

## A tulajdonságok elvesztése

*Ahhoz, hogy valakivel vagy valamivel, bárkivel és bármivel megismerkedhessünk, találkozni kell vele; hogy találkozhassunk vele, elébe kell mennünk; hogy elébe mehessünk, rá kell lépni az ő útvonalára. (MIRKO ZUROVAC)*

1. Egy (élet)mű egy kultúra írásbeliségének, irodalmának valós tényezője, amíg e többé-kevésbé egységesített, célirányos szervezettségű viszonyrendszer a magáénak vallja, amíg valóban csak annak a keretei közt lehet az, ami, amíg egyáltalán az, ami. A kulturális célrendszer és az ennek megfelelő ízlésnormák változásával azonban a befogadás folyamatában megszűnnek azok az ellenőrző, *tompító* és szelektáló mechanizmusok, amelyek egy adott ízlésnorma szerint manipulált befogadást (receptiót) jellemeznek, s a mű elveszti azt a lehetőséget, hogy továbbra is *közvetlenül* formává, irodalmi alakzattá válhasson, egyszerűen a viszonyrendszer dinamikája alapján, a spontán, természetes változások folyamán. A múltbeli értékek lemerevítése, a befogadási normák felülvizsgálásának, újraalkotásának elnapolása, az erre irányuló kísérletek meg-nem-történtté játsása oda vezet, hogy a rendszer elveszti az ellenőrzést a mű fölött, s a mű is csak látszólag a rendszer része. Így megteremtődik az a lehetőség, hogy a művet a rendszer belső és valós értékének tekintjük ugyan, de már csak a szubkultúra szintjén hat, teszem azt paródiák, pornográf átdolgozások formájában, ahol is mindössze arról van szó, hogy a már nem értett, de *ismert* érték formai elemeinek s a profán (nem értékes) tartalomnak az egymásra játszásából valami satnya kollízió születik. Ezen a ponton az irodalmi művek elvesztik minden magáértvalóságukat, szimbolikus eszközökké válnak a nem-adekvát, profán tartalmakat kifejező szubkultúra ellen, a szubkultúra számára pedig (felbomlasztott formájukban) az adott struktúrák ellen.

Lukács György szerint „az ember szellemi tevékenységei nem bizonyos szellemi entitások, mint azt az egyetemi filozófia ábrázolja, hanem különböző formák, amelyek szerint az ember a külvilág minden akcióját és reakcióját, aminek ő mindig ki van téve, valamilyen módon az ő egzisztenciájának a megvédelmzésére és felépítésére szervezi”. Következésképp minden értelmezés csak több nyomon haladva, a befogadás gépezetének állandó változását figyelembe véve lehet valós, hiszen számolnia kell az összes elsajátítási formával (technikával), ami egyáltalán értelmezhető a művet, de mégis abból kell kiindulnia, hogy annak létrejöttkor a helyzet milyen technikáknak kedvezett, s ezek mennyire tudatosultak a közönségben, valamint a szerzőben mint egyénben és mint bizonyos mozgások, akciók résztvevőjében. Nem lehet azonban megfeledezni (a történelmi igényű megismerés szabályainak megsértése nélkül) arról, hogy mindezek a technikák ma hogyan és mire használhatók, hogyan értelmezhetők (értelmezhetők-e egyáltalán), és milyen tendenciákat fejtenek ki a mi számunkra, melyek az illető pillanatban nem léteztek, illetve ha léteztek is, nem voltak érzékelhető formához kötve.

2. Mindennek az elmondását egy — lassan már elfelejtett — polémia és egy újabb, immár százéves évforduló indokolja. Gaál Gábor és Benedek Marcell polémiájáról és Arany Jánosról van szó — és egy több mint harmincéves adósságról. Gaál ugyanis a tulajdonképpeni vita után a következőképpen foglalja össze az irodalomtudomány feladatait: „[a megvalósításra váró] már nem autonóm, de — nemzeti tárgya ellenére is! — egyetemes irodalomtudomány így ugyanolyan mértékben gazdaság- és társadalomtörténet, mint amilyen mértékben politikai, jogi, vallási, művelődés- és gondolkodástörténet, mint ahogy a formák története is.” Persze itt ne gondoljunk a mai értelemben vett interdiszciplináris kutatásra, hisz maga Gaál elég világosan megvonja azokat a feladatokat, amelyeket ennek az irodalomtudománynak meg kellene valósítania: „Ebben a teljességében azután az a lényeges, hogy az irodalmi jelenség egészében és elemeiben hogyan helyezkedik el a fejlődésben, hogy a történeti-társadalmi valóság mozgásaiban az miben és

mennyiben áll a haladás vagy nemhaladás irányában" — s még hozzátézi, hogy „a fejlődés folyamán minden haladást szolgáló érték egyúttal mai érték". Mármost Gaálnak ezt az utóbbi kijelentését vehetjük akár alibinek is, s a szövegkörnyezet néhány részlete meg a későbbi események ezt alá is támasztanák, de utalnunk kell arra, hogy valójában ez az irodalomtudomány csak a történelemtudományoknak egy viszonylagos autonómiával rendelkező része. Gaál ugyanis az irodalom (és általában a kultúra) megértését a következő feltételekből származtatja: a) minden megértés vagy értékelés csak annyiban helyes, amennyiben az adott kor egész történeti-társadalmi valóságából levezethető; b) a történelmi szemlélet központi fogalma az osztályharc, és az értékelés legfőbb módszere az osztályokra jellemző tartalmak kifejtése; c) a történelem csak annyiban érthető, amennyiben napjaink objektív bevezetése lehet. Kétségtelen azonban, hogy maga Gaál sem tartotta magát mindig és mindenben ezekhez a normákhoz, s nemcsak és nem elsősorban a hatalmi meg a szubjektív tényezők közrejátszása miatt, hanem egyszerűen azért, mert nem állott rendelkezésére sem megfelelő anyag, sem megfelelő intézményi rendszer (az időről nem is szólva!) ezeknek az elveknek a következetes végigvitelére. Gaál érzelme azonban nem csalt: az adott időszakban — mint a két világháború közti periódusban is különben — az irodalomtudomány apparátusával valóban baj van, másképp aligha híhető, hogy a magyar baloldali irodalom szellemi vezetője végül is gerundiumokkal, álvtában tudjon elintézni egy irodalomtörténeti részletkérdést, még ha ellenfele az erdélyi liberális szellemiség egyik legkiválóbb képviselője, volt szabadkőműves nagymester, aki azonban láthatóan kapkodva, egész más fegyverekkel veszi fel a harcot. Pedig — mindössze arról van szó, helyes-e az a felfogás, hogy Toldi népi hős, avagy nem.

3. Gaál — kétséggel helyesen — állapítja meg, hogy a három Toldi-poéma (és Arany epikus költészete általában) a magyar romantika felbomlásának terméke, illetve a magyar romantika bizonyos tendenciáinak a lezárása. Értékelésében azonban épp azt nem veszi figyelembe, hogy a válság már a negyvenes években elkezdődik, és nagyon sokáig lappangó formában érvényesül, lehetővé téve, hogy a negyvenes évek válságjelző ideológiái háborítatlanul hassanak egészen a századfordulóig. Így eltekint attól a lehetőségtől, hogy amit ő mint „amorfitást" érzel, az valójában tartalom és forma kollíziója. Az irodalmi ízlés válságának termékei, az ilyen konfliktushelyzetben létrejött művek ugyanis impliciten egy életforma megrendülésének, átalakulásának dokumentumai, s (mivel minden műalkotás tartalmazza saját előtörténetét, megalkotottságának folyamatábrászerű lenyomatát) nem lehet egy tőle idegen, célirányos modell egyszerű adaléka, hisz maga is egy modell, mely nem „előre" vagy „hátra" mutató tendenciák lenyomata, hanem mint forma maga is tendencia. E művek egzisztenciája sajátos, hisz létüket a formák és a „formátlanság" közti átmenetek alkotják.

De tarthatjuk-e ilyen átmeneti műnek az első két *Toldit*? Részben: igen. A Hoppál Mihály feltárta, bináris, hiányt jelző szerkezeti építkezés ezt támasztja alá: mégis, a trilógiát valóban problematikussá a harmadik rész, a művészi és politikai végrendeletnek is tekinthető *Toldi szerelme* teszi.

4. A kései, rendkívül sok kudarc és nekifutás nyomát őrző „elbeszélő költemény" (valójában inkább verses regény) anyaga és anakronisztikus formája miatt is problematikus. Ugyanakkor azt a domináns szemléleti, érzelmi, poétikai tartalmat, ami a művet egységgé, egészszé szervezi, alig tárták fel, szó sincs egy valóban átfogó modellről. Riedl Frigyes monumentális monográfiája óta nem történt radikális változás az értelmezésben, annak ellenére, hogy a felgyűlt anyag igen megkönnyíti egy átfogó, minden apróságot a maga helyére tevő modell megalkotását. Az értelmezések mégis nagyrészt ugyanazt a morális elemekre épülő motívációs sémát követik, amit Riedl vázolt föl, s amelynek elemei jórészt a Becsület—Szerelme és a Bűn—Bűnhődés ellentétpárok körül szerveződnek. A séma, ahogy Sőtérnél (vagy rugalmasabb formákban Kereszturynál) megjelenik, elsősorban arra a tényrűsége épít, hogy az első hat ének a *Buda halála* tőzsomszédságában, Kemény Zsigmond hatása alatt véglegesült, tehát a szerkesztés a pszichológiai motívációra épül, s a mozgatórugók valahogy (tisztázatlan módon) Arany mély erkölcsösségéből s egy transzcendensben gyökerező és transzcendensbe vesző nemzetképcióból indulnak ki.

A séma hibája, hogy a tizenkét énekből mindössze öt helyezhető el magától értetődően benne, az első, valamint az utolsó hat ének mintha el is maradhatna. Bármily kézenfekvő azonban a Németh László-i magyarázat, hogy a művet csak a *részletmunka örömeért* (!) nyújtották volna el, mint a rétestészta, a kiadás körüli hercehurcák, Csengery Antal meggyőzési hadjárata s az az öncenzúra és *részleges nyilvánosság*, ami Arany műveire jellemző (gondoljunk csak arra, hogy csak bizonyos dolgokat csak bizonyos személyek tudhattak meg), legalábbis gya-



TÖRÖS GÁBOR: ARANY JÁNOS



TÖRÖS GÁBOR: BOLYAI FARKAS

núra ad okot. És ehhez tegyük még hozzá, hogy a kéziratok hagyatékot — kegyeletből vagy miért — sem Arany László, sem Vojnovich Géza nem bocsátotta rendelkezésére senkinek — s így végleg oda is veszett 1944-ben.

5. Induljunk ki talán abból, hogy a *népnyelvi* irodalomfelfogás, melynek szellemében Arany alkot, bár néha rejtetten és nem tudatosan, de már a hatvanas évek elejétől gyakorlatilag az úgynevezett „irodalmi Deák-párt“ megalakulása óta) konkrét gyakorlati-politikai célokat szolgál, már csak azzal is, hogy viszonylag logikus elvek szerint s egységes nyelven érvényesül. Az igen heterogén fővárosi közönségnek — mely nagyrészt (sváb, zsidó, szlovák stb. eredetű) asszimilánsokból meg különböző dialektusokat beszélő, vidékről felszivódott rétegekből áll, és elsődleges célja az érvényesülés — létérdeke a hatalomhoz és ennek az intézményekben megnyilvánuló kódhasználatához való hasonulás, alkalmazkodás.

A dzsentroid-biedermeier (lásd Szerb Antalnál) szemléleti elemekre felépülő népiesség az ötvenes évek elején két áramlatra szakad, s a későhegyre menő irodalmi belharcok (a Petőfi-epigonok, személyeskedés stb. elleni harc) során a hatvanas évek második felében a *tájnyelvet* használó népies frakció elveszti tömegalapját, a birtokos osztályok ugyanis, mielőtt részt kapnak a hatalomból, vagy közömbössé válnak az irodalom iránt, vagy az intézmények felé fordulnak. A tájnyelvre épülő költészet, irodalom (melynek ugyan néhány alapon gondolatát különben századunkban a Wiener-csoport igazolta — német nyelvterületen) azonban képtelen volt az intézményesülésre. Nem egységes volta miatt, intézmények híján kizáródik, szubkultúrává minősül vissza. A népi irodalmi iskola nyelvezete következetessége, intézmények támogatása státusa miatt azonban mértékké, etalonná válhatott. Arany mandátuma, felelősségvállalása ebben a helyzetben — már csak azért is, mert a vezető kulturális intézmények tagja, képviselője — rendkívül kényessé, több értelművé válhatott.

6. Arany ebben a kényszerhelyzetben — természetesen a nyilvánosság által rá-mért szerepből adódó feladatok, elvárások határain, keretein belül — egy mélyen ezoterikus bensőség-költészet felé tájékozódik. Ezzel párhuzamosan azonban el kellett végeznie a népi irodalmi iskola (ideológia?) alapfogalmainak kritikáját is (néhány utalást láthatunk erre a *Toldi szerelmében*), ami végső soron saját mandátumának megkérdőjelezéséhez vezet, annak ellenére, hogy mindvégig megőrzi a társadalmi formák (jogi viszonyok, erkölcs stb.) rá annyira jellemző fetiszizálását, mint később látni fogjuk, az ellentmondás valójában csak látszólagos). Arany a legtöbb kérdőjelet a nemzeti szellem és a levantei fogalmak körül helyezi el. A nemzeti szellemet ugyanis elsősorban mint tipikus hibalehetőségek gyűjteményét ábrázolja. A levantei pedig — ugyan nem nyilvánvalóan, de — még rosszabbul jár, különös módon éppen azért, hogy azonosítják a hegeli „hősor“ fogalmával. Ebben azonban semmi meglepő nincs: Erdélyi 1857-ben megjelentetett vitairatában, *A hazai bölcsészet jelenében* Hegel tanait tartja „a magyar szellem számára a legmegfelelőbbnek“, s a kor uralkodó osztályai a „levantei“ látást uralmuk előképét s igazolását. A levantei, ahogy a közzelfogásban akkor él, az az időszak, amely körülbelül az Aranybullától egészen az Anjou-kor végéig tart, s amelyben a magyar köznemesség kialakul. Csodálatos időknek érzékelik: második honalapítás, a nemesi nemzet megalapítása.

A hősor konvenció: ha adott, történelmileg meghatározott kor (esetünkben a levantei) keretei közt lokalizáljuk, ez oda vezet, hogy csupán egy, a kor lényegét hordozó személyiség lehet a művön belül, akitől aztán minden függ. De akkor hol a szép igény, hogy „festeném a magyart szabadnak, fegyverforgatónak“ stb.? Márpedig az igény megvan, Arany látszólag valóban elhiszi, hogy a levantei legfényesebb időszaka, az Anjou-kor: egyfajta hősor. De innen az a megkötés is, hogy valóban magáértvaló hős csak Lajos lehet (az epikai hitel megsértése nélkül). Az ő családjának a sorsa az a transzcendens tartalom, ami a műben megnyilvánul. Mert: „Lajos *erénye* által, saját személyére nézve kiküzdte magát a fátum alól“, de tudjuk, az epikus megformálás sejteni engedi, hogy mindez csak halasztás.

Toldi, a „főhős“ csak szerepátruházás révén jut autonómiához, mint a *király bajnoka*, aki a bajvívás közben *magá a király személye*. (Gondoljunk csak Bánk szavaira: „Ezt én mondom, a király maga“) Persze, ez az autonómia — viszonylagos. Toldi egzisztenciája túlságosan is meg van határozva azoktól a társadalmi állapotoktól eredő előjogoktól, amelyek végső soron az egyetlen individualitás, a királyság önállóságát, magáértvalóságát meghatározzák. Ugyanakkor ezek a keretek, melyeket Lajos is csak *erénye* révén képes meghaladni (gyakorlatilag úgy, hogy a „fátum“ és a társadalmi mozgás hatásvonalát föl fogja, adótnak tekinti, s így gyakorlatilag majdnem korlátlan manipulációs lehetőségre tesz szert), magukban hordozzák a (pozitív) törvény tekintélyét, ami ahhoz vezet, hogy nem is a cselek-

mény magábanvaló jelentése a lényeges, hanem az, hogy mi ruhazza fel ezzel a jelentéssel; s a hősökkel nem valami történik, hanem valamiben történnek. (Nem kell azonban megfélemlíteni arról, hogy a pusztán történelmi helyesség érdektelen dolog esztétikai szempontból — Hegel szerint. Ilyen szempontból Arany szándéka, hogy egy adott fogalmat konkrét, minden részletében valós történelmi helyzetben forgasson, vizsgáljon meg, óhatatlanul esztétikaidegen elemek jelenlétéhez vezet. Például az itáliai hadjárat sok eleme ezért terheli a művet. Az *epikai hitel* eszménye, úgy ahogy Aranynál vagy Eötvösnél — a *Magyarország 1514-ben* előszavában — megfogalmazódik, külsőleges, a közlési helyzetből következik.)

7. Az elsődleges szerep hálóként terjed szét a cselekmény folyamán, ami az igen aprólékos lélektani, jogi, kortörténeti árnyalás miatt úgyszólván magától értődik, láthatatlan. Lényegében az egész költemény a rejtőzködés és idegenség légkörében folyik le, s a tér és idő szervezése is mintha csak ezt akarná alátámasztani — otthon és idegen hely lényegül át hol rejtkezhelyé, hol csapdává, hol semleges „küzdőtérre“, s az idő valós múltása is állandó korrekcióknak van kitéve. Valójában a tér-idő szervezettség már romantikán túli.

A világ, amelyben a hősök mozognak, jól egyénített, anyagi valósága szinte megingathatatlan; és mégis, az archaikus, lovagregény előtti motívumok alapvető szerepe arra kell figyelmeztessen, hogy aligha lehet szó valóban ortodoxan értelmezett realizmusról. A hadba vonuló királylány motívumai (lásd *Die Königstochter im Heerdienst*, valamint a *Bankó lánya* mondai kört) szinte rögeszmés ismétlődésükkel, valamint Toldinak a Grál-mondakörre visszavezethető „átöltözései“ övatosságra intenek. Például a cselekményt elindító első énekben a magyarázók általában csak Lajos *bűnös könnyelműségét* emelik ki, ám a gesztusban, mely elindítja a lavinát, több mitikus elem zsúfolódik össze. Ezek közül az egyik az idegenségérzet (vö. Parsifal válasza), valójában a királyi fátum nem-evilágisága, nem néphez kötöttsége; ami majd a Laczfival való összetűzést is indokolja, a másik pedig a királyi csábító motívuma. Ám a csábítás nem történik meg, nem történhet meg. A király szerepét Toldira ruhazza. Toldi azonban nem *akarja* elfogadni a felkínált boldogságot, s mint Arany embereszményének prototípusa nem is fogadhatja el; de az előbb vázolt szerepkonstrukció miatt sem fogadhatja el, hiszen ez látszólagos önállóságának a végét, hős voltának feladását jelentené. Toldi így egy sajátos szituációnélküliségbe jut: a lovagi renden s a királyi fátumon belül van még (mivel tettét még nem ismerik), de annak törvényei már csak mint külsőleges kényszer jelentkeznek számára. A magába zárt ösztön (szerelem) azután el is vezeti a szerep tudatos megtagadásáig, illetve Lajosnak (akit nem egészen hízlegően „lovagok királyának“ nevez) a tagadásához, ami valójában azonban saját létformájának a tagadása is. Lajos haragja, mely Toldi társadalmilag és fizikailag teljes megsemmisítését célozza, így teljesen indokolt; de épp ez indokolja Toldi haragját is Tar Lőrinc ellen, aki egyéniség híján csak balogul teljesíti az elvállalt férj-szerepét.

Lényegében Piroska választási szabadsága is a királytól ered, annak *különös kegyéből* (és hogy ez mit jelent, arra nézve lásd a Bankó lánya mondakör némely elemét — próbatétel stb.). Persze, ez meg is szabja a választási szabadság érvényesülési körét, hisz — paradox módon — a lány csak akkor élhet szabadon e joggal, ha hajlamai ellen választ.

Toldi útja alatt, mint orosz népi babák kerülnek elő egymás cselekvéseiből a szerepükben meghatározott alakok, de mint látjuk, mindegyik a királyi fátumból nyeri szituációját — vagy szituációnélküliségét. És ebből a világból csak fölfelé, a túlvilági boldogság transzcendenciája felé, vagy lefelé, a kárhozat felé van kiút, hisz a bennmaradásra az egyetlen út az egyéni tulajdonságok elvesztése. És akkor „hőskor“? „Leventekor“? „Polgárosodás“?

8. Egyáltalán: egy modern irodalomtudományban van még valami keresnivalója egy — abszolút értelemben vett — hősfogalomnak?