

40. Hatvany L.: I. m. 89–90. o. A TOLDI Budapest-helyére ő sem reflektált. Itt jegyzem meg, hogy a levélíró Arany majd csak 1872-t követően alkalmazkodik a kodifikált Budapest-névformához. Lásd pl. Jeleit Szász Károlyhoz (1874–1876), Szilágyi Istvánhoz (1874). De ingadozást is mutat: Módi György-

hoz (Budapest, 1873), a Közös Külügyminisztériumhoz (Buda-Pest, 1873). A kötőjeles formát versben is használja: „*Higyjük el, probatum est, / Kell hoc anno, Buda-Pest.*” (HA NAPFÉNYES VÍZKERESZT..., 1882).

41. Barta János: ARANY SZÉCHENYI-ÓDÁJA. *Irodalomtörténet*, 1984. 32. o.

Dávidházi Péter

„SUNT CERTI DENIQUE FINES” (II)

A határolás vágya Arany János kritikáiban

Örök sorsunk, hogy mire bármit létrehoznánk, már külső tényezők is formáltak rajta, így nemcsak minket közvetít, s legfoljebb töredékesen fejeződünk ki benne; ellenben ami vágy maradt, s nem sikerült megvalósítanunk, azon esetleg tisztábban kirajzolódik személyiségünk sajátos bélyege. Mégpedig annál jellegzetesebben, mennél öntudatlanabban sóvárogunk utána, mert valamennyire már a tudatos vágy is eleve adott lehetőségekhez alkalmazkodik. A kritikai normaképzésben rejlő antropológiai sajátosságok föltárásához éppen ezért termékeny segédfogalomnak ígérkezik, ha a normakészlet perspektivikus elrendezettsége mögötti enyészpontként feltételezünk egy talán már öntudatlan végső nosztalgiát, (nevezzük így:) *nostalgie maîtresse*-t, azaz olyan lappangó vágyakozást immár visszahozhatatlanul elmúlt, soha meg nem valósult vagy akár eleve megvalósíthatatlan lehetőségek iránt, amely a legkülönbözőbb dolgokra vonatkozó tudatos normák kiválasztásán, átalakításán és alkalmazási módján érezteti közvetett hatását. A szóösszetétel persze az Hippolyte Taine-től eredő *faculté maîtresse* analógiájára támaszkodik. A múlt századi francia tudós (1828–1893) abból indult ki, hogy minden jellemnek van egy uralkodó képessége, mely maga alá rendeli és elrendezi az összes többit, s az egész személyiséget vezérli, tehát megértéséhez kulcsként szolgálhat. Alkalmi (és némiképp fiktív) szemléltetőeszköznek, nem pedig egyetemes fiziológiai törvénynek felfogva, az alapképesség e régi fogalmát is használhatnánk írói életművek magyarázatához; Arany János tehetsége azonban annyira sok műfajú, alkata oly gazdag, hogy abban egyetlen képesség sem mondhatná ki az utolsó szót. Kritikusai munkásságából többet megérthetünk, ha változatos normaképzéseinek irányát közös érzelmi eredetükig visszakövetve azt próbáljuk felderíteni, hogy mire áhított volt végül, milyen vágyképhez mérte mindazt, ami a megbírálandó művekben elé került, vagyis (egy későbbi költő sorainak méltatlan parafrázisával:) mit is keresett ő ezen a földön.

A visszatisztítás nosztalgiája: a klasszicizáló irodalmi hagyomány

Szorongván a dolgok elszabadulásától. Arany kezelhetővé és megnyugtatóvá szerette volna határolni az életet, megkötni és ezáltal uralni akarván minden elemet a művészet birodalmában is; e nosztalgikus alapérzelmének azonban érdekesebb mentálitástörténeti eredetével, normaképző összefüggéseivel és szemléletformáló hatásaival foglalkozunk, mint megrekedni a kézenfekvő, de olcsó és terméketlen kifogásnál, miszerint megvalósíthatatlan ábrándot kergetett. Nyilvánvaló, hogy nem sikerülhetett a költészet beszorítása a kriukáiban aggályos pontossággal meghúzott háromféle határ közé: a mű jelentése a befogadó tudatában óhatatlanul eltévedett a szerző egykori szándékától, amelynek hű közvetítését Arany elvárta tőle, a fantáziát ugyan csak nem volt mód (Arany jellemző szavával:) merő *utánképzelésre* szorítani, s a kompozícióban sem engedelmeskedett minden a szükségszerű helyénvalóság követelményének. Egyáltalán: e három kritérium közös alapnormájaként nem diadalmaskodhatott maradéktalanul a funkciónak való alárendelés elve, a Horatiustól többször idézett „*nil molitur inepte*”, mely Arany felfogása szerint hivatva lett volna megakadályozni bármiféle elszabadulást és céltalanná vagy akár csak öncélúvá válást. Ugyanígy nem számíthatott feltétlen győzelemre az alkotó, követelte légyen tőle Arany és (az ő tépelődőn szelldítésénél jóval erélyesebben) a kritikusok egész kórusa, amikor önnön kétségbeesésével viaskodott, vagy szenvedélyét igyekezett megbabolázni. A költő (egyszerre epikai és személyes) balsejtelmein kívül egy korszak és egy szemléletmód közös aggodalma tör föl a „*Repül a nehéz kő: ki tudja, hol áll meg? / Ki tudja, hol áll meg s kit hogyan talál meg?*” kérdésében; nemhiába ütötte szíven e két sor Kemény Zsigmondot 1854-ben, amikor a Világos utáni önkényuralom még érzékenyebbé tette a kortársakat az elszabadult szenvedély beláthatatlan következményeinek problémájára. Ahogy értekezéseiben Arany megindult tisztelettel figyel a végzetét előre ismerő eposzi hős rendíthetetlen nyugalmú küzdelmére, az érzelmileg egy modern költő két nosztalgikus sorával rokon: „*Szeretnék klasszikus, lezárt / rendet vinni a pusztulásba*” (Petri György: **ÁBRÁND**), ám a századközep nagy kritikusa még lehetetlenebbre vágyott, tudván tudva, hogy lehetetlen: klasszikus, lezárt rendet vinni az *életbe*. Határolással felosztani és megkötni, elrendezéssel uralni a művészetet, sőt az áradó élet határtalan egészét: e vágyalom végső elérhetetlensége nemcsak a mából visszatekintve nyilvánvaló; de ha sikerülni nem sikerülhetett is, maga a törekvés Arany kritikusai életművének termékeny normaképző sajátosságaként busásan megtérült.

E nosztalgikus alaptörekvés irodalomszemléleti modernségét első pillantásra nehéz fölismerni. Sokrétű műveltsége ellenére Arany leginkább az ifjúkorától állandóan tanulmányozott ókori auktorok műveiből vagy elveiből vonta el és (olykor szinte észrevétlenül) fejlesztette tovább klasszicizáló elvkészletét, s ahogy a maga számára velük szerette igazolni saját alkati vonzalmait, másokat bírálva is többnyire rájuk hivatkozik. Ki gondolná, hogy az akkurátus tanáreberről, aki a XVIII. századi Hugh Blair klasszicista retorikáját szinte kétévenként vette ki a nagykorósi gimnázium könyvtárából, majd kritikusként, Vörösmarty kora után, minduntalan Vergiliust vagy Horatiust olvasta eltévedett költőtársai fejére, egyszer csak kiderül, hogy XX. századi irodalomelméleti fejlemények előfutára? Annál kevésbé fognánk gyanút, mert az antik utalásréteget lehántva még mindig megtévesztően hagyományos elképzelésekre bukkanunk: Arany számos idevágó kriukusi megnyilvánulása hasonlít arra, amit a klasszicizmus egyetemes és változatlan jellegzetességének szokás tartani. A német romanti-

kus művészetelméletből vagy később a szellemtörténeti iskolából jeles szerzők egész sorától idézhetnénk a klasszicizmus olyan definícióit, amelyek mintha egyenesen a kritikus Arany határkijelölő normaképzésének módozatait tartották volna szem előtt. Eltekinthetünk itt attól a különbségtől, hogy Schiller vagy August Wilhelm Schlegel szerint a határolás művészete a régi klasszikusokat jellemezte, s ezt váltotta föl az újabb (romantikus) alkotó végtelenre törése, a szellemtörténészek pedig, a képzőművészet elemző Heinrich Wölfflintől az irodalmat vizsgáló Fritz Strichig, egy ciklikusan visszatérő klasszicizmust, az időtlennek elképzelt klasszikus alkat örök megnyilvánulását jellemezték azzal, hogy a mű legkisebb részleteit és kibontakozó egészét erős határvonalakkal körülzárja, minden ízében teljes befejezettséget („Vollendung”) hoz létre, s önkorlátozással lesz úrrá művészetén és életén egyaránt. Mivel minden segédfogalom olyan szemléltetőeszköz, amelyben marad némi fiktív elem, azt sem érdemes megsemmisítő ellenvetésként firtatnunk, hogy van-e (s egyáltalán lehet-e) úsztán klasszikus alkat a hús-vér szerzők között, vagy hogy akár csak elvont ideáltípusként föltételezve (létrehozva) is ilyen, milyen elérhetetlenül távol maradna e művi képződmény egy Arany János szinte összefoghatatlanul sokrétű, rejtett meghasonlásokkal tusakodó lelkivilágától vagy akár saját költészetéről, mely nemegyszer öntörvényűen kitört a kritikusként meghúzott határok közül. Mindezek a (még szaporítható) részletkülönbségek és módszertani kételyek nem változtatnak a kínálózó besorolás igazságán: ókori szerzők remekműveire és (főként Horatius) kifejtett elveire hivatkozva Arany egy alapjelleget határkijelölő kritikai magatartás hívéül szegődött, megfelelvén a mindenkori klasszicizmus legáltalánosabb ismérvének, amelyet majd (1925) Kosztolányi KÁTE-ja önt emlékezetes szavakba: „*Menekülése a láznak a nyugalom felé, a rohanó-elmúltnak a biztos felé, a korlátlanoknak a korlát felé, hogy belefogódzék.*”

De ha e besorolás valamennyire igaz is, jellemzésnek még túl általános, és nem tudhatnánk meg belőle, hogy a költői jelentés, képzelet és kompozíció megkötésére törekvő normaképzésével Arany egyszerismind milyen modern (külföldi és hazai) klasszicizáló irodalomszemléletek előfutára lett. Amikor többször kifejtett véleménye szerint a költőnek úgy kell nyelvi műalkotássá formálnia, ami lelkében történt, hogy abból az olvasó éppen ugyanazt felidézhesse magában, akkor nagyon közel jut T. S. Eliotnak 1919-ből származó nagy hatású tételéhez, miszerint a művésznak meg kell találnia érzelmei tárgyi megfelelőjét („*objective correlative*”), azaz tárgyak és események bizonyos kombinációja révén kell fölkeltenie őket az olvasóban. Világos, hogy mindkét felfogás óhatatlanul a közvetítőeszköz szerepére szorítja a költői nyelvet, s mint azt Eliotnak szemére is vetették, egy eleve (a megírás előtt) késznek tekintett tartalom fegyelmezett célba juttatását bízta rá, nem többet és nem kevesebbet, (tegyük hozzá:) valami mindent meghatározó funkcionalizmus jegyében. Ugyancsak idevágó hasonlóság, hogy mindketten bizalmatlanok a romantikus teremtő képzelet végtelenbe törő becsvágásával szemben, ugyanakkor vissza akarják helyezni jogaiba a romantika gondolatvilágában trónfosztott és másodrendűvé lefokozott újratерemtő fantáziát, mely az adottat elfogadva és annak véges elemeiből építkezve alkot újszerű kombinációkat; e megfordított (klasszicizáló) rangsornak megfelelően mindketten nagyra hecsülnek a költészet prózai erényeit, a pontosságot, tárgyszerűséget és határolt plaszticitást. Továbbá mindketten egy tudatosságra és mesterségtudásra ösztönző költészeteszményt állítanak kortársaik elé, meglehetősen hasonló emberkép és kultúrafelfogás keretében: egyformán hangsúlyozzák erőink végességét, tisztázott és rögzített normákra utalt esendőségünket, s egyformán bizalmatlanok az ösztönvilág spontán kiadásáival és hangoztatott eredetiségével szemben. Számukra a kultúra részvétel és hozzájárulás,

közös ügy; az eredetiség a hagyomány egyéni megújítása, alakítás a meglevőn, a tehetségnek ezért szerintük történeti érzékre van szüksége, hogy saját művészi feladatát megtalálhassa.

Az angolszász újklasszicizmus elméletének század eleji úttörői, T. S. Eliotot kivül Ezra Pound és T. E. Hulme, nemegyszer fogalmazzák meg mindezt olyan szellemben, mely a múlt századból kísértetiesen hasonlít Arany János értekezéseinek, kritikáinak vagy leveleinek szavaira, a huszadik századból pedig főként Babits Mihály érzületére. Akik Babitsot Eliottal szokták rokonítani, azok általában katolicizmusuk természetére utalnak, s egyéb olyan közös vonásaikra, amelyek Aranytól csak megkülönböztetnék őket. Babits azonban azért is szellemi rokona Eliotnak, mert művészet- és világszemléletük bizonyos elemeit Arany Jánosra, mint közös ősrre vezethetjük vissza, persze csupán tipológiai, nem pedig genealógiai származtatással, hiszen formáló *hatást* Arany kettejük közül csak Babitsra gyakorolhatott, s még az ő esetében sem okvetlenül átvétellel magyarázhatjuk a szemléleti hasonlóságot vagy akár egybeesést. Mindenesetre a szerzői jelentés tudatos irányításának normája s a véges erejű ember hagyománytiszteelő kultúraépítésének eszménye Babitsnak is legbensőbb meggyőződéséhez tartozott, s ezekben éppen Aranyt tisztelte példaképül. „*Hunyt mesterünk!*” – fohászokodik hozzá egy korai versében (a kéziratban eredetileg még személyesebb változat: „*Hunyt mesterem!*” állott), megvetéssel fordulván el a *larmázva* hivalkodó őszinteségekultusz fel-színes és felelőtlen rajongóitól, akik közül „*egy sem tudja mit mond, de szóra bátor, / magát mutatni hősi gladiátor*” (ARANY JÁNOSHOZ). A jelentés szerzői megkötésének normája Aranynál, Eliotnál és Babitsnál egyaránt feltűnik, mégpedig nemcsak romantikaellenes hajlamuk következtében, hanem egy közös szorongásuk megnyilvánulásaként. Hogy a romantika egykori poéziselméletével mennyire szembeszegült ez a nyelvhasználati követelmény, az kiválógluk Shelley költészetvédő esszéjének (A DEFENCE OF POETRY, 1821) befejezéséből: szerinte a költők egy meg nem értett inspirációról adnak hírt, mint az olyan szavak, amelyek kifejezik, amit maguk nem értenek; az ilyen kifejezőmódot azonban Arany mindig hibának tekintette (tömérdék utalást találhatunk kritikájában arra, hogy szerinte a költőnek kézben kell tartania műve jelentését, s visszatartania az önállósulót túlcspástól), Babits pedig, valóban Arany szellemében, ugyancsak megkívánta, hogy a költő legyen tisztában azzal, mit mond. A tudatosan irányított jelentéshatárolás szorgalmazása mögöl Aranynál az ösztönök elszabadulásának hasonló rejtett félelmét hallhatjuk ki, mint Eliotnál, aki szerint a spontán kész-tetéseire hagyatkozó ember alantas erőknek szolgáltatja ki magát, sőt talán mint annál az egész nyelvszemléletű hagyománynál (Francis Bacon, Thomas Hobbes, Thomas Sprat és John Locke idevágó nézeteitől egészen Rudolf Carnap vagy A. J. Ayer állás-pontjáiig), amely a nyelv denotatív és referenciális, megismerő és racionális használati módját részesítette előnyben az attól elválasztott és másodrendűnek ítélt vagy egye-nesen kártékonynak bélyegzett érzelmkifejező és metaforikus nyelvhasználattal szemben.

A visszatisztítás nosztalgiája: a logocentrikus nyelvkritikai hagyomány

A nyelvhasználati módok iménti rangsorolása olyan érzelmi összefüggésekre enged következtetni, melyekhez hasonlók (mutatis mutandis) Aranynál és Eliotnál egyaránt folsejlenek, magyarázatot kínálva számos kritikusi állásfoglalásukra, sőt talán fölfedve

a klasszicizáló normaképzésnek mint emberi viselkedésmódnak (legalábbis egyik lehetséges) antropológiai mélyszerkezetét. Ebből a szempontból sokatmondó adat, hogy ÉRTEKEZÉS AZ EMBERI ÉRTELEMRŐL című művének (1690) híres passzusában John Locke a retorikát a megtevesztés művészetének, a képes beszédet a nyelvvel való visszaélésnek, az ékesszólást az ítélőképesség félrevezetésének s mindezt az igazság és tudás ellenségének nevezte; ennél is árulkodóbb a képzettársítás, mellyel az angol filozófus „a szenvedélyek felkeltésére” való ékesszólást végül is a hiú örömök csábításával és a kellemes lépre csalással azonosította, s a női nem vonzerejével állította párhuzamba, nehezen leplezett szorongással gondolva az érzéki szépség bódító és kiszolgáltató hatására, mellyel szemben az értelem szava szinte hiábavaló. „Az ékesszólás – akár a női nem – túlságosan kíváncsi szépségekkel díszleg ahhoz, hogy ellene lehessen szólni. És hasztalan találunk hibákat a család oly művészeiben, amelyek által az emberek örömmel csalatják meg magukat.” E gondolatjelek közé ékelt röpke hasonlatot jelentőségteljes elszólásnak tekinthetjük: a jelentés szigorú ellenőrzését és pontos irányítását megkövetelő nyelvhasználati eszmény nem véletlenül társul a nőktől való szorongással vagy olykor egyenesen a nögyűlölettel. Ugyanígy az sem véletlen egybeesés, hogy Eliot költészetében hangot kap rejtett félelme a (nemcsak kulturális) meddőségtől, kiszáradástól és tehetetlenségtől, esszéiben pedig oly bizalmatlan az ember belső hangjával szemben, s intézményesen rögzített külső normákhoz folyamodik, hogy az ösztönök szerinte más-ként javíthatatlan, riadt és hiú kéjsóvárságát megfékezhesse, s az eleve bűnösnek tekintett embert nemesebb teljesítményhez segítsen hozzá. Az „objective correlative” elmélete ezzel összhangban szorítja a költői nyelvet a közvetítő eszköz szerepére, teszi meg pszichikai tartalmak célirányos hordozójának, mondhatni kézbesítőjének, nem engedvén elcsatangolni és aszketikusan elültvén bármiféle öncélú bujálkodástól. Ha hihetünk az öntudatlan behelyettesítések lélektanának, s le merjük vonni nem egészen bizonyítható megfeleléseinek tanulságát, akkor a metaforikus ékesszólástól, illetve a női nemtől való tartózkodás lényegileg hasonló indítékra vezethető vissza: antropológiai mélyszerkezetét tekintve mindkét esetben a közlekedődény iránti bizalmatlanságról van szó a közvetítendő féltése jegyében. A gondolati mag célba juttatását olyanformán veszélyezteti a metaforikus nyelv csalfa megbízhatatlansága, ahogyan a női szépség öncélú gyönyörökre csábító ereje eltereli a figyelmet arról, hogy a merőben etikai megítélés szerint legfőbb az anyaszerep, azaz a magzat kihordásának alárendelt nőiség erkölcsös. A racionalitás lényegre törő fegyelme kerül szembe ilyenkor az ösztönvilág fékezhetetlen tenyészetével; egy szigorúan aszketikus és moralizálásra hajlamos funkcionalizmus az érzékiség önfeledt és elfogulatlan életszeretetével.

Hasonlóképpen függ össze, bármennyire áttételesen, Arany számos tartózkodó állásfoglalása az irodalom és az élet túláradni kész erőivel szemben. Kritikusként elvárja bírált szerzőitől a költői jelentés józanul felfogható és ellenőrizhető szabályozását (a metafora jelentését is annyira megkötné, a ráció és a valóságosság normáira hivatkozva, hogy az már éppen metaforikusságát veszélyezteti), s a rögtönzésnek éppúgy a kockázatára figyelmezteti őket, hogy igyekeznek lehűteni azok hevét, akik az ihletet szent örületnek fogják fel, abban a tévhitben ringatván magukat, hogy így fogant művükért nem kell számot adniuk az értelem ítélőszéke előtt. Alighanem ide tartozik, hogy saját költészetében, mint megfigyelték, a metaforáról a szóra, a verbumra kerül át a hangsúly, mégpedig huszadik századi költészettörténeti fejleményeket előlegezve. Csak látszólag független az iméntiektől, hogy más vonatkozásban is visszafogná a szen-

vedélyek elszabadulását, s különösen tartózkodó azok női megnyilvánulásaiival szemben. Az írónoket egy megadó, önfeláldozó és családközpontú nőideál határain belül szeretné tartani, figyelmeztetvén őket, ha Gyulainál szelidebben is, a kitörés veszélyeire. Ahogy azt már előttünk észrevettük, epikájában a testü gerjedelmüket vállaló nőalakok legfőképpen külföldi vagy idegen származású mellékszereplőkként kaphatnak helyet, ellentétben a magyar főhős nő példás önfegyelmével.* Ugyancsak kimutatták már, hogy egész költészetének leggyakrabban használt képe a bezárva tomboló vadállat, aminek legalábbis egyik értelmezését valószínűleg joggal keresték az erotikus készletek önfegyelmező elfojtásában. (Tegyük hozzá: levelezésében feltűnő gyakorisággal hasonlítja sorsát a befogott állathoz, vállalva, mégis panaszolva a hám, iga vagy járom súlyát.) Mindezzel közvetve, de lélektanilag követhetően összefügg, hogy hangoztatott műszményében minden anyagi részlet a kifejezendő eszmének van alárendelve, ugyanígy a megjelenített test a szemléltetni kívánt léleknek, s egyáltalán: ami az érzékelhető világból hekerül a kompozícióba, az nem tehet túl kiszabott helyén és mértékén. Vagy ugyanez nagyban: a kezdő poétának szerinte teljességgel kell lennie elődeire, meg kell ismernie saját költészettörténeti helyét, s a közös kultúrkinccs elsajátítása nyomán, hajlamaihoz és lehetőségeihez mérten hozzájárulnia a nagy egész továbbépítéséhez.

Légyen szó tehát nyelvről, életről vagy irodalomról, az alapgesztus hasonló: kijelölni a dolgok rendeltetését, hozzá igazodva racionálisan meghatározni eredendő eszményüket, s e szerint sallangmentessé tenni, végső lényegükre nyesegetni, vagy ha már nem lehet, legalább ennek jegyében megítélni őket. Azt a beállítódást, amely az érzékelhetőt genealógiája tekintetében racionális lényegére, görög filozófiai és geometriai fogalommal *logosz*ára vezeti vissza, ehhez képest ítéli meg, s utólag is erre akarja mintegy visszatisztítani, az újabb nyugati irodalomelméletben Jacques Derrida (helytelenítőknek szánt) terminusával *logocentrikus* szemléletnek szokták nevezni, s végső soron Platónról eredeztetik. Ez a szemléletmód az egykor személyes jelenléttel telített beszédet tekinti alapértéknek, az élőszó hitelességét, melyhez képest az írás másodrendű közvetítő eszköz, s eleve csakis tökéletlenül helyettesítheti azt, amit képviselni hivatott. Arany (nemcsak kritikus) szemléletmódját, melyben a visszatisztítás nosztalgiaja sokféleképpen munkál, nemcsak a klasszicizáló esztétika normaképzésével jellemezhetjük, hanem mutatis mutandis e logocentrikus hagyomány folytatásaként is, még ha ennek ő maga esetleg nem volt is tudatában. E kapcsolódásra éppúgy készíthette sejtelemszerű alkati vonzódás, mint a szókratészi problémákat vagy akár a platóni szellemet közvetítő olvasmányok (1860-ban, Pestre költözése előtt ajándékozta a nagykőrösi gimnázium könyvtárának Xenophón *SOCRATES NEVEZETESSÉGEI* című művét, mely Szókratész életrajzával kiegészítve, Kis János fordításában és magyarázataival 1831-ben jelent meg Kassán), sőt talán egyenesen Platónról kapott ösztönzést.

A szakirodalom mellőzi, pedig Arany levelezése tanúsítja, hogy olvasott a görög filozófus műveihől, mégpedig korán és eredetiben, majd valószínűleg magyar fordításban is. Amikor nagy önképzési korszakában Szalontáról segélykérő levelet írt Szilágyi Istvánnak, 1846 február 22-én, még nem említi a sóvárgott művek közt („O bár egy görög Sophoklest kaphatnék! Ad vocem! Homert tanulom, Iliast eszem. Csak, csak, klasszika lite-

* Erről mindmáig a legmélyebbet Vas István írta *EGY KÉP SZÓ ARANY EROTIKÁJÁRÓL* című esszéjében (*Új Írás*, 1982. október).

ratura!”), Szilágyi azonban a máramarosszigeti könyvtárból Platón-dialógusokat is kölcsönöz számára, választleveleiben (szeptember 25-én) lefordításukra buzdítván: „Különösen két híres Dialogjáért, éppen ezt a kötetet választottam. »Gorgiás és Ion« *aesthetikai classicus műveikül tartatnak, s ha jól emlékszem, Iont Kis János fordította is a Kisfaludytársaság számára. Készítén el k/egye/d m/in/deniket. – Máskor a híres Phedont küldöm, benne a Halhatatlanságról van tanítás.*” A költő nagy örömmel fogadta a becses küldeményt, megnyugtatóan pártfogóját, hogy „mindenik kötegel” épségben megkapta, s a következő év elején már tüzetes görög stúdiumairól számol be: Szophoklész drámája és Arisztophanész vígjátéka után most éppen Xenophont olvassa, „erről megyek át Platonra, hinek ugyan Ion-jából már olvastam”. Hogy ez milyen töprengő és elmélyült ismerkedés lehetett, az többek közt sejthető egy hozzáfűzött megjegyzéséből: a felajánlott historikusokat szívesen fogadná, a dolog azonban nem sürgős, „lassan haladhatok a küldötteken, mert kevés időm van olvasásra s épületesen akarok olvasni” (1847. január 9-én). Nemsokára további Platón-művek is kezébe kerülhettek. Hunfalvy Pál azzal fordult hozzá 1853. március 1-jén kelt levelében, hogy a nagykőrösi gimnázium tanári karában és tanulói közt próbáljon megrendelőt találni a *Hellén és római remektrók könyvtára* első két megjelent kötetére, melyek egyike Homérosz ILIÁSZ-a Szabó István fordításában, másika „Platón munkáinak egy 13 éves füzeté, melly Eüthüfrónt, Szókratész védelmét, Kritónt és Faidont foglalja magában, általam fordítva”. Arany április 21-én mindkettőből rendel az iskolai könyvtár részére, s 26-án Hunfalvy már arról tudósítja: magánszeméllyel küldi a kis csomagot, remélvén, hogy „hízonosan kézhez adatik”. Minden jel szerint úgy is lett, sőt ez a PLATÓN MUNKÁI című kötet, mely 1854-es évszámmal (!) jelent meg, a Hunfalvy által felsoroltakon kívül még öt dialógust tartalmaz (ALKIBIADÉSZ, LAKHESZ, PRÓTAGORÁSZ, MENON, GORGIASZ). Bár abból a jegyzékből, melyben évről évre nyomon követhetjük Arany nagykőrösi könyvkölcsönzéseit, csak annyi állapítható meg, hogy a Szabó István-féle ILIÁSZ-t jóval később, 1859-ben vette ki a könyvtárból, a Platón-kötet pedig nem is szerepel e listán, eléggé valószínűnek látszik, hogy a klasszikus görög szerzők bámulója a megérkezett köteteket nem adta ki rögtön a kezéből, hanem még könyvtári pályafutásuk előtt elolvasta őket.

Így volt-e vagy sem, mindebből Platón közvetlen hatásait semmiképpen nem tudnánk megnyugtatóan bizonyítani, noha a kimutatható szemléleti hasonlóságot az ilyen életrajzi adatoktól felbátorítva nem tarthatjuk pusztá véletlennek. Hiszen hány olyan jellegzetes platóni problémát és megoldást találunk a Szilágyi és Hunfalvy küldte dialógusokban, amelyek át- meg átszövik Arany kriúkusi gondolkodását! Itt van mindjárt a legkorábban olvasott ION, amelyben Szókratész kifejti, hogy a költők nem urai művészetüknek, csak isteni megszállottság révén képesek mesterségüket gyakorolni, s amikor váteszként megszólalnak, tulajdonképpen nincsenek maguknál. Bár e részletnek helyeslő szándékot szoktak tulajdonítani, és Shelley (aki maga is lefordította az ION-t) a költészet védelmében írott esszéjében lelkesen vállalja saját meggyőződésésként, mégis inkább azoknak van igazuk, akik szerint Szókratész (és Platón) szájából ez itt iróniának értendő, vagy legalábbis kétes bóknek számít, s legföljebb egy-két másik dialógusban (a MENON-ban, s főleg a PHAIDROSZ-ban) kap némi komolyan vehető elismerést a költők szent révülete vagy akár a filozófusok csöppnyi örülete. Platón olykor maga is fel-fellázadt saját éberem logocentrikus nyelvi fegyelemeszménye ellen, s nem volt érzékeny az érem másik oldala iránt, de nem tudta túltenni magát bizalmatlanságán a költészet irracionális sugallataival és gyanús hatásaival szemben; ugyanígy Arany lenne az utolsó, aki kétségbe vonná a nagy költők felsőbb eredetű

ihletét és termékeny elragadtatását, de kritikáinak jellemző intelme mégis a fűzfapó-éták szent örületre hivatkozó felelőden nagyotmondásától és zavaros gőzeitől óvja kortársait. Felbukkan továbbá az ION-ban, hogy elvárható-e szakértelem a költészet állításaitól, s mennyiben lehet követelmény; tulajdonképpen hasonló problémára válaszolt Arany, amikor a véresőtől elhervadó liliom metaforájának szerzőjét azért hibáztatta, mert az számításon kívül hagyta az ennek ellentmondó kertészeti tapasztalatot. Az ION Szókratésze kaján elégtétellel bizonygatja vitapartnerének, hogy a különböző foglalkozások szakemberei jobban tudják a dolgukat, mint a költő vagy rapszódosz, akik meg akarják jeleníteni őket; Arany elvárja a metaforikus véreső költőjétől, hogy ő is tudja, amit a kertész, s átvitt értelemben se mondjon olyat, amit az, akár betű szerintű jelentésében olvasva, szakmailag ne hagyhatna jóvá. Ahogy Arisztotelész kisebb hibának tartotta költői műben a tárgyi tévedést, mint a szorosabban véve művészeti fogyatkozást, talán Arany is több gondja volt a bírálendő mű kompozíciójának belső viszonyaira és sajátosan költői eszközeire, de azért nem tudott, nem volt hajlandó lemondani arról sem, hogy a mű állításait a tárgyi igazság követelménye jegyében felelősségre vonja. A logocentrikus szemlélet sosem hagyja teljesen elszabadulni és önállósulni a költészetet.

Arany nyelvszemlélete és költészetfelfogása éppen a legfontosabb vonatkozásokban követi, akarva-akaratlan, a logocentrikus platóni hagyományt. Már a GORGIASZ-ban, amelyet Arany görögül is, magyarul is forgathatott, sokféleképpen hangot kap Platón bizalmatlansága a retorikával és szónoklattal szemben, s az ékesszólás későbbi ellenfelei, ahogy John Locke idézett passzusa is mutatja, a félreértés okát vagy a megtevesztés eszközként látták a hatásra kiképzett nyelvi eszközök kultuszában. Arany persze maga is költő, emellett szenvedélyes kutatója is a nyelvnek, s mint a szavak embere, nem fordulhat önmaga éltető eleme ellen, de kritikáiban árulkodóan sok a fegyelmező és visszanyesegető gesztus; valahányszor a költői nyelv nem rendelődik alá mindenes-tül egy határozott költői szándék mennél egyértelműbb megvalósításának, a bíráló hibásnak ítéli. Szintiszta logocentrizmus: a kritikus magát a költői művet is csak a szerző eredeti személyes megszólalásának rögzített másolataként értékeli, mely tehát nem önmagában ítélendő meg, hanem aszerint minősül jónak vagy rossznak, hogy az egykori közvetlen jelenlétet megfelelőképpen tudja-e helyettesíteni. Valahányszor Arany mesterségtudásra, költői eszközeik célszerű használatára oktatja kora kisebb költőit, mindig a szerzői szándéknak megfelelő és az olvasó által félre nem érthető jelentés létrehozásának módzatait akarja velük elsajátíttatni; azt reméli, hogy helyes használat esetén a kép, szimbólum, metafora és társaik nem a jelentés elszabadulásának veszélyes alkalmi, hanem az üzenet pontos behatárolásának, irányításának és változtat-lanná rögzítésének esélyét növelik.

Első pillantásra különösnek tetszhet, pedig így van: e mívés és klasszicizáló költőnél, aki ráadásul kritikusként is tudatos alkotásmódrá nevelt, az élőszó személyes jelenlét-tel hitelesített kimondása valamiféle mérvadó elsődlegességet élvez az írásban rögzített műalkotással szemben. Alighanem részben ezt a logocentrikus rangsort is kifejezi, talán öntudatlanul, ahogy egyik irodalomtörténeti fejtegetésében a népköltészet és a műköltészet hagyományozódási módjait összehasonlítja és értékeli: a szájról szájra, nemzedékről nemzedékre szálló népköltészeti alkotások nemcsak állandóan tovább formálódnak, hanem javulnak is, mert minden továbbadó lecsiszol valamit elődeinek pusztán egyéni érdekű hozzáátételéből, fokozatosan helyreigazítja a kompozíció suta-ságait, s ezáltal a mű mind egyetemesebb értékűvé válik; ezzel szemben (mint Arany

kritikustársai is nemegyszer rámutatnak) a műköltészeti darabokat a nyomtatott betű hibáikkal együtt rögzíti. Idézzük fel, szemléltető kontrasztként, hogyan látja a hagyományozódást a mai textológus: szerinte arra kell számítani, hogy az írott mű egyedi értékeit a másolók ügyetlensége mindinkább letörli, a szerző sajátos nyelvhasználatát e közvetítők akaratlanul közhelyszerűbbel helyettesítik, s kezük nyomán oly nagy a banalizálódás valószínűsége, hogy az eredeti helyreállítására törekvő szövegkritikusnak a kétféleképpen olvasható szavak esetében tanácsos az ún. *lectio difficilior* elvét követnie, azaz a váratlanabb és szokatlanabb olvasatot választania. Ez a beszámoló nem egészen ugyanarról szól, mint Arany fejtegetése, értékhangsúlyaik különbsége mégis tanulságos: bár annyiban a textológusé is logocentrikus, hogy az eredeti értelmet akarja helyreállítani a közvetítés torzításainak kiiktatásával, s az írásbeli művet a szerző egykori (feltételezhető) szándékához híven akarja megőrizni, Aranyé paradox módon még inkább az, hiszen a folyamatos közösségi teremtés minden egyes eleven aktusát (némi szabadsággal értelmezhetjük így:) a logosz tisztább kimondásának lehetőségeként ünnepli, a hagyományozódás e folyamatában értéknövelést lát, az írásbeli rögzítésben ellenben merev segédeszközt, mely hibátlan másolás esetén is abszolútizálja az adott szöveget, s a benne lévő esztétikai rosszat és jót érzéketlenül megőrökíti. Ha nem tételeznénk föl Arany gondolkodásmódjában egy lappangó logocentrikus beállítódást, miképpen tudnánk megmagyarázni, hogy műköltő létére ez jut eszébe a szöveg-hű másolatról?

Mintha szerinte a szöveg hibátlan másolata ugyanazért hagyna még kívánnivalót maga után, amiért a természet puszta másolata a művészetben: Arany ábrázolásményét szintén értelmezhetjük a logocentrikus hagyomány összefüggésében, bár inkább neoplatonikus (plóinoszi), mint platóni analógiával. Egy kritikájában kora szétfolyó, tehát rossz költeményeinek boldogtalan olvasóját a HAMLET Poloniusával állítja párhuzamba, aki kétségbeesve próbálja tevéhez, majd menyéthez, végül cethalhoz hasonlítani a változékony felhőformákat, s e gondolatmenetének megfogalmazása (különösen egyéb szövegeivel együtt olvasva) azt is sugallja, hogy a jó műnek valami állandó és felismerhető lényegét kell megjelenítenie az illékony átmenetiség közepette. Bár a találgatás tárgyai a költészet hivatásának szemléltetésére átértelmezett poloniusi jelenetben közönséges állatok, s noha Arany alkatilag elfogulatlanul vonzódott az eleven világ érzékletes részleteihez, a tökéletes erény két lábon járó megtestesítőit viszont nem szerette az irodalomban, a költészet helyes tárgya és mérvadó mintája szerinte mégsem lehet egyszerűen a földi tenyészet. Nem véletlenül magyarázta több kritikájában, hogy a költői mű nem állhat közvetlenül a földi élet gyakorlati érdekeinek szolgálatába, nemhiába tisztelte meg egyik tanulmányában a költészetet az „égi” jelzővel, s a VOJTINA ARS POETICÁJÁ-ban sem ok nélkül bukkan fel, hogy a poézis varázsának titka a valóság „égi mássa”. A földi valóság égi mása: mivel itt nem égi *előkép*ről van szó, a sorrend fordítottja a platóni elképzelésnek, hiszen nála az égi ideák az elsődleges valóság, ezek tökéletlen másaival vagyunk körülveve a földön, s a földi tárgyakat szintén tökéletlenül másoló művészet még távolabb kerül az eredetitől. Az isteni őslényegeket csak majd Plotinosz művészetelmélete véli ábrázolhatónak, mégpedig a művész transzcendens eredetű ihlete jóvoltából. A két szó különbsége mégsem hiúsítja meg Arany művészetfelfogásának logocentrikus értelmezhetőségét: a mérvadó lényeg szerinte is túl van a közvetlenül érzékelhető dolgok körén, tisztább és fontosabb náluk, még ha azoknak is megvan a maguk veszendő szépsége.

A visszatisztítás nosztalgiája: a református ikonszemléleti hagyomány

Arany határkijelölő törekvéseinek jellegére kíváncsian, s észrevételei perspektívájának harmadik lehetséges szemléleti enyészpontját keresve, a neki tulajdonított klasszicizáló esztétikai, illetve logocentrikus nyelvkritikai beállítódások után ahhoz a rá csak részben jellemző, de el nem hanyagolható attitűdhez jutunk, amelyet a vallási kultuszokkal foglalkozó kultúranropológia (a lebecsülés szándéka nélkül) ikonofóbiának nevez. Ikonofólián azt a doktrínákban és rítusokban egyaránt fölfedezhető meggyőződést értjük, miszerint szükség van a vallás végső értékeit adó transzcendens szellemi lényeg kézzelfogható megtestesítésére, ikonofóbián pedig azt, hogy az efféle (kép, szohor vagy egyéb emberi alkotás általi) tárgyiasítás nem szükséges és nem lehetséges, sőt talán egyenesen káros. Az ikonofóbia hatása messze túlsugárzik a vallási szférán; mindenütt a *signum* (jelölt) kizárólagos tiszteletére ösztönöz, mégpedig a *signans* (jelölő) rovására. Ez az ikonoklasztikus érzületfajta és szemléletmód bizalmatlan a végső lényeg közvetítőjével szemben, mert attól tart, hogy az túlságosan magára vonja a figyelmet, átkerül rá a hangsúly, s egy nála fontosabbra utaló jelből önmagáért tisztelt bálványvá dermed. Arany Jánosnál e beállítódás egyéni változatával találkozunk, mely folytonos harcot vív minden emberi iránt fogékony személyiségének és térbeli tárgyszerűségre hajló művészi tehetségének ikonofóliára is hajlamos erőivel. Ezért ő végül semmilyen területen sem jut el a signans teljes kiiktatásának végletes törekvéséig, de kimondva-kimondatlanul mindig számon kéri a signumnak való teljes alárendelődését: a közvetítő szorítottakká arra, amivel megbízták. Kritikusi nagysága sokat köszönhet alkati megosztottságának: a belső ellenhatástól mérsékelt ikonofóbia fedezte föl elvi igazolását egy klasszicizáló esztétikai nézetrendszerben, s a kettő egyesülve szabta meg Arany kritikusi normaképzésének következetességét, miközben rendkívül árnyalt normahasználatát az ikonofília iránti megszenvedett fogékonyság óvta meg bármiféle merev és érzéketlen dogmatizmustól.

Ikonszemléletének belső drámája ítéletalkotásai minden színterén zajlik, legnagyobb erővel talán éppen kritikusi tevékenységében. Tudatában volt annak, hogy kálvinista indítatása eleve a (faragott vagy szóbeli) képek ellen hangolja; másoknál észlelve bírálta is e puritán hajlam túlzásait. Egy levelében (1855) kommentár nélkül, de cinkos humorral, s alighanem hallgatólagos egyetértéssel hívta föl Tisza Domokos figyelmét Alpár (Mentovich Ferenc) EGY KIS KRITIKUSNAK című versére, mely többek közt azzal vágott vissza Gyulai kritikájára, hogy „*mint képduló (iconoclast) berontál a költészet templomába, ott mind összezúrtad a képeket, melyek iránt kálvinista ellenszenved van*”. De bármennyire hitte és hangoztatta, hogy a művészetben nincs más járható út, mint az eszmének érzékletes megtestesítése, kritikáinak leggyakoribb és legjellemzőbb művelete mégis az érzékelhetőnek határok közé szorítása. Kriukusként ő elsősorban tisztít, visszanyes, lényegre szorít, azaz a bensőt és szellemit védi a külsőnek és anyaginak ráburjánzásától, az ikonofóbia sajátosan egyéni alappesztyusával. Innen érthetjük meg, legalábbis részben, a jó költészet egyetemes kritériumának szánt tételét, miszerint csak annyit szabad megjeleníteni a testből, amennyi a lélek előtüntetésére szükséges (alapelv, melyet sokatmondó egyöntetűséggel alkalmaznak a kor protestáns magyar irodalomkritikusai); részben ugyancsak innen vizsgálását a „*kelmeiségtől*”, a mű anyagi részleteinek túltengésétől s kritikusi küzdelmét az aránytévesztő divat elharapózása ellen (fegyvertársként szövetkezve a szintén protestáns Erdélyivel és Gyulaival); részben innen örök idegenkedését a díszítés túlzásaitól, különösen a vallási költészet mű-

fajaiban (megint csak Gyulai idevágó megjegyzéseinek érzületéhez hasonlóan); innen kritikusi vétőjét a mű minden olyan mozzanatával szemben, amely csupán önmagáért s nem valami magasabb cél szolgálatában kapott helyet a kompozícióban. S bár Tompának írván egyszer (1855) maga is helyteleníti, hogy a túl szigorú Gyulai, csak egyféle művészeti szépet ismerve el, „a *metaphorát, allegoriát effective üldözi*”, a racionalitás és valóságosság normáival ő maga lépten-nyomon ellenőrzi és visszaparancsolja a kiszabadulni kész metaforát, mégpedig annyira szűk határok közé, ahol tulajdonképpen már megszűnne metafora lenni. Amennyiben a szókép is kép, szerinte ugyanúgy alá kell rendelődnie a kifejezendőnek, ahogy az bármely képzőművészeti anyagszerűség rendeltetése. A költői nyelvet a közlés eszközeként tekintő kritikus éberem ügyel arra, hogy az eszköz betöltse hivatását, de ne tegyen semmi mást. Arany nem jut el az ikonoklasmusig, amivel Gyulait vádolták, de bírálataiban termékeny rendező elvével lényegül át az ikonofóbia egy sajátosan mérsékelt és mintegy belülről kiegyensúlyozott változata; nem vonja kétségbe az ikon általi közvetítés szükségességét, vonzódik is a közvetítő művészet teremtette szépséghez, de közben öntudatlan hiúttudattal szorong attól, hogy az érzéki szép, közvetítés helyett, kiszorítja a szellemi lényegét.

Konkszemléletének érzelmi megosztottsága és vívódása ugyancsak tetten érhető a kritikáit átható művészetfelfogás játékos belső feszültségeiben. Itt is ehhől származik fogékonysága a kínálkozó végletek iránt, a művészetet mint az ördög csábításával szembeni elutasító magatartástól a művészetnek mint bárminél fontosabb végső célértéknek feltétlen tiszteletéig, s ugyanebből tartózkodása bármelyik (önmagában egyoldalú) véglettől. A jelentés, képzőlet és kompozíció behatárolására és helyhez kötésére kiképzett normáiból és azok alkalmazási módjából kiérezhető ugyan bizalmatlansága a művészet elszabadulni kész erőivel szemben, de nem az ördögi eredetükre célzó tudatos metafizikai megfontolás vagy teológiai meggyőződés miatt, hanem összetett érzelmi indítékokból, amelyek közt legföljebb öntudatlan behelyettesítések eredményeként játszhatott némi szerepet ilyesféle sejtelem. Az utóbbira s nem többre enged következtetni, amikor Tompához írott levelében, 1853. június 28-án, Arany az ördög incselkedésével magyarázza, hogy nem tudott ellenállni a művészpálya vonzerejének, s ezzel, talán büntetésül, mindörökké eljátszotta lelki nyugalmát. A korabeli költészet hanyatlásán borongva egyszer csak kifakad: „*engem azzal vert meg az isten, hogy ily dolgokon tépelődjem!*”. Miért is lépett e boldogtalan pályára, sóhajt föl, hiszen élhetne háborítatlanul mint ismeretlen falusi jegyző. „*De az ördög nem hagyott békét: első léptem sikere hiúvá tón, s vágyakat keltett bennem, melyek elvontak a mindennapi élet apró gondjaitól. Most meg vagyok hasonlva enmagammal: örömet visszatérek a régi ösvényre, de nem lehet többé.*” Ha a TOLDI-t meg nem írta volna, teszi még hozzá, akkor nem lesz belőle „*vagabundus*”, s nem úzná saját elégedetlensége. Ahogy Arany itt helyzetéről beszél (nem hagyott békét neki az ördög; hiúvá tette a siker; megverte az isten), az nyilvánvalóan nem akar életútjának komolyan veendő teológiai értelmezése lenni; szándékolt jelentése alig több, ha valamivel több is, mint az említett mindennapi szólásmondásokban rejülő általános panasz: metaforikus kifejezésmódját túlzás volna betű szerint értenünk és valamiféle eszkatológiai üzenetet hüvelyezni ki belőle. Mégis alighanem joggal használta Bara János e levélrészletet és társait kulcsként Arany AZ ÖRÖK ZSIDÓ című költeményének értelmezéséhez: ezek mintájára a versbeli átkos üldöző hatalom valóban lehet a tehetséggel kapott költői hivatástudat kísértő démona és diabolikus ön-elégülensége. (Némileg túlfeszített viszont egy másik értelmezés, mely szerint AZ ÜNNEPRONTÓK-kal együtt ez a költemény bizonyítja az Aranyban élő „*manicheus-lutheri*

kételey is, amely a világot nem Isten, hanem az ördög vendégfogadójának tekinti”). Minden-
esetre nincs elégséges (akár közvetett) adatunk arra, hogy személyes hangulatváltásai
közben, vagy akár azok mélypontján, Arany ikonoklasztikus egyöntetűséggel minden
ábrázolást Istentől való eltávolodásnak s eleve diabolikus sugallatú cselekedetnek te-
kintett volna. A művészsors elleni zúgolódás vagy a költő átmeneti elhallgatása nem
torkollik a művészet egyetemes elutasításába.

Attól az ikonoklasztikus végétől, hogy az ábrázoló művészet az ördögtől való, meg-
ővta Aranyt egy azzal ellentétes meggyőződése, mely a korabeli magyar kritikában
közmegegyezésként hangoztatott alaptételként vagy hallgatólagos előfeltevésként tár-
sainál is sűrűn felbukkan, s a korabeli irodalmi élet féltve őrzött ethosához tartozik:
e szerint a művészet eredendően isteni adomány. Arany kritikái arról tanúskodnak,
hogy az irodalom funkciója szerinte is érintkezik a vallásával, amennyiben nemcsak
tanít és gyönyörködtet (a horatiusi „*prodesse*” és „*delectare*” módjára), hanem főlemel
és megvigasztal, a meghasonlottat kibékítvén önmagával, világával és teremtményével.
Ahogy az igazi költészet Gyulai számára „*második isteni kijelentés, mely kibékül bennünket
az élet nagy meghasonlásaival*”, Arany szerint a költészettől joggal várunk el „*engesztelést*”;
ugyancsak jellemző e gondolkodásmódra, hogy a művészet szféráját esztétikai és val-
lási képzetek egymásra vonatkoztatásával tiszteli meg, mint például Arany értekezé-
seiben az „*égi költészet*”, „*irodalmi hitvallás*” vagy „*széptani credo*” említése. S a művészetet
nemcsak e magasított eredete és hivatása, hanem az ábrázolás közvetlen tárgya és esz-
közei is felülemelték az ördöggel cimborálás gyanúján, mely ikonoklasztikus ellen-
szenvet gerjeszthetett volna. Ami tárgyat illeti: bár a merőben anyaginak maradéktal-
an költői átszellemítésére ösztönöz, Arany elfogulatlanul tudott gyönyörködni a földi
élet dús szövevényében; találó észrevétel (Szörényi Lászlóé), hogy „*a természeti szépséget
sohasem volt képes igazán – pesszimista világításban – nagy szemfényvesztésnek tartani, sőt, el-
veszett paradicsomát is ebben a megromlott szeme által több föl nem idézhető világban kereste*”.
Ami pedig eszközeit: a költői mesterségtudás elsajátítására fontos és nemes feladatként
ösztönzött, s fegyelmezett alkalmazásuk esetén nem a lépre csalás gyanús módszereit
látta a retorika fortélyaiiban, mint a logocentrikus nyelvszemléleti hagyomány képví-
selői. Saját művészi pályakezdését olykor talán érezhette bűnbeesésnek, egészében a
művészetet sohasem tartotta annak.

Az ellenkező vélglettel, vagyis hogy a művészetet végső célértéknek tekintette volna,
meg is vádolták már Aranyt, inkább dorgálás, mint dörgedelem gyanánt, méltányos-
nak szánt gyengéd szigor jegyében, melyen azonban az ikonofóbia művészetrel szem-
beni gyanakvása olyan erősen átüt, mint Aranynál sohasem, és szinte vallási féltékeny-
ségnek nevezhetnénk. ARANY JÁNOS ÉS AZ EVANGÉLIUM című könyvében (1834) így
kifogásolta Podmaniczkyne Vargha Ilona, hogy Arany életében a vallásnak járó fő he-
lyet a költészet ragadta magához, s még a költészetét és esztétikái elvrendszerét átszövő
bibliai motívumok is e „*helytelen értékelés*” bűnjeljei, arról árulkodván, hogy Isten ígét
puszta nyersanyagga alacsonyítva építette be az esztétikum neki „*mindenek fölötti drága*”
világába. A VIGASZTALÓ híres versszakából: „*Mi a tűzhely ridég háznak, [...] az vagy nekem,
óh költészet*”, szintén „*Idegen Isten*”, a trónbitorló poézis uralmára következtek. „*Ha
mindez a költészet volt számára, természetes, hogy nem lehetett az ige és a testté vált Ige ez a
számára.*” Ez az érvelés végül majdnem kimondja, ami felé tart, hogy Arany költői élet-
műve istentelen: lelkivilágának tragikusságát „*krisztusnélkülisége*” hatásával magyaráz-
za, amiként fáthumszerűen gyötrő kiszolgáltatottságának érzetét meg azzal, hogy „*nem
békéltethette az Atyával mindörökre össze a Fiú*”. Omlékony logikára építő bizonyítás, mert

ha a költészet tűzhely, akkor abból nem következik, hogy tűzhely csakis a költészet lehet; Arany levelezésében számos adatot találhatunk arra, hogy éppen a legnagyobb sorscsapások idején micsoda erőforrásnak bizonyult (máskor esetleg csakugyan gyengélkedő) hite. Élete során roppant sokat köszönhetett ugyan a költészetnek, a költő-sors elleni lázadozásai közben féltve őrzött kincseként ragaszkodott hozzá, s még öregkorában is hálatalten gondolt rá (MINDVÉGIG), de nem tette a vallás helyébe. Az angol viktoriánus kritika egyik vezéralakjának, Matthew Arnoldnak jóslatát, miszerint a költészetet át fogja venni a vallás szerepét az ember életében mint létértelmező, vigasztaló és megtartó erő, Arany és társai (Halász Gábor szavával) „a magyar viktoriánusok” egyelőre nem teljesítik be: ők nem a vallást mintegy leváltó költészet jegyében gondolkodtak, hanem a vallás lelki funkciójához közeli szerepet szántak a költészetnek is. Költészeteszményük tisztelgésben tartja a vallást, nem akarja kiszorítani, s az esztétikum autonóm birodalmának saját szempontrendszerét náluk nem más (például vallási) szempontok kirekesztésében nyilvánul meg, legfőljbbe ezek sajátos átrendeződésében, más övezetekhez képest hangsúly- és arányeltolódásában. Lehetséges, hogy Arany a lelke mélyén érezte a behelyettesítés vonzerejét vagy akár előszelét, s talán ez is belejátszott öntudatlanul lappangó büntudatába és a művészet terjeszkedő erőt megfékezni vágyó szorongásába, ám ezzel már a végképp ellenőrizhetetlen feltevések tartományába léptünk.

Művészetfelfogásának kritikai megnyilvánulásai és bármiféle közvetítéssel szembeni fenntartásai olyan ikon szemléletre vallanak, mely összefügg vissza-visszatérő agnosztikus élményeivel. Ikonofóbia és agnoszticizmus nem mindig járnak együtt, s akkor sem okvetlenül szükségszerűen, de előfordul, hogy egy tőről fakadnak, s alig választhatók szét; az ikonofóbia ismeretelmélete ilyenkor agnosztikus, az agnoszticizmus vallási alapérzelme ikonofóbiára hajlik. Affinitásuknak szükséges, de nem elégséges feltétele benső hasonlóságuk: az ikonofóbia számára a transzcendens lényeg földi megtestesítése (legyen az művészi ábrázolás, testület, intézmény vagy szertartás) eleve méltatlan, nem érhet föl tárgyhöz, ezért legfőljbbe is nélkülözhetetlen rossz, mely legjobb esetben önnön tökéletlenségére ébresztve mutat valami nála összehasonlíthatatlanul nagyobbra, ami közvetlen valójában láthatatlan, sőt (az őszövényeg Istenéhez hasonlóan) megnevezhetetlen; az agnoszticizmus számára bármiféle végső lényeg eleve kifürkészhetetlen, róla szóló ismeretünk mindig hiányos, következésképpen viszonylagos érvényű és teljes bizonyossággal nem megalapozható. (Mindkettő határol és különválaszt, de más-más indítékból: az előbbi, bár áttételeződik másra is, eredetileg vallási attitűd, s olyan feltéden áhítatból fakad, mellyel az ember a transzcendens szféra érintetlenségét védi mintegy maga ellen, azaz határt szab saját illetéktelen betolakodásával szemben; az utóbbi, bár szintén kisugárzik más létövezetekre, eredetileg filozófiai, pontosabban ismeretelméleti attitűd, mely a biztosan tudható határait védi, mondhatni a mentálhigiéniá érdekében, megakadályozandó az ellenőrizhetetlennek tartott dolgok bekerülését.) A kétféle attitűd érintkezése Arany gondolatvilágában világosan látható: alkotásfilozófiája és kritikaelmélete végelemzésben ugyanúgy agnosztikus, mint életérzése, sőt kételkedő pillanatában (magánérintkezésben) megfogalmazott teológiai álláspontja. A művészi alkotásban aggályosan megkülönbözteti egymástól a külső formát, melynek szabályait viszonylag könnyen megtanulhatónak tartja, a belső formát, melynek titkai nehezebben elsajátíthatók, s végül azt a szerinte már megnevezhetetlen és nem racionalizálható valamit, amire csak sugallata vezetheti rá a tanítványt. A kritika szerinte ugyanígy csak egy bizonyos pontig tudhat számot adni az

elemzett műről, melynek mind finomabb gyökérrostjai egyre tovább osztódnak, s az egésznek lehetetlen a végére járni. Bár a felhőnézés poloniusi jelenetének idézésével Arany elsősorban a rossz költemények értelmezésének nehézségeire utal, valószínűleg tartván attól, hogy az analógia nem kevésbé érvényes minden költői mű jelentésének szüntelenül változó és kisikló természetére, talán végső hermeneutikai megfoghatatlanságára. A vallási transzcendencia méltó ábrázolásának lehetetlenségét kritikaírás közben is érzi; így nemcsak poétikai megfontolás állhat amögött, hogy irodalmi műben nem látja szívesen a nagyon is emberi tulajdonságokkal elképzelt és szemléltetett istenit. Egyik kritikájában a korabeli (katolikus) vallási költészetet elmarasztalva felsorolja annak hibáit, s a tarkabarka túldíszítettség, izléstelen hangnemkeveredés, fenséget mímelő dagály és riasztó megkomponálatlanság mellett szóvá teszi, hogy amikor „Istenről, angyalról stb. szólnak, anthropomorphosisuk a túlságba megy”. A végső kérdésekkel szemközt nem ismer megnyugtató választ: a kézzelfogható tapasztalati világ mögül olykor egy titokzatos másik szféra rebbenéseit sejtü, de nem biztos benne, hogy ilyen élménye több-e merő káprázatnál; a halál utánra ígért túlvilágot bizalmas magánlevélben kétségbe vonja (mondván, ki tudja, lesz-e még ott valami), s egy szerkesztői jegyzetében kompenzációs (vigasztaló) emberi szükséglettel magyarázza a halál utáni „még kódösebb” jövőbe vetített ideálvilágot. Mindebből talán már következtethetünk arra, hogy létezhetett számára egy tartomány, amelyről érzése szerint nem állapíthatunk meg semmi bizonyosat, s ennek elkülönítésére nemcsak az ikonofóbia beidegződései készítettek, hanem agnosztikus sugallatok is. A határkereső kritikus számított rá, hogy a megismerés útján elérkezünk egy végső határhoz, amelyet nincs mód átlépni.

Ha nem mutatna rá számos egyéb jel, fel-feltörő agnosztikus érzéseinek szemléletformáló hatása már önmagában is figyelmeztetne, hogy elnagyolt és elhamarkodott magyarázat volna kritikusai ikonszemléletét mindenestül és kizárólag protestantizmusára visszavezetni. Református neveltetése mély nyomokat hagyott benne, s iskolai hit-tankönyveinek számos megfogalmazását megtalálták műveiben, de finom vallási érzékenysége, ahogy minden emberi dologra fogékony alkata, nem szorítható be egyetlen felekezet keretei közé. Megalapozatlan (és megalapozhatatlan) a felelés, miszerint életéből Krisztus hiányzott volna, vagy csak halvány élménye lett volna róla, azonban a megváltáshoz fűződő érzelmeinek egyik elemzője, Szörényi László, alighanem joggal sejtette, hogy azok túláradnak az ortodox református felfogáson. Egy ilyen „gyötörtöd, folytonos belső kétségekkel küzdő lelket [...] nem nyugtathatott meg az egyszer s mindenkorra befejezett, lezárt megváltás gondolata”, az a szinte már csakis hálára kötelező jótétemény, amelybe „a megváltás után sóvárgó, örök zsidósztu nem nyugodhatott bele”; sőt, eszerint „a zsidók iránt érzett igen mély rokonszenvének egyik tényezője feltétlenül az a vonzalom, amely ehhez a megváltó nélkül, de Messiástra várva bujdosó néphez fűzte”. Egy másik tényezője, tehetnének hozzá, talán éppen az ikonszemlélet rokonságában keresendő: legalábbis lelke puristább és puritánabb felével Arany is megilletődött hitve a faragott képet és általában az égjelekről készített hasonmásokat tiltó parancsnak (ami ószövetségi ártelmelzése előtt ősi mágikus félelemből származott), s kritikusai munkája során, ha közvetve és kicsiben is, mózesi harcot folytat az ábrázolhatatlan Isten helyét bitorló bálvánnyal és értékteljesztő imáddóival szemben, mutatis mutandis, legyen szó akár a műbe öncélúan bekerült bravúros megoldások elítéléséről vagy túltengő anyagi részleteinek megrovásáról. Mindez azonban még annyira összhangban marad a kálvinizmus tételeivel és érzelemvilágával, hogy gyanútlanul csakis onnan eredeztetnénk, ha nem

figyelmeztetnének magyar irodalmi példák arra, hogy nem okvetlenül abból fakad. (Egyetlen irányzatra szorítkozva: az ÚJHOLD körének ars poeticájaként egy Ottlik Géza vagy Nemes Nagy Ágnes még protestantizmusukkal összhangban hirdették, a mőzesi kőtáblákra is hivatkozván, hogy „a rendelkezésünkre álló eszközökkel ne akarjuk egyenesen a lényegét, Istent, a sarkigazságokat megérteni, kifraggni, mert törvénytelenen elérhetetlenek, hamis lesz minden ábrázolásuk; farganni csak idegen isteneket lehet”; ám a katolikus Píllinszky János esetében ikonofil felekezeti költő érezte úgy, hogy a teljes elhallgatáson innen csakis egy minden dísról lemondó, meztelen és monoton, aszketikusan minimalista esztétika jegyében írva tudja megtisztítani verseit a művészi alkotás eredendő blaszfémijától és a személyes becsvágy ördögi hívságától.) Ugyancsak óvatosságra int a pusztán felekezeti alapú osztályozással szemben, hogy például a világszemléletek elioti kettéválasztása szerint (külső normákra támaszkodó klasszicista-katolikus-konzervatív, illetve belső hangot követő romantikus-protestáns-liberális) Arany protestantizmusa mindenestül azok közé utalná, akik annyira hisznek a végső autoritással közvetlen kapcsolatot teremtő intuíción megbízhatóságában, hogy normák vagy intézmények közvetítő segítségét eleve elhárítják. Ezzel szemben tudjuk, hogy Arany szerint az ember egyrészt nagyon is rászorul a kritikai normák jobbító közreműködésére, ha nem tanácsos is gépiesen rájuk bízni az ítéletet, másrészt szerinte az intuíción, még a legnagyobbaké is, gyakran kétes értékű művet alkot. Arany ikonszemlélete, kritikáiban és azokon kívül, összefügg kálvinista neveltetésével, de nem vezethető le belőle.

Ilyen megszorításokkal lehet érvényes tehát az összefoglaló végkövetkeztetés: kritikus életművének legsajátosabb műveleteit, a normaképzéstől a normaalkalmazásig, lényegében ugyanaz a törekvés és ethosz hatja át, ami egykor a reformáció vallási mozgalmát éllette. Bármiről legyen szó, a kritikus úgy akarja megtisztítani a közvetítést a közvetítés beszennyező és elváltoztató nyomaitól, s a közvetítést kiiktatni próbálva olyasformán igyekszik visszaállítani a végső lényegét a maga eredendő mivoltában, ahogy a reformáció hirdette a hit általi közvetlen kapcsolatteremtést Istennel, rituális papi közbenjárás vagy (a hermeneutikában) intézményes értelmezői segédlet nélkül. Ahogy Isten igéjének transzcendens logoszától eszerint csak eltávolít a földi közvetítés megannyi tökéletlensége, (mutatis mutandis) ugyanúgy burjánzik rá a költészet (Arany szavával) „égi” lényegére az önmagában esendő anyagszerűség. Kritikusunk talán öntudatlan képzettársítással, de ezért is ügyel arra oly éberem, hogy a mű „keltméje” ne legyen több, mint a kifejezendő eszme; ezzel is magyarázható többször hangzottatott és még gyakrabban használt alapelve, miszerint a test ábrázolásából csak annyit hagy jóvá, amennyi a lélek érzékeltetéséhez nélkülözhetetlen; erre is tekintettel nehezményezi, hogy a költő jelentés eltér a szerzői szándéktól, önállósul, és kiszámíthatatlanul hatást vált ki befogadójából; ehhez is igazodik, valahányszor a művészi képzelet szertelenül csapongó vagy meghatározatlanul elmosódó termékeit hibáztatja; ennek is tulajdonítható, hogy mindig kifogásolja a kompozíción önmagukban szép, de helyüket és funkciójukat tekintve nem szükségszerű részleteit. Az öntudatlan képzettársítások láncolatának kedvez, hogy a művészetnek eleve a valláshoz közeli funkciót tulajdonított; bár legtöbb kritikustársánál engedékenyebben használja, teljesen ezért nem veti el ő sem azt a világnézeti normát, mely a műtől megköveteli az egyéni meghasonlás (korabeli szóval: „kiengesztelést”, végső soron Isten és ember harmonikus viszonyának helyreállítását; az érzéki túltengése vagy bármiféle eltévelyedése ezt a végső funkciót veszélyeztette volna. S ahogy a kritikus résen állt a művészet elszabadulni kész profán erővel szemben, ugyanúgy tisztázandónak tartotta a kritikai objektivitás

és racionalizáció határait, számot vetve a megértés mindenkori töredékességével és az értékelés bizonytalansági tényezőivel, hogy tudatosításuk után lehetőleg kiszűrhetővé váljanak az ítéletet formálás gyarló alanyának önkényességei. Mint láthattuk, ugyanez az ethosz járja át Arany kritikus világnézetének távolabbi zugait is, így a szenvedély beláthatatlan következményeiről vagy a női nem ideális szerepköréről alkotott véleményét. Mintha minden lényt vagy jelenséget az isteni rendeltetésének megfelelő lényegére akarna visszatéríteni, megpróbálja eltávolítani mindazt, ami ezen túlcsapni készül. Hogy előtűnjék az, ami egyedül megnyugtatóná, ha nem jönne közbe mindig valami; hogy legalább az „égi költészet”-ben láthatóvá váljék, amire (nemcsak kritikusként) szomjúhozik; hogy legalább egy-egy kivételes pillanatra részesülhessen abból, ami alighanem az ő végső nosztalgiája lehetett. Bármennyire tudott is gyönyörködni az élet nyers és vegyülékes szépségében, s bármennyire ragaszkodott még képzeletében is földi világunk jól ismert léptékéhez és körvonalaihoz, sőt megszenvedett kötelmeihez, lelke mélyén a nostalgic maitresse mégsem a pusztán „való” lehetett, hanem valami más, amit talán egyaránt értelmezhetünk a klasszicizáló, a platóni és a református hagyományok szemszögéből: „*annak égi mássa*”.

Keresztury Dezső

TALÁLKOZÁSAIM, BIRKÓZÁSAIM ARANY JÁNOSSEL ÉS ÉRTE

Édesapám olvasó, író, művelt ember volt. Hogy ezt ifjúkorában is fontosnak tartotta, bizonyítsa itt most egyetlen „tárgyi” emlék. Borbély tanár úr, akinek nagy családot kellett eltartania, s aki – székely létére – igen sokoldalú, vállalkozó kedvű ember is volt: lapot alapított, s hogy már a címmel is kifejezésre juttassa függetlenségi harcos magatartását, lapjának ezt a címet adta: *Magyar Pajzs*. Apám ifjan a lap főmunkatársa volt, s az akkori divatot követve olyan levelezőlapot nyomtatott, amelyen a címloldal egyik felén, ahol ma a feladó szerepel, saját arcképét helyezte el azzal az aláírással, hogy „*A Magyar Pajzs munkatársa*”. Komolyan vette a városfejlesztést, nagy kertész, szőlőtelepítő, gyümölcsstermelő volt: a cikkek is erről a tárgyról szóltak. De tudta, hogy a lélek táplálékaként fontos a szépirodalom, a költészet is. Kötelességének érezte tehát, hogy gyermekei lelki táplálékáról is gondoskodjék. Karácsonyi ajándékkul, de más ünnepi alkalmakkor is ifjúsági könyvekkel ajándékozott meg bennünket. De tudta, hogy a költészet akkor él igazán, ha megszólaltatják. Mikor cseperedni kezdtünk, hetenként legalább két alkalommal arra áldozott néhány estéli órát, hogy felolvasson nekünk. De persze nem ifjúsági olvasmányokat, hanem magyar klasszikusokat.

Legszívesebben Vörösmartyt olvasott. Ma is emlékszem, milyen szépen, jól artikulálva olvasta nekünk például a ZALÁN FUTÁSÁ-t. Akkor persze még sejtelmem sem volt arról, hogy mi a hexameter, de máig élénken földidézódik emlékeim közt az a szépen