

ARANY JÁNOS KOMPOZÍCIÓELMÉLETE

I. Kompozíció és helyhezköttöttség

Arany több ízben megfogalmazta saját költészetének legfőbb törekvését, melyről úgy vélte, fejlődéstörténeti helyét és hivatását is kijelöli a magyar költészet folyamatában, s ezt mindannyiszor a kompozíció kiművelésében, összhangzó műegész megteremtésében látta. A minél tökéletesebb kompozíció azonban nemcsak saját költői gyakorlatának fő törekvése, hanem egyszersmind kritikusai gondolatrendszerének egyik legáltalandóbb követelménye, műszemléletének központi és meghatározó erejű mozzanata is. Kitüntetett szerepének egyik oka, hogy mindenkor a mű teljes terjedelmében, elejétől végig kell érvényesülnie, így a részek egységes viszonyhálózatba rendezésének és magasabbrendű egészévé szerveződésének szerinte legfőbb biztosítéka, fogyatékoságáért az egyes részek szépsége nem nyújt kárpótlást. Egy pályázatra benyújtott elbeszélő költeményről (bíráló társa nevében is) írja 1861-ben:

„a compositionnak nincs benső egybefüggése ... hiányzik az alkotás benső ereje. E helyett némely külső, részbeli szépségek kínálkoznak csekély kárpótlásul, a nyelvben, dictionban, egyes díszítményekben, vagy sikerültebb vonásokban ... a hiányok bensők, lényegesek, az egészre vonatkoznak, a dícséretes oldalak ellenben külsők, részbeliek, nem lényegesek”.¹

Kritikáiban sűrűn felbukkan a viszonylagos becsű részbeli szépségekkel szembeni elégedetlensége és az „összhangzó egész”

¹ Kritikai kiadás. XIV. 18–19. (Továbbiakban: Krk.)

számonkérése. Még Tompához írt tapintatos dicsérete mélyén is ez a kritikai szempont húzódik meg:

„az első kötetben megjelent verseid, bármily szépek is helyenként, ez utóbbival nem állják ki a versenyt . . . tehetséged 'műegészet alkotni' . . . szóval az egészet és nem a részeket ajándékozni meg főbb figyelemmel: ez a mit én művészi haladásnak mondom.”²

Kompozícióra és műegészre összpontosító szemlélete jóvoltából Arany kritikai munkássága nagyszerű ellenpéldája annak, amit A. W. Schlegel már a 19. század első éveiben elmarasztalóan atomisztikus kritikának nevezett, s mely kiszakított részek dicsérő vagy megrovó felmutatásában merül ki, szem elől tévesztvén, hogy a műalkotás felépítése organikus egység, melyben a részek nem mozaikszerűen összerakható és eleve kész építőkövek, hanem jellegüket, sőt létezésüket is csak az egészre vonatkoztatva kapják meg. Ebből a szempontból Arany kompozíciós alapvetésű kritikai szemlélete bizvást felveheti a versenyt S. T. Coleridge-éval is, aki a 19. század elején a szerves formaként fölfogott műalkotás elméletének jelentős továbbépítője és apostola, kritikai gyakorlatában viszont, mint R. Wellek találóan rámutat, nemegyszer beéri a szép részletek vagy fogyatékos megoldások régimódi felsorolásával.³ Arany kritikáiról ezzel szemben joggal állapították meg, hogy „háromsíkúak, háromközegűek”: ő a művet „az író célja szempontjából” is megvizsgálta, „a maga esztétikai fölfogásához” is mérte, a kettő közt lévő sík pedig „közel ahhoz, amit a strukturális törekvések hoztak a 19. században”. Ez a 19.

² Tompához, 1854. június 23. HIL. III. 353–354. Vö. *Bulcsu Károly költeményei*, Krk. XI. 121.; *Malvina költeményei*, Krk. XI. 357, 360; Krk. XII. 279.; Tompához, 1852. december 1. HIL. III. 278–279. – E norma szembesítését Arany egyes költői műveivel lásd: Széles Klára: *A „compositio” Arany költészetében* ItK. 1972/1. 63–73.

³ A. W. Schlegel: *Vorlesungen über Schöne Litteratur und Kunst*, I–II–III. Heilbronn, 1884. I. 25., 49–50., III. 191.; R. Wellek: *A History of Modern Criticism: 1750–1950*, I–IV. London. 1955. II. 184.

századi kritikus ugyanis a művet „megvizsgálja mint önelvű létezőt is, melynek elemei az egésztől kapják értelmüket, s bármelyiknek megváltozása az egész megváltozását vonja maga után.”⁴ Dolgozatunkban Arany kritikai szemléletmódjának éppen ezt a síkját vizsgáljuk meg. Feleletet keresünk arra a kérdésre, milyennek fogta föl az irodalmi művet, hol érintkezik ez a műszemlélet a 20. század szerkezetre összpontosító megközelítési módjaival, s ami legalább annyira fontos, mert nagyon jellemző: hol és milyen irányban tér el tőlük.

A kompozíciótól Arany mindenek előtt elvárja, hogy a mű terjedelmét szükségszerűként fogadtassa el. Egy 1860-ban megjelent kötetről írva éppen emiatt rosszallja a közelmúlt vallásos költeményeit.

„Ritkán adnak egészet: a költemény vége ott van és azért van, hol és mert nincs mit olvasni tovább. Különbön akár folytatni, akár néhány versszakkal előbb félbeszakítani mindegy vala.”⁵

A szükségszerű szerkezet alapelve, melyet elsőként valószínűleg Arisztotelész fogalmazott meg („ami meglétével vagy hiányával nem befolyásolja a mű értelmét, az tulajdonképpen nem is része az egésznek”⁶), Arany értékítéleteket alapoz kritikáiban. Érdeméül tudja be Petőfinek, hogy a dalforma iránti érzék felköltésével véget vetett az áldatlan kornak, „mikor a vers hosszát a papír hossza határozta meg”. Az ő olvasásán felnőtt nemzedéknek föl kellett ismernie, „hogy a vers nála nem csupán a rímelő sorok aggregátuma, mint kalárisok egy hosszú cérnaszálon, hanem összeálló, kerekbe futó valami.”⁷ A szükségszerű terjedelem kritikai szempontját Arany minden magyar kortársánál következetesebben alkalmazza, bár másoknál is előfordul, közülük legalaposabban Erdélyi János fejti ki.

⁴Németh G. Béla: *Türelmetlen és késlekedő félszázad*, Budapest. 1971. 169.

⁵Kemenes költeményei, Krk. XI. 18.

⁶Arisztotelész: *Poétika*, Budapest. 1974. 21. – Vö.: S. T. Coleridge: *Biographia Literaria*, London 1906. 12.

⁷*Irányok*, Krk. XI. 161.

A műben érvényesülő kompozíció meghatározó ereje azonban nemcsak azt jelenti Arany számára, hogy a mű *terjedelme* nem lehet önkényes, hanem azt is, hogy a mű egyes részleteinek *helye* szükségszerűként határozódik meg az egészen belül. Ez a fölismerés és a benne szunnyadó, majd belőle kinövő kritikai norma végigkíséri egész pályafutását. Már pályája legelején fölfedezi, hogy a mű részletei a szerkezetben elfoglalt saját helyükön érvényesülnek igazán. 1845-ben Byron *Don Juan*jából fordít viszonylag önálló részletet, mely fordításban és kiszakítva kevesebbet mutat, de, írja Szilágyinak, „angolul olvasva, s ott, ahol felhozatik, nem hiszem, hogy önt is meg nem ragadná.”⁸ A viszonylag önállóbb rész is sokat veszít azzal, hogy nem az egész mű szerkezetének megfelelő pontján olvassuk. A *Toldi estéjéből* Bence egyik epizódját közlésre elküldte Jókainak az Életképekbe, tudósítja Petőfit 1848. január 8-án, „mert az úgy is ér valamit, ha külön van, bár kétségtelenül nagyobb a hatása, ha az ember sor és rendszerint jó rá, a maga helyén.”⁹ *Murány ostromából* viszont olyan volna mutatványt közölni, „mint midőn valaki házát el akarván adni, pár téglát vitt abból vásárra mutatványul. Az egész talán valami, de szét szedve semmi” – írja ugyanabban a levélben. Később általános érvénnyel is kimondja:

„Az illy mutatvány rendesen kielégítetlenül hagyja az olvasót, hát még a műítészt! Hasonlít a mutatóul vásárra vitt téglához, miről senki sem ismerhet a házra, mely árulatik.”¹⁰

A beszédes analógia segítségével a szerkezet fontosságára irányítja a figyelmet az elszigetelt és kontextusbeli helyükről kiszakított elemekkel szemben. A mutatványt máskor kaputbéléshez, csizmaszárhoz is hasonlítja. Ilyen megfontolások magyarázzák, hogy általában nem szívesen publikál szemel-

⁸ Szilágyi Istvánhoz, 1845. december 4. Krk. XV. 23.

⁹ Petőfi Sándorhoz, 1848. január 8. Krk. XV. 167.

¹⁰ Töldy Ferenchez, 1851. április 28. Krk. XV. 366.

vényt, s még leginkább akkor áll rá, ha sikerült olyan részt találni, mely „meglehetősen kikerekedik.”¹¹

A részek szerkezetbeli helyhez kötöttségének fölismerése kritikus gondolatrendszerének axiómává szilárdult s ezért sokoldalúan ható eleme. *Saját verseinek* kifogásolt részleteit nem egyszer kontextusteremtő feladatuk, szerkezetbeli hivatásuk megvilágításával védi:

„*Agnes asszony* hibáztatott versszakai a *megőrlés* processusát festik, mit az addigiakból lehetett kivenni. De leginkább fájna az *Egri leány* II. szakaszából azt az egy kis szakot kilökní . . . A biztosság, boldogság érzelmét fejezi ki e szak . . . ellentétül azzal, a mi következik.”¹²

Kompozíciófelfogásának ez a mozzanata szerepet kap *irodalomtörténeti* vonzalmainak alakításában is. Vergilius főművében a részletek helyét meghatározó kompozíciót becsülte mindenek felett. Sajnálta, hogy

„epicusaink (Zrinyit kivéve) azt nem tanulták el Virgiltól, a mi legmúltabb vala eltanulásra: a compositiót. Nem vették észre, hogy az Aeneisben helye van minden sornak, szónak”.¹³

Szempontunkból mégis az a legfontosabb, hogy *birálatait* is át-meg átszővi a szerkezetbeli helyhez kötöttség elve: a művel szemben támasztott követelmények összefüggő és egységes csoportját fejleszti ki belőle, kritikus fegyvertárának fontos darabjait. *Sed non his erat locus* – idézi többször a latin mondást, mert nem elégszik meg azzal, hogy egy-egy megoldás önmagában szép, hanem megköveteli, hogy odaillő legyen, a szerkezet megfelelő pontján helyezkedjen el, a kontextussal összhangban maradjon. Az ő szemében Gyöngyösit nem elbeszélő tehetsége, hanem lírai részletei tüntetik ki „bár sokszor helyén kívül használva, túlságig víve, avagy oda nem illő dis-

¹¹ Tompához, (elveszett és rekonstruált levél) 1851. április 18. (?) Krk. XV. 357.; Szilágyi Sándorhoz, 1850. május 7. Krk. XV. 275.

¹² Erdélyihez, 1856. szeptember 4. HIL. IV. 100.

¹³ *Betulia hölgye*, Krk. XI. 29., ld. még 30.

sonantiákkal zavarva.”¹⁴ Szász Károly sem mentes ettől; nem tud ellenállni egy-egy tetszetős megoldásnak,

„mely hivatlan oda tolong képzeletébe, s nincs ideje, vagy nem vesz, hogy megítélje, vajon oda tartozik-e szorosan . . . Sok szépet ír; egy szépet nem oly sokat.”¹⁵

Több kritikában szóvá teszi azt a hibát is, hogy a kompozíció megfelelő pontján művészileg sikerült mozzanat hatását a költő egy korábbi ponton, előzetes magyarázattal elrontja.

A szerkezetbeli helyhezkötöttség elvének kritikai alkalmazásaival Arany közel jut ahhoz a gondolathoz, amelyet Cleanth Brooks, a 20. századi ún. új criticizmus egyik vezéralakja a *dramatic propriety* (drámabeli helyhezkötöttség) terminusában foglalt össze. Brooks szerint nemcsak a drámára érvényes, hogy egyik szereplőjének mondanivalóját kontextusából kiemelve és immanens igazságtartalmát az ismeretek művön kívüli rendszeréhez mérve *csakis tévesen* próbálhatunk ítéletet formálni az egész dráma világgképéről, hanem kiterjeszhető ez, mutatis mutandis, a költészetre is. A költemény kiszakított részeit, úgy véli, nem szabad a művön kívüli ismeretek és gondolatrendszerek alapján megítélni, mert a részek nem képviselhetik a mű egészének világgképét. A részeket csak abból a szempontból vizsgálhatjuk, hogy kellően elő vannak-e készítve, összhangban vannak-e kontextusukkal, érvényt szerez-e nekik a szerkezet, vagy sem. Egyszóval a részeknek nem annyira igazaknak, mint inkább koherenseknek kell lenniök.¹⁶ A *dramatic propriety* elvének drámaelemzésben való alkalmazására Arany is kitűnő példát ad abban a beszédében, mellyel Madách Imrét a Kisfaludy Társaságba bevezette. Nem Madách festi pesszimiztikusan a világtörténelmet, érvel Arany, hanem Lucifer, akinek szerepével, drámán belüli külön céljával, ez maradéktalanul összhangban van. Tehát ez

¹⁴ Gyöngyösi István Krk. XI. 431. Vö. *Költemények* Krk. XI. 214.

¹⁵ *Költemények* Krk. XI. 191–192.

¹⁶ Cleanth Brooks: *The Well Wrought Urn*, New York. 1947. 151–166, főként 153–154 és 165–166.

„nem a szerző pessimismusa: ez magából a szerkezetből foly így . . . Ki egyszerű egésvoltában tekinti e compositiót, az tisztában lehet a költő céljával . . . Ez a mese alapvázlata: innen indulva kell méltányolni az egyes részeket, és a kivitel sikerét.”¹⁷

A drámabeli helyhezkötöttség költészetre (epikára) való kiterjesztésének irányába mutat már ezzel szemben, hogy a költemény esztétikai értékére károsnak tekintette a kompozícióba be nem illő bölcs maximákat, a szervesen, kompozíció által nem motivált szentenciózus betéteket. Vergiliust és Tassót azért is becsüli, mert náluk alig talál ilyet; mindkettő csakis tökéletes elbeszélést akar adni. Ugyanígy Zrínyi érdeme, hogy bár nála többször fordulnak elő, elmékedéseit kontextusba építi: hősei szájába adja vagy cselekménybe burkolja. „Oly helyre szövi azokat, ahová épen beillenek . . . ritkán elmékedik saját személyében, akkor is megválasztja helyét”.¹⁸ De nemcsak az epikában, hanem a lírában is szem előtt tartja Arany a drámabeli helyhezkötöttség elvét: a kontextusba illő, kompozíciónak alárendelt részek követelménye alapján elítéli a kompozícióból kiváló, a figyelmet hivalkodóan maguknak követelő részeket. Hibáztatja, hogy

„minden tekintet nélkül tárgyra és alkalomra, bravourképekkel s egyéb külsőséggel erőlködünk 'kitenni magunkért'. A 'sed non his erat locus' bölcs józanságát nem tartjuk összeférőnek a költészettel; ki-ki annyit ér a mennyi úgynevezett 'szép helyet' . . . képes producálni.”¹⁹

Közvetve bár, de feltétlenül ide tartozik az is, hogy nem tartja költeménynek az olyan verset, melynek tartalmát prózában megcsonkítás nélkül el lehet mondani, ahol a szokásos fogalmi közlésen túl nincs műalkotásból adódó jelentés. A szerkezeti helyhezkötöttség elve gazdagon átjárja Arany műszemléletét, erősen meghatározza kritikusi normarendszerét. De főleg ab-

¹⁷ *Egy üdvözlő szó*, Krk. XI. 370–371., vö. Erdélyi János: *A színi hatásról*. In: *Erdélyi János válogatott művei* Bp. 1961. 231–232.

¹⁸ *Zrínyi és Tasso*, Krk. X. 364.

¹⁹ *Irányok*, Krk. XI. 162. — vö.: S. T. Coleridge: *Biographia Literaria*, Ed. Shawcross. 9. kiadás. Oxford. 1969. II. köt. 10.

ban az értelemben, hogy fölismeri a kontextuális motiváltság és általában a szerkezetbeli hely döntő fontosságát. Ami azonban az egyes részeknek a külső valósághoz történő *eleve téves* viszonyítását illeti, ezt a nézetet ő nem osztja; a mű egyes részeivel szemben is fönntartja a külső valóság alapján alkotott ítélet jogát. A szerkezetbeli helyhezkötöttség normáját tehát szükséges, de nem elégséges feltételnek tekinti. A művel szemben kettős követelményt állít fel: a kompozíció belső következetessége mellett igényli a külső valóság szerkezetéhez való igazodást is.

II. Ökonómia és „kelme”

A „sed non his erat locus” gondolata, mely a szerkezetbeli helyhezkötöttségre is utal, szorosan összefügg az *ökonómia* kompozíciós normájával, melyet Arany már nagykőrösi dolgozatjavításaiban érett kritikusként alkalmaz, később szerkesztőként és kritikusként is következetesen használ, irodalomtörténeti értékítéleteiben, sőt nyelvészeti munkásságában is érvényesít.²⁰ Önigazoló megerősítését részben az antikvitas remekeitől, kivált Vergilius „bölcis kiszámítással” és „fukar ökonómiával”²¹ kialakított kompozíciójától kapta ez a norma, részben a magyar népköltészettől. Nemcsak a népdaltól, hanem a népmesétől is, melynek ökonómiáját filológiai bizonyítékként meri kezelni: ami a vizsgált mese szövetében „mit sem lendít, hanem csupán a descriptiohoz tartozik”, az „oly *szépítés*, mely az irodalomból van odatoldva.”²² Mint szerkesztő, egy köz-

²⁰ Krk. XIII. 123, 150–152, 154, 191–193, 195–203; Krk. XII. 203, 224, 225, 235, 267, 270.; *Visszatekintés*, Krk. XI. 237–238.; *P. Virgilius Maro Aeneise*, Krk. XI. 480.; *Zrínyi és Tasso* Krk. X. 358–359.; *Gvadányi József*, Krk. XI. 495.; *Szabó Dávid* Krk. XI. 501.; *Malvina költeményei*, Krk. XI. 354.; Krk. XIV. 202.

²¹ *Betulia hölgye*, Krk. XI. 29.

²² *Eredeti népmesék*, Krk. XI. 335, ld. még 336.

lésre beküldött mesét ilyen üzenettel utasít vissza a *Koszorúban*: „Nem találta meg a népmese költői formáját. Minden a mi lényeges, *semmi* a mi nem az: ebben áll a titok, de megcsinálni igen nehéz.”²³ Az így két oldalról is igazolódni érzett normát következetesen alkalmazza a bírálendő költői termésre. El kell sajátítani szerinte „ama nehéz mesterséget, hogy a költő tudja megválasztani, mit kelljen mondani, mit nem”.²⁴ S hogy mi az, amit ne mondjon a költő, *Katalin* című művét bírálva fogalmazza meg, teljes összhangban a szükségszerű szerkezet arisztotelészi elvével. Ez a költeménye ugyanis azért nem sikerült, mert túlterhelte, azaz „olyan constructiokat” csinált, amelyek bizonyos részeit „egyszerűen ki is hagyhatta volna”, méghozzá „*a vers sérelme nélkül*”.²⁵ A szükségesen túl tehát nem szabad részletekkel terhelni a művet, mely egyébként is *akkor igazán ökonomikus szerinte, ha részei több különböző célt szolgálnak egyszerre*. Kétszer is megfogalmazza ezt, egyúttal így:

„mikép a természet háztartásában éppen az a bámulandó, hogy egyes szerv különböző célokra működik: úgy a művészetben többféle hatást eredményezni, minden időben a *mesternek* volt ismertető jele.”²⁶

Kritikusi értékítéleteinek egész sorát építi erre az elvre. S ehhez a természetből vett, organikus jellegű analógiához az ökonómia érzékeltetésére egy másféle szemléltető utalás is társul írásaiban. Ez a test és lélek fogalmait hívja segítségül, s lényegében az anyagi részletekkel való takarékoskodás optimális arányait próbálja meghatározni. Szász Károly költeményeiről írott kritikájából még úgy látszhat, hogy ez csak a balladára érvényes. A ballada ugyanis

„nem a *tényeket*, hanem a tények *hatását* az érzelemvilágra, nem a szomorú történetet, hanem annak tragicumát fejezi ki, mennél erősebb-

²³ Krk. XII. 216.

²⁴ Egy ismeretlen költőhöz, 1860. augusztus 6. HIL. IV. 152.

²⁵ Erdélyi Jánoshoz, 1856. szeptember 4. HIL. IV. 96.

²⁶ *Zrínyi és Tasso*, Krk. X. 402.; vö. Krk. XIV. 15, 116.

ben. Magokból-a tényekből és járulékaiból, mint idő, hely, környezet, csupán annyit vesz föl, a mennyi múlhatatlanul szükséges, csupán annyit a *testből* mennyi a *lélek* feltüntetésére okvetlen megkívántatik.” De Szász Károly *Karácson* című (nem balladaszerű) versét is hasonló szellemben bírálja: „bár ... a külső leírások a bensőért vannak ott; mégis amazok anyagi masszája elnyomja mintegy a bensőt.”²⁷

Szász Gerő verseit bírálva a test és lélek analógiájával már általában a költői festés ökonómiáját akarja érzékeltetni:

„Hene, szükségtelen vonásokat is vettünk észre: szerző még nem látszik tudni a költői festés axiómáját: 'csupán azt és annyit a *testből*, mennyi a *lélek* előtüntetésére szükséges!' Olykor ismétli magát, olykor túlfesteget.”²⁸

Ugyanebből a kritikájából derül ki, hogy az ökonómia normája milyen szorosan összefügg a kompozícióval szemben támasztott egyéb követelményeivel. Szász Gerő egyik versének funkció nélküli ismétléséről megállapítja, hogy „gondosabb szerkezettel ki lehetett volna kerülni ama visszásságot, hogy szerző, amit egyszer elmondott, újra láttassék mondani, mintha elfeledte volna előbbi szavát.”²⁹ Az epikában is érvényesnek tartja ezt az összefüggést: Gyöngyösinél is az ökonómia hiánya miatt kerülnek szervesen, sőt az egységet is megtörő részek a kompozícióba, melyek megsértik a szükségszerű terjedelem és a szerkezetbeli helyhez kötöttség elvét. Gyöngyösi „az esetleg tollába ötlött tárgyon egy nadály szívósságával csügg s addig ott nem hagyja, míg minden oldalról ki nem facsarta, mint a citromot.” Hiányzik nála a „művészi rendező elme kormánya”, ezért „idomtalan kinövések” torzítják el művét, sok benne az olyan részlet, „mely mint egy különálló, az egészhez alig kapcsolt rész, akasztja meg az elbeszélést.” Ezekért a „csupán magukért” beillesztett részekért képes „a felvett hangulatot megszakítani”.³⁰ Művészi ítélőképesség, céltudatos vá-

²⁷ *Költemények*, Krk. XI. 199, ld. még 203.

²⁸ *Szász Gerő költeményei*, Krk. XI. 151.

²⁹ Uo. 147.

³⁰ *Gyöngyösi István*, Krk. XI. 432.

lasztás, általában az alkotói módszer fegyelme és tudatossága szükséges szerinte az ökonómiához, s így az egységes kompozícióhoz. Ennek szellemében költemények elemzésekor a részletekben is megmutatja, mit és hogyan lehetett volna tömörebben, gazdaságosabban kifejezni. Szász Gerő *Nyári estéjében* „a sok kis árnyékból harmatos este lett” szép megoldását „találó vonás”-nak nevezi, de kifogásolja a *harmatost*: „ez nem kelene”.³¹ Pedig látnivaló, hogy ez a jelző nem kirívó, szövetidegen betoldás. Arany azonban valószínűleg úgy ítélte meg, hogy kihagyásával ökonomikusabb, koherensebb és szemléletesebb lett volna a finom megfigyelésen alapuló kis kép; a sok kis árnyékból az este *sötétje* áll össze, a harmatnak nincs köze a növekvő árnyakhoz. Az efféle apró, első pillantásra jelentéktelennek látszó javításokban Arany sajátos ízlése önkéntelenül kitárulkozik.

A kompozíciót szolgáló részletek ökonomikus kezelésének kritikusi normáját érdemes a 20. századi új kriticizmus egy másik elméletével összevetni, mert Arany nézetei az összehasonlítás fényében élesebben kirajzolódnak. J. C. Ransom a költeményt struktúrára és textúrára bontotta, az előbbivel a költemény gondolatmenetét, elvonatkoztatható racionális közlendőjét, metrikai képletét és rímképletét jelölte, utóbbival az elvonatkoztatás művelete után fennmaradó szövedéket, mely a gondolatmenet szempontjából szerinte irreleváns, sőt hivatása éppen abban áll, hogy késleltesse, eltérítse, legyőzendő akadályként szembeszegüljön vele. Így a struktúra univerzális jellegű mondanivalója csak a textúra partikuláris világával való szembesítés után érvényesülhet. A textúrába tartozik a költemény minden „lokális” eleme: a hasonlatok és metaforák, melyek a szoroson vett gondolatmenetbe irreleváns mozzanatokot is belevisznek és részben önállósulva túl is mutatnak rajta, a költemény ritmusának az elvont metrikai képlettől eltérő módosulásai, helyenkénti variációi, a fiktív szituáció, a

³¹ Szász Gerő költeményei, Krk. XI. 152.

költemény anyagi részletei, végül a hanganyag, amelyben a költemény testet ölt. A logikai váz és az irreleváns szövedék együtt biztosítják a költemény sajátos ontológiai státuszát: univerzális és partikuláris ismerethez juttatja az embert, szemben például a tudománnyal, mely csak univerzálishoz. De Ransom a textúra jellegét azonosítja a stílus fogalmával, a textúrában látja a téma poétizáltságának biztosítékát s ez adja meg szerinte a költemény karakterét is. Így, jöllehet a költeményre azt is jellemzőnek tartja, hogy milyen – még poétizálatlan – téma köré szerveződött, jogosnak látszik egy kommentátorának véleménye: Ransomnál az esztétikai értéket egyedül a textúra hozza létre.³²

Közelebb jutunk Arany műszemléletéhez, s különösen az ökonómiával kapcsolatos nézeteihez, ha megvizsgáljuk, hogyan válaszolt ezekre a kérdésekre, melyek őt is erősen foglalkoztatták. Szerinte kétfajta („ideál”, ill. „reál vegyületű”) költészet különböztethető meg, de a költészet valamennyire mindig „ideál”. Ha a költészet „lényegét nem az *idea* teszi, ha a *res* külsejéből belsejébe tolakodik, akkor nem költészet többé.” Időbeli, esetleges és különös konkrét mozzanatok nélkül egyhangú és szűkkörű lesz, míg ezek túlburjánzásával, lényegivé válásával elvész a költőiség.³³ Kritikusi tevékenysége is egyformán irányul mindkét véglet ellen. Az elsőre jó példa Fejes István költeményeiről írott bírálata. A konkrétumok teljes hiánya, a gondolat és érzés homálya kontúrok nélküli, elmo-

³²Vö. J. C. Ransom: *The World's Body*, Baton Rouge. 1968. 40, 94–95, 130–133, 347–349.; Yvor Winters: *In Defense of Reason*, London. 1947. Harmadik kiadás. 509, 515, 537–538.; Wimsatt – Brooks: *Literary Criticism, A Short History*, New York. 1966. 627.; *Hankiss Elemér: Az irodalmi kifejezésformák lélektana*, Budapest. 1970. 175–176.; Szili József: *Adalékok az új kriticizmus esztétikai nézeteihez*, In: *Tanulmányok a XX. századi irodalomtudomány irányzatairól*, Bp. 1970. 253–255.

³³*Töredékes gondolatok*, Krk. XI. 550–551. – E felfogás Hegelig visszanyúló származtatásáról ld. Hermann István: *Arany János esztétikája*. Bp. 1956. 253–254.

sódó kifejezéshez vezet, melyet Arany, mint mindig, ezúttal is kifogásol. Hasonlót hibáztat Bulcsu Károly kötetében és ugyanígy foglal állást a Koszorú egyik szerkesztői üzenetében is.³⁴ A másik véglet, a lényegivé emelt partikularitás elleni küzdelmére is számos példa utal.

„Ki a gondolatnak, az általános emberinek oly derekas érvényt szerze faji s egyedi aprólékosságba s képzelmi üres játékba nagyon is elmerült mai költészetünkben: annak díszes helye van közöttünk” – mondja Madách-ról a Kisfaludy Társaságban.³⁵

A népiességről, mely szerinte egészében nem ártott, mert a „szűk és egyoldalú idealizmusból kivett” és a költészetet a nemzetiséghez kapcsolta, megjegyzi, hogy nemesednie kell és „maradjon illő határai közt”.³⁶ A regionális költészetet határozottan ellenzi. Thaly Kálmán *Székely kürt* címmel kiadni tervezett ballada- és regegyűjteményét, mely székely tájszólásban a székely népszokásokat mutatta volna be, először azzal utasítja el, hogy ez nem a költő feladata. Fontosabb azonban, amit még hozzáfűz: „Még nagyobb baj ennél a székelyjargonral való fenyegetőzés, mi . . . tisztán külmei természeténél fogva, a belső tartalmat veszélyezteti.”³⁷ A *külme* szó, amely itt fölbukkan, nagyon fontos. Föltehetően ugyanazt jelöli, amit Arany általában *kelmének* nevez. Úgy véli, a népies költőt jogtalanul kisebbitik, amiért nem teremti nyelvét, hanem „készen találja a nyelvi anyagot, a kelmét”, mert szerinte a teremtés szabadságával szemben a népies költő korlátot fogad el és megnehezíti saját dolgát, másrészt nem találja készen a nyelvet ő sem, hanem keresnie és választania kell, ami sokszor nehe-

³⁴ *Fejes István költeményei*, Krk. XI. 291–296.; *Bulcsu Károly költeményei*. Krk. XI. 111, 115.; Krk. XII. 243.

³⁵ *Egy üdvözlő szó*, Krk. XI. 371.

³⁶ *Népiességünk a költészetben*, Krk. XI. 382.

³⁷ Krk. XII. 12. VÖ. Németh G. Béla: *A Vadrózsapör és Arany*, Kézirat. 2–4.

zebb, mint a teremtés.³⁸ Jellemző anyagi részleteket, „öltöztetést”, vagy nyelvi anyagot, de rendszerint regionális, nem az egész nyelvközösségtől használt, lokális színekkel átítatott nyelvi anyagot ért Arany kelmén, *kelmeiségen* pedig, melynek egyébként Erdélyi János még nagyobb teret szentel kritikai munkásságában, a költészet lényegére ráburjánzó, túltengő helyi jellegzetességet. Az univerzális és partikuláris, elvont és konkrét, egyetemes és időhöz kötött mozzanatok költészetbeli egyensúlya után ezzel elérkeztünk a második, még fontosabb vonáshoz, melyet a ransomi elmélettel tanulságosan vethetünk össze: kompozíció és kelme fogalmait és viszonyát struktúra és textúra fogalmaival és viszonyával.

Az eddigiekből máris világos, hogy Arany meglehetősen mást ért kompozíción, mint Ransom struktúrán; míg az a költemény vázául szolgáló gondolatmenetet, addig Arany a mű részeinek egészet alkotó, szükségszerű elhelyezkedését, mely kötött terjedelemmel és a részek szerkezetbeli helyhezkötöttségével jár együtt. Nemcsak a gondolati mozzanatokéval, hanem a hasonlatokéval, metaforákéval stb., tehát a ransomi „textúra” elemeinek helyhezkötöttségével is. Textúra és kelme különbsége is világos az eddigiekből, s az is, hogy mégis van egy közös pontjuk: a textúrához számítja Ransom – többek között – a költemény anyagi részleteit és nyelvi anyagát, míg ezeket vagy ezek regionálisabb változatát nevezi Arany kelmének, túlzott érvényesülésüket pedig *kelmeiségnek*. A terminusok tehát annak ellenére, hogy struktúra és kompozíció, textúra és kelme első pillantásra szinonimáknak, sőt talán azonos jelentésűnek tűnhetnek, csak kevéssé fedik egymást. Belső viszonyaik összehasonlítása mégis lényeges következtetésekhez vezet. Láttuk, hogy Ransomnál a kettő közül a textúra a specifikusan költészetre, műalkotásra jellemző fogalom, az esztétikai érték megteremtésében és a költemény karakterének kialakításában csak ennek van szerepe. Arany viszont

³⁸ *Töredékes gondolatok*, Krk. XI. 551–552.

mindig a kompozíciót, „alapszerkezetet” tartja elsődlegesnek a kelmével, az „öltöztetéssel” szemben. Jó példa erre erőteljes és plasztikus kritikai eszmefuttatása Wittgenstein művéről.³⁹ Noha szelídebb fogalmazással, s némileg eltérő hangsúlyokkal, de kelmeiség és kompozíció arányának hasonló eltolódását nehezményezi *A szegény gazdagokban* is, melynek „óperencián túl járó romanticizmusa” az ő ízlésétől idegen.⁴⁰

A jelenséget jó érzékkel tulajdonította a romantikának. Az egyetemes helyett a specifikus, nemzeti, folklorisztikus vagy lokális, sőt a mű szerkezeti egésze helyett a részletek uralomra jutása, akár magukat a műveket, akár a kritikusok szemléletmódját tekintjük, valóban a romantikával kezdődött meg.⁴¹ Arany azonban már jellegzetesen romantika utáni kritikus, aki a klasszicisztikus műszemléltre emlékeztető módon figyel ismét a kompozícióra. Úgy véli, az emberi élet alapviszonyai az egyetemes emberi természetből fakadnak, ezért néhány vonásra korlátozódnak és a történelem folyamán nem változnak, hanem „örök ismétlésben újulnak fel”. A vágyak, küzdelmek és eredmények hasonlóságát a helyi és egyéni színezet „esetleges járuléka” segítségével lehet érdekessé tenni. Az eposz így szerinte nehezebb feladat elé állítja a költőt, mint a regény, mert a műfaj természeténél fogva kevesebbet vehet a kelméből, s így a kompozíció esetleges hibáit nincs mi elfödje. De ha az író képzeletének

„oly költeménnyel van ügye (regény), mely nem korlátozza, az általános emberin felül, az egyénit is ellesni, rajzolni, elemezni minden legkisebb árnyalatban, sőt megengedi, hogy kénye kedve szerint gazdálkodjék azzal is, a mi csupán héj, külszín, esetleges: könnyebb lesz eredeti inventio bélyegét nyomni meséire. Az alapszövedék talán hiányos, talán elcsépejt: de a mindennapi élet sürgelméből könnyen föl-szedhető ezer féle pótvonásokkal felfrissítheti, módosíthatja, hiányait elfödheti, szükség esetén alkotásainak ügyvéde is lehet.”⁴²

³⁹ *Hadshi Jurt*, Krk. XI. 54–55, 62.

⁴⁰ *A szegény gazdagok*, Krk. XI. 183–184.

⁴¹ Vö. többek közt: Bate: *Criticism: The Major Texts*, New York. 1952. 271–272.

⁴² *Zrínyi és Tasso*, Krk. X. 333–334.

Láthatjuk, hogy bár a kompozícióhoz képest a kelme másodlagos, Arany nem tagadja, hogy szerepe van a műben. S nemcsak a szerkezetbeli hibák eltüntetésére és az általános emberi monotóniájának felfrissítésére tartogatja. Nemcsak arról van szó, hogy a klasszikus mintákat idéző reminiscenciák túlhalmozását, a rajz elevenségét megfakító erős stilizációt ő is nyomasztónak érzi. A kelme nagy szerepet kaphat szerinte az illúzió megteremtésében, a fikció hitelesítésében is, segíthet abban, hogy a költött alakot „élőlény gyanánt fogadjuk”. A költött alak környezetére ráismerve az olvasó öntudatlanul arra következtet, hogy ahol „az apró körülmények ennyire egyeznek az előttünk ismeretes valósággal, szinte lehetetlen, hogy a bennök járó-kelő egyén ne legyen valódi”. Az illúzió megteremtésének ez még persze csak az egyik fele, s az alakítás „alsóbb régióiba” tartozik, szemben a jellemalkotás nehezebb feladatával. Gvadányi nótáriusának népszerűségét mégis az előbbivel magyarázza. Lermontov művének eleven kelméje hasonlóképpen „nemcsak az újdonság, a változat, hanem egyszersemind a valódiság ama bájával is ragad meg bennünket, mely költészetben a hatásnak oly nélkülözhetetlen esz- köze.”⁴³

Aranynál tehát a kelmének nem eshet áldozatul a kompozíció, nála a kompozíció az elsődleges, s ez a törekvés, ahogy már korábban megállapították, „lehetetlenné teszi magában is a részletekbe való egyoldalú elmerülést”.⁴⁴ Ahogy Ransomnál a logikai-rationális-univerzális elemeknek a műben sajátos egyensúlyba kell kerülniük a tárgyi-nemracionális-partikuláris elemekkel, Aranynál az egyetemes-elvont-időtlen elemeknek kell ellensúlyozódnuk az esetleges-konkrét-jellemző elemekkel. Ugyanakkor a kelme, a jellemző anyagi részletek szerepet kapnak az esztétikai érték megteremtésében, mert nélkülük a

⁴³ Zrlnyi és Tasso, Krk. X. 359–360, 372–375, 430, 433.; Gvadányi József Krk. XI. 490–491.; Hadshi-Jurt Krk. XI. 54.

⁴⁴ Mitrovics Gyula: *Arany János esztétikája*, Debrecen. 1925. 26.

mű egyoldalúan elvont, általánossága miatt változatokban szegény volna, s a fikció nem kaphatná meg a valóság illúzióját. Míg tehát Ransornál csak a textúra fontos poétikailag s a textúra és struktúra egymáshoz képest irreleváns, addig Arany terminusain belül, jóllehet a kompozíció fontosabb a kelménél, nincsenek egymástól elszigetelve, s mindkettő részt vesz az esztétikai érték megteremtésében. Jól példázza ezt, hogy noha szerinte az irodalmi műnek mindhárom műnemben alapvető kritériuma az *egység*, túlzottá válik a szemében, ha a mű szegényes anyagára telepszik rá.⁴⁵ A műalkotás egységére vonatkozó kritikus megnyilatkozásainak összehasonlításából fő tendenciaként olyan meggyőződés válik ki, mely az irodalmi műben a gazdag anyagot összefogó, *sokféleségen uralkodó egységet* tartja kívánatosnak. Arany elmélete ezen a ponton összhangban van a 19. századi (és korábbi) esztétika szépségdefiníciójával, mely szerint, mint A. W. Schlegel tömören megfogalmazta, „das Schöne sey Einheit in der Mannigfaltigkeiten.”⁴⁶ Már Schlegel észrevette, hogy a szép fogalmát ez a meghatározás nem meríti ki teljesen, hiszen minden matematikai szám, minden organizmus, minden fogalom, sőt maga az emberi tudat is megfelel ennek a követelménynek. Annyi azonban már szerinte is kétségtelen, hogy a szépség egyik összetevőjét sikerült így meghatározni, s éppen olyan szemlélet alapján, mely az egészre és részeire, a részekből fölépülő egészre összpontosít. Aranynál is azért kaphat az egység követelménye olyan nagy hangsúlyt, mert az egész művet átható és meghatározó kompozícióra figyelt mindenek fölött. Másrészt a sokféleségen uralkodó egység követelménye összhangban van műszemléletének említett jellemzőjével is, azzal, hogy kompozíció

⁴⁵ *Széptani jegyzetek*, Krk. X. 555, 562; *Széptani előismeretek*, Krk. X. 653; *Zrínyi és Tasso*, Krk. X. 341–343, 371, 388.; *Költevények*, Krk. XI. 213.; *Irányok*, Krk. XI. 162–163.; *Bucsu Károly költeményei*, Krk. XI. 116.; *A pörös atyafiak*, Krk. XI. 42–43.; Krk. XII. 278.; Krk. XIV. 12, 14–15.; *Petőfihez*, 1847. szeptember 7. Krk. XV. 140.

⁴⁶ A. W. Schlegel: I. m. I. 50. és vö. 51.

és „kelme” műbeli kölcsönhatását szükségesnek tekintette, a kompozíció elsődlegessége mellett elismerte a kelme nélkülözhetetlenségét is, s a műben az egyetemes és partikuláris, elvont és konkrét, általános és anyagszerű elemek sajátos egyensúlyát tartotta kívánatosnak. Egyfelől tehát a kompozíciónak ökonómikusnak kell lennie, nem terhelhetik fölösleges részletek, másfelől viszont ahogy a partikuláris és anyagszerű részletek, a „concret valóság” mozzanatai szükségesek a műben, hogy tettet, változatos formát és határozott körvonalat adjanak az eszméknek, ugyanúgy elengedhetetlen a részletek gazdag sokszerűsége ahhoz is, hogy a rajtuk győzedelmeskedő egység értékes legyen. Az ellensúly, a legyőzött ellenállás, a nem túl könnyen kivívott diadal hozzátartozik ahhoz, hogy a mű az esztétikai érték szempontjából meggyőző lehessen.

III. Mű és külső valóság

A szerkezeti helyhez kötöttség és az ökonómia követelménye a kompozíció belső viszonylataira irányul. Arany egy másik alapkövetelménye azonban a belső viszonyokon túlmegy: mű és külső valóság viszonyára is kihat. Ez a követelmény a *következetesség*. 1863-ban, a Koszorú egyik szerkesztői üzenetében így zárkózik el egy beküldött vers közlése előtt: „több mint költői inconsequentiákat látunk benne.”⁴⁷ Kritikát olvasva a különféle „inconsequentiák” módszeres feltárása, precíz és logikus átvilágítása az egyik legsűrűbben szemünkbe ötlő jelenség. Erre a problémára annyira érzékeny, hogy a következetesség megsértéséből adódó hibáknak hat különböző típusát lehet kritikáiban megkülönböztetni. Az első típusba a következetlenség legegyszerűbb és talán legdurvább példái tartoznak: az értelmi, logikai következetlenség esetei, amikor nincs többről szó, mint hogy a költő értelmi önellent-

⁴⁷Krk. XII. 221.

mondásba keveredik, egyik szavával megcáfolja – s nem a paradoxon szándékával persze – a másikat. Ez még fölfogható tisztán *belső* következetlenségnek, a kontextus értelmi meg hasonlításának, úgyszólván a külső valóságra való tekintet nélkül. Arany ilyenkor logikátlansággal vádolja a költőt: „versnek is van logikája: de ennek nincs” – ítél egy beküldött versről. Szász Károly iránt sem elnézőbb: „Ez nem vág össze. Vagy *physicalis* ártalom, vagy *sympathia!* a kettő együtt nem fér meg . . . A költészetnek is van logikája.”⁴⁸ Hasonló önellentmondást kifogásol Szász Gerő, Fejes István és Vida József néhány versében is, s az efféle megjegyzéseknek kritikáiban se szeri, se száma.⁴⁹ Noha szinte minden esetben igaza van, nagyfokú logikai pontosságra való törekvése, mely annyira megmagyarázható költeményt kíván, „hogy emberi józan értelem felfoghassa”⁵⁰, néha túlzott szigorba torkollik. Amikor például Tisza Domokos egyik versében „A pattogó tűz közepén látja eltűnt napjait” sor fordul elő, Arany megjegyzi:

„az eszme szép, de nincs eléggé kifejezve. Ha, mint én vélem, azt akarja itt mondani, hogy a tűz közepén, feltűnnek képzelete előtt a múlt képei: ezt érthetőbben kellene kifejezni; mert *napokat* nem *láthat* az ember, de *képeket, jeleneteket* az életből, igen.”⁵¹

Fiatal költőt nyilván helyénvaló pontos kifejezésre ösztönözni, Arany néhány ehhez hasonló megjegyzéséből mégis arra kell következtetnünk, hogy nem mindig a kifogásolt sorban vagy versszakban volt a hiba, hanem egyszerűen az ő logikai pontosságra és plasztikus kidolgozottságra törekvő ízlése volt más, mint a bírált költőé. Rendkívül jellemző, hogy amikor Tóth

⁴⁸ Krk. XII. 231.; *Költemények*, Krk. XI. 209–210. – Vö. S. T. Coleridge: *Biographia Literaria* London 1906. 4.

⁴⁹ *Szász Gerő költeményei*, Krk. XI. 153.; *Fejes István költeményei*, Krk. XI. 298–299.; Krk. XII. 280, 281.; *Költemények*, Krk. XI. 196, 208–209, 212.; Tóth Endréhez, 1864. július 15. HIL. IV. 417.

⁵⁰ *Fejes István költeményei*, Krk. XI. 296.

⁵¹ Tisza Domokoshoz, 1851. november 12. Krk. XV. 410.

Endre *a vadon lüktetése* kifejezést használja, Arany ilyen tanáccsal látja el:

„Így magában alig érthető. Az a vadoni csend vagy mi, sejtelmessége bajosan is fejezhető ki: de talán ez: a 'vadon lüktet' még is szokatlan. Igen! ha megszemélyesítve *érlüktetést* mondanánk.”⁵²

Nos, „a vadon lüktetése” a mai költészet, sőt művészi próza nyelvébe a legtermészetesebben simul bele, míg „a vadon érlüktetése” még ma is kissé mesterkélten hatna. A racionális ellentmondástól, logikai következetlenségből való irtózás miatt Arany kritikai szemléletére is jellemző, amit verseiről mondott Erdélyi: a plaszticitás kedvéért annyira kimunkált és befejezett megoldásokat keres, hogy a befogadó képzetének alig marad aktív szerepe; a kép földidézésében nem bíz a befogadó képzetének segítségére úgyszólván semmit. (Ugyanakkor jótékonyan ellensúlyozza ezt kritikusi gondolatrendszerének egy másik tendenciája: ellenzi a mű jelentését túlságosan lezáró, egysíkúvá szűkítő didaktikus és allegorikus megoldásokat, s ezzel kimondatlanul is a befogadó által tovább gazdagítható jelentésbeli nyitottság mellett érvel.)

A következetlenség második típusába a művek minden olyan részlete besorolható, mely „a tárgyi valósággal” „szakít” és „a tárgyi valótlanság fövenyhalmára épült.”⁵³ Itt már mű és külső valóság összhangját teszi meg Arany a következetesség biztosítékának. Szász Gerő allegóriájában kétségbe vonja, hogy a vers öregembere csakugyan „gondos”, mint a költő állítja, hiszen a vihar zúgását hallván „odahagyja kunyhaját”, ahelyett, hogy bezárkózna. Ugyanakkor egy másik költeményében megdicséri a „Fáj neki, mért nőttem fel más tűzhelyénél” sort, mert ez „találó vonás”, tekintve, hogy az „anyai szív, még boldognak tudva is, sínlí tőle elszakadt gyermekét.”⁵⁴ Tóth Endre egyik hasonlatát is mesterkéltnak érzi, s levelében ezt

⁵² Tóth Endréhez, 1864, július 15. HIL. IV. 418.

⁵³ Szász Gerő költeményei, Krk. XI. 152.

⁵⁴ Uo. 152, 145–146.

veti ellene: „Kérdés, megijed-e a galamb egy falevéltől.”⁵⁵ Hosszú sorát idézhetnénk az efféle kifogásoknak. Aranynak rendszerint igaza van, néha azonban, akárcsak az előző típusnál, túlzott szigora inkább saját ízlésére jellemző adalék, mintsem valódi hiba kiváltotta jogos bírálat. Szász Gerő egyik ártatlan kis sorához – „Szembe távol erdő, mező kéklik” – a következő fejtegetést fűzi:

„hogy az erdő és hegy (az utóbbi akkor is ha *mező* van rajta csupán) bizonyos távolságra kék színt mutat, azt vizsgáló is tapasztalta: de nem merné állítani: helyes-e így mondani általában: kéklik a *mező*. Sík földön ez nem látható, helyi perspectiva pedig talán nem jön a *mező* elnevezés alá oly távolságból, mikor zöld színe már kékre változott.”⁵⁶

Ez a hallatlanul precíz analízis talán aránytalanul rigorózus, de elvileg nem téves. Elvileg sem érthetünk egyet azonban Arannyal, amikor Szász Károly *Trencsényi Csák* című költői beszélyében szerinte azért „nincs igazság a képben”, mely Erzsébetet olyan liliomhoz hasonlítja, „melynek virulása nincsen, ha *véresővel* öntözik tövét”, mert „eszünkbe jut, hogy kertészmunkások csenevész fa tápszerűül marhavért ajánlanak.”⁵⁷ A tápszerűül használt marhavér tárgyi valóság, semmi köze a *véreső*hez, amely láthatóan nem akar valamely külső valóságdarab leírása lenni, nem is lehet betűszerinti értelemben venni, hiszen ilyen természeti jelenség nincs. A kertész liliomjának használhat a marhavér, de a vers lilioma biztosan másképp reagál a véresőre: erről a metafora szuggesztív logikája azonnal meggyőzi az olvasót. Az idézett kritikai megjegyzésben már a költemény kizárólag belső (metaforikus) következtetésének rosszul választott, illetéktelen (merőben külső) kritériumával állunk szemben. Itt válik élesen kitapinthatóvá a határ, ameddig Arany elmegy a *dramatic propriety* elvének megközelítésében: nála a csakis a műben igazolódó részletnek

⁵⁵ Tóth Endréhez, 1864, július 15. HIL. IV. 419.

⁵⁶ Szász Gerő *Költeményei*, Krk. XI. 149.

⁵⁷ *Trencsényi Csák*, Krk. XI. 97.

sem csupán a kontextussal kell összhangban lennie, hanem ki kell állnia a művön kívüli valósággal történő szembesítés próbáját is. Ugyanakkor, mint a következetlenség harmadik típusának tárgyalásakor látni fogjuk, a metafora valóságtartalmának fönti túlzott számonkérésével Arany némiképp ellentmond saját elvének is, mely elítéli a műben metafora és betű szerinti valóság keveredését vagy határozatlan, kétértelmű egybemosódását.

Ezt a harmadik típust Arany legbővebben Szász Gerő verseiről írott bírálatában elemzi. Szász *Odahaza* című költeményében a rozzant, szalmafüdeles kunyhó „Ereszében most már verebek csipegnek” az egykori vidám fecskék helyett. Arany szerint a „*fecske és veréb* itt vagy metaphora, vagy a valóságból szedett jellemző vonás”. Ha az utóbbi, akkor az ellentét hamis, mert „a fecske is odafészkel szerényebb hajlék oldalára is”, ha az előbbi, ha tehát átvitt értelemben kell vennünk, azaz az elszállt fecskét az elmúlt nyár, az ottmaradt fakó verebet a tél jellemzőjeként, akkor „helyesebb a gondolat”. Az igazi probléma azonban még csak most következik.

„Így hát a tropus jó lenne: hanem egy baj van. Szerző, tropusból, átmege való festésébe. A mint alább a veréb-, macska-, kutya-leírást tovább fűzi: az már csakugyan nem metaphora: az a való ecsetelése. Tehát vagy igaz képet rajzol *hamisan*, vagy *metaphorból* a betűszerinti *valóságba* esik. Mindkettő hiba, és hiba főleg az, hogy az olvasót ily dilemmába hozza szándékai felől.”⁵⁸

A valóság hamis rajzával, a tárgyi valótlanság hibájával az előző típusban foglalkoztunk, most metaphora és betű szerinti valóság következetlen vegyítésére kell figyelnünk. Arany nagyon érzékeny arra, hogy a tropus tropus maradjon s a valóságnak nemcsak hamis, hanem hűséges rajzába se váltsa át. Azaz: a mű metaforikus (belső) következetességét ne törjék meg a külső valóságra utaló, betű szerint értendő, leíró részletek. Kritikus normarendszerének előre mutató követelménye ez.

⁵⁸ Szász Gerő költeményei, Krk. XI. 143.

Ennek értelmében kifogásolja, hogy Szász Gerő említett versében az anya „nagyon sokat beszél /Arról a bölcsőről”, melyben fiát ringatta. Arany kommentárja abból indul ki, hogy

„a *bölcső* az első gyermekkor metonymiai képe néhány évezred óta”. „Ha szerző egyszerűen *bölcsőt* érint, minden nehézség nélkül átvinnők az értelmet a kisedre, onnan akár az egész gyermekség idejére. De ha azt mondja, hogy anyja nagyon sokat beszél *arról* a bölcsőről, a *melyben* őt ringatta, ha így külön választja a *bölcsőt* a *benne fekvőtől*: akkor megszűnt tropusban szólni, akkor a gyermektől külön képzeljük a bölcső *fáját*, arról pedig aztán, hogy lehet *nagyon* sokat beszélni, én nem tudom.”⁵⁹

A figyelmetlen körülírás tehát tropusból valóságrajzba viszi át a bölcső képét, s e következtelenség nyomán a vers összezavarodik. Ugyanebben a versben másutt is kifogásolja ezt a hibát. S amikor szép elemzése végén ítéletté fogja össze eredményeit, megállapítja, hogy „az összes hatás sokképpen megzavartatik”, egység és ökonómia csorbái mellett fölmutatja a vers következtelenségeit is: „átvételei a valósággal folynak össze, leírásaiban pedig az igazság nem léte bánt.”

A következtelenség negyedik típusa ha nem is elfogadhatóvá, mindenesetre érthetővé teszi Arany idézett állásfoglalását a véresővel öntözött liliom metaforájával szemben. Ő ugyanis a metaforikus következtetességet is kettősen értelmezi; *magát a metaforát* sem a külvilágra való vonatkoztatás nélkül képzei el. Kritikáiban gyakran elemzi, sőt kijavítani is igyekszik a bírált költemények metaforáit: belső következtelenségüket is elítéli, a valóságtól való erős elrugaszkodásukat is nehezen fogadja el, s ez az utóbbi elve többnyire helytálló, néha azonban túlzó és merev ítéletekre vezet. Már nagykorósi diákjainak munkáiból szigorúan kigyomlálja a rossz metaforákat. „Ha az idő szárnyas, hogyan folyhat, és ha foly, hogyan száguld. A metaphora ne legyen képtelen.” A „könnyüknek hulló tömegét” rossz metaforának tartja, helyette a könnyek hulló árját javasolja, a

⁵⁹ Uo. 145.

„zavarokat megorvosolja” ismét „hibás” metafora, mert zavarokat lecsendesíteni, sérelmeket megorvosolni a helyes megoldás. Szigora ismét túlzásba hajlik, amikor egy allegoria szerinte azért „sántít”, mert „az ostor nem mardos s a mi mardos az nem ostor.”⁶⁰ A külső valóság összefüggésrendjét jellemző módon alkalmazza a metaforára, amikor magántanítványa, Tisza Domokos versét így bírálja: „A milly kellemes a sikerült metaphora, épen olly dagályos a nem sikerült. A holdat kémnek képzelni azért nehéz, mert a kém nem járhat olly fényes öltönyben, mint a hold.”⁶¹ Később, már hivatásos kritikusként, így kéri számon a metafora valóságmagvát Bulcsu Károlytól is: a „Szárnyad a *kintől* kinöve magát” „hamis metafora, mert szárny, tag nem szokott *nőni kintől*.” Az efféle metaforák az ő szemében „erőszakoltak”.⁶² Ugyanígy nem tűri szerinte a metafora az első típusban tárgyalt belső, értelmi következtelenséget. Malvina egyik költeményét így bírálja: „De minek elemezzem . . . hogy . M. 'érzelmi folyamán két könyved sajka jár,' s egyik sajkában van a 'múló érzelem' — másokban 'új érzés terem' (tehát a *folyó* is érzelem, a *sajkáknban* is érzelem ül); s miután a sajka 'megreped szívének szirt fokán': *akkor* a kised sajkán már 'egy *hableány*' ül: 'a magyar költészet múzsája?' Nem szeretem az ily kormány és compass nélküli hajózást.”⁶³ A metafora pongyolasága, belső következtelensége elképzelhetőségét is veszélyeztetheti. Szász Gerő az otthoni tájról azt írja, hogy „Oda lett hajdani vidám tekintete, /A hol emlékimnek legelső pontja van!”, s Arany nem állhatja meg szó nélkül:

„A hely vidám *tekintete*, tehát egy egész kis *tájkép*, és ottan az emlék *pontjai*, valami helytelenséget éreztet a metaphorában. Kimagyarázni nehéz, de olyan összefoglalás ez, a mi nem ad képet, nem tudjuk

⁶⁰ Krk. XIII. 129, 163, 131, 123.

⁶¹ *Tisza Domokoshoz, 1851, december 15.* Krk. XV. 428

⁶² *Bulcsu Károly költeményei*, Krk. XI. 120, 119.

⁶³ *Malvina költeményei*, Krk. XI. 356.

képzeln. A költő . . . metaforában is úgy vessen oda egy-két jellemző vonást, hogy abból a képzelet meg tudja teremteni épen azt, a mi a költő lelkében meg vala teremtve.”⁶⁴

Hasonló belső következetlenséghez vezet, ha a metafora megszületésének asszociációs logikája nem érthető, ahogy például „a gondolatok 'borostyán fürtje' sem ad tertium comparationis-t.”⁶⁵ A valóság szerkezetének és a ráció követelményeinek tehát egyaránt mérsékelni, szabályozni kell a képzelet metaforateremtő munkáját, s így persze nem a meghökkenítő vagy akár csak merész, mint inkább a találó és szabatos metafora irányába mutat Arany kritikus ízlése.

Az ötödik típusba a költői *képhasználatban* fölfedezett következetlenségek sorolhatók. Arany itt is hasonló kettős követelményt állít föl: a képek a valóság szerkezetéről sem térhetnek el túlságosan, s egymással is összhangban kell lenniök. „A 'hervadásában illatozó virág' szép kifejezése a ráncok alatt is megmaradó anyai jóságnak. A kép igaz, mert az illat tartósabb, mint a szín.”⁶⁶ Szász Károly *Fa és virág* című versében „hibás vonást” lát egy különben jó képben: „ez a száraz jelző az ág mellett. Ősszel a lomb lehull, de az ág nem száraz. Ha pedig száraz, akkor megtörik a kép.” *Trencsényi Csákjának* három sorában („Sokat éget mély seb, titkon, vagy itt vagy ott, /Mint kívül a kardon kő s arany van ékül, / Benn az ártó acél, melyen vér sötétül”), a kép „nem illik a tárgyra”, mert akit „(szívben) mély seb éget, az maga szenved, míg hüvelyben az acél ártó és a vér rajta nem övé.”⁶⁷ Legalább ilyen fontosnak tartja azonban, hogy a képek „összhangzóak” legyenek. Vida József egyik költeményében a „kopogtatási kép is nagy rögtön változik át csillagos-ég-féle, nem rokon

⁶⁴ Szász Gerő költeményei, Krk. XI. 142.

⁶⁵ Költemények, Krk. XI. 195.

⁶⁶ Szász Gerő költeményei, Krk. XI. 145.

⁶⁷ Költemények, Krk. XI. 195 és vö. 196–197.; *Trencsényi Csák*, Krk. XI. 97.

képpé.”⁶⁸ A koherens képfejlesztés kritikai normáját Arany meggyőzően alkalmazza Szász Gerő tüzetesen elemzett versével szemben:

„Nem az ismétlés ellen vagyunk ez úttal, mert a kép új fejleményt ígér, s ez nemcsak szabaddá, hanem ajánlatossá is teszi az ismétlést. De nem látunk a képben következetességet. Midőn az anya *élőfa* volt, gyermekei *lombok*: ez jól függött össze; de itt, ha szintén fa képviseli az anyát, mi lesz a fiú, kit *virág*, a szerelem, vonz? Csak nem marad lomb? Ha pedig ő tropus-nélküli valóságban áll, akkor jó öreg fa és virág . . . sem elégti ki képzelődésünket. – 'Sírva válok el, mint törzsétől a zöld ág' – tehát megint lomb, ki csak az imént *virág* után eped vala . . . Ha szerző a *sírva* helyett azt mondja *könnyezve*: a kép mindjárt homály nélkül terem az olvasó szemei elé: t. i. a zöld ág *könnyez* (nedve foly) ha leszakítják. De a *sírva*, mely inkább a *hangra* vonatkozik, nem tünteti e képet egész szabatosággal szemünk elé”.⁶⁹

Pontos logikai megfeleltetést, racionálisan követhető, vagy legalábbis értelmileg nem ellentmondásos képfejlesztést kíván meg tehát Arany, ezért is marasztalja el Szász Gerőt, akinek képei „majd össze nem függők, majd homályosak.” Érzékenyen figyel a képhasználat ökonómiájára is.⁷⁰ A logikusan összefüggő, szabatos és túlzásoktól mentes képfejlesztés eszménye bontakozik ki tehát ismét előttünk, ugyanolyannak mutatva Arany kritikusi ízlését, amilyennek a következetlenség korábbi típusait vizsgálva már kezdtük megismerni.

Végül a következetlenség hatodik típusaként az epikában és drámában megkövetelt lélektani következetesség megsértését említjük. Arany itt is kettős normát állít föl: a lélektani következetesség (belső) szempontját párosítja a lélektani valószerűség (külső) követelményével. Verses epikában Gvadányi hibájának tartja, hogy notáriusa „okos és balga ember egyszersmind”, s ez a „kettősség . . . nincs a jellemben összeforrasztva”.⁷¹ Jókai Kakas Mártonának „egyideig következetes szerep-

⁶⁸ *Költemények*, Krk. XI. 196, 193.; Krk. XII. 279.

⁶⁹ *Szász Gerő költeményei*, Krk. XI. 150–151.

⁷⁰ Uo. 147.; *Költemények*, Krk. XI. 194, 197.

⁷¹ *Gvadányi József*, Krk. XI. 485.

lése” is megtörik, amikor írja „oly dolgokat is ad K. M. szájába, melyek ő hozzá nem valók”.⁷² S lélektanilag következetesnek kell lennie a drámának is. Ez egyrészt itt is belső következetességet jelent, tehát a jellemnek önmagával, korábbi tetteiből fölépített egyéniségével kell összhangban maradnia. Nem fogadja el az olyan ellentmondást, amelyet Greguss Ágost *A levél* című vígjátékában fedez föl. Másrészt a valódi élet szituációiban elvárható, kikövetkeztethető lélektani fordulatoknak és cselekedeteknek kell bekövetkezniök az irodalmi műben is, a belső következetesség mellett tehát a művön kívüli valóság vonatkozásában is következetesnek kell lennie a mű lélektanának. Arany a vígjáték helyzetének megfelelő valószínű cselekvést és pszichikai állapotot vázol föl, majd így ítél Greguss művéről: „Így kellene lenni mind az életben, mind a költészetben, – csak e vígjátékban nincs egészen így.”⁷³ S persze nemcsak az epikában és drámában, hanem a tárgyiasabb lírában is megköveteli a lélektani következetességet; ennek szellemében bírálja például Bulcsu Károlyt, aki versében gyermekek szájába filozófikus gondolatokat ad, „oly valamit, a mi azok élettapasztalásával s ártatlan derült világnézetével merőben ellenkezik.”⁷⁴

A következetesség típusait áttekintve Arany műszemléletének kettős normarendszere világosan körvonalazódik. Egyrészt megköveteli a mű belső következetességét, azaz gondolatmenetének értelmi, logikai épségét, ellentmondásoktól való mentességét, elítéli a metaforikus és betű szerinti jelentés következtelen, egymással keveredő használatát, nem fogadja el a heterogén, nem szervesen fejlődő képhasználatot s a jellemnek belső következetességének töréseit. Másrészt nem szívesen fogadja el, s rendszerint elutasítja a művön kívüli valóság szerkezetétől erősen eltérő műalkotásbeli mozzanatokot. Nemcsak a leíró

⁷² Krk. XII. 290.; *A szegény gazdagok*, Krk. XI. 184–185.

⁷³ *A levél*, Krk. XI. 282–284.; vö. még 286–287.

⁷⁴ *Bulcsu Károly költeményei*, Krk. XI. 118.

részeket és valószerűnek szánt jellemeket, hanem a költői képeket, sőt metaforákat is megkísérli a valóságra vonatkoztatni, melytől lényegesen nem térhetnek el. Ezt a kettősséget nem könnyű igazolni. Különösen nem könnyű megmagyarázni, hogy Arany, ugyanaz a kritikus, aki metaforikus jelentés és betű szerinti valóság keveredését elítéli, azért tartja rossz képnek a véresőtől elhervadó liliumot egy emberi lény belső állapotának érzékeltetésére, mert a csenevész fát a kertészek marhavérrel szokták táplálni! Az a kritikus, aki határozottan „elutasította pl. azt, hogy a mű metaforikájának hitelét közvetlen valóságszemeléséből vezessék le és ne a műegészen át való valóságszemeléséből”,⁷⁵ kritikáiban, több példát idéztünk erre, maga is elköveti ezt a hibát. A külső valóság szerkezetét a művön számonkérő szemlélet talán nem mond feltétlenül ellent a metafora és betű szerinti jelentés keveredését hibáztató megközelítésnek, hiszen Arany a betű szerint értendőtől megkívánhatta volna a valósághoz való hűséget, míg a metaforikustól nem, s ilymódon is joggal ellenezhette volna a kétféle elv keveredését. Ő azonban, láthattuk, a *metaforikustól* is megkívánt bizonyos valószerűséget.

A kettősség magyarázatát keresve elérkeztünk a választóvonalhoz, mely Arany műszemléletét a 20. század szerkezetre összpontosító megközelítési módjaitól elhatárolja. Ezúttal az Arany szemléletével való összehasonlításra Roland Barthes-é kínálkozik, aki az iskola gondolatmenetének belső logikáját néhány írásában a végkövetkeztetésekig követte, a már nemcsak önálló és önelvű létezőnek, önmagában teljes és megváltoztathatatlan szervezetnek fogta föl a művet, hanem teljesen lényegtelennek tekintette a saját világu mű és a művön kívüli valóság viszonyát. A műalkotás szerinte nyelvi tárgy, s nem az a kérdés, hogy igaz-e, azaz a külvilágról közöl-e igaz ismeretet, hanem hogy érvényes-e, azaz koherens jelrendszer-e vagy sem. Cleanth Brooks csak a mű részeivel szemben vetette el a

⁷⁵ Németh G. Béla: *Tragikum és történetfelfogás*, Bp. 1971. 91.

művön kívüli ismeretekhez való viszonyítás s így végső soron a külvilággal való konfrontálás kritikusi módszerét, s a mű *egészével*, a teljes mű világképével szemben fenntartotta a külső norma alapján történő ítéletalkotás jogát, Barthes viszont egyes tanulmányaiban elutasítja a realizmus irányzatainak azt a tanítását, mely a mű nyelvének és a művön kívüli valóságnak bármiféle megfeleltetését tételezné föl. Szerinte az irodalmi mű nyelvében működő szabályok kizárólag a koherenciára, az író által választott jelrendszer belső következetességére irányulnak, s a kritika feladata sem a valósággal való konfrontáció, nem annak megállapítása, hogy a mű valósága mennyiben felel meg a művön kívüli valóságnak, hanem a kritikusnak saját világnézeti rendszerét összehasonlításképpen rá kell fektetnie a mű világképet hordozó nyelvi rendszerére, s így miközben föltárja a mű törvényszerűségeit, az alkotó és a kritikus különböző történelmi szituációja közt teremt dialógust. Ez a dialógus azonban elfogult a jelen irányában, nem a „múlt” vagy a „másik” igazságának adózik, hanem a kritikus jelene szempontjából renanzi az anyagot.⁷⁶

Ezzel szemben Arany a mű belső következetességén kívül megköveteli, hogy a mű – főként részleteiben – kiállja a művön kívüli valósággal való szembesítés, összehasonlítás próbáját is: nem teljes azonosságot kíván, annyit azonban igen, hogy erős ellentmondás ne legyen a kettő között. Arany szemléletének ezt a kettősséget föloldhatatlan szemléletbeli ellentmondásnak tartották, mely poétikájának heterogeneitását bizonyítja.⁷⁷ Poétikája valóban nem teljesen homogén ezen a ponton, két érv azonban feltétlenül mellette szól. Az első az, hogy a valósághoz mért hűséget ő az illúzió megteremtéséhez

⁷⁶ Roland Barthes: *Criticism as Language*, In: *20th Century Literary Criticism*, Ed. David Lodge. London. 1972. 649–651.; vö. még Roland Barthes: *Style and Its Image*, in: *Literary Style: A Symposium*, Ed. Seymour Chatman, London. 1971. 4–5, 10.

⁷⁷ Szegedy-Maszák Mihály: *Az átlényegtett dal*, In: *Az el nem ért bizonyosság*, Szerk.: Németh G. Béla. Bp. 1972. 318–319.

vélte szükségesnek, a „valótlanságot” pedig, „ami el nem tudja hitetni magát”, az illúzió megzavarójának tekintette.⁷⁸ Nem a valóság öncélú és szolgálai másolásának normáját állította föl, hanem úgy vélte, a művön kívüli valóság szerkezetének teljes semmibevevése a belsőleg következetes műben is kárt okoz. S ez féligmeddig már el is vezet a második és sokkal fontosabb érvünkhöz, mely Arany mellett szól. Láttuk, hogy Barthes koherens jelekből álló rendszernek, önálló nyelvi tárgynak tekinti az irodalmi művet, miközben tulajdonképpen elvágja azt a köldökzsinórt, mely a művet a külső valósághoz fűzi, De vajon nem ütközik-e ez a felfogás súlyos ismeretelméleti problémákba? Hiszen az irodalmi művet lehetetlen megérteni a külső valóságra való vonatkoztatás nélkül; a jelek nemcsak „tárgyként” szerepelnek, hanem jelentésük is van, s ennyiben kimutatnak a nyelven túli valóságra. Az irodalmi mű még fiktív világát is olyan nyelvi elemek segítségével építi föl, melyek eredetileg a művön kívüli valóságra utaltak. S bármennyire fiktív vagy metaforikus világot épít föl egy-egy mű, s bármennyire sajátos rendszert alakít is ki minden egyes mű, befogadás közben önkéntelenül megkeressük azokat a szálakat, melyek a külső valóság ismert viszonylataira mutatnak, s a sajátos rendszert is ezekhez a tájékozódási pontokhoz képest mérjük be, a deformációt is a részleges hasonlóságra támaszkodva sajátítjuk el. „Maga a szöveg” meg sem érthető *önmagából*, hanem csakis a szövegen kívüli valósággal szembeítve, sőt a mű nyelvi elemeit is a műbe be nem került nyelvi elemekkel összehasonlítva minősítjük magunkban a befogadás során. S idevágónak érezzük a művek egymásra vonatkoztatásának irodalomelméleti gondolatát is, melyet nemrég pregnáns tömörséggel újítottak fel: „önmagában egyetlen irodalmi műnek sincs jelentése, csak más művekhez képest”.⁷⁹ Mindebből az

⁷⁸ Ld. pl *A levél*, Krk. XI. 287.

⁷⁹ Szegedy-Maszák Mihály: *Berzsenyi verstípusai*, Itk. 1977/1. 43. Korábbi megfogalmazására ld. T. S. Eliot: *Tradition and the Individual Talent* (1917), in: T. S. Eliot: *Selected Essays*, London. 1948. 13–22.

következik, hogy R. Barthes illúziót kerget, amikor a művet teljesen leválasztja a művön kívüli valóságról. Ő maga is fölismeri ezt egy másik tanulmányában: „Az irodalmi alkotást szinte lehetetlen megközelíteni a mű és a művön kívüli egyéb dolgok közti kapcsolat posztulálása nélkül.” Mi több, „másutt sajnálkozva állapítja meg, hogy a jelnek felfogott irodalmi mű három dimenziója (a jelentő és jelentett viszonyát feltáró *szimbolikus*, a mű és a virtuális, művön kívüli jelek viszonyait vizsgáló *paradigmatikus* és a mű tényleges belső jelkapcsolatait figyelő *szintagmatikus*) közül minden elemző iskola, így a magáé is, „hajlamos rá . . . hogy elemzését csupán a jel egyik dimenziójára alapozza”, a másik kettő rovására.⁸⁰ Ezzel szemben Arany, ha némi heterogeneitás árán is, láthatólag megelőzi korát abban, hogy nem éri be egyetlen dimenzióval. Fölismeri, hogy a műnek valóban önelvűnek kell lennie, ez azonban inkább csak egészének belső koherenciájára vonatkozik, szükséges, de nem elégséges feltétel, s így nem jelenti azt, hogy a világtól elszigetelt és azzal semmiféle kapcsolatot nem tartó művel van dolgunk. Amikor tehát a mű részletei és a külső valóság közti nagy ellentmondást elítéli, elméletileg nem jár feltétlenül téves úton; követelményrendszerének kialakításakor láthatólag csak számol azzal, hogy a külső valóságra való vonatkoztatás úgyis elkerülhetetlen. Ezért nem tudjuk hibáztatni, amikor a metaforáktól is számonkéri a valószerűség bizonyos minimumát. Ez persze nem jelenti azt, hogy egyes tévedéseit, így a külső valóság szerkezetének helyenkénti túlzott és illetéktelen számonkérését helyeselnénk. Azt sem vitatjuk, hogy az elmélet akkor igazán szép, ha teljesen homogén, s Arany kettős követelményrendszere valóban nem egészen az. De a tények kényszerítik rá ezt a heterogeneitást, s a 20. századi irodalomelmélet egyik jelentős „homogén” elmélete is végső

⁸⁰ R. Barthes: *Történelem vagy irodalom?* In: R. Barthes: *Válogott írások*, Bp. é.n. 145–146.; R. Barthes: *A jel képzete*, Uo. 181–183.

sonon illuzórikusnak és egyoldalúnak bizonyul mellette. Arany valóban több ponton közel jut századunk strukturális törekvéseihez, de meg is haladja őket: az egyik legfontosabb irodalomelméleti kérdésben útjaik különválnak – Arany előnyére. Kritikus műszemlélete *heterogénebb* azokénál, de *átfogóbb is*: az irodalmi mű sajátos természetének gazdag bonyolultságából az ő műszemlélete képes átfogni a nagyobb részt.