

# FORUM

---

## KÖLTŐ VÁLASZÚTON

### A NAGYIDAI CIGÁNYOK

#### I.

Egyedülálló mű, mellyel mind ez ideig egy kritikus sem mert szembenézni. Maga a szerző sem. Senki nem szánta rá magát, hogy minden műalkotásnak kijáró elmélyedéssel elemezze végig. Arany később — egy évtized múltán — maga is hamis képet festett róla a *Bolond Istókban*:

Igy én, a szent romon, emelve vádat  
Magamra, a világra, ellened:  
Torzulva érzém sok nemes hibádat,  
S kezdék *nevetni*, a sírás helyett;  
Rongy mezbe burkolám dicső orcádat,  
Hogy rá ne ismerj, és zokon ne vedd:  
S oly küzdelemre, mely világcsoda,  
Kétségb'esett kacaj lőn Nagy-Ida.

És hogy Arany milyen nagy művész volt, egyebek közt az is világosan mutatja, hogy a nemzet, amely „Nagy-Idán” méltán megbotránkozott, ezt a versszakot s az ezt megelőző hármát, csak könnybe lábadt szemmel idézte és idézi mindmáig. S mivel magát a költeményt nem olvassák, Aranyt ezt a — valljuk meg — a valóságos helyzetétől teljesen elrugaszkodó önjellemzését fogadták el a mű értékeléseként. Hol van hát az igazság? A mű születése után 120 évvel már igazán ideje végre nemcsak feladni, hanem meg is oldani ezt a kérdést. Erre vállalkozom ebben a dolgozatomban.

#### 2.

A mű tárgya és mondanivalója, szabadságharcunk vérbefojtása után két évvel: érthetetlen és menthetetlen támadás

volna mindenkitől — hát még Petőfi barátjától, aki egyébként maga is részese volt ennek a harcnak. Nem kétségbeesett kacajról van itt szó, hanem cigányadományon való nevetésről. Ez kétségtelen. Mégis, ennek „furcsa hősköltemény”-nek mélyebb és nagyobb jelentősége van Arany művészi fejlődésében, mint amit a felületes olvasónak első betekintésre elárul. Arany *erről* — az imént idézett versrészleten kívül — sohasem nyilatkozott, így hát a mű igazi szándéka és célja rejtve maradt. Mi ez a szándék és mi ez a cél?

A szabadságharcot olyan szőgyenletesen lezáró világiosi fegyverletétel égő határvonalat húzott az egyének életében és a nemzet történetében. Ez a határvonal Arany bőrét inkább pörkölte, mint bárki másét. Csakugyan a bőrét égetve érezte a kikerülhetetlen belső kényszert, hogy számot vessen eddigi életével és művészetével. S mivel költő volt, ezt a számvetést, vagy mondjuk így: leszámolást csakis versben, verses műben végezhetette el. Nem tudok itt megszabadulni a byroni párhuzamtól. Tudjuk, hogy Byronnak feltett szándéka volt — s ezt egyik barátjának írt levelében meg is mondta —, hogy a görög szabadságharcról két művet ír majd, ha belőle élve kikerül, — egy eposzt és utána egy kegyetlen szatírá, melyben nem fog kímélni senkit, legkevésbé saját magát. Arany, ha eposzt nem is, de dicsőítő verseket, harcra tüzelő dalokat írt a szabadságharcról. *A nagyidai cigányok* lett volna hát a szatíra, melyben példaképeit, eszméit és rögeszméit kigúnyolja. Politikai eszményéből, a szabadságharcból keserűen kiábrándította a nemesi vezetők kicsinyes torzsalkodása és gátlástalan korrupciója. De megingott a hite magában a népben is. Mikor már épp a szabadságharc tragédiájának utolsó felvonása zajlott s Arany Szalontáról, bevonuló orosz csapatok elől menekült, hosszú gyaloglása közben egy parasztember gúnyosan szólította meg: „Szökünk, uram! Szökünk?” Arany, mikor ezt, mélységesen megbántódva, hozzátartozóinak elbeszélte, a történethez ezt fűzte hozzá: „Ilyen hát a nép, melynek érdekeit úgy szívünkön hordjuk!” Ezek, persze, az első kétségbeesett kapkodások a végső összecsomlás örvényében. Később ez a meg-

bomlott egyensúly Arany lelkében is helyreállt — legalábbis: a szabadságharcnak ugyanaz az elszánt híve lett, s az elnyemő idegen hatalomnak ugyanaz a veszélyeket megvető ellensége, akinek Petőfi életében ismertük. De most éppen az összeomlást közvetlenül követő csalódásokról és megrendülésekről, és ezeknek művészi kivetítéséről kell beszélnünk.

Művészi eszméit maga fogalmazta meg. Mint elbeszélő költő, akit a *Toldi* tett igazán ismert és elismert költővé, az „epikai hitel” és a „kettős objektivitás” követelményeit szabta ki maga elé, mint vasból kovácsolt szabályokat. Bilincsek voltak ezek, melyeket maga rakott saját kezére. Már a *Toldiban* nyilvánvaló lett, hogy ez az „epikai hitel” csak árthat az egyedül fontos költői hitelnek. Ilosvai Selymes Péter ugyanis, akire a *Toldi* epikai hitele épült, teljes szabadságot adott volna Aranynak, hogy hőse szerelmi életét is ábrázolja és ne egy tehetlen hőst teremtsen, aki a serdülő diákiútk és lányok fejlődését nem zavarja meg szerelmi kalandjaival... Mindegy — Arany ehhez ragaszkodott. De a nagy számadás idején erre a megrögzött eszmére is rossz napok jártak.

*A nagyidai cigányok* világosan megmutatja: Arany ráeszmélt, hogy az epikai hitel erőltetése, ahelyett hogy szárnyat adna a költőnek, megkötözi a szárnyát. Azért már a Budai Ferenc *Polgári lexikonában* talált cigányhistoriát teljes szabadsággal dolgozza fel. Még azzal se törődik, hogy Budai adatai szerint Puchheim osztrák hadvezér a végén lenyakaztatja a hencgő cigányokat — ez a befejezés nyilván nem illett egy komikus eposz végére! Egyébként Budai adatainál jóval korábban — 1844 október végén — olvashatta *A helység kalapácsában*:

Megnyílt aközben az ajtó,  
S lett széles az ő nyílása,  
Mint szája a helybeli kántornak,  
Mikor éneket énekel  
A sok sípú orgona mellett.  
S ki volt, ki az ajtót  
Kinyitotta imígyen?  
Ha a hagyomány állításának  
Hinni szabad:

Nem más, mint a vitéz Csepü Palkó,  
 A tiszteletes két pej csikájának  
 Jó kedvű abrakolója.  
 Jöttek nyomban utána  
 A hangászkarnak tagjai hárman:  
 A kancsal hegedűs,  
 A félszemű cimbalmos  
 S a bőgős sánta húzója —  
 Mind ivadéki  
 A hősi seregnek,  
 Mely hajdan Nagy-Idánál  
 A harci dicsőség  
 Vértfestette babérját  
 Oly nagyszerűen kanyarítá  
 Nem-szőke fejére  
 S nem-szőke fejének  
 Göndör hajára.

Petőfi víg eposzának ez a részlete elhatározó fontosságú itt: Arany mondaanyagként fogta fel Petőfinek ezeket a verssorait, olyannyira, hogy *mind a három cigány a maga testi mivoltában, a Petőfinél szereplő vonásokkal, bevonult A nagyidai cigányok*-ba. Ennyit az epikai hitel merőben újszerű felfogásáról. Ez már magában véve modern jelenség — bárcsak hagyták volna Aranyt ezen az úton — a teljes művészi felszabadulás útján — haladni tovább. Mert ahogy ezt a cigányadomát komikus eposszá terebélyesíti, ahogy ennek a furcsa műnek minden ízét a világirodalom nagy eposzainak — köztük saját *Toldijának* is! — parodizálására használta fel: ez a módszer, ez a stílus már teljességgel újszerű nálunk. Aki ezt nem veszi észre, az — kíváncsi vagyok — mennyit foghat fel Arany sokat emlegetett modernségéből?

## 3.

De ez egyelőre még csak kijelentés, állítás, melyet be kell bizonyítanunk.

Régi tapasztalat az, hogyha egy művész tovább akar lépni, kifigurázza, parodizálja mesterét, akitől legtöbbet tanult, aki-nek legtöbbet köszönhet. Kegyetlen lépés ez, de úgy látszik,

elkerülhetetlenül szükséges, a teljes felszabaduláshoz. Így írta meg Puskin első sikeres művében, a *Ruszlán és Ludmilla*-ban Djerzsávin szertelenül romantikus költeményeinek — Petőfi pedig *A helység kalapácsában* a magyar ossziánisták, elsősorban Vörösmarty fennkölt hangú eposzainak paródiáját. Arany, komikus hőskölteményében, nem érte be *egy* mester kigúnyolásával: ő, élete válaszutján, mindenkivel le akart számolni, aki addig eszménykép és követendő példa volt a szemében, és akik mint elismert nagyságok és önként vállalt mesterek eleve megszabták alkotó művészetének irányát és módszereit.

A kifigurázott nagyok közül elsőnek említtem meg azt a költőt, aki Arany szemében is első és legnagyobb volt valamennyi közt, és akit a legodaadóbb áhitattal figyelt és követett: Homéroszt. Az *Ilias* II. éneke bemutatja a görögök haditanácsát, akik immár kilencedik éve hadakoznak anélkül, hogy céljukat, Trója bevételét elérhették volna. Nem csoda hát, ha a görög sereg hangulata bizakodónak nem nevezhető. Többen a hazatérést követelik, a haditanácsban is. Ekkor felszólal Nesztor és tüzes, kemény szavaival megfordítja a hangulatot: a hazatérni vágyók szándékuktól visszariadnak és már ráállnak, hogy folytatják a harcot. Ennek a jelenetnek a paródiáját *A nagyidai cigányok* II. énekében találjuk meg, a 213. sortól a 252-ig: ezt a haditanácsot gúnyolja ki, visszájára fordítva az egészet. Agamemnon, a görög hadak fővezére már Homérosznál is sokkal inkább paródiának, mintsem eposznak a hőse: valahányszor a maga feje után tesz vagy mond valamit, a bajok özönét zúdítja táborára.

Nohát, Arany aztán nem fékezi gúnyolódo kedvét: az osztrák hadak fővezérééről éppen azáltal fest torzképet, hogy valóságos mivoltában mutatja be: németes pontosságú, alapos haditervet dolgoz ki, de a kiindulópont — Czibak az egyetlen, aki tiltakozik ellene! — teljes képtelenség: a térképen a sötét folt mocsárt jelez, de az osztrák hadvezetőség azt hiszi: hegy van ott és Puk, az osztrák fővezér, később, török-szakad, ennek megfelelően intézi az ütközet sorsát vagy inkább balsorsát. A csúfos felvonulás után, amikor a húsz ágyú közül tizenhét a fene-

ketlen kátyúba ragad — haditanácsot tart az osztrák vezérkar. Ezen *Kusztora*, a „gyűlés Nesztora”, válogatott bölcs ostobaságok kifejezése után azt javasolja, hogy hagyják el a várat és meneküljenek, míg még lehet:

De megszólal mostan a gyűlés Nesztora,  
Fogatlan ínyével az öreg Kusztora:  
„Nem úgy, urak, nem úgy! itt egyik fél sem ok:  
Csupáncsak, egyedül, maga ez a *dolog*.”

— — — — —  
„Kettős úton halad az emberi élet:  
Egyik a gyakorlat, másik az elmélet,  
S minthogy az elmélet most ezuttal *sáros*:  
Hadd lám, a gyakorlat merre viszen már most?

„A gyakorlat *ez*, hogy szedjük a sátorfát,  
S míg széjjel nem virrad, hordjuk el az irhát:  
Mert, ha az ellenség észreveszi kárunk’:  
Lesz nekünk hadd-el-hadd! ugyan ebül járunk.”

Nem térek itt ki a négy ének minden egyes apró részletére, minden egyes paródia-ötletére (Az egyetlen sorra szorítókozó „Hol lágymajoránna illatoz körülé” egy Vergilius-részletet parodizál — Aranynál ugyanis egyáltalán nem virágillatról van szó, hanem éppen ellenkezőleg . . . Másutt, a negyedik ének középetájt ez a két sor: „Tántorogva lépked és nehezen halad, / Feje le van vágva, hozza hóna alatt —” Dantéra és Ariostóra utaló pastiche!). Inkább arról beszélek, ami nagyobb méretű és fontosabb, mivel Arany epikájának fejlődési vonalát erősen súrolja, és ami eddig — nehéz megérteni, miért — teljesen észrevétlen maradt.

## 4.

Időrendben is, fontossági sorrendben is Aranynál mindjárt Homérosz után következik Firdauszí. 1854 március 9-én kelt Aranyak az a levele (Szilágyi Istvánhoz), melyben először vall Firdauszíról: „Szeretemet Firdusi eposzai s némely hindu darabok bírják. Különösen Firdusiban a Nibelungeni compo-

sitio . . .” De jól tudjuk, hogy Aranynál az ilyen nyilatkozatokat évekig tartó tanulmányok előzik meg. És csakugyan, Arany László feljegyzéseiben megtaláljuk azt az adatot, hogy édesapja „már a szabadságharc korától fogva Attiláról szóló eposz tervéről beszélt” — ebben pedig a Nibelung-ének mellett a Sahnámét kívánta követni! *A nagyidai cigányok*ban megtaláljuk mindenekelőtt a Sahnáme rímelésének paródiáját, amit a felületes szemlélő a Tinódi- és Ilosvai-féle vala-va rímelés kigúnyolásának vehetne. De itt egy sokkal bonyolultabb rímrendszert gúnyol ki Arany: éppen a Sahnáméét, ahol a sor végén változatlanul megisméltlődő szavak, ezúttal a *volna-volna-volna-volna* előtt csendül meg a voltaképpeni tiszta rím:

„Mert, ha mi a rajzban mocsárt láttunk volna:  
Bizony ilyen tervet nem csináltunk volna;  
Szűrét Czibak úrnak ki nem tettük volna,  
Sőt inkább tanácsát helyeslettük volna.

Ellenben, — ha a hegy igazán megvolna:  
Akkor a mi tervünk ugyan remek volna!  
Czibak úr pediglen nagyon felsült volna:  
Drága jó husz ágyunk el nem csücsült volna.”

*Ezt a rímrendszert nálunk először itt alkalmazta Arany* és mindjárt az első alkalommal paródiaként. (Később, különösen a *Toldi szerelmében* és a *Buda halálában*, nagyon is komoly formában és gyakran él ezzel az újfajta — arab-perzsa — rímelési móddal . . .) De a versformai furcsaságon kívül a Sahnáme cselekményének egyik legfontosabb mozzanata is bekerült *A nagyidai cigányok*ba, mint komikus elem. Amikor a cigányok halálmegvető harcot vívnak az osztrákokkal és Dundi, a hatalmas termetű cigányasszony kardjával félelmetes pusztítást visz végre az ellenség sorai közt: Czibak, a már említett osztrák főtiszt, késével alattomban elvágja Dundi asszony kötényének madzagját, s az így elzsákmányolt kötenyt kopjára tűzve

Fennen hordja Czibak a hatalmas zászlót,  
Melyet ékesíte száz repedés, száz folt. . .

A világirodalomban egyetlen eposz fordulópontjaként szerepel az a jelenet, hogy valaki póznára kötényt tűz és ez lesz a győzelem lobogója, és ez az eposz a Sahnáme. Dahák, az emberpusztító, sárkánytestű zsarnok király ellen Káve kovács fellázad, és kovácskötényét tűzi lándzsára mint a felkelés zászlaját. Tele van ez a zászló repedésekkel és foltokkal, de drágakövekkel is, melyekkel az új s új perzsa király feldíszíti. És amikor 641-ben az arab hódítók zsákmányul ejtik a kötényzászlót, a perzsa királyok uralmának és az önálló perzsa államnak hosszú időre vége szakad . . . Ennyit a Sahnáméről.

## 5.

Homérosz és Firdauszi után Arany Zrínyit becsülte a leg többre, akit a legnagyobb magyar epikus költőnek tartott — és az ő fellépéséig az is volt. Zrínyi legtamadhatóbb pontja a „négyesarkú” versszak, amelyben a négyes rím kényszere sokszor négy verssoron át egyhelyben topogtatja a gondolatot vagy az eseményt. Ennek igazán remekül sikerült kifigurázása Arany vígeposzának az a versszaka, amelyben még Zrínyi jellegzetes rímeit is viszontláthatjuk:

## ZRÍNYI:

Maga van előttök, jár mint egy *oroszlán* ;  
Ez is úgy esküvék, félre áll a *osztán* ;

V. ének 45. vsz.

Mint két haragos líbiai *oroszlán*,  
Öszvetalálkozván az nagy széles *pusztán*  
Próbálják körmöket egymás szőrös hátán:  
Úgy két vitéz térszen Szigetvár határán.

VII. ének 93. vsz.

## ARANY:

Ily vigasztalással, mint a vad *oroszlán*  
(Aki ezt nem látta, hát képzelje *pusztán*)  
Rohan a csapatnak s azt míveli *osztán*,  
Azt míveli, mondom, mit a vad *oroszlán*.

III. ének 241 — 44. sor



Néha meg Zrínyi középrímelésének felidézésével ér el komikai hatást:

Nyargal a *cigányság* / odafel a dombon,  
Veri az *ellenség* / csaknem minden ponton,  
Bátorság, *vitészség* / neki mindhiába,  
Veti *reménységét* / a horgas-inába.

III. ének 329—32. sor

De használja itt Arany a lomha négyes rímelésű versszakot is, a Zrínyi-vers nehézkességének érzékeltetésére:

Ott van Csucsuj, akit egy időben Mokra  
Téglavető szűrűn hívott ki birokra:  
De úgy vágta Mokrát Csucsuj a homokra,  
Hogy azóta mindig arról kódul Mokra.

I. ének 149—52. sor

## 6.

De nem kerüli el sorsát a Zrínyi után következő többi epikusunk: Vörösmarty, Petőfi — sőt, bármilyen hihetetlenül hangzik: maga Arany sem. *A nagyidai cigányok* egyikét Labodának hívják. Ezt a nevet Vörösmarty használta először *Laboda kedve* című, balladaszerű versében. Innen került ez a furcsa figura Arany vígeposzába. Hogy ez így van, bizonyítja az a tény, hogy még Vörösmarty ríme is változatlanul átkerül Arany művébe:

VÖRÖSMARTY:  
Hej, Laboda, Laboda!  
Lábod ide, amoda!

ARANY:  
Itt kibarnul a domb, fehér még amoda:  
Ilyen ősz hajával a tisztos Laboda.

A név és a rím azonossága kétségtelenné teszi, hogy Arany szatírája itt Vörösmartyt veszi célba. Nincs is ebben semmi csodálnivaló. Petőfi és Arany fellépéséig Vörösmarty volt a nemzet nagy költője, akinek a magyar életet átfogó egyetemes művészetében a népi ihletésű költészet (népi hangú dal és ballada, népi alakok jellemképe stb.) is helyet kapott. Arany és Petőfi külön-külön leszámolt Vörösmartyval — Petőfi

A *helység kalapácsában*, mely elsősorban az ossziánisták fennkölt hangját, fellengző stílusát, a csip-csup dolgok széles, epikus előadásmódját, s nem utolsósorban a fűrge daktilikus verslábakon robogó verselést gúnyolja ki — dehát az ossziáni hangulat-költészetnek is Vörösmarty volt legkiemelkedőbb képviselője nálunk. Petőfi ezenkívül névre szóló támadó verset is írt Vörösmarty ellen (*Vörösmartyhoz*). Arany is megírta a maga első nagy paródiáját 1845-ben, még mint teljesen ismeretlen költő, nagyszalontai másodjegyző — ez volt *Az elveszett alkotmány*: visszájára fordítása a nagy nemzeti hősokeket, vérviharos hódító harcokat éneklő eposzoknak, Pázmándi Horváth Endre *Árpádjának* és Vörösmarty *Zalánjának*. Petőfi „*A helység kalapácsa*” után megírhatta a „*János vitéz*”-t, Arany pedig „*Az elveszett alkotmány*” után a „*Toldi*”-t. A népi hangú, tárgyú és szemléletű költészet megszületett — az új irány két fal-törő kosa: két elbeszélő költemény. A *János vitéz* és a *Toldi* teljes diadala után kinek támadt volna még kedve a görgeteges hősihatosban írt Vergilius-utánezatok feltámasztására? Zrínyi még így kezdte eposzát, Vergilius *Aeneis*-ének első szavait felidézve:

Fegyvert s vitézt éneklek. . .

A Zrínyire következő magyar eposzok hosszú sora után Arany *Az elveszett alkotmánya* ezekkel a hősi hexameterekkel indul:

Férfiat énekelek, ki sokat s nagy-messze rikoltott,  
Sőt tett is valamit (kártýára kivált); ki hogy az volt,  
Aminek énekelem, tudnillik *férfi*, mutatja  
Hátramaraadt nagy kostöke, karcsú makrapipája,  
Melynek szük fenekén némán gyászolja halálát  
Már élveztelenül maradott legutóbbi bagója.

Ez a hat sor lett a sírverse a homérosi és vergiliusi fegyvercsörömpöléssel tele hexameteres eposzoknak. Új ízlés, új korszak kezdődött a magyar irodalomban. De azért, egyszer már azt is meg kell állapítanunk, hogy ez az új korszak mégiscsak

Vörösmarty költészetéből szívta az anyatejet. Hogy Petőfi is, Arany is, de még Tompa is — ezt a kétségtelen őst megtagadta, az a nemzedékek harcának természetéből folyik.

## 7.

*A nagyidai cigányokban* Csóri vajda eltűnt és — álmában — megkerült felesége mondja el, hogy mikor a Maros elragadta őt és két kislányát, hirtelen egy cethal bukkant elő és bekapta őket. Ott éltek benne, bicsakkal szeltek le a májából jókora darabokat, megfőzték, azt ették. Vizet a kopoltyújából mertek:

Végre addig ástuk oldalán a lyukat  
Az enniválóért, hogy egyszer kilyukadt,  
S kimásztunk belőle, ott hagyván a dögöt. . .

Petőfi *János vitézében* emlékezetes Jancsi ugrása a sárkány torkába:

Sárkány derekában kereste a szívet,  
Ráakadt és bele kardvasat mértett.  
-----  
Hej János vitéznek került sok bajába,  
Mig lyukat furhatott sárkány oldalába.  
Végtére kifúrta, belőle kimászott. . .

Arany vígeposzának imént idézett sorai, s még más részletek is, a Petőfi-hős gátlástalan nagyotmondására utalnak — például ez a versszak rögtön Óriásország tárgyainak roppant méreteit juttatja eszünkbe:

Micsoda mája volt! mint valamely szikla,  
Malomkő nagyságú benne a halikra;  
A szálkája pedig — lett volna belőle  
Alkalmas szarufa bármi háztetőre.

Hogy Arany ebben a műben szándékosan követte Petőfit, határozottan kiviláglik sógorához írt egyik leveléből: „A

Nagyidai cigányok”-at eladtam Müller Gyula könyvtárosnak . . . Olyanforma mint a János vitéz.” (Ugyanitt arról ír sógorának, hogy valaki esküvel bizonyította: Petőfi él!) *De a Petőfi-verselemeket, egy derűs, dinamikus lélek megnyilatkozásait Arany szatirikus-parodisztikus eposzában a műfaj könyörtelen törvényei torzakká, komikusakká csavarintja.* Erre bizonyásgúl az eddigiek után még egy, rendkívül nyomós példát hadd idézzek. Az első énekben, Csóri vajda harcra tüzelő nagy beszédében, ha nyitott szemmel és füllel figyelünk rá, nem nehéz Petőfi ismert versének kezdő sorait felismernünk:

Tartsunk össze, urak! *most, urak, vagy soha!*  
Itt a jó alkalom: *hí a nemzet java.*

## 8.

Byron és Petőfi bátorító indítása segítette Aranyt, hogy a kor hexameteres eposzainak divatját elrúgja magától. Innen már csak egy lépést kellett megtennie a *Toldi* megírásáig — de ezzel a lépéssel mérföldeket hagyott maga után. A szabadságharcig hangban és nyelvben ez a legegényibb műve Aranynek: remekmű. De a szabadságharc után Arany úgy érezte, hogy már *nemcsak a nagy mesterek — köztük a lánglelkű barát — hatása alól, hanem a maga legnagyobb művészi eredményeinek kötelmeiből is fel kell szabadulnia. A nagyidai cigányok* már le akar számolni a *Toldi* súlyával és irányával is. Ennek a szándéknak legszembezőköbb jele elsősorban: az olyan nagy sikert aratott, sokszor egész versszakokra terjedő *Toldi*-hasonlatok öncélúságának kigúnyolása. Pedig ezekről a hasonlatokról változatlanul azt kell vallanunk, hogy gyönyörűek. Mindössze az kifogásolható bennük, hogy nem egészen felelnek meg rendeltetésüknek: annak, hogy a vele megvilágított jelenséget, lelkiállapotot csakugyan világosabbá, meggyőzőbbé, elfogadhatóbbá tegye. Ki ne tudná könyv nélkül és ki ne gyönyörködne újra meg újra a megsértett *Toldi* felháborodásának rajzában: „Mint komor bikácé, olyan a járása . . .” és „Mint a sértett vadkan, fú ve-

szett dühében . . . ” Igen ám, de a megdühödt bika és a sértett vadkan nekimegy annak, aki feldühítette! Tehát a valóság és az, amihez hasonlítja a költő: különválnak — nem fedik egymást. *A nagyidai cigányok* ezt a következőképpen pellengérezi ki. Amikor Puk ágyúi belevesznek a mocsárba:

Száz kötél szétmállik, száz rakonca pusztul:  
Hanem az ágyuknak a füle sem mozdul.

Így midőn a bivaly, forró-meleg nyárban  
Szekerestül együtt elfekszik a sárban:  
Sem istenkáromlás, sem pedig vasvilla,  
Úri kényelméből kivájni nem birja.

De a bivaly fölkel, midőn kedve tartja,  
S ami szekér még van, azt is kiragadja:  
Ellenben az ágyuk ott maradtak végkép. . .

Szóval, ahogy a költő maga is látja és meg is mondja: az ágyú mégsem olyan mint a bivaly . . . De ha valaki kételkednék benne, hogy Arany itt saját „lelkéből lelkezett magzatát”, a *Toldit*, annak hasonlatait figurázza ki: annak kedvéért egymás mellé írom *Toldi* és *A nagyidai cigányok* egy-egy részletét, ahol a két részlet néha még szóról-szóra is felidézi egymást:

*Toldi :*

Tartani akarta magát, de hiába!  
Mintha tút szurnának orra cimpájába,  
Vagy mintha alatta reszelnének tormát,  
Tekerő nyilallást érze olyan formát.

VI. é. 12. vsz.

*A nagyidai cigányok :*

Legalább a vajda érez olyan formát,  
Kezdi a szerelem csiklándani gyomrát.

III. é. 257–59. sor

A *Toldi* hangját és fordulatait több ízben félreérthetetlenül felidézi Arany, a cigányok nevetségessé tételére:

*Toldi :*

„Azt hinné az ember: élő tilalomfa,  
Útve „általutnál” egy csekély halomba.”

I. é. 3. vsz.

*A nagyidai cigányok :*

„Azt hinné az ember: két sebes szélmalom;  
Közel építette valami félbolond.”

IV. é. 187—88. sor

Hogy a költői képek, hasonlatok sokszor öncéluak, sőt értelmetlenek is, hiszen a költő olyan dolgokat, jelenségeket is használ hasonlatként, amelyeket sose látott, annak bizonyítására álljon itt ez az egy példa:

Mint mikor az erdőn, nem messzi egymástul,  
Két iszonyu tölgy reng a fejszecsapástul,  
Roppanásuk nekibődül az erdőnek,  
S — amit sose láttam — épen összedőlnek:

Úgy csap Diridongó össze a vajdával. . .

Alapos okom van azt hinni, hogy Arany ebben a soha meg nem értett, mert soha alaposan el nem olvasott művében nemcsak a *Toldi*-szerű reális, rusztikus hősi történetekkel, azok hangjával és versépítési módszerével, hanem magával a *népiességgel mint művészeti irányval is le akart számolni*. Ha ez önkényes kijelentésnek hangzik, hallgassuk meg erről Arany szavait, 1847-ből: „. . . szeretem a nemzeti költészetet — a népiesség köntösében még most, később majd *pusztán*”. Hogy a Petőfi-vel megindult új költészet népiesből nemzetivé fejlődhessen, ahhoz mindenféle nyers vagy éppen durva népies szín és hang végsőkéig fokozott változatának kikeverése és felmutatása elengedhetetlenül szükségesnek látszott. *A nagyidai cigányokban* a népiesség végsőkéig fokozásának több jelét tapasztalhatjuk. Amikor a mezítlásos cigánylány-álom — a *Toldi*-ban pillangó képében megjelenő álom parodisztikus torzképe — Labodát éppen szüksége végzése közben teríti le guggoló helyzetéből — vagy amikor Puk, akit Csóri levezet a vár pincéjébe, hogy az állítólagos aranykincset kiszolgáltassa neki mint hadizsákmányt, s a rövidlátó Puk kardjával megpiszkálja az aranyak nézett rakásokat: mind ilyen részletei a vígeposznak. De valamennyi népies vonást és fordulatot túlszárnyal az a jelenet, ahol a harcban elesett és feltámadt cigányok felvonulnak és követelik Csóri vajdától jutalmukat, az anyagi kártérítést. Csóri, fel-

bőszülve ekkora „önzésen és anyagiasságon”, az ősi magyar tagadó karlendítéssel utasítja el őket:

Haragosan erre így felelt a vajda:  
Nem takarodtok el a tüzes pokolba?  
Lesz majd *emléketek*, olyan mint egy torony,  
Ákombák írással, mint ez a fél karom!

## 9.

Arany két művével kísérte meg a kitörést a nyomasztó beskatulyázásból és a még nyomasztóbb idegölő bénaságból: az egyik *A nagyidai cigányok*, a másik a *Bolond Istók*. És ha a kor kritikusai meg nem akadályozzák: Arany, *A nagyidai cigányokon* átlépve, teljes erővel és kedvvel vetette volna bele magát a már elkezdett *Bolond Istók* megírásába. A kor legtekintélyesebb kritikus, Toldy Ferenc azt írta *A nagyidai cigányokról*, hogy szomorú aberráció és mind tárgyánál, mind tartalmánál fogva áldatlan üresség. És követelte, hogy Arany most aztán írja meg a *Toldi* második részét — amihez, melleleg, Aranynak, saját vallomása szerint, semmi kedve nem volt. Ő úgy tervezte — és milyen bölcsen! — hogy miután parodisztikus-szatirikus eposzában elmondta a világirodalom addig követett nagyjairól meg a maga és kortársai népies irányáról mindazt, ami a szívét nyomta: *vége nekiláthat minden érdeklődését lekötő új tervének és megírja a magyar nemzeti költészet első nagyméretű művét*. Mert a *Bolond Istók* csakugyan ennek készült és ez is lett volna: a magyar *Anyegin*.

## 10.

Azt tanítják nálunk, hogy Arany a *Bolond Istókot* Byron hatása alatt írta. Persze, ezen se volna semmi szégyellni való. A filológusok azt is megállapíthatják: melyik idegen szót vagy kifejezést, melyik szubjektív megjegyzést vagy kitérést, melyik szellemes rím-megoldást alkalmazta Arany a *Don*

*Juan* egyes részletei alapján. De mindez nem is féligazság, hanem az igazság teljes eltorzítása volna. Először is: már Ariosto lerázta és kigúnyolta az eposz klasszikus szabályainak nyűgét — tehát Byron is már az *Orlando Furiosó*t követte hangban, versformában és meseszövéiben. Aztán meg: Arany Byrontól is csak azt tanulta meg, amit amúgy is nagyon jól tudott: úgy kell elbeszélni, ahogy a magyar paraszt mond el egy történetet: belekezd, persze, a kezdet kezdetin („My way is to begin with the beginning”). Beszél, beszél és akkor egyszerre felvillan előtte egy másik eset, érdekes élmény, egy jól ismert alak — kitér ezekre, aztán észbekap, hogy kicsit bizony elkalandozott. „De hol is hagytam el?” — felkiáltással folytatja aztán és ez így megy véges-végig.

Hatásról vagy kiváltképpen utánzásról itt azért sem beszélhetünk, mivel ezt a külföldi költőt egész világ választja el Aranytól. Az angol lord óriási vagyona, oda utazik, ahova kedve támad utazni — élvezi az életet, és bárhová is megy, hódolói közt grófnők, hercegnők vannak. És Arany? Nála anyagi nehézségekbe ütközik még az is, hogy Nagykőrösön rokon látogatásra Nagyszalontára utazzék. És egyszer, mikor hízőnak szánt négy süldőjét nem találják, még szelíd lelkű feleségével is összezördül ő, aki maga is békés természetű volt. Egyetlen élvezete a pipázás, amiről így ír sógorának: „Különbén a legrosszabb dohányt szívom, mit csak a trafik árulni képes. De azt — szívom egész nap: egyéb örömem sincs e világban.” Még van egy élvezete: minden nap megiszik egy messzely — kb. hat deci — bort — azaz: hitványt, savanyú vinkót. Hogy anyagi helyzetén lendítsen valamit, búzát vesz — nyereséggel akarja eladni. De aztán, hogy a zsuzsok bele ne essék, adja, ahogy veszik. Így él a két költő, az angol és a magyar. És mégis, a *Don Juan*, amely születése éveiben valósággal végigsöpört Európán, ma már kissé elévült és elavult — legalábbis az angolok így érzik. A *Bolond Istók* pedig egyre tisztább fénnel ragyog megújuló költészetünkben. A nagyméretűnek szánt és befejezetlenül is tökéletes *Bolond Istók* semmivel sem talált kedvezőbb fogadtatásra, mint *A nagyidai*



*cigányok*. Azt agyonverte a kritika, — ezt agyonhallgatta. A költőnek mindenesetre látnia kellett, hogy nem haladhat a maga megszabta úton: hátrafelé kell lépnie, nem pedig előre — vissza a *Toldi*hoz: hadd legyen végre eposz-trilógiánk is — még jó, hogy nem tetralógiát követeltek! Arany megadta magát sorsának, és mint a megijesztett diák, csak a pad alatt írogatta szívéhez nőtt kedves művét, a *Bolond Istókot*. Aki annyit gondolkodik eposzokban, annyit él eposzok hőseiben, végül maga is közülük valónak kezdi érezni magát. Ezt írja erről 1854-ben Tompának: „Én igazi eposzi hős lettem, ki szabad akaratából nem működik, s csak addig mehet, meddig egy felső hatalom bocsátja.” Ez eposzi világ felső hatalmai kétségtelenül a kor kritikussai és ideológusai. Arany bizvást ellenük szegülhetett volna — nemis annyira a megélhetését, mint inkább hírnevét féltette. 1867-ben tett nyilatkozatából még az világlik ki, hogy ha készülő műve bemutatott részlete a közönségnek (értsd: kritikuskoknak) nem tetszik, akkor „kétely fogja elő”: úgy érzi, nem érdemes az ilyen munkára több erőt és időt pazarolnia. Később — de hát már túl későn — ebből a hiedelemből kigyógyult. Van ebben valami tragikus, de mint minden tragikus történetben, van valami feloldó és kiengesztelő is: élete vége felé, felejtve a koszorús költő rátukmált ünnepélyességét és a nagy körkép-feladatokat, végre most már nemcsak „pad alatt”, hanem nyíltan is, azt akarja megírni, amihez kedvet, hajlamot érez:

Igen! megírja — és ez lesz utolsó —  
 Elzöngi, versben, életíratát;  
 Azzal bezárul a mult, mint koporsó,  
 Ábrándozásnak mond jó éjszakát.  
 De, írva, nem majmolja senki olcsó  
 Fogásait, vagy a kor divatát,  
 Csupán a belső ösztönt követi,  
 S lesz, jó avagy rossz — de eredeti.

Felejtí, úgymond, mit annakelőtte  
 Tudott s tanult: nem publikumnak ír;  
 Sajátjából — mint pók a maga-szötte  
 Fonált — eresztí, amit tolla bír;

Tekintély vagy szabály nem lesz előtte,  
Csak amit gondol, s az üres papír;  
És ily szavakkal rögtön is belékezd —  
De már hosszú ez ének: Múzsza, végezd.

(*Bolond Istók* II. é. 121, 122. vsz.)

## II.

Én is végzem. Szeretném hinni, hogy sokan, tanulmányomon felindulva, Arany cigányeposzát is előszedik és figyelmesen végigolvassák. És — gondolom — végigélvezik. S akkor céloamat elértem — sőt Arany is elérte célját, hiszen a mű megjelenése után huszonkét évvel a teljes sikertelenség ilyen keserű kifakadásokra ragadja a költőt:

Rossz vagy, silány vagy; másként nem hevernél  
Száz-számra most is *Julius Müllernél*.

Száz-számra? Nem túlzás ez? Nem. 1867-ben, a megjelenés után tizenhat évvel Müller Gyula könyvtáros polcain még 600 példány hevert *A nagyidai cigányokból!*

KÉPES GÉZA

## ARANY JÁNOS: TÉLBE

MŰKÖZPONTÚ ELEMZÉS JÓZSEF ATTILA: *ESZTÉTIKAI TÖREDÉKEK ALAPJÁN*

*A költemény eddigi kritikái*

A József Attila által képviselt esztétikai szemlélet úgy fogalmazza meg a költői mű egységét, mint a világ „napfogyatkozását”. Ez a meghatározás, amint a rögtön utána következő magyarázatból kitűnik, nem a napfogyatkozás okozta sötétségre vagy komor hangulatra utal, hanem arra a tényre, hogy

amint a kis hold egy rövid időre képes elfedni a sokszorta nagyobb napot, úgy a költemény egysége is, az átélés vagy a megírás pillanatában képes érzékeltetni a világnak tapasztalati adatai végtelenségében beláthatatlan egységét: „Az ihlet a valóság teljes fogyatkozása egyetlen valóságélemre, ahol ez a valóságélem a teljes valóság egységességéként szerepel.”<sup>1</sup>

A romantika világszemlélete ezt a „napfogyatkozást” eleve, mintegy már elvben biztosítja: a teljes valóságnyira növelt valóságélem (explicit módon) a *költői én*.

Arany János számára ez a megoldás azért lehetetlen, mert a romantikával szemben új felfogása szerint nem a képzelet szab törvényt, hanem az ítélet, ennek folytán pedig a szubjektum hangsúlyozottan nem korlátlan úr, nem „minden”, nem semmisíti meg, nem fedi el a külvilágot. Így „a valóság fogyatkozása egyetlen valóságélemre” csak úgy állhat elő, ha a szubjektum, legalábbis explicit, egyáltalán nem szerepel, hanem *elrejtőzik*,<sup>2</sup> a külső valóság egy eleme szerepel csupán, amely megnövekedve elfedi az egész valóságot, így a szubjektumot is.

A *Télben* c. költeményben, amelyet Arany 1848. február 27-én jelentetett meg az *Életképekben*, ez az új, a romantikus alkotásokhoz képest másfajta egység valósul meg (ha egyelőre csak töredékesen is), amely újdonságot a vers minden eddigi kritikus kiemelt és eléggé egybehangozóan jellemzett.

A korabeli kritika nem foglalkozott a *Télbennel*, csak magánlevélben dicsérte Petőfi.<sup>3</sup> 1856-ban, a *Kisebb költemények* élen jelent meg másodszor; tekintve az álom–való, költészet–valóság témát, talán mintegy ars poética-ként is. A *Kisebb költeményeket* tárgyaló bírálatok közül Erdélyi János<sup>4</sup> és Bérczi Károly<sup>5</sup> cikkei szintén nem említik a költeményt. Greguss Ágostnak

<sup>1</sup> JÓZSEF A.: *Esztétikai töredékek*. Irodalom és szocializmus — Bp. 1967. 158.

<sup>2</sup> KIERKEGAARD: *Über den Begriff der Ironie* — Düsseldorf, 1967. 272.

<sup>3</sup> *Arany János összes munkái* — Bp. 190? XI. k., 129. PETŐFI levelének kelte: 1848. január 29.

<sup>4</sup> *Pesti Napló* 1856. 383—391. szám.

<sup>5</sup> *Pesti Napló* 1856. 345—366. szám.

a *Pesti Napló*ba írt cikke<sup>6</sup> szerint a *Kisebb költemények* egyik legjellemzőbb vonása az, hogy „Aranyban szónokiasság nincs” és Vörösmarty költészetét tekinti ebben a vonatkozásban ellenpólusnak. Arany alkotásmódjáról Greguss Ágost azt írja, hogy „a költő mintegy kifelől akarja igazolni, ami lelkében történik” és „érzelmét mintegy jelvekben tárgyilagositván, e jelvszerű hídon keresztül viszi azt át a másik lelkébe, csak képeket látszik festeni, holott e képek nézetésével teremti elő más lelkében a kívánt hangulatot”. Ezen alkotásmód példái között mindjárt elsőként említi a *Télben* c. költeményt. Greguss Ágost után Horváth János, majd Keresztury Dezső írt Aranyról erről a költeményéről, mindketten jellemzőnek tartották Arany és Petőfi alkotásmódjának különbségére. Horváth János azt írja e verssel kapcsolatban, hogy „az ő [Arany] líraisága nem cselekvő jelentkezéssel éli ki magát, mint Petőfié, hanem inkább képekben, tárgyi szemléletekben, alkotólag”.<sup>7</sup> Keresztury Dezső ugyanebben az összefüggésben (Petőfi és Arany alkotásmódja különbségének vonatkozásában) jellemzőnek tartja a vers „strófáinak végleges, zárt és mégis lebegő zenei szerkezetét”, valamint „a képekben megbújó, de azok hangulatát teljesen átítató személyességet”.<sup>8</sup>

### *A költemény hangzati felépítése*

Abból indulunk ki tehát, hogy a költemény egy új poétika egyik első jelentkezési formája, és mint ilyen, nem teljes, nem hibátlan egész. Két, határozottan elkülönülő, kontrasztot alkotó egységből tevődik össze. Közülük az első rész, amennyiben önálló, annyiban teljes értékű műalkotás, viszont a szövegnek a tizenharmadik, illetve tizenegyedik versszakkal kezdődő része és a két rész kapcsolatából keletkező egység nem egyenértékű az első résszel. Ezért a vers, bár kikövetkeztethető ter-

<sup>6</sup> GREGUSS Á.: *Arany János kisebb költeményei* – Pesti Napló 1856. 302. szám.

<sup>7</sup> HORVÁTH J.: *Tanulmányok* – Bp. 1956. 435.

<sup>8</sup> KERESZTURY D.: „S mi vagyok én. . .” – Bp. 1967. 207.

vében teljes egész, kialakult formájában töredék. Dolgozatomban először ezt a hipotézist igyekszem igazolni a vers minden rétegében, majd épp e töredékességénél fogva próbálom a vers helyét Arany életművében s a kor költészetében elhelyezni.

A műalkotás vizsgálatakor egy általánosan elfogadott esztétikai-irodalmi tételből indulok ki. Ezt a tételt József Attila úgy fogalmazta meg, hogy a műalkotás jelentése nem dologi, hanem tevékenység; vagyis a műalkotás olyan jel, amelynek a jelöltre való alkalmazásához mindig új tevékenység szükséges.<sup>9</sup>

Az egy nyelvet beszélőknek minimális tevékenységre van szükségük ahhoz, hogy egy hangsort bizonyos dologra vonatkoztassanak, így a jelek többsége egyezményessé, jelentésük dologivá vált. A műalkotás ezzel szemben nem-egyezményes jel, csak addig műalkotás, míg nem-egyezményes, illetve míg nem bomlik egyezményes jelek sorára, vagyis míg jelentése nem dologi. Ennek az állapotnak a fenntartásához szükséges:

a) A művet képező, de tőle függetlenül, már előtte is adott jelek önálló jelölő funkciójának csökkentése.

b) A műalkotásnak mint egységes új jelnek kialakulása.

A műalkotásoknak, az esetek többségében, az egyszerű, a nem megkülönböztetett beszédbe is átfogalmazható szövege van. Ez a szöveg csak akkor vállalhatja egy jel, egy szó feladatát, ha nem válik szét hasonlítottra és hasonlóra, alanyra és állítmányra. Ez a szét nem válás a jelölt tartományának olyan többrétűsége vagy ellentmondásossága révén valósul meg, mely logikai általánosítással nem fogható egységbe. Ugyanis a szó is akkor válik egyezményes jellé, akkor válik szét jelölő és jelölt, amikor szabállyá válik, hogy a szót mire lehet alkalmazni, mire nem. A jel kezdeti, „ihleti” állapotának fenntartásához tehát — „a szó keletkezésében ihlet”<sup>10</sup> — szükséges, hogy ne csak kezdetben legyen rögzítetlen a jelentésviszony, hanem ne is lehessen rögzíteni.

<sup>9</sup> JÓZSEF A.: i. m. 170.

<sup>10</sup> JÓZSEF A.: i. m. 161.

c) Az új jelek megértését a nyelvben ismételt használatuk teszi lehetővé. A műalkotások „jel” természetének viszont első hallásra vagy olvasásra is felismerhetőnek kell lennie. Ezért, harmadszor, szükséges bizonyos kevésszámú formaelem művön belüli ismétlődése, amely felhívja a figyelmet az újonnan keletkező jelentésre.

*A költemény első része — az első 12 versszak*

*A ritmus és a hangok minőség szerinti eloszlása*

1. A *ritmus* — A költemény első részének ritmusviszonyai, ezek többszörös meghatározottsága, oldják az egyes egységek különálló szerepét, és egy egység kialakulását segítik elő.

A költemény magyaros versforma szerint is, időmértékes szerint is olvasható. Hangsúlyos szempontból, Arany osztályozását követve<sup>11</sup> a költeményben 3/3, 4/2 és 2/4-es ütemek szerepelnek. Időmértékes szempontból a vers trochaikus lejtésű. Trochaikusan a 4/2-es osztású sorok, illetve félsorok olvashatók, de ezek olvashatók a trocheuson kívül még egy nyugat-európai, német dalritmusképlet szerint is:  $\text{—} \text{u} \text{—} \text{u} \text{—}$ , — amilyen pl. az Arany dalgyűjteményében is szereplő Kölcsey-dal, az *Ültem csolnakomban* hosszabbik sora. A különféle ritmusképletek eloszlása különösen szabályos az első rész, azaz az első 12 versszak kezdő- és záróversszakaiban.

A sokféle ritmusképlet mégis két alapjában különböző típusra osztható, a 3/3 osztású hatosra, amely az időmértékes olvasattal nem esik egybe, és a 4/2 osztásúra, amely egyidejűleg olvasható trochaikus vagy német ritmus szerint is, és amelyet a 2/4 osztású hatos egészít ki részint úgy, hogy a 4/2-es ezzel együtt szimmetrikus sorokká vagy egész szimmetrikus versszakokká épül, részint úgy, hogy egy-egy sor olvasható mind 4/2, mind 2/4 osztásúnak. A két típus a vers első részében egyensúlyban van, a hatszótagú sorok, illetve félsorok 43%-a 3/3 elosztású. Az időmértékes olvasat szerint a tiszta trocheusi sorok

<sup>11</sup> ARANY J. összes művei — Bp. 1962. X. k. 536. (Széptani jegyzetek.)

aránya 45%. A költemény első részének ritmusát tehát egyrészt egyidejűleg többféle meghatározottság, poliritmia jellemzi, másrészt két határozottan megkülönböztethető elem (3/3—4/2 a 2/4-gyel kiegészülve) egyensúlya.

2. *A hangok minőség szerinti eloszlása* — A költemény rímképlete: x, a, x, a. A rímen kívül még más, hangminőségbeli ismétlődéseket is figyelhetünk meg a versben, ezek az első részben a következők:

a) Rímképleten túli és belső rím. (Pl.: I. vsz.: tavasszal, napokkal, szellővel, patakkal.): összesen 6.

b) Alliteráció (pl. V. vsz. 3. Most szólítja / ökrét, / szánt, szánt . . .): összesen 17.

c) Magánhangzószimmetria és -párhuzam (pl. I. vsz. 1. Álmodám tavasszal és XII. vsz. 2. Hosszú hosszú évsort, /  
|\_\_\_\_| |\_\_\_\_|  
melyből egy se / tölt el): összesen 26.

|\_\_\_\_|\_\_\_\_|\_\_\_\_|\_\_\_\_|

Tehát a szöveg hangminőségbeli szervezettsége is oly sokszoros, hogy „polifonikus”-nak nevezhetjük, és ez a polifónia, akárcsak a poliritmia, igen erős mértékben azt szolgálja, hogy az egyes nyelvi egységek hangzati különállása gyengüljön, s egy hangzati egység alakuljon ki.

### *A szemantikai struktúra*

1. *Alapképlet* — A költemény bizonyos tekintetben hasonló tájat állít elénk, mint Petőfinek *Az alföld* c. költeménye, és a két tájleírás tárgyi elemeiben hasonlóképp is végződik:

*Petőfi*: Messze, hol az ég a földet éri,  
A homályból kék gyümölcsfák orma  
Néz, s megettök, mint halvány ködoszlop,  
Egy-egy város templomának tornya. —

*Arany*: Túl a kékes erdő,  
A tájnak sötétebb, keskeny karimája;  
Jól kilátszik, mert még délibáb nem önte  
Árvizet alája.

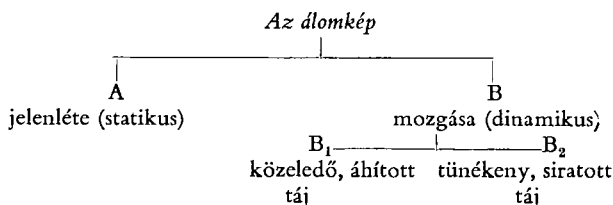
Azonban a táj áttekintésének módjában lényeges különbség van. Petőfi egy magasban levő nézőpontból, egy ívben tekinti át az egészet, reprodukálja a valóságos végigtekintés gesztusát, mert azt magát tekinti jelentéssel bírónak. Arany viszont a szöveg által létrehozott jelenvalón belül éri el azt, hogy az áttekintés-gesztus jelképpé váljék: versszakonként újra és újra, nem járja végig, csak indikálja ugyanazt a mozgást. *Minden versszakában benne van a távolodó mozgás (igével kifejezett) és a célba nem érés mozzanata.* Ez az ismétlődő mozgásmotívum körülbelül azonos azzal, amit az *el* igekötő kifejez, és *kétféleképp értelmezhető*: egyrészt magán az áhított tájon belül a költői szubjektum e táj után való *vágyakozásának* kifejezése (ami az álom és az álmodozás logikája szerint lehetséges is), másrészt az idilli tájnak, a teljesség percének *múlékonyságát* fejezi ki.

Mindkét jelentés kapcsolódik az Aranynál egyik leggyakoribb, és itt is alapvető ellentéppárhoz, az álom—való ellentétéhez; az álomnak az álom—való ellentétében jellemző tulajdonságai. A táj egyrészt minden részletében jelen van, kizárólagosan van jelen, s főleg állandó, mindig meglevő objektivitásként, másrészt pedig elemeiben elfele mozog: állandó és tünékeny egyszerre. A mozgásmotívum alapja érzelmi viszonyulás; az idilli táj vággyal való közelhozása vagy megtartásának lehetetlenségén érzett melankólia.

(1. Télben — Álmodám tavasszal

2. Jártam új mezőn, hol ménták illatoznak)

Talán így ábrázolhatnánk ezt a két ellentétet:





A két ellentétpár közül az első a lényegesebb, az ideális táj egyidejű jelenléte és távolléte.

Az idilli táj alkotóelemei minden versszakban újra és újra *jelen* vannak, s minden versszakban újra megismétlődik az *el* motívum. Ez az ismétlődés alakítja ki a jel szerepet.

A továbbiakban azt vizsgáljuk meg, megvan-e relevánsan, többszörösen az itt felismert ellentét, és hogy milyen szótani és mondattani, tehát milyen, köznapi szövegben is jelentésviszonyban álló elemekben van meg és ismétlődik. Hogy bizonyíthassuk az ellentét több rétegű meglétét, ameddig lehet, kétfelé bontjuk az ellentétet (jelenlét—tűnés), és két feléhez külön-külön hozzárendeljük a hozzájuk tartozó elemeket; ahol már nem lehet szétválasztani az ellentét két oldalát, ott együtt tárgyaljuk őket.

## 2. Az álomkép jelenléte

a) A kép keletkezése a szintaktikai viszonyok lazulásával jár együtt.<sup>12</sup> Egy mondatrész úgy önállósul, hogy már csak rá figyelünk, az általa kifejezett dolgot szemléljük. A vers egész első része a II. 2-től a XII. 4-ig a „jártam új mezőn” főmondat „hol” kötőszóval, tehát helymegjelöléssel induló jelzői mellékmondatának tekinthető, mondatokra terjedő leírással részletes képpé bővülve. Ugyanakkor ez az eredeti szintaktikai szerep egységesíti, teszi egy képpé az egész leírást. A mellékmondati szerep okolja meg és teszi lehetővé a kezdő múlt időről jelen időre való váltást (anélkül, hogy teljesen kizárná az „egyszeri álom” fikciót). A mellékmondat szerep és ezen belül az állandó jelen idő ítéletnél szorosabb, már-már fogalmi egységbe vonja, egy szemléleti tárggyá teszi a versnek ezt a részét.

b) Ebben az irányban („jelenlét”) hat az is, ahogy a versszakonként ismétlődő mozgások kapcsolódnak egymáshoz, és e kapcsolódás révén mintegy egyetlen összefüggő mozgássá válnak,

<sup>12</sup> WOLFGANG KAYSER: *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern – München 1971. 119–20. (az ítélet mondatról:)

amelynek minden részletét intenzíven érzékeljük. A kapcsolódás módja részben a „cselekményben” levő ok–okozati viszonynak értelmezhető. Például: Pacsirta száll a magasban, a pásztorfiú meglátja, meg akarja fogni, ezért kalapot hajít utána, elhibázza, ezért mérgében megzavarja nyáját, ezért a kis bárány elkeveredik az anyjától . . . (VI—VII—VIII. vsz.) Azaz, egyik mozgás kiváltó oka a másiknak. A versszakok nagyobb részében fennáll azonban a kapcsolódás olyan határozott külső formában, hogy *az egyik versszak 3. sorában nem hangsúlyos helyen előkerülő, szintaktikailag nem elsőrendű mondatrésze a következő versszak első sorának alanya, állítmánya, vagy valamely más módon legjelentősebb része lesz, rendszerint hangsúllyal kiemelve.* Talán így lehetne ábrázolni ezt a viszonyt: Ab, Bc, De, Ef . . . Ilyen viszony fennáll: a II—III., a III—IV., a IV—V., az V—VI. és a XI—XII. versszakok között. Nem pontosan ez, de hasonló viszony áll fenn a VI—VII. és a VII—VIII. versszakok között is. Még a III. és IV. versszak között is közös lehet a „vetés”, és a két mozgás, a madarak és a nyúlé közt, különösen a szöveg többi részénck hatására, feltételezhető ok–okozati összefüggés.

A kapcsolódás sehol sem reflektív (vagyis nem a költő tudatában lejátszódó belső asszociációk eredményeként tapasztaljuk), hanem immanens, a külső képhez tartozó. Ez a kép hiánytalan összefüggését, szuggesztív jelenlétét segíti elő, azt az elképzélést, hogy minden részletét erősen látjuk. Kivétel az V—VI. versszakok közötti kapcsolódás, mert ez kijelentett belső asszociációra támaszkodik, amely asszociáció még tovább folytatódik a VI. versszakon belül:

V. 4 Most szólítja ökrét, szánt, szánt csöndesen . . .

VI. 1. Kis pacsirta is szánt,

VI. 2. Mint a szegény költő, fényes levegőben . . .

A kapcsolódás hiányzik: az első két helymegjelölő versszak között, majd a IX., X., XI. versszakok között.

A két utolsó versszak között újra megtalálható a fent leírt immanens kapcsolódás, pontosan abban a formájában, ahogy a II—III., III—IV., V—VI. versszakok közt megfigyeltük. Ez

az immanens, külső formájában is szabályosan ismétlődő, tehát felismerhető kapcsolódás is az álomkép minden részletében való és kizárólagos jelenlétét erősíti.

c) *A költeménynek ez a része csupa kijelentő mondatból áll*, ami szintén a kép önmagában való, pusztá jelenlétét szuggerálja, mert a kijelentő mondatok kizárólagossá teszik a leírást, nem adnak helyt értékelésnek, magyarázatnak, melyek az *értékelő, magyarázó szubjektum külön, a képen kívüli jelenlétét hoznák létre*. Megvan ez a szerepe annak a redukciónak is, hogy minden állítmány igei. Az, hogy nem szerepel sem főnévi, sem melléknévi állítmány, azt jelenti, hogy *nincs egy ítélet-mondat sem*<sup>13</sup> a költeménynek ebben a részében. Tehát a csupa kijelentő, s ezen belül nem ítéelő, hanem cselekvés állítmányú mondat is a kép kizárólagos jelenlétét idézi elő.

d) A főnevek mind határozott névelővel szerepelnek és ez csupa egyetlen (azaz nem sok ilyneműből egy, hanem a maga nemében egyetlen) jelenséggé teszi az általuk jelletteket, vagyis minden részletében való jelenlétté teszi a kép jelenlétét.

3. *Mozgás: az álomkép közeledése és tűnése* (áhitott táj—siratott táj)

a (Ide tartozik a már említett képi elem, a versszakok diszkurzív jelentésében meglevő közös jegy, az újra és újra induló, távolodó mozgás:

- II. ... oldalán az érnek,  
Mely az ősz vetés közt *elbolyong* ...
- III. ... suttog a nő: „vá-vá” ...  
*Nyomon úzi a hím* ...
- IV. ... majd egy nyúl szökik fel  
*S indul az ugarnak, gyorsan karikázva;*  
*„Elébe! elébe!” kurjongat a szántó*
- V. Elkíséri szemmel  
Ameddig belátja, csaknem az égaljig;

<sup>13</sup> W. KAYSER i. m. 135. és 154.

- VII. Karimás kalappal  
a juhőrző gyermek *meglopni akarja*;  
VIII. *Át- meg átszökdécsel . . .*  
XI. *Bokorról bokorra lomha kakuk szállong*  
Szellős róna szélén.

b) a mozgásmotívum alapja érzelmi viszonyulás: vággyal való közelhözás, illetve a tűnékenység okozta melankólia. Ez az érzelmi viszonyulás, a kép kizárólagos jelenlétének érdekében, állítások helyett fogalmi szinten fejeződik ki, jelzős szerkezetekben (jelzőfelsorolásokban és több főnév jelzőjének egyirányú hatásában), szóismétlésekben.

A jelzős szerkezetek:

- I. 2. *Szép, derült*, virágos tavaszi napokkal . . .  
I. *Zöld* berek, *susogó* szellő, *csevegő* patak,  
IX. *kékes* erdő, *sötétebb* karimája,  
X. *árnyas* erdőn  
XII. *örökös* tavasz, *reményszín*

A szóismétlések:

- IV. 3. *Elébe! elébe!*  
VI. *Dalt* zengve repült fel, *dalt* zeng a magasban  
VIII. 2. *Át- meg átszökdécsel*  
XI. 1. *Száz* meg *száz* madárhang  
3. *Bokorról bokorra*  
XII. 2. *Hosszú, hosszú* évsort

A tényközlésen át való, reflektív megjegyzések nélküli *érzelemnyilvánítást* szolgálják a megszemélyesítések is:

- IX. 3. . . . *mintha ott valaki*  
*Szélyel a pázsitra szép mosott ruhákat*  
*Terített volna ki.*  
XI. *Száz* meg *száz* madárhang  
*Szól az árnyas erdőn, titkait beszélvén,*

c) Az újra és újra induló, és távolodó — semmibe vesző mozgás kialakulásához hozzátartozik az is, hogy a versszakok trocheusi lüktetése az első sortól a negyedik felé csökken, bár ezt Aranyánál másutt is megfigyelhetjük, ahol nem lehet neki ilyenféle szerepet tulajdonítani.

#### 4. Jelenlét és tűnés

a) Kétféle hatású a rövid és a hosszú sorok váltakozása. Egyrészt ez a váltakozás állandó gyorsuló és lassuló *mozgásra* emlékeztet — másrészt, ugyanakkor, a sorok szimmetrikus elhelyezkedése *statikus* hatást kelt.

b) Várakozást keltő hatásúak, s így a mozgásmotívumhoz tartoznak a nem túl éles, de gyakori enjambement-ok, viszont zárt, statikus jelleget biztosít a versszakoknak az, hogy minden versszak egy mondat.

c) A mondatrészek mondaton belüli elhelyezkedésének hasonlóan kettős értéke van, mint a versszakok verssor- és versmondat szerinti felépítésének: a köznyelvi használatban egymáshoz közel levő (vagy legalábbis nem ilyen rendszeresen távolkerülő, hanem gyakrabban közelkerülő) mondatrészek a vers szövegében távol kerülnek egymástól. Ez, az enjambement-okkal megerősítve, egyrészt várakozást keltő tényező, és így az *el* motívumhoz kapcsolódik, másrészt viszont hosszabb szólamokat egy egységbe ránt és hosszabb szövegrészeket fog össze egy szintagmába, mint az átlagos közlő szöveg s így a statikus képi jelleg eszköze is.

*A költeménynek ebben a részében tehát :*

a) *A poliritmikus és polifonikus szervezethez* és a II. pontban felsorolt jelentéstani szembenállások is — nevezük az utóbbi jelenséget *poliszémianak* — gyakori ismétlődésükkel csökkentik

a nyelvi elemek denotatív értékét, és egy „hangzati” egységbe fogják össze a szöveget. (A II. pontban felsorolt jelenségek közül pl. ez áll a mozgásmotívum kapcsolási módjára, mert ez ugyanannak a szónak két különböző szövegben, két különböző kontextusban, vagyis más jelentéssel vagy legalábbis más *értékkel* való ismétlődését rendszeresíti, ezáltal természetesen csökkentve az illető szavak önálló jelentésértékét.)

b) A szöveg sehohsem válik szét tényre és reflexióra; ezek egy egységet alkotnak.

c) A jelentéstani szerkezetet képező elemek ismétlődnek, és így megerősítik az új jelviszonyt. *Új jelentés jön létre, amelyet nem lehet diszkurzív beszédben megteremteni*: a kifejezett kép egyszerre jelenlevő és nem jelenlevő, nyugvó és mozgó, jelenléte szimultán, és ezáltal egy pontban, egy pillanatban valósítja meg azt, ami a valóságos időben csak egymás után következhetik. Vagyis, amint József Attila idézett művében írja: „az idő egy szakasza körbenhajlítása” következik be.<sup>14</sup>

### *A költemény második része*

#### *A ritmus és a hangok minőség szerinti eloszlása*

##### *1. A ritmus*

a) A költemény második része (természetesen) ugyanazokból a metrikai elemekből tevődik össze, mint az első rész, tehát 3/3, 4/2 és 2/4-es hangsúlyos ütemekből, valamint trochaikus és nem trochaikus sorokból, illetve félsorokból.

A kezdő és záró versszakokban azonban a hangzati szabályosságok, illetőleg hatások nem olyan sűrűk, s így nem olyan erősek és nincs olyan egységkialakító szerepük.

A tiszta trocheusi sorok, illetve félsorok aránya is csökken, az előző részben 45% volt, itt csak 39%. (A 4/2-es ütemek meg-

<sup>14</sup> JÓZSEF A.: i. m. 145.

szaporodása nem hozza magával az időmértékes ritmus erősödését.)

b) A  $3/3$  és a  $4/2$ -es (illetve  $2/4$ -es) sorok száma nincs egyensúlyban, 48 sorból, illetve félsorból csupán tizennégy  $3/3$  eloszlású, vagyis a  $3/3$ -as sorok aránya csak 29%.

Tehát a költeménynek ebben a részében nincs oly mértékű poliritmia, mint az első részben, és az egyes ritmikai elemek nincsenek olyan egyensúlyban, mint ott.

## 2. A hangok minőség szerinti eloszlása

A második rész hangminőség-alakzatokban is szegényebb, mint az első.

a) Belső rím nincs.

b) Egy alliterációval találkozunk: VI.1. *Hold*-vagy *hóvilág*  
ez

c) Magánhangzószimmetriával itt is találkozunk, de ritkábban, mint az első részben (XIII. hallom a / szélzúgást): összesen  
10. |\_\_\_\_\_|

## Szemantikai struktúra

A költemény első részében *egy* látvány, *egy* helyszín volt szuggesztív módon és kizárólagosan jelen. A jelenlét szuggesztivitását és kizárólagosságát ott többek közt határozott névelős főnevek hozták létre. A költemény második fele viszont két tartományra, két szférára bomlik, egyik a költő és közvetlen környezete, másik a kinti táj. Nyelviileg az első szférát határozott értékű első személyű birtokragos főnevek és első személyű igei állítmányok képviseli k. Pl.:

XIII. 3. H allom a szélzúgást, arcomon is érzem . . .

4. Szinte fázni kezdek.

Összesen 5 első személyű birtokragos főnév, 1 határozott névelős főnév és 4 első személyű igei állítmány.

A második szférát „egy” névelős vagy névelőtlen főnevek, és természetesen harmadik személyű igék képviselik. A határozatlan főnevek száma 14. Pl.:

XIV. 2. hosszú éj

3. vad fürgeteg

Szuggesztíven és szubjektíve lényeges módon a költő és közvetlen környezete, „birtoka” van jelen, mert a birtokragos főnevek önmagukban határozott értelműek. Másrészt viszont ez a szféra csak ténylegesen van jelen, a költő lelkiállapotát nem ez fejezi ki, hanem a külső szféra; minden minősítés: a jelzős szerkezetek, a felkiáltó és kérdő mondatok, az ítéző mondatok, mind arra vonatkoznak. A külső szféra viszont, amelyre a minősítések vonatkoznak, több okból, nincs szuggesztív módon jelen, főképp azért, mert *a főnevek határozatlan volta*, tudvalevőleg, azt fejezi ki, hogy *az általuk jelölt dolog több lehetséges ilyenmű közül az egyik*, vagyis: más hasonló is állhatna helyette, vagy pedig *ez az egy több hasonló jelenlevő közül az egyik*.

Ha egyelőre csak az utóbbi jelentést vesszük is tekintetbe, akkor is nyilvánvaló, hogy az ilyen főnevekből álló leírás nem kelti azt a hatást, mintha az egész képet élesen, hiánytalanul látná a beszélő, illetve láttatná velünk, mert úgy tűnik, mintha a látottaknak csak egy-egy reprezentáns darabját nevezné meg. Ezen az alapon állíthatjuk, hogy a második szféra, az elsővel ellentétben, nincs szuggesztív módon, totálisan jelen.

Másodszor: azért sem totális ez a jelenlét, mert a mozgásmotívum kapcsolódási módja, amely 8 versszak közül 4 között itt is megvan, s egyébként ugyanolyan, mint a költemény első részében — itt nem immanens, hanem reflektív, tehát minden esetben olyan, mint az V—VI. versszak közötti „rossz” kapcsolódás — nem járul hozzá a kép teljes, szuggesztív jelenlétéhez, mivel elemeit nem szemléletileg, hanem gondolatilag kapcsolja, és, például, ugyanúgy kimaradhatnak részletek, a beszélő tetszése szerint, ahogy azt az „egy” névelős főnevekkel kapcsolatban beláttuk. Ilyen kapcsolódás áll fenn a XVI. 3. — XVII. 1., XVII. 3. — XVIII. 1. és a XVIII. 4. — XIX. 2. sorok között.



Ez a megosztás (a két szférára osztás) nyilvánul meg abban is, hogy a költő érzelemnyilvánítása, értékítélete *nem nominális szerkezetekben fejeződik ki, hanem ítéletmondatokban*. Pl.: XVIII. 1.: De oly hús az erdő (ezenkívül még XV. 1., XVII. 1., XXII. 2.). Az ítéletmondatok a kérdésekkel és felkiáltásokkal együtt a beszélő külön jelenlétét szuggerálják. Van olyan stiláris redukció, romantikus költeményekben, amely a beszélő jelenlétét és létét teszi kizárólagossá, mint Kölcsey *Vanitatum vanitasában* is. Itt ez nem történik meg. *Mindkét oldal valóságos, épp ezért teljes a szakadás.* (A második csupán nem jelenlevő, de az is valóságos.)

Az előző részben az ideális táj szuggesztív, totális jelenlétét létrehozó formaelemek között felsoroltuk többek közt a leírást alkotó mondatok, képek mellékmondati szerepét, s megállapítottuk, hogy a jelen idő ezzel együtt szerepel, ez okolja meg a jelen időt. A költemény második részében, az ébredést leíró váltás után viszont *megszűnik a mellékmondati szerep*, a jelen idő nyelvtanilag egyenrangú értékként áll szemben a bevezető versszakok múlt idejével, és így az egész vers viszonylatában egymás után rendeli azt, ami az első részben szimultán volt: az áhított táj jelenlétét és hiányát. Most még egyszer visszatérhetünk a határozatlan névelős főnevekre: az, hogy itt a táj részeit jelölő főnevek „egy” névelővel vagy névelő nélkül szerepelnek, azt is jelenti, hogy az így jelölt dolgok helyett „más is állhatna”, hogy itt már nem eg yidejűség, hanem időbeli egymásutániség uralkodik.

*A költeménynek ebben a részében tehát:*

a) A lényegesen kisebb ritmusbeli és hangminőségbeli szervezethez miatt nem csökken úgy a szavak külön-külön jelölő értéke, mint az első részben; a mozgásmotívum kapcsolódásának sincs különállást csökkentő szerepe, mint az első részben. (Minthogy a szavak a reflektivitás révén ugyanabban a közegben ismétlődnek, a szóismétlés nem jár azzal, hogy a szónak több s így bizonytalanabb jelentése van.)

b) A szöveg önmagán belül jelöltre és jelölőre válik szét (vagy másképp, szubjektumra és objektumra, valóságra és képre), nem alkot olyan sehol meg nem bontható egységet, mint az első rész.

c) A második részben nem jön létre az az új paradox jelentés, amelyet az első részben kimutattunk, s amely ott az „időszakasz körbehajlítása” volt: az áhított táj egyidejű jelenléte és hiánya.

*A költemény két része* — a szembenálló két kép — nem azonos szinten szervezett, a második kép mind ritmusbeli, mind hangminőségbeli, mind szemantikai vonatkozásban lazábban szervezett, nem oly sokszorosan meghatározott, mint az első.

A két rész között vannak deformációs kapcsolatok: susogó szellő (I. 3.) — vad fürgeteg (XIV. 3.) virágos tavaszi napok (I. 2.) — fagyott virágok (XIX. 3.) — szép, derült, virágos tavaszi napokkal (I. 2.) — mily sivár ez a tél! (XVII. 1.) — Kis pacsirta is szánt, / Dalt zengve repült fel, dalt zeng a magasban (VI. 1–3.) — Erdőn farkas ordít (XIX. 3.). Azonban ezek elhelyezkedésében, összefüggésében nincs szervezethez, csupán a szavak dologi jelentése állítódik szembe egymással. Ezek a két rész közt pusztán logikai összefüggést hoznak létre. Ez másképp azt jelenti, hogy a deformáció egyirányú, a második kép visszautal az elsőre, de az első kép nem minősíti a másodikat, nem utal rá. Azonkívül a második képből való visszautalás is külsőleges, pusztán fogalmi; a második kép megismerésével nem tudunk meg semmi többet, semmi újat az elsőről.

Később visszatérünk még a két rész kapcsolatának és a vers egységének problémájára, de részben már az eddigi szembeállításból s a deformációs összefüggések áttekintéséből is kitűnhetett, hogy a vers első és második részéből végső fokon — minthogy belső, költői szervezethezük olyannyira más jellegű és szintű — nem alakulhatott ki egységes, teljes értékű, autonóm műalkotás.

*Arany János és Petőfi Sándor alkotásmódjának különbsége a „Télben” című vers kapcsán*

A *Télben* fent leírt „hibája”, amint előrebocsátottuk, Arany-nak és e korai versének a forradalom előtti romantikához való viszonyából adódik.

A romantika közvetlen utóköra részben természetesen szem-befordul a romantikával. A romantikát a következő vádak érték: a romantikus irónia megszünteti, tagadja, mintegy vörös krétával áthúzza az egész létet, és helyébe *a szubjektum kizárólagos létét teszi*,<sup>15</sup> továbbá *az ideált mint elérhetetlent*<sup>16</sup> kívül helyezi az adott valóságon és a *képzeletet*<sup>17</sup> teszi meg egyedüli korlátlan úrnak.

A romantikus világgépnek többek között R. Wellek megfogalmazása szerint a következő lényeges ismertetőjegyei vannak: a romantikus költők „a költészetet képzeletnek tekintik” (c), „a világot természetnek tekintik” (b), „költői stílusuk pedig szimbólum és mítosz” (a).<sup>18</sup> Ezek a meghatározások segítségünkre lehetnek abban, hogy Arany-nak e költeményben megfigyelhető alkotásmódját összevethessük a romantikus-sal.

a) „A költői stílus szimbólum és mítosz.”

A romantikus költői szemlélet annyiban nevezhető mítikusabbnak, mint az utána következő, hogy nem csupán a vers világát, vagyis a költő által kiválasztott valóságelemekből megalkotott világot tekinti jelentéssel, értelemmel bírónak, hanem a kiválasztott valóságelemeket magukat is úgy tekinti, mint amelyek önmagukon túlmutatnak. A romantikus költemény-

<sup>15</sup> KIERKEGAARD: i. m. 159.

<sup>16</sup> KIERKEGAARD: i. m. 292.

<sup>17</sup> KIERKEGAARD: i. m. 289.

<sup>18</sup> R. WELLEK: *The Concepts of Romanticism. Concepts of Criticism* 1963. Yale University Press. New Haven — London, 161.

ben szereplő jelenségek egyszeri, konkrét, „véletlen” jelenségek (igazi „jelenségek”), de dologi összefüggéseiken, feltárt vagy sejtetett múltjukon és jövőjükön keresztül önmaguknál többre, rajtuk mintegy túllelvő lényegükre utalnak; és ily módon külön-külön kiutalnak a vers világából, azon túl levő értelmet, célszerűséget sejtetnek. (Főképp emiatt a tulajdon-sága miatt érte a romantikát az a vád, hogy az ideált, mint elérhetlent, kívül helyezi az adott valóságon.)

Ezzel szemben Arany verse nem tételez fel semmi, a vers világán, illetve a benne szereplő valóságelemek alkotta világon túl, kívül is létező értelmet, célszerűséget. Ami szimbolikus van benne, az benne van *a szöveg által létrehozott jelenvalóban*, egyetlen jelenségben, amely azonban nem igazi „jelenség”, nem csupán „jelenség”. Ez a jelenvaló mint egység utalhat csak önmagán túlra.

#### b) „A világ — természet.”

A romantikus költemények világa maga hangsúlyozottan természetszerű. A romantikus költészetnek főképp ezt a természetszerűségét, panteizmusát tekintette az utána következő korszak az *én* önkényének. Heine jól ismert, a tengerparti naplementét csodáló kisasszonyról írt versében gúnyolódott a stílusból divattá vált romantika panteizmusán. Arany is gúnyolódott rajta a *Vojtina ars poeticájában*.<sup>19</sup>

A *Télben* c. költemény első részében szereplő jelenség: tájkép, álom, álmotáj, nem hangsúlyozottan „véletlen”, illetve nem hangsúlyozottan csak „jelenség”, hanem merevebb, stílizáltabb annál. Nem követi az álom mint természeti jelenség lefolyását vagy egy tavaszi napét, vagy akár a táj áttekintésének folyamatát; hagyományos elemek vannak benne felhasználva, s hangsúlyozottan szuverén logika szerint rendezve. Érdekes és elgéggé meggyőzőnek látszik, ha összevetjük a *Télbent* Petőfi álom-verseivel: az ő álom-versei egytől egyig „egy bizonyos álom” fikcióján alapulnak, és végig pontosan azono-

<sup>19</sup> ARANY J.: *A. J. Összes Művei* — Bp. 1951. I. 302.

sítható bennük az a külső valóságtartalom, amelyet az álmodó személy átfordít az álom nyelvére, s a vers az álmot mint természeti folyamatot egyébként is pontosan követi, illetőleg imitálja. Legszebb példája ennek Petőfi *Féldalomban* c. költeménye, amely hasonlóképp „éber álmot” tartalmaz, mint Arany verse, és különben szintén 1848 januárjából származik.

c) „A költészet képzelet”

A romantikus költő számára a költészet képzelet, vagyis a romantikus költő ezt az erőt, a saját képzeletét láttatja és érvényesíti leginkább a művét alakító erők közül. (A közvetlen utókor ezt a romantikus vonást is kárhoytatta, ezt okolta, bár nem teljes joggal, a gyengébb romantikus alkotások szerkezeti széthullásáért.)

Vagyis, a romantikára következő újabb korszak költői nem a szabad képzeletet tartották a legfontosabbnak a művüket alakító erők közül.

Petőfi *Az alföld* c. költeményében 1, az éberen szemlélt külvilág képe éles, teljes, körülhatárolt és aprólékos, viszont a *Féldalomban* c. költemény képei, az álom képei, elmosódnak és nyíltak, a végtelenbe veszők. Ezzel szemben 2, Arany itt elemzett költeményében az álomkép éles, teljes és körülhatárolt — és a valóságkép a végtelenbe vesző, nyitott, határtalan. Az első a *képzelet* mint alkotóerő elsődlegességét jelentheti, a második viszont az *ítélő felelősségérzet* elsődlegességét. Ugyanis a képzelet mint alkotó, alakító erő számára a külvilág nagyon is körülhatárolt, sőt szűk; és a szubjektum korlátlan úr, tehát nyílt és végtelen; míg viszont az *ítélő felelősségérzet* számára a szubjektum zárt, véges; és (mivel minden darabjéért, minden pillanatáért felelős vagyok) a környezet, az objektív világ a végtelen.

Összehasonlításaink alapján azt mondhatjuk, hogy Arany *Télben* c. költeményére nem jellemzők azok a fontosabb kritériumok, amelyekkel a romantikát vagy annak forradalom előtti korszakát szokás jellemezni.

Itt visszatérhetünk a bevezetőben idézett József Attila-tételhez. Az, hogy Arany verse mítosztalan, nem természetszerű, és nem a képzelet a költeményt formáló elsődleges erő, egyúttvéve azt jelenti, hogy a szubjektum nem korlátlan úr, nem „világnagyságúvá növelhető”, nem érhető el általa „a világ napfogyatkozása”. Egy tárgy, a valóság egy eleme szerepel csupán, mely a világot elfedve az egész világ egységét jelképezi, s mely mögött a szubjektum rejtőzködik.

A romantikát ért egyik legfőbb vád az volt, hogy a romantikus irónia mögött egy határozott állítás mégis van: „rajtam kívül nincs semmi”. Azonban az irónia korára még magán a romantikán belül egy másik korszak következett, amelyet talán a komoly szó korszakának nevezhetünk, hiszen Victor Hugo vagy a Junges Deutschland íróinak stílusát vagy Vörösmarty ódaköltészetét a szó szűkebb értelmében nem lehet ironikusnak nevezni. (Bár a költő próféta szerepével itt válik igazán szélsőségesé a romantikus irónia, itt válik igazán abszolúttá a költői én.) A forradalmak Európa-szerte való bukása után aztán újra szerepet kapott a költői stílusban az irónia — a németeknél például Raabe, Gottfried Keller, C. F. Meyer műveiben —, azonban nem a korai romantikus, hanem egy újfajta irónia, amely nem a szubjektumot teszi egyedülvalóvá, a külvilág tagadásával (amit a romantikus irónia tesz), hanem fordítva teremti meg a szubjektum szabadságát azáltal, hogy elrejt.

Ha nem is fogadjuk el egészében azt a felfogást, amely a romantikát felváltó korban kialakult, hogy a romantika mindenestül tagadja a külső világot, s egyedül létezővé teszi a szubjektumot, ez az állítás akkor is láthatóvá tette számunkra a romantikus külvilág-szubjektum felfogás és Arany János külvilág-szubjektum felfogása közti különbséget. Azt mondhatjuk, hogy Petőfi *Féldalomban* c. költeménye a szubjektumot tárja fel, s benne mutatja meg a külvilágot, Arany versének álomrésze pedig objektív világot tár elénk, s mögéje rejt el, benne mutatja meg a szubjektumot. Mivel Petőfi idézett álomverse a szubjektumot mutatja, de a világot láttatja, érzékeltetnie kell,

hogy nem csupán a zárt, egyszeri, egységes, helyhez-időhöz kötött személyiségről van szó, hanem az egész világról, ezért láttat térben, időben végtelen távolságokat, s egyes részleteiben homályos, nyitva maradó képeket. És ehhez stilizált szubjektumra van szüksége. Mivel az Arany-vers álomrésze — mely önmagában tekintve nem is pusztán álom, hanem álomban — ébren érvényes objektivitás — mivel ez világot mutat, de a szubjektumot láttatja, érzékeltetnie kell, hogy nem csupán külső világról van szó, hanem a költő önnön körülhatárolt, minden részletében érzékelt lelkéről, azért csak *egy* képet mutat, ez zárt és minden részletében jelenvaló. És ehhez stilizált, klasszikusan megalkotott világra van szüksége. A költeménynek mint kerek egésznek, autonóm műalkotásnak az elemzés első részében kimutatott nem teljes megvalósulása a forradalom előtti romantikával való szembefordulásból ered, olyképpen, hogy a költemény második része és egésze feltételez valamely, a vers pillanatán (tényein, valóságán) túl érő mítoszt, amelyen a vers legjobb, megvalósult, első része alapszik, s amelyre a vers második része és egésze így nem is utal eléggé meggyőzően.

A *Télben* c. költemény első részében felismerhető tárgyi ironiára Arany korai versei közül még a *Reményem, Enyhülés, Visszatekintés*, *A lejtőn* c. költeményekben találunk példát.

KÁSZONYI ÁGOTA

## ABSZOLUTIZMUS ÉS RELATIVIZMUS

### AZ AVANTGARD TERMÉSZETRAJZÁRÓL

A modern művészet legfontosabb problémáinak nyomában újra meg újra a német romantikához kell visszakanyarodnunk, Hegel és Goethe korába, az objektív idealizmus legnagyobb filozófusának és legnagyobb költőjének munkásságához. Végössoron a huszadik század művészetének mindkét fő áramlata

hozzájuk kapcsolódik. Az idealisták tábora Hegel munkáiból merít erőt a marxisták elleni harchoz. De a materialisták számára szintén kikerülhetetlen a két óriás szellemi hagyatéka, csak éppen feje tetejéről a talpára kell állítani. Nem hiába írta Engels, hogy Hegel idealizmusa „tökéletes idealizmus”, tehát utolsó állomása a Marx előtti gondolkodásnak. Esztétikája nemcsak azért kimeríthetetlen forrása a dialektikus materialista történetírásnak, mert összegező mű, hanem azért is, mert olyan kérdésekre keres választ, amelyek részei a modern művészet később kibontakozó folyamatának, és így máig megőrizték aktualitásukat.

Hasonló ösztönző szerepe volt és van még ma is Goethe megannyi művének, nem utolsósorban esztétikai megállapításainak. Annak a maximának is, amely megdöbbenő előrelátással fogalmazta meg a modern művészet egyik legmélyebb filozófiai ellentmondását, az alkotó szubjektum és a befogadó objektum levezethetetlennek látszó feszültségét: „semmi sem groteszkebb, mint ezen a relatív által uralt világon az abszolútot keresni”. Nemcsak az ironia érdemel említést; a megfogalmazásból az is kiolvasható, hogy az abszolút keresése Goethe korában új törekvés a művészetben.

Ami a tizennyolc–tizenkilencedik század fordulóján még csak kezdemény volt, száz évvel később eleven valóság lett. 1908-ban, az első absztrakt festmények létrejöttével egy időben, alig valamivel a futurizmus születése előtt, jelenik meg Worringer híres könyve, az *Abstraktion und Einfühlung*. Nemcsak azért érdemel említést, mert elméleti alapvetése a modern avantgardizmusnak, hanem azért is, mert azt a gondolatot teszi programjává, amit talán Goethe bírált először. Persze ezúttal nem a sorrend kérdése a lényeges; inkább az a „művészetmaterialista” módszer, amit szinte szó szerint vesz át a szellemfilozófia megalapítójától, Riegl-től:

„Abszolút művészi akaráson olyan látens belső törekvést kell érteni, mely teljesen független a tárgytól és az alkotás módjától, magáért való és mint a forma akarása viselkedik.”



Az abszolútizmus tehát nem hangsúlyozó jelző, amely többé-kevésbé független eleme a gondolatmenetnek, hiszen Worringer okfejtésének az a célja, hogy megmutassa az „abszolút formá”-hoz vezető utat. Ha a közlésvágy mint abszolút művészi akarás fogalmazódik meg, szinte természetes, hogy ennek célja is abszolút lesz. Méghozzá olyan abszolútum, amely a relativizmust legyőzve valósítja meg önmagát:

„... az absztraktra kristályosított formákhoz közeledve a tárgy (Objekt) megszabadul viszonylataitól (Relativitát) és halhatatlanná lesz.”

Az absztrakció és az abszolútizmus itt egy és ugyanazt jelenti, mint az alkotás eszköze és célja, kölcsönösen feltételezik egymást.

Ettől kezdve aztán szinte minden jelentősebb manifesztumban vagy művészetelméleti munkában, amely valamelyik avantgard irányzat törekvéseit fogalmazza meg, megjelenik az abszolút művészet fogalma. Először az absztrakt képzőművészek írásában, hiszen Worringer könyve lényegében ezek számára készítette elő a talajt. Idézhetnénk Hoelzelt, aki ugyan nem tartozik a modern művészet jelentősebb egyéniségei közé, de már igen korán, jóval az izmusok fellépése előtt az abszolút művészet mellett tört lándzsát. Őutána Kandinszkij nevét kell említenünk, annak ellenére, hogy Walter Hess a kettőjük művészetszencmlélete közötti alapvető különbséget hangsúlyozta. Kandinszkij írja: „A festészet és a zene egyre inkább arra törekszik, hogy »abszolút« műveket alkosson.” Az abszolút fogalmát hasonlóan értelmezi, mint Worringer, aki a belső látens tartalmak külső formát öltő objektivációját írta le. A művészettörténész tudós analízisét a festő képszerű nyelvre fordítja:

„Miközben a művész képet fest, mindig »hall« egy hangot, amely egyszerűen csak »helyeset« vagy »igazat« mond.”

Az absztrakt expresszionizmus legjelentősebb képviselőjénél azért is érdemes hosszabban időznünk, mert Kassák Lajos, a

magyar avantgard vezéregyénisége, éppen tőle kéri számon az abszolút művészetet, amikor felteszi a költői kérdést: „De abszolút képek-e Kandinszkij képei?” Ezt a mondatot az a Kassák fogalmazta meg, aki maga is az abszolút művészet megteremtésére törekszik. Hogyan, mi módon, a későbbiekben még részletesen fogunk róla beszélni.

Egyelőre zárjuk be azt az ívet, amely Hoelzellel kezdődött. Most már szűkszavú idézetekkel, éppen csak jelezzük, az egyes állomásokat; azt aényt, hogy a század eleji avantgard mozgalom minden fontos irányzata felveszi programjába az abszolút művészet jelszavát. „A régi és az új elválása most abszolút és végleges” — írja Mondrian. „Rend—rendetlenség; én—nem én; állítás—tagadás — ezek az abszolút művészet legmagasztosabb fénysugarai” — olvassuk a dadaista kiáltványban; „az abszolút festészet legmagasabb kifejeződéséhez emelkedünk fel” — írja Marinetti a futurista szobrászok kiáltványában; „A kubizmus — állítja Apollinaire — tiszta festészet lesz”; Malevics szuprematizmusa pedig „igazi és abszolút rend”. Még a német expresszionizmus szótárában is helyet kér a fogalom. A *Sturm* 1919 októberi számában jelent meg Johannes Molzahn írása, *Az abszolút expresszionizmus kiáltványa*; két évvel később Rudolf Blümmer ír cikket ugyanitt az „abszolút költészet”-ről, amit a szó művészetének (Wortkunst) nevez, nyilvánvalóan a „tiszta festészet” analógiájára.

Az abszolutista gondolkodás, amely minduntalan átcsap önmaga ellentétébe, a filozófiai relativizmusba, végső soron metafizikus rendszer, amely megbénítja a dialektikát. Ennek ellenére felelőtlenség volna, ha ezt a képletet minden további konkretizálás nélkül húznánk rá a művészet valóságára. Egyrészt azért, mert a valóság mindig is gazdagabb, mint az elmélet; a Marx utáni filozófiák között is vannak olyan idealista rendszerek, amelyek nagy hatást gyakoroltak a szellemi életre. Másrészt sosem célravezető, ha a kész művet a program — vagyis az alkotói szándék — alapján magyarázzuk. Hiszen a célkitűzés és a megvalósulás csak ritkán fedi egymást; még az is előfordul, nem is olyan nagyon ritkán, hogy a mű szinte

teljes ellentétben áll az egykori szándékkal. Gondoljunk csak Balzacra, aki a francia királyság diadalmas emlékműve helyett máig érvényes leleplező kritikát adott korának társadalmáról. A szándék kritikátlan apológiája különösen veszélyes módszer akkor, amikor a művész olyan kérdést elemez, amelynek nincs felhasználható vagy útmutatásul szolgáló előzménye a dialektikus és történelmi materialista irodalomban. A művészeti absztrakcióról Worringer írta az első jelentősebb tanulmányt, természetes tehát, hogy az absztraháló és absztrakt irányzatok minden kritika nélkül vették át mélységes idealizmusát. Sajnos, még egyetlen komoly marxista elemzés sem született, amely megvizsgálta volna, nincs-e olyasfajta divergencia a modernistának nevezett irányzatok teljesítményei és ars poe-  
ticái között, mint amilyen különbségre Marx hívta fel a figyelmünket Balzac regényei kapcsán. Nem vitás, hogy a futurista, dadaista és absztrakt programnyilatkozatok telve vannak idealista és szellemtörténeti, szubjektivista és metafizikus tételekkel. De nem kéne-e még bizonyítani, hogy ezek a tételek pontosan fedik a műveket?

Aki erre a nem könnyű vizsgálatra vállalkozik, észre fogja venni, hogy a tételek között is nagy különbségek vannak, olykor még akkor is, amikor szinte szó szerint ugyanazt olvasuk. Ha az avantgard kutatója és nemkevésbé nevezetes apológusa, Michel Scuphor azt mondja, hogy a „művészet metafizika”, akkor ezt a kijelentést egyértelmű idealizmusnak kell tekintenünk. Már csak annál is inkább, mert a művészt az élet eleven valóságától izolált szellemi lénynek képzelem, akinek csupán csak magamagával van kapcsolata:

„De éppen a művészetnek ez az abszolutizmusa, ennek az egyetemes életnek az ereje mutatja, hogy itt az ember szemben áll azokkal a realitásokkal, amelyek őt meghaladják.”

Kandinszkij — a művész — szinte ugyanezt mondja, mégis másképp kell értelmeznünk a szavait. Bár a művészi tartalom — és a forma — nem a szubjektum terméke, hanem azé a valóságé, amelynek a tudat is csak egy kis része, az alkotó szemé-

ben úgy látszik, mintha a művet pusztán önmaga hozta volna létre. Ha tehát Kandinszkij belső hangról beszél, ez még nem feltétlenül idealizmus, mert hiszen a művészt „belső hangok”, a tehetség és tudás vézscsengői irányítják munkájában. Művészetének idealizmusát művei alapján kellene bizonyítani.

Az abszolutizmus fogalma ugyanakkor jellegzetes terméke a kapitalista társadalomnak, amely elidegeníti egymástól az alkotót és a műélvezőt, megfertőzi még a művészet anyagát is. A tiszta művészet eszméje a l'art pour l'art apológiája is lehet persze, de lehet ennek éppen az ellenkezője is, a társadalmi felelősségtudat jelentkezése. Még nem ítéletmondás, mely a fennálló társadalmi rend, tehát az imperializmus igazságtalanságait leplezi le. Nem beszéd ez – inkább hallgatás, a művészet éhségstrájkja a könyörtelen bánásmód ellen. Ami nagyon bátor tett. Arról nem is szólva, hogy segít megtisztítani az eszközöket, s így végső soron nem kis hozzájárulás a cselekvő művészet ügyéhez.

Az abszolút művészet fogalma igen gyakran összekapcsolódik az új világ és az új társadalom követelésének jelszavával. Az abszolút művészet mint a jövő művészi szellem fogalmazódik meg a különféle proklamációkban. Tolsztoj nem tartozik a modern irodalom kezdeményeihez sem, hiszen a realista próza egyik legnagyobb személyisége, de még ő is gyökeres változásról ír, ő is abszolútumokban fogalmaz, éles, metafizikus határt von a múlt és a jövő közé:

„A jövő művészete, az, amilyen valóban lesz, nem a mai művészet folytatása, hanem egészen más, új alapokon jön létre, amelyeknek semmi köze sem lesz azokhoz az elvekhez, amelyek a mi művészetünket. . . irányítják. . .”

Megdöbbenően pontos a fogalmazás. Az avantgard legtöbb manifesztuma pontosan ugyanezt fogja mondani. Az izmusok legsúlyosabb eszmei frontja a régi és az új kultúra értelmezése körül alakult ki. A legtöbb modernista irányzat ugyanis élesen szembefordult az elmúlt korokkal és szakított mindennemű hagyománnyal. Elsőnek természetesen a futuris-

tákat kell említenünk, de ugyanerre törekedtek a dadaisták is, akik még magát a művészetet is megtagadták, divatjamúlt ruhának bélyegezték, s habozás nélkül dobták ki az élet kellék-tárából. Az expresszionizmus ideálja az új ember volt, aki megváltja a világot. A konstruktivisták az új világ felépítésére fogtak össze.

Ennek ellenére majdnem minden irányzat őst keresett és talált magának a múlt művészetében. Az expresszionisták a középkorban, a kubisták a néger plasztikában, a dadaisták a primitív kultúrákban, a futuristák őskori ábrázolásokban, a szürrealisták a népművészetben találtak elméletük számára igazoló gyakorlati példát. Nem sikerült tehát szakítani a múlttal, mert nem lehet megtagadni az élet törvényeit, a folytonosságot sem. Az abszolutizmus felett azonban nemcsak a gyakorlat mondott ítéletet. A marxista gondolkodók természetszerűleg élesen bírálták az irányzat eszmei fogyatékoságát. Elsőnek Lenint említeném, aki egy levelében a következőt írta: „Mi nem hiszünk az »abszolútumokban«.” Későbbi írásaiban pontosan kifejtette, hogy az új – a proletár – kultúra a régi kultúra anyagából épül, s hogy a proletariátus sosem alkothat magának új kultúrát, ha a régi kultúra eredményeit nem sajátítja el. A semmiből nem lehet új világot építeni – még a szellemi életben sem.

Az abszolutizmus kritikájáról szólva nem feledkezhetünk meg Lukács Györgyről, aki *Művészet és objektív igazság* című tanulmányában a marxista ismeretelmélet segítségével leplezte le Lippsnek és tanítványának, Worringernek szubjektív idealizmusát, az „abszolút művészi akarás” metafizikus filozófiáját. A művészi alkotás viszonylagos önállóságára és zártságára építve bizonyította az alkotó tevékenység visszatükröző funkcióját. A tudományos igazság abszolút és relatív jellegét vizsgálva arra a következtetésre jut, hogy a műalkotásoknak is megvan ez a kettős tulajdonsága. Marx nevezetes példájára hivatkozva magyarázza meg, miért nem érezzük gyerekesnek a görög eposzokat, miért van, hogyan lehetséges, hogy még ma is maradéktalanul tudjuk élvezni a sokszáz évvel ezelőtti szüle-

tett remekműveket. A kérdésre adott válasz valahogy így hangzik: a mű — vagyis az igazság — abban a történelmileg meghatározott közegben jelenik meg előttünk, amelyben egyszerre van jelen abszolút és relatív volta, a jelen szükség-szerűsége és a jövő lehetősége.



Babits Mihály szintén a hagyomány és az újítás köré csoportosította érveit, amikor 1916-ban tanulmányt írt *A tett* avantgard íróiról. A portréfestészetre hivatkozott, amelyben századok óta használt eszközök és formák határozzák meg a művész lehetőségeit. Kassák viszont a maga válaszában, mint Szabó Júlia írja *A magyar aktivizmus története* című könyvében, már a modern művészet érveit fogalmazza meg:

„a négerék plasztikáját és az »egészen primitív festők« képeit említi, amelyek klasszikus hagyományok nélkül juttatják érvényre az arc karakterét. Kassák az »értelem és a komponáltság« ismérveit fedezi fel a szabadon futó vonalak és színek egyensúlyára épülő Kandinsky-festményekben, amelyeket a szabadverssel vet össze... Védekezésében és magyarázatában, ha nem is olyan rendszerezetten, mint Worringer-nél vagy Kandinskynál, nem is olyan ellentmondásos gazdagságban, mint Apollinaire-nél, de világosan és határozottan fellelhető a modern képzőművészet egész apológiája.”

Nem véletlen, hogy Szabó Júlia tanulmánya, mely az Akadémiai Kiadó gondozásában jelent meg, a magyar avantgard kezdeményeit kutatva szintén Worringerhez kanyarodik vissza, akinek nevezetes műve hatást gyakorolt a század elejének minden jelentősebb modern áramlatára — a szellemi csoportosulásokra és az alkotókra, az életművekre és az egyes művekre. A *Művészettörténeti Füzetek* 3. kötete nem elméleti írás, hanem pozitivistá alapossggal és nagy tájékozottsággal készített feldolgozás, kézikönyvszerű, rövid, de tömör összefoglalás *A tett* és a *Ma* köré csoportosult magyar aktivizmusról. Elsősorban a képzőművészekkel foglalkozik; Bortnyik, Uitz, Kassák, Nemes Lampérth, Moholy—Nagy munkásságával és a Kassák lapjaiban közölt manifesztumokkal, s így hű képet

ad tíz esztendő történetéről. Nem utolsósorban azért, mert Szabó Júlia nem feledkezik meg témájának éltető közegéről, a kortársi irodalomról sem. Ha csak teheti, idéz verseket is — Barta Sándortól, Kassák Lajostól, Verhaerentől, Komját Aladártól, Lengyel Józseftől. Így nemcsak a magyarázat lesz könnyebb és az olvasó számára világosabb, de a korrajz is teljesebb és pontosabb, hívebb a könyv műfajához. Események és idézetek, adatok és elemzések, elméleti következtetések és nemzetközi összefüggések kényes egyensúlyára épül a tanulmány. Ez a sokrétű anyagkezelés azonban nem mindig crény; néha olyan érzése van az embernek, hogy a problémák feltárása és az egyértelmű állásfoglalás elől a szerző mindig más szempont védőszárnya alá menekülve tér ki.

Ne csodálkozzunk hát, hogy Szabó Júlia tanulmánya nem tesz kísérletet, hogy olyan ideológiai tanulságokkal szolgáló részletproblémákba bonyolódjék az eseménytörténet helyett, mint például az abszolutizmus kérdése. De ez nem azt jelenti, mintha tudomást sem venne róla; az elemzést itt néhány szavas megállapítás pótolja. Szabó Júlia jól ismeri az abszolutizmust, különben nem írna a modern képzőművészet apológiájáról annak a Worringernek a kapcsán, aki elindítója volt az apológiának. Hasonló következtetésre jutunk, ha részletesebben megvizsgáljuk az aktivizmus fogalmát, amelynek használatát éppen a szerző eleveníti fel, hangsúlyozva, hogy

„Közép- és Kelet-Európa 10-es évekbeli művészeti mozgalmainak jellemzésére az expresszionizmuson belül feltétlenül használható az aktivizmus fogalma”.

S valóban: az aktivizmus nem stílusirányzat vagy tartalmi mozzanat, hanem olyan művészi alakító és szemléletet meghatározó módszer, amely hatással volt az expresszionizmuson kívül a futurizmusra, a kubizmusra és a szuprematizmusra is. Cselekvést sürgetett és türelmetlenül agitált. Egyrészt társadalmi változásokat követelt; másrészt, ez volt a gyakoribb, forradalmat követelt a művészetben, és szakítást hirdetett a múlttal. A változás programja elsősorban a művészet önálló-

ságának tudatából fakadt és nem a társadalmi helyzet elemzéséből. Ezért a modern művészet számos kezdeményezésének csupán egységfront alapon volt kapcsolata a munkásmozgalommal, s ez a kapcsolat szükségszerűen felbomlott, amint győzött a forradalom, Szovjet-Oroszországban is, Magyarországon is.

A művészet, amely Worringer rendszerében elválni látszik a természet világtól, önálló organizmus lesz, amelynek saját mozgása és törvénye van. Ezt nevezik „abszolút művészi akarás”-nak vagy „lappangó belső követelés”-nek. Az aktivisták igen gyakran használják az akarás-akarat ikerfogalmát.

„Az új festő szeme elé állított modell nem lefestendő téma, csak formákra emlékeztető matéria a teremtő akaratnak” — írja Kassák *A plakát és az új festészet* című cikkében.

A Worringer-féle organizmus, amely hatott a futuristák állandó mozgást hirdető programjára, a tulajdonképpeni aktivisták, a *Die Aktion* és a *Ma* művészeinek munkásságában már a társadalmi feladatok szükségességét is feltételező magatartásformát alakított ki. De azért az sem egészen véletlen, pontosan kifejezi az aktivizmus idealista eredetét, hogy például Kassák az emberek lelkében végbement pszichológiai változásokkal magyarázza az orosz forradalom sikerét, s maga is ilyen jellegű folyamat kimunkálását tűzi ki célként maga elé.

Az aktivizmus egyszersmind lendítő erő, amely új meg új kísérletekre csábítja Kassákot, aki így kijárja az izmusok iskoláját, a futurizmustól az expresszionizmuson át a dadaizmusig, míg végül a konstruktivizmusnál megállapodik. A konstruktivizmus nem mond ellent az aktivizmusnak, a cselekvés filozófiájának. Mondrian például azért redukálja képeit elemi formákra, hogy a vízszintes és a függőleges egyenesek mozgást indukáló feszültségét örökítse meg. Szabó Júlia könyve az aktivizmusnak ezt a kései formáját már csak nagy vonásokban vázolja. Az emigrációba kényszerült magyar aktivistákról szóló fejezet a szükségesnél rövidebbre sikerült. Az olvasó nem tudja, történt-e valami fontos változás a korábbiakhoz képest, mert szinte hiányzik a Barta Sándor és Uitz Béla kiválása,



valamint a lap megszűnte közti öt év, a húszas évek első felének ismertetése.



Kassák valószínűleg sosem olvasta Worringer könyvét. Szellemét azonban, amely átítatta a kortársi művészetet, ő sem tudta kikerülni; hatása alá került, amint Szabó Júlia is megfogalmazta. Tudva, nem tudva, az ő szavaival érvelt, amikor a modern irodalom állásait védelmezte Babitscsal szemben. Az abszolút fogalma viszonylag későn jelenik meg műveiben, majd csak a húszas években. De már 1916-ban is olyan elveket vall, amelyek arról tanúskodnak, hogy magáévá tette az újkantiánus esztétikának azt a tételét, hogy az esztétika teljes mértékben szembenáll a természeti szépséggel. Ezért mondja, hogy az új festő képében megjelenő új művész nem a szemei elé táruló látványból, ha úgy tetszik, az élet mindennapi valóságából indul ki, hanem a tudatában működő teremtő akaratnak ad formát. Az impresszionizmussal is azért fordul szembe, mert naturalista. Kíméletlen harcot folytat mindenféle naturalizmus ellen, mert „A művészet: teremtés”, „A naturalizmus: konvenció”. Azaz: a természeti valóságtól független önálló életre, önnemzésre képes lénynek fogja fel a művészetet. Mint Worringer, aki a következőket írja már sokszor idézett könyvében:

„A mi kutatásaink abból a feltételezésből indulnak ki, hogy a műalkotás mint önálló organizmus egyenértékű a természettel és legmélyebb belső létében nincs vele összefüggésben. . .”

Természetesen nem lehetetlen, hogy Kassák már a tízes években is ismerte az abszolutizmus értelmezését a modern művészetet illetően, csak nem értett vele egyet és ezért nem találkozunk vele írásaiban. Ezt a feltételezést látszik megerősíteni az abszolutizmus kassáki szóhasználata és a kassáki pálya. Kassák a legtöbb avantgard irányzattól eltérően szellemi egységfrontot alakított ki lapjaiban. Bár indulásakor elsősorban az expresszionizmus volt rá hatással, helyet adott a futuriz-

musnak, a kubizmusnak, a dadaizmusnak és általában minden olyan törekvésnek vagy művésznek, aki és ami a régi kultúra ellen, az új kultúra felépítéséért szállt síkra. Ezt a programot tudatosította Juhász Gyula a *Máról* írt cikkében:

„A Ma nálunk azt a hivatást teljesíti, amit az olasz futuristák, a német és a francia expresszionisták orgánumai együtt. A Ma nem egy párt lobogója. . . nem utánoz és nem másol idegen törekvéseket, de szolidáris minden igazsággal és művészettel, amely a korhadt világot rohasztja és az új világot kalapálja és koszorúzza.”

Kassák, aki általában és egészében szegődött az új művészet prófétájául, nem állhatott egyetlen irányzat mellé sem olyan abszolutisztikus elfogultsággal, ahogy ezek az irányzatok tettek különféle kiáltványaikban. Aradi Nóra figyelmeztet arra, hogy az izmusok között nincsen olyan mély szakadék, mint ahogy azt mondani szoktuk: „. . . míg elveikben többnyire kizárják egymást, formai újításaikat nagy részben átadják egymásnak.” Ugyanakkor ennek a fordítottja is többnyire igaz, ami csak megerősíti az iménti megállapítás érvényét. Egy sor nagyon lényeges kérdésben egyáltalán nincs lényeges különbség az egyes izmusok között, elég, ha csak a múlt és a jövő viszonyának értelmezésére vagy a művészi alkotás folyamatának leírására gondolunk. Inkább a forma terén látunk olykor lényegesebb különbségeket. Ezt a gondolatmenetet igazolja Kassák útja is, aki minden különösebb zökkenő nélkül tette magáévá a különböző izmusokat. De beszélhetnénk arról is, hogy az expresszionizusból, a konstruktivizusból, a szürrealizusból és a futurizusból egyaránt érkeztek jelentős alkotók a szocialista realizmus gyakorlatához. Valószínű tehát, hogy az izmusok -- legalábbis a század első három évtizedében -- közös nevező alá hozhatók, amely alapján már a szembeszökő eltérések is magyarázhatók. Így közös: abszolutisztikus jellemvonásuk, amely nem kis részben oka volt a különbségeknek is; az abszolutista rendszer zárt világ, amelyből nincs kiút; ha elöregedik, le kell rombolni és újat kell építeni.

A magyar avantgard toleráns voltát jelzi, hogy tisztelettel adóztak a múlt nagyjainak. Még az impresszionisták -- Rodin

és Ferenczy Károly — haláláról is megemlékeztek. Bírálták őket, de nem pocskondiázták egyiket sem oly módon, ahogy például a francia szürrealisták tették Anatole France temetésén. Távol állt tőlük az olasz futuristák eszméje, a múzeumok lerombolása, és nem azonosították magukat az orosz futuristákkal sem, akik Puskind és Gogolt is ki akarták dobni a jelenkor gőzhajójából. Alapvetően új művészet mellett szálltak síkra, de ez nem azt jelentette, hogy meg akarták semmisíteni az elmúlt korok művészetét. Ezért közölhettek verset Arany Jánostól is, aki pedig semmi hatással nem volt tevékenységükre.

Kassák eszmerendszerének számos abszolutista vonása van. Az egyik legjelentősebb: a permanens evolúció gondolata, az állandó előremozgás ígéje, amelyről már Gáspár Endre megállapította 1924-ben megjelent könyvében, hogy egybemossa a mennyiségi felhalmozódást jelentő változásokat és a minőségi ugrást képviselő forradalmat. Ebből a metafizikus értelmezésből nő ki a többi antinómia: a politikától egyértelműen elhatárolt művészet, amely az élet esszenciája, vagyis útmutató lángoszlop kíván lenni; az egyén, aki miközben tovább építi maga körül a szigetet, a kollektíva tudataként lép színre. Kassák csupa olyan fogalmat használt, amelyben a valóságban dialektikus kapcsolatot alkotó mozzanatok egyszer feloldhatatlan ellentétben, máskor elválaszthatatlanul azonosulva jelennek meg. Tipikus példa erre a „kollektív individuum” szókapcsolat, amellyel igen gyakran találkozunk Kassák írásaiiban. Nem véletlen tehát, hogy az a költő, aki a törvények megismerése és tudomásul vétele helyett a megváltoztathatatlan folyamatok megváltoztatására törekedett, és aki sosem ismerte el a nyugvópontok szükségszerűségét, vagyis a mozgás abszolút jellege mellett a nyugalmat jelentő relativitást, akkor, amikor a művészetben végre eszmeileg is tisztázott pontra talál, megálljt parancsol magának, abszolútnak nevezi el az új művészetet, s többé nem is fog új kísérletekbe.

Ez az abszolút művészet a konstruktivizmus szigorú világa, amelyről már megállapítottuk, hogy egyáltalán nincs ellent-

mondásban az aktivizmus gondolatával. Az a Kassák nyilatkozik meg itt is, akinek már korábban is a meglevő valóságtól elváló kultúra volt az ideálja, s aki most így fogalmazza meg a feladatot: „Alkotni — nem alakítani.” Nemcsak az alkotás módszere abszolutisztikus, de az eredmény is, mert „Az abszolút kép a képarchitektúra”.

Mint minden abszolutizmus, ez is átcsap önmaga ellentétébe, a relativizmusba. Kassák abszolút művei, a képarchitektúrák mellett születnek a számozott versek, amelyekben végletes formát ölt írójuk relativizmusa és szubjektívizmusa. A dadaista költemények és a konstruktivista képek között azért sincs ellentét, mert ez is, az is az értelmes világért áll ki, csak az eszközeik mások; az egyik a káosz értelmetlenségét, a másik pedig a rend biztonságát örökíti meg. (Ez is egy érv egyébként az izmusok szemléleti rokonsága mellett.) Szó sincs tehát arról, amit Kassák is megfogalmazott, mintha a dadaizmust a konstruktivizmus váltaná fel. Mindkét probléma végső soron egyetlen gondolati tisztázatlanságra és világnézeti válságra vezethető vissza, amelyből egyszerre fakadt abszolutizmus és relativizmus, konstruktivizmus és dadaizmus, festészet és költészet. Ezért is van az, hogy Kassák a képarchitektúra megszületése után is tovább írja cím nélküli költeményeit.

Az abszolutizmus kritikájáról, ha csak röviden is, már esett szó. Kassák relativizmusát nem kisebb költő, mint József Attila bírálta a *35 vers*-ről írott recenziójában:

„Nincs más a világban, csak solus ipse, csak ő maga, csak Kassák Lajos, a számozott versek szerzője, ifjúmunkások szolipszista nevelője. A szolipszizmusról azt írja Lenin, hogy világnézet világ nélkül. . . Búja, bánata. . . saját esendő személyéhez kötött.”

Pontosabban az utókor sem fogalmazhat.

VADAS JÓZSEF