

Kappanyos András<sup>1</sup>

## ARANY KUDARCAI

Ha jól értem a szervezők szándékát, ez a konferencia arra vállalkozik, hogy Arany János kockázatos, kétes kimenetelű, nonkonform vállalkozásait vegye szemügyre, amelyek kitekintettek a korszak műfaji kánonjából, tematikai-stilisztikai elvárásai horizontjából.<sup>2</sup> Kétségtelen, hogy Arany életműve bővelkedik az ilyen próbálkozásokban, amelyek olykor tematizálják is a kísérletező kedvet és a felvállalt kockázatot: „s ki egyszer ebbe fog – nagy veszedelem érheti: – lábát izibe megütheti, – orrát is betörheti. Mindazonáltal én megkísértem, – úttörőnek bukni is érdem”<sup>3</sup> – írja például az első magyar makáma kezdetén. Ugyanakkor ez a megközelítés némi paradoxont is rejt: az igazán jelentős művek voltaképpen mindig átírják a szabályokat, mindig nonkonformok, és másfelől a tökéletesen kockázatmentes művek konformitása, amilyen Arany esetében például a *Családi kör*, gyakran önmagában is esztétikai kételeyeket – azaz kockázatokat – vet fel, noha rendkívüli népszerűséggel járhat. Ezért döntöttem úgy, hogy a kérdést a másik oldaláról, a sikertelen kísérlet, azaz a művészi kudarc felől közelítem meg.

Egy Arany képességeivel és utóéletével rendelkező szerzőnél persze esszenciális kudarcról nemigen beszélhetünk: egyrészt valóban párját ritkítóan biztos kezű szövegalkotó volt, másrészt szerzői autoritásának az utókor olyan rangot tulajdonít, hogy azokat az írott megnyilvánulásait is befogadja a textológiai örökkévalóságba, amelyek személyétől függetlenül már megalkotásuk másnapján sem lettek volna érdekesek. A kudarc fogalmát tehát ezúttal pragmatikusan, kontextusfüggően használjuk, és alapvetően három szituációtípushoz kötjük: 1. egy írói vállalkozás a megvalósítás során a tervektől lényegesen eltérő formát ölt; 2. egy mű fogadtatása elmarad a várakozástól, esetleg méltánytalanul elutasítóan alakul; 3. a költő olyan témához, olyan művészi kérdéshez nyúl, olyan feladatot tűz maga elé, amelynek az adott kulturális kontextusban nincs érvényes megoldása. Az alábbiakban ezeket a kategóriákat vizsgáljuk meg néhány példán.

<sup>1</sup> A szerző az MTA BTK Irodalomtudományi Intézet Modern Magyar Irodalmi Osztályának tudományos főmunkatársa; a Miskolci Egyetem Bölcsészettudományi Kar Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézetének egyetemi tanára.

<sup>2</sup> Az előadás 2018. május 25-én hangzott el a *A kísérletező Arany János* című konferencián, Miskolcon.

<sup>3</sup> ARANY János, *Összes művei*, szerk. (I–VI:) VOINOVICH Géza, (VII–XVI:) KERESZTURY Dezső és (XVII–XIX:) KOROMPAY H. János, XIX. köt. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1951–2015), 6:37. (A továbbiakban: *AJÓM*)

Maga Arany persze viszonylagos kudarcnak minősíti minden befejezetlen munkáját, sőt bizonyos értelemben minden lírai versét is, amelyeket korának megpróbáltatásai közepette az általa is többre becsült, nagyobb lélegzetű, és szerzői alkatához megfelelőbbnek tartott epikus művek *helyett* írt. Ahogy az 1867-es összkiadás előszavában fogalmaz: „A kisebb költemények ez időtájt meglehetősen felszaporodtak; de minden kísérlet, a nagyobbakat egész kitartással révpartra vonszolni, csak fájdalmas elégedetlenségben végződött. Így lettem én, hajlamom, irányom, munkaösztönöm dacára, subjectív költő, egyes lyrai sóhajokba tördelve szét fájó lelkemet.”<sup>4</sup>

Arany életművében a kudarcosság szimbolikus középpontja az a tizenkét évnyi hallgatás, amelyre az *Őszikék* egy késői darabjában maga is ráirányítja az utókor figyelmét:

Hadd maradjon, mint tizenkét  
Év során belém fagyott!  
És ne haljak meg, mint koldus,  
Aki semmit sem *hagyott*.<sup>5</sup>

Persze a hallgatás is viszonylagos: Arany például a periódus elején, 1867-ben ült neki a *Toldi szerelme* folytatásának, amelyet azután a következő évtized végére sikerült befejeznie, s amely így az életmű leghosszabb ideig készült és legnagyobb terjedelmű munkájává vált. Arany maga is félszegen bocsátotta a közönség elé, mint egy levelében megvallotta, „Jól tudom, hogy e példátlan hosszú időn át, annyiféle benyomás, hangulat stb alatt keletkezett munka<.> nem lehet egyöntetű.”<sup>6</sup> A kritikai kiadás jegyzete némi rosszallással jegyzi meg, hogy a kutatók „nem oldották meg a műfaji kérdést”<sup>7</sup> – és itt a „megoldáson” valójában aprólékos feltárást kell értenünk, hiszen éppen a műfaji ellentmondásosság teszi a művet a magyar irodalomtörténet talán legizgalmasabb kudarcává. Az évtizedekkel korábban megírt két népies eposzt összekötő híd az eltelt évtizedek során és Arany ízlésének, szemléletének változása következtében verses regénnyé vált, és Arany ezt az ellentmondást a szerelmes románc, a gótikus rémregény<sup>8</sup> és a történelmi krónika műfajainak vegyítésével próbálta elfogadhatóbbá tenni, miközben Toldi figurája (akinek az emberfeletti testi erőn kívül a féktelenség az egyetlen attribútuma) őt is érezhetően egyre kevésbé érdekelte, helyenként sok száz soron át, egyszer pedig egy teljes énekre magára is hagyta. A *Toldi szerelme* tehát nemigen teljesíti azt a közönségmegrendelést, amely a megírását végső soron

<sup>4</sup> *AJÖM*, 1:403.

<sup>5</sup> *AJÖM*, 1:384. (A „Hagyaték” című versből.)

<sup>6</sup> *AJÖM*, 19:450 (Tóth Endrének, 1879. december 9.)

<sup>7</sup> *AJÖM*, 5:577

<sup>8</sup> Ez persze a 21. századi olvasó némileg felületes percepciója: Arany legfőbb angol forrása, Edward Bulwer-Lytton csak fenntartásokkal sorolható ebbe a kategóriába. A pontosításért köszönet Szörényi Lászlónak.

kikényszerítette – így a pragmatikus kudarcok fentebb meghatározott első kategóriájába tartozik, nem az lett, ami lenni akart.

A céljuktól eltérülő vállalkozások után lássunk példát a második kategóriára, a váratlan ellenállásba ütköző vállalkozásra. Méltánytalan vagy inkompetens kritikával mindenki találkozik pályája során, aki a nyilvánosság elé lép; Arany esete annyiban különleges, hogy ezek a reakciók mindig mértéken felül felkavarták és meggyötörték, és ennek számos esetben írott nyoma is maradt. Számunkra itt ezek a nyomok az érdekesek, nem a költő lelkialkatát vizsgáljuk, ezért ez utóbbira csak egy rövid önjellemzést idézünk egy Wohl Jankának írt levélből: „Az én kedélyem pedig csupa tyúkszemből áll, mindenki ráhág, mindenbe megütöm [...]”.<sup>9</sup> E megütődések közül alighanem az a legnagyobb horderejű, amikor a *Csaba trilógia* hiányzó részeinek megírásától vette el a költő kedvét egy névtelen kritika, amely mögött ő Szász Károlyt gyanította. Itt két kisebb jelentőségű esetet említünk, amelyek a nevezetes tizenkét évnyi hallgatás periódusához kapcsolódnak.

A hallgatás feloldódásáról a nagyközönség *A tölgyek alatt* című, leginkább elégikus idillnek nevezhető költemény révén értesülhetett először, amelyet Gyulai jelentetett meg a *Budapesti Szemlé*ben 1878 januárjában, majd onnan több más lap is átvette. A méltánytalan és inkompetens kritika ezúttal egy névtelen levélben elküldött gúnyvers formáját öltötte, amelyet Arany akár olvasatlanul is kidobhatott volna – ő azonban súlyt helyezett rá, hogy megőrizze az utókornak: három versszaknyi kommentárt írt a gúnyiratra, felidézve és feljavítva annak versformáját (félrímes helyett párrímes felező tizenkettesben), majd a körülményeket is feljegyezve datálta és aláírta, azaz formálisan archiválta.<sup>10</sup> Ez azonban még nem bizonyult kellően hatékony tyúkszemtapasztnak: 1878 májusában írt még egy verset „*A tölgyek alatt*” címmel, amely mind terjedelmében, mind formai bonyolultságában jelentősen meghaladja az eredetit (a refrénsor ezúttal a versszakok elején és végén is megismétlődik), ráadásul a gúnyvers mondatait is magába építi. Mivel ez utóbbiakat Aranyon és az ismeretlen szerzőn kívül nem ismerte senki, úgy tűnik, hogy Arany *minket*, a viszonylag tájékozott utókort tekintett mintaolvasójának; előttünk kívánta bizonyítani a támadóval szembeni mérhetetlen erőfölényét.

*A tölgyek alatt* című verset csak három nappal követi a *Kozmopolita költészet*, amely a magyarországi irodalmi modernség egyik fontos előcsatározásának elindítójává vált, s amelynek kapcsán Somlyó György remek tanulmányt írt Arany és a modernség ellentmondásos viszonyáról.<sup>11</sup> Az első versszak ötödik-hatodik sora Arany egy csaknem két évtizeddel korábbi sérelmét eleveníti fel, amely ezek szerint még ekkor sem hagyta nyugodni: „Hogy nem »két világ« csodája – / Lettem csak népemből egy”. Az utalás kétségkívül a *Revue des deux mondes* című francia magazinban 1860-ban

<sup>9</sup> AJÖM, 19:505 (töredék, 1858 és 1860 között)

<sup>10</sup> Vö. AJÖM, 1:538–539.

<sup>11</sup> SOMLYÓ György, „Hallgatni Arany: Vázlat egy nagyobb tanulmányhoz”, in SOMLYÓ György, *A költészet ötödik évada: Tanulmányok*, (Budapest: Magvető Kiadó, 1988), 11–31.

megjelent, Arany költészetét elmarasztaló ismertetésre vonatkozik, Somlyó pedig éles szemmel veszi észre és gondosan elemzi azt a furcsa ellentmondást, hogy Arany a méltánytalan személyes sérelem ellenére sem helyezkedett kritikai álláspontra a francia lap által képviselt konzervatív nacionalizmussal szemben, hanem – önmagával következetesen – továbbra is mintegy el nem ért ideálként tekintett rá. Hiszen Arany a saját folyóirataiban is kimutathatóan a *Revue des deux mondes*-ot tartotta számon az egyik legfontosabb igazodási pontként – bár az talán költői túlzásnak tekinthető, hogy Somlyó ennek kapcsán még a „Stockholm-szindróma” pszichológiai modelljét is felveti. (A helyzet bonyolultságát jól jellemzi, hogy 1855-ben ugyanez a lap közölte *A romlás virágai* első szemelvényeit – ennek azonban nem volt észlelhető hatása a magyar irodalomban.)

Mindez azonban eltérít a tárgyunktól, itt voltaképpen csak az Arany által elszenvedett sérelem jellege a fontos számunkra. A szerző, Saint-René Taillandier terjedelmes, kétrészes cikkben ismerteti a 19. századi magyar költészetet, ebből az első részt teljesen Petőfinek szenteli.<sup>12</sup> A második résznek már a címe is jelzi a szempontok szűkösségét: „A nemzeti történelem rapszodistái”.<sup>13</sup> Kizárólagos forrásul Kertbeny német fordításai és ismertetései szolgálnak, Aranytól csupán két művet említ, a *Toldit* és a *Murány ostromát*. Helyzetképe szerint a magyar költészet hivatalos kánonában három mester emelkedik a többiek fölé: Vörösmarty, Petőfi és Arany; a másodvonalat pedig a következő névsor alkotja: Garay, Lisznyai, Tompa, Szász, valamint Berecz Károly.<sup>14</sup> Az esszé legfontosabb állítása, hogy az értéksorrendben Aranyt és Garayt ki kell cserélni, ennek bizonyítására Garaytól két elbeszélő költeményt, a *Kontot* és a *Zrínyi Ilonát* teljes egészében idézi is francia prózafordításban, amely minden bizonnyal Kertbeny németje alapján készült. Aranytól nem idéz, csak ismerteti a két mű szüzséjét. A *Toldival* szemben az a legfőbb kifogása, hogy a mű *politikailag* időszerűtlen: miután a magyar nemesség 1848-ban végképp szakított a középkorral, értelmetlen a középkori értékrend felmagasztalása. Hasonlóképpen felfoghatatlan számára, hogy az 1848 utáni politikai helyzetben, amikor a magyaroknak a szláv népekkel való barátságra kellene törekedni, miért éppen egy cseh lovag Toldi fő antagonistája. Garay munkásságának kritikátlan elismerésében alig leplezetten döntő szerepet játszik, hogy Zrínyi Ilona ellenfele Caraffa, az *osztrák* szolgálatban álló zsoldosvezér. Arany végül (sértéssel felérő) biztató szavakat is kap: még fiatal, van ideje kijavítani a hibáit<sup>15</sup> – azaz Garayval szemben annyi az előnye, hogy ő még él. Ennek a kritikának a teljes illetéktelensége tehát vitán felül áll: a szer-

<sup>12</sup> SAINT-RENÉ TAILLANDIER, „La poésie hongroise de XIXe siècle I. Sándor Petőfi”, *Revue des deux mondes* 32, 4. sz. (1860): 927–956. <http://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/i-sandor-petoeffi-2/>

<sup>13</sup> SAINT-RENÉ TAILLANDIER, „La poésie hongroise de XIXe siècle II. Les rapsodes de l’histoire nationale”, *Revue des deux mondes* 32, 9. sz. (1860): 109–139. <http://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/les-rapsodes-de-lhistoire-nationale/>

<sup>14</sup> TAILLANDIER, „Les rapsodes...”, 130.

<sup>15</sup> TAILLANDIER, „Les rapsodes...”, 134.

zőnek nemcsak az elvárható ismeretei hiányoznak, hanem a szakszerű szempontjai is. Arany azonban ezt a sérelmet sem engedi feledésbe merülni, hanem az utókorhoz folyamodik igazságtételért – és ez az igazságtétel az utókor általános értékrendjében kimondatlanul is ott rejlik.<sup>16</sup>

Forduljunk most a kudarcok legérdekesebb kategóriájához, az eleve lehetetlen vállalkozásokhoz. T. S. Eliot egyik legpompásabb korai esszéjében ilyen műnek nevezi a *Hamletet*: szerinte Shakespeare itt olyan anyaghoz nyúlt, amelyet maga is „képtelen a nappali fény világosságánál szemügyre venni”.<sup>17</sup> Az ifjú Hamlet először anyja bűnösségét kezdi nyomozni, mondván „gyarlóság, asszony a neved”, ettől azonban eltéríti a szellem második megjelenése: a harmadik felvonás végén, jóval túl a darab felén, mintha csak ráébredne az Eliot által jelzett problémára, Shakespeare nyíltan beavatkozik a saját történetébe és eltéríti eredeti irányától; attól az iránytól, amelyet képtelenség lett volna a drámán belül megoldani. A beavatkozásról némileg eltereli a figyelmet, hogy Hamlet ugyanebben a jelenetben válik gyilkossá, és ez a „baleset” állítja rá a végkimenetelhez vezető, immár töretlen és szükségszerű útra. Különös véletlen, hogy Arany fordításában is éppen itt találhatjuk az egyetlen egyértelmű, esztétikai megfontolásokkal nem indokolható félrefordítást: amikor Hamlet ráébred, hogy Poloniust szúrta le, meglepő módon az áldozata morális integritására tesz megjegyzést – „különbnek véltelek”<sup>18</sup> –, noha az angol eredetiben inkább a saját tévedését konstatálja: „I took thee for thy better” – ’azt hittem, a főnököd (előljáród) az’.<sup>19</sup>

Arany életművében az az esemény jelenti a feldolgozhatatlan, de mégis feldolgozásra ingerlő tárgyat, amely a tizenkét évnyi hallgatást megnyitja és lírai költői pályáját egészen az *Ószikék* periódusáig felfüggeszti: lánya 1865 végén bekövetkezett halála. A kudarc belátásának az egész pályán nincs egyértelműbb és megrázóbb dokumentuma, mint a láthatólag nagyobb lélegzetűnek szánt, de négy sor után félbeszakadt lírai vallomás után odaírt mondat, „Nagyon fáj! nem megy!”<sup>20</sup> Ez a mondat nyilvánvalóan nem része a versnek, hanem a szerepből való kiesés mozzanatának önkéntelen, performatív dokumentálása. A mondatot egyik kiadás sem hagyja el, noha az általa megvalósított beszédaktus nyilvánvalóan nem esztétikai jellegű, mint ezt tipográfiai eszközökkel igyekeznek is tudtunkra adni (elválasztás szaggatott vonallal, kurziválás, lábjegyzet). Olyasféle distinkciót láthatunk itt, mint amelyet hét évtizeddel később József Attila így fogalmazott meg: „a verseim nem én vagyok: az

<sup>16</sup> Az utókor értékelése természetesen nem köthető holmi általánosan elfogadott mérőszámhoz, de talán érdekes lehet az adat, hogy Arany *angol* Wikipedia-címzava ötször olyan terjedelmű, mint Taillandier-é.

<sup>17</sup> T. S. ELIOT, „Hamlet”, ford. TAKÁCS Ferenc, in T. S. ELIOT, *Káosz a rendben: Irodalmi esszék*, 73–79 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1981), 77.

<sup>18</sup> *AJÖM*, 7:175.

<sup>19</sup> Megjegyzendő, hogy e ponton az Arany által forgatott klasszikus német fordításban Christoph Martin Wieland olyan megoldást alkalmaz, amely mindkét módon érthető: „Ich hielt dich für einen Grössern als du bist”: ’nagyobbak gondoltalak, mint amekkora vagy’.

<sup>20</sup> *AJÖM*, 6:139.

vagyok én, amit itt írok”<sup>21</sup> Arany tehát egy erős performatív gesztussal felmondja azt a közönségével és a magyarországi irodalomrendszerrel kötött íratlan kontraktust, amely őt esztétikailag gyönyörködtető, kognitíve tanulságos és morálisan jóra vezérlő nyelvi konstrukciók készítésére kötelezné. Valamivel később, egy keltezetlen töredékben a kudarc tanulságát is levonja:

A fájdalommal, gyermekek,  
– Láng az, mely éget és emészt,  
Kard, mely önvéred ellen kész, –  
Tréfát ne úzzön versetek.<sup>22</sup>

A felmondás gesztusa különösen annak fényében érdekes, hogy amikor tizenkét év elteltével visszatér a lírához, az akkor készült, helyenként meglepően modern hangú versek egyik legfontosabb vezértémája az írás kellemetlensége, a nyilvánosság terhes volta, s általában az említett íratlan kontraktus *felmondhatósága* (*Epilógus, Tamburás öreg úr, Mindvégig, Dal fogytán, Hagyaték* stb.).

Éppen e kontraktus bizarr természetére vet fényt, hogy a felmondás gesztusát az utókor végső soron nem fogadja el, a félbehagyott töredék után írt nyilatkozatot is esztétizálja: minden kiadásban újraközöljük és minden újraolvasáskor megrendülünk rajta, azaz közvetett, *esztétikai* tapasztalatot nyerünk általa, esztétikai úton jutunk el arra a belátásra, amelyet Arany a maga közvetlen, pusztító brutalitásában élt át: a gyermek halála olyan trauma, amely nem esztétizálható. Arany több más kísérletet is tett a trauma megragadására, de a művelet lehetetlenségének belátása éppen egy olyan vállalkozás elakadásában öltött testet, amely ezt a traumát sejtetően egy mássikkal, a nemzedék nagy közösségi traumájával, az 1849-es katasztrófával kívánta volna összemérni.

Mióta rombadólt oltáridon, Hazám,  
A honfi legszentebb könnyével áldozám,  
Mint egy Jeremiás nyögdelve bánatom,  
Oly megtörött szívvel, de nem oly szabadon:

—————  
(Nagyon fáj! nem megy!)<sup>23</sup>

Arany belefogott a műveletbe, és minden bizonnyal olyan retorikai vázat képzelhetett el, amelyben a két csapás egymás mellé kerül, s míg az előbbit, amely hazafiúi könnyekben reprezentálódhatott, még nagy nehezen ki lehetett bírni, ez az újabb – éppen reprezentálhatatlansága révén – már meghaladja az emberi teljesítőképességet. Ez

<sup>21</sup> JÓZSEF Attila, *Szabad-ötletek jegyzéke* (Budapest: Atlantisz Kiadó, 2000), 31.

<sup>22</sup> *AJÖM*, 6:139. („Intés”)

<sup>23</sup> *AJÖM*, 6:139. („Juliska emlékezete”)

a séma a lírai műnem alapvető működésmódját célozza meg: azt a mechanizmust, amely az egyedi felől térképezi fel az általánost és az általános révén világítja meg az egyedit, vagyis amelynek révén az idegen tapasztalásban megláthatók a saját, partikuláris tapasztalás egyetemes összefüggései, és a trauma megértésé fordítható.

A mechanizmus eredményes működésének ebben az esetben az áll az útjában, hogy a gyermek halála egyedi tapasztalatból nem fordítható általánossá: ehhez hiányzik a közös antropológiai mintázat. A gyermek halála olyan téma, amely, mondhatni, spontán antropológiai tabu alatt áll: az emberek rendszerint nem mérlegelik a lehetőségét, de legalábbis nem beszélgetnek róla, nem teszik interszjektívvé, következésképp nem is alakítanak ki a kapcsán kulturális mintázatokat: nincsenek rá közös szavaik, képeik. Arany erre már évekkel korábban is ráérezett: Tompa Mihály kisfiának haláláról értesülve részvétnyilvánító levelében már utal erre a megragadhatatlanságra, mondván „Hiányzani fog valami – miről félünk szólni, de a mit mindnyájan nyomasztólag érezzük.”<sup>24</sup> Amikor maga él át hasonló csapást, Arany elsőként (már másnap) Tompának, legközelebb barátjának és bizalmasának írja meg a hírt; a rövid, szinte a hivatalos gyászjelentések tárgyyszerűségét célzó levélen átüt a feldúltság.<sup>25</sup> Néhány héttel későbbi levelében azt kell konstatálnia, hogy ez a tárgyyszerűség sem tartható fenn, a tabu nemcsak az esztétikai tárggyá alakítást, hanem a pusztá narratív felidézést is lehetetlenné teszi. „Valami körülményesb [értsd ’részletezőbb’] leírását szerettem volna adni a történeteknek, – de végre is átláttam, hogy az nem lehet.”<sup>26</sup> Nincsenek szavak, és nyelv hiányában a gyermek halála éppúgy elképzelhetetlen kulturális tárgyként, mint az anya szexualitása: nem olyasmi, amit a nappali világosság fényénél szemügyre mernénk venni; abba a wittgensteini kategóriába esik, amelyről nem lehet beszélni, amelyről hallgatni kell.

Valójában persze lehet róla beszélni: most is ezt tesszük, de szigorúan az absztrakció szintjén, mindenféle személyes viszonyulás kizárásával, olyasféle mentális stratégiákat alkalmazva, mint amelyek a sebész számára lehetővé teszik, hogy belevágjon az eleven testbe: ez a teljes elidegenítés és tárgyiasítás stratégiája, az intimitás szöges ellentéte. Az egyedi és az általános közötti átjárásra, amely a líra (és bizonyára a legtöbb művészeti, művészetbefogadási viselkedésmód) alapstratégiája, itt nincs lehetőség. Ennek legjobb bizonyítékát ott találjuk, ahol valaki kísérletet tett rá: Móricz Zsigmond például 1909-ben a *Nyugat* hasábjain öt részes, rímes-hangsúlyos elégiában gyászolja el csecsemőként elhunyt gyermekét. Az *Édes kicsi bimbóm* című költemény<sup>27</sup> rendkívül kínos, feszélyező olvasmány, de korántsem a nyersen felszínre törő fájdalom teszi azzá: épp ellenkezőleg, az hozza zavarba az olvasót, ahogyan ez a fájdalom – amelynek autentikusságában lélektani értelemben semmi okunk kételkedni – ügyesen beletalál a rendelkezésre álló kész formákba: a páros

<sup>24</sup> AJÖM, 17:110 (1857. október 28-án, Tompa Mihálynak)

<sup>25</sup> AJÖM, 18:668 (1865. december 29-én, Tompa Mihálynak)

<sup>26</sup> AJÖM, 19:15 (1866. február 18-án, Tompa Mihálynak)

<sup>27</sup> MÓRICZ Zsigmond, „Édes kicsi bimbóm” I–V, *Nyugat* 2, 4. sz. (1909): 218–220.

rímbe, a folyóiratközlésbe, és az ezzel óhatatlanul együtt járó pénzügyi kontraktusba is, közben pedig elveszti minden egyediségét és érzékiségét: a fájdalom közhelyes, papírizú egyenértékesévé válik. Ennek a szituációnak a paradoxitását ismét József Attila ragadja meg a legpontosabban: „De énekem / pénzt hoz fájdalmas énekem / s hozzám szegődik a gyalázat”.

A helyzetet azonban további ellentmondások is színezik. A gyászmunkának természetes eleme a veszteségérzet megosztása, szétterítése: a kinyilvánított részvét a szó szoros értelmében részvételt, a teher egy részének átvállalását jelenti; ugyanakkor ez csak akkor értelmezhető, ha a részvétnyilvánító valóban részese a veszteségnek, azaz volt valamiféle kapcsolata az elhunyttal.<sup>28</sup> Akinek az élete nem volt nyilvános, annak a halála sem különösebben érdekes a nyilvánosság számára, hacsak nem tesz érdekessé a formaadás utólagos esztétikai gesztusaival, de az így felkeltett olvasói érdeklődés csupán az esetleges esztétikai revelációra vonatkozik, az autentikus gyászmunka folyamatában nem vesz részt. Arany nem-esztétikai nyilatkozata a veszteség bénító fájdalmát nevezi meg a feladás okaként, de legalább ugyanekkora része lehet benne annak a belátásnak, hogy a tervezett és félbehagyott vállalkozás nem alkalmas a fájdalom megosztására, miközben az esztétikai eltávolítás révén alááshatja a fájdalom hitelességét, azaz kiüresítheti azt, anélkül, hogy enyhítené.

Aranyt a remek ízlése és kritikai érzéke megóvta attól, hogy tovább lépjen ebben az irányban. A fájdalom felosztásának gesztusát ettől függetlenül mintaszerűen elvégezte az egyik sírvers-kísérletben:

Férj, szüle, testvérnek szakad érted szíve, Juliskám!  
Csak, ki legárvább lőn, egy mosolyog : csecsemőd.  
Benne mi kárpótlást keresünk nő, néne, leányért;  
Jaj neki: búra ha nő, hol keres édesanyát!<sup>29</sup>

A tökéletesen kivitelezett klasszicista zsánerversben Arany személyre szólóan szétosztja legközelebbi rokonai (felesége, fia, veje, unokája) között a gyász rájuk eső részét. Az eredeti beszédaktus úgy rekonstruálható, mint amely nem hagyja el az egyedi körülmények és résztvevők körét, nem fordul a szélesebb nyilvánossághoz, ugyanakkor (a leány keresztnevén kívül) nincs benne semmi személyes vagy egyedi: annyi benne a specifikus információ, hogy egy fiatal anya halt meg, akit gyermekén kívül a testvére és a szülei is túléltek. Ez a megoldás a sírvers klasszikus, szituációs feladataira kétségtelenül alkalmas, lírai költeménynek azonban kevésbé. A beszédaktus mintegy megreked az egyedi és az általános között félúton, hiszen a halott és a

<sup>28</sup> Arany erről a Tompának írt, fentebb idézett részvétnyilvánító levélben: „Oh bár e kitétel: »a fájdalmat osztani« ne volna pusztá phrasis! mily szívesen osztanók itt a távolban keserviteket. De a mi könnyünk egygyel sem kevesíti a tiéteket; de a mi fájdalmunk a tietekből mit sem vesz el.” *AJÖM*, 17:110.

<sup>29</sup> *AJÖM*, 1:311. („Juliska sírköve II.”)

gyászolók személye kicserélhető volna egy másik családra, azaz a vers rávéshető volna egy másik sírra is, ha például kiválasztanák egy katalógusból, de persze csakis a megfelelő családi konstelláció esetén.

Arany végső soron megtalálta a megoldást a problémára, és a másik sírvers-változatban, amelyet végül a kőre véstek, a romantikus líra tökéletes darabját alkotta meg. A választást azonban nem esztétikai szempontok vezérelték: maga Arany a disztichonos változatot részesítette volna előnyben a családiassága miatt, de egy levelében arra kéri sógorát, hogy inkább a másik irányban befolyásolja az özvegy férjet, akié a végső döntés joga. „Isten ne adja, de nincs kívül a lehetőség határán, hogy azt a föliratot [mármint a disztichonost] nem lehetne oda tennünk. Mi egy kiseded élete: s két-három hó alatt nem történhetik-e olyasmi, hogy az a felirat nem lesz alkalmas többé!! Akkor a követ lefaragtatni, vagy plane, költségesen visszazállíttatni, malheur lenne.”<sup>30</sup> Ennél jobban talán nem is lehetne illusztrálni az egyedi és az egyetemes közötti átjárás nehézségét: Arany maga is úgy gondolja, hogy az alig hat hónapos Piroska esetleges halála esetén a kőbe vésett felirat érvényét vesztené, vagyis a vers érvényessége kizárólag a kognitív referencialitásban gyökerezik, és nincs olyan esztétikai autonómiája, amely megakadályozhatná a „malheur”-t, és fenntartaná a költemény egyetemesre tekintő funkcióját.<sup>31</sup>

A feladat lehetetlensége éppen abban áll, hogy a referenciális helyállóság és az esztétikai autonómia követelményének egyszerre kell megfelelni. Arany nyelvi géniusza egy jellegzetesen modern eszköz, az ambiguitás alkalmazásával oldja ezt meg a sírvers rímes verziójában. A mechanizmust egy nagyjából egykorú, datálatlan töredék segít megérteni:

Vágytam, Juliskám, lakni hozzád,  
Számlálgatám az évek hosszát...<sup>32</sup>

A kétsoros által megteremtett referenciális beszédszituáció úgy írható le, hogy a költő kevéssel lánya halála után nosztalgikusan felidézi immár megghiúsult (és egyébként a levelezésben is dokumentált) tervét a család összeköltözéséről. A „lakni hozzád” furcsa, szabálytalan vonzathasználata azonban kizökkenti és elbizonytalanítja a kognitív közlést: nem lehet egészen biztosan tudni, mit is jelent pontosan: ’közeledben lakni’, vagy ’véglegesen hozzád költözni’? Ez a bizonytalanság pedig a racionális és referenciális képletre rávetít egy másik, virtuális és irracionális beszédszituációt, amelyben a beszélő a túlvilágra vágyik, és azokat az éveket számolgatja, amelyeket még a szeretett leány nélkül kell eltöltenie itt az árnyékvilágban. A megnyilvánulás grammatikai múlt ideje ebben az értelmezésben úgy racionalizálható, mintha évtizedek távlatá-

<sup>30</sup> *AJÖM*, 19:50 (Ercsey Sándornak, 1866. január 26.)

<sup>31</sup> Az egyik fennmaradt verzió még egyértelműbben jelzi Piroska kétséges életéselyeit: „Óh de, ha búra megél, hol keres édes anyát!” *AJÖM*, 1:522.

<sup>32</sup> *AJÖM*, 6:139. („Vágy”)

ból tekintene vissza az elszakadásra; a két szituáció egymásra vetítése, oszcillációja hozza létre az egyedi és egyetemes közötti átjárást, a lírai hatást. A töredékben rejlő ambiguitás kibontásához természetesen külső információra van szükségünk, éppen mert töredékről és nem autonóm műalkotásról van szó, a mechanizmus működésének bemutatását azonban éppen ez teszi lehetővé. Nézzük tehát magát a sírverset.

Midőn a roncsolt anyagon  
 Diadalmas lelked megállt:  
 S megnézve bátran a halált,  
 Hittel, reménnyel gazdagon  
 Indult nem földi úton,  
 Egy volt közös, szent vígaszunk:  
 A LÉLEK ÉL: találkoznak!<sup>33</sup>

A lírai hatás központja, mondhatni a tengely, amely körül a referencialitás elmozdítható, a *midőn* szó deixise. Itt tapintható ki az a kicsiny, de központi jelentőségű eldöntetlenség (ambiguitás), amely a sírverset autonóm lírai költeményként is működőképessé teszi: annak eldöntetlensége, hogy ez a *midőn* a halál pillanata előttre vagy utánra mutat-e. Alapértelmezésben, ha az autonóm (tehát potenciálisan mindenkit érintő, mindenkit megszólító) költeményekhez rendszeresített stratégiával látunk az olvasáshoz, akkor egy ismert, a keresztény kultúrkörben általánosan elterjedt kulturális mintázatot láthatunk: a halál pillanatában a lélek elhagyja a testet, áttetsző szellemalakban fölé emelkedik, és ebből az új, magasabb rendű létmódjából tekint vissza a roncsolt anyagra. Ez a képlet gördülékenyen, meglepetések nélkül vezet el a szintén készen álló, sematikus zárlathoz, a sírfeliratok körében is már-már közheylesnek számító gondolathoz: „a lélek él, találkoznak.” Ha azonban a *midőn* a halált megelőző pillanatra mutat, akkor a képlet egészen más: ez esetben az élő személy lelke *tudatosan*, saját döntéséből emelkedik a roncsolt anyag és a visszafordíthatatlan elmúlás fölé. Ez a történet *egyedi* oldala, amelyben nincs semmi megjósolható vagy közhelyes; ez a történet egyszerre heroikus és intim, hiszen csak így kap értelmet a szövegben jelzett bátorság, és így kap új értelmet az élmény közös jellege. Ebben az olvasatban nem a halhatatlan lelkek összességére, hanem egyetlen, nagyon is halandó személy bátorságára esik a fókusz, és az élmény nem az összes hívők sokaságában terül szét, hanem az apa és leánya közötti megértés bensőséges pillanatába összpontosul: ezáltal még a végkifejlet is megmenekül a közhelyességtől, hiszen a kinyilvánított hit és remény éppen ennek a két léleknek a találkozására irányul. A teológiai erények harmadik elemét, a szeretetet meg sem kell nevezni, olyan intenzív a jelenléte. Nem kell döntenünk a két lehetőség között (sőt az az érdekünk, hogy az eldöntetlenség fennmaradjon), de érdekes adalék Arany kommentárja, amellyel a sírverset elküldte

<sup>33</sup> AJÖM, 1:311. („Juliska sírkövére I.”)

Tompának: „Nem tudom megítélni, a vers ér-e valamit: de híven adja az utolsó, a legutolsó óra benyomását.”<sup>34</sup>

Hogy mi történt „valójában”, arra van némi rálátásunk egy szemtanú révén, aki azonban korántsem mondható pártatlannak. Arany László a történetek után két évtizeddel így emlékszik vissza nővére utolsó napjára: „...egész valóján oly szemmel-látható volt a szellem erejének utolsó fellobbanása, hogy ez órákban szörnyű tusáját s a halál rettenetességét még környezőivel is csaknem feledtetni bírta. [...] Biztos öntudat látszatával s egész tekintetén a tisztalátás kifejezésével beszélt nekünk a túlvilágról, melyet ő már szemével lát: »Ne búsuljanak, kedveseim, a lélek él, mi találkozni fogunk.« »Én látom az utat, mely ama hazába visz.«”<sup>35</sup> Nincs módunk ellenőrizni a beszámoló pontosságát – lehetséges, hogy szóról szóra így történt, de abban sem lenne semmi meglepő vagy helyteleníthető, ha Arany László emlékezetét befolyásolta volna az általa minden bizonnyal könyv nélkül tudott sírvers, valamint a család belügyeit övező közérdeklődés. A közismert és elterjedt narratív séma be is határolja az újramondás lehetőségeit, szinte elkerülhetetlen, hogy a végórákat elbeszélő rész valahogy így kezdődjék: : „...a mily mértékben fogyott a testi szervezet ereje, mintha úgy növekedett volna »diadalmas lelkének« hatalma »a roncsolt anyag« fölötte.”<sup>36</sup> Akárhogy is, a beszámolóban sem az események, sem az érzelmek tekintetében nincs semmi rendkívüli, semmi revelatív vagy zseniális – semmi, ami a híres ember, a nagy nemzeti költő auráján kívül is számot tarthatna bármiféle közérdeklődésre. Arany László tekintetén keresztül figyelve ez egy szomorú, de banális magántörténet.

Arany tehát úgy hoz létre egy jelentős, másfél évszázad múltán is revelatív esztétikai tárgyat, hogy két banalitást, egy közösségit és egy magánérdekűt vetít egymásra és világít meg kölcsönösen egymás fényében. A *midőn* deixisének kimozdíthatósága lehetővé teszi az egyedi és egyetemes közötti átjárást, és az ezáltal feltároló jelenet heideggeri terminusokkal írható le, mint a halállal szemközt az autentikus létre való rátalálás mozzanata. Ez a vers a legtöbbet éri el, amit egy sírvers elérhet; Arany a biztos kudarcot ígérő vállalkozásból kerül ki győztesen, ami csak a legnagyobbaknak sikerülhet. Vagy ha kudarc ez, akkor olyan kudarc, mint a *Hamleté*.

<sup>34</sup> AJÖM, 19:16 (1866. február 18-án, Tompa Mihálynak)

<sup>35</sup> ARANY László, „Piroska és édes anyja emlékeül”, *Vasárnapi Újság* 48, 46. sz. (1901): 739–742.,740.

<sup>36</sup> ARANY László, „Piroska és...”, 740.