

CSÖRSZ RUMEN ISTVÁN

Akik Arany János ceruzáját fogták

Szilágyi Márton 60. születésnapjára

Amikor Arany János életművét olvassuk, lép-ten-nyomon szembe találkozunk a régebbi költészet hatásaival. Olyankor is érezzük a jelenlétét, ha nem tudjuk megragadni, csupán a benyomásunk alapján tűnik egy-egy sora vagy kifejezése régiesnek. Eközben egy percre sem tűnik mesterkéltnek, mű-réginek. A költő maga játszik ennek hatáiraival. Még azt is élvezzük, amikor ilyen hangnemben kezdődik ugyan a vers, de el-eltér tőle, mintha félrehúzná a színész a maszkot, s kiszólna mögüle.

Ilyennek látom például *A walesi bárdok* lát-szólag „óangol” versszövegéből kibuggyanó, izzóan 19. századi sorokat. A bárdok daltöredékeinek egyikében konkrét Kölcsey-áthallásokra bukkanunk, ráadásul az *Enyhülés* című versből (*Bú két velem...*), amelyet az 1830-as években maga Arany is megzenésített. Ezzel két csatornán is beemelte a bárdhagyományba, jöllehet Kölcsey csak egy lírai helyzetdalt írt. Másrészt, ha meggondoljuk: *A walesi bár-*

dokban mintegy megfordul az idősík, kizökken az idő. Egy hagyományos, lekerekített és régies angol versforma váratlanul – midőn kimondják a kimondhatatlant – kortévesztővé, de korszerűvé válik. A legparázslóbb vád, az 1850-es évek lefojtott világának dühe e kor saját hangján szól, miközben a *Chevy Chase*-strófa gyönyörű magyar imitációja tökéletesen fenntartja a középkori angol hangulatot, akárcsak az epikus ének érzelemmentes, szikár narrációját. Olyan, mintha Arany *műfordítást* készítené egy fiktív régi alkotásból, de szabadon váltogatná a stílusregisztereket. A jelenkori bárdok szavai a múltban válnak idézetté.

A jelenségnek megvannak a párhuzamai más Arany-művekben is. *Zács Klára* balladája ugyan a 14. századi hegedősök hangját kíván szólni, de a kortársak bizonyára kihallották belőle a 6, 6, 8, 6-os népdalformát, amely jellegzetesen 19. századi. (A közhiedelemmel

ellentétben Bogár Imre balladája nem lehetett előképe Aranynak, mert maga később keletkezett, ugyanakkor a *Zavaros a Tisza* típusú strófák már az 1840-es évektől felbukkannak a népköltési gyűjtésekben, tehát a Bogár Imre-előképek valóban hathattak. A kortársak a *Megöltek egy legényt* kezdetű ballada hatását emlegették.) Ez még karakteresebbé válik, amikor nem önálló műként olvassuk, hanem a *Toldi szerelme* III. énekének betétdalaként. A betétdalok mindig eltérő versformájúak, ezáltal mindig kimozdulást engednek a tizenkettesek rendjéből, de hangulatából is. A bűnbe keveredett herceg és királyné, majd az ártatlanul kiírtott Zách család véres történetével a kobzos egyszerre énekli ki a 14. század elhallgatott közelmúltjának feszültségét és az ötszáz évvel későbbi megtorlások fájdalmát. Épp a versforma „kortévesztése” figyelmeztet arra, hogy a költő több időre teget mozgat. Az ének dramaturgiai szemmel telitalálata a *Toldi szerelme* cselekményében (később megértjük az összefüggést az álruhás énekmondó személyes sorsával), ám legalább ennyire fontos mint formai áthallás. A walesi sorstársak még megőrzik az óangol balladaformát vádló dalaikban, csak a szókincs változik hirtelen. Szondi két apródjának megszólalásai a 16. századi históriás énekek szikár hangnemét idézik, míg a török megszálló egyszerre keleties és nyugatias, agyonretorizált. Az igazság tömörsége összefeszül a magyarázko-

dással, a propagandával, a hatalom szómágiájával („sátrában alusztok”, de „börtöne kész”). A Zács Klárát megéneklő Szeredai (Arany) viszont a régi szóalakok mellett magával a kései formával vág éles kanyart a mozgalmas cselekményben.

Talán nem feltűnő, de a *Zács Klára* a névadó szentet is megidézi: Szent Klára középkori legendájának szétszedett, szervetlené tett, mintegy meggyalázott motívumaiból áll. Szent Klára nem juthat el betegsége miatt a karácsonyi misére, s efölötti fájdalmában angyali látomása és hallomása lesz, így mégis részesül a misében. A balladahős egy színlelt betegség miatt otthon maradó, lesben álló férfi áldozata lesz – úrnője az olvasó keresésére küldi haza (ez is a Klára-legenda kiforgatása).

A trilógia többi betétdala szintén a korzakok közti mozgást sugallja. Szent Lászlóról a középkor – és a népköltészet – elemi nyolcsaiban halljuk az éneket, melynek végén a tatárok is elismerik a halott király segítségét. Ám a két gúnydal (*Hajdanában, danában; A mi lányunk nem eladó*) kifejezetten karakteresen 19. századi. Toldit az *utókor* odaképzelt hangja gúnyolja a *saját* korában, akárcsak a Szondit sirató apródokat a török csausz: „rövid az eset”...

Bontás és kötés

Hol a határ a hiteles és a hamis régiség között? Aranynak nem volt és nem is lehetett a célja

bármely régi alkotás szoros utánzása. Egyrészt hitt az eredetiségben (a walesi lakomát is inkább maga írta meg óangol keretben, semmint valaki más szövegét parafrázálta volna). Sosem hangsúlyozta túl ezt a szempontot; mintha az eredetiséget csupán a szóba jöhető módszerek egyikének tekintette volna, a régi *litterae* szellemében. Másrészt folya-



Körösfői-Kriesch Aladár: *Zách Klára története I.*, 1911. (SZM-MNG)

matosan számolhatott azzal, hogy műveltebb olvasói észre fogják venni sorai mögött az előképeket. A *hagyományközösség* (S. Varga Pál találó kifejezése) egyszerre nemzeti szintű kánon, illetve magánemberek személyes élményeinek láncolata, amit mindenki maga is alakít valamilyen mértékben. Ebből következik az, hogy sok apró formai elem, amely az előképekből szűrődik át Arany műveibe, egy idő után már főként onnan lesz ismerős. A mai olvasó zömmel Aranyhoz köti ezeket, s igaza van. A hagyományformálás egyik eszköze, ha valamit a régiségből – akár közismert, akár rejtett emlék – beemelünk egy új alkotásba, s az saját helyiértéket kap, ezáltal megmenekül. Az építészet története tele van ilyen jelenségekkel, sétáljunk csak kicsit figyelmesen az olasz vagy dalmát városok utcáin, látni fogjuk, ahogy a római kövek, akár sírkövek vagy oszlopdarabok is megtalálták helyüket az új épületekben. Nem jelentést hordoznak, hanem megfelelő a méretük az új falhoz, sarokhoz. A *panteonizáció* innen nézve nemcsak azt jelenti, hogy egy régi alkotó a rangját megőrizve vagy akár megerősítve foglal el helyet a kulturális emlékezetben – hanem azt is, ami a névadó római *Pantheon*-nal történt. Az összes római isten közös szentélye egyúttal az egyik legrégebb óta használt keresztény templommá alakult.

A régiek tisztelettel bántak a nyersanyaggal. Még akkor is, ha levésték a római szarkofág faragványait, hogy másra lehessen használni. Számukra nem volt műtárgy, csak mű-tárgy, értsd: megművelt (és ezért megbecsülendő) tárgy. Egy jól megmunkált nyersanyagot a jelentése nélkül is lehetett használni valamire, ha a formája alkalmas volt rá. Az esztergomi Porta Speciosa faragott márványkapu-töredéke csirkeitatóként bukkant fel, Szulejmán türbéjének



Körösfői-Kriesch Aladár: *Zách Klára története II.*, 1911. (SZM-MNG)

egy oszlopa pedig kerti asztalként a mozsgói szőlőhegyen.

A poézis sem bánik kegyesebben a vers alkatrészeivel, viszont így hozzájárul hosszú életükhöz. Az évszázadokra nyúló közös használat tipikus (sőt közhelyes) rímpárokat hozhat létre, s ezek mélyen beágyazódnak a nemzeti hagyományba. Voltaképp a költészet közös nevezőjét jelentik.

Tizenkettesben

Arany a nevéhez méltó aranyműves. A másoktól örökölt formákat, szavakat, rímeket mindig saját keretbe ágyazva örökíti tovább, szellemes és egyedi megoldásokkal él. Mégis elevenen képviseli a hagyomány folytonosságát, s maga gondoskodik az „alkatrészek” túléléséről. Hosszú távon ez még olyan, kiemelkedően gazdag múltú tényezőkre is igaz, mint a felező tizenkettes. A régiek ebben a formában (mind négysoros, mind újabb, kétsoros megoldásban) írt szövegek sokaságát ismerték, így a 19. századi költők eszköztárába a közismert múlt rangján lépett be még utoljára a kissé elcsépelt, porosnak érzett metrum. Ők néhányat ismertek a 16. századi szövegekből, de annál mélyebben a 17. századiakat (elsősorban Gyöngyösi Istvánt, kicsit kevésbé Zrínyi Miklóst, majd néhány további szerzőt is), a 18. századból pedig a fentiek örököseit, mindenekelőtt Gvadányi Józsefet,

Pézteli Józsefet, Pálóczi Horváth Ádámot és követőiket. Az episztolák, politikai (gúny) versek és a tanköltemények zöme ugyancsak tizenkettes sorokból állt, s a magyar nyelvű iskolai versfaragásnak is elsődleges formája volt (propozíciós versek, lásd Csokonainál és társainál). A *Hármas kis tükör* földrajzi és történelmi rigmusait 1770-től 1858-ig tanulók tízezrei memorizálták, akárcsak az ünnepi köszöntőverseket. Mindenki hallhatott továbbá ilyen versformájú egyházi énekeket, halotti búcsúztatókat és vőfélyverseket is. Változatos hangnemben, de azonos metrumban csengett össze a fülükben ez a hagyomány. Ehhez képest az átlagos mai olvasó egy-két régi népdalon kívül szinte csak a *János vitézből* és a *Toldi*-ből tudna idézni, ha ezt a formát kérnénk tőle. (Esetleg a *Mesék Mátyás királyról* főcím dalát, amely azonban Aranyék hagyományát idézi.) A két költő a természetes „fejlődés” vége felé, az elavulás határán mentette ki ezeket a múlt kútjából, s voltaképp új utazólevelet állítottak ki nekik az irodalomban.

Az igazat megvallva, mindenki egy kicsit Arany és Petőfi szemüvegén át olvassa a régebbi magyar irodalom tizenketteseit is. Ezen ne csodálkozzunk: a két tisztelet tudó, de öntörvényű 19. századi magyar költő létrehozta a forma *eszményi* változatát, amely betartja a régi törvényeket (állandó és alternatív cezúrák, retorikai arányok), de bármelyik elődnél gazdagabban variálja azokat, s lehetővé teszi más versformák vagy másodlagos metrumok finom beépülését a sokat látott tizenkettesekbe. Ilyen például a gyakran emlegetett choriambus, amely mint magyarosnak tartott ritmusjelenség szövődött be – talán csak részben tudatosan – Arany soraiba, a szimultán verseles gyöngyszemeként:

Látogatásával tisztelte meg érte.

– uu – – – | – – uu – –

Máskor a szapphói 11-es második felének 6 szótagjával rokon a lüktetés:

Add ki, bátya, tüstént, ami engem illet

– u – u – – | uu – u – –

Bár ez a reformkori metrika szerint még a régi, hosszú szótag értékű a’ mi alakot is jelölhette (sőt bizonyosan így olvasták sokan), ez esetben a sor szinte végig trochaikus.

Viszem én, hozom én

A régi tizenkettesek univerzumából könnyen válogatott az értő kéz. Egyszerre kellett hagyománybarátként és radikális szerkesztőként nyúlni az öreg formához, amelyet a reformkorban már elavultnak tartottak. Petőfi és Arany eszközei, de néhol eltérők.

Petőfinek láthatóan Gvadányi volt az előképe a *János vitéz*hez. Szinte úgy írta meg, mint egy tisztelgő imitációt a rég elhunyt mester előtt, aki csaknem száz évvel korábban született nála – idén 300 esztendeje –, ám a közös témák és a versforma harmonikusan összecsengették soraikat. A szerelmi szál a jóval régebbi, 16. századi eredetű (de a 18. században átdolgozott) *Árgirus*-ponyva hangnemét is megidézi, ami szintén tizenkettesekben szólalt meg. Kodály Zoltán még hallotta énekelni egy részletét Bukovinában, nyilván valamely ponyvakiadás nyomán. Így a hajdan népiesnek tartott rege formai tekintetben valójában két, réginek számító magyar irodalmi alkotásból táplálkozik. Szinte megtestesíti a reformkor tágas fogalmát a népköltészetről és a hagyományról.

Arany a *Toldi* esetében a konkrét összövet is megnevezi, sőt mottóként idézi, néhol pedig szó szerinti frázisokat sző bele saját művébe Ilosvai Selymes Péter históriájából. Az 1574-ben írt, sok későbbi (ponyva)kiadást megért szöveggel sok gondja lehetett mind a kompozíció, mind a formai szépség tekinte-

tében. Noha az *Előhang* arra utal, mintha a mű Ilosvai korába lépne vissza, és „tíz-tizenkét emberöltő régiségben” szólalna meg, ám ezt az illúziót hamar szétoszlatja játékosan, sőt megfordítja, ahogy tíz évvel később *A walesi bárdok* esetében. Az I. ének és sok más leíró rész a saját jelenkorát idézi, az alföldi pásztorokat, falvakat, ételeket. Ha nem tudnánk, hogy Toldi Miklós története a 14. században játszódik, azt hihetnénk, hogy reformkori zsánerképek és picturák sorozatát írta meg a költő, néhol kicsit régiesebb fordulatokkal. Mintha a *János vitéz* átköltését olvasnánk, s azok a pásztortüzek épp ott lobognának egy (akkor még személyesen nem ismert) költőtárs művében. Az Ilosvai-féle történetet sokan olvasták még ekkoriban, tehát

Arany éppúgy építhetett az ismeretére, mint Gyöngyösiére vagy Gvadányiéra. Az utóbbi szerző felé például párhuzamot sejtet Miklós vándorútja, amely ugyanúgy a Partiumból vezet Budára, ahogy a peleskei nótáriusé Gvadányinál. Szoros motívumegyezések vagy inkább motivikus válaszok segítették a korabeli olvasót, hogy érzékelje: belül maradt a közös hagyományon, s tetszés szerint olvashatja 16. századi vagy 19. századi szöveggént, azon belül is Petőfi-áthallásokkal vagy régebbiekkel.

Nemcsak Arany alkotói folyamatát kell tehát modelleznünk, ha mélyebbre szeretnénk tekinteni az elbeszélő költeményeiben, hanem a befogadók műveltségét is. Ezek az apró részletek (ismerős félsorok, rímek, retorikai frázisok) helyezik „térbe” az Arany-sorokat. Természetes zengést adnak nekik, de nem mossák össze annak hangjait. Mind Petőfi, mind Arany

igen finoman osztja el ezeket az örökölt költői elemeket a saját sorokban. Sosem egymás helyén-hátán torlódnak, sosem öncélúan sorjáznak, hanem felvillannak, majd elhalványodnak.

Tehát az alkotók nem utánozzák és főképp nem emelik kultusztárggyá a régiek szavait, rímeit, szintagmáit, hanem *használják* azokat. Együtt dolgoznak a neves, bár sokszor jogosan kritizált elődökkel.

Említettem, hogy a *Toldi*-trilógia egyes jelenetei átjárnak a korok fölött: néha visszafelé (Szent László, aki a dicsőbb múltból segíti a jelenkori vitézeket), néha az epikus idő közelmúltjába („Zács Klára nótája”), más-kor viszont a jövőbe, akár a költő margitszigeti vagy karlsbadi hétköznapijaiba, egészen a Toldi és Arany családok jelképes kapcsolatáig.

Mintha a régiek a saját világukból hasonlóképp látnák a jövőt, mint mi látjuk a múltat: kételyek és képzelet játékaként, de valamit mindig megmagyarázva vele. Ez az idősíkváltás legalább olyan fontos e nagyobb lélegzetű Arany-műveknél, mint a „kétszólamú balladák” esetében. Az egységes versforma egyúttal kiegyensúlyozott stílus-környezetet jelent. Nem véletlen, hogy a 18. századi magyar leíró versek (*pictura*) vagy tanköltemények zöme is tizenkettesekben szólalt meg. Nem a haladványosság, hanem a tárgyilagosság eszköze volt – s lám, ehhez képest mennyire drámaiak Zrínyi egyes strófái, s mennyire könnyedek Gyöngyösi vagy akár Gvadányi egyes szövegrészei! Tudták követni a kereteket, de tudták áthágni is, ha kellett. Az örökségnek, amely Petőfihez és Aranyhoz eljutott, minden rétege hatott: a közhelyesebb éppúgy, mint



Jaschik Álmos: *Toldi*, 1920–30.
(Iparművészeti Múzeum)

a már-már öncélúan eredeti (Zrínyi meglepő mondatszerkezeteitől Gyöngyösi burjánzó rímboekraiig, amelyeket sokan utánoztak az évszázadok alatt). Hatott az alkotókra és a befogadókra is. Úgy vélem, a tizenkettes formához *rejtett kánon* járult.

Hosszan idézhetnénk a példákat Arany más epikus műveiből, hányféle módon őrzik a tizenkettesek hagyományát. A *Rózsa és Ibo*lya sok helyütt a 18. századi ponyvairodalom frázisait tükrözi, *A nagyidai cigányok* tizenkettesei egyszerre idézik a történet jelenkorát, a 16. századot, a szókincs és a dramaturgia azonban Gvadányival rokon. A *Murány ostroma* nemcsak a tárgyát kölcsönzi Gyöngyösi Istvántól, hanem mintegy versenydarabként szolgál a tőle örökölt, de néhol kissé modoros fogalmazáshoz és rímekhez képest. Arany *elszámol* a hagyománnyal, játéknak tekinti, tisztelettel forgatva a nyerő lapokat. Voltaképp a *Toldi szerelmével* már a saját tizenketteseit, az Arany-féle Toldi-formát is ilyen örökségként idézi, a kollektív és az egyéni (költői) múlt emlékeként bánik vele, természetesen tovább gazdagítja. Tudja, hogy e versformában már nem tud írni utána senki ennyire összetett módon, stílus és ritmika ennyiféle rétegét összerendezve. A *Toldi szerelme* a magyar tizenkettesek utolsó klasszikusa.

A rövidebb epikus művek közül most csak egyet említek. A *Mátyás anyja* valóságos közköltési és régi irodalmi *cento*, idézetek és áthallások sora teszi izgalmassá. Egyszerre érvényes a 15. század jelen idejében (egy kicsit későbbi, de joggal régiesnek érzett formában).

Ugyanúgy az elveszett magyar epika jelképes pótlására szolgál, mint sok más Arany-mű, például a *Toldi-trilógia* említett betétei. Ám az idézetek és a formulák révén a 18–19. századi hagyományhoz kapcsolódik. A *Prága városából* kifejezés rímhelyzetben szerepel már Gvadányi *Rontó Pál* című elbeszélő költeményében, ahonnan több más szövegrész is útra kelt Arany műveibe. A *szerelmes szívemnek* formula egyszerre népköltési és közköltészeti, de Petőfire, főként a *János vitéz* (ugyancsak régies) becéző szavaira emlékeztet. A *holló* – hasonló rímpár viszont *A két holló* című skót ballada Erdélyi János-féle fordításából csenghetett Arany fülébe, amely 1853-ban jelent meg a *Szépirodalmi Lapokban*. S hogy a vershez maga a költő is mélyen kötődött, bizonyítja egy 1875-ös levele feleségének:

Mily kedves meglepetés! „Kedves jó Nagypapa” az én kis Piroskám gyöngye kezével írva. „Oh áldott, oh áldott a keze írása!” mondtam [...]¹



A fentieket nyilván sok mai olvasó is megfigyelte. Csupán azért említettem, mivel a jelenleg mélyén a formai elemek munkálkodnak. Innen nézve a *Toldi* (de a hun trilógia és a kisebb elbeszélő költemények is) a régi magyar vershagyomány sajátos enciklopédiája. Egy dűledező kastély szétszóródott köveiből meseteri kézzel épített új, lakható épület. Önálló terekkel.

1 Arany János – Arany Jánosnének (Karlsbad, 1875. július 19.)