

Balladák, térben és időben

Névtelen és neves balladaköltők művei kíváncsoznak a cím mögé. Első nekifutásra két eredeti skót népballadára esett a választásunk egy 19. és egy 20. századi költőnk meghonosításában, valamint két költőóriás balladájára: Aranyéra és Goetheére. Az utóbbi szövegével kapcsolatban magyarázkodnunk kell, mert Vas István A villikirályfordítása (Klasszikus német költők, 1977, 340.) pontos, de minden ballada egyik feltétele „dalolhatósága”.

Hogy Goethének volt-e dallampéldája, nem tudhatjuk, mindössze azt: Schubert megzenésített változata a zeneszerző életművének egyik legsötétebb dala. Mind ez háttér-információ, és alig van köze szándékunkhoz: a balladák összevetéséhez. És miért a párosításuk? Mert ebből már érzékelhetők, kiolvashatók az azonosságok és ellentétek. Térben és időben, ősi forrásban és kiművelt mederben, hangvételben, stílusban, szerkezetben, egy ősi műfaj állandóságában és megújulásában. Mindez együtt az európai balladaköltészet arcát mutathatja. Legfeltűnőbb a formai fegyelem, az éretté érlelt hangszeres világ, melyhez elég egy lant és könnyű kéz, teremtő szellem, táj- és korismeret, s már Skóciától nagyon távol is megszólalhat az a muzsika, amely *Deli George Campbell* (Klasszikus angol költők, 1986, 60.) mögül sejlik, ha nem csonka testkufárt látunk egy londoni vagy pesti aluljáróban, hanem diákat, vándormuzsikust, aki valóban egy jobb ebédért énekel.

Az első skót ballada misztikus haláldal, és az egymással szembefeszülő sorok váltják ki belőlünk azt a borzongást, amit a halál felidéz. Somlyó György fordításában a kezdet: „Lent mélyen a völgyben / s halmok magasán, / deli George Campbell / nyargalt a lován. / Kantára s a nyerge, / hogy nézni öröm: – / jött jó lova vissza, / de ő sose jön.” A „lent” és a „magasán” ellentéte között a végtelenbe tágul a táj, és hogy ez a végtelen mit fejez ki, milyen tartalmat kapnak az első sorok, a folytatásból látni: George Campbell úgy jelenik meg, mintha a természet része volna, és ezért maga a tested elöttött testen túli szabadság. A kép nyomban Campbell tárgyi világára szűkül, az általánosság mögötti gazdagságra: „nézni öröm”, de nyomban kietlenné válik minden a „jött jó lova vissza” kezdetű sorpárral. A két záró sor az előző sorok ellentétéként azt az érzetet kelti: refrénként visszaterhet a továbbiakban. Ezt érzékeljük, az „ő” különös erejű jelenlétét már az első versszak végén.

Mit tudunk meg deli George Campbellról? Jószérivel semmit, ami cselekményszervező értékű lehetne. Társadalmi helyzetéről is csak a harmadik, záró strófában, és mindössze annyit: valamelyest összefüggésben van a föld birtoklásával (rét, csűr), de ez a „tulajdonviszony” akár misztikus is lehet. Családi helyzetéről valamivel több információt kapunk: „Jó ősz, öreg anyja / és sírva kiált, / s jó édes arája, / hogy tépi haját!”.

A balladában, Somlyó fordításában, az idő módosítása is kemény, feszültségkeltő elem: a „jő”, a „kiált” és a „tépi” jelene után a múltba („szállt”, „jött”) fordul a vers, majd ismét a meghatározhatatlan jelen időbe („sose jön”). „Bő csizma a térdén, / úgy szállt odafönn: – / jött jó lova vissza, / de ő sose jön.” A ballada-idézetet, barbár fensége miatt, kénytelenek vagyunk folytatni: „Gazdátlan a rétem, / búzám beszédetlen, / csűröm boritatlan, / s fiam születetlen.» Sajátos, balladákra jellemző időjátékot is találunk a balladában: „s fiam születetlen”, tehát mintha jövőbelátó lenne – hiszen halott! – a megszólaló George Campbell, amikor a fiáról beszél, hiszen a nemét már tudja!

A záró sorokban képi dráma feszül: „Nyargalt, kengyelben a lába, / tágan, lebegőn: – / megjött a nyereg, de / ő már sose jön.” Itt arra kell koncentrálni: hogyan módosítja a refrént Somlyó: a „de” kötőszót az előző sorba helyezi, hogy a „már” helyet kapjon, és

ennek a „már”-nak különös súlya van éppen a módosítás miatt: nemcsak sajnálkozás van benne, hanem sokkal inkább a visszafordíthatatlanság tudata: „már sose...”

Még csak annyit erről a skót balladáról: ha George Campbell történeti személy volna, vagy valakinek az alteregója, könnyebben találhatnánk utalást a ballada keletkezésének korára, ám erre sincs irodalomtörténeti támpont. Marad az egyetlen bizonyosság: metaforikus halálvíziót ismerünk meg, cselekmény helyett képi dinamikát, így mindez együtt a középiskolai „balladai homály” megmosolyogtató definíciója. Megmosolyogtató, holt a ballada egyik lényeges, hangulati meghatározója, de – kinek milyen a középiskolai emléke – azzá tették egykori tanáraink, akik a zavaros dolgozatokra mondogatták az értékeléskor: „Ez bizony, fiam, balladai homály!”

Nos, ez a balladai homály nemcsak a *Deli George Campbell* meghatározója, hanem *A villikirályé* is, ám éppen ezen a ponton érzékelhető az ismeretlen szerzőjű, évszázadokon át csiszolódott skót ballada és Goethe tudatos balladaköltői, alkotástechnikai-szemléleti státust tükröző művének különbsége. Míg a skót ballada homálya természetes következménye a hegyekkel körülzárt tájnak, misztikumra hajló léleknek, addig Goethe sajátos, intellektuális fogantatású kettős nézőpontra építi versét. Az egyik a lázas vízióval birkózó gyerek látomása, a másik a kétségbeesett apa realitásérzéke: fia minden vizuális-akusztikus félelmét a valósággal próbálja enyhíteni, tehát irracionális és racionalitás elmentésére épül *A villikirály*, s ezzel pontosan attól fosztja meg Goethe – a névtelen skót balladaköltőhöz viszonyítva – a hallgatót, ami különösnek nevezhető, ugyanakkor felfokozza az éles kontrasztot, a balladák másik hatáskeltő elemét. Ez a szélsőséges látásmód és ábrázolás mutat a népballadák (a népköltészet) 18–19. századi „felfedezésének” okára is. Ha *A villikirályra* figyelünk, észrevehetjük a korai romantika jelenlétét, mely rövid ideig Goethe munkásságának is meghatározója volt. Az éles kontraszt azonban még nem dráma, mert hiányzik belőle a cselekmény. *A villikirály* inkább novella versben elbeszélve (vagy költői dalszöveg), mint dráma. A novellisztikus szerkesztési mód azonban nem áll távol a balladától, mint azt a későbbiekben, második nekifutásunkban, a vidám balladákon megfigyelhetjük.

A kezdő kép jellegzetesen romantikus: „Ki nyargal a szélben, az éjen át? / Egy apa az, ő viszi kisfiát.” A kép csak korlátozottan dinamikus, ettől akár festménybe vagy rézmet-szetbe is kíváncsozhatna, mert pillanatot rögzít belénk Goethe. A ballada igazi erényei a későbbiekben bontakoznak ki: „– Fiam, mért bújsz az ölembe, ki bánt? / – Apám, nem látod a villikirályt?” A párbeszédben kibontott helyzet a viszonylag statikus képet belső tartalommal tölti meg, elsősorban információkkal. A valóság (kód) a harmadik versszakban válik misztikussá: „Jöjj hát velem, édes gyermekem! / Játshatsz gyönyörűen énvelem, / mutatok majd tarka virágokat, / anyám arany ruhákat ad.” Villikirály tehát megszólal, csábítja a gyermeket, először játékkal, majd a kezdő kép ellentétes virágaival, végül a család felvillantásával („anyám”) és arany ruhával.

A drámai dialógusépítés törvényei szerint a következő versszakban a gyermek szólal meg, így fokozza Goethe a hagyomány adta feszültséget: „– Apám, jaj, apám, mondd, hallod-e már, / mit ígér suttogva a villikirály?” Különösen tudatos a „hallod-e” és a „suttogva” nagyon logikus összefüggése. Az apa megpróbálja a valósággal nyugtatni a gyereket. A válaszban az akusztikai hatást különösen a „zizzenti” szóhasználat erősíti fel, melyet mintegy előkészít az esz és a zé, és lecsenget a megismételt szókezdő esz („a száraz avart zizzenti a szél”). A Villikirály csábítása ezután újabb színeket kever a versbe: „»Most, szép fiu, jó fiu, jössz-e velem? / A lányaim ápolnak majd szeliden.«” A „szép fiu, jó fiu” megszólítás hízelgő közvetlensége után az „ápolnak” a vers nagy fordulópontja, mert itt tudjuk meg, amit korábban csak sejtettünk: a gyerek lázálmában látja-hallja a Villikirályt.

„– Apám, jaj, apám, nézd, ők azok, / a villi-királykisasszonyok! / – Látom, fiam, ott fehérlenek / a sűrű sötétben a vén fűzek. // »Szeretlek, a szépséged ingerel: / eljössz, vagy erővel viszlek el.« / – Apám, most bántott, jaj, de fáj! / Megfog, nem ereszt el a villikirá-

ly!” Az események gyorsulását a vers párbeszédeinek fölpergetésével éri el Goethe, ezzel párhuzamosan az erőszak különféle megfogalmazásával: „szeretlek”, „szépséged ingerel”, „erővel viszlek el”. Hogy mindez „valóság”, azt a fiú utolsó megszólalása teszi bizonyossá: a gyerek már a halállal viaskodik. „Borzongva az apa üget tovább, [...] karjában a gyermek már halott.” A „borzongva” szó mintha hatáskeltő kényszere volna Goethének. Az igazi népballadák ennek kimondása nélkül borzongatók, de a tudatos költői hatásmechanizmus ezt is kimondatja. Ugyancsak a tudatos költői műhelymunkára utal a ballada következetes írásjelhasználata: Az apa és a fiú párbeszédeit gondolatjelek, a villikirály megszólalásait idézőjelek jelölik.

Míg *A villikirály* – túl Goethe szerzőségén – a romantikus kellékek miatt jellegzetesen 19. századi mű, ősbibb, hitelesebb történeti emlékeket őriz még a *Deli George Campbell*-

Ha George Campbell történeti személy volna, vagy valakinek az alteregója, könnyebben találhatnánk utalást a ballada keletkezésének korára, ám erre sincs irodalomtörténeti támpont. Marad az egyetlen bizonyosság: metaforikus halálvíziót ismerünk meg, cselekmény helyett képi dinamikát, így mindez együtt a középkorai „balladai homály” megmosolyogtató definíciója. Megmosolyogtató, holott a ballada egyik lényeges, hangulati meghatározója, de – kinek milyen a középkorai emléke – azaz tették egykori tanáraink, akik a zavaros dolgozatokra mondogatták az értékeléskor: „Ez bizony, fiam, balladai homály!”

gyelhetünk meg, mely burkoltan ugyan, de exponálja a bekövetkező tragédiát: „Ül a király Dunfermlinben, / bort iszik: *vér-pirost*” (kiemelés: T. E.). Nyomban utána a személyes hangú felkiáltás: „Ó! hol kapok egy jó tengerészt, / szép új hajómra, most?” Két sor, igazi drámai sűrítés. A tengerész „jó”, a hajó „szép” és „új” jelzője, és végül a „most” türelmetlenséget mutat. Ha önmagukban nézzük, semmitmondó szavak. A szövegkörnyezet, a sorrend, a situáció mégis mind a tartalmat fokozza fel. Mint „drámai nyelv” példaértékű. Ahogy a szerkesztési mód is: az objektív leírástól eljutottunk – négy soron belül – egy emberi karakterig, kérdésig, melyre válasz a következő négy sor: „Feláll és mond egy ősz lovag / király jobb térdinél: / »Sir Patrick Spensnek párja nincs, / ha ő tengerre kél.«” Sokszoros korszak: az ősz lovag, aki a király térdénél ül, alattvalóként, így a

két ember testhelyzetéből a föl- és alárendeltség olvasható ki, s az is: a válaszadó bölcs lehet (ősz), nagy ismerettel rendelkezik, mindezek miatt a király bizalmasa – hozzá testközelben ül –, ugyanakkor igazi alattvalója egy feltehetően zsarnoknak. Ő nevezi meg Sir Patrick Spenst, és ettől mintha a sorsot személyesítené meg. Bár még nem ismerjük a „párja nincs” tengerész jövőjét, éppen a kiemelt jelzős szerkezetből – a műfaj ismerete miatt – rosszat sejtethünk.

A baljós érzet tovább fokozódik a következő öt versszakban. A téma legyezőszerűen bomlik ki, kontrasztokban, nyugtalan képekben. A balladában időjátékot találunk. Hogy mi a pontos sorrend, bizonytalanok vagyunk. Vagy mintha sorsa rosszra fordulását sejtene a tengerész, akit nehezen talál meg a király levele („partot járt fel s alá”), vagy a tengerész vált nyugtalanná, midőn a levél tartalmát megtudta? („Norvég felé, Norvég felé, / Norvégba menni kell: / Norvégiai királyleányt / szállítani vízen el.”) Az ősz lovag, mint a sors eszköze, a hatodik versszakban válik nyilvánvalóvá („Ki dolga ez? ki tette ezt? / Ki mondta ezt neki? / hogy a király, télvíz időn / küldjön tengerre ki?”). A királyi – zsarnoki – parancsot teljesíteni kell! A tömörítés sokszoros példája az, hogy a norvégiai időzésben – túl a sorsszerűség másodszori megjelenésén (a norvég urak sürgetik a skót tengerészek visszaújtját!) – egy egészen konkrét nap szerepel: „szerdai napon”. Mintha ez a „szerdai” hitelesítené a bizonytalan, sorsszerű eseményeket. Ami a balladának ezen a részén történik, az a jegyzetben található történelmi tény első változatát válszerűsíti. A skót urak megtették, amit kellett, most már kotródjanak! A ballada szereplői párbeszédben csapnak össze: „»Héj! a királyt s királynét már, / skótok, kiéltetek?...» / »Hazudsz, hazudsz, hazug poronty! / Én mondom: értitek?« // »Hoztam fehér pénzt, amivel / kitarthatam emberem: / szép sáraranyt is, jó rakást, / a széles tengeren.« [...] »Mult este az új hold szarva közt / látszott a régi hold: / ha most, uram, tengerre szállsz, / félek, baj ér utól.«”

A baljós helyzet mind erőteljesebben bomlik ki az idézett versszakokban. Ismét nyolc sor, természeti kép, mely egyre jobban igazolja Sir Patrick Spens kormányosának rossz előérzetét (mint a kocsisét a *Kőműves Kelemenben*): beteljesül a sors, ám ismét párbeszédben (a dialógus válik cselekménnyé), majd újra leírás, aztán újra dialógus következik, és a viharral való végetes és eredménytelen küzdelem. „Alig egy mérföldet halad, / kettőt, hármat alig: / hát elborul, hát zúg a szél, / a hab fodrosodik. [...] »Hol egy legény, hogy a kormányt / fogná meg azalatt, / míg felmegyek az árbocra, / ha látnék szárazat?«” Valami halvány gúny is megjelenik a balladában („Hej! röstelék a skót urak, / hogy ázik a cipő: / de, míg jól széttekintenek, / a víz fejükre nő.”) A kép realista: konkrét tárgyakra szűkül a szöveg, ahogy megjeleníti az elsüllyedt hajó nyomát: „S hány szép selyemvankos lebeg / a hab közt tétova! / S hány édes úrfi nem kerül / honába, de soha!” Ez az a pont, mely a jegyzetben található második változatra utal: mintha Margaret lányának hozománya úszna a vízen, és mintha – korábban – a hozomány darabjaival próbálnák kifoltozni a hajó réseit („Mindjárt hozák a vég selymet, / a vásznat is elé: / tömik a rést, de a sós víz / azért csak jön belé”).

A záró, négyszer négy sor a skóciai hiába várakozók képére épül, beleértve a már-már festményyszerű zárót: „Feljül, feljül Aberdoorom, / a mélység ötven öl; / ott fekszik a jó Patrick Spens, / az urak is körül.” Ismét a konkrét szóhasználat hitelesíti a történeteket, az „ötven öl” mélység. Ha ezekre az „apróságokra” figyelünk, nyugodtan állíthatjuk: a skót balladák, minden misztikus homályuk ellenére, valójában realista alkotások. Ugyanúgy, mint Arany János balladája, *A walesi bárdok*. Nem véletlenül kívánczok a választáskor ez a két ballada egymás mellé. Arany balladafordításának dátuma 1853, *A walesi bárdok* megírásáé 1856/57 lehet. A példa nyilvánvaló. Túl az Arany-jegyzetben található magamentésen: „A történelem kétségbe vonja, de a mondában erősen tartja magát, hogy I. Eduárd angol király, Wales tartomány meghódítása (1277) után ötszáz walesi bárdot végzetetett ki, hogy nemzetök dicső múltját zöngve a fiakat föl ne gerjeszthessék az angol járom lerázására.” Mintha az angolból kölcsönzött történelmi helyzet és a forma is meg-

győző bizonyosság lenne: *nem* a Bach-korszakról szól ez a ballada, semmi köze a szabadságharc utáni megtorlás légköréhez, Ferenc József látogatásához. *A walesi bárdok* akár fordítás is lehetne, teheték hozzá magukban vagy félhangosan Arany és kortársai. Még az is fölöslegesnek tűnik, mert mint ballada, mint angol, a magyar népballadáknál epikusabb ballada is megállná a helyét. Az ilyen esetleges vád mögé Arany tökéletes formaérzékkel rejtőzött. Ami árulkodó: annyira tudatos költői munka *A walesi bárdok*, hogy az már nem lehet az angol népköltészet egyik remekműve. Tudatos, mint Goethe *A vilkírály* című miniatűr balladája, azzal a különbséggel, hogy történelmi allegória, egy (két, sőt, több!) történelmi korszak tükre, és nem személyes, hanem közösségi tragédia.

A zárójeles megjegyzés, úgy gondolom, magyarázatra szorul. Oka: *A walesi bárdok* előzményei közé tartozik (oda sorolható) egy 1838-ban írt elbeszélő költemény, melynek formája – ránézésre – hasonlatos Arany művéhez, s ha elolvassuk, még inkább: a vers ritmusa is előképe Arany balladájának. Méltatlanul elfeledett, egykor jelentős mű volt. Számos sorát rögzítette a diákemlékezet, mivel valaha – Nemeskürty István utalása szerint (2002, 9.) – a középiskolák memoriter-anyaga közé tartozott. Ez a vers Garay János *Kont* című verses beszélye (Garay, é. n., 31–34.), mely így kezdődik: „Harminc nemes Budára tart, / Szabad halálra kész; / Harminc nemes bajtárs előtt / *Kont*, a kemény vitéz. // Mind hősök ők, mind férfiak, / Mind hű és hazafi, – / Mint pártütöket hitlenül / Eladta *Vajdafi*. [...] De trónusán áll a király, / S szól ajkíró! a gög: / »Földig boruljon térdetek, / Ti vétkes pártütők!« [...] »Nem úgy király!« kiált a hős; / S megrázza ősz fejét; / Vélvéd egy erdő rengeti / Hatalmas üstökét.” A történet Zsigmond király korának egyik véres eseményét idézi fel (Tinódi éneke nyomán), melyben a Lászlóhoz hű, Nápoly Anjou királyával szimpatizáló urakat végezteti ki Zsigmond. A pártütők ugyanolyan konokok, mint a walesi bárdok. Különösen hangsúlyos, és Aranyt szinte hívótémaként felszólító verses elbeszélés befejezése: „»Mint bajnokot, mint férfit, / Így illet a halál, / Nem gaz, nem orv, egy honfi az, / Ki most a törzsön áll. [...] Halálom és a társaké, / Egy véres áldozat, / Melyből a honnak üdv fakad, / Zsigmondnak kárhozat!« // Szólt a hős, sújt a bakó, / A nap homályba vész – / Így halt el a harminc nemes, / S *Kont*, a kemény vitéz.” Talán érthető a két hosszú idézet oka is: találni benne nemcsak Arany János-i hangulatot, hanem helyzetet is, de Garay Aranyhoz viszonyítva kicsit bőbeszédűen mesél el egy történelmi szituációt – ezért neveztem verses beszélyné –, még ha balladaelemek találhatók is benne (így a vissza-visszatérő „*Kont*, a kemény vitéz” sor). *A walesi bárdok* igazi ballada, sűrített történet, igazi költészet. Igen, négy évtized múlva Arany ugyanezt a ritmikát továbbviszi, segítségével igazi drámává fogalmazza a walesi bárdok történetét. Garay – mint mondtam – mesél, holott *Kont* történetében is jelen van a dráma, sőt, a tragédia, mint azzal Vörösmarty élt is *A pártütők* című drámájában, de Szekszárd költőjének arra nem volt ereje, hogy igazi balladát hagyjon ránk (ami nem csökkenti a történelmi témájú elbeszélő költemény erényeit).

Arany balladájának kezdő sorai Edward király gögjét exponálják: „Edward király, angol király / Léptet fakó lován: / Hadd látom, úgymond, mennyit ér / A welszi tartomány. // Van-e ott folyó és földje jó? / Legelőin fű kövér? / Használt-e a megöntözés? / A pártos honfivér.” A gög oka itt, a hetedik-nyolcadik sorban válik világossá: Edward király leigázta a welszi népet. A ballada lényegében erre az egyetlen alaphelyzetre, ennek mind vészjóslóbb ismétlésére épül: a bárdok nem kívánják dicsőíteni a zsarnok királyt. Az angol király megtorlásai mind véresebbek, ettől az ellenállók mind szilárdabbak, ki merik mondani a kimondhatatlant: „Ne szülj rabot, te szűz! anya / Ne szoptass csecsemőt!...” A király válaszai mind hisztérikusabbak, hiszen az igazság számára elviselhetetlen. A dalnokok ellenállása az utolsó előtti, ötödik szakaszban csúcsosodik ki: „Ötszáz, bizony, dalolva ment / Lángsírba welszi bárd: / De egy se’ bírta mondani, / Hogy: éljen Eduárd. –” A ballada tragikus hangvételű, mégsem fölösleges áldozatokról szól: „»Ha, ha! mi zűg?... mi éji dal / London utcáin ez? / Felköttem a lord-majort, / Ha bosszant bármi nesz!« //

Áll néma csend: légy szárnya bent, / Se künn nem hallatik: / »Fejére szól, ki szót emel!
/ Király nem alhatik.«” A hisztérikussá váló gög itt már örületbe csap át, amit az utolsó két versszakban nemcsak objektív leírásnak vélhetünk, hanem Edvárd lelkiismeret-furdalásának: „»Ha, ha! elő síp, dob, zene! / Harsogjon harsona: / Fülembe zúgja átkait / A welszi lakoma...”

Ha az írásjelekre figyelünk – mint korábban tettük Goethe balladájánál –, még mindig találni ebben a sokszor és szinte mindig pontosan elemzett Arany-balladában valami újat. Miközben a vers hangvétele, egésze egyetlen, tömény felkiáltójel – és ez található olykor az egymás mellett beszélő szereplők versmondatainak végén is –, a vers utolsó öt szakaszában éppen a szenvedők, áldozatvállalók sorvégein nem találni felkiáltójelket. Ezzel a visszafogottsággal mintha azt érzékeltetné Arany: kerülni kíván minden teatralitást, kulisszahasogatást. Az érzelmeken keresztül az értelemre kíván hatni. És ez az, amit írásjelekkel is ki lehet fejteni.

Arany balladafordítása és angol balladára emlékeztető építkezése után – záróakkordként –, ha a népballadánk és Arany János balladái közötti hasonlóságot keressük, a sokadik olvasás után legjobb a *Vörös Rébék*et elemezni. Azt is hozzá lehet tenni: ez a sűrűvé lett remeklés is a 19. században általánossá lett műfajon belül. A választás szubjektív oka, hogy az egykor ezzel a balladával írásbeliző maturandus, amikor elemezni próbálta, mintha falba ütközött volna. Mégis ezen a falon találhatjuk azokat a réseket, amelyeken át valamivel többet láthatunk, ha megszabadulva az érettségi izgalmtól, józanul belevágunk a mára nyomtalan, azóta talán szétfoszlott dolgozat kiegyenesítésébe. A falat, a titkot már sikerült képpé tenni. Most már csak a réseket kell makacsul felkutatni.

Vágjunk az eleven testbe – mert a Vörös Rébék máig eleven szellemi test – talán éppen ezzel a kérdéssel: Miért hat ma is úgy, ahogy több, mint száz esztendeje? A válasz látszólag egyszerű: mert tökéletes. De miért? Ehhez szükségeltetnek a rések. Az elsőt maga Arany tárja fel jegyzetével, miszerint „E két sor [az első kettő – T. E.] népmondai töredék.” Ami bizonyos, ezt („Vörös Rébék általment a / Keskeny pallón s elrepült”) verses formában ismerte meg Arany János. Tehát ez a „népmonda” eredetileg is ballada lehetett. A második rés a vers keltezése: „1877. szept. 26.” De van még egy dátum, igaz, nem a *Vörös Rébék*re vonatkozó: 1845. január 29. Ezen a napon jelent meg *A holló*, Poe költeménye. Arany feltehetően ismerte (nagyon élénken figyelte – eredetiben is – a külföldi kortárs irodalmat, ezért tételezheti fel Gintli Tibor és Schein Gábor az 1857-ben írott *A lejtőn* című Arany-versben Poe hatását [Gintli és Schein, 2003, 577.]), de az 1871-ben megjelent *Szász Károly kisebb fordításai* kötetben található egyetlen Poe vers is ez lehetett. (1) Azt is feltételezhetjük: hatott Aranyra. Nem tudatosan, hanem tudat alatt. Lehet, hogy itt az ideje a neki tulajdonított mondásnak: „Gondolta a fene!”, de erre enged következtetni az is, hogy a Poe-versben ismétlődő „Soha már”-ra (2) rímelt a „Hess, madár!”. Mindez nem azt jelenti: ezt a formai ötletet Poe sugallta. A refrén mint stíluselem minden nemzet népköltészetben megtalálható, mégis meghatározó, mint az a titok, ami jelen van *A holló*ban, a *Vörös Rébék*ben. Ugyanakkor, míg Poe-nál a gyökere intellektuális-lélektani (lásd Poe, 1974), Aranynál népi, mint erre mottója jegyzetében figyelmeztet. De miért volt szüksége erre a figyelmeztetésre? Talán éppen azért, mert Poe hatásának gyanúját akarta elkerülni? Mindez fölösleges okoskodás, de érdemes megkockáztatni, hiszen, ha igaz volna, sem csorbítana semmit Arany tökéletesen szerkesztett balladáján.

Ismét egy rés: a szerkezet tökéletessége. A népi képzelet, babonás hit, mely a mágikus korig nyúlik vissza, a mottó töredékes, eredeti két sorában található meg. Arany ebből bontja ki zseniálisan az egészet. Lassan tisztul ki a ballada ’meséje’ (Arany szóhasználata ez egyik írásában). Azt, hogy ki ez a Vörös Rébék, a ballada első strófájának jelen ideje után az elbeszélő utalásából tudjuk meg: kerítőnő. Maga a történet egyszerre ponyvaízű, újsághír jellegű, hiszen mindössze arról szól: egy kerítőnő házasságtörésbe sodor egy falubéli asszonyt (ezt jelenti a „Szépnek úgy nem tenni kár” sor általunk kiemelt sza-

va). A férfi megöli mind a kerítőnőt, mind a szeretőt (egy kasznárt), majd bujdosó betyárként behúzódik a közeli erdőbe. A történet vége: elfogják, felakasztják. Mindez nagyon hétköznapi lehetett a 19. században (erre utal a Krizánál is megtalálható *Három tolvaj légeny* is [Krizsa, 1956, 67.]). A két szál, a ballada-töredék és a ponyvairodalom Aranynál minőségében változik meg. Ha ezt a minőségi változást megpróbáljuk nyomon követni, bár nem a teljes titokra, de Arany művészetének egyik titkára találhatunk.

Az emlékekből felidézett balladakezdő sor: „Vörös Rébék általment a / Keskeny pal-lón s *elrepült*” általunk kiemelt szava kelthette fel Arany termékeny kíváncsiságát. Különös titkot rejt ez a két sor, mely legnagyobb súlyát a ballada csúcspontjában, majd be-

Mitől más Arany-nak ez a balla-dája, mint a többi? Ha újra és újra olvassuk-hallgatjuk, és nem tudjuk a költő nevét, megtévesz-tően eredeti népballadának tű-nik. Ezért mertem a bevezető-ben A walesi bárdok mellett (melynek nemcsak történelmi előzményei vannak, hanem ere-deti, angol ballada-formára mu-tató is, így a Sir Patrick Spens) a legnagyobb-nak nevezni. Tökéle-tesen hasonult a Vörös Rébék legjobb népballadáink építésé-hez, nyelvéhez, ábrázolási mód-jához, méghozzá úgy, hogy akár nagyszalontai, akár nagykőrösi hallomásból maradt meg emlé-kezetében a mottó első két sora, akár ponyvafüzetben olvasta Pörge Dani históriáját, a hétköz-napi történetet a mágia-mítosz síkjába emelte.

fejezésében kapja meg. Lényegében erre a két sorra építi Arany a ballada egészének borzongató titkát: Vörös Rébék vajon vajákos kerítőasszony volt csupán, vagy boszor-kány, aki bármikor macskává vagy – mint az ő esetében – varjúvá tud változni? Éppen a refrénnel, a „Kár” és a „Hess madár” ismét-lésével villantja fel ezt, de csak felvillantja, nem mondja ki sem az egyiket, sem a másikat. Végig bizonytalanok vagyunk, és tölünk függ, a ballada olvasójától (vagy mon-dójától), melyik felé hajlunk. Valójában az is kérdéses: érdemes-e bármelyik változat mellett döntenünk, mert maga a döntés el-szegényíti az esztétikai értéket, és szeren-csére túljutottunk azon az időn, amelyben a vagy-vagy volt a meghatározó, és nem a vagy-vagyok mögötti érték.

Aranynál Vörös Rébék vajákos asszony, aki varázsos tudásával hozta össze ezt a há-zasságot („...addig főzte / Pörge Dani bocs-korát, / Míg elvette a Sinkóék / Cifra lányát, a Terát”). A lány feltehetően korábban is meg-megkönyékezhető volt, erről is árulkodik a Cifra ragadványnév, hiszen Terkának van családneve: Sinkó. A korábbi életre épül az esküvő utáni, mert Vörös Rébék újra meg-könyékezi az asszonyt: legyen a kasznár szeretője (vagy továbbra is az maradjon, már Pörge Dani feleségeként?). A történés ideje Aranynál állandóan változik. Az első strófa után a múlt idő távoli, majd közelebbi a kez-dő strófa jelenéhez viszonyítva: „De most

bezzeg bánja már...” A kétszeresen használt „most” szó fejezi ki a közelmúlt folytonosságát: „Pörge Dani most öbenne / Ha elbotlik, se’ köszön. / S ha *ott* kapja, kibuktatja / Orrá-
val a küszöbön. / Pedig titkon oda jár.” A „pedig” még közelebb hozza a kezdő versszak idejéhez a közelmúltat. Pörge Dani felesége ezután látszólag hallani sem akar a kasznár üzeneteiről: „Cifra asszony, színes szóra / Tetteti, hogy mit se’ hajt: / »Kend meg köztünk ne csináljon / Háborodást, házi bajt. / Nem vagyok én csapodár.«” Az elutasítás egyértel-műségét Arany a „cifra asszony”-nyal teszi kétségessé, amit tovább fokoz a „tetteti”-vel.

Ami a balladamondással kapcsolatban itt válik először feltűnővé, az az ismétlődő sorok („kár! / Hess madár!”) örökké változó értelmezési, hangsúlyozási lehetősége. Most

Arannyal, ide-oda cikázva az időben, erre irányítjuk a figyelmünket. Az első szakaszban objektív, de fenyegető: „Akinek azt mondja: kár! / Nagy baj éri és nagy kár: / Hess, madár!” Arany a „kár” szó kettős értelmével itt még játszik, de éppen ez a játék – mely előrevetíti a csábítást mint sajátos „játékot” – teszi fenyegetővé a vers utolsó három sorát. Ezt fokozza fel a záró refrén: „Hess, madár!” Még nem tudjuk, de az idegeinkbe táplálta a költő. Ez a „madár” makacsul ki fog tartani szándéka mellett. Hogy mi történik, a jelen idővel húzza alá Arany a következő versszak végén: „De most bezzeg bánja már, / Váltig hajtja: kár volt, kár! / Hess madár!” Mindez azért fontos, mert rávilágít Arany tudatos balladaszerkesztésére. Nem mondja ki, de érzékelteti: az idézett versmondattal Pörge Dani gondolatvilágába látunk. Ugyanekkor, újabb értelmezési lehetőségként, az is benne rejlik a sorokban: Cifra Terka is sajnálhatja, hogy feleségül ment Pörge Danihoz. A változó alany a harmadik versszakban Vörös Rébék: „Pedig titkon oda jár: / Szép asszonynak mondja: kár!” A „Hess, madár!” felszólítással Arany ismét lebegtet: mondhatja Pörge Dani is, Cifra Terka is, aki látszólag még mindig megpróbál ellenállni a csábításnak. Ez a sokszínűség és váltakozó, olykor bizonytalan alany végigkíséri az ismétlődő sorokat az utolsó strófa objektív nézőpontjáig, mely egyben az első versszak zárásának módosított ismétlése: „S kinek ő azt mondja: kár! / Nagy baj éri és nagy kár. / Hess, madár!” A ballada meséje ezzel a pillérrel, az ismétléssel válik „mozgósító” erejűvé: az exponált, fenyegető sors beteljesedett, így kimondatlanul is kimondva: vigyázatok, asszonyok, emberek! Ne hallgassatok a csábító szóra!

Visszatérve Arany időkezelésére: a ballada meséje a távoli múltból a közelmúlt felé halad. A korábban idézett „Cifra asszony...” kezdetű szöveghez még a következő értelmezés kívánczik: Arany Pörge Dani feleségét Cifra asszonynak nevezi, és nem Pörge Dani asszonyának. Hogy feleségként változatlanul kacér teremtés, az mutatja: számító módon kéreti magát. Ennek eredménye, hogy Vörös Rébék „Másszor is jön, hoz fehér pénzt, / Piros kendőt s egyebet: / »Nesze, lányom! e mézes bor / Erősítse a szived: / Szépnek úgy nem tenni kár!«”. A kerítő nő egyszerre ostromolja ezüsttel, a szerelmet jelképező (egyben a véres befejezésre is utaló) piros színű kendővel, mézes borral, végül dicsérő szavakkal. Ezek együttese megteszi a hatását: „»Hadd jöjjön hát a kasznár.« / Hess, madár!” A szóhasználatban („Hadd jöjjön”) jelen van a vállrándításos, felelőtlen beleegyezés, amit a záró sor is megerősít. Ezt úgy is felfoghatunk, mint az elfojtott lelkiismeretet. Itt bukkan fel először, kinek a kérését közvetíti Vörös Rébék: a kasznárét. Nevét nem tudjuk (ez népmesei jellemző a történésben), de azt igen, hogy társadalmi rangban Pörge Dani fölött áll.

Azt, hogy Vörös Rébék (és a kasznár) elérte a célját, a ballada szabályai szerint nem fogalmazza meg Arany János, csak érzékelteti. A házaspár életére a későbbiekben ez a jellemző: „Háborúság, házi patvar / Attól kezdve van elég; / De nem hallik a szomszéd-ba: / Pörge Dani túri még.” A szöveg mögött az érzékelhető: az asszony agresszív vá vált, hogy így leplezze hűtlenségét. Arany ismét ugrik az időben: gyerek születik, de hogy ki az apja, nem tudni biztosan (a ballada azt sejteti: a kasznár). A bizonyos csak az: nem Pörge Dani. Ezt erősíti, hogy a férfi, megelőgelve asszonya csapodárságát, a kor szokása szerint hazaküldi a szülői házba, de a gyerekkel együtt: „»Asszony, ördög! vidd apádnak / Haza ezt a gyermeket – / Ne! a varjút (hol a puskám?) / Útra meglövöm neked.« / Varju azt se mondja: kár! / El sem is rebbenti már: / »Hess, madár!«” A ballada fontos fordulópontja ez a pillanat. Nem tudni pontosan, Pörge Dani valóban varjút lát-e, vagy a fekete ruhás, kendős öregasszonyt, akit esetleg önigazolásképp láttat asszonyával varjúnak. Az is jelen lehet ebben a titokban (ami népmesei motívumnak is nevezhető), hogy Vörös Rébék valóban boszorkányos képességű vénasszony, aki valóban varjúvá tud változni, akinek a varjú megszokott álruhája. Az utóbbit erősíti a következő versszak.

A ballada ettől kezdve már végleg visszatér a kezdő strófa jelennek tűnő múlt idejébe, egyben felgyorsul a történés a szóbeszéddel, mely szerint „Pörge Dani egy varjút lött / S

Rebi néni leesett!” Figyelemreméltó a folytatás is, mert egyetlen szóval exponálja Arany a ballada végét: „Rebi lelke nem von’ kár! / De, mint varju, visszajár. / Hess, madár!” A kulcsszó a „lelke”. Itt még annyit jelent: ember halt meg. Igazi súlyát azonban a ballada befejező soraiban érezzük, mivel a törvény nem a babonás hitre épít, hanem a bizonyosságra: Vörös Rébékét megölték. Az első gyilkosság következménye a második: a kasznár vízbefojtása. Hogyan írja ezt meg Arany János? „Gyilkost a törvény nyomozza: / Szegény Dani mit tegyen? / Útnak indul, bujdosásnak / Keskeny pallón átmegegyen.” Az objektív leírásba egy szó keveredik érzelmi tartalommal, Dani „szegény” jelzője, a szálnalom, az együttérzés hangja.

„Szembe jött rá a kasznár, / Varjú elkiáltja: kár! / Hess, madár!” A csábító és a megcsalt férj tehát azon a bizonyos keskeny pallón találkozik, mely a két kecskéről szóló tanmeséből ismert népmesei motívum. A varjú kiáltása most figyelmezteti Pörge Danit, de emlékezteti is Vörös Rébékre. Mindez együtt: az indulatot nem lehet lecsillapítani. A végkifejlet tragikus hatását fokozza Arany tömör, a tettet csak sejtető fogalmazása: „Egy billentés: lent a vízben / Nagyot csobban valami. / Sok eső volt: mély az ár. / Varjú látja, mondja: kár! / Hess, madár!” A sejtetést a „valami”-vel érzékelteti Arany. A mese (képzelet) és valóság összjátéka, hogy a varjút mint borzongató tanúságtévőt állítja elének, ugyanakkor megpróbálja a gyilkos önfelmentő öngazolását is érzékeltetni („Sok eső volt: mély az ár”). Arany realizmusának bizonyítéka: az „odavetett” láttatás sokféle értelme, ereje.

Dani (Arany különös ráérése) többé nem nevezetik nevén, csak bujdosóként („Bujdosónak kín az élte, / Reszket, ha levél zörög:”), akit az éhség hajt, aki útonállóvá válik (hallatlan tömörséggel kifejezve: „Felvont sárkányt vesz kezébe, / Hajtja éh: »megállj, görög!«”). A „felvont sárkány” a csőre töltött puska, közbevetve a résztvetet keltő „hajtja éh”, mely fokozza az első két sor hallgatójában feltámadó szálnalmat, majd az elkerülhetetlen újabb, konkrétá tett („görög”) gyilkosság, mely a kiemelés miatt egy lehet a sok közül. (A *Három tolvaj legény* (3) másfél sorában is görög az áldozat: „Rengeteg erdő-kön görögöt érnek, – / Görögöt megölelék, szekerét fölverék.” [Krizsa, 1956, 67.]) Nyomban megjelenik a fenyegető motívum: „Varju mind’ kíséri: ,kár!... / Fennakadsz te, szép betyár!’ / »Hess, madár!«” A varjúcsapat (hitchcocki kép!) már a halál előhírnöke, és ezt erősíti föl fenyegető megszólalásukra a „Hess, madár!” válasz, amit egyértelműen Pörge Dani mond ki a záró sorban.

Az utolsó két szakasz már a balladai igazságszolgáltatás. Azt, hogy mi történt Pörge Danival, Arany a műfaji szabálynak megfelelően két szakasz között, áttételesen fogalmazza meg: elfogták, felakasztották. Beteljesült a varjúk bosszúja, hiszen Vörös Rébék lelke „halhatatlan”: „Egy varjuból a másikba / Száll a lelke, vég ne’kül... / S kinek ő azt mondja: kár! / Nagy baj éri és nagy kár. / Hess madár!” Majd kimondatlanul, de Vörös Rébék szólítja fel a társait: „»Most ebédre, hollók, varjak / Seregestül, aki van! / De szemét ne bántsa senki: / Azzal elbánok magam: / Fekete volt, mint bogár.«” A tömörség példája a fenti idézet egyetlen szava, a „volt”, mely azt jelenti: beteljesült Pörge Dani sorsa. Míg Terka külső, visszatérő jellemzője korábban mindössze annyi: Cifra, Daniról itt látat elször képet Arany: a kivégzett ember szeme „Fekete volt, mint bogár...” Azt is mondhatnánk: itt van súlya Dani külsejének, ebből is a legjellemzőbbnek. Az utolsó előtti szakasz két záró sora ismét követi a balladák szabályát: „Asszony ott sír: »mégis kár! / Hess, madár!«” A hűtlen feleség utólag szánja a tettet. Az utolsó szakasz meseösszegezéséből egyetlen sort emelnék ki, a „Keskeny pallón most repül...” képet, mellyel visszahozza a kettős gyilkosság színhelyét, míg a „most” szóval egyértelműen a balladamondás mindenkor jelenére utal, egyben arra, amit korábban mondtunk, ami Arany mozgósító gondolata: a hűtlenség ember elleni bűn.

Mitől más Aranyak ez a balladája, mint a többi? Ha újra és újra olvassuk-hallgatjuk, és nem tudjuk a költő nevét, megtévesztően eredeti népballadának tűnik. Ezért merem a bevezetőben *A walesi bárdok* mellett (melynek nemcsak történelmi előzményei vannak,

hanem eredeti, angol balladaformára mutató is, így a *Sir Patrick Spens*) a legnagyobbinak nevezni. Tökéletesen hasonult a *Vörös Rébék* legjobb népballadáink építéséhez, nyelvéhez, ábrázolási módjához, még hozzá úgy, hogy akár nagyszalontai, akár nagykőrösi halomából maradt meg emlékezetében a mottó első két sora, akár ponyvafüzetben olvasta Pörge Dani históriáját, a hétköznapi történetet a mágia-mítosz síkjába emelte. Azt is mondhatnánk: szertartásszöveggé tette. Még hozzá úgy, ahogy Constantin Brailou máramarosi példájában az esküvő előtt szakadékba zuhant vőlegényt a falu népe a közösségi tudatba emelte (*Eliade*, 1998, 74–76.). Az ösztönösség és tudatosság példája is a *Vörös Rébék*, mert Aranyban egyszerre működött a balladák ismeretéből származó, benne gyökeret eresztő, vérévé váló, ösztöneiben létező tudás és az a biztonságos tudat, ami minden fölöslegest kisöpörhetett a már megírt műből.

Jegyzet

(1) Kardos Lászlónak, a második világháború után megjelent Poe összes költeményeiben *A holló* fordítóra vonatkozó jegyzetében a hosszú névsor időrendjében ő az első.

(2) Tóth Árpád fordításában akusztikailag pontosabban felel meg a nevermore-nak az Aranyra emlékeztető „soha már”.

(3) Kriza J. i. m. 67.

Irodalom

Eliade, Mircea (1998): *Az örök visszatérés mítosza*. Európa Könyvkiadó, Budapest.

Garay János (é. n.): *Munkái*. Franklin Társulat, Budapest.

Gintli Tibor és Schein Gábor (2003): *Az irodalom rövid története*. Jelenkor, Pécs.

Klasszikus angol költők (1986). Európa Könyvkiadó, Budapest.

Klasszikus német költők (1977). Európa Könyvkiadó, Budapest.

Kriza János (1956): *Székely népköltési gyűjtemény*. Magvető Könyvkiadó, Budapest.

Nemeskürty István (2002): *Összes művei*. V. Szabad Tér Kiadó, Budapest.

Poe, Edgar Allen (1974): A műalkotás filozófiája. In: *Az el nem képzelt Amerika*, Európa Könyvkiadó, Budapest. 69–84.

Tarbay Ede

Vác, Apor Vilmos Katolikus Főiskola

Ikonológia-ikonográfia mint a történeti pedagógia segédtudománya

1994-ben W. J. T. Mitchell és Gottfried Boehm egyidejűleg bejelentették a humántudományokban bekövetkezett képi fordulatot.

Deklarációjuk itthon is visszhangra talált, s a mai napig úgy hivatkoznak a közleményre, mint az ikonológia/ikonográfia-tudomány diszciplinárizálódásának eseményére. (Hornyik, 2006)

Mind Mitchell, mind pedig Boehm egy orákulum, Richard Rorty nyomában haladtak: Rorty szerint az antik és a középkori keresztény világ olyan filozófiát vallott, amely a dolgokkal foglalkozott. Az újkor gondolkodására ezzel szemben az ideák felé fordulás vált jellemzővé, míg napjaink kutatóinak figyelmét a szavak kötik le.

Mitchell és Boehm szerint megnövekedett a kép, a képmás, a képiség, a képzelőerő kifejezések jelentősége, és az ember gondolkodásának valamennyi szintjén elérte a képek és a metaforák használata. Azért emeltek szót (oly sokak előtt és után), hogy ezzel is növeljék az ismeretelméletünket szerintük meghatározó képiség tekintélyét.