalább fő részeit igyekszem megjeleníteni.

³ Northrop FRYE, *A kritika anatómiája*, ford. SZILI József, Bp., 1998, 158–159 (FRYE, *Anatomy of Criticism*, New York, 1969, 186; a továbbiakban: *Anatomy*...).

⁴ „[...] az idézőjelbe tett »szentimentális« egy korábbi mód kései felélesztésére fog utalni. [gy a romantizmus a románc »szentimentális« formája [...]]”, FRYE, *i. m.*, 35. („In quotation marks, therefore, »sentimen-

A fogalom ily roppant kiterjesztését a tudós irodalomantropológiai vizsgálódásai hivatottak alátámasztani, igazolni. Frye ugyanis az irodalom geneziséét a mítoszon és a rítuson át visszafelé haladva a valóságelvvel szüntelen ellentétben álló vágy fogalma által próbálja megragadni. Az álom munkája már vágy és valóság ütközését reprezentálja számára, de az álom a kutató szerint az éber tudat számára lényegében értelmezhetetlen, a vágygal együtt amorf, alakatlan maradna, ha a költemény fel nem szabadítaná, formát, kifejezést nem adna neki. A rítusnak és az álomnak a nyelvi kommunikáció formájában való egyesülése a mítosz. A további fejlődés folyamán az irodalmi mű az álmot korlátozza, a társadalmi tudat számára értelmezhetővé, elfogadhatóvá teszi, de úgy, hogy közben annak alapvető intencióját, a frusztrációk és a szorongások kiküszöbölését, a beteljesült vágy világanak korlátlanágát megörzi.⁵ A tény felszabadítása, a valóságéerő megtörése, szabadsággá, játékká alakítása művészetantológiai, művészetantropológiai szempontból központi jelentőségűek Frye számára; a műveltség, a művelődés, a kultúra, a civilizáció fogalmainak megértéséhez, jelentéstartalmuk kibontásához is nélkülözhetetlenek. A civilizáció szerinte korántsem a természet utánzása, hanem annak átdolgozása, egy totális humanizáló formáció léthez segítése, megteremtése a közömbös, ellenséges anyagból, céljai így tulajdonképpen egybeesnek az emberi munka végső céljával.⁶

tal« refers to a later recreation of an earlier mode. Thus Romanticism is a »sentimental« form of romance [...]" *Anatomy*..., 35.)

⁵ „[...] az archetípus-kritikában a jelentős tartalom a vágy és a valóság konfliktusa, melynek alapja az álom munkája.” „Ebben az értelemben a vágy a társadalmi oldala annak, amivel a literális szinten mint érzelennel találkozunk, mint kifejezést kereső hajlammal, amely alakatlan maradna, ha a költemény nem szabadítaná fel azáltal, hogy kifejezésformát ad neki”. FRYE, *i. m.*, 92, 93. („[...] in archetypal criticism the significant content is the conflict of desire and reality which has for its basis the work of the dream.” „Desire in this sense is the social aspect of what we met on the literal level as emotion, an impulse toward expression which would have remained amorphous if the poem had not liberated it by providing the form of its expression.” *Anatomy*..., 105, 106.)

⁶ „A vallás szerint a szellemi világ olyan valóság, amely független a fizikai világtól. A költészet a fizikait és az aktuálist nem a szellemileg létezővel, hanem a hipotetikussal állítja szembe. Az első esszében már találkoztunk azzal az elvvel, hogy a cselekedet mítosszá változtatása, a rítus előadásától a rítus alkalmával tartott előadásig vezető út az egyik fő vonása annak a fejlődésnek, amely a vadságból a kultúrába vezetett. [...] A betű szerinti cselekvés játékká való átalakítása az élet felszabadításának alapvető formája, s ez az intellektuálisabb szinteken mint »szabad« általános műveltség jelenik meg – mint a tény felszabadítása a képzeletben.” „A civilizáció nem egyszerűen a természet utánzása, hanem az a folyamat, melyben a természetből totális emberi formát alkotunk, s ennek hajtóereje az imént vágnak keresztelt erő. [...] A vágy tehát nem egyszerűen a szükségletre való reagálás, mert az állatnak szükséglete lehet az evés, de kertet nem ültet ezért. De nem is egyszerűen egy konkrét dolog megkívánása, nem az *iránta* való vágy. Nem korlátozódik tárgyakra, nem is elégül ki általuk, de ez az az energia, amely az emberi társadalmat arra indítja, hogy kialakítsa a maga formáját. [...] A civilizáció hatékony oka a munka, és – társadalmi aspektusában – a költészet funkciója nem más, mint az, hogy kifejezze, szóbeli hipotézisként, a munka céljának és a vágy formáinak a látomását”. FRYE, *i. m.*, 126–127, 92–93. („In religion the spiritual world is a reality distinct from the physical world. In poetry the physical or actual is opposed, not to the spiritually existential, but to the hypothetical. We met in the first essay the principle that the transmutation of act into mime, the advance from acting out a rite to playing at the rite, is one of the central features of the development from savagery into culture. [...] The turning of literal fact into play is a fundamental form of the liberalizing of life which appears in more intellectual levels as liberal education, the release of fact into imagination”. „Civilization is not merely an imitation of nature, but the process of

Az elméletíró természetesen nem tagadja, hogy vágy és tapasztalat viszonya többféle lehet, s teljes rendszerébe beépíti azokat a képzeleti formákat is, amelyekben (a tragikus, ironikus módban, a démonikus képiség szemléleti, szimbolikus formáiban) a vágy mintegy vereséget szenved a valóság-erővel szemben; a valóság átdolgozására irányuló emberi, művészi erőfeszítéseket azonban könyve során mindvégig különös figyelemmel kíséri, sokoldalúan igyekszik föltárni, conceptualizálni. Az „analogy of innocence”, az ártatlanság világának vízióváltozatai, az emberi létezésnek a vágy formáiban való megragadása, védelme a tapasztalás világának állandó támadásaival, annak „botladozó, vaksi döreségével” szemben elsőrendű fontosságúak Northrop Frye számára. Az általa apokaliptikusnak nevezett szemléletmód, képiség alapvető szimbólumai ezt az átváltoztató, átformáló munkát teljesítik be: a növényvilágból kert lesz, az állatvilágot a domesztikált jószágok képviselik, az ásványvilág kőgörgetege várossá válik, a társadalom egyedei, részrendszeri gyakran az emberi test analógiája által jelennek meg, az értelmes, centralizált egész alkotóelemeiként. A románc, Frye-nak úgy tűnik, valamennyi irodalmi forma közül legközelebb áll a vágyteljesítő álomhoz. Nagy teljesítőképességű hősét – a mítosz istenei egyenes ágú leszármazottját – gyakran csodák, varázslatok, varázsszerek vesznek körül.⁷ A románc mindig, minden társadalomban fölüti a fejét, és gyermeki ártatlansággal

making a total human form out of nature, and it is impelled by the force that we have just called desire. [...] Desire is thus not a simple response to need, for an animal may need food without planting a garden to get it, nor is it a simple response to want, or desire for something in particular. It is neither limited to nor satisfied by objects, but it is the energy that leads human society to develop its own form. [...] The efficient cause of civilization is work, and poetry in its social aspect has the function of expressing, as a verbal hypothesis, a vision of the goal of work and the forms of desire.” *Anatomy...*, 148, 105–106.) (Az idézetekben szereplő kiemelések most és a későbbiekben is magától Frye-tól valók – Ny. B.)

⁷ A románc hőse a mítosz hősenek emberiesített párja, de a föltétlenség víziója rá is nagymértékben jellemző; tettereje rendkívüli, lelki folyamatai magasabb entitásokhoz kötődnek. A mítosz és a románc központi alakja közti különbség inkább teológiai, mint poétikai – jelzi Northrop Frye. Az egyként mítoszalkotó két ősi ikerműfaj hősei azok, akik mindent megtehetnek; velük kezdődik az irodalom, hogy aztán a felső, alsó mimézis és az irónia stációit bejárva, a másik nagy tendenciát is kirajzolja: a mindennapiság-tapasztalatból kiinduló utakon haladva a *hihetőséget*, a *valóság-erő tudomásulvételét* is szerephez juttassa. „A mítoszt a romántól a hős tetterejevel különböztetjük meg: a tulajdonképpeni mítoszban a hős isteni, a románc tiszta formájában emberi. Ez a megkülönböztetés teológiailag élesebb, mint poétikai vonatkozásban: a mítosz és a románc egyaránt a mítoszalkotó irodalom általános kategóriájába tartozik.” „A fikciós módok áttekintése azt is megmutatta, hogy maga a mimetikus tendencia, a valószerűsége és a helyes leírásra irányuló tendencia, az irodalom kettős pólusának egyike. A másik póluson valami olyasmi van, ami egyaránt kapcsolódik Arisztotelész *müthosz* szavához és a mítosz általános jelentéséhez. Vagyis ez azt a tendenciát képviseli, hogy az elmondott történet eredete szerint olyan jellemalakokról szól, akik bármit képesek megcselekedni, s csak fokozatosan érvényesül az a tendencia, hogy a történet valószínű vagy hihető legyen. Az istenek mítoszai hősök legendáivá, a hősi legendák tragédiák és komédiák bonyodalommá, a tragédiák és komédiák cselekményei a többé-kevésbé realiztikus fikcióba mennek át.” FRYE, *i. m.*, 160, 48–49. („We have distinguished myth from romance by the hero's power of action: in the myth proper he is divine, in the romance proper he is human. The distinction is much sharper theologically than it is poetically, and myth and romance both belong in the general category of mythopoeic literature.” „Our survey of fictional modes has also shown us that the mimetic tendency itself, the tendency of verisimilitude and accuracy of description, is one of the two poles of literature. At the other pole is something that seems to be connected both with Aristotle's word *mythos* and with the usual meaning of myth. That is, it is a tendency to tell a story which is in origin a story about characters who can do anything, and only

keres valamiféle képzeletbeli aranykort. Teljes formája a sikeres keresés, amelynek általában három lépcsőfoka van: a veszélyes utazás, a kisebb előzetes kalandok és a sorsdöntő ütközet, a felszabadítás, a felszabadulás végső kimenetele. A fogalom e kiterjesztő kezelése sok-sok művet von a románc körébe. Az *Anatomy of Criticism* szerzője a *Beowulf*tól, az *Ezeregyéjszákától* a spenseri *Tündérr királynőn*, az *Orlando furiosón*, Shakespeare *The Tempestjén*, *Periclesén*, Keats *Endymionján*, a *Tom Sawyer kalandjain*, a *Tamás bátya kunyhóján* át William Morris, sőt T. S. Eliot költeményeiig számos irodalmi alkotást tart ide számíthatónak.⁸

Tartogat-e tanulságokat, felhasználási lehetőségeket, s ha igen, miféleképpen az Aranykutatás számára Northrop Frye irodalmi módelmélete, műfajelmélete, románcteóriája? A vágy és a képzelet irodalomantropológiai fontosságának hangsúlyozása, az irodalomban legállandóbb világfeldolgozások (mitikus, románcos, felső, alsó mimetikus, ironikus fikciós módok, a hőstársadalmával integráló komikus és dezintegráló tragikus minőségek) fölismerése és leírása, gazdagító sokféleségük (emberi-művészi indokoltóság, indokolhatóságuk) belátása és az általuk kirajzolt változássor ciklikus-dialektikus jellege mindenesetre az Arany-életmű jobb megértését, a csonkító egyoldalúságokkal szembeni hatékony védelmét segítheti elő. Természetszerűleg opponálja ez az elvi alapozás, problémakezelés, fölismerés-rendszer, változássor-kirajzolás mind a realizmuscentrikus, mind az iróniaközpontú teleológia provincializmusát. Arra ösztönöz, hogy a szalontai alkotó poézisét a maga gazdag sokféleségében fogjuk föl; kényszeresnek, hiábavalónak mutatja a törekvést, hogy az Arany János-i költészet belső fejlődésvonalait a realizmus jegyében rajzoljuk ki, nemkülönben azt is, hogy kizárólagosan az irónia, az elbizonytalanító reflektivitás fényében kezeljük. („Meggondolandó: nincs olyan, pusztán egyetlen mód

gradually becomes attracted toward a tendency to tell a plausible or credible story. Myths of gods merge into legends of heroes; legends of heroes merge into plots of tragedies and comedies; plots of tragedies and comedies merge into plots of more or less realistic fiction." *Anatomy...*, 188, 51.) Meg kell jegyeznünk, hogy a valószerűség felé mozgás a kanadai irodalmár szerint nem abszolút és végleges, a hatodik nagy irodalmi módban, az iróniában már megkezdődik az ellenmozgás, a visszafelé indulás, a mitizáló, a románcalkotó tendenciák újbóli uralomra jutása.

⁸ Frye a komédia általa elgondolt hat fázisa közül az utolsó hármát is nagymértékben rokoníthatónak találja a románcnal. Többek között Shakespeare „zöld világ” drámái (*A két veronai nemes*, *Szentivánéji álom*, *Ahogy tetszik*, *A windsori víg nők*), a „tenger komédiái” (*Tévedések vígjátéka*, *Vízkereszt*, *A vihar*) és a regék (*Pericles. Téli rege*) tartoznak ide. FRYE, *i. m.*, 155–158. (*Anatomy...*, 181–186.) Itt kell megjegyeznem, hogy Northrop Frye egy másik, kifejezetten a románcal foglalkozó könyve tanúsága szerint a románc-módban a görög regény (Héliodórosz, Longosz, Tatosz, Epheszoszi Xenophón), a római Apuleius, a középkori legenda-irodalom, Sidney, Walter Scott, Chaucer, Shakespeare, a tündérmese, a görög regény, George Eliot, Joseph Conrad, D. H. Lawrence, Wilkie Collins, Bulwer-Lytton, Lewis Carrol, William Morris, Tolkien, a detektívregény és a sci-fi egyaránt beletartozik, s a „műfaj” differencia specificáját az irodalmár jelzései szerint hol a didaktikus irodalommal szembehelyezkedő mesélő igényben, szórakoztató jellegben, hol a szerelemben mint központi témában, hol az eseményes műcsoport jellegzetes fabuláris patternrendszerében, hol a tiszta bináris oppozícióhoz való ragaszkodásban, hősök és antagonisták szembeállításában, hol a különösen erős archetipikus jellegben lehetjük föl. Az itteni példatár és karakterjelzések elsősorban azért tűnnek tarkábbnak, mint a világhírű, 1957-es tanulmányban, mert az elvi, elméleti alapozásra itt a szerző nem fordít különösebb gondot. Northrop FRYE, *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*, Cambridge, Mass.–London, 1976, 3–5, 7–8, 15, 23, 24, 42, 43, 53.

alapján leszűrt kritikai normarendszer, amely valaha is egészében képviselhetné a költészetre vonatkozó teljes igazságot” – jegyzi meg Frye, miután utalt a *csak egyféle módhoz tapadó, egyféle igazságot abszolútizáló* irodalomértelmezések provincialitására.)⁹

Másrészt a „beteljesült vágyak ártatlan világa” vízióelemeinek és egy mag formájában rájuk építő műfajnak a belátása új perspektívába állítja az Arany János-i műsszeteveket, és korrigálja azt a nézőpontot, amely regionális, korlátozott műfaji kategóriák fényében lokálisnak, provinciálisnak mutatja a nagyepika, a balladisztika bizonyos műcsoportjait. *A patriarchális-romantikus-nemzeties társadalomrajz, a vitézzé válás ősi magyar ambícióját átélő főalakok, a népmesei hős és az antagonistá desiffrizhatóak, átírhatóak egy „másik kódba”, amely a tiszta komikus mód szerint integráló. „emberiesített” társadalom, a föltétlenség ősi irodalmi tradícióját őrző hős, a nagy keresésmítoszt, a „quest”-et megjelenítő próbatétel és hőstett, a vágy és az akadály fogalmaiból engedi összerakni a Toldi szerzőjének szövegvilágát. S az Arany-epika jelentős részének románchoz kapcsolása korántsem önkényes értelmezői választás kérdése. A Katalint a tragikus módú románccsaládjához elsősorban a romantikus fabulavilághoz tartozó eseménysor köti. A Keveháza a harc kavargó forgatagát, a hadi dicsőség fogalmát egyetemesíti, szakralizálja. A Toldi estéje a Frye által elégikus-szentimentálisnak nevezett románccsoporthoz hűz, amelyben (*Beowulf*, Tennyson: *The Passing of Arthur*) a hős elszigetelődéséhez és halálához az idő múlásának, a régi rend eltűnésének, átváltozásának diffúz, rezignált, melankolikus (a heroikust leheletnyi iróniával keverő) atmoszférája, hangulata járul.¹⁰ A Buda halála és a Toldi szerelme meghatározó perspektívaelemei között a lélektani realizmus mellett hangsúlyosan ott van a föltétlenség vízióját érvényesítő valóságfeldolgozás is.*

Az „apollói jelleg” mellett föltétlenül utalnom kell az Arany János-i románcok egy másik megkülönböztető karaktervonására, a művek erős realizmusára. Nem mintha a realiztikus tendenciák a románcirodalomtól teljességgel idegenek volnának. A csodákkal, varázslatokkal telített *Odüsszeia* igazán nem szűkölködik a pontos, tárgyias megfigyelésekben, realiztikus részletelemekben. A Walter Scott-i regényvilág kifejezetten

⁹ FRYE, *i. m.*, 57–58. („The suggestion made here is that no set of critical standards derived from one mode can ever assimilate the whole truth about poetry.” *Anatomy...*, 62.)

¹⁰ FRYE, *i. m.*, 36. (*Anatomy...*, 36–37.) Az elégikus románc lényegi heroizmusát Frye szerint az irónia legfeljebb színezi, de ki nem kezdi, s ebből a szempontból érdekes, idevágó tény, hogy a *Toldi estéjében* a narrátori irónia szinte kizárólag Bencére összpontosul, az erő és a rendkívüliség attribútumai az ősz Miklósnak továbbra is méltóságot kölcsönöznek. Érdemes továbbá megjegyezni, hogy a *Toldi estéje* románccsaládja és társadalmától való elszigetelődését Szörényi László egy hősenek-műfajhoz, a *chanson de geste*-hez kapcsoltnak jeleníti meg. „Az Ilosvai históriájában megőrzött változat igen zűrzavaros sorrendű ugyan, de törmelékeiben is tükrözi a föltételezhető és a *chanson de geste*-ek szerkezetét tükröző hármas tagoltságot. Az első rész, a hős gyermekkor, az *enfance*. A nagy erejű ifjú összevész testvérével, a király székhelyére megy, ott testi erejével kitűnik, és a király szolgálatába fogadja. A második rész a *chevalerie*. Ez a hősnak fölvezett lovag korában elkövetett hőstetteiről számol be, harci és szerelmi kalandokról. A harmadik rész a *moniage*. Ebben a hős valamilyen oknál fogva meghasonlik az udvarral, bezárják vagy remetességbe vonul, és a szerzetességből vagy a rabságból szólítja ki újra a közélet porondjára valamely nagy veszély, amely a királyt vagy az országot szőgyenteljes vereséggel fenyegeti” – írja az irodalomtudós. SZÖRÉNYI László, *„Multaddal valamit kezdeni”*, Bp., 1989, 166–167.

sűrűn él a mindennapias hihetőség igényével számoló megoldásokkal, a föltétlenség víziós körébe vont hősokeket Cervantestől Jókaiig, Sienkiewiczig a mindennapiság világában szilárdan lehorgonyzott figurák követik kalandos útjaikon. Frye „a realizmus lokalizált biztonsági szelepeinek” tartja ezeket a valóság-feldolgozó, alakteremtő eljárásokat, amelyek mindazonáltal nem feszítik szét a románc kereteit, nem alakítják át annak alapvízióját.¹¹ A mi Aranyunk realiztikus szemléletre utaló művészi eljárásai azonban az említett alkotókéihez képest föltétlenül kiterjedtebbek, sokoldalúbbak, meghatározóbbak. A tárgyias megfigyelések roppant bősége, az ember „környezetisége”, a kommunikatív testtartások, pózok, jelek hű megfigyelése, az egyediség kultusza, a lélektani hitelesség igénye, a történések okszerű, motivált egybefűzése egyaránt jellemzőek munkásságára. A mindennapias valóság már nem abba a szűkre szabott ösvénybe van beszorítva, amelyen Balga és Ilma kíséri a királyfit és a tündérkisasszonyt a quest útján, még csak nem is abban az éles elméjű konstruktívításban merül ki, amellyel *A közsívű ember fia* szerzője a kisarányú, mindennapias életserű Lánghy Bertalant, Salamon zsbárust, Pál mestert, Tallérossy Zebulont és Mindenváró Ádámot mindegyre ott forgatja a két nagy Baradlay körül. Arany művei olyan implikált olvasóra utalnak, akinek igénye a hihetőségteremtő gesztusrend (az okszerű világmegértés, a tárgyias, pontos környezetrajz, a mindennapias indítatások) által motivált lelki működés iránt immáron igen-igen erős. Az Aranyrománc realiztikus telítettsége a románcirodalom egészében különlegesen erősnek tűnik. Mindazonáltal határozottan le kell szögezmem, a föltétlenség végső vízióját e realizmus nem kezdi ki és nem kuszálja össze, sőt inkább annak érvényesülését segíti elő az érzék-szervies, empirikus kidolgozottság megteremtésével, a „valóságérzet” mozgósításával, a „hihetőség” igényének kielégítésével.¹²

¹¹ „A románc álomvilágában a szükségessékre kényes törpe a gyakorlati, nem csak az álmodott valóság töpörödött, összezsugorodott formája. Minél realiztikusabb egy történet, annál fontosabb az ilyen figura, míg-nem elérik az ellenkező pólust a *Don Quijotéban*: Sancho Panza apoteózisát. Más románcokban olyan bolondok és jocularok vannak, akiknek jogukban áll kimutatni félelmüket, és realiztikus kommentárókba bocsátkozhatnak, s akik mintegy a realizmus jól körülhatárolt biztonsági szelepciként működhetnek, anélkül, hogy szétfeszítenék a románc konvenciókereteit.” FRYE, *i. m.*, 167–168. („This dwarf with his needments represents, in the dream world of romance, the shrunken and wizened form of practical waking reality: the more realistic the story, the more important such a figure would become, until, when we reach the opposite pole in *Don Quixote*, he achieves his apotheosis as Sancho Pansa. In other romances we find fools and jesters who are licensed to show fear or make realistic comments, and who provide a localized safety valve for realism without allowing it to disrupt the conventions of romance.” *Anatomy...*, 197.)

¹² A „hihetőség” és a „valóságérzet” kifejezések természetesen nem arra hivatottak, hogy valamiféle végső realizmusesztétikát sugalljanak, bár a műbefogadás történetiségében kétségkívül létező és fontos részigényekre, rész-összetevőkre utalnak. Az esztétikum centripetális és centrifugális erővonalai kérdésében döntést hozni természetesen nem e tanulmány feladata. Mindenesetre Ricoeur kiegyensúlyozott hármias mimézis-felfogása a referenciu, a horizont, a felfedés és az átváltoztatás jelentéstartományainak alkotó újragondolásával vagy Wolfgang Iser létmód-meditációi a reális, a fiktív és az imaginárius fogalmak átgondolt használatával olyan elvi keretet teremtenek, amelyekben részelemekként a fenti terminusok is helyet kaphatnak. Paul RICOEUR, *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, Bp., 1999, 255–352; Wolfgang ISER, *A fikcionalitás aktusai = Az irodalom elméletei*, IV, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, 1997, 51–83. Northrop Frye idevonható, az irodalmi jelentés hipotetikus voltát boncolgató meditációi egyébként – úgy látom – szintén körültekintőek, nyitottak, dogmatikus egyoldalúságoktól mentesek. FRYE, *i. m.*, 65–72. (*Anatomy...*, 73–82.)

Az erőteljes realizztikus telítettség kétségkívül az Arany-románc sajátos vonása, amely az implikált olvasó megváltozásával, a modern racionális, empirikus világkép megerősödésével, a tudományos-technikai civilizáció térhódításával állítható párhuzamba. A gondolat továbbfűzése fontos kérdések sorát veti fel. Vajon a 16–17. századtól egyre nagyobb léptékben kibontakozó újkori modernizáció nem teremt-e újfajta, meghatározó szituációt a románc számára? Vajon a megváltozott problémahorizont nem hoz-e létre olyan románctípust, amely sajátosságában elkülönül az évezredek előzményektől? S ha igen, miben ragadható meg e „modern románc” specifikuma? A válaszkísérlettel ezúttal is több lépésben kell megpróbálkoznunk. Mindenesetre valószínűnek tűnik, hogy a nagy földrajzi felfedezések, a 17. századi hatalmas tudományos térnyerés, a felvilágosodás lendületétől és a „new enlightenment”, az „új felvilágosodás” masszív gondolkodásalakító erejétől, az arisztotelészi-ptolemaioszi kozmológiai világkép bukásától, a szekularizáció előretörésétől, a társadalmi rendszerek önállóodásától, a mágikus, mitikus gondolkodás háttérbe szorulásától, a reflexió lehetőségei köréi állandó tágulásától befolyásolt újkori civilizációs mentalitás valamiképpen rányomta bélyegét a románcra is. Ariosto nagy, 16. századi műve mindenesetre a játékos elválasztó, distanciatерemtő perspektíváját juttatja érvényre. Frye részletesen, szisztematikusan nem foglalkozik a románc státusának esetleges megváltozásával, egy megjegyzéséből mégis úgy tűnik, hogy számol az „újkorosság” másféle feltételrendszerével. A harmadik eszé analogikus képvilágot taglaló részének elején a kutató a románc ideális világáról beszél, az *ártatlanság analógiájáról*, amely az apokaliptikus világ emberi megfelelője, majd leszögezi, hogy ezt legjobban nem is magának a románcnak a korából, hanem a későbbi romantizálásból, Milton *Comus*-ából, *A tündérkirálynő* harmadik könyvéből, *A vihar*-ból, Blake „Beulah”-képeiből, az *ártatlanság* dalaiból, Keats *Endymion*-jából és Shelley *Epipsychidion*-jából tudjuk megismerni.¹³ A románc teoretikusa csak fölveti, de nem dolgozza ki a *modern románc* mibenlétét, mi azonban némileg továbbléphetünk, és feltételezhetjük, hogy az *ártatlanság analógiája* mást jelent abban a korban, amikor a holisztikus világvíziót, a föltétlenség látomását a rendszerekre szakadás, a szkeptikus reflexió, az életbizalom érvényesülését sok-sok oldalról korlátozó akadályrendszer váltja fel. Frye egy másik, szellemes megjegyzése azt szögezi le, hogy a ptolemaioszi világegyetem érvényét vesz-

¹³ „A románc módja ideális világot mutat be: a románc hősei bátrak, a románc hősnői szépek, gonosztevői gonoszak, s a mindennapi élet kudarcainak, kétértelműségeinek, feszengéseinek háttérbe kell szorulniuk. Ezért képanyaga az apokaliptikus világ emberi megfelelőjét nyújtja, melyet az *ártatlanság analógiájaként* jellemezhetünk. Legjobban ezt nem is magának a románcnak a korából ismerjük, hanem a későbbi romantizálásból: ilyenek a *Comus*, *A vihar* s *A tündérkirálynő* harmadik könyve a reneszánsz idején; Blake dalai az *ártatlanságról* és az ő »Beulah«-képei, Keats *Endymionja* és Shelley *Epipsychidionja* a tulajdonképpeni romantikus korszakban.” FRYE, i. m., 129. („The mode of romance presents an idealized world: in romance heroes are brave, heroines beautiful, villains villainous, and the frustrations, ambiguities, and embarrassments of ordinary life are made little of. Hence its imagery presents a human counterpart of the apocalyptic world which may call the *analogy of innocence*. It is best known to us, not from the age of romance itself, but from later romanticizings: *Comus*, *The Tempest*, and the third book of *The Faerie Queene* in the Renaissance; Blake's songs of innocence and »Beulah« imagery, Keats's *Endymion* and Shelley's *Epipsychidion* in the Romantic period proper.” *Anatomy...*, 151.)

tette, de az epifánia nem.¹⁴ Helyzetértékelésének második felével egyetérthetünk ugyan, de azért az első részben megfogalmazott negáció óhatatlan következményeitől sincsen módunk teljességgel eltekinteni.

E következmények karaktermódosító jelentőségéről az Arany-románcok esetében is érdemes elgondolkoznunk, noha a módosulás itt közvetett és burkolt. A tragikus-elégikus tónussal átítatott preraffaelita-típusú modern románc (Morris: *The Haystick in the Floods*) vagy Eliot ironikus-démonikus mód felé hajló költészete (*The Waste Land*) közvetlenül, illusztratíván mutatják a létbizalom megrendülésének következményeit. A *Rozgonyinéban*, a *Szent Lászlóban*, a *Toldiban* erről nincsen szó. Az ártatlanság látomása e művekben ép, csorbulatlan marad. Mindazonáltal néhány tényezőt érdemes figyelembe vennünk, ha az Arany János-i művek „modernségéről”, „szentimentalitásáról” gondolkozunk. Először is újra utalnék arra a tényre, hogy a románc-műcsoport az életműben mindvégig az ironikus-parodisztikus-reflektív nagyepikai és az alsó mimetikus, ironikus-démonikus balladai költeményegyüttes szoros szomszédságában helyezkedik el, s hogy e szomszédság elkerülhetetlenül a románcművek relatív státusát, ellenvilág-teremtő rendeltetését erősíti, sugallja. Másodsorban – gondolatmenetem is innen indult ki, innen ágazott el – az Arany-románcok kivételesen erős realiztikus színezte ugyancsak értelmezhető a „modernség” jellemzőjeként, számon tartható olyan törekvésként, amely a föltétlenség vízióját újszerű módon, a tárgyias egyedítés, az empirikus, plasztikus, szituáló, környezettel összeforrasztó látás-láttatás, az okszerű motiválás hitelesítő, hitető gesztusaival kívánja újraérvényesíteni. Végül pedig, különösen a balladák miniatűr struktúrájában jócskán vannak olyan elemek, amelyek a szövegek *teremtettséget, megalkotottságát, külön világ voltát* hangsúlyozzák. A teremtetség, a megalkotottság, a világ víziós játékká változtatásának gesztusa, mint később még utalok rá, a „románcos” Aranyballadákban állandóan ott kísért, noha az ariostói nyíltságához képest kétségkívül visszafogottabban, burkoltabban jelenik meg. (Hogy az új hermeneutikai szituáció újfajta műfajiságot teremt, azt talán az Arany-románcok sablonokban, konvencionális elemekben való szűkölködése is mutatja. Az Arany János-i *modern románcban* a sablonszerű fabuláris motívumok az affirmáció és a kétely másfajta együttállásában részesülve, létbizalom és szkepszis nagy horderejű emberi játszójának részeként tartalmas jelentésszallatokkal telítődnek, újfajta funkciókat birtokolnak, újfajta éthoszt mondhatnak magukénak.)

Végül még egy, utolsó megjegyzés a *románc* általános sajátosságainak taglalásakor. Fejtegetésemet eleve azzal indítottam, hogy a műformát nem a szó szorosabb értelmében vett műfaji kategóriaként, hanem Frye módjára műfajelőző irodalmi gondolkozásmód-

¹⁴ E következményeket az elméletíró is nyilvánvalóan látja, hiszen a helyzetértékelés fentebb nem idézett második részében az ártatlanság analógiájának ironikusan megfordított fonákjáról és a hihetőség iránti fokozott igényről, elvárásról beszél. „A ptolemaioszi világegyetem érvényét veszítette, de az epifánia nem, bár a modern irodalomban gyakran ironikusan a fonákjáról mutatkozik, vagy arra kényszerül, hogy további következményekkel váljék hihetővé.” FRYE, *i. m.*, 174. („The Ptolemaic cosmos eventually disappeared, but the point of epiphany did not, though in more recent literature it is often ironically reversed, or brought to terms with greater demands for credibility.” *Anatomy...*, 206.)

ként fogom fel. E problémakezelés azonban – újfent le kell szögezmem – egyáltalán nem zárja ki, hogy ami itt, e szempontból románcként mutatkozik meg, az más oldalról *hős-ének, hősidill, legenda, rege, mese, monda, beszély, poéma, elbeszélő költemény* is lehet. A *modern románc* kétségkívül valamiféle *hiperműfaj*, amely az említett műfajokat rendre átmettzi, és az Arany-költészetre rávetítve értékes megértési kategóriaként szolgál, de ebből még korántsem következik, hogy a szűkebb értelmű (meghatározottabb konvencióköteleztvényű) műfajok jelentéspotenciáljának kisebbitésére vagy tagadására volna érdemes fölhasználnunk.

A frye-i románcfogalom és a világalakítást, valóság-feldolgozást reprezentáló *módok* együttesének végiggondolása új perspektívákat nyit meg az Arany János-i balladák értelmezésében is. Mindenekelőtt a *Rozgonyiné*, a *Szibinyáni Jank*, a *Mátyás anyja*, a *Szent László*, a *Pázmán lovag* az egész Arany-balladisztikán belül külön vonulatként, sajátzerű halmazként különül el. A fenti műveket egyféle tudatos világteremtésként, a krízissel szembeni ellenvilágként, a *Toldi* és a *Keveháza* miniatürizált megfelelőiként tarthatjuk számon, s műfaj történeti, irodalomtörténeti státusuk meghatározásában a frye-i románcfogalomnak juttathatunk főszerepet. Mint ismeretes, a kanadai irodalmár által számba vett módok legelsőbbike a mítosz: az emberekhez és a környezethez képest minőségileg magasabb rendű hősök (istenek) történetei tartoznak ide. E módnak az Arany-balladák szempontjából még nincsen relevanciája, de a következő fikciós mód, a románc meghatározását már érdemes idézni. „Ha a hős *fokozatilag* áll a többi ember és a környezete fölött, akkor ő a *románc* (azaz a *regényes történet*) tipikus hőse; tettei csodálatosak, de ő maga emberi lényként jelenik meg. A románc hőse olyan világban él, amelyben bizonyos fokig felfüggeszthetők a természet mindennapos törvényei. Számára természetesen a bátorság és a kitarítás olyan erőpróbái, amelyek számunkra nem azok. Ahol a románc posztulátumai vannak érvényben, ott a bűvös fegyverek, beszélő állatok, rettenetes szörnyetegek és boszorkányok, csodás erejű talizmánok sem sértik a valószínűség szabályait.”¹⁵ E frye-i körülírásnak a vizsgált Arany János-i balladacsoport, nem vitás, teljességgel megfelel, csupán a magyarázó, értelmező centrumot kell a szokásos helyről, a magyar történelmi origópontoktól kissé elmozdítanunk. Az ősi, románcos irodalmi móddal összhangban a vágy nincsen egyezkedésre kényszerítve e költeményekben, a képzelet természetes létjogot ad a csodának, az egyéni, társadalmi beteljesülés uralkodik bennük. A hőstett és a vele járó hírnév az eposzhoz hasonlóan e versekben is a lét biztos centruma, a hős közösségi integrációjának biztosítéka és a földiség transzcendáló erejű lehetősége. Frye kifejezésével „a szépirodalom központi mítosza”, „a társadalmi törekvés végének látomása” jelenik itt meg: „beteljesült vágyak ártatlan világa, a szabad emberi társadalom.” A lét a gondviselés által elrendezett e költeményekben, az animisztikus hit

¹⁵ FRYE, *i. m.*, 33. („If superior in degree to other men and to his environment, the hero is the typical hero of romance, whose actions are marvellous but who is himself identified as a human being. The hero of romance moves in a world in which the ordinary laws of nature are slightly suspended: prodigies of courage and endurance, unnatural to us, are natural to him, and enchanted weapons, talking animals, terrifying ogres and witches, and talismans of miraculous power violate no rule of probability once the postulates of romance have been established.” *Anatomy...*, 33.)

totemállatai és a legendák szentjei sietnek bennük az ember segítségére. Az emberi pszichikum egységes, harmonikus; morális tudatosság és ösztön-én összesimulnak, egységet alkotnak. A művekben megjelenő társadalom kiegyensúlyozott, meleg-patriarchális, elidegenedés-mentes, az emberi bensőség maradéktalanul diadalmaskodik a hierarchiaelv, a ceremónia-, a játszma-központú életalakítás, a struktúrák, a szerephomlokzatok, a jelmezek felett. A fent említett balladák (a *Rozgonyiné*, a *Szent László*, a *Mátyás anyja*, a *Szibinyáni Jank*, a *Pázmán lovag*) egyértelműen a beteljesült vágy románcai, a képzelet bennük sikeresen teremti meg az ártatlanság szemléleti egészévé növelt, apokaliptikus látomását.¹⁶ A tragikus, démonikus módhoz kapcsolódó, különböző frusztrációs kivetítések helyét nagymértékben eufemizált, átdolgozott, lecsillapított, megszelídített képzeleti elemek foglalják el e művekben. A történetek színteréül – a kiismerhetetlen, titokzatos erdő helyett – a patriarchális, rendezett társadalomvilág szolgál, a veszélyes szexualitás helyébe a megtartó és gondozó hitvesi, anyai szeretet kerül (*Rozgonyiné*, *Mátyás anyja*), a szörny-ellenfél mindennapi állattá – az ember elől serényen menekvő farkassá – válik (*Szibinyáni Jank*).¹⁷ Az Arany-szakirodalom mindmáig nem tárta fel eléggé e verscsoport karakterét, kapcsolódási pontjait, értékeit. Tulajdonképpen az összetartozást sem tudatosította, a költeményekkel kapcsolatban hol anekdotát, hol románcot, hol legendát, hol patriarchális, naiv történeti tablót emleget. Az 1950-es évektől szinte máig érvényben levő realizmuscentrikus beállítódás, amely a *Toldi estéje* írója művei közt tallózva mindig is elsősorban a „realisztikus”, a mindennapias, a földies, az „összetett pszichológiai ábrázolást”, a „regényszerű komplexitást” kereste, preferálta, pláne szem elől tévesztette e „naiv” balladákat, nem juthatott arra a gondolatra, hogy bennük éppenséggel a parnasszizmus különösen meleg, eleven válfaját vagy a preraffaelita ideál egyedi és különlegesen érdekes megvalósulásait is láthatná. S természetesen a *Rozgonyiné*, a *Szent László*, a *Mátyás anyja*-típusú költemények és a *Daliás idők*, a *Családi kör* reprezentálta naiv, idilli patriarchalitás közti különbség sem világítódik így meg kellőképpen. Márpedig meglehetősen nyilvánvalónak tetszik, hogy míg az utóbbiakban az idillt Arany az első szótól az utolsóig komolyan veszi és komolyan véteti, addig az előbbiekre bőségesen kever a „szentimentalitásra” utaló jeleket, a játékosságot, „konstruáltságot”, modellszerűséget hangsúlyozó, mimézistávolságot teremtő poétikai gesztusokat. A *Szent László* hiperrealista, hipernaiv legenda-rájátszásai, a *Rozgonyiné* játékos pontossággal egybevá-

¹⁶ Az *apokaliptikus* (apocalyptic) kifejezést változatlan jelentéssel veszem át Frye-től, aki a vágy által teljesen átdolgozott képzeleti világ jelzőjeként használja. „Az apokaliptikus világ, a vallás mennyországa, elsősorban az emberi vágy formáiban határozza meg a valóság kategóriáit, mégpedig az emberi civilizáció által kialakított formákban.” FRYE, *i. m.*, 121. („The apocalyptic world, the heaven of religion, presents, in the first place, the categories of reality in the forms of human desire, as indicated by the forms they assume under the work of human civilization.” *Anatomy...*, 141.)

¹⁷ A megszelídítő, átdolgozó, eufemizáló románcos technika mechanizmusa természetesen a balladacsoporton kívül álló Arany-románokban is működik. A *Toldi* szörnyei a kölykeik védő farkas és a vágóhídról szabadult bika, az alvilági utazás a *Rege a csodaszarvasról* című költeményben a veszélyes, idegen tájon való áthatolással zsugorodik össze, ráadásul a sarvas félelmetesnek látszó hívása, egotudatosságot szétporlasztó akarata is nagy-nagy jóvá válik végül: a gondviselés hatalmát reprezentálva a honalapítás, a honszerzés szakrális eseményét készíti elő.

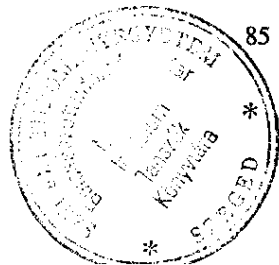
gó replikavariációi, a *Mátyás anyja* ismétlő-párhuzamosító poétikai arculata, naiv ritmusvilága mind-mind e teremtettséget és játékoságot hangsúlyozzák.

„Ha a hős fokozatilag a többi ember fölé emelkedik, de nem a természeti környezete fölé, akkor ő a vezér. A miénknél nagyobb tekintéllyel, szenvedéllyel és kifejezőerővel bír, de tettei alá vannak vetve a társadalom bírálatainak és a természet rendjének egyaránt. Ilyen a *magas mimetikus mód*ban, azaz az eposzok és tragédiák többségében szereplő hős, lényegében az a hőstípus, amelyet Arisztotelész tartott szem előtt” – határozza meg a románcot követő irodalmi gondolkozást, a harmadik nagy fikciós módot Frye,¹⁸ s megint csak nem nehéz belátnunk, hogy a *Szondi két apródja* és *A walesi bárdok*, e két nagyon fontos, önmagában is „külön vonulatként” számon tartható mű nagyon is megfelel a magas mimetikus mód „létsajátságainak”. Az utópikus-patriarchális világ helyébe erőszak és hatalom uralta környezet kerül. A hősök kiemelkedőek, magasba török, de a kényszer és a hatalom uralta világ túlereje hatalmasabb náluk. Az általuk képviselt tartás azonban így is értelmet és rendet teremt a létben. A két költeményben az interszubsjektivitás világából bizonyosságot merítő, önmagukat fölépített, belülről vezérelt jellemek, karakterek cselekednek konzekvensen, eltántoríthatatlanul. A meghódított tartomány énekesei életük árán sem hajlandók a zsarnokot éltetni (*A walesi bárdok*), az apródok jól tudják, hogy végül Ali vesszeje és börtöne vár rájuk, mégsem engednek a csábításnak, rendületlenül kitartanak saját nyelvük, saját költői témájuk, személyiségük, karakterük, elkötelezettségeik mellett.

Az Arany-balladák harmadik, legnépesebb része az alsó szintű mimetikus módhoz kapcsolható, amelyben „a hős sem másokhoz, sem a környezetéhez képest nem magasabb rendű.”¹⁹ Az *V. László, A hamis tanú, az Ágnes asszony, az Árva fiú, Az ünneprontók, az Éjféli párbaj, a Tetemre hívás, A kép-mutogató, a Bor vitéz, a Tengeri-hántás* tartoznak ide. A szereplők immáron az érdekektől, énvédő mechanizmusoktól vezérelt, vétkező, „mindennapi” emberek közül valók. A versek alapkonfliktusát szolgáltató bűnök sem holmi botlások, bocsánatos vétkek: eltorzított, hamis eskü, hatalommal való visszaélés, féltékenységből fakadó gonosztett, anyai kíméletlenség, keményszívűség, a szerelmes fél érzéseivel való meggondolatlan, felelőtlen játék, hűtlen elhagyás, szentséggyalázás, segédkezés gyilkossághoz. A világrend azonban e műcsoportban sem zilálódik szét: a bűn egyértelmű, vitathatatlan, s a bűnhődés elkerülhetetlen. Néhol közvetlen isteni elrendelésként nyilvánul meg (*A hamis tanú, Az ünneprontók*), másutt – gyakrabban – a lelkiismeret pszichikumot szétziláló, démoni ereje által teljesedik be (*Ágnes asszony, Árva fiú, Tetemre hívás*). A gyilkos László király a lefejezett, idősebb Hunyadi fiút Mátyással együtt elevennek látja lázas, hallucinatív víziójában, a könnyelműségével akaratlanul is halált okozó Kund Abigél bomlott elmével táncol, dalol a nyílt utcán, Ágnes asszony

¹⁸ FRYE, *i. m.*, 33–34. („If superior in degree to other men but not to his natural environment, the hero is a leader. He has authority, passions, and powers of expression far greater than ours, but what he does is subject both to social criticism and to the order of nature. This is the hero of the *high mimetic* mode, of most epic and tragedy, and is primarily the kind of hero that Aristotle had in mind.” *Anatomy...*, 33–34.)

¹⁹ FRYE, *i. m.*, 34. („If superior neither to other men nor to his environment, the hero is one of us [...]” *Anatomy...*, 34.)



szétszórt tincsekkel eszelősen-mániákusan mossa a patakban a „vérfoltos” lepedőt. Az igazságosztó lelkiismeret e balladákban nem földi eredetű. Nem a reaktív self része, nem interiorizáció, eltolás, átformált büntetési szükséglet, hanem a földről távozott istenség itt hagyott jele, az individualitáson túli létszerűség, érvényes interszubbektivitás látványos demonstrációja, önmegmutatása.

S vannak végül az Arany János-i balladisztikának olyan darabjai, amelyekben a bizonyosságoknál erősebbnek bizonyul a kétely. A bűn áttetsző világossága, nyilvánvalósága, egyértelműsége ezekben a költeményekben eltompul, elhalványodik. Igazából már az előző csoportban elhelyezett *Tengeri-hántás* is részben idetartozik, a bűnhődés oka morálisan nem teljesen kirajzolt-rögzített a költeményben. A *Vörös Rébék*ben azután Pörge Dani már nagyobbreszt a rosszakaratú erők játékszere, áldozata: a boszorkánymágia bűvöli meg, állítja rá arra az útra, amelyen aztán a szükségképpen elromlott házasság, a kétségbeesésből fakadó agresszivitás, a kitaszítotttság prése határozzák meg a történéseket. A *Híd-avatás* és a *Zách Klára* főhőseit illetően még kevésbé beszélhetünk bűnről és morális felelősségről. A Margit-híd számkivetett öngyilkosai: a hitelezőit vesztett gazdag, a tisztos nyomort megeléglő aggastyán, az életunt úriasszony, a lábszíjjal idomított, szurtos inas, a dúlt, vigyorgó bolond mind-mind a kímélet nélkül örlő, roncsoló nagyváros-gépezet morzsalékai. A főúri kisasszony és a lemészárolt Zách-nemzetség ártatlan és tehetetlen áldozatai a dölyfös nemtörődömség, a mohó birtoklásvágy, az aránytévészto bosszúakarás és a kíméletlen megtorlás könyörtelen, gonosz fogaskerek-rendszerének. Itt már az *ironikus-tragikus-démonikus* képzeletvilágú mód terepnumában járunk.²⁰ Az értelmetlen, ártatlan szenvedés, az áldozatlét sorsszerűvé válnak, egyetemessé tágulnak, mindinkább bekebelezik a pozitívabb lehetőségeket, s hiteltelenné teszik a megoldást kereső, a megnyugvást teremtő racionalizációs mechanizmusokat. A morális szemlélet érvényesítésének esélye immáron végleg összezsugorodott. Az ember kísérletei az idegen, amorf, „inkompatibilis” világ átdolgozására, úgy tűnik, kudarcba fulladtak. A *Vörös Rébék* fojtogató, szorongásteli, babonás világában a rosszakarat démonizmusa a dolgok szívéig hatol. A hessentő, védekező, hártó ige motorikusan, tehetetlenül tompán csendül fel a strófák végén, a rosszakarat károgása pedig virulens vehemenciával, diadalmas változékonysággal, sokoldalú applikációs erővel veszi birtokába a világot.²¹

²⁰ „Ha a hős képességeit vagy intelligenciáját tekintve alantasabb nálunk, úgy, hogy lenézhetjük kiszolgáltatottsága, tehetetlensége vagy abszurditása egy-egy jelenetében, az ironikus módhoz tartozik.” FRYE, *i. m.*, 34. („If inferior in power or intelligence to ourselves, so that we have the sense of looking down on a scene of bondage, frustration, or absurdity, the hero belongs to the *ironic* mode.” *Anatomy...* 34.)

²¹ Természetesen, mint minden tipológia, ez a csoportosítás is elsősorban tendenciákat jelez. A morális instanciaként felmutatott bűn és a démoni kaotizmus voltaképpen az utóbbi két balladavonulat szinte minden darabjában „együtt állnak”, keverednek, bár esetenként más-más arányban. A *Zách Klára*ban például éppen-séggel tehetjük a hangsúlyt a meggondolatlanlás, az „eszélyességet” legyűró hirtelenség bűnére is, és a sorszerű görgeteg elindulását e bűn következményeként kezelve a költeményt fölcúsztathatjuk a második csoportba. A *Tetemre hívás* kacér, játékos vétkét és rettenetes következményét viszont felfoghatjuk az arányt, méltányosságot nem ismerő végzet gonosz, rosszindulatú játékként, s a verset a *Vörös Rébék*-, *Híd-avatás*-balladacsoporthoz, a kaotikus, gondviselés-idegen, méltányos törvény nélküli világot megjelenítő művekhez kapcsolhatjuk.