

A TISZATÁJ DIÁKMELLÉKLETE

1996. OKTÓBER

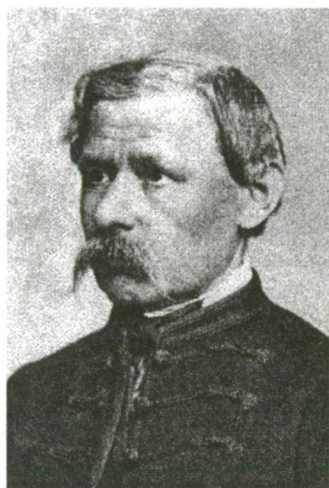
37. SZÁM

HÁSZ-FEHÉR KATALIN

A szemlélődő elbeszélői szerepkör Arany balladáiban

Amikor Greguss Ágost 1865-ben leírta balladaképletét („*drama dalban elbeszélve*”), a balladát tulajdonképpen rugalmas, hajlítható, a klasszicista esztétika szigorú műfaji elkülönítéséből és hierarchiájából kilépő metaműfajként, a különböző műnemek elemeiből építkező, de a vegyítés folytán mindegyiktől lényegileg el is térő irodalmi formaként definiálta. Az, hogy Greguss képlete ma mégis merevnek, gyakorlatilag használhatatlannak tűnik, az annak a folyamatnak az eredménye, ahogyan az irodalomtörténet fokozatosan újra szétválasztotta a definícióban lévő három elemet, és elemzési technikát, megközelítési szempontokat, csoportosítási kategóriákat kreált belőle. A balladát külön-külön vizsgálta líraként, drámaként, ritkábban pedig megszerkesztett történetként: a drámaiság szempontjából a bűn és bűnhődés kérdése, a tragikum forrása, a tragikus esemény oka és előidézője került előtérbe, a líraiság kiemelésénél a cselekmény lélektani hatását, a szereplők érzelmi reakcióit elemezték, az elbeszélés terén pedig a történetszerkezet, a tömör, kihagyásos beszédmód érdekelte leginkább az irodalomtörténészeket, természetesen csak a konstatálás szintjén, a szövegelemzésbe való belebocsátkozás igénye nélkül.¹

Hogy Arany elsősorban epikusként, „tárgyas költhként” ítéltetett meg mind a kortársak, mind a későbbi, sőt nemegyszer a legújabb irodalomtörténet részéről is,² az azért tűnik természetesnek, mert az Arany-életmű vitathatatlanul nagyobb hányada valóban epikus művekből áll. Ehhez járulnak az olyan, a kortársak és utódok által hitelesnek tekintett Arany-nyilatkozatok,



„Költői mesét kell alkotnunk, amelynek bizonyos formája is legyen, bizonyos kerekdedsége: kezdete, fordulata, vége. S a balladánál ez nem könnyű. Ott egy alaphangból fakad fel a forma, minden egyes balladában másképp fejlődve... Ha csak versebe szedjük, dialogizáljuk a mondai vagy történeti anyagot: azzal nem megyünk sokra...”

Arany János

amelyek a költői öndefinícióban az epikusi hajlamot emelik előtérbe: „*Nem megy nekem a líra, az ömlengések kora elmúlt tőlem, vén vagyok. Fejér László forma balladákban kellene próbát tennem, azok lapban is adhatók volnának és mégis elememben maradnék*”. (Petőfihez, 1847. aug. 25-én) Az 1860-as években, a nagykorúsi korszak balladairói tapasztalata után, a Szász Károly költeményeiről írt bírálatban határozott hangsúlyeltolódás figyelhető meg a műfaj kereteinek és lehetőségeinek megítélésében: „*Természete a balladának (s annál inkább, minél népiesb), hogy nem a tényeket, hanem a tények hatását az érzelem-világra, nem a szomorú történetet, hanem annak tragikumát fejezi ki, mennél erősebben. Magokból a tényekből s járulékaikból, mint idő, hely, környezet, csupán annyit vesz föl, amennyi multhatatlanul szükséges, csupán annyit a testből, mennyi a lélek feltűntetésére okvetlen megkívántatik*.” (Arany János: Összes művei, XI. k. 203.) Ez utóbbi balladameghatározás már nem elsősorban az epikum lehetőségét, hanem a történetelmondás által a „lélek” ábrázolásának igényét hangsúlyozza, amit az Arany-kritika kétely és gond nélkül egyfelől a szereplők lélekrajzával, lélektaniségtudott azonosítani, másfelől pedig azzal a „lírai érdekeltiséggel”, amely e műveket létrehozta: „*Jelenti ez egyfelől – írja Imre László említett művében – a témák életrajzi alkalmosságát. Azt, hogy Aranyt egyéni módon ragadják meg az élet egyedi tényei. Igen közelről érinti Szendrey Julianna gyors második házassága...*” Másfelől, írja tovább Imre László, „*balladáival Arany valami nagyon személyeset fejez ki... Személyes köze van a balladák anyagához is. Legtöbbjük anyagát a gyermekkorból őrzi...*” Az Arany által említett, történetbe zárva „feltűntetett lélek” azonban gyaníthatóan másfajta, a tárgyi önéletrajznál, a pusztá eseményekre való pillanatnyi reakcióknál mélyebb vallomássóságra, személyességre utal (kinek a „lelke” a lélek). Ezt a személyességet pedig, mint egy másik korabeli ballada-bírálatában megfogalmazza, a sajátos történetelmondási technika teszi lehetővé: „*Költői mesét kell alkotnunk, amelynek bizonyos formája is legyen, bizonyos kerekdedsége: kezdete, fordulata, vége. S a balladánál ez nem könnyű. Ott egy alaphangból fakad fel a forma, minden egyes balladában másképp fejlődve... Ha csak verse szedjük, dialogizáljuk a mondai vagy történeti anyagot: azzal nem megyünk sokra...*” (Szépirodalmi Figyelő, 1861.)

Arany epikusi pályájának elemzésekor paradox módon éppen az elbeszélői technikák vizsgálata szorult a leginkább háttérbe, pontosabban műveinek epikumként, elbeszélésként való értelmezése, az elbeszélés sajátosságainak, a narráció változatainak figyelembe vétele. Greguss Ágost képletében is a narrációra vonatkozó elem áll a definíció utolsó helyén. Az „elbeszélve” passzívum-alakja mintha személytelenné, irrelevanttá tenné a beszélő(k), elbeszélő(k), személyét, a tanulmány végkövetkeztetésében, rezüméjében pedig ki is zárja ezt az elemet: „*Drámai dal: ez a két szó volna tehát egész tanulmányunk végeredménye...*”³ A tömör, kihagyásos szerkesztésmódot Riedl Frigyes-től kezdve természetesen mindenki említi, gyakran látunk vállalkozást az elbeszélő történet rekonstrukciójára is, de néhány kezdeményezést és próbálkozást kivéve⁴ alig történt kísérlet annak szövegszerű elemzésére, hogy milyen narrációs sémákkal, milyen elbeszélőkkel és milyen beszédmódokkal építi fel Arany a maga „félhomályos” és „háromnegyed homályos” történeteit.

Arany János epikusként nagyobb elbeszélő költeményeiben is bonyolult variációit hozta létre a különböző idő- és nézőpontokba helyezett beszédmódnak. Sajátos eljárása például az, ahogyan epikus alkotásainak nagy részében lábjegyzeteket készít a szöveghez. Különösen sok van ezekből *Az elveszett alkotmányban*, a *Buda halálában* és a *Toldi szerelmében*, melyhez külön Glosszáriumot állít össze. E jegyzetek segítségével

Arany elbeszélői szerepeköröket alakít ki magának: létrehoz egy történetmondót, aki az eseményeket elmondja, ugyanakkor egy olyan külső személyt is eljátszik, kommentátort, aki a történet elmondását ellenőrzi, hitelesíti vagy megkérdőjelezi, mérlegeli és elvonatkoztatja a konkrét történettől. Ez a távolságtartó elbeszélő azonosulhat a korabeli olvasóval, akit érdekel, hogy az események megtörténtek-e és úgy történtek-e meg, ahogyan a szöveg interpretálja; gyakran a kusztosz, az útikalauz funkcióját tölti be, de mindenképpen a történet időbeli távolságára és egy egyéni történetfelfogásra hívja fel a figyelmet. Az ilyen kommentátor Kemény Zsigmond regényeiben pl. részese magának a főszövegnek; gyakran kilép a történetből, krónikákra hivatkozik, hasonlít, tanulságot von le, vagy az események későbbi, regényen kívüli fejleményeit mondja el. Arany mintha ezt az elbeszélőt emelné ki a főszövegből, és térbelileg is külön helyet, pozíciót készítené a számára a jegyzetekben. Az ilyen típusú jegyzetelésnek a felvilágosodás epikájában is van hagyománya, ahol változatos formáit látjuk a főszöveg és jegyzetek hangulati-jelentésbeli egybejátszásának (hasonló jelenségre figyelt fel Biró Ferenc Dugonics regényeiben is⁵).

Az elbeszélői szerepek változatossága Arany Jánosnál még egy fontos jelenségre utal: az *epikai hitel* és a *művészi archaizálás* összeolvadására. E két jelenség megkülönböztetése azért látszik célszerűnek, mert míg az epikai hitel önmagában a naiv népi vagy a krónikás elbeszélő szerepének a teljes felvételét jelenti, az archaizálásnál a párhuzamos, a szimultán látásmód jelzése lesz a fontosabb. Ugyanennek a technikának a változata a byroni típusú eljárás, amikor a külső kommentáló elbeszélő szövegrészei zárójellel, közbevetéssel maguk is beépülnek a főszövegbe, sőt a hangsúlyeltolódás folytán háttérbe szorítják a történetet.

A továbbiakban csupán a jelenségkörrel való beszéd kedvéért és ideiglenesen, a tanulmány elején különítem el és nevezem egy hagyományosabb narratológia terminusaival a különböző elbeszélői szerepeket (álarcokat), szem előtt tartva a foucault-i motót (mit számít, ki beszél...) A történetet elmondó *Arany János*: a narrátor – az a személy a szövegben, aki az események menetéről, folyamatáról tudósít, gondoskodik annak időbeli előrehaladásáról, vagyis magukat a megtörtént tényeket közvetíti; a kommentátor *Arany János* a főszövegben vagy a jegyzetekben az eseményekre reagál, erkölcsi ítéletet mond felettük, hangulati árnyalást ad nekik, vagy kétségbe vonja hitelüket. Mindezek felett pedig időnként az események általános törvényszerűségeit vizsgálja, kilép abból az életvilágból, melyben a történet zajlik, és transzcendens síkra emelkedve, metafizikai szinten válik szemlélőjévé a cselekménynek – ebben a pozíciójában nevezem *Arany Jánost* meditatív, a szereplőivel azonosuló, azoknak tudatvilágába beilleszkedő *Aranyt* pedig empatikus elbeszélőnek.

A különböző narratológiai és beszédaktus-elméletek természetesen a fenti rendszerezésénél jóval árnyaltabb, precízebb differenciálását is megengednék az elbeszélői szerepeköröknek és a megszólalások, megnyilatkozások típusainak; az Arany-balladák elemzésének azonban az egymással gyakran vitázó, szembenálló szerzők (Austin, Habermas, Searle stb.)⁶ és elméletek bármelyikére való egyenes leképzése éppen azt gátolná, ami a továbbiakban e szövegelemzések célja szeretne lenni: a személyesség jelenlétének felmutatása az „objektívnek”, „tárgyasnak” látott balladákban – mely személyesség felmutathatóságának hitében többek között Manfred Frank is, főként Searle-vel és Habermasszal vitázva, félelmeit fejezi ki a beszédaktus-elméletek alapján véve for-

malizáló törekvéseivel szemben: „Ismételhetetlensége, vagyis átruházhatatlansága következtében minden beszéd 'individuális alkotórésze' (Boeckh) szétrobbantja a beszédaktus-típus konvencionált szintézisét...”⁷

Ha a fenti említett, megsokszorozott elbeszélőtechnikát tekintjük, talán érthetővé válnak azok a kételyek és tanácstalanságok, melyek Arany első balladái körül felmerülnek. *A varró leányokkal* kapcsolatban Ujhelyi Mária már tanulmányának címében is jelzi a líra és ballada közti határhelyzetet, Riedl Frigyes „balladaszerű életképnek” mondja, Szőrényi Lászlónak a görög kardalok jutnak róla eszébe, míg Imre László az életkép, a népies zsánerkép kategóriáihoz tér vissza⁸. A *Szőke Panni* és *A méh románc*a kapcsán Riedl azt írja, „itt már megtaláljuk a balladai félhomályt, de ez nem önkéntes elsötétítése az elbeszélésnek, hanem a kényes tárgy költői következménye...”. Imre László elkülöníti a *Szőke Pannit* mind *A varró leányoktól*, mind az *Ágnes asszony*-féle balladatípustól, de közelebbi műfajmegjelölést nem alkalmaz rá („Egy életutat párbeszéd nélkül, tisztán epikus formában mesél el”).⁹ Ez a helyzet a *Rozgonyinéval* is, mellyel kapcsolatban Riedl a „magyar történeti tárgyra” alkalmazott „balladaszerű előadást” emlegeti, a *Rákóczinét* pedig Riedl, Barta János, Sőtér István és Imre László egyhangúlag románcos balladának tartja. Még néhány ilyen vitatott műfajú darabja van Aranynak, köztük *A honvéd özvegye* és a két Ráchel-vers. Az előzőt újabban Imre László elemezte pályafordulatként, átmenetként a bonyolultabb balladák felé¹⁰, a két Ráchel-vers körül pedig máig is eltérőek a vélemények¹¹. A másságot, a későbbi balladáktól való eltérést, a besorolással szemben tanúsított ellenállásukat műfaji ingadozásukkal is lehet magyarázni, van azonban egy ennél lényegesebb közös vonásuk, ha az elbeszélés kategóriái szerint közelítünk hozzájuk: mindegyikükben pontosan azonosítható az elbeszélői szerepkör, semmiféle bizonytalanság nem merül fel a megszólalás módjának, a megszólaló kilétének kapcsán. Talán *A honvéd özvegyének* egyes szövegrészeiben van némi áthallás, Imre László elemzése szerint esetleg feltételezhető egy háttérben álló meditatív elbeszélő, de ez inkább a Ráchel-versek allegorikus utalásrendszeréhez hasonlít, semmint a későbbi balladák bonyolult elbeszélő-szerkezetéhez. A görög kardalhoz, a népies életképhez, a reformkori kisepikához, a történeti allegóriához hasonlított fenti balladákban a hangsúly magára a történetre kerül, a megtörténés tényére, attól függetlenül, hogy ki és milyen megszólalási sorrendben mondja el, tehát lényegében attól is függetlenül, hogy az elbeszélt történet szerkezete lineáris-e vagy tördelt.

A hamis tanu (1852)

A fenti előzmények és körülmények után egészen más típusú ballada *A hamis tanu*. Elbeszélőtechnikája és szerkezete a kései balladákéhoz hasonló, és motivikusan is kapcsolódik hozzájuk. Történetfelépítése szerint a tíz versszak kétszer öt szakaszos egységre tagolódik, párhuzamosan megismételt, csak más-más szinten zajló eseménysorral. Márkus története szertartással, in medias res indul: Márkust esküvésre szólítják fel, szólítja fel valaki. Az első olyan jelenet ez Arany balladáiban, ahol nincs külön is feltüntetve a beszélő, noha itt még a szöveg retorikai felépítése, szertartásos jellege képszerű tartalmakat is közvetít: feltételezhető, hogy az egymással vitában álló két falu (közös?) bíráiból összeálló bizottság az esküvésre felszólító alany. A következő vers-

szak ebből a távlatos ábrázolásból szűkül le Márkus személyére, és ismét csak sejthető, hogy kinek (kiknek) a figyelme irányul az esküvésre készülő tanúra. A második versszak a Márkusra szegeződő szemek különböző elvárásai szerint alakul: a közvetett idézések a körülálló tömeg szempontjait, sejtéseit, gyanúit és félelmeit tükrözik:

Kezei reszketnek: tán erő híjában?

– saját falubelijeinek, mondhatnánk cinkosainak az izgalmát közvetíti, de a következő sor:

Tán a lelki vádtól, vénség álarcában?

– már a szemben lévő félnek a hamisságot sejtő gyanújáról szól. A narrátor, aki mindent jelen idejű eseményként leírja, térbelileg is, erkölcsileg is olyan pozícióban helyezkedik el, ahonnan mindkét félre rálátása adódik, vagyis pontosan a két falu népe között, középen áll, Márkussal egyvonalban. Pártatlannak, mindkét fél iránt elfogulatlannak tűnő tudósító, azt azonban érzékelteti a helyzetből, hogy Márkus a saját közössége nevében, annak befolyására teszi a hamis esküt. A harmadik versszakban az eskü szövege hangzik el: „Esküszöl” – mondja a bíró, és Márkus utána ismétli: „Esküszöm az élő istenre...” A két verssor a következőkben anaforikusan ismétlődik:

*Esküszöl – „Esküszöm, s ha hamisat szólok:
Se földben se mennyben ne lehessenek boldog;
Föld kidobja testem, ég kizárja lelkem:
Ama sebes örvény hánytorgasson engem.”*

Az idézett szövegrészben mindkét felszólítás idézőjel nélküli, míg Márkus szövegét idézőjellel is elkülöníti Arany. Márkus ez írásjelekkel bekeretezett mondataival kiválik környezetéből: egyedül marad tettével és annak következményével, és bár faluja nevében cselekszik, a hamis eskü miatt egyedül ő vállal felelősséget. Márkus körül bezárul a kör, kiesik térből és időből, további állapotát a végleges, tökéletes magány jellemzi.

A közelkép után ismét távlatossá válik a leírás, az elbeszélő megőrzi távolságtartását a tömeggel szemben. Egyszerű rámutatószóval jelzi ezt: „Ott iszik az öreg a tanáccsal sorban...”. A győzelmet ünneplő zajos tömeget is idézi, ez a tömeg azonban már nem a rendezett görög kórus hangja, mint *A varró leányokban*, hanem a forgó, kavargó, kaotikus sokaságé, mely a jelenet végén ismét menetté, ezúttal halottas menetté szerveződik (a tömegjelenetből kifejlődő tragédia visszatérő jelenettípus Arany műveiben). Az első öt versszak tehát újra szertartással zárul, bekeretezve a vers első egységét:

*Ott iszik az öreg a tanáccsal egy sorban:
De mintha keserűt érezne a borban.
Haza megy, komor lesz, szó kifogy belőle,
Sorvadoz, meg is hal, aznap esztendőre.
Négy harang siratja, két pap megdicséri,
Mint becses vendéget, sok nép kikíséri.*

A temetéssel a vers a hiedelem síkjára tolódik át. A két világot összekötő átjáró a kapu (más versekben: híd, palló) szimbóluma. *A világi élet becsukódik* – mondja Arany a népi hiedelmet és a vallási közfelfogást idézve. Ám a versben nem ez történik: Már-

kus lelke visszajár, cáfolva ezzel a kapu elzáró, lezáró szerepét. Az átjáró nem egyírányú többé, hanem oda-vissza vezető út. A narrátor ismét középhelyzetben áll, de a középpont most metafizikai metszéspontja is a tudatvilágoknak. Márkus ugyanis hamis esküje után magányossá válik, de egyfajta metafizikai rend, igazságszolgáltatás révén bűnhődése nem csupán magányos bűnhődés: amennyiben az irracionális látomásokat a közösségi tudatvilág termékeinek tekintjük, a visszajáró, kísértő lélektől való félelem és iszonyat – látomásban és hiedelemben kivetítődve – a hamis esküben közreműködő közösség bűnhődési formája.

A pártatlan, az eseményeket semleges nézőpontból végigkísérő elbeszélői szerep egészen az utolsó versszakig egyértelmű. Az utolsó versszak didaktikus zárása azonban zavart kelt ebben az értelmezési rendszerben: az egész utolsó versszak olyan, mintha idegen szöveggörnyezetből került volna a balladába:

*Ne feleljetek rá, körözi halászok!
Kétélű a kérdés, bajt hozna reátok;
Kötni: összekötné hálótok egy bogba,
Oldni: széjjeloldná hosszan a habokba;
Halkan imádkozva evezetek itt el;
S ne mondjatok esküt, ha nem igaz hittel.*

Az ilyen „zavaró” sorok, versszakok Arany balladáinak legtermékenyebb, jelentésanalízis legterheltebb szövegrészei: az olvasatok variációs lehetőségeire hívják fel a figyelmet. A hamis tanuban is többféle értelmezési lehetőséget kínál fel az utolsó versszak: az egyik variáció szerint a didaktikus verszárlat visszamenőlegesen módosítja az elbeszélő szerepkörét. Az elbeszélő eszerint a hatodik versszakról kezdve fokozatosan beépül a víziember-hiedelmet létrehozó faluközösségbe, átveszi annak szempontjait és látásmódját, vagyis az első rész külső narrátorából empatikus elbeszélővé vált át, elfogadja a hiedelem értékrendjét, mely szerint a történet egyedüli vétkeze Márkus, a közösség pedig áldozata az eseményeknek, amennyiben elszenvedi Márkus folyamatos jelenlétét és cselszövéseit. Márkus túlvilági élete e közösség szerint létező állapot, mely érintkezik ugyan az anyagi világgal, de bizonyos erkölcsi szabályok betartásával elkerülhető a káros befolyása. Az elbeszélő ilyen szerepkörével a vers egy tudatvilág működésének a tükre lesz, a keresztény és a pogány hitvilág sajátos ötvöződésének a felmutatása. Az elbeszélő a faluközösség tagjaként azonosul ezzel a tudatvilággal és erkölcsi renddel, és történetértelmezésében a közösség szempontjait érvényesíti.

Aszerint az elbeszélői magatartás szerint azonban, ahogy Arany a vers kezdetén, narrátorként pártatlanul szemléli az eskü lefolyását, s ahogy megfigyeli Márkus lélektani reakcióit az eskü kimondásának idején, azt sejteti, hogy Aranyt a közösségen túl az egyén, Márkus személye, tetteinek indoka és személyes következménye is érdekli. Ebben az esetben A hamis tanu egy egyéni, személyes kérdéssé transzformált falusi történet, és az erkölcsi dilemma kevésbé megnyugtató módon zárul, mint az előző értelmezési variációban. Ha a történetnek a Márkus személyére vonatkoztatott szempontjait tekintjük, akkor Márkus bizonyos mértékig menthető a vétkezés alól (közössége nevében és javára cselekszik), a tettét kikényszerítő közösség pedig nagyobb mértékben lesz részese a cselekedetnek. A történetnek ebben az esetben nincs etikailag megnyugtató lezárása, a vers pedig, mind az első rész reális, mind a második rész irracionális síkján metaforikussá válik: olyan világmodellt körvonalaz, amely maga a bűnös abban,

hogy etikailag megoldhatatlan helyzetek elé állítja az embert, és amelyben a bűnhődő egyén bizonyos értelemben mindig áldozata a tetteit kikényszerítő körülményeknek. Márkus tragédiája ez értelmezés szerint az, hogy nem ismeri fel a helyzetet, melyben minden lehetséges lépés téves, kivéve a dolgok mozdulatlan megfigyelését, mert a hasznosnak vélt cselekvés is olyan ismeretlen mechanizmust indít be, mely a saját törvényszerűségei alapján, lényegében befolyásolhatatlanul működik tovább. Az utolsó versszak e második olvasat szerint idézet, függő beszéd, idézőjel nélkül beemelt szövegrész a falusi halászok történetmondásából. A ballada *kommentáló és meditáló* elbeszélője csupán „kihallgatja” a halászok beszélgetését. A közvetett idézésforma a ballada mélyrétegének szempontjából ily módon többszörös szerephez jut: a falut megszólaltatva, a közösségi tudat szintjén foglalja össze (emblematikusan) az egész történet etikai és filozófiai tartalmát. Márkus kísértetként való visszajárása folytán továbbgyűrűzik a megoldhatatlan helyzetek örvénye: a kísértet olyan kérdés elé állítja a halászokat, melyre ugyanúgy nincs helyes válasz, mint a megelőző eseményekre, és a halászok tanácsa lényegében megegyezik az egész vers sugallta magatartásformával: a válasz megtagadásával és a kivárással. Az utolsó versszak azt is bizonyítja, hogy a közösség ismeri és pontosan érti a hasonló léthelyzeteket. A ballada előző versszakai és az utolsó versszak ily módon kölcsönösen kiegészíti, értelmezi és megválaszolja egymást.

Ágnes asszony (1853)

A *Röpülj páva röpülj* című balladagyűjteményben¹² található egy négy versszakos népballada *Sára asszony* címmel, melynek története, szövege, szerkezete az *Ágnes asszony* első négy versszakával párhuzamos. A gyűjtők a balladát már a 20. században jegyezték fel Szalonta környékén, és saját jegyzeteik szerint sem bizonyított tény, hogy Arany esetleg ismerte volna, sőt, hogy a ballada népi változata akkor már egyáltalán létezett volna. Az is elképzelhető, hogy a folklorizálódás példjaként Arany balladájából jött létre a népi változat. Az *Ágnes asszony* szempontjából tulajdonképpen nem is a népi szöveg keletkezési ideje és körülményei az érdekesek, hanem az a tény, hogy egy népballada-gyűjteményben az egész történetből ez a négy versszak állja meg a helyét, ennyi illik bele a népi gondolkodás- és alkotásmód kereteibe.

Az *Ágnes asszony* 5., 6. és 7. versszakánál már Erdélyi János is törést érzett¹³, érthető módon, mert a történet itt valóban újraindul, más hangnemben és más elbeszélővel¹⁴. A negyedik versszak utáni, törésnek tűnő hosszabb szünet azonban Aranynak arra a nagyepikájából ismert eljárására emlékeztet, ahogyan az epikai hitelt is igazolandó, mottót állít az egyes fejezetek, énekek elé. Az *Ágnes asszony* első négy versszaka is mintha csupán mottóként állna a második rész, az ötödik versszaktól kezdődő egység előtt. Az ötödik versszaktól kezdődően ugyanis az eseményeket elmondó narrátor, időnként pedig a faluközösség szempontjait átvevő empatikus elbeszélő szempontja megváltozik, és a továbbiakban *kommentárként, meditációként* írja szövegét az előző események következményéről és folytatásáról. Akár két egybetartozó önálló szöveggént is olvasható a vers: az első négy versszak egy szokványos hűtlenségi-gyilkossági történetnek külső szempontú, a faluközösség szemszögéből, az egyezményes erkölcsi rend kategóriái (bűn-bűnhődés, ok-okozat) szerint leírt változata. A második szöveg egy másféle interpretálása ugyanannak az eseménynek, melyben az említett erkölcsi kategóriák működési elve megszűnik.

Az eddigi elemzők, Erdélyi és Greguss, Riedl, majd az ő nyomán Zlinszky Aladár és Boda István az *Ágnes asszonyt* a shakespeare-i örület, a lelkiismeretfurdalás, a Lady Macbeth-féle lelki leépülés remekeként tartják számon. Szörényi László többféle szót említ a balladában, a lélektani folyamat leírását, az isteni igazságszolgáltatás működését, felveti a tragikus és a mitikus olvasat lehetőségét, ez utóbbinál „az örök értelmetlen alvilági munkára ítél, szintén szerelmi gyilkosságért bűnhődő Danaidákat” hasonlítva Ágnes asszonyhoz¹⁵.

A vers keresztény és görög szimbolikájának együttesét tekintve azonban olyan értelmezési változat lehetősége is felmerül, mely szerint Ágnes asszony a vers kezdetétől fogva ártatlan. Az Ágnes név a görög *hagios* és a latin *Agnus* (bárány) szerint a tisztaságot, ártatlanságot és az áldozatiságot jelenti.¹⁶ A keresztény szimbolikában Szent Ágnesnek a bárány az attribútuma¹⁷. Ehhez az alapképzethez társul a börtönben megjelenő fénysugár motívuma, amely valóban jelentheti az értelem utolsó sugarát, de értelmezhető epifániaként, az isteni kegyelem állandó jelenléteként is. A 15. versszakban is két, tisztasághoz és ártatlansághoz kapcsolódó motívum található:

*Nosza sírni kezd, zokogni,
Sűrű zápornyomra folyván:
Liliomról pergő harmat,
Hulló vízgöngy hatyú tollán.*

Ha a verset Ágnes asszony bűnhődéseként, az örületet pedig megbocsátásként, isteni kegyelemként értelmezzük, nem egészen illik bele a versbe ez a már-már érzelmes jellemzés. A liliomnak a görög mitológiában van köze a szerelemhez (Perszefonét liliomszedés közben ragadja el Hádész), alapjelentése azonban a bibliai *Énekek énekéből*, méginkább a későbbi keresztény hagyományból ismert, és a tisztaság, a tiszta élet jelentéséhez kötődik. Különösen az Aranynál is található „harmatos” állapotban. A hatyú ugyancsak minden mitológiában megtalálható, mindenütt a tisztaság vagy a költészet jelképeként.¹⁸ Ha azt feltételezzük, hogy ezek a toposzok valóban Ágnes ártatlanságát, pontosabban áldozat-voltát jelzik, már csak azt a nézőpontot kell megtalálnunk, ahonnan az ilyen szemlélet lehetséges.

Ez a nézőpont, akárcsak *A hamis tanuban*, a reális és irracionális világ metszéspontjára tehető. A versben ez a pont térbelileg és metaforikusan is a „zöld asztal”, amelynél az Ágnes felett ítélkező bírák ülnek: részben konkrét szimbólum, a törvény, a törvénykezés színhelye, ugyanakkor egyetemesebb jelentése is van. A zöld szín „egyenlő távolságban helyezkedik el az ég kékjétől és az alvilági vöröstől... a zöld közvetítőként szerepel a hideg és meleg, fent és lent között, nyugtat, élénkít, mert emberi szín...”¹⁹ A versben a zöld asztal az, ahonnan belátható az égi kegyelem és a földi törvénykezés működése. A zöld asztalnál a földi törvénykezés általános mechanizmusa, személytelen erkölcsi rendje egyetlen emberre konkretizálódik, elveszíti egyértelműségét, és az indokok, körülmények bonyolult szövevényévé válik. A törvény és a rend ennél az asztalnál veszíti el törvény- és rend-voltát, általánosíthatóságát és igazságértékét is. Az ítélet kimondása csak az egyén személyes indokainak, körülményeinek a mellőzésével lehetséges. A bírák elmondják azt az ítéletet, amely a bűn-bűnhődés emberi kategóriái szerint kiszabható:

*Holtodig vízen és kenyéren
Raboskodva bűnhődöl te.*

A kimondott ítélet azonban érvényét veszíti, mielőtt Ágnes megszólal. Mások is kiemelték már, hogy a bírák, látva Ágnes állapotát, átruházzák az ítélet jogát az isteni kegyelemre. Ahogy a fény sugar a börtön mélyében Ágnes szemében tükröződött, most a felismerés a bírák szemében jelenik meg:

*Csendesség van. Hallgat a száj.
Csupán a szemek szavaznak.*

A paradoxon ebben a helyzetben az, hogy az égi kegyelem semmiben sem különbözik a földi ítélettől. A bírák döntése szerint Ágnesnek börtönbe kellene kerülnie, ez pedig a magányt, elzártságot, a világból való kivonást jelenti. Az égi kegyelem szerint ugyanez a helyzet következik be, csak nem külső, hanem belső, lelki szinten. Az őrület is a magányt és az elzártságot jelenti, és az egyén, a konkrét személy éppoly tehetetlen marad ezzel, mint a földi törvényekkel szemben.

Honnan származik tehát a versben a tisztaság és az ártatlanság szimbólumrendszere? Ha nem az égi és nem a földi szférából, akkor egy harmadik helyről kell jönnie, a kettő érintkezési pontjáról, ahol maga a *meditáló* elbeszélő áll. Ő az, aki átlátja mindkét világ mechanizmusát, látja a kettő között az embert és az emberi életet. Szemlélődése ebben az esetben érzelmi eredetű és jellegű. Ágnes asszony alakjának időbeli és térbeli „szétmosása” (Ágnes a börtönből szabadulva, a lepedőben állandóan ott látott foltot mossa) hét versszakon keresztül tart, a versnek mintegy egynegyedét teszi ki. E hét versszakban nemcsak Ágnes alakja halványul, hanem bűnhődésének a kiváltó oka is. Időben és térben egyre távolabb kerül tettétől, ő marad egyedül a versben, képviselőjeként az emberi sorsnak, melyben okoktól és következményektől, bűnöktől és ítéletektől függetlenül csak a fennálló helyzetnek van már jelentősége. Az általánosítást egy finom nyelvi fordulat is jelzi. Miközben a patakban mosó Ágnes asszony leírása öt versszakon keresztül hangsúlyosan személyre vonatkoztatott, tele birtok- és személyraggal, az utolsó előtti, 25. versszakban kiválik a leírás ebből a nyelvi rendszerből, és személytelen formában ismétlődik meg a kép:

*Őszbe fordul a zilált haj,
Már nem holló, nem is ében;
Torz-alakú ránc verődik
Szanaszét a sima képen.*

A személytelen írásmód folytán, a személyragok hiányában e négy sor mögött személyes vallomás is felsejlik. Arany őszhajú önarcképét nemegyszer belefesti kompozíciójába, de erre később fogok visszatérni.

Zách Klára (1855); Szondi két apródja (1856); A walesi bárdok (1857)

Van Aranynak egy töredéke az 1850-es évek közepéről, a *Stanzák „Mátyás dal-ünnepe”* című eposzi kísérlet. Olyan helyzetből indítja, amely kifejezetten a dalnok, a költő, az elbeszélő szerepkörére vonatkozik: Mátyás udvarában összejönnek a dalnokok, „a dal bajnoki”, hogy megmérkőzzenek, versenyre keljenek egymással. E sok dalnok közül az egyik magáról a bajnokságról tudósít, eposzi hangnemben, ám a szokásos eposzi fohász leple alatt személyes vallomás rejlik a szövegben:

*Ki meri? ki hallja? és talán: ki bírja...?
De engem eléget a szégyen rozsdapírja,
Hogy időmhöz képest oly keveset tettem.
És hogy az én könyvem még nincsen megírva.*

Az idézett rész első sorának három kérdése Arany három legtöbbet emlegetett dilemmáját tartalmazza: a Bach-korszakhoz és a 48-as események kimeneteléhez való viszonyulását (ki meri?), a közönséggel szembeni kétélyeit (ki hallja?) és saját alkotói kedvével, költői alkatával való állandó elégedetlenségét (ki bírja?). Azt a sajátos helyzetet jellemzi ez a három kérdés, amelybe Arany került a reformkor költészetszemlélete és költőeszménye után: a közönségben és a kritikusokban még a nemzeti ügyeket felvállaló, a herderi szemlélet és a politikai események hatása alatt a nemzethaláltól rettegő, és éppen ezért a közösségi összefogásra felszólító vagy utópiába menekülő, retorikus és patetikus irodalom emléke élt. A reformkori költőeszmény bizonyos értelemben individuumellenes volt (az más kérdés, hogy Kölcsey, Vörösmarty költészetének ennek ellenére is megvolt a mélyen vallomásos, személyes vonulata). A reformkor közönsége nyílt állásfoglalást, az állásfoglalásnak egyértelmű hirdetését, tiszta és világosan felépített erkölcsi rendet követelt, a pesszimizmust pedig az optimizmus szolgálatába állította, amennyiben megkövetelte azt a bizonyos „kiengesztelődést” (Dávidházi P.) mind vallási-etikai, mind történelmi téren. Ez a költészetfelfogás kevésbé kedvezett a szemlélődő, meditáló belső költészetnek, az elmondott, elbeszélte történet többszempontú körbejárásának, a változatos elbeszélő-technikának. Arany ezt a fajta költészetet nem mindig, nem sokáig tudta vállalni. Párhuzamosan vagy váltakozva igyekszik eleget tenni a reformkorból átszármazó költőeszménynek és saját igazát kereső költészetfelfogásának. Leggyakrabban egyesíteni próbálja a kettőt. Reformkori témákhoz folyamodik, szinte teljes egészében újrírja az *Aurora* és a harmincas-egyvenes évek népszerű témáit: a Toldit, a Szondit, a Kont-féle ellenállás témakörét, a Zách-család történetét, a Hunyadiakat²⁰. Újrírás közben azonban feltölti őket világirodalmi tapasztalataival, személyes kétélyeivel, a szemlélődés által létrejött dimenziókkal, melyeknek most már csupán csak egyike lesz a reformkori közösségi költő szerepe. A *Stanzák „Mátyás dalünnepe”* c. eposzi kísérlet lehangsúlyosabb része az utolsó két idézett sor. Tipográfiai is az „én könyvem” emelkedik ki a szövegből. Mintha újra a közösségi költőszerep vágya, igénye és szorítása kerekedett volna felül. Az „időmhöz képest oly keveset tettem” sor az ötvenes évek közepén a cselekvő költészet, a költői cselekvés felerősödő kényszerét jelzi. Ez a cselekvési kényszer azonban már nem a reformkori külső, politikai, közéleti szerepvállalásra vonatkozik, hanem ennek költészeti megfelelőjére, a „dalnoki tetterre”, amely a *Zách Klárában*, a *Szondi két apródjában* és a *walesi bárdokban* megszólalás, az átörökítés, az emlékezetfenntartás formájában valósul meg. A rendben, a világ erkölcsi elrendezhetőségében való hit akarása uralkodik ezekben a balladákban. Tettnek minősül a *Zách Klára* 16. századi dalnokának történetelmondása és utolsó strófabeli kommentárja. A *Szondi két apródjában* úgy érzékelteti Arany a költői megszólalás tett-jellegét, hogy míg a töröknek a szövegét idézőjelesen közvetíti, addig a verset indító, jelen idejű szöveget mondó, *kommentáló* elbeszélőnek látomásszerű versszakait beolvasztja az apródok idézőjellel nem jelölt szövegrészeibe, a velük való teljes azonosulást hangsúlyozva. A *walesi bárdokban* az idegen uralkodónak való háromszoros ellentmondás önmagában elég a költői cselekvés jelentőségének érzékeltetésére²¹.

E három, reformkori szellemiséget idéző ballada idején írja Arany irodalmi tanulmányait, szépirodalmi lap terve foglalkoztatja, majd 1860-tól szerkeszti is e lapokat. A sok kísérlet és töredék után tovább dolgozik az eposzterveken, és bár lírájában feltűnik a köztesség érzése (*A lejtőn*, 1857), költészetének az a vonulata, amely már korábban is a közösségbe való beilleszkedés törekvését mutatja (alkalmi versei, névnapi köszöntői, népies tárgyú kisepikája, nemzeti tematikája), most felerősödik. Emlékkönyv-versei szintén társasági érintkezésre, kifelé fordulásra utalnak (*Emlékkül*, 1856; *Hollós Kornéliának*, 1857; *Wohl Janka emlékkönyvébe*, 1858). Ebben az időszakban születnek „nemzeti ódái”, a *Széchenyi emlékezete*, a *Rendületlenül*, a *Széchenyi tiszai oszlopára*; végül a szerkesztői feladatokból eredő esztétikai és alkalmi versek: *Vojtina ars poetikája*, *Szerkesztői levél*, *Grammatika versben*, *Tompához* stb.

E kifelé forduló korszakot követi a *Buda halála* (1863), melyet a legtöbb elemzője „balladásnak” mond. A „balladás” jelző az elbeszélői magatartásnak a balladákéhoz való hasonlatosságából ered, mert a történetelmondásban újra megjelenik a narrátor mellett a Buda–Etele–Detre hármas kapcsán a cselekvés szükségességéről (és veszélyeiről), illetve etikai dimenzióiról meditáló elbeszélő.²²

Vörös Rébék (1877)

Az *Őszikéket* külön korszakként tartjuk nyilván Arany költészetében, és ez részben jogos is. Érdekes ugyanakkor, hogy egy sor olyan mű keletkezik ebben az időszakban, melynek hangneme, terve az ötvenes évek elejéről származik. A balladák sora például egy több mint húsz évvel korábbi darabbal kezdődik, a *Tengeri-hántással*²³; tovább dolgozik Arany a *Toldi szerelme*, a *Bolond Istók*, a *Csaba-trilógia* tervén is. A folyamatosságot tulajdonképpen csak egy külső tényező, az *Őszikék* korszakát megelőző hosszú hallgatás, majd pedig lírájának hirtelen előtörése miatt érezzük megszakadni. Műfaji és számbeli eloszlás alapján mégis mintha az ötvenes évek eleje ismétlődne meg Arany életművében. Mintha Arany csak visszatérne most az ötvenes évek első felének műfajaihoz, alkotás- és szemléletmódjához, ezúttal azonban nyíltan vállalva azt, amit akkor kitérőnek, kísérletezésnek hitt. Mintha nem a személyes, vallomások jellegű költészet lett volna a kitérő az életművében, hanem az ötvenes évek közepétől felerősödő, megtaláltnak hitt nemzeti költői szerep. Arany életművének periodizálását az teszi rendkívül nehézé, azért elemezhető pályája egy tömbként is, mert a tőle elvárt („nemzeti”, „koszorús”, „mandátumos”) költői szerepnek látszólag csaknem minden művében eleget tett, valójában azonban nagyon ritkán és nagyon rövid időszakokban teljesítette. Még pontosabban, életművében párhuzamosan, egymásba fonódva mutatkozik a nemzeti és az összes többi költői szerep.

Szegedy-Maszák Mihály a 19. század költészetében négyféle költői szerepkört különít el egymástól: az erkölcsi tanító, az istenhívó, a politikus és a nemzeti költő szerepkörét²⁴. Ez a négy összetevője volt annak az elvárásnak is, mellyel szemben Arany állt. Ő azonban úgy felelt meg ezeknek az elvárásoknak, hogy mellettük kialakított egy ötödik szerepkört is, a kívülállóét, a szemlélődő (meditáló) elbeszélőét, mellyel a fenti normák mindegyikét egyszerre tudta elfogadni és eltávolítani²⁵. Arany kompozíciószerkezetről sokat szokás beszélni, de többnyire analitikus módon, vagyis főként az érdekel bennünket, hogy miből is épül az Arany-féle művészi szerkezet. Ha azonban

megfordítjuk a kérdést, és úgy tesszük fel, hogy *hová, milyen középpont felé futnak ki ezek a szerkezeti ívek*, azt tapasztaljuk, hogy a mű összes eleme az említett szemlélődő pozíció felé igyekszik, hogy a gondolati, etikai, elbeszélői síkok középpontjában egy olyan személy áll, aki maga *megfigyelője és regisztrálója, de nem cselekvő részvevője* az eseményeknek. Erről az elbeszélőről Arany nemigen beszél sem elméleti írásaiban, sem kritikáiban. Dávidházi Péter kritikaelemzései is azt bizonyítják, hogy közvetlen megnyilatkozásaiban Arany rendkívül óvatosan kezeli e kívülálló, meditatív magatartásnak és a belőle fakadó költői, gondolkodói és emberi problémáknak a kérdését. Olyannyira óvatos, hogy ha csak kritikáira hagyatkozunk, akkor csupán normáinak következtetlenségét, ingadozását látjuk. „*Költői mű alapeszméje nem jöhet összeütközésbe az általános morállal. Értsük meg jól: az alapeszme, melyet a költő maga nyíltan vagy eltakarva, befektet a műbe. A költő festhet szenvedélyt, ebben tűnik ki leginkább ereje: a szenvedélyek összeütközhetnek a morállal, a világrenddel: de a költő nem adhat azoknak igazat a küzdelemben. Éppen ebben áll a tragikum.*” – írja Arany 1864-ben Tóth Endrének²⁶. Nem adhat igazat, de az ítélkezésen – emberként is, költőként is – kívül maradhat, mint az *Ágnes asszonyban*, *A hamis tanuban*, vagy a kései balladákban. Így válik maga a szemlélődés helyzete, a beavatkozás és a melléállás lehetetlensége egyéni vallomássá és tragikumká.

A cselekvés értelme, erkölcsi igazolhatósága és az ítélkezés elhárítása a kései balladákban hasonló módon történik, mint az *Ágnes asszonyban* és a *Hamis tanuban*: létezik egy kisebb közösség, a kórus, melynek nevében az empátiás elbeszélő a hagyományozódó erkölcsi értékek szerint mondja el és értékeli a történetet (*Tengeri-hántás, Vörös Rébék, Híd-avatás*), mögötte pedig jelen van az események felett meditatív, a konkrét történetet nem csak a közösségi normák szerint értelmező, hanem egyéni, személyes vonatkozásában is érzékelő ember és költő, aki kívülállóként a cselekményt modell-szerűségét mutatja fel. A történet azáltal válik modellté, hogy egyetlen szereplő szempontja sem részesül előnyben, noha közvetett vagy közvetlen idézés formájában mindegyik beépül a történetbe. A szempontok egybeszerkesztése, a történet viláértelmező jellege folytán különülnek el Arany balladairó pályáján belül is a „valódi balladák” az ún. „kétes műfajú” balladáktól, és ez különbözteti meg Arany darabjait a reformkori balladáktól. Érdekes módon éppen azok a szövegek tartoznak a „valódi balladák” csoportjába, amelyeket a „nemzeti” és a „népi” Arany-kép példaként szoktak emlegetni, az ún. népi vagy csoportos balladák.

A *Vörös Rébék* ezek között a balladák között is különleges helyet foglal el. Nem véletlenül maradunk a róla való beszélgetéskor legszívesebben a Riedl-féle „három-negyed homály” elméleténél, és nem véletlen a vers elemzésének már-már szokássá vált elkerülése sem. Tulajdonképpen az sem egyértelmű, hogy mi a ballada története. A történet rekonstrukciójának kulcskérdése egy hiányzó alany, annak a személynek a megnevezése vagy behelyettesítése, aki a Vörös Rébék közreműködésével létrejött házasságot megbánta („*Ő volt az, ki addig főzte / Pörge Dani bocskorát, / Míg elvette a Sinkóék / Cifra lányát, a Terát. / De most bezzeg bánja már, / Váltig hajtja: kár volt, kár!...*” – Kiemelés: H. F. K).

Az egyik értelmezési lehetőség szerint, bár a történet két, alapjában véve gyenge jellemű ember házasságáról szól, akiknek különösebb csábítás sem kell ahhoz, hogy kiteljesedjen a sorsuk, Dani később megbánja a házasságot, és a szokványos féltékenységi sztorik szerint gyilkossá válik. A történet ebben az esetben valóban, mint Imre László

fogalmaz, „semmitmondó”, „egyszerű betyárhistória”²⁷, és Vörös Rébék gonoszságának, boszorkány voltának szinte semmi jelentősége nincs az események alakulásában.

Egy másik verzió szerint a falusi kerítőő által kieszközölt házasság minden korábbi látszat ellenére is jónak indul. Most nem Pörge Dani, hanem Rebi néni az, aki bánja a házasságot. Rebi néni a hiedelem szerint boszorkány, és természetéből eredően igyekszik elrontani azt, ami szándéka ellenére jónak indult. Ezért bejár Daniékhoz, és a kasznárt, varázsserejét is bevetve felhasználja eredeti céljának, a házasság, és ezen keresztül a két ember megrontásának elérésére. Emellett a változat mellett szólhat az a tény, hogy bár a „cifra asszony” szinonimájaként első olvasásra a könnyűvérű, kacér, cifrázkodni szerető lány jut eszünkbe, Ipolyi Arnold *Magyar Mythológiájában* van egy más jelentése is: a boszorkányokról szóló fejezetben ugyanis azt írja Ipolyi, hogy a tündérek-nél kellett volna említenie, de akkor még nem volt tudomása arról, miszerint a gyógyító, áldást hozó asszonyokat a nép szépasszonynak vagy cifra asszonynak nevezte.²⁸ Idéz is az egyik gyűjtésből: *„Hontban Ipolykeszinél s Balog helység szőlői közt cifra asszony nevű kísértet jár, igen szépen énekel s gyönyörűen öltözött, látására és hallására el-ámul az ember.”*²⁹ (Arany jól ismerte Ipolyi könyvét: 1854-ben több levelében is említi, az általa jegyzetelt példány pedig ma is megvan. A „cifra asszony” kifejezést Jókai is ilyen értelemben használja *A régi jó táblabírák* című, 1856-os regényének kenyeret osztogató jótékonykodó hősnőjére, Leonórára, a következő jegyzet kísértetében: „Magyar népszójarás, egyenlőt fejez ki a tündérrel.”) Ha Cifra Terát ilyen értelemben tekintjük szépasszonynak, vagy legalábbis figyelmen kívül hagyjuk nevének pejoratív, beszélő jellegét, akkor az egész történet átterelődik az irracionális síkra, melyet Dani is, a falu is a saját módján interpretál magának. A harmadik versszak első két sora sem lehet perdöntő Terka hűségének vagy hűtlenségének kérdésében, mert nem tudni, hogy ki-nek a szemszögéből, kinek a kommentárjaként olvassuk:

*Cifra asszony színes szóra
Tetteti, hogy mit se hajt...*

A tények mindenesetre arról szólnak, hogy Tera az ajándékoknak és a csábításnak ellenáll, csak a varázsszer (mézes bor) hatására egyezik bele a kasznár jövetelébe. A történet ilyen értelmezésben a jónak és a rossznak harcává alakul. Dani e két erő között cselekedni kényszerül, felveszi a harcot, eleinte csak bosszút áll Vörös Rébéken, kibuktatja a küszöbön, amiért odajár (a küszöb Ipolyi szerint is, a kísértetek és boszorkányok számára határt jelent, az ember számára pedig védelmet a kísértetek, boszorkányok ellen), majd amikor más kiút nincs, fellázad ellene, és lelövi. A cselekedet kettős értékelése érvényesül itt is: Dani a falu és a törvény előtt gyilkossá válik, tette büntetendő. A jó és a rossz mitikus harcát tekintve azonban olyan hős, aki azáltal bukik el, hogy cselekszik, és ezzel kihívja maga ellen a Vörös Rébék képviselte sötét erőket. Amikor átmegy a pallón, ugyanazon a pallón, amelyen Rebi néni is átjár, a teljes veszteség és vereség állapotába kerül.

*Vörös Rébék általment a
Keskény pallón s elrepült...*
(1. versszak)

*Gyilkost a törvény nyomozza;
Szegény Dani mit tegyen?*

*Útnak indul, bujdosásnak,
Keskeny pallón átmegegyen...*

(9. versszak)

Dani minden további tette már az elsőnek a következménye, ezt jelzi a cselekményelmondás felgyorsulása. A további gyilkosságokról szóló versszakok ezért lesznek csupán jelzések sorozatai. Lényeges viszont az a tény, hogy a Danit megértő, tettét már csak szükségszerűnek tekintő elbeszélő ebben a sűrített cselekményelmondásban is fontosnak tartja kiemelni a kényszerűség, a rákényszerítettség körülményét. A „*Bujdosónak kín az élte*”, vagy a „*Hajtja éh*”, mint azt Németh G. Béla is megfigyeli, a háttérből a történetelmondásba közvetlenül beleszóló, Danit valamiképpen megérteni igyekvő, szemlélődő elbeszélő hangja. Nem áll Dani mellé, nem foglal állást, nem sérti az erkölcsi rendet, de elkíséri bujdosásában, tudja, hogy nem térhet ki a kasznár elől, vele együtt hallja a levél zörgését, tudja, hogy éhes. A kasznár a pallón Danival szembe jön, már visszafelé abból a Rebi néni-féle világból, melybe eszközként egy időre átkerült. A próbát azonban ő sem állja ki, Dani a folyóba löki: a középkori hiedelmek szerint a túlvilágba vezető hídon csak a tiszta lelkek jutnak át, a bűnösök a folyóba zuhannak.

Mitikus szinten a történet valódi vesztese a cifra asszony képviselte, pozitív értékeket hordozó világ. Míg az első versszakban Vörös Rébék oda-visszajár a két világ között, ereje tehát csak időszakosan érvényesül, így valamiféle egyensúly is létezik a két dimenzió között, az utolsó versszakban a „repülés” Vörös Rébéknek állandó állapotává válik, s ezzel együtt állandósul erejének befolyása is az emberi életekre és történetekre. Ezt az állapotot pedig a *cselekvés*, jelen esetben Dani tette idézte elő. Szörényi László és Dávidházi Péter veszi észre, hogy Arany egyik leggyakrabban visszatérő költői képe a hálóba került vad, mely „...*magát, míg hanykolódik, / Jobban behömpölygeti.*”³⁰ A cselekvésről való ilyen felfogása jegyében születik meg többek között a *Toldi szerelme* is, amely a haszontalan, kudarcba fulladt, nem időben történő, a helyzethez képest túlméretezett vagy éppen nem eléggé hatásos tettek eposza.³¹

Híd-avatás (1877)

A halakká változó madarak és a madarakká változó halak a magyar irodalom egyik legszebb körfogás-látomása. Ipolyi *Magyar Mythológiájából* Arany ismerhette a finnek hiedelmét a Tejútról, a *linnunrátáról*, ami szerintük nem más, mint a madarak útja, a madarak pedig a lélek szimbólumai.³² Az újabb szimbólumszótárak többet is mondanak az uráli népeknek ezen mítoszáról: „Az uráli hiedelmekben az elhunytak lelkei is az ő [a halformájú napisten] útján járnak (a Tejút egyenlítő feletti szakaszán madár, egyenlítő alatti szakaszán halak képében)”, s hogy a halak tulajdonképpen „a kozmikus 'vízvonál' alá merülnek”³³. A lelkeknek e végtelen, kozmikus körforgását (Így, s már nem egyenkint, – seregben, / *Cikázva, némán ugranak, / Mint röpke hal a tengerekben; / Vagy mint csoportos madarak / Föl-fölreppenve szállanak*) a balladában egy további térbeli behatárolás kíséri, a négy parti város négy harangja. A kép összetett szimbólum, az ősi városok négy égtáj szerint elhelyezkedő negyedeire utal, a harang pedig a túlvilággal való összekapcsolódást jelzi és biztosítja. A két alakzat, az előző, a halak és madarak által rajzolt kör és a négy város, a négy harang alkotta négyzet együtt adja ki a mandalát,

a világmindenség modelljét³⁴, a mikrokozmosz és a makrokozmosz összekapcsolódását (a körben és négyyszögben ábrázolt ember). A mandala – mondja a Jelképtár, a „*meditáló embert, a mikrokozmoszt segíti 'ráhangolódni' a makrokozmoszra... Hindu legenda szerint Brahma az ősi embert négyzetes mandalaformába kényszerítette...*” Ebbe a világot egybekapcsoló alakzatba épül bele a híd képe, maga is univerzális szimbólumként, mely a legtöbb mitológiában a világok közötti átjárót, a holtak, a sötétség birodalmába vezető utat jelenti. Ezzel a jelentéssel vesz részt a kapu Márkus temetésekor *A hamis tanuban*, és a palló a *Vörös Rébékben*. A Budát és Pestet összekötő hidat nappal az egyház szenteli fel, éjjel a holtak avatják; a híd közepén „záros kapocs” áll, emberi alkotásként, átjárót létesítve e szintek között. Az éjféli időpont a sokszoros térbeli csomópontnak az időbeli összetevője, amely az állandó ismétlődés folytán a végtelen idő attribútumát kapja.

A következő metszéspont a *fent* és a *lent* közötti választóvonal, a víz tükre, melyről visszaverődnek a csillagok. A vízben, a híd alatt a látnoki képességgel is rendelkező szentről, Margitról elnevezett sziget áll. A híd szintén róla kapta nevét, távoli felidézéseként egy értelmes és biztonságos rendnek. A balladában megkonstruált, időbe és térbe bezárt világban, ezzel ellentétben, alapjaiban billentek el a mozdulatlanak hitt rendviszonyok: a hidat felszentelő tömeg „vidám zenével” ünnepel (mintha az *Ünneprontók* menetéről lenne szó), a vízben pedig „visszás csillagok” tükröződnek. Kultúrtörténeti párhuzamait a versbeli jelképeknek és metaforáknak felsorolni sem lenne hálás feladat. Egyes szövegszerű utalások nyilvánvalóak magából a versszövegből: a malomkerék Dante malomkereke; a tánc – a halak tánca, madarak tánca, buborék tánca, lelkek tánca – a középkori haláltánc képeit idézi, állandó körforgása miatt azonban (a malomkerék-szimbólummal együtt) a gépezet jelentését is sugallja. Belejátszik az állandóan megújuló körforgásba a lélekvandorlás képzete is. Ipolyi is tud róla, hogy „*az emberi testből kiszálló léleknek azon túl folytatott ezen élete, ismét egy új testies alak, s anyagi létben képzelteik. Csak hogy ezen újabb test és állapot némileg határozatlanabb, rejtélyesebb alakot vesz fel; szabadabb s önkényesebb, sőt, hogy úgy mondjuk, szellemibbnek képzelteit...* Gyakori az újjászületésnél az átmenet a gyengébb madár, galamb st. alakokba...” A híd, a folyó, a víz is széleskörű utalásrendszert hoz létre, a görög, vagy a még korábbi mitológiáktól az Ipolyi által említett uráli vízképzetekig. A pokolbeli birodalmat általában folyó veszi körül („*Tuoni a halálország fekete folyójában úszkálnak a hatrúúk...*”³⁵)

Így válik az 1877-es év Budapestje egy kozmikus látomás színhelyévé, a világmindenség szimbólumává. A hídról a vízbe ugráló szereplők már nem csak magyar, nagyvárosi, 19. századi embertípusok, hanem az egyetemes, a minden mitológiában azonos jelentéssel szereplő toposzhálózat folytán az emberiség képviselői. Megjelenésükből, megszólalásukból a színpadiasság levegője árad: „*En hű valék a kézfogásig: / s elvette Alfréd a hugom*” – mondja a 15. versszak egyik szereplője, mint valami szentimentális színpadi darabban. (Az egyetemes világsszimbólumok közé ezzel egy újabb is felsorakozik, a „színház az egész világ” képzete.)

A szereplők egyetlen mondatban foglalják össze életüket. E rövid summázatok, mondatokba zárt élettörténetek, melyeknek egyetlen jelentős eseménye a halál, tovább erősítik az emberi élet jelentéktelenségének érzését. Ami igazán cselekvésnek számít életükben, az az öngyilkosságuk: ezt mondják, játsszák újra most valakinek, részben az öngyilkosjelölt ifjúnak, részben az ifjú mögött feltételezhető, szemlélődő elbeszélőnek, aki a dimenziók többszörös metszéspontján állva az ifjú fokozatos felismerését is figye-

lemmel kíséri. A látvány nyújtotta elkerülhetetlen végkövetkeztetés egy olyan lelki-szellemi állapot, melyből éppúgy nincs kiút, mint a lelkek végtelen körforgásából. A cselekvés és ellenszegülés lehetetlenségének és hiábavalóságának érzete, a kiszolgáltatottság állandóságának és elkerülhetetlenségének a bizonyossága az öngyilkossághoz hasonló állapottá változtatja a szemlélődő ember életét.

Balladákba szerkesztett önarcképek

A „tisztos ősz” alakja Arany korábbi balladáiban is vissza-visszatérő kép. Tisztos őszek ülnek az Ágnes felett ítélkező bíróság zöld asztalánál; ők vannak abban az életkorban, lelki helyzetben, hogy megértsék illetéktelenségüket a döntésben, hogy belás-sák, ítéletük valójában hiábavaló lenne: nincs beleszólásuk a dolgok menetébe. Nem véletlen az sem, hogy *A walesi bárdok*ban nem az ellenállásra, forradalmiságra hajlamo-sabb ifjú bárd kezdi az éneket: nagyobb súlya van annak, hogy a cselekvésre már nem hivatott, inkább a szemlélődésbe visszahúzódó ősz dalnok lép elő még egyszer tenni, cselekedni.

Az *Őszikék* darabjaiban visszatér az élet törvényszerűségeivel szemben tehetetlen, de a felismerésre kárhoztatott ősz képe. A *Híd-avatás* 11. versszakában, csaknem a vers mértani középpontjában a vízből kiemelkedők között ott van a „tisztos agg” is, aki „lassan a hídra vánszorog”:

*Hordozta ez, míg bírta vállal
A léte: mégis nyomorog!*

Idáig tart az idézőjeles szövegrész a versszakban, melyet a többi szereplőhöz ha-sonlóan ő is elmond önmagáról, de nem egyes szám első személyben, mint a többiek, hanem mintegy kívülről szemlélve önmagát, egyes szám harmadik személyben. A vers-zsak utolsó sora is, a többitől eltérően, idézőjel nélkül áll: *Fogadd be, nyílt örvény-torok!* A sor azért is különös, mert az egyetlen fohász-szerű megnyilatkozás a versben, így csak erősíti a gyanút, hogy az ifjú mögött feltételezhető, szemlélődő elbeszélő közvet-len beszólása a szövegbe.

A vízből felbukkanó szereplők vagy arc nélküliek, vagy torzított arcúak. „*Unalmas arc, félig kifestve*” – így jön elő az úrinő; az örült hadvezér „vigyorog”, a szur-tos fiú „röhög”. Minden egyes szereplőnek az arcán tükröződik a sajátos vétke: az una-lom, a tenni nem akarás, a büszkeség vagy az örület nem közösségteremtő vonás ben-nük, nemzeti és közösségi szempontból tehát életképtelenek. A „tisztos agg” kitartása (*Hordozta ez, míg bírta vállal*) azonban az Arany által legtöbbször megfogalmazott érté-kek közé tartozik. Dávidházi Péter gyűjtötte össze az Arany-életműből az „utóvédharc éthoszára”, a „heroikus rezignációra”, a sorsát eleve ismerő eposzi hős kitartására vo-natkozó idézeteket³⁶: a *Híd-avatás*ban a tisztos agg alakja ennek az erkölcsi-szellemi magatartásnak a képviselője. Most, az öngyilkos szereplők között (meglelt közösség?) ez a korábban kiemelt magatartásforma csupán *egyike* lesz a lehetséges emberi válaszok-nak, és eredményében sem különbözik az összes többi magatartásformától (*mégis nyo-morog*). A tisztos agg környezetében árnyalódik az öngyilkosok feletti ítélet: a világ-rend kíméletlen mechanizmusához viszonyítva áldozat-voltuk kap hangsúlyosabb sze-

repet. A torz arcú szereplők együttese, a tisztas aggot is beleértve, azt sugallja, hogy nincs olyan magatartásforma, mellyel a forgó gépezetnek való alárendeltség elkerülhető lenne. Az egyetlen lehetőség a rendszerből való emberi-költői kilépés, a szemlélődés, a dolgok működési elvének és változékonyságának mozdulatlan megfigyelése és tény-szerű regisztrálása. A *Híd-avatás* helyzete Csontváry későbbi *Panaszfalának* a helyzete, „a szó legszorosabb értelmében vett világ-kép”³⁷. Nem feleselés, perlés, még csak néma vád sem ez, csak a nem egészen egy hónappal ezután keletkezett *Ének a pesti ligetről* utolsó szava: *Fuit*.

JEGYZETEK

- ¹ A különböző csoportosítási kísérletek történeti áttekintése IMRE Lászlónál: *Arany János balladái*. Bp. 1988. 9–16.
- ² Vö. DÁVIDHÁZI Péter: Elrendelés, végzetszerűség, hagyományelfogadás: a megkötöttség változatai az eposzban. In: D. P.: *Hunyt mesterünk. Arany János kritikai öröksége*. Bp. 1994.
- ³ GREGUSS Ágost: *A balladáról és egyéb tanulmányok*. Bp. 1886. 190.
- ⁴ HANKISS János a *Vörös Rébék*et elemzte a beszélők szempontjából a Titokzatos kórus c. tanulmányában. (H. J.: *A magyar irodalom közéről*. Bp. é. n.), BARTA János pedig a *Tengeri-hántásban* figyelte meg az elbeszélői szerepkörök elkülönülését (B. J.: *Az Őszikék titka*. In.: *A pálya végén*. Bp. 1987.)
- ⁵ BIRÓ Ferenc: *A felvilágosodás korának magyar irodalma*. Bp. 1994. 210.
- ⁶ SZERDAHELYI István: *Irodalomelméleti enciklopédia*. Bp. 1995.; J. L. AUSTIN: *Tetten ért szavak*. Bp. 1990.; Jürgen HABERMAS: *Theorie des kommunikativen Handels*. Suhrkamp FaM. 1982.; J. R. SEARLE: Az illokúciós aktusok szerkezete. In: *Nyelv, kommunikáció, cselekvés*. Bp. 1995.
- ⁷ Manfred FRANK: Mit jelent „egy szöveget megérteni”? In: *Az esztétika vége — vagy se vége, se hossza?* Bp. 1995.
- ⁸ UJHELYI Mária: Kettős indítás: a líra és ballada válaszútján. In.: NÉMETH G. Béla szerk.: *Az el nem ért bizonyosság*. Bp. 1972.; RIEDL Frigyes: *Arany János*. Bp. 1982. 227.; SZÖRÉNYI László: Epika és líra Arany életművében. In.: Sz. L.: „Multaddal valamit kezdeni” Bp. 1989.
- ⁹ RIEDL: *Arany János*. Bp. 1982. 227–228.; IMRE László: *Arany János balladái*. Bp. 1988. 34.
- ¹⁰ IMRE László: *A „számon nem tartott” pályafordulat*. Irodalomismeret. 1992. május.
- ¹¹ Vö.: VAJDA András: Látomásteremtés – jelképátformálás (Ráchel). In.: Németh G. Béla szerk.: *Az el nem ért bizonyosság*. Bp. 1972.
- ¹² *Röpülj páva röpjél*. Szerk.: CSANÁDI Imre és VARGYAS Lajos. Bp. 1954.
- ¹³ *Pályák és pálmák*. Bp. 1886.
- ¹⁴ A költemény egységét bizonyítandó Jancsó Benedek Ágnes asszonyt kezdettől fogva bűnösnek, tehát kezdettől fogva megbomlott erkölcsi értékkel rendelkező egyénnek fogja fel: „Ágnes asszony férje meggyilkolásában való részvétel nélkül is bűnös asszony. Bűne szenvedélyéből származik... A törvényszéki lélektan azt tanítja, hogy legtöbb büntény, mely valamely hatalmas szenvedély nyomása alatt követtetik el, a tébolyodás egy nemének eredménye.” JANCSÓ Benedek: *Arany János lelki betegségeiről*. Figyelő, 1884. VI. k.
- ¹⁵ ERDÉLYI: i. m.; GREGUSS: *A balladáról*. Bp. 1907.; RIEDL: i. m.; ZLINSZKY Aladár: *Arany balladaforrásai*. ItK 1900.; JANCSÓ: i. m.; BODA István: *Arany János „különös természete” és az Arany-balladák megrendült lelkű hősei*. EphK 1928.; SZÖRÉNYI László: Epika és líra Arany életművében. In.: „Multaddal valamit kezdeni.” Bp. 1989. 194
- ¹⁶ MÓD László egyetemi hallgató megfigyelése.
- ¹⁷ *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike Zapadnog kršćanstva* [A nyugati kereszténység ikonográfiájának, liturgiájának és szimbólumainak szótára]. Zágráb, 1985.
- ¹⁸ A hattyú- és liliom-motívumról: J. CHEVALIER–A. GHEERBRANT: *Rječnik simbola*. Zágráb, 1983. és HOPPÁL–JÁNKOVICS–NAGY–SZEMADÁM: *Jelképtár*. Helikon K. (2. k.) 1994.
- ¹⁹ J. CHEVALIER–A. GHEERBRANT: *Rječnik simbola*. Zágráb, 1983.

- ²⁰ Vö.: ZLINSZKY Aladár: *Arany balladaforrásai. ItK 1900.*; SZINNYEI Ferenc: *Arany Toldi szerelmének forrásai.* Bp. 1905.; WEBER Artúr: *Irodalmi hatások a Toldi szerelmében.* BpSzle 1917.; VÁNDORY Rezső: *Zách esete a magyar drámai irodalomban.* Figyelő, 1884.; ZENTAI Mária: *A ballada és rokonműfajai.* Egy műfaj európai háttere és karrierje a magyar irodalomelméleti gondolkodásban (1780–1830). Szeged, 1989. (Kézirat) és uő.: „Harminc nemes Budára tart...” Vázlat reformkori balladairodalmunkról. *Acta Historiae Litterarum Hungaricum.* Szeged, 1985. XXI. k.; az *Aurora* számai stb.
- ²¹ A három balladát sokan, de tulajdonképpen azonos módon értelmezték. Néhány újabb tanulmány ezek közül: MIKÓ Krisztina: A helytállás példázata (Arany János: A walesi bárdok). In.: *Vázlatok Arany Jánosról.* Szerk.: Mezei József. Bp. 1978. KERESZTURY Dezső: *Arany „nemzeti” balladái.* Kortárs, 1985/3.; IMRE László: *Az ismeretlen Arany.* Gondolatok a Zách Klára ürügyén. Tiszatáj, 1992/10. stb.
- ²² Vö.: NÉMETH G. Béla: Kérdések a Buda halála körül. In: N. G. B.: *Századutóról, századelőről.* Bp. 1985.
- ²³ Vö.: *Arany János Összes Művei.* I. k. Bp. 1951.: Voinovich jegyzete szerint az első változat kézírata az ötvenes évekre vall.
- ²⁴ SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Szerepjátszás és költészet: összhang vagy ellentmondás?* It 1992/4.
- ²⁵ Nyelvi, nyelvtani és stilisztikai vonatkozását a kérdésnek utóbb SZILI József vizsgálta több tanulmányában: *Numen adest. A „mondhatatlan” Arany szövegeiben.* It 1993/4.; *A teljes Arany.* It 1994/3.; *Lírikus rejtezkedés. – Az Arany-líra másholléte* – LIT. 1994/1. stb.
- ²⁶ HIL. IV. k. Bp. 1889. 415.
- ²⁷ IMRE László: *Arany János balladái.* Bp. 1988. 71–72.
- ²⁸ JÓKAI: A régi jó táblabírák. Bp. 1961. 61.
- ²⁹ IPOLYI Arnold: *Magyar Mythologia.* Pest, 1854. 445.
- ³⁰ SZÖRÉNYI László: A humoros elégia. In.: Németh G. Béla szerk.: *Az el nem ért bizonyosság.* Bp. 1972. és DÁVIDHÁZI Péter: *Hunyt mesterünk. Arany János kritikai öröksége.* Bp. 1992. 241.
- ³¹ Vö.: CSÜRÖS Miklós: Közelítések a Toldi szerelméhez. In.: *Az Arany János Múzeum Közleményei III.* Nagykőrös. 1983.
- ³² IPOLYI: i. m. 270. és 335.
- ³³ HOPPÁL-JANKOVICS-NAGY-SZEMADÁM: *Jelképtár.* Helikon K. 1994. H. n. A megfigyelés RÉVÉSZ Antóniáé, jelenleg negyedéves egyetemi hallgatóé.
- ³⁴ uo. 150.
- ³⁵ Mindkét idézet: IPOLYI, i. m. 359.
- ³⁶ DÁVIDHÁZI Péter: i. m. A „Sorsa Isten által már eleve el van határozva”: az eposzi hős útjának példázati jelentése c. fejezet. 138–150.
- ³⁷ HAMVAS Béla-KEMÉNY Katalin: A Panaszfal. In: H. B.–K. K.: *Forradalom a művészetben. Absztrakció és szürrealizmus Magyarországon.* 1992. H. n.

