

Tanulmány

NYILASY BALÁZS

Toldi Miklós esete az eposzsal, az újkori regénnyel, a modern romance-szal és a népiességgel

Az epepeia

(*Az eposzság és a Toldi*) Arany János *Toldját* Nagy-Magyarországon és a két világháború között irodalmunk legfényesebben csillogó gyöngyének tartották, és értelmezések sokaságával tisztelték meg. Nagy-, déd- és ükapáink figyelemre méltó, tanulságos gondolathalmazt örökítettek ránk, s e gondolathalmaz legfontosabb eleme, orientáló centruma, tengelye alighanem az eposz, az eposzság. Az epepeia (ahogyan akkoriban gyakran nevezték) azt jelentette a régieknek, mint a latin világnak Róma: az értelmezési utak rendre a hősénekhez vezettek, és belőle indultak ki. Az eposzság a *Toldival* kapcsolatban hol önmagában is elegendő műfaji fogalomnak látszott, hol pedig összetételek alapelemeként szerepelt. A nagy klasszikus, Lehr Albert az Arany-költemény műfaji hovatartozásán töprenkedve az eposz négy alapvető karakterjegyét sorolja fel, s bár jelentős fogyatkozásra is felhívja a figyelmet (*a tárgy nagyszerűségét* csak részben leli fel, *a felsőbb isteni akarat evidens, meghatározó jelenlétét* pedig egyáltalán nem találja a műben), az 1846-os nagy verset mégiscsak „eposzközelben” látja. „»Toldi« az epikai vagy elbeszélő költészet azon tágkörű műfajába tartozik, melynek költői elbeszélés vagy költői beszély a neve, s az epikai rokonfajok közül legközelebb áll a hőskölteményhez vagy eposzhoz.” – fejtegeti.¹

(*Arany János műfaji töprengései*) Lehr Albert a maga epepeiacentrikus perspektíváját egyébként részben magától a *Toldi* szerzőjétől örökli meg. Az eposzság a szalontai alkotó értekező írásaiban ugyancsak kulcsfogalom, viszonyítási alap, bárha a költő-kritikus a hősénnel szemben rendre elhatároló, distancírozó gesztusokat tesz:

Távol legyen, hogy ama klasszikai epepeának mesterséges kompozícióját tartsam szem előtt, mely Homérosz örökbecsű költeményei után az arisztotelészi szabályok által szentesítve s Virgil eposzában mindenkor példányul állítva föl, egy Tasso, egy Camoëns, egy Zrínyi mintaképe lőn. A költészet tágas országában Caledoniától a Gangesig, Ossiantól a Mahabhâratâig számtalan formája tűnik fel az eposznak, s elszomorító kiskorúságra mutatna (mint nálunk olykor történt) valamely hősköltemény talpraesettséget egyedül Virgil formái (sokszor csupán *vers*-formái) közvetítéséből határozni meg. A klasszikai epepeák eme ragyogó naprendszerén kívül még nagyon sok bolygó és üstökös kereng az elbeszélő poézis egén [...].²

¹ ARANY János, *Toldi. Költői elbeszélés*, magyarázta LEHR Albert, Bp., Franklin, é. n.¹⁴, 27. (Kurziválás az eredetiben. A továbbiakban: LEHR Albert, *Magyarázat*.)

² ARANY János, *Náiv eposzunk* = *A. J. Összes művei*, X, s. a. r. KERESZTURY Mária, Bp., Akadémiai, 1962, 265–266.

Én sem kívánom ez »utánzó« utánzását. Nem a tíz-húsz énekes eposzokat, római mintára. Nem a »Hová ragadtok *piéri* szent szüzek!«-féle lelkesedést. Nem a hitrege sallangjait, az ódon versformákat, semmit, a mi korunk szellemével össze nem fér.

– tünteti fel az említett distancírozó, elhatároló gesztust az *Aeneis*-fordítás alkalmából megjelenített kritikában is, jelezve, hogy a szó szorosabb értelmében vett (klasszikus-formális) eposzhoz képest tágabb, rugalmasabb műformákat keres.³ S az idézetek úgyszólván tetszés szerint folytathatók. Arany János számára az eposzeia örök példakép, viszonyítási pont, a műforma modernizálásán, korszerűsítésén a költő-kritikus folyton-folyvást gondolkozik. Igazából nem is nagyon csodálkozhatunk ezen, hiszen a magyar alkotó a biztos értékérvényű világhoz, a létszilárdság, teljesség, normalitás princípiumaihoz egész életében különös makacssággal ragaszkodik. S – ezt is tegyük hozzá – a modern kor vezető műfajával szemben meglehetősen bizalmatlan, gyanakvó – a „formátlan”, polgári mindennapokba alámerülő 19. századi prózai elbeszélést, a *regényt* jobbra csonka, töredékes, távlathiányos műformaként tartja számon. Az epopoeia (az archaikus epika) nagy értékei, a naiv perspektíva biztonsága, a magasabb akarat által garantált világrend, a hősi elhivatottság e műfajban – a költő így látja – szétporladnak, semmivé lesznek. A regény, ahogyan a Hebbel-kritikában írja, „próza és költészet határán ingadoz”⁴, és nem járnak jó úton szerinte azok a verses elbeszélések sem, amelyek a regény módjára megtagadják a mindennapi világ transzcendálásának elvét. A költészet célja nem filiszteri életformák műbe vitele, prózai küzdelmek, apró, házi bajok bemutatása, a csupasz való nyomorúságainak festése; a poézis „ünnepe a léleknek, nem hétköznapija” – fejtegeti.⁵ A Mihail Bahtyin által merev, változásra képtelen, élettelen entitásként felfogott eposzi „érték-idő” Arany számára a transzcendáló, eszményítő képzelet természetes médiuma, közege. „Mondjatok népi elbeszélést, mely ki ne ragadná hallgatóját a jelenből, s oly eszményített korba ne helyezné át, midőn az emberek nagyobb tökélyel bírtak, a világ szebb volt!” – jelenti ki az *Anyja és gyermekeiben*, s a Wittgenstein-kritikában azon világ költői meghódítását sürgeti, ahol a piperkőccel, a rókalelkű diplomatával, a nyárspolgárral szemben még találunk hősoket, eposzi jellemeket, ahol „A testi erő, ügyesség éppen úgy számot tesz, mint hajdan a *gyorslábú* Achillesnél.”⁶

A komoly elbeszélő költészet lehetőségeit számba vevő költő-kritikus számára, látjuk, a magasabb rendelés által értelmesített világ, az érvényes, naiv perspektíva, a mindennapokból való kiemelkedés, a szakrális ünnepiség, a magasabb értékcentrumokhoz kapcsolt pszichikum éppúgy nélkülözhetetlen, mint a „valódiság bájja”-val rendelkező, hitelességteremtő modernizáció. Aligha véletlen, hogy Arany szeme előtt állandóan olyan műformák lebegnek, amelyek az eposzeiát modernizálják, de annak lényegiségét mégsem vetik el. A mesét, legendát, költői beszélyt (Puskin *Anyeginjét*, Byron *Don Juanját* is) rendre ebben a keretben helyezi el, „a naiv hőskor

³ ARANY János, *Tanulmányok és kritikák*, szerk. S. VARGA Pál, Debrecen, Kossuth, 1998, 464.

⁴ *I. m.*, 384.

⁵ *I. m.*, 382.

⁶ *I. m.*, 382, 387. (Kiemelés az eredetiben.)

és a kifejtett polgárosodás szerencsés kombinálásai”-ról, a „több-kevesebb romantikai vegyülettel modernizált eposz”-ról beszél, úgy is mondhatnánk, hogy a régít és újat displacementek sokaságával összekapcsoló műalkatot vizionál.⁷

A Toldi eposzji vonásai

(Az „utolsó homéroida”) A *Toldi*, Arany archaikus nagyepikájának egyetlen verőfényes, optimista nagyelbeszélése, e „tisza és boldog magyar idill”⁸ a maga egységteremtő világával, biztonságot sugalló atmoszférájával egészében nagyon is emlékeztet az eposzeiák kerek világára, harmonikus teljességére. A műben visszavétnak a modern újkor már-már orvosolhatatlannak látszó szakadásai; Lukács György-i kifejezésekkel azt mondhatnánk, hogy az ember transzcendentális hajléktalansága megszűnik, a világ újra kerek lesz, áttekinthetővé és teljessé válik.⁹ A *Toldi* egyetemes, mélyértelmű eposziságát a Lukács fogalmait felhasználó kutató, Tamás Attila is erőteljesen hangsúlyozta az ezerkilencszázhatvanas években. Az irodalomtörténész *Költői világképek fejlődése Arany Jánostól József Attiláig* című tanulmányában főképpen Arany János, Ady Endre és József Attila világképét vizsgálta, s a *Toldi* író Aranyt az utolsó homéroidaként tartotta számon, olyan alkotóként, aki a valósággal való sokoldalú és harmonikus kapcsolatot egy pillanatra még visszaállítja. Az 1846-ban született elbeszélés művészi víziója a fiatal irodalmár számára azt tanúsította, hogy a költői szemléletben „[...] még nem állt be a tragikus törés ember és külvilág között: a szubjektum még teljesen fel tud oldódni az objektív külvilágban, még nem szűnt meg a vele való azonossága”.¹⁰ Az Arany János-i helyreállítás mindazonáltal – a kutató így látta – kivételes jelenség, olyan egyszeri lehetőség csupán, amelyet a polgárosodás kora a maga mind nyilvánvalóbb anomáliáival, a hasadások, elidegenedettségek fölerősödésével evidensen felszámol, s ezt a ténytet Tamás Attila nemcsak Ady és József Attila későbbi versein szemléltette, de Arany további munkásságával (a *Toldi estjével*, a *Bolond Istók* első énekével) is illusztrálta.

(A *homéroszi természetes ember*) Persze az 1846-os művet nemcsak egészében, hanem sok-sok részletanalógia révén kapcsolhatjuk a hősénekekhez. Az alakformálás módzatait fürkészve például azonnal számos eposzi párhuzam merülhet fel előttünk. Toldi Miklós, mondhatni, az Achilleuszok (Aljosa Popovicsok, Ilja Muromecek) testvéröccse. Roppant, szakrális fizikuma, vehemenciája társaihoz hasonlóan őt is bajba sodorja; meggondolatlanságot követ el, s a bajból, miként elődei, jelentős hőstettel vágja ki magát. Zlinszky Aladár 1900-ban megjelent nagy tanulmányában különösen hitelesen, meggyőzően beszél Toldi és az iliászi hősök rokonságáról. Az

⁷ I. m., 372.

⁸ KERESZTURY Dezső, *Arany János*, Bp., Magyar Szemle Társulat, 1937, 25.

⁹ „És Giottónál és Danténál, Wolframnál és Pisanónál, Tamásnál és Ferencnél a világ újra kerek lett, áttekinthetővé és teljessé vált [...]” (LUKÁCS György, *A heidelbergi esztétika. A regény elmélete*, ford. TANDORI Dezső, Bp., Magvető, 1975, 500.)

¹⁰ TAMÁS Attila, *Költői világképek fejlődése Arany Jánostól József Attiláig*, Bp., MTA ITI, 1964, 17.

irodalomtörténész a nagy görög eposzszerező hőseiben a természetes ember mintáját látja, s egyértelműen úgy véli, hogy „Aranyt a természetes ember lényeges jellemvonásainak megállapításában Homéros segítette”.¹¹ Ilyen lényeges jellemvonás például a modern kultúrember által gyakoroltnál őszintébb, közvetlenebb, szenvedélyesebb érzelmkifejezés. „[...] mi európaiak, csiszoltabb gyermekei a felvilágosult utókor-nak, jajjaink és könnyeink felett jobban őrködünk. Udvariasság és illem tiltják a kiáltást és könnyeket [...] Nem úgy a görög. Ő érzett és félt és kifejezést adott fájdalmainak és aggodalmainak; nem szégyenelt semminemű emberi gyengeséget [...]” – jegyzi meg a tanulmányíró, és hangsúlyosan utal Toldi gyakori sírásaira.¹² S Miklós „természetes” érzelmkifejezéseivel valóban a mű számos pontján szembesülhetünk. A György által megalázott fiú a második ének végén félrevonulva zokog magában, a nádasban Bence beszéde csal nagy, meleg könnycseppet a szemébe, anyjától búcsúzkodva hosszú, patakzó sírás után oldódik meg a nyelve, s a győzelmes párbaj után is csak akkor tud szóhoz jutni, mikor már könnyáradattal vezette le a benne felgyülemlett feszültséget.

Homéroszi indíttatást lát Zlinszky Aladár a *Toldi* fokozott „testiség”-ben is, abban a tényben, hogy Aranyt nemcsak Miklós lelki mozgalmi, de testi szükségéi: álma, éhsége, fáradtsága is nagyon érdeklik. „Az Odyszeiában egyre, néha napokon át rágják a sok húst, csak isszák a vörösbort [...] Miklós a csárdában tombolja ki magát az átszenvedett nélkülözések után.” – illeszti az étvágy, az evés Arany János-i motívumát a homéroszi *Odüsszeiához* Harmos Sándor is.¹³ A megállapításokkal újfent nem volna érdemes vitába szállnunk. Az 1846-os mű narrátora valóban nagy kedvvel festi a falatozásokat. A nádasbeli étkezés megfestésekor valóságos kis rituálét eleve-nít meg: a hűséges Bence a tarsolyfödélből rögtönöz asztalt. Cipót, kulacsot, pecsenyét rak rá, végül két almával adja meg a módját a terítésnek, majd a kulacs nyakát tekeri ki, urára köszönti a vörösbort, s mindeközben gyönyörködve bámulja mohón falatozó gazdját. „Toldi a jó késsel a cipót fölszelte, / S a cipóval a hust jóízűen nyelte. / S mily örömmel nézte Bence, a hű szolgál! / Jobban esett, mintha maga falta volna; / Mintha ő is ennék, úgy mozgott a szája, / Néha szinte könnybe lábadt ősz pillája.”¹⁴ A tizedik énekben a pesti (rákosi, Pest környéki) kopott kis csárda asztalánál megintcsak a hűséges cseléd szolgál urának eledellel, s Toldi újfent nagy étvágygal lát neki a roppant ivászatot megelőző vacsorának. „Bence a tarisznyát béhozá ezalatt: / Miklósnak ugyancsak jól esett a falat, / Rakta is szaporán, alig győzte nyelni, / Három sem érkeznek vele versent enni.”¹⁵

Az erőt visszaadó, frissítő pihenést a *Toldi* elbeszélője-szerzője Homéroszhoz hasonlóan szintén az élet fontos, említésre méltó részeként tartja számon. A hatalmas fizikumú főhősnek az alváásra nélkülözhetetlen szüksége van. Álma – mint

¹¹ ZLINSZKY Aladár, *Toldi, a természetes ember*, Egyetemes Philológiai Közöny, 1907, 363–386, 457–474; az idézet: 468.

¹² *I. m.*, 468.

¹³ Dr. HARMOS Sándor, *Petőfi »János vitéz«-ének hatása Arany »Toldi«-jára*, ItK, 1912, 145.

¹⁴ ARANY János *Összes művei*, II, s. a. r. VOINOVICH Géza, Bp., Akadémiai, 1951, 112. (A továbbiakban: *Toldi*.)

¹⁵ *I. m.*, 141.

Zlinszky is megjegyzi – nem jóslat, előrejelzés, a tudatalatti sejtéseit, vágyait közvetítő üzenet, hanem egyszerűen az alapos felfrissülést elősegítő „fiziológiai tény”.¹⁶ Miklós nádon, zsombékon is tud aludni, s a kocsmasztalon is elpihen fejét a karjára hajtva. „Nádtors, lőn az ágya, zsombok a párnája, / Isten kék egével földve a tanyája, / Mígnem a sötét éj szárnya alá vette / S fekete ponyvából sátort vont felette.”, „Toldi is beléunt a mulatozásba, / Asztalon leborult két izmos karjára: / (Meztelen karjában dagadtak az erek) / Úgy aludt el, úgy hált a hatalmas gyerek.”¹⁷

(Az intenzív erő atmoszférája) A nagy, archaikus eposzeiák (a hősnének és a modern elbeszélések különbözőségét hangsúlyosan taglaló regényelméletek is egyetértenek ebben) nem a történeti időben, hanem valamiféle archaikus „értékidő”-ben mennek végbe, s a „valóságos”, történeti léthez képest intenzívebb, erősebb, monumentálisabb világ bontakozik ki bennük. Az eposzok intenzív erőterét a *Toldi* is megörökli. A költemény nyelve különleges intenzitásfokú, a műbeli cselekvések, lelki történetek, karaktervonások rendkívüli energiát sugároznak. Miklós hangja *düböngő*, pajzsa *rettenetes*, ha megharagszik *iszonyatosképen* teszi. A király *hatalmas beszédet* tart, a cseh *nagy*, miképpen kardja is, nemkülönben a budai hegyek.¹⁸ Az energiát sugárzó jelzőhöz, határozóhoz az elbeszélő gyakran még egy nyomósító párt illeszt. A holt vitéz vérét a föld *nagy-mobón* nyalja föl, a fölfrissült Rigó *kegyetlen vadul* viszi gazdáját, a bika ökleléskor *nagy-le* bocsátja szarvát, még Toldiné is *erős-kegyetlenül* ad parancsot Bencének.¹⁹ A főhős járása, hirtelen nekiindulásai is teli vannak energiával. A nádrengetegben és a pesti utcán is *nagy sebbel-lobbal* megy, a csónakból kiszállva *nagy-sebesen* indul neki fegyvert vásárolni s mikor végre eszébe ötlik, hogy elkérhetné a holt ifjak páncélját *azt gondolnák, hogy fut, úgy menésnek indult*.²⁰ A költemény alighanem leggyakoribb nyomósító jelzője, határozója a *szörnyű*, a *szörnyen*. Érdeemes bepillantani abba az idézetsokorba, amit különböző variációiból össze lehet gyűjteni. Az első énekben *szörnyű vendégoldal* reng Miklós vállán, Györgyre *szörnyű nagy káromkodás* emlékezik. A második rész utolsó strófájában a főhős mint *szörnyű gyermek* ereszti le búsan a karját, a negyedik énekben *szörnyen* hányja a hab a jövőt tervezve. A tizedik énekben *szörnyűképen* örül a száz aranyat meglelve, a tizenegyedikben meg *szörnyű erejével* rángatja az ellenséget. A malomkő ütötte legénynek *szörnyű halála* lesz a harmadik részben, a cseh vitéznek a hetedik ének tizenegyedik strófája tanúsága szerint *szörnyűképpen* szolgál a szerencse s a bika is *szörnyen* bődül el a kilencedik rész ötödik versszakában.²¹ A „fájvirág” költő a *Toldival* robusztus, erőtlő, energiától sugárzó művészi világot teremtett meg. A kultúrtörténet nyelvén szólva az aranykor tér itt vissza, mitopoétikai terminussal, Eliade kedvenc kifejezésével az „illo tempore”, a „szent és erős idő”, „az eredet ideje”, „az erős, friss és tisztá világ”, amely az

¹⁶ ZLINSZKY Aladár, *Toldi, a természetes ember*, i. m., 471.

¹⁷ *Toldi*, 110, 143.

¹⁸ *I. m.*, 99, 108, 150, 146, 148.

¹⁹ *I. m.*, 109, 145, 134, 139.

²⁰ *I. m.*, 119, 128, 144, 136.

²¹ *I. m.*, 100, 102, 107, 111, 140, 147, 109, 127, 133.

idők kezdetén létezett” és amelyre csillapíthatatlan emberi vágy irányul, vágy, amely „[e]gyszerre szomjúhozás a *szentre*, és honvágy a *lét* után”.²²

(*Az eposz konvenciókövetelményei. Propozíció és homéroszi hasonlat*) Az eposz – konvenciókövetelmények sorát igénylő műfaj. A propositio, invocatio, enumeratio, obiurgatio, az in medias res kezdés, a machina és a homéroszi hasonlat – jól tudjuk – a homéroszi, vergiliusi, tassoi eposz nélkülözhetetlen részei, s a harci küzdelmek, párviadatok megjelenítésében ugyancsak számos sztereotípiát fedezhetünk fel. (A párviadatokhoz, összecsapásokhoz kapcsolódó ismétlődő motívumokat éppen Arany János térképezte fel mintaszerű pontossággal akadémiai értekezésében.) A *Toldi* propozíciója, az *Előhang* mindenesetre sok tekintetben eposzias atmoszférát teremt a maga öblös hangjával és rusztikus sugallataival. A költő-elbeszélő hősét a jelentől leválasztott érték-időbe helyezi, s a nyers fizikai nagyság attribútumaival jellemzi. A kilenc-tíz emberöltő régiségben valamiféle gigászi, archaikus éra dereng fel, a jelennel nem is érintkező előidő, olyan korszak, amelyet a mai emberek elképzelni is nehezen tudnának. Miklós hangja dübörgő, pajzsa, sarkantyúja rettenetes, buzogányát a maiak közül hárman sem bírnák elhordozni, s a hős archaikus fegyverzetének fontos része az ókori, biblikus tradícióhoz húzó parittyá is.²³

A „költők apja” ismeretesen egy különös, érdekes hasonlatfajta tradícióját is megteremti.

A homerosi hasonlat magában különálló genre-kép vagy apró novella [...] A költőnek nem az a szándéka, hogy egy eseményt jobban megértessen egy másikkal való összehasonlítás által. Fogalmazás közben eleven képzelete előtt hirtelen fölmerült egy hasonló folyamat és az alkotás lázában élénken kiszínezve a főtárgya mellé állítja. A rendes beszédben, a milyen hamar fölillant, ép oly gyorsan letűnik e mellékképzet; a költő azonban megrögzíti, lelki szeméi előtt látomászerűen megvilágosodnak a részletek, míg a cselekvény vezérmotívumai egy időre a háttér homályába merülnek.

– jellemzi találónan e sajátos „költői eszköz”-t Loisch János *A Buda haláláról* írott dolgozatában.²⁴

Az unikális, mondhatnánk Homérosz védjegyének számító hasonlat tréfásabb-komolyabb formában több, modern, tizennyolcadik-tizenkilencedik századi elbeszélésben is felbukkan. A *Tom Jones* negyedik könyvének nyolcadik fejezetében a Somerset megyei csőcselék zsvajva hasonlítottat a jómódú gazda udvarán bőgő, borjai közeledtét érző, tejét féltő tehéncorda bőgéséhez,²⁵ *Az istenbegyi székelly leányban*, Jókai Mór briliáns elbeszélésében pedig a tatárhad pusztulását köti össze a narrátor a többeleművé alakított sáskadúlással, egérjárással.²⁶

²² Mircea ELIADE, *A szent és a profán*, Bp., Európa, 1987, 87. (Kiemelések az eredetiben.)

²³ A „súlyos buzogány”, a pajzs, a parittyá, a kopja és a csizmán viselt sarkantyú Ilosvai históriájának végső sorokban szerepelnek.

²⁴ LOISCH János, *Buda haláláról*, ItK, 1912, 152–174; az idézett részlet: 155.

²⁵ Henry FIELDING, *Tom Jones*, Bp., Európa, 1984, I, 186.

²⁶ „Mint mikor nagy sáskacsoport jön, az emberek elijednek tőle; felfalja ez az egész világot, aztán nekijön egy zivatar, s egy óra alatt földre paskolja őket; vagy amikor nagy egérjárás van, egész falu népe

A *Toldi* negyedik éneke ugyancsak hamisítatlan homéroszi hasonlattal indul. A fejezet első versszaka a sebesült gímszarvas kis történetét tartalmazza: a hasonló nyolc sornyi terjedelmével egész strófát foglal el, míg a történések valóságos terébe visszavezető hasonlított mindössze fél soros. „Mint a hímszarvas, kit vadász sérte nyállal, / Fut sötét erdőbe sajgó fájdalommal, / Fut hideg forrásnak enyhítő vizére, / És ezerjófüvet tépni a sebére; / Jaj! De a forrásnak kiszáradt az ágya, / Az ezerjófüvet írul sem találja, / Minden ág megtépte, túske megszaggatta, / Úgyhogy még aléltabb most az isten-adta: // Úgy bolyong a Miklós [...]”²⁷

(Az *eposziság deficitjei*) A *Toldi*hoz társított eposzi, homéroszi párhuzamok elől, mint az olvasó is láthatja, egyáltalán nem zárkózom el. Mindazonáltal az eposzeia jelentőségreszesedését latolgatva nem árt óvatosan eljárni. Hiszen már a fentebb jelzett analógiákhoz, párhuzamokhoz is több esetben megszorításokat kellett tennünk. Ezeket a megszorításokat utóbb csak tovább szaporíthatjuk, bővíthetjük! A *Toldi* eposzi alakformálásáról mondottak is csak az igazság egyik felét képviselték. Miklós lelki mozgalmi ugyanis (amint a későbbiekben részletesebben is kifejtem) sokkal gazdagabbak, komplexebbek, mint ahogyan az eposzokban megszoktuk, mint ahogy Akhilleusz, Odüsszeusz, Aeneis, Tankréd esetében megfigyeltük. S bizony az *Előhang* eposzias jellemzése is némi kiegészítésre szorul! A fentebb mondottakhoz hozzá kell tennünk, hogy az Arany János-i propozícióban a hőseneki regiszterhez képest személyesebb, individuálisabb momentumokat is észlelhetünk. A pásztortűzhasonlat szubjektív, individuális karaktere, emléktátusa a narrátor személyességét hangsúlyozza: „Mint ha pásztortűz ég őszi éjtszakákon, / Messziről lobogva, tenger pusztaságon: / Toldi Miklós képe úgy lobog fel nékem / Majd kilenc-tíz ember-öltő régiségben [...]”. S a befejező sorokban sem csupán az archaikus, roppant fegyverzetre érdemes odafigyelnünk. Észre kell vennünk azt is, hogy (az első strófa utolsó sorának előzménye után) a záró versszak második felében egyre-másra tűnnek fel többes szám második személyre utaló megszólító gesztusok – az elbeszélő a műbefogadókat, hallgatókat, olvasókat is mintegy „megeleveníti”, bevonja a történetmondásba. „Ha most feltámadna s eljöne közétek, / Minden dolgát szemfényvesztésnek hinnétek. / Hárman sem birnátok súlyos buzogányát, / Paritytyaköveit, öklelő kopjáját; / Elhülnétek, látva rettenetes pajzsát” / »És, kit a csizmáján viselt, sarkantyúját.«²⁸

De a „propozíció” kétarcúsága csak a kisebb baj. Nagyobb gondot jelent, hogy a standard eposzi sajátságoknak csak töredékét tudtuk a *Toldi*ból tisztán, evidensen kimutatni! A formális hősenek-kellékek nagyobb részét ugyanis Arany részben a fölismerhetetlenségig átalakítja, részben pedig nyugodt lélekkel lemond róluk. A „rókalelkű bátya” csak távolról emlékeztet Homérosz állandó jelzőire. A harcra készülő Miklós eltökélt megnyilvánulását („Együnknek itt ma gyászos lesz a vége,

nappal írta, mégsem látszik meg rajta; egy hideg, ködös éjszaka pedig úgy elenyészetti őket, hogy azt kérdik, merre voltak?” (JÓKAI Mór, *Az istenhegyi székegy leány*, Bp., Szépirodalmi, 1990, 224.)

²⁷ *Toldi*, 110.

²⁸ *I. m.*, 99.

/ S nem lesz a halottnak hajóra szüksége”)²⁹ legfeljebb analogikus kapcsolatba lehet hozni az Iliász vitézeinek obiurgatóival, az összecsapások előtti indulatos szópárbajokkal. A büszke fegyverek, cifra nyergű mének, csillogó aranyhímek hadseregével kapcsolatban pedig már alighanem értelmetlen volna az enumerációkra gondolnunk, emlékeznünk! Nagyon fontos, jelentőségteljes tény az is, hogy a közvetlen transzcendens kapcsolatra utaló invokációk, segélykérések a *Toldi*-ból teljességgel hiányoznak, és kimarad a machina, a csodálatos, az eposz lelke, főeleme. Felsőbb hatalmak, természetfölötti lények az 1846-os költeményben nem lépnek fel. A gondviselésként is értelmezhető segítő véletlen (a későbbiekben erről még lesz szó) szerepet kap ugyan a műben, de a szó konkrét értelmében vett csodát Arany János mellőzi; az eposzi kettőzés helyett megmarad az immanens kauzalitás „regényi” síkjánál.

A Toldi narrációjának elevenése és az újkori, modern elbeszélések

De a hősenek-analógiákkal kapcsolatos óvatosságra nemcsak az eposzi kötelezvények hiánya miatt van szükségünk! Az 1846-ban született *Toldi* ugyanis minden „eposziassága” ellenére sokkal komplexebb, hajlékonyabb műformát mutat, mint a hősenek; mondhatni az újkori, modern fikció paradigmátikus karaktervonásait rendre tartalmazza, felmutatja. A költeményben nemcsak a Ian Watt-i világhírű regényelmélet által feltárt sajátságokat leljük fel (az egyedítő tér- és időkezelést, a környezetrajz konkrét plasztikusságát), de az elbeszélői attitűd rendkívüli hajlékonyságát, elevenességét, mozgékony dinamizmusát is. Azt a karaktervonást tehát, amelyet Wolfgang Kayser kiváló tanulmányában éppenséggel a modern fikció legfontosabb differentia specificájának lát, s amely által a régi és az új határát kijelöli.³⁰

E hajlékony, eleven személyességet a régebbi (klasszikus iskolázottságú) irodalomtörténészek tekintete elől rendszerint az *epikai nyugalom, epikai szélesség* fogalmi takarták el. Lehr Albert nagy hírű *Toldi*-kommentárjainak tizennegyedik kiadásában követelményként jelenti ki, hogy „az epikai költő csak közlője legyen az elmúlt dolgoknak, csak mint elbeszélő legyen jelen, de ne keverje az események elbeszélésébe a maga személyét, ne fejezze ki a maga gondolatjait, véleményét, ítéletét és érzéseit”, s hogy a *Toldi* a „tárgyiasság ezen szigorú kellékének teljesen eleget tesz”, ámbar közvetlenül e megállapítások után valóságos kis csokrot gyűjt egybe a szubjektív, személyes állásfoglalásokból: az 1846-os mű narrátora – Lehr megidézése így mutatják – hol Miklós iránti részvétét fejezi ki, hol György iránti megvetését prezentálja, hol pedig az idősebb testvér felsülése fölötti örömét fejezi ki.³¹ Mások (Harmos Sándor például korábban már idézett tanulmányában), noha nagyon is érzékelik a *Toldi* narrációjának hajlékonyságát, analogikus lehetőségeket keresve mindössze Petőfi *János vitézéig* és a népies műfajok nyújtotta inspirációkig jutnak el.

²⁹ I. m., 147.

³⁰ Wolfgang KAYSER, *A modern regény keletkezése és válsága = Narratívák. Történet és fikció*, szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijárat, 1998, II, 173–202.

³¹ LEHR Albert, *Magyarázat*, i. m., 54.

Az 1844-es Petőfi-költemény és a népi, folklorisztikus irodalmi formák idekapcsolása természetesen korántsem indokolatlan, de az analógia nem túl széles perspektívát nyit meg. A látászöveget tágítva pedig beláthatnánk, hogy a *Toldi* egyáltalán nem az eposzias, archaikus epika narratív tradícióját követi, hanem az újkori elbeszélés személyes, individuális hangján szól – ahhoz a nagy-nagy narrációs megújuláshoz kapcsolódik, amely a cervantesi, fioldingi, wielandi prózát oly élenként elkülöníti a barokk regény, a régi romance, a hősenek tradíciójától! Az Arany János-i személyes-dinamikus elbeszélésmód bemutatására törekedve már a mű első énekéből is sok-sok illusztratív, meggyőző részletet, igazoló tény emelhetünk ki. Az elbeszélő az *epicre* jellemző narrációs stratégiát feladva rendre érzelemnyilvánításokat tesz, megszólításokkal, kérdésekkel él, a mindentudó narrátor attitűdjét léptenyomon lazítja, történetmondó és olvasó közösségét evidensen szuggerálja, az elbeszélői attitűdöt és a főhős gondolatait összeköti, egybecsomózza. „Hej, pedig üresen, vagy félig rakottan, / Nagy szénás szekerek álldogálnak ottan” – csóválja a fejt mindjárt az első strófában a szolgálk lustaságát látva. „Szép öcsém, miért állsz ott a nap tüzeben?” – szólítja meg természetes közvetlenséggel hősét. „Vagy sohasem láttál olyan forgó szelet, / Mint az, aki mindjárt megbirkózik veled, / És az utat nyalja sebesen haladva, / Mintha füstokádó nagy kémény szaladna?” – kapcsol az indító szituációhoz újabb érdeklődő kérdést. „Nem is, nem is azt a forgószelet nézi, / Mely a hamvas utat véges-végig méri; / Túl a tornyon, melyet porbul rakott a szél, / Büszke fegyver csillog, büszke hadsereg kél” – helyesbíti, korrigálja korábbi felvetését, veszi észre a porfelhő mögött a közelebbi katonákat, és mutat rá Toldi szenvedélyes érdeklődésének igazi okára. „Óriás szunyognak képzelné *valaké?*”, „Azt hinné *az ember*. élő tilalomfa” – alakít ki közösséget az olvasókkal, hallgatókkal, befogadókkal oly módon, hogy az egyedi, költői társításokat általános alannal egészíti ki. „Mert vitéz volt apja; György is, álnok bátyja, / A királyfi mellett nőtt fel, mint barátja; / S míg ő béresekkal gyűjt, kaszal egy sorban, / Gőgösen henyél az a királyudvarban”³² – jeleníti meg a főhős gondolatait *elbeszélő monológként*, azaz használja azt a különös, érdekes (a harmadik és az első személyű beszédet evidensen összeszálazó, a narrátor és a hős „communió”-ját mintegy megteremtő) narrációs formát, amelyet bizonyos szempontból a modernség védjegyének tekinthetünk, és amelyet a magyar irodalom vizsgálói általában csak jóval későbbi szövegekből, Mikszáth Kálmán, Kaffka Margit, Móríc Zsigmond elbeszéléseiből mutatnak ki.

S a modern elbeszéléshez kapcsolható individuális-dinamikus narratori attitűdök nemcsak a *Toldi* első énekéből tűnnek ki. A történelem világában való ottlétet, ott-honlétet, az empatikus, „naiv” elbeszélői részvételt szuggeráló gesztusok, a véleménynyilvánítások, esélylatolások, megszólítások, óvások, megriadások és megkönnyebbülések nyelvi formulái a további fejezetekben is jellegadóak maradnak. „Fuss, ha futhatsz, Miklós! pallos alatt fejed! / Víz se mossa rólad le a gyilkos nevet!” – idézi meg a narrátor baljóslatúan a Toldira váró rémitő lehetőséget a harmadik énekben. „- Mit csinálsz most Miklós? jaj, dehogy birsz vélek! / Ezer lelked

³² *Toldi*, 100, 101. (Kiemelések tőlem: Ny. B.)

volna, mégis megölnének.” – hőköl meg a hímfarkas támadására az ötödik részben. „Semmi baj! az néki a tulajdonsága, / Hogy, ha nő veszélye, nő a bátorsága” – csilapodik le ijedtsége ugyanebben a minutában. „Szerencse, hogy Toldi a Duna tükreben / Meglátta s megkapá a kardot kezében” – veszi tudomásul megnyugodva, hogy hősének sikerült elhárítania a cseh alattomos támadását. „...Állj meg, állj meg, Toldi! gyilkos a szándékod, / Jaj ne vess bosszúdnak véres martalékot” – riad meg, úgy vélve, hogy Miklósban fölülkerekedhet a György iránti indulat.³³

Az *elbeszélte monológ* ugyancsak felbukkan az első részt követően, sőt a mű folytatásában autoreflexív, a narrátori funkcióra utaló közbevetéseket is felfedezhetünk. „Merre menjen? Mihez fogjon? Uramfia! / Nincsen hő lelkének hová fordulnia.”, „De hát mért akarja bátyja őt megenni, / Mért akar hóhéra, nem testvére lenni? // De az ő testvére – de az ő testvére, / Ki mondja meg neki: mért tör életére?” – találkozzunk a főhős gondolatainak elbeszélő-perspektívájú megjelenítésével a negyedik és az ötödik énekekben. „Toldi György pediglen kigondolta bölcsen, / (Hogy egyik szavamát másikba ne öltsem)”, „Mi történt ezalatt a budai szélen? / Hallgassatok rá csak, azt is elbeszélem”, „Róla, mint az öklöm (ha kicsit nem mondok), / Lógtak köröskörül oly nagy arany bojtok” – vet közbe a narrátor zárójeles, önreflexív megjegyzéseket a nyolcadik és a tizenegyedik fejezetekben a történetmondást hozva képbe, s a hallgatóval való kapcsolattartás közvetlenségét erősítve.³⁴

A Toldi mint modern romance

A *Toldi* hajlékony, dinamikus narrációjának bemutatása, remélem, végleg meggyőzte olvasóimat arról, hogy Arany művét epeoéának csak sok-sok pontatlanság árán nevezhetjük. Sőt! Az eposziságot különféle előtagokkal kiegészítő, árnyaló, megszorító szóösszetételek is alkalmatlannak, elégtelennek tűnnek. A „displacement-perspektíva” bizonyos esetekben igen termékeny, lényegmegragadó lehet, de Arany János radikális „átalakításai” nem teszik lehetővé, hogy folyamatosan érvényesíthesük ezt a látószöveget.

A *Toldi* „nyugtalanító” különössége, sajátyszerűsége persze ettől még megmarad. A hasadások összeforrasztása, a transzcendentális hajléktalanság visszavétele, a kerek, áttekinthető, magasabb rendelés által értelmesített világ képe nyilvánvalóan nem a modern, realista regény képviselte művészi vízióhoz kapcsolódnak. Az 1846-os költemény egyáltalán nem válságkifejező, válságmegjelenítő indíttatású, nem ahhoz az áramlathoz tartozik tehát, amely legfőbb feladatának a krízisérzület közvetlen kifejezését, megjelenítését tartja, s amelyet a modern kor kritikusai gyakran az új éra egyedüli (egyedülvalóan autentikus) reprezentánsaként tartanak számon. Csakhogy a modern újkor irodalmát nem egyedül a válságkifejező, válságmegjelenítő művészi látomás uralja! A 18–19. századi elbeszélések alakváltozatait számba véve érzékelhetünk egy olyan műcsoportot is, amely, bár a tér- és időkezelés, a kör-

³³ *I. m.*, 109, 117, 148, 119.

³⁴ *I. m.*, 111, 118, 128, 145.

nyezetrajz, a mimetikus reprezentativitás, az eleven-személyes elbeszélésmód, a komplex, plasztikus lélektani ábrázolás jelentős újításait fölhasználja, az irodalom archaikus, mitikus, románcos tradícióit is továbbviszi. E művek a vágyteljesülés jegyében fogantak, s a teljesség iránti elkötelezettséghez ragaszkodva, erős szelférzéseket érvényesítve, kerek világképet kirajzolva, biztos értékérvényt megjelenítve teremtenek művészi víziót. A műhalmaz az archaikus hagyomány irodalmi gesztusait átalakítva-megújítva is továbbviszi: a jót és a rosszat polarizáltan elkülöníti, a nagy formátumú hőst az irodalom fő-fő alakjává avatja, a hőstett-próbatétel motívumát meghatározó cselekménynukleusként alkalmazza, a rendezett, magabiztos, magasabb értékcentrumokhoz kapcsolt pszichikum vízióját újfent érvényesíti. Az újkori elbeszélések e csoportját én összefoglaló néven *modern románcként* nevezem, és a *Toldira* nézve is ezt a műfaji címkét tartom legalkalmasabbnak. Sőt! Az 1846-os Arany-művet éppenséggel a modern magyar románc legelső jelentős (az archaikus-patriarkális-hősi perspektíva elemeit, építőkockáit mindenekfelett őrző, felhasználó) műveként tartom számon.

(*Természetfestés és idill*) A *Toldi* modern románcként való felfogása minden bizonnyal nyitottabb nézőpontot, hajlékonyabb perspektívát tesz lehetővé, mint az egyoldalúan eposzcentrikus vizsgálódás. De derítsük fel az 1846-os költemény románckarakterét kissé konkrétan, a részletekről sem feledkezve meg! Arany János maga az *Elegyes darabok* előszavában saját művét ismeretesen hősidillként határozza meg. „Az a derült, nagyobb munka, melyben 1848 előtt hősidylli képeket kezdtem rajzolni (Toldi) elvesztette rám varázsát [...]” – írja.³⁵ Az elnevezés találó, a *Toldi* „idilliség”-e valóban meglehetősen szembeötlő. Az emberrel „egylényegű” természeti világ, az alföldi róna a maga flórájával, faunájával, zsombékjaival, nádasával, rovarhadával, vízi szárnyasaival, vadjaival széles spektrumban, plasztikus kidolgozottságban jelenik meg a műben. A zárt, mikrokozmosz térre lokalizált, derűs, békés jelenetek ugyancsak gyakoriak a költeményben. A vidáman füstölő nagyfalui udvarház konyhája körül tarka, serény népség sűrög-forog, bort hordoznak csobolyóban, kenyeret bükkfateknőben, ösztövért-nyúlhúst spékelnak szalonnával, és malacot hintálnak a láng fölött. Bence asztalt terít a nádasban, gyönyörködve lesi nagy étvággyal falatozó gazdáját, és odaadón figyel Miklós szavaira. A roppant, szakrális fizikumú Toldi hatalmasan mulat a csárdában, veri fejével a mestergerendát, és vidáman kötődik a vele lépést tartani nem tudó, kicsi emberekkel. E harmonikus, mikrokozmosz kisvilág-teremtés azonban nem annyira az eposzra, mint inkább a modern művekre jellemző. Békés pihenőhelyek, nyugalmas jelenetek ugyan a hősénekekben is akadnak, de az idill harmonikus mikrokozmosza igazából az újkorban válik elterjedtté,³⁶ mintegy az iparosodás-városiasodás kusza, diszharmonikus folyamataival szembeni védekező világteremtésként. S hasonló a helyzet a természeti világ plasztikus, széles

³⁵ ARANY János *elegyes költői darabjai*, Pest, kiadja RÁTH Mór, 1867, 4.

³⁶ Az irodalmi modell értelemben felfogott idill fénykorát Virgil NEMIANU, a műforma neves teoretikusa az 1750 és 1850 által közbezárt száz évre teszi. (*Micro-Harmony. The Growth and Uses of the Idyllic Model in Literature*, Bern–Frankfurt am Main–Las Vegas, Peter Lang, 1977, 24.)

körü ábrázolását illetően is. A hősének, a „heroic poetry” (mint ezt a műfaj monográfusa C. M. Bowra is kimutatta) harc- és eseménycentrikus.³⁷ Az *Iliász*-ban a természetfestések nem kapnak külön hangsúlyt, már csak azért sem, mert ember és természet kapcsolata nem jelentkezik – miként ember és szimbolikus rend kapcsolata sem jelentkezik – külön problémaként. A magyar költő azonban (a schilleri metaforát kölcsönvéve) már nem a naivitás, hanem a szentimentalitás világekorszakának költője, az ő rekonstrukciós gesztusában erős víziós nyomatékot kell, hogy nyerjen ember és természet, ember és környezet, életforma-együttes, szokásrend egybeforrottsága, egysége.

(*Romance-karakterek, romance-pszichikum*) A modern romance, mint említettem, a mítoszok, hősénekek, régi románcok sajátosságait, építőkockáit, nukleuszait evidensen felhasználja, továbbfejleszti; azok központi vízióját, a nagyarányú hős látomását magáévá teszi. Arany *Toldija* mindazonáltal még a románc-standardhoz képest is különös buzgósággal, evidens nyilvánvalósággal használja fel az archaikus-patriarkális perspektíva-mozzanatokat, valóságteremtő elemeket. A *Toldi* szereplőarzenálja is idekapcsolható. A hatalmas erővel, nagy, nyílt szívvel, robusztus energiával rendelkező (s mindezt persze adományozott képességként birtokló) főhős az eposzok, románcok, hősmesék héroszainak unokafivére. S az ízig-vérig patriarkális mellékfigurák, a hűséges, odaadó szolga, az integráló, rendteremtő, népét atyai szeretettel irányító (jóraláló vitézeit egytől egyig névről ismerő) király az Arany-epika más darabjaiból is jól ismertek. Mitikus-archaikus gyökerű az a módszer is, amellyel az elbeszélő figurái jellemét, karakterét megalkotja – egy-egy domináns, archaikus, affektív magot telepít szereplői lelkébe, s a figura lelkiségét jórészt ez a mag határozza meg. A pozitív hősök (Bence, Toldiné, Lajos király, Miklós) pszichikuma egységet mutat: az ösztön-én és az egotudatosság nem válik szét, hanem a hűség, a szeretet, az igazságosságra-méltányosságra törekvés jegyében, a hősi élet vágyában összeolvad bennük.

Ám a *Toldi*-ból kitetsző lélektani vízió, mint már előljáróban említettem, a mítoszi, hőséneki kereteken túllép. A műben a próbatételes, hősi elv mellé a pszichológiai ábrázolás sokrétű konkrétsága, plasztikussága, motivációs korrektsége társul. A *Toldi*-történet ugyanis, úgy, ahogyan a szalontai költő elbeszéli, egyfajta „pszichológizáló karriertörténet”, a méltatlan körülmények között élő, de az önmegvalósító ösztönt teljesen elfojtani nem tudó s végül önmagához eljutó fiatalember története. A szalontai költő – tudjuk – csodálta Katona lélekábrázolási módját, ama folyamat árnyalt megfestését, amelynek során Bánk bánban fokozatosan megizmosodik a bosszú gondolata. Pedig mennyivel tökéletesebb, érzékletesebb az Arany által megalkotott lélekrajz: az önmagában nagy erőt érző, a körülmények hatalmával szemben mégis minduntalan elcsüggedő fiatalember lelki mozdulásainak árnyalt, finom, sokoldalú rajza. A messzeségek hívása, az ábrándozó elvagyódás éppúgy ott van Miklós lelki konvulziói között, mint a megaláztatás miatti agresszív düh vagy zokogó bele-

³⁷ C. M. BOWRA, *Heroic Poetry*, London, Macmillan, 1952, 48.

törődés; a célt vesztő tanácstalanság energiátlan téblábolása éppen annyira jellemző rá, mint a gyors elhatározásokból merített friss energia; előszámlált elképzeléseiből, töprengéseiből az alap és szilárd cél nélküli önbiztatást éppúgy ki lehet hallani, mint a céltudatos határozottságot. A lelki állapotok olyan sokrétűek és olyan jellemző erejűek a *Toldiban*, hogy végigkísérve őket szinte lehetetlen nem gondolnunk magára a szalontai világ mindennapjaiba belesüppedt, az önkiélés művész-ösztönét elfojtó, az önerő érzetét elnyomni teljesen mégsem tudó fiatal jegyzőre.

(*A Toldi realizmusa. Hős és környezet kölcsönhatása*) Riedl Frigyes úgy tartja, hogy irodalmunkat a romantikus irányból Arany János vezette át „az Európaszerte uralomra jutó elemző realizmus felé”.³⁸ A nagy irodalomtörténésznek nincsen teljesen igaza, de az kétségtelen, hogy a realizmus elemeit Arany sokrétűen, széles körben alkalmazta verses epikájában és persze a *Toldiban* is. E realizmuselemeket éppenséggel Homéroszra is visszavezethetjük, de leginkább mégiscsak a modern, újkori elbeszélésre jellemző „gondolkozásmóddal”, valóságteremtő gesztusrenddel érdemes összekapcsolnunk őket. Riedl monográfiájában hangsúlyosan beszél az 1846-os költemény „fiziológiai realizmusá”-ról is. A szellemes terminus azt jelzi, hogy a lelki jelenségekre a *Toldiban* testi elváltozások, testjelek utalnak, s hogy a lélektani állapot rendre kiváló érzékkel összeválogatott gesztusjeleken, mozgásokon, önkéntelen mozdulatokon, tárgyakkal való manipulációkon keresztül fejeződik ki. Miklós szeme szinte fáj, mikor a távotlót fürkészi, vagy éppen úgy hányja haragjában a szikrát mint az acél, Toldi György veresebb lesz „a főzött ráknál” szégyenében és elkeseredésében. A sértett Toldi tehetetlen dühében csaknem összetöri a roppant rudat, Bence szája együtt mozog a falatozó gazdával, s a fájó feszültséget önkéntelen motorikus gesztussal mérsékeli: körmével kereszteteket ró a bocskorára, miközben buzgón pottyognak a könnyei.

Mindamelletts hangsúlyoznunk kell, hogy a *Toldi* figurái a maguk fiziológiai realizmusával nem elkülönülten-statikusan, hanem a környezettel való kölcsönhatásban mutatkoznak meg. A főhős mindjárt a mű elején maga mutatja be magát: mély, gyötrő lelki problémáját, roppant fizikumát, amint belső nyugtalanságtól vezérelve talpon áll a szundikáló béresek között és előregörnyedve (élő tilalomfaként) „messze, messze bámul”. A puszta, kiégett mező betöltötte láthatár azonban pszichológiai jelentésmező is, a fölkavart por fölhívó, fölszólító arculatú. S amint a lehetőségmező a fölhívást egyre biztosabban, szilárdabban közvetíti, amint a porfátyol lassan csillogó-villogó lovas csapattá szilárdul, úgy szakadnak fel az ifjában az eltemetett (félíg eltemetett) érzések, vágyak, úgy lesz egyre erősebb az emóció. A fölrázó lehetőség azonban mihamar sokkoló, negatív benyomássá válik. A fiú szíve olyat dobban a becsmélő, méltatlan megszólításra, „hogy kívül is hallik”, s a sokk hatása alatt, a sértettség gesztusjelével tartja ki a rudat, jelzi a Budára vezető utat, úgy, hogy közben szóba sem áll az őt lekezelő katonákkal. Majd a költeménynyitó nagyjelenet végén, az első ének zárásakor (a megaláztatást hozó, fölkavaró, s végül

³⁸ RIEDL Frigyes, *Arany János*, Bp., Pallas, 1920⁴ [részben átdolgozott kiadás], 345.

csupán a tehetetlenség érzetét növelő processzus után) komor bika módjára ballag hazafelé, dülva-fülva, hasztalan, tomboló indulatában a szálfát szorítva. A gondosan megrajzolt környezet a *Toldiban* – látjuk – a hős lelki folyamatait nagymértékben befolyásoló szociálpszichológiai lehetőségmező, s a hívásokra, ingerekre a hős a testjelek, tartások, pózok, gesztusok, gesztusértékű cselekvések változatos, gazdag tárházából vett reakciókkal válaszol. A „fiziológiai realizmus” Riedl Frigyes által megalkotott terminusát kibővívte, továbbfejlesztve kijelenthetjük, hogy az 1846-os műben fizikum, gesztus, jel és környezet mindig lelki átítatottságú, ugyanakkor a pszichikum a környezet meghatározott léttérében egzisztál.

(*Realista-motivált kompozíció*) A *Toldi* kompozícióját tekintve messze meghalad minden korábbi magyar elbeszélő művet – a ténynek már a kortárs Kemény Zsigmond is tudatában volt.

[...] a szétszórt és idom nélküli részeket kerek egésszé tudta átvarázsolni, melynek minden tagja szükséges ok vagy okozatként jelen meg. Beszélyéből a legcsekélyebbnek látszó történetet sem lehet kihagyni anélkül, hogy a mese fejlődésében hézag ne támadjon, és a motívumok szerkezete szét ne bomoljék [...] Általában Arany kompozíciója oly számított s mégis mesterkélttség nélküli, oly népies s mégis művészien tiszta, oly takarékos s mégis teljes, hogy e tekintetben szépirodalmunk semmi terménye azzal a versenyt ki nem állhatja.

– írta 1854-ben.³⁹ S a kompozíció motivált teljességét illetően a későbbi, tizenkilencedik, huszadik századi elemzők is rendre egyetértenek. Széles Klára például az irodalomtörténész elődökre hivatkozva a cselekmény egységéről, az időbeli összpontosításról beszél az 1846-os művel kapcsolatban. A kritikusasszony azt konstataálja, hogy az elbeszélésben az események egymásból fejlődnek, hogy lényegében nincs is benne epizód, a tagolás arányosságáról szól, s az énekek előrehaladtával megmutatkozó fokozatos emelkedésről. „Kristálygömb a *Toldi*, mely – akár kisebb, akár nagyobb – de az egész képét, formáját, szerkezetét hordozó kristályszilánkokra hasad. S az egybevágásnak, a belső szerkezetnek ez a teljessége beláthatóan több már, mint az anyagi, tárgyi elrendezés.” – állapítja meg.⁴⁰

A megfigyeléseket a romance-perspektívájú vizsgálódás is megerősíti. A *Toldi* cselekmény-láncszemei valóban tökéletesen illeszkednek egymáshoz. A Laczfi-had sértése fölkarvarja Miklósban az eltemetett vágyat és indulatot szül. Ezt az indulatot korbácsolja tovább az arculcsapás és a szolganép bosszantása. Az akaratlan emberölés és a hajtóvadászat elkergetik hazulról, azaz kimozdítják helyéből az otthon már-már tehetetlenségbe süppedt legényt. Toldi azonban a nádasban csak téblábol, jön-megy, nem tud végleg elszakadni hazulról. Tervei homályosak, gyerekesek. Bencének beszéli ki magát, így próbálja önmaga előtt tisztázni, mit is akar tulajdonképpen, de ez sem tudja még végső elhatározásra bírni. Az ötödik énekben a fenevadölés helyettesítő cselekvése által kiéli magát, és legyűri a testvérgyilkosság kezdettől kísértő szándékát. Másrészt a farkastemek adják az ötletet a hazamenetelhez. Haza is

³⁹ KEMÉNY Zsigmond, *Élet és irodalom*, Bp., Szépirodalmi, 1971, 371, 372–373.

⁴⁰ SZÉLES Klára, *Közlebb a remekműhöz. Élmények és értelmezések*, Miskolc, Felsőmagyarország Kiadó, 1995, 13.

siet, s bátyja ágyához teríti őket, a szimbolikus, helyettesítő cselekvéssel mintegy végleg demonstrálva az egotudatosság győzelmét az ölésvágy felett. Az otthonlét során találkozik anyjával (újbóli kibeszéléssel edzi szándékát), s a fölneszelt vitézek most már eldöntik a sorsát – a hasztalan téblábolásnak vége, György katonái olyan messzire kergetik, hogy a visszatérés lehetősége többé nem merülhet fel.

Pest alatt találkozik az özvegyel, s ekkor egycsapásra fölkinálkozik a megváltó hőstett alkalmá-lehetősége. De az élet dolgaiban nem túlzottan talpraesett fiú elfelejti elkérni a holt fiúk páncélját. A bikakaland ugyan megmutatja (helyesebben szólva: újra dokumentálja), hogy az érzékeny, sebezhető fiatalember krízishelyzetben hősként tud viselkedni, de – úgy látszik – mindez hasztalan, hiábavaló. A kilencedik ének vége az egész *Toldi* mélypontja, legcsüggesztőbb, legreménytelenebb pillanata, itt egy pillanatra megbicsaklik a biztonság, szétfoszlik a remény. („Könnyű dibdáb játék maga, esküvése, / Pajkos gyermek a sors, csak úgy játszik véle.”⁴¹) Bence váratlan föltűnésével és a cipóból kihulló pénzes szelencével azután a gondviselő világtrend áll helyre. A csárdabeli jókedvű, szilaj mulatási jelenet, ahol Miklós hatalmas, szakrális fizikuma még egyszer megmutatkozik, már csak kitűnő érzékkel elhelyezett pihenőpont a cselekményben, lélegzetvétel a nagy próba előtt, boldog megünneplése annak, hogy végre minden együtt van.

(A csárdajelenet tárja fel legnyilvánvalóbban, legszemléletesebben a Toldi–Bence viszonyt is. Epikus figurák párhuzamosítása, tudjuk, a legrégebb időktől kedvelt elbeszélői fogás. Itteni funkciója, hogy Bence fizikai kisszerűsége, együgyűsége, tehetetlensége által állandóan kiemelje Miklós jelentékenységét, erejét, frissességét. Az öreg szolga a kocsmában is csak szerencsétlenkedik, a pintes pohár apró kortyait „megolvassa” titkon, s riadt sopánkodással kíséri a kannából hörpölő, fejével a mesztergerendát verő gazda szilaj mulatozását.)

(*A romance értelemadó, vágyteljesítő étosza a kompozíció tükrében*) A mítoszok, eposzok világtrendje, fátuma, ha acélos-kegyetlen, ha megfellebbezhetetlen volt is, stabilitást, szilárdságot adott a létnek. Az újkori realista elbeszélések dimenziós elemei között azonban az esetlegesség az egyik legfontosabb világképi sajátosság. Maurice Z. Shroder *A regény mint műfaj* című írásában a *novek*, a regényt *antiromance*-ként prezentálja, a távlatvesztés, a dezillúzió, és a demitizálás műfajaként mutatja be. A prózai regény-elbeszélés nála a világ realitásaiba való belenevelődés műformája, az ironikus, kiábrándult „contes philosophiques” méltó párja, még ha az allegorizmust, parabola-jelleget, tézises gondolatíságot a „filozófiai regény”-nyel szemben mellőzi is. Shroder felfogásában a műfaj lényegileg, evidensen ironikus. A regény „deflációs” forma, és e „deflációs jelleg” az időben előrehaladva egyre fokozódik: Balzac világvíziója kiábrándultabb mint George Sandé, és Flaubert-é kiábrándultabb mint Balzacé. S a kutató a francia irodalomból vett képletet az angol irodalomból vett anyagmintán is szemlélteti: Dickens világa szerinte kiábrándultabb mint Scotté, és Jamesé kiábrándultabb mint Dickensé. A regény bázisa – az irodalomtörténész így

⁴¹ *Toldi*, 137.

látja – nem más mint „[...] az ironikus distinkció az ártatlanság [...] és a tapasztalat létállapotai között”.⁴²

Maurice Z. Shroder okfejtésével jórészt egyetérthetünk. Annál fontosabb azonban megjegyeznünk, hogy modern romance-ban azonban az esetlegesség, a kiszámíthatatlan véletlen a *novellel* ellentétben nem nyer centrális jelentőséget. Toldi Miklós kijelentését, melyet a tizenkettedik énekben tesz, hogy sikerét nem a maga erejének, hanem „az Isten gazdag kegyelmének” köszöni, jórészt komolyan is vehetjük. A történet során ugyanis mindig érkezik segítség az el-elcsüggedő ifjú számára. Ha tanácstalan búnak ereszti a fejét, édesanyja gondoskodása Bence képében rendre utoléri. A száz arany megérkezése éppen akkor, amikor a „Felmegyek Budára bajnok katonának, / Mutatok valamit ottan a királynak” általános, körvonalazatlan terve megszilárdult, lehetőséggé vált, s a megvalósításhoz csupán a pénz hiányzik, legalábbis különös véletlen. De igazából a *Toldi* egész eseményláncába, az okszerű-motivált, realista kompozíció eme mintapéldányába belelátható a gondviselés-szerűség. A pillanatnyiság perspektívájából minden történés rossznak látszik, a végső kibontakozás felől visszatekintve mégis mindegyik fontos láncszemmé válik. A történések végül mindig előre tolják-lökik Miklóst, a méltatlan állapot fölszámolásához, a nagy cél, a vitézi hivatás eléréséhez viszik egyre közelebb. Az 1846-os nagy mű okszerű-motivált realizmusa nem az újkori realista regény földies „céltalanságának”, a „teleologia” elvesztésének jegyében működik, hanem a romance értelemadó, vágyteljesítő étosza járja át. A realizmus ezúttal is fontos, de „rész-érdekű” sajátságának bizonyult: a hitelességet, a „modernizálást” szolgálja, de a modern románcnak alárendelten.

A Toldi népiessége

Az eposz, a modern elbeszélések és a modern romance fogalmait segítségül hívva nagyjában-egészében elmondtam Arany művéről mindazt, amit különösen fontosnak véltem. A címben foglaltak értelmében azonban még egy magyarázattal tartozom. A *Toldi*hoz rendszeresen hozzáragasztott *népiesség* címkéjével is szükséges foglalkoznom, jeleznem kell, milyen szerepet szánok a terminusnak a költeménnyel kapcsolatban. De mielőtt az Arany-művel összefüggő kérdéseket érinteném, szólnom kell pár szót a terminusról általában. A kifejezés jelentéscentruma, nem vitás, adott művelődéstörténeti processzushoz, szituációhoz kötődik. A *népiesség*, ahogyan a 19. században értették, egy társadalmi-politikai, kultúrfilozófiai, mentalitás-, ízlés-, stílustörténeti paradigmaváltás fontos fogalma volt. A műszó jelentéscentruma azt a feszültséget jelezte, amely a demokrácia felé gravitáló társadalmi attitűdök, a „korturnus”-t terhesnek érző, frissítést, újítást igénylő irodalmi tudat és a magas, eufemisztikus, „klasszicizáló” irodalmi tudat között feszült. A népiesség műszó tehát a *nem eufemisztikus regiszter* választásának jele, szimbóluma volt, így került át a későbbi korokba is, és a terminus jelentése ebben az értelemben tulajdon-

⁴² Maurice Z. SHRODER, *The Novel as a Genre = The Theory of the Novel*, ed. Philip STEVICK, New York, The Free Press, 1967, 16, 17, 20, 22, 25.

képpen mindmáig tisztázottnak mondható. A nehézségek akkor kezdődnek, amikor a fogalom konkrétabb, irodalmibb, poétikusabb jelentésrészleteire vagyunk kíváncsiak, a kategória megértési potenciálját latolgatjuk, alkalmazási módjain töprenkedünk.

Arany valahai kőrösi kollégája, Salamon Ferenc *Arany János és a »népiesség«* című, először a Budapesti Hirlapban publikált tanulmányában nem csekély gondolkodói eredetiséget mutatva már idejekorán, 1856-ban rámutatott a fogalom problematikuságára, s jelezte az irodalmi alkalmazással összefüggő dilemmákat.

A mint a dolgot most egy tized múlva látjuk, tévedés volt *Petőfi* és *Arany* költészetét túlnyomóan a *népiesség* szempontjából fogni föl.

– emelt szót a történet-irodalmár a terminus centrális szerepbe helyezése ellen.

[...] a költészet, az esztétika szempontjából népies költészetnek kevés értelme van.

Midőn egy, akármely nemzetbeli művész *Petőfi* vagy *Beranger* művét olvassa, nem az jut eszébe, hogy őket azon eszmék nagysága szerint ítélje meg, melyek csak *anyagát* képezik a műveknek; hanem magát azon művészetet, azon alakító tehetséget, teremtő erőt veszi mértékül, mely az anyagot a maga illő formába tudja önteni; azon költői egyéniséget, kinek lelkében minden, a mi környezi, sajátos, eredeti fölfogás szerint nyomul be és megfelelő módon nyilatkozik. *Petőfi*-nek költői egyénisége a legföltünőbb mind egy itész, mind a közönség előtt. Nagy hatását nem a népies forma fölvétele fejt meg [...] A francia kritika legkevésbé sem jött zavarba a »népies« szóra; hanem ezen műveit is teljesen a művészi szempontok, a jellemek kivitele és a compositio szempontjából vette bírálat alá; sőt pl. *Planche* igen helyesen s igen tisztán mondá ki, hogy az által legkevésbé sem nyer egyik költői mű is, ha csupán a népies nyelv, a népies modor az, melytől szerzője a hatást várja.

– fejezett ki határozott kételyeket a fogalom irodalmi, esztétikai, poétikai használhatóságával kapcsolatban, és tette le voksát a per excellence irodalmi szempontok, elvek érvényesítése mellett.

Hát népies forma létezik-e? *Homer* népies költő volt, de egyszersmind a classicismus ősapja; *Ossian* is népies költő, valamint a *Nibelungen* és a középkorból fennmaradt legendák és balladák szerzői; népies forma az arab regék szerkezete, a hindu és kínai elbeszélések, drámák és dalok; s már e roppant változatosságban mi az általános jelleg a formára nézve?⁴³

– utalt a műszó jelentéstartalmainak meghatározatlanságaira és divergenciáira konkrét példákkal.

Salamon Ferenc kételyeivel jórészt egyetérthetünk. A népiesség fogalma, mint említettem, egy művelődéstörténeti szituációhoz kötve látszik működőképesnek, s ha alkalmazásától ellentmondásmentes, korrekt, irodalmias eredményeket várunk (ha erős fogalomként, központi értelmező szerepbe állított megértési kategóriaként kezeljük), csak gyengései fognak mindinkább kiütözni. A népiesség kifejezés jelentéspotenciálja irodalmi értelemben nem eléggé konkrét, s a komplexebb művekhez mérten menthetetlenül szűkös, korlátozott. És a *Toldi*, mint írásomban kifejtettem, éppen ilyen, komplex, több irodalmi gondolkozásmóddal érintkező, többféle tradíció gyökereihez lenyúló munka!

⁴³ SALAMON Ferencz, *Irodalmi tanulmányok*, Bp., Kisfaludy-Társaság, 1889, 23, 24, 28, 26. (Kiemelések az eredetiben.)

Más kérdés persze, hogy mértékkel használt segédfogalomként a *népiesség* az 1846-os Arany-költeménnyel kapcsolatban is alkalmazható. A mű szókincsválasztását, mondatalkotását, az idiomatikus kifejezésmód keresését, az általánosító, elvonatkoztatató karakter kerülését és a konkrét, egyedi nyelvi jelentés preferálását például nyilvánvalóan „népies” alkotói gesztusoknak minősíthetjük. A *Toldi* második énekének tizedik és tizenkettedik strófájában a vádaskodó György és a védekező Miklós olyan nyelven szólalnak meg (a népi-idiomatikus formuláknak olyan sokaságát számlálják elő), amely a műirodalomban úgyszólván párját ritkítja. Replikájukat originális tájnyelvi kifejezések, szó-és mondat szerkezetek sokasága frissíti. („S tövel-heggyel össze hagyja a cselédet”, „Átok és hazudság minden ige százban!”, „Béressek között is től cudar csihésnek:”), s az indulat a friss, népi nyelvi metaforák, körülírással szólások nyelvén buggyan ki belőlük. („Úgy anyám! Kecsegted ölbeli ebedet, / Ójad fúvó széltilt drága gyermekedet; / Mártad tejbe-vajba, mit se kímélj tőle, / Majd derék fajánkó válik úgy belőle.”, „Jól tudom, mi lappang bokrodnak megette, / Úgy szeressen Isten, ahogy engemet te! [...] Forr epéd, hogy más is márt veled egy tálba, / Vesztenél, ha tudnál, egy vizes kanálba.”⁴⁴) Harmos István a *János vitéz* és a *Toldi* nyelvi, stilisztikai rétegére koncentrálna az archaikus kifejezésmódot és szerkezeteket, a szavak megszorított jelentésben való használatát, a nagyság, számtalanság konkrétabb köznévvvel vagy szóképzéssel való kifejezését, a szenvedő mondat szerkezet kerülését és a névszói kifejezések kedvelését tartja számon népies sajátosságokként.⁴⁵

A *Toldi* „népiességére”, mint jeleztem, megfelelő arányérzékkel és mértéktudattal természetesen bízást utalhatunk. Csakhogy a mértéktartásról az elemzők igen gyakran elfeledkeznek, s az arányokat elvétik. Lehr Albert hírneves könyve fő szövegében a *Toldi* népiességét Harmoshoz hasonlóan az alsó nyelvi regiszterhez kapcsoltan határozza meg – Arany tiszta, romlatlan nyelvét a tanulatlan nép közmondásaihoz, költészetéhez kapcsolja.⁴⁶ De magyarázó jegyzetében az irodalomtörténész már alaposan (mondhatnánk: parttalanul) kibővíti, kiszélesíti a keskenyre szabott gondolati medret – a verses elbeszélés nagyon sok vegyértékű, többféle tradícióba illeszthető (a népi hagyománnyal olykor nem is igen érintkező) sajátosságait mindegyre a népiesség fogalmával köti össze. Népies Lehr számára az Arany-költemény általános szelleme, „a felfogás naivság”-a, népies a műbeli jellemzési mód, népiesek maguk a személyek és népmeséi a *Toldi* szerkezete is.⁴⁷ A népiesség felhasználásával végrehaj-

⁴⁴ *Toldi*, 105–106.

⁴⁵ Dr. HARMOS Sándor, *Petőfi »János vitéz«-ének hatása Arany »Toldi«-jára*, i. m., 134.

⁴⁶ „elejétől végig azon a tiszta, romlatlan, tősgyökeres magyar nyelven van írva, melyet nem a míveltek s az irodalom, hanem a tanulatlan nép használ beszédében, közmondásaiban, költészetében.” (LEHR Albert, *Magyarázat*, i. m., 64–65.)

⁴⁷ „Tudnivaló dolog, hogy »Toldi« népiessége nem csupán a nyelvében van, mert ez csak külsőség, hanem az egésznek szellemébe, a felfogás naivságában; népiesen van felfogva és rajzolja az a viszony, mely a Toldi-család tagjai, kivált György és Miklós között van; jobbára népies a gondolkozás, a jellemzés módja; maguk a személyek jobbára a népiéletből valók, de még a király rajzán is tiszta népies felfogás látszik, az egyes jelenetek is nagyobb részt a falusi, mezei életet tüntetik fel; a szerkezet egyszerű ereje is a népmesékre emlékeztet.” (I. m., 63–64.)

tott gépies, mechanikus leszarmaztatás útját járja Kéký Lajos is, amikor a népmese analogikus jelentőségét messze eltúlozva azt a kijelentést teszi, hogy Arany a „*Toldi*-ban, egészen a nép fogalom- és képzet-körében maradvá, a tiszta népmesei stílusból indul ki [...]”, s hogy „[m]int *János vitéz*, *Toldi* is bizonyos mértékben a magyar népmese megnemesítése, a költészet legmagasabb régiójába emelten.”⁴⁸

Az 1846-ban született Arany-költemény nagyon komplex, sokféle tradíciót, irodalmi gondolkozásmódot ötvöz, szintetizáló elbeszélés. „Nem szabad egy-egy helyét csak homérinak vagy csak népiesnek vagy csak korszerűnek stb. felfognunk.” – vette észre a geneologikus lehetőségek sokirányúságát, és figyelmeztette az értelmezőket óvatosságra, körültekintésre már 1912-ben is a hatástörténettel foglalkozó irodalomtörténész.⁴⁹ A *Toldi* komplexitása és a népiesség terminus problematikusságai mindenesetre hathatós érvek arra nézve, hogy a mű világteremtését, alakformálását, kompozicionális eljárásait, narrációját semmiképpen se próbáljuk e fogalom Prokrusztész-ágyába beszorítani.

⁴⁸ KÉKY Lajos, *Arany János epikájáról*, Bp., Franklin-társulat, 1917, 32, 77.

⁴⁹ Dr. HARMOS Sándor, *Párbuzamos helyek az Odysseiából Arany János Toldijához*, ItK, 1912, 116.