

BARTA JÁNOS

ARANY JÁNOS TOLDIJÁRÓL*

(VILÁGKÉP ÉS STÍLUS)

Aki ma Arany első remekét elemezni akarja, az talán nagyon könnyű, talán nagyon nehéz feladatra vállalkozik. Ha — mint én magam egy előző tanulmányomban megpróbáltam — fölfejtjük azokat a hatóerőket, amelyeknek egyszери, szerencsés összetalálkozásából a nagy mű megszületett, ennek magának tárgyalásában az első lépéseket már csak úgy tudjuk megtenni, ha számbavesszük a szakirodalom eddigi eredményeit is. A *Toldi* olvasók, költők és irodalmárok nemzedékeinek volt élménye; lehetetlen, hogy ezek az élmények ne befolyásolják azt is, aki új szempontokkal közeledik hozzá. Amit tehát a következőkben nyújtok, az voltaképpen egybeötvözése elődeim és a magam műélményének; az Arany epikájáról kialakult koncepcióm igazolása — nem kis részben elődeim segítségével.

Hadd utalom tehát az érdeklődő olvasót azokra a kiemelkedő elemzésekre, amelyek a magyar irodalomtudományban eddig napvilágot láttak, különösen Voinovichra, Horváth Jánosra és Keresztury Dezsőre. Hozzá kell még vennünk, hogy a részlettanulmányok száma is tekintélyes; az esetleges mondai alapok, a történeti Toldi, a mű népiessége, kompozíciója, emberalakjai,

* E közlemény folytatása egy Arany epikájáról évekkel ezelőtt elkezdett tanulmányorozatnak. Megelőző darabjai: *Arany János és az epikus perspektíva* (1972), — *Arany János eposzírói pályakezdése* (1974) (mindkettő újabban *Klasszikusok nyomában* c. tanulmánykötetemben). — Sajtó alatt van még egy *Bevezetés Arany Toldijához* című fejezet is. Természetesen az immár száz évnél gazdagabb Aranyirodalom ismeretében nem törekedhettem teljes eredetiségre; a már eddig tisztázott eredményeket óhajtottam saját, az előző tanulmányaimban kifejített koncepcióba beolvasztani.

nyelve, pedagógiai értéke mind találtak tüzetesebb vagy felszínesebb méltatókra; a komparatiztika a műbe beolvasztott irodalmi hatásoknak igyekezett nyomára jutni. Minderről tájékoztatnak Voinovich kommentárjai a *Kritikai Kiadás* II. kötetében. Így számomra az van most előtérben, hogy megéreztessem azt a különleges helyet, amelyet ez a „költői beszély” Arany epikus életművében elfoglal, kiindulásként véve előző tanulmányomat (*Arany János és az epikus perspektíva*, 1972), amely szerint Arany epikus tehetségének egyik fő hatóerejét az úgynevezett dimenzió-alkotásban és dimenzió-váltogatásban látom.

Első feladatomban tehát azt az egyedi dimenziót körvonalazni, amelyre a *Toldi* világa épül. Itt azonban már tört úton járok: a dimenzió uralkodó hangulatát Horváth János tökéletesen megéreztetette egyetemi előadásaiban. Arról van szó: hogyan formálja át Arany Toldija alakját a maga költői-emberi ihletének erejével; „nagy művészetel, tapintattal folyik ez az egyre bensőbb, családias közelségbe hozó áttelekésítés az alaknak.” „Innen a bizalmas, otthonos légkör, mely olvasásakor körülönt bennünket.” Beszél „az intimség” hangulatáról: „Hőse alakja nem pusztán egyéni elkülönözöttségben áll előttünk, . . . hanem családi függésében, s elejétől végig családi-érzelmi viszonyítottságban marad, mintegy az otthon, a család szempontjából fogva föl.” A szerelmi motívum hangsúlyozott hiánya teszi teljessé a családi függést. (*Tanulmányok*, 401. sk.)

Noha tehát a téma maga és Ilosvai históriája sugallná a szélesebb történeti felfogást, a lovagvilághoz és az udvari élethez való tapadást, Arany ebből csak a legáltalánosabb keretet és a lovagiság és bajvívás minimális kellékeit hagyja meg; a magyarságot „böcsmérő” cseh vitézben éppen csak fölillantja a mesékben és mondákban elengedhetetlen „ellenség-képzet”-et; egyébként a szélesebb történeti szemhatár vagy a korhoz kötött tér helyett egy közeli, leszűkített dimenzióban játszatja le az eseményeket. Voltaképpen csak egy családot, egy udvarházat és közelebbi környezetét látjuk; a szokások, az életmód és a szólások révén virtuálisan jelen van egy Arany-korabeli falusi-határmenti közösség; ennek fogalmai, szokásrendje érződnek a sze-

replők viselkedésén. Az összetartó erő nem formális: azonos az alapvető emberi viszonyulásokkal és magatartásformákkal. A dimenzióknak ez a szűkítése egyúttal elmélyítést, étellel való telítettséget is jelent: Arany e kis világba ömleszti bele a maga újonnan feltörő meleg emberségét. De nem akarom megismételni azt, amit Horváthnál és Voinovichnál a művet átható közvetlen, meleg, idilli életről oly szép kifejtésben olvashatunk. Az otthonosságot, a maga közeli világa körüli építkezést mi sem érezteti jobban, mint az a vallomás, hogy Toldi Lőrincné alakját saját édesanyjáról mintázta Arany. Hogy ez a dimenzió-élmény mennyire áthatja a *Toldi* egész világát, annak meglepő dokumentumait találjuk a mű nyelvében: olyan eszközöket, amelyeket csak ismételt átéléssel és elemzéssel veszünk észre. Pásztor Emil (*Arany János Toldijának nyelvi gazdagsága*, MNy. 1964) azt figyelte meg: hogyan nevezi vagy jelöli, szólítja meg Arany a kis költői beszély szereplőit, természetesen elsősorban Miklóst és Bencét. A címben, az előhangban és az első énekben 32-szer jelöli vagy nevezi meg Arany Miklóst, s a 32-ben alig van ismétlés: az önálló megjelölések száma 19. A számolgatásnak pozitív tanulsága van: a nagy változatosság a közeli perspektívát, az intimitás, a meghittség légkörét erősíti. (Persze nemcsak a megjelölések száma, hanem jellege is számít.) Tanulságosan pécézi ki Pásztor a szókincsnek amaz elemeit, amelyek a közeli-paraszi életkörhöz való kötődést példázzák: az „ég” és a „föld” változatos előfordulása mellett megkülönböztetett jelzés-ereje van a „kenyér” és rokon fogalmi gyakori felbukkanásának.

Voinovich szerint a cselekmény a mesék örök jelenében vagy időtlenségében játszódik le; az elbeszélés-idő túlnyomórészt a jelen. („Ma múlt időt használ, az csak ál-múlt, mint a mesében.”) Az idő- és térjelzésekkel ennek megfelelően Arany teljesen nagyvonalúan bánik. Nappal és éjszaka, virradat és alkonyat az időjelzők; a környezet funkcionalitását már Kemény Zsigmond kiemelte:

„Magok a tájképek és természeti jelenségek is nemcsak azon igézetért teremtvék, mellyel kedélyünkre és képzelődésünkre hatnak, de

közvetlen céljok is van; mert vagy szükséges rámái a költő alakjainak (mint a nagyfalusi határ), vagy a cselekmény kimaradhatatlan színhelyei (mint a nádas), vagy motívumok bekövetkezendő tényekre; vagy végre a cselekménybe olvadnak fel s cselekvényekké válnak (a szigeti párbajnál a víz tükre).”

A környezetet néhány markáns, kiemelt mozzanat jelzi:

Pest város utcáin fényes holdvilág van,
Sok kémény fejrlik fenn a holdvilágban;
Barna zszindelytetők hunyászknodnak alább,
Megborítva mintegy a ház egész falát.

(Egyébként a folytatásban van az egyetlen utalás arra, hogy Miklós egy hajdankori Pesten jár.) A cselekményhez igazodó környezetjelzésnek jó példája az a bizonyos szegényes csapszék, Toldi mulatozásának színhelye. Tisztában lehetünk Arany módszerével, ha odafigyelünk, hogy a királyi teremből, amelyben Toldi Györgyöt fogadja Lajos, csak a „faragott képek” tűnnek föl jelzésképpen, azok is az ájuldozó György homályos tekintetén át nézve. Térnek és időnek csaknem teljes figyelmen kívül hagyása a mese és a szóbeli epika régi sajátága. Nagyobb távlatot a *Toldi*ban csak az elő- és utóhang ad: itt foglalja bele Arany a maga idilli-mesei történetét a múlt és a jövő szélesebb kereteibe: Toldi alakja látomászerűen bukkan föl kilenc-tíz emberöltő messzeségből, diadala után pedig későbbi pályájának függőnye lebben föl: „Dicső híre-neve fentmaradt örökre.”

A *Toldi* cselekménydimenziója azonban olyan módon egyszerű, mint a nap fehér fénye, amelyet a prizmával hét színre tudunk felbontani. Ilyesféle felbontással az intim népelet, az elsődleges paraszti életszint mögött nem nehéz fölfedezni a mesei-mondai színezetet és az átderengő motívumokat. Ezek kifejtése Voinovichban olvasható, a következőkben én is hozzá igazodom. (I. 107–108.) Szerinte Arany „kiérezte Ilosvaiból a népmondát, amely rokon a mesével”. Az alapvető empirikus dimenzióból folyik, hogy a mágikus elem (csodák, varázslatok) ki vannak zárva; annál bővebben él majd velük a *Rózsa és Ibolya*ban. De mesei a családi helyzet: az elnyomott kisebbik fiú

(ez Arany rekonstrukciója); mesei a cselekményképlet: a hős kitör az alacsony viszonyokból egy olyan próba révén, amelyben eddig minden előde csődöt mondott. Ha a farkaskalandot és a bika megfékezését, majd a cseh legyőzését egy fonalra fűzzük, még a mesei hármas próbatétel is megvan. Arany később, az Elegyes-előszóban, a *Toldira* értve, „hős-idilli képek”-ről beszél; a „hős” jelző mintha a mondai jellegre utalna.

Persze, az az irodalmár-olvasó, aki a művet a szakirodalom ismeretében olvassa, ma már mindenképpen módosított perspektívában látja. Azt a széthulló históriát, amelyet a 16. század jámbor énekese előad, az összehasonlító kutatás már annyi nyugati, középkori lovagi mondával hozta kapcsolatba, hogy árnyékuk múlhatatlanul rávetődik Arany egyszerű, félig falusi történetére is, noha ő maga ezeket a mondákat közvetlenül bajosan ismerte. Mindenesetre divináció kellett ahhoz, hogy a száraz krónika olvastán mondai sejtelmek támadjanak benne. A középkori lovagi epika hagyományos témái közt szerepel a „quest”, az ifjú hős kivonulása, első érdemszerző kalandja. Nyomatékosabban lovagi, bár ezen a nyomon a romantikus regényekben is felkapott nagy téma a bűnbeeső és vezeklő, vagy a megrágalmazott és önmagát tisztázó lovag. (Lásd Jósika: *Csehek Magyarországon*.) Erre épül, már világirodalmi példák nyomán, a *Toldi Szerelme* második felének cselekménye. Az Artus-mondakör egyik tagja, Erec, akinek történetét francia minta után a német Hartmann von Aue dolgozta föl, sérelme és saját bűne miatt kétszer is „kivonul”, kalandokra indul, hogy lovagi becsületét visszaszerezze (12. sz. vége, 13. sz. eleje). Ezt Arany, még az első részben, Ilosvaiból rekonstruálhatta, s e néven bevonult a műbe nem elhanyagolható elem gyanánt a lovagi kockázat és a kaland légköre. A szó ősi értelmében vett mondai levegőt nem érzünk a *Toldiban*: nem mérkőznek egymással gigászi hatalmak, mint a valóban mondai *Keveházában* vagy *Buda halálában*; a lovagi-mondai világkép felé mutat az, hogy a lovagban, bármily tompítottan is, belső konfliktus támad, ahogy erre már Voinovich is utalt. Mesehős nem esik bűnbe, de lovagi hős igen, s a lovagi morál értelmében vezekelnie

is kell. Aranyra vall (már Voinovich megmondta), hogy a vezeklésbe lelkiismereti mozzanatot iktat bele.

Nem érdektelen, noha inkább kuriózum, hogy merészebb vagy kritikátlanabb fantáziájú kutatók, ha nem is Arany művében, de magában a mondában még ősi mítoszi nyomokat is éreztek. A germán iskolázottságú Toldy Ferenc:

„Én abban egy, a magyar őskorból, vagy éppen eleink mítoszából fennmaradt töredéket vélek fölismerni, melyben . . . Toldi a testi erő és ügyesség, a bátorság és szívbeli derékség képviselője volt, körülbelől mint a helleneknél (Herakles), föníciaiaknál, indeknél stb tiszteltettek ily magánéleti hősök, kikkel jellemben a mi Toldink meglepőleg egyezik.”

A cáfolatot megadta Kemény Zsigmond (*Arany „Toldi”-ja*, 1854); rámutat arra (hogy csak röviden ismertessem), hogy már Ilosvai *Toldijában* semmi nyoma nincs a fantasztikus-szimbolikus vonásoknak; határozott jellemű történeti személyiségnek érzik. (Érdekes, hogy sok minden egyéb mellett a mitikus hős világjáró vándorlását, a „barang”-ot hiányolja Toldi pályájában.) Egy-egy ősi motívum vándorútján sok átalakuláson eshet át, modernizálódhat, el is vesztheti eredeti jelentését. „A virtus útját szörnyetegek lesik” — ahogy a mi Berzsényink mondja; de nem mernék igennel felelni, ha valaki tudós azt állítaná, hogy Miklósban, farkaskalandjában és a bika megfékezése révén a szörnyetegekkel küzdő mitikus hősök kései leszármazottját kell látnunk. Harc az állatokkal: valóban ősi mesei-mitikus motívum, Arany olvashatta akár a *János vitéz*ben is. De mindkét viadal annyira a múlt századok pusztai-kisvárosi empiriájával hangzik össze, hogy archaikusabb színezet egyáltalán nem érzik rajtuk. Azt nem lehet tagadni, hogy a fiatal Toldi történetének Arany előadásában is van valami diszkrét mondai fényudvara, de „mítoszi csóvjája” nincsen, mint ahogy Toldi Miklós alakját sem lehet a népi, paraszti „őserő” megtestesítőjévé mitizálni.

Ha azonban a *Toldi* világképét a maga teljességében akarjuk felfogni, észre kell vennünk, hogy a szereplők sorsába a családi-asságon és a lovagiságon felülemelkedve, egy magasabb rendű világ is beleszól még. A felsőbb igazságszolgáltatást a cselek-

mény során a király képviseli, de ő voltaképpen csak eszköze egy magasabb erkölcsi rendnek. György sorsa is erkölcsi vétség és elbukás erőjátéka; Miklósnak, aki abban bízunk, hogy Isten az árvákat el nem hagyja, a bűntudat és a szenvedés iskoláját kell kijárnia, amíg a megtisztulásig eljut. Noha naiv szinten, de mégis az erkölcsi világrend és eszmeiség ama legfelsőbb szféra, amely a *Toldi* világát körülfogja. A hősök erkölcsi tudata, bűn, engesztelés, bűnhődés: a későbbi nagy Arany-téma dereng itt fel először. Merőben más világ ez, mint a homéroszi *Iliászé*, az emberek konfliktusaiba közvetlenül elegyedő istenekkel. Ha elképzeljük, micsoda műköltői bravúrt íz Arany a dimenzióval, amikor a lovagi-mondai történetet átveti a családi-népi idill szintjére, addig a felismerésig is el kell jutnunk, hogy a *Toldi* csak látszólag homerida alkotás; a burkoltan összetett dimenzió nem homéroszi; a kopár szíkre és a nádasra nem Homérosz napja süt le. Az *Iliász* énekesére szoktak utalni Arany emberábrázolásával kapcsolatban is; Zlinszky Aladár szerint Toldi Miklós a „természetes ember” (modern historikusoknak és filozófusoknak vágyálma) —, akit az indulatok nyíltsága, az a bizonyos „thymikus emocionalitás” jellemez, mint mondjuk Achillest. Úgy érzem: ez is csak félig talál; Toldiban a hatalmas fizikum ellenére vagy abba beolvastva Arany a maga új emberideálját alkotja meg. (A mű erkölcsi vonaláról, Miklós lelkiéletéről már Voinovich ilyen értelemben nyilatkozik, I. 105–109, 119.)

Ismerve tehát Arany alkotásmódját: *Toldi* nem jöhetett volna létre a „stúdium”, a világirodalomból jövő impulzusok, a nagy „példányok” tanulmányozása nélkül. Ezt a „stúdiumot” azonban igyekezett annyira elrejtteni, hogy — mint maga tréfálkozik egyik levelében — az átlag-közönség talán nevetségesnek is találja a reá való hivatkozást. Ahogy Horváth János kifejti, ez a művészi rejtőzés-elrejtés jellemző és uralkodik a *Toldi* egészén:

„nem adni többet az elkerülhetetlenül szükségesnél . . . de azt úgy adni, hogy észrevétlen maradjon, irodalmi kvalitásként külön föl ne tűnjék, a közönség felett álló művészt soha ne vétesse észre . . .”

„Jelenti ez: saját műköltői személyének, öntudatbeli fölényének, tárgyhöz való vonzalmának elrejtését . . .”

Mínél közelebb jutunk Aranyhoz, annál jobban megértjük, hogy ez nem egyedi eset és nem korlátozódik csak „népies” alkotásaira: művészete tele van ilyen elrejtésekkel és rejtőzködésekkel.

A következőkben — eszmefuttatásom lezárásaként — még egy ilyen rejtőzködést, szinte álcázást szeretnék a *Toldiban* leleplezni. Könnyen megérezzük, hogy tartalomban-stílusban, esztétikai értékekben sűrű szövésű, tömény alkotás. A „sűrű szövés” egyik komponense fölismerhető a családias közegen belül kibontakozó érzelmi energiák gazdagságában, s abban, hogy a költő ezeket az érzelmi energiákat mintegy belülről, a csoport tagjaként éli át és jeleníti meg. Ennek a familiáris-idilli életközösségnek művészileg az a legnagyobb jelentősége, hogy megteremt és hordoz egy homogén ábrázolási és szemléleti szintet, egy bizonyos művészi közeget, amelyből kibontakozik a személyek és a helyszín, cselekvések és kellékek tömény összeszövődése. Nemcsak a szereplők beszélnek egymással e közeghez illő csoportnyelven, de a szerzői közlések is tökéletesen az atmoszférához igazodnak. Hogy a már többször érintett témára visszatérjek: ebben valóban van valami homéroszi vonás, legalábbis az *Iliász* Homéroszáé, aki nemcsak az ihletett énekes, a Múza tolmácsa, hanem az ábrázolt életforma belülről-átélője is. Arany — többszöri kitérések után — majd magasabb szinten a *Buda halálában* találja meg újra lába alatt ezt a szilárd belső pontot.

Most pedig, ezt a „sűrű szövést” elemezve, próbáljunk meg a magunk és az irodalmár-köztudat évtizedes, vagy talán régebbi megszokásának kérgén áttörni. Olvassuk úgy a *Toldit*, mintha ma vennénk először kézbe, nyitott, elfogulatlan ízléssel. Előbb-utóbb észlelnünk kell, hogy hatásának van egy összetevője, amelyet mi már tisztábban érzünk, mint akár a rajongó kortársak, akár a későbbi hódoló kommentátorok. Ez a naivnak és egyszerűnek látszó epikai közlés tele van nyelvi és stílus-energiákkal, a természetesség álcája alatt sűrít és dúsít, el nem koptat-

ható egyedi módon, s most már egyáltalán nem homéroszian. Legyen szabad azt mondanom: addig nem értjük igazán a *Toldit*, amíg ezeknek a nyelvi és stílus-energiáknak nyitjára rá nem jövünk.

Én magam az alábbi próbálkozásban Horváth János stílrealizmus-stílrómantika-fogalom párjából, illetve a magam ábrázolás-kifejezés-dualizmusából indulok ki. Megmaradok persze az objektív műnem keretei között. Az epikus költőnek nem az a feladata, hogy valami művönkívüli valóságdarabot így vagy úgy ábrázoljon, hanem hogy fölépítsen a művészi illúzió közege át egy, a maga lábán megálló világot, amelyet persze megannyi szál fűzhet a művönkívüli valósághoz. A költő célja és a költői nyelv funkciója elvben ennek a világnak élményszerű megjelenítése, érzékiesítése. Ez a „megjelenítés” azonban már a műfajtól és az író-egyéniiségtől, de az ábrázolt világtól függően is sokféle lehet; más-más tehát a nyelvi elemek funkciója is. Az írói szándékhoz és a mű atmoszférájához igazodva a művészi megjelenítés megállhat azon a szinten, amelyet (művészi) konstataciónak lehet nevezni; ilyesféle a Horváth-féle stílrealizmus, és az, amit én ábrázoló stílusnak neveztem valamikor. Horváth 1912-es megfogalmazása szerint (*Forradalom után*, a Magyar Figyelő c. folyóiratban) stílrealizmusról akkor beszélhetek, „ha mondásom minden szépsége, értéke csak tartalmában van, s ha netán kifejezésem is szépnek tetszenék, csak onnan van, mert szépet jelent. Az ilyet nevezem realista stílusnak.” Legyen szabad ezt enyhén, értelemszerűen korigálnom. Ma inkább így mondanánk: a mű esztétikuma nem elsősorban a nyelvi kifejezésben van, hanem a műnek mint esztétikai alkatnak mélyebb szintjeiben — de magában a műben, nem a kissé mechanikusan elszigetelt jelentésben vagy tartalomban. Horváth e régi alapfogalmaihoz visszatér Arany-előadásában (*Tanulmányok* 404); éppen a *Toldi* jellegzetességét „a tárgy közvetítő költészet”-ben látja; „a tárgy válik költő és közönsége közt egyetlen közvetítővé, kifejezővé.” A nyelvi különlegesség ennek csak folyománya: „Kifejezés módját nézve leginkább a szobrászi plasztikával párhuzamosítható, mely szintén magára

hagyja a tárgyat nézőjével.” Előfordul „a tárgy saját szépsége” kifejezés is. Elvi bonyodalmakba tévednénk, ha ezt szó szerint vennénk; ha meg tudnám is mondani, mi is hát a „tárgy”, a „szép tárgy” is csak a műalkotáson belül létezhet; másfelől teljesen esztétikum nélkül való a nyelvi szint sem lehet. A „stílrómantika” Horváth értelmezésében: „Az ilyen stílus, a jelentéssel való kapcsolatán kívül, önmagában is mint külön művészi produktum érvényesül.” (Szemere Pál hasonlata Vörösmarty nyelvről: olyan, mint a pompás aranyhímzésű szoknya, mely akkor is megáll, ha senki sincs benne.) Az *Aranytól Adyig* fogalmazása szerint: a stíl túluralomra emelése a műhatás tényezői közt (36. lap). Mindannyian elismerjük, hogy a nyelvi kifejezésnek a jelentésen túl is, sőt a mondanivalótól csaknem függetlenül lehet esztétikai értéke, de a műalkotást osztatlan egésznek elképzelve, megint csak azt kell mondanom: ilyenkor a mű „jelentése”, „mondanivalója” van egy tárgyatlanabb szintre lokalizálva.

Mindezt előrebocsátva azzal a jelenséggel kell számolnunk, hogy nagyon is különböző epikus magatartásból fakadhat a művészi megjelenítés szándéka, intenzitása, hőfoka, esetleg lírai átfűtöttsége, s mindez természetesen kihat a nyelvre is. A költő valóságfelidéző, divinációs képzetének lehetnek fokozatai; festhet, hogy a hasonlatot rokon művészetből vegyem, halványabb és erősebb ecsetvonásokkal, diszkrétebb és rikítóbb színekkel; minősít, kiemel, hangsúlyoz, mégpedig a közlés, a nyelvi megjelenítés erőivel; a nyelvben rejlő stíluserőket mozgósítja, s ily réven a megjelenített világ túlnő önmagán, megelevenedik, külön színeket kap, árnyaltabb lesz. Ez az, amit szélesebb értelemben expresszivitásnak lehet nevezni: amikor az ábrázolt világ megjelenítésében a nyelv energiáinak fokozott szerep jut.

Az irodalmilag iskolázott, nem naiv olvasó könnyen felfogja, hogy a *Toldi* stílusa tömött, sűrűszövésszerű stílus, s éppen ezért erős az esztétikai hatása is. Viszont — a magam példáján tudom — mindaddig tanácstalanul állunk vele szemben, amíg csak akár népies, akár naiv, akár műköltői realizmust látunk benne, amíg csak az ábrázolás és elmondás puritán realizmusát

vesszük benne észre. Különös, hogy a teljesebb megértéshez éppen Lehr Albertnek olykor erősen csúfolt kommentárja nyújtja az indítást azzal, hogy a *Toldinak* idiomatikus-népnyelvi szavait és szólásait lefordítja az átlag empiria és nyelvhasználat nyelvére, körülírja a mindennapi köznyelven. Kell-e megmagyarázni, hogy „megpitymallik” annyit jelent, mint „megvirrad”? Lehr magyarításaiból visszafelé kell néznünk, innen ízlelnünk az eredeti szöveget, s akkor megérezzük a *Toldi* nyelvében az expresszív-dúsító, a maga körén belül enyhén műveskedő stílus tendenciáit. Nem kiabálóan, nem Vörösmarty vagy a modernek módjára, de a határán jár az expresszivitásnak, olykor talán a stílromantikának is. Annyit jelent ez, hogy mozgósítja, kihasználja az átfogott nyelvi készletben mint nyelvben benne-rejlő stílusenergiákat. Nem sima, magától értetődő naiv természetesség ez, tele van rejtett vagy nyílt nyelvi-stiláris energiákkal, különös energiát hordozó igei és névszói elemekkel, hasonlatokkal, szólásokkal. Csak alapszintként van jelen az ábrázoló-megjelenítő közlés; az expresszivitás eszközeit pedig nem a magas irodalomból veszi, hanem a stilizált népnyelvből, a tájnyelv idiomatikus elemeiből, — ha szabad ezzel a paradox kifejezéssel élnem: a folklorizált népnyelvből. (A „sűrű szövés”-sel kapcsolatban vissza kell utalnom Pásztor Emil említett megállapítására: a szereplők megnevezésében-megszólításában uralkodó változatosság — mellékesen: egyáltalán nem homéroszi vonás — az ismétlődések elkerülése, az új megoldások szintén megteszik a magukét, hogy olvasás közben ne érezzünk lazaságot, fakó helyeket.)

Most, amikor az előtt a feladat előtt állok, hogy ezt a különös stílust példákkal és címkékkal jellemezzem, magam mégis této-vázni kezdek. Nem mintha nem volna elég példám — elég kézbevennem a szöveg bármelyik énekét —, hanem a szavam kevés, erőtlen a példák különböző változatainak érzékeltetésére, s a változatok maguk is egybefolynak; ugyanaz a példa többféle lehetőséget is hord magában. El is akarnám kerülni, hogy elméleti magyarázatot vagy kifejtést adjak a nyelvi energiákról; nemcsak a szó vagy a mondat, a szólás hangalakjában és jelen-

téstartalmában rejlenek ezek. A szó maga viszonyul más szavakhoz, ugyanazt mondja és mégis másképp; „udvara” van a rokonjelentésű szavakból, ezért beszéltek egy időben „szómezők”-ről. (Józsa-Nagy Mária: *Vajda János Szerelmi átka című dalciklusának stílusa a szóhasználat tükrében*, Nyelv- és Irodalomtudományi Közlemények 1970. 27–35. lap. A 32. lapon jegyzetben utal Jost Trier „mezőelméletére”. „A szavak fogalmi tartalmuk rokonsága szerint egységes jelentésmezőbe tömörülnek. Az egyes szavak jelentését a megfelelő jelentésmező többi szavainak a jelentése is befolyásolja . . . A stílus vonatkozásában ilyen alapon jól lehet jelezni a költői képzelet szféráit.”) S pláne költő számára az egyedi szó sem áll lexikális elszigeteltségben: rögtön megjelenít egy alacsonyabb vagy magasabb, szűkebb vagy tágabb nyelvi szintet, annak minden hangulati légkörével, a nyelvnek egy egyedi tartományát. Ilyen módon pusztán mint nyelvi jelenség energiák hordozója lehet – s ehhez még hozzá kell számítanunk azt, hogy a nyelv „intencionális” valami; önmagán túlmutató tudatjelenség, „jel”, amelybe a célbavett mondanivalóból még külön energiák sugározhatnak. Amikor Arany „megvirrad” helyett azt mondja: „megpitymallott”, egyrészt tájnyelvi szót használ, tehát felkelti a népi szemlélet illúzióját; a szómezőnek egy ritkább, el nem koptatott tagját ragadja ki, amelynek van valami üde varázsa, tehát már majdnem tömör és választékos; telítettebben érezteti a természeti jelenséget is, az „intenció” elevenebb. A szó magával hozza egész természeti-hangulati környezetét: a „mezők üde lelkét”; a városban nem szokott „megpitymallani”. „Mint amely madár van clröppenőfélben . . .” nemcsak a különös mozzanatosság, az állapot finom érzékeltetése ragad meg – van az egész kifejezésnek valami leheletnyi gyöngédsége, affektív színeződése. Ily módon el lehetne merülni a *Toldi* valamennyi nyelvi szépségében; segítségül lehetne hívni a nyelvtudományt és a stilisztikát. A továbbiakban – ezt nálamnál hivatottabbakra hagyva – példáimat nem a lingvisztikai, hanem inkább a lélektani aspektushoz igazítom: abból indulok ki, hogy a *Toldi* nyelvi megformálásában Arany bőségesen kihasználja a nyelvben rejlő érzék-

letes (látási, hallási, mozgási) és érzelmi színeződést hordozó, affektív energiákat; szavaiba, szólásaiba, képeibe ezeket az energiákat tömöríti bele. Hadd próbáljak előzetesen nevet is adni ez energiaváltozatoknak: az érzékletesítés, konkretizálás, egyediesítés, dinamizálás, vitalizálás, affektív illetés irányába dolgoznak ezek, nem kiabálóan, nem túlhangsúlyozottan, hozzáidomulva a közvetlen elbeszélés szintjéhez, de mégis érezhetően színezve azt.

Az első bűvös eszköz természetesen maga a szó, egy-két költőnkél külön meditáció vagy éppen kultusz tárgya. „A szó-együttal dinamikus folyamat is, amely képzetsorok eleven láncolatában halad, s amelynek hatalmas reprodukáló, megvilágító, tudósító, közlő intenzitása van”; az epikus jellegű „szó”-nak is lehetnek lírai és drámai felhangjai. Így foglalja össze a nyelv-élektan álláspontját a finn Koskimies; *Theorie des Romans*, Helsinki 1935, 89–90. lap (Néhány költői nyilatkozatot l. Tamás Attila: *A költői műalkotás fő sajátosságai*, 172. sk.) Valamikor a nyelv őszállapotában a megnevezés maga már bűvös aktus volt, s a költők kezén maradt is ebből valami. Meg lehet ragadni vele az elsődleges empiriát, a tárgyak és folyamatok kendőzetlen arculatát. Nem kell, hogy a költő képiesen beszéljen, elég, ha a megnevezéshez a kellő szót választja, s a megnevezés egyediesítése révén az elsődleges, markáns empiria kerül feszültségbe a szokványos észrevevéssel és megjelöléssel. Ennek a markáns, halmozó energiának jó példáját adja mindjárt az indítás: az első ének első versszaka, amelyet fölösleges idézni. Utóbb „farkas” helyett „toportyán”-t mond; Lehr szerint a toportyán „réti farkas, mely a nádasokban tanyáz” — íme, így hozza magával a szó az ősi életnek egy egész darabját. Az egyediesítő, konkretizáló, lirizáló, dinamizáló igei vagy névszói szóválasztás példáinak se szeri, se száma; a köznyelvi kifejezés mindenütt, hogy úgy mondjam, kissé élesítve van; mintha a költő érzékelése fel volna ajzva, rá volna állítva a kifejezésnek telítettebb szintjére. Az ó nádas: „avas”; a karosszék: „rengő” (mint sok helyütt, itt is a kifejezés egésze szánít: „Drága karos rengők dagadóra tömve”). „Akaszodik, függeszkedik” helyett „csimpalyog”;

„ténfereg” helyett „ödöng”; „elver” helyett „elpaskol”. A mézszároslegények nem széjjelszaladnak, hanem „széjjel iramodnak”; a szolgák „feltápászkodnak”. Az egyediesítő konkretizálás szolgálatában külön jelentőségük van az igéknek, egyszerű, képzett vagy igekötős változatban. Engedjenek meg néhány egézsoros idézetet; az ige súlyát többnyire a szituáció is növeli, amelybe be van ágyazva:

Vaskos lábnyomától messze reng a parlag ...

Mert elmenne könnyen, el is bujdokolna ...

Harmadik nap a nád megzörrent mögötte ..

Csak úgy tétovázik keze a kilincsen ...

Még a csecsszopó is álmélikodik rajta ...

Bukdosnak egymásban a széles tornácon ...

Hallott a kapukon kulcsnak csikorgása ...

Buda nagy hegyei visszakurjongatnak ...

Nézi Miklós, nézi s dehogy veszi észre,

Hogy a szeme is fáj az erős nézésbe ...

Aztán csendesség lőn, rideg, embertelen ...

(A könyörtelenség, magány, elhagyottság kifejezése)

Akkor bútt fel a nap az ég karimáján,

Meg is akadt szeme a fiú ruháján ...

A kifejezés dúsító energiáját töményebben érezzük néhány hosszabb lélegzetű példán, amelyeket, a *Toldi*-ről lévén szó, nem szükséges szó szerint idézni – amúgy is szinte szavanként kellene elemezni őket.

Itt van mindjárt az I. ének 12. versszaka: „De ki vína bajt az égi háborúval . . . ?” Hogy halmozza a nyomatékosított jelzőket az égiháború és a villám érzékeltetésére: szélvész, zimanós, viharos ború, hosszú, kacskaringós, sistergő istennyila . . .

A IV. ének kezdő strófáira még majd visszatérek (a hím-szarvas- és az álom-hasonlat); itt hadd emelek ki csak néhány igei szókapcsolatot: az álom elvetődött, a szúnyog elült, az álom lelopózott Miklós pilláira, de félt a nádas csörtető vadától; az éhség fölverte, ösztökelte, korbácsolta Miklóst.

IV. ének 21–22: Miklós üzenete: „Mondd meg ezt, jó Ben-ce, az édesanyámnak . . .” Csupa lírai felhangú szó, a megemelt hangon érzik a szólások és a mondatépítés affektív energiája, s oda kell figyelni a művészi ékitgetés tendenciájára is.

De még lehet fokozni: vegyük Toldiné néhány szavát fiához a diadal után: „Lelkemből lelkezett gyönyörű magzatom . . .” Ezeket a csodálatos sorokat az epikus érzelemkitörés lírája és a költő leplezetlen ékitgető-szépítgető szó- és szólamválasztása élteti; ebből fakad az affektív nyelvi energiák sűrített megjelenése.

Végül is minden egyre megy ki: a szó, a mondat nem egyszerűen csak jelent valamit, hanem telítve hordozza a maga jelentését, meg van terhelve szemantikai energiákkal, szómező- és stílusréteg-hangulattal, szelíd lírával vagy precíz drámaisággal.

Már megállapították, s megint homéroszi vonásként tartották számon, hogy a *Toldi*ban igen sok a hasonlat; Fónagy Ivánnak a *Világtörténelmi Lexikon*ban közölt statisztikája szerint minden 100 sorára 3,1 hasonlat jut; a rangsorban kevesen előzik meg, az epikusok közül voltaképpen csak Dante (IV. 267. lap). Amit közönségesen képes beszédnek nevezünk, annak a stilisztikából ismert valamennyi változatával él; gimnazista koromban a képes beszédnek a *Toldi* volt az elsődleges példatára. Akár leltárba is lehetne szedni a változatokat; minket most azért érdekelnek, mert ők is annak a bizonyos dúsító-expresszív tendenciának a dokumentumai; mert telítve vannak ilyen jellegű stílus-energiákkal. Valóban, a *Toldi* stílusa csupa képiesség — ezt a jelleget kissé bővebb értelemben fogva. A stilisztikai kategorizálás ezúttal nyugodtan mellőzhető; néhány alapvető ténytet kell előrebocsátanunk. A képes beszéd távoli, ősi, ma már elfeledett, legfellebbebb költőkben derengő eredete, forrása a mágikus azonosítás, a mágikus analógia, amelyet persze a gyermeki fantázia ma is még buzgón gyakorol. Azonosítás, analógia, helyettesítés egyremegy. A mai filozófus szemlélő ez alapon a képes beszédnek további aspektusát tárja föl: mindig van benne szintváltás vagy szintkapcsolás, olykor többszörös is (mint József Attilánál); két vagy több más-más valóságjellegű jelenségnek egyet-

len komplexumba való összekapcsolása vagy ötvözése, pl. egészé és részé, élővé és élettelené, érzékiesé és szellemié. A konkrét változatok kimeríthetetlenek; de éppen az átváltásban, illetve tömörítésben, az áthidalásban rejlő feszültség adja az energiát, s a lelki aktus, amelyben ezt felfogjuk, már intellektuális színezetű esztétikai élvezetet jelent. Persze a síkváltás lehet nyilvánvalóbb és feszítettebb; kihívás és diszkréción közt nagy a skála. A képes beszéd halmozása a dúsitás jele: a mű költői világot teszi teltebbé, olykor már vibrálóvá. Egy német stilisztaszerint a metafora közvetlenebb kifejezése a költő lelkének, világképének, mint a direkt beszéd. Olyan, mint a gyorsírás. Én azt mondanám: olyan, mint a képírás. Fónagy nyomán felvetődik Arany hasonlataiban, általában képesbeszédében a „szemantikai távolság” kérdése. Itt különös tényállást találhatunk. A mű világa zárt, kisméretű, nemigen mutat túl önmagán; hasonló és hasonlított ugyanazon ősi életkörből való; abban, aki ezt az életkört ismeri, inkább összhangzás-, mint feszültség-élmény támad. De a kívülálló, városi, „művelt” olvasó éppen e képzettartomány felidézésében érzett valami különös, távolító-közéltető esztétikumot, valami újszerű feszültséget. Ha szabad így mondani, az életkör egésze állt szemantikai feszültségben a korízlással, s különös varázsa egyrészt is ennek köszönhetette.

A stilisztikában szokásos kategóriákat mellőzve, a *Toldi* képvilágát jobban megközelíthetjük, ha arra figyelünk, milyen az az energia, amely — többnyire nem kiabálóan — belőlük sugárzik; milyen lelki dinamikát képesek fölidézni. Mivel a lehetőségek eléggé bőveek, a változatok nem mindig különülnek el egymástól, nehéz őket egyedi terminusokkal megjelölni; a differenciáláshoz minél több nevet kellene kitalálni. Talán legkényelmesebb egy rugalmas komplexumba amit lehet belefoglalni: dinamizálás-dramatizálás-aktivizálás-mozzanatosítás — mindezzel velejár a jelenség súlyának megemelése, a kifejezés energiájának fokozása. Persze halkabb, halkító, és erősebb tendenciák vegyülhetnek; bizonyos affektív tónusok is hordozhatják a képiességet. Néhány példa csak úgy taláalomra:

Akkor »hopp!«, s mint a szél, aki most szabadúl,
Vitte Toldit a ló oly kegyetlen vadúl...

S hogy megeredt a könny két öreg szeméből,
Mint a záporosó Isten fellegéből...

Ilyenforma Toldi Miklós gondolatja,
Mely sóvárgó lelkét mélyen szántogatja...

Akkor anyám lelke repes a beszéden...

Birkozik nagy lelke fellázadt dühével...

Vesse ki szívéből azt a nagy félelmet...

Mint szilaj csikóé, magas volt a kedve...

Mintha füstokádó nagy kémény szaladna...

Nagy kolonc köszönget a kút méla gémén...

Azt hinné az ember: élő tilalomfa:

Útve általútnál egy csekély halomba...

(Fónagy Ivánnal ellentétben itt nem a konkrét jelenségnek lát-szattá való degradálását érzeni; ellenkezőleg: Miklós alakja a hasonlítás révén még szilárdabbá, masszívabbá, rendíthetetlenbé válik.)

Már amennyire az elhatárolás lehetséges, a képes beszéd változatai közt tartanám számon azt, amelynek funkciója a vaskos, nyers érzékiesítés, testiesítő-anyagiasító közelítés:

Aztán csak néz, csak néz előrehajolva,

Mintha szíve-lelke a szemében volna...

(Figyeljünk az erős affektív színeződésre is!)

Mint kutyák közé ha nyúlfiat lökének,

Kaptak a beszéden a szilaj legények...

Lelke volt talán a lánc közöttük, aki

Nem kikapcsolódott, tövestül szakadt ki...

Végre a nagy öröm, mely szívüket nyomta,

Mint a terhes fölleg, mérgét kiontotta...

Villogott a szeme és iszonyú pogány

Harag sötétellett a király homlokán...

Gyilkos sziget volt ez, már hetednap oltá

Vérrel élt, miként a vérszopó pióca...

Tán veszett nevemet is lemossa vérem...

Nem másolom ki, de említetlenül sem hagyhatom a legpregnansabb példát: a III. ének vadkan-hasonlatát: 7. versszak: „Elvadulsz, elzüllöl az apai háztól . . .”

Affektív funkciót hordoznak a képes beszéd idillizáló-naivizáló-hangulati változatai. Megint nem írom ki, csak utalásképp említtem a IV. ének álom—pillangó-hasonlatát, a legklasszikusabb példát: „Majd az édes álom pillangó képében Elvetődött arra tarka köntösében . . .” Ennek a belefeledkezően tarka hasonlatnak a rajta is átcsillanó nyers valóság esztetizálása, nemesítése a fő funkciója; ilyen példákra elfogadható Fónagy Iván észrevétele, hogy a hasonlatnak van irrealizáló, ebben a mi esetünkben éterizáló jellege is. — További utalások:

Mígnem a sötét éj szárnya alá vette
S fekete ponyvából sátort vont felette

Az álom és a sírás jeleneiben teremnek meg ezek a gyöngéden érzelmes szóképek:

„Hasztalan leskődött ott az édes álom” — s így tovább olvasuk az aggodástól aludni nem tudó Toldi-anyáról; György ágyára „hosszú fejér kendőt terít a hold”. S a búcsújelentben:

Megáradva hulla könnye két szemének
Az ábrázatjára kedves szülőjének,
S mint mikor két hegyről összefut a patak,
A kétféle könnyek egybe szakadtanak . . .
Fejének párnája a szín ágasa volt,
Lepedőt sugárból terített rá a hold.

S végül Miklós hajnali csónakázásakor:

Fényes apró csöppek hulltak a magasból,
Míntha zápor esnék piros kalárisból . . .

Üdítően hatnak a játékosan humorizáló átvetítések és megszemélyesítések:

S mint mikor egy fészek lódarázs fellázad,
Olybá képzelhetni most az egész házat . . .

Ilyesféle hangulatot áraszt a sokat emlegetett kútágas-hasonlat is az I. énekből.

Különös, a *Toldi*ban nem gyakori, egyébként számon tartott költői eszköz: a leértékelő, pejorizáló képátvitel:

Toldi György talán, a rókalelkű bátya,
Ki Lajos királynál fent a tányért váltja . . .

Nem születtem arra, érzem ezt magamban,
Hogy itt béka módra káka között lakjam . .

Külön figyelmet érdemel egyik klasszikus *Toldi*-emlékünk: a IV. ének nagy világirodalmi háttérű hímszarvas-hasonlata. Arany tudatában volt annak, hogy egy nagymúltú „toposzt” vett a kezébe; művészi ambíciójára vall, hogy vállalkozott az igényes, önálló újraépítésére. A minden sorra és minden szóra kiterjedő megelevenítésnek és átformáltságnak ritka példáját alkotta meg. E hasonlatnak a cselekmény adott mozzanatában nyilvánvaló funkciója van; az akaratlan gyilkossággal a háta mögött menekülő, üldözött Miklós elhagyatottságát, reménytelenségét, lelki sebzettségét és szorongatottságát kell érzékeltetnie; nagy affektív hatásokat kell tehát a költőnek mozgósítania. Meg is találja ehhez a megfelelő nyelvi eszközöket.

Szembetűnően nagy gondot fordít a hasonlat szintaktikai fölépítésére. Szélesen kibontott, szinte belefeledkező hasonlat ez, amelyben a kezdő „Mint”-től a második strófa „Úgy”-áig szépen megszerkesztett mondat-ív feszül, amely előbb sorról sorra fölfelé emelkedik, epedő várakozást kelt, hogy aztán egy emfaticus átcsapással (Haj . . .) visszafelé fordítsa az érzelemfolyamatot: a csalódás, az egyre teljesebb cserben hagyottság bontakozik ki; pusztán a mondatok kapcsolásában ott van már az az affektív energia, amely a záró „istenadta” (mindenkitől elhagyott) megjelöléssel az együttérző mély sajnálkozásig jutva összegeződik.

Az energiáknak ezt a formális menetét tölti ki a hasonlat képzet-kincse, amely persze szókinccset is jelent. Arany egy a maga korához képest is ősi, csaknem archaikus történés-szintet aktualizál: a nyíllal való vadászat, a magát ezerjófűvel gyógyító állat, a gyógyító ír és a gyógyító forrás a sötét erdőben: az üldözött vad bujdosása tüskön-bokron által: a jelenet ősi drámaisága

arra van hivatva, hogy Toldival kapcsolatban az elemi veszély és kivetettségek élményét keltse föl. A bujdosás az éren-nádon szintén ősi képzet; mélyről merít itt is Arany fantáziája (Ilosvai nyomán). A következő két kép: a lovas módjára nyakán ülő sarkantyús bú és az égő istállóban tomboló paripa a kor szintjén már inkább nyers-naturális, végletes képek, amelyeknek hivatása a sűrítő dramatizálásban van.

A dúsitás hatékony eszközei gyanánt használja Arany a *Toldi* nyelvében a sűrűn feltűnedező, jobbára hagyományos népi jellegű szólásokat; a népies-familiáris nyelv fordulataival megtűzdeli a szereplők beszédét csakúgy, mint a maga szerzői közléseit. Íme néhány példa:

Jól tudom, mi lappang bokrodnak megette
 Forr epéd, hogy más is márt veled egy tálba,
 Vesztenél, ha tudnál, egy vizes kanálba . . .
 Tűvé tettem érted ezt a tenger rétet . . .
 Más pennával írnak, sorsom balra fordult . . .
 Szél sem hoz felétek énrólam újságot . . .
 Mondd meg ezt, jó Bence, az édesanyámnak,
 Gyászba borult mostan csillaga fiának . . .
 Dárius kincsének még oda se nézne . . .
 Szörnyen hányta a hab a jövőnek tervén . . .

André Jolles, az epikum „egyszerű formái”-ról szóló alapvető könyv szerzője, az ilyesféle szólásokat az epikum „egyszerű formái” gyanánt tartja nyilván, s úgynevezett „nyelvi gesztus”-okat lát bennük, a valóság valamely ismétlődő elemének primér nyelvi rögzítéseit. Ilyenféleképpen a szólások is nyelvi energia hordozói: valamely életbeli szituáció sűrített, képies másai; jelzések és képzeletet megmozgató dramatizálások, amelyek körül széles horizont van, nyilvánvalóan a népi közösség és a múlt felé is. Nos, én ezekben a szólásokban is a stílus expresszivitásának, energiabőségének eszközeit látom. Arany művészi önfegyelmére vall, hogy inkább csak a tendencia jelzéseként használja őket; a szaporításból Dugonics-féle modorosság születne.

Íme, ilyen stíluselemből van a *Toldi* nyelve sűrűn összeszöve. Az alapszint az elbeszélő közlés, az élményszerű megelevenítés, ezt azonban a nyelvi energiák kihasználásával elviszi az expresszivitás határáig. Nem mozog az előadás állandóan a dúsított-energikus szinten, de a helyenként alkalmazott szintjelzések a kellő irányba terelik az olvasó fantáziáját. Újból hangsúlyoznom kell, hogy a Toldiban nincs szó kifejezett expresszív stílusról, hanem csak annak határán járó, árnyalásában odahajló előadásról és nyelvről, amely ezt a jellegét telítettsége, energiáinak gazdagsága, a dúsítás tónusa révén kapja. A húr, az egyszerűség ellenére is, kissé meg van feszítve — legtalálóbban tárgyias-plasztikus expresszivitásról beszélhetnénk, amely egy stilizált, majdnem fiktív csoport- és rétegnyelv lehetőségeiből épül ki. S megint egyszer a már ismételt fölvetett kérdés: homéroszi-e ez a stílus? Feleljen erre közvetetten maga Arany. Tisza Domokosnak írja 1853. ápr. 25-én, Homéroszról:

„Az a vén zenész jól húzza ám a nótát! Kevés ugyan a trilla, a Läufer [futam] benne, de az alaphang, az teszi meg. Oly egyszerű, hogy ha most, magyarul írna, üresnek, plattnak mondanák. Pedig a plattságnak is megvan érdeme, csak művészi legyen.”

Nos, a hosszú elemzéssel és a példatárral azt akartam elhíhetőt tenni: a *Toldi* stílusára sok minden jelzőt lehet alkalmazni, csak azt az egyet nem, hogy „platt”. Szókincse „válogatott” szókincse, nem ösztönösen kínálkozó; gazdag forrásokból válogat, de ezt a folyamatot a dúsítás, az energiák kibontásának igénye irányítja. Igaz, bizonyos értelemben minden nyelvi műalkotás szókincse „válogatott”, de a méret és a jelleg nagyon sokféle lehet. Arany erősen, igényesen válogat, s művészi alkotásmódjának ez a vonása az, amelyet most legjobban sikerült eltitkolnia.

Mivel a tárgyalt stílusesszék jó része ismert, népi, éppen kollektív eredetű, innen van az, hogy a köztudatban vagy felületes olvasásra ez a stílus a „naiv”, az „egyszerű” benyomását kelti. Valójában mint láttuk, Arany stílus-szándékát a dúsítás jellemzi, az a törekvés, hogy egy-egy nyelvi-szemléleti egységbe minél több stiláris energiát fogjon össze.

Lehet-e ebből a stílusból költőjére visszakövetkeztetni? Milyen egyéniség az, aki ezt a nyelvalkotó erőt meg tudja mozgatni? A viszonyításokat teremtő, energiákat fölszabadító lélek értelmi fölényt, szabad, rokonító és kapcsoló fantáziát jelent — és egy adott dimenzióhoz és stílusszinthez való nagyfokú, fegyelmezett viszonyítási készséget. Ha Arany kedélyére, emberi egyéniségének affektív-etikus oldalára következtetünk a *Toldi*-ből — mint ahogy ez jogos is, akkor hozzá kell adnunk mind-ehhez a teremtő művészegyéniséget, az epikus figyelem elemi-vitalis odatapadását a valósághoz, a képekben való gondolkodásnak, a képek és látványok szövevényéből önálló világot teremteni tudó, differenciáló és integráló látásnak a képességét is; meg kell éreznünk a vitalitást és a temperamentumot, amely ezekben a stíluseszközökben éli ki magát, s ha eszközök kellene neki, van honnan mérítenie. Ha igaz az a félig-költői megállapítás, hogy a költői nyelv az emberiség anyanyelve, hogy a képes beszéd ősbib a köznyelvi prózai közlésnél, akkor Arany a *Toldi*-ban visszatalált a nyelvi kifejezés ősi forrásaihoz és energiáihoz.