
KÉRDÉSEK ÉS VÁLASZOK

A MÍTOSZ TELEVÉNYE ÉS VIRÁGA

BORI IMRE

A mítosz televénye Kriza János *Vadrózsák* (1863) és Orbán Balázs *A Székelyföld leírása történelmi, régészeti, természetrajzi s népismei szempontból* (1868) című kiadványában képződött, virága Arany János *Buda halála* (1863) című művében nyílt ki pompázatosan. De ha arra gondolunk, hogy Orbán Balázs is 1862-ben kezdte munkájához az anyagot gyűjteni, s hogy az ő szempontjai is abban az időben kristályosodtak ki, akkor a mitikussal való találkozásokat is az 1860-as évek elején látjuk összpontosulni, míg hatásuk az elkövetkező fél évszázadot is beugározza: Orbán Balázsé Jókai regényeiben (*Bálványosvár*. 1882; *Minden poklokon keresztül*. 1884) hogy nyomot, Kriza balladagyűjtése és Arany János „hun regéje” a magyar szecessziós képzőművészet vezető egyéniségeit, Körösfői-Kriesch Aladárt és Nagy Sándort ihleti. Ilyen módon a preraffaelita ízlés magyar irodalmi ősforrásait vehetjük szemügyre, nézzük akár feltűnését Kriza Jánosnál és Orbán Balásznál, akár megvalósulását Arany Jánosnál.

Kriza János gyűjteményének megjelenése 1863-ban nem csupán a magyar népköltészeti gyűjtések történetének egyik nagy pillanata és fordulópontja, hanem a magyar népiesség Petőfi utáni történetének is döntő eseménye — a ballada-ismeret történetével egyetemben. Felfedezés-számba ment ugyanis Kriza szövegeinek a megismerése. Az mutatta meg magát, ami addig rejtve volt, ami az addig ismert, „felfedezett” népköltészetből tulajdonképpen hiányzott: a mitikus ősiség mind hangban és felfogásban, mind tematikában, általában pedig a kidolgozásban. E gyűjtemény tiúkrében vált a népiesség akkor már szentesített gyakorlata és elmélete egyaránt problematikussá. Elsősorban természetesen Petőfié, amelyről akkor már többek között az a nézet alakult ki, hogy az „szorosan kapcsolódik az újabb stílusú népdalhoz és az alföldi (betyár) balladához” (Kiss József).

E kérdés kérdés voltát Arany János már 1860-ban észlelte, amikor a *Naiv eposzunk* című tanulmányában a következőket írta: „Mostani népköltészetünk ugyan nem gazdag az ilyenekben (ti. a „költőileg nyilatkozó” művekben): de amivel bírunk, az kétségtelenül magán hordja a

költői alakítás bélyegét, elannyira, hogy némelyik, kompozícióját tekintve, mesterművekkel kiállja a versenyt. Csak a Fehér László című zsványballadára hivatkozom, melynek benső alkata, dacára a silány verselésnek, tökéletes költői kompozíció; vagy a közelebb Gyulai által ismertetett Ajgó Márton-t hozom fel, melyet szebben műköltő sem alkot-hata...” Innen és ebből pedig közvetlenül következnek, amit Arany János preraffaelita sejtelmének nevezhetnénk. Arany ugyanis a nép ösz-tönszerű jó ízlésének, költői érzékének a bizonyosságát látja a felhozott balladákban, s azt állítja, hogy ez az ízlés akkor volt épp és teljes, amikor „a nép és nemzet elnevezés egy jelentéssel bírt”. 1879-ben Gyulai Pál és Kriza János felett tartott emlékbeszédében ezt a tizenkilenc esz-tendővel előbbi felfogást látszik igazolni: „Ismertünk ugyan Kriza előtt is néhány szép népballadát, de azok inkább csak az alföldi szegény le-gények tragikumát tárgyalták; az ó-székely balladák részint a mesék világába, részint a lovagkorba ragadtak bennünket, megérintve történel-mi emlékeinket is... Addig ismert balladáinkból hiányzott a fájdalom, a lelkiismeretfurdalás, a kétségbeesés démonizmusa, a szubjektív csodás, a balladaköltészet ez eleme, mely oly rejtélyes költői színt kölcsönöz e műfajnak: az ó-székely balladák tragikai katasztrófája nem egyszer jelen meg ily alakban, sőt a vallásos miszticizmus is megrendül olykor ben-nük. E mellett legtöbbször nem oly lírai levegő veszi körül őket, mint gyakran az alföldi balladáinkat, amelyekben a körvonalak mintegy el-mosódnak: a cselekvény gyors menete, élénk izgatottsága, a szenvedély erőszaka hangzik ki belőlük s a fenség bája ömlik el rajtuk, amidőn pedig hosszabbra nyúlnak, epikai alakot kezdenek ölteni, mintha egy elveszett nagyobb epikai mű epizódjai volnának.” A *Vadrózsák* szövegeiben mintha együtt találták volna, minek hiányát Kölcsey Ferenc óta annyian, költők és tanulmányírók, felpanaszolták, s amit Arany János is vissza-sóvárgott. Így Gyulai Pál lényegében csak azt nem mondta ki, hogy a *Vadrózsák* lapjain a magyar naiv eposz visszénye látszik. Idézett jel-lemzése ugyanakkor nem a történeti múlt, hanem a korabeli ízlésváltás nyomán támadt új igényeknek a jellemzőit sorakoztatja fel — egy pre- raffaelita programba is beillő ismérvekként, természetesen anélkül, hogy Gyulai Pál ennek ismeretében beszélt volna. Másfelől is korszerűnek mondhatók mind a gondolatok, mind pedig az elvárások, hiszen a neves Gaston Paris is 1865-ben keresi a francia őseposzt, azaz a naiv eposzt, és szögezi le, hogy a „hősköltészet eredete a népköltészetben keresendő” (Guisepe Cocchiaro). Gregus Ágost ugyancsak az 1860-as években a magyar népballada felfedezését ünnepli a székely balladákról szóló köz-lésekben. „Az ó-székely regedálok — írta *A balladáról* című oly jelen-tős nagy tanulmányának második kiadásában (1886) — felkutatása előtt irodalmi történetünk a magyar népballadáról alig mondhatott többet. mint: volt — nincs.”

Az a fél évtized tehát, amely a *Barcsai* című ballada megjelenésével

vette kezdetét (kiadta Kriza János „türelmetlenkedő” gyűjtőtársa, Nagy Lajos, 1859 októberében) és a *Vadrózsák* kiadásával (1863) zárult, izlés-történeti fordulatot hozott, és mind a balladafelfogás újrafogalmazását, mind az új szépségesezmény kialakítását segítette és siertette. Kriza János gyűjteménye első kiadási tervével a magyar népies ízlés előtt járt, hiszen — mint Szász Károly írta — a „népköltészet iránti érzék s általános érdeklődés még akkor nem volt felébredve”, s különben is az 1840-es években nem az olyan típusú népköltészetre volt az akkor konstituálódó magyar népiességnek szüksége, mint amilyent Kriza János gyűjteménye tartalmazott. A népdal népiessége volt az, amit majd újstilusúnak nevez a népzene-tudomány, így az érdeklődés a „népdalkultusz körében maradt”, míg „az eibeszelő hagyományok vagy a már leáldozni kezdő eposz, vagy az ébredezni kezdő mythosz-tudomány körébe utaltattak” (Horváth János). Egy fölöttébb jellemző, visszaperlésnek minősíthető folyamat indult meg tehát, és a körülmények tették, hogy az 1850-es évek második felében és az 1860-as évek elején az olyan típusú nagy költemények előfeltételei teremődtek meg, mint amilyen a *Buda halála* volt.

A társadalmi-történelmieket az irodalomtörténeti vizsgálódások lényegében már előszámlálták, korhoz tapadó mondanivalóját is megragadták, s jelezték a Csaba-trilógia elgondolásába rejtett, alapjában véve kétes hitelű, *Az ember tragédiájával* korrespondáló optimizmusát is (Grexa Gyula: „... a *Csaba királyfi* tendenciája az, hogy a hunok elpusztult birodalmát Árpád négy évszázad múltán új életre támasztja, és most, ha csapások érik is, fönn fog maradni Attilának — illetőleg Árpádnak — nemzete az idők végéig.”). Akkoriban „nőtt föl a hunok dicsőségének terebélyes fája” is, hiszen jelentős figyelemmel fordult a kor is ez előidők felé: Arany János is 1855 körül már olvasta Szabó Károly segítségével a francia Thierry Attila-mondáit, amelyek majd 1864-ben jelennek meg magyarul ugyancsak Szabó Károly a hunok Thaly Kálmánja (Grexa Gyula) tolmácsolásában és az Attila-kultusz bizonyosságaként. Könnyen összefonódhatott tehát Arany költői felfogásában a „mondai kor” és „epikai hitel” igénye, ahogy azt magának és a magyar irodalmi közvéleménynek, valamint esztétikai gondolkodásnak az 1850-es évek végén írt Zandirhám-bírálatban tisztázta elméletileg, s adta meg formáját gyakorlatban a *Buda halála* megalkotásával, amikor is valóban a „monda variánsai közt szabadon válogatott” az „eposzi hitel” elvével megszerzett költői szabadsága jogán, és mondhatta széljegyzetében (ezt Keresztury Dezső idézi Arany-könyvében), hogy a költőnek a mondák Attiláját kell előállítania, nem pedig a történelmit.

Szerencsésnek mondható „kalevalai” kezdetről vall a *Keveháza*, amely Aranyak a hun mondákból vett epikus énekei sorát nyitja. Ennek írásával, mint Tompa Mihállyal közölte, „terra inkognitán akar járni”, s járt is egy ilyen vállalkozásnak minden kockázatával és kitérőivel mindaddig, míg el nem készült a *Buda halálával*, és majd tétovázva próbálko-

zik még 1881-ben is a végső céljához vezető út megtalálásával. Az eposzforma ellenállt minden kísérletének, pedig szándékában volt „azon élet-halál küzdelmeket varázsolni szem elé, melyek próbatüzén keresztül a földiek sorsát intéző hatalom az egész emberiséget, vagy annak nevezetes részét, például egy nemzetet, létele céljához, majdnem láthatóan, közelebb segít, valamely eszme befogadására érlel, vagy enyészettől megóv”, mert az eposzoknál oly lényeges „műalkat” problémájával nem tudott megbirkózni, míg „hun regéivel” a „benső alkat” tökélyét érte el. Majdnem bizonyos, hogy a rege Aranynál is balladás verset jelent, amiként Greguss Ágost is ilyen módon érti („A balladáról — mely alatt már most mindig csak a regés balladát fogjuk érteni — eddig annyit tudunk, hogy regél, még pedig dalban. Ezért magyarul helyesen nevezték el regedálnak... A ballada... regét mond el dalban...”) a terminust, ezért azután nagyon komolyan kell venni a költő műfaji minősítéseit. A *Keveháza* „Hábor éneke”, a *Buda halála* „hun rege”, betétje, a csodaszarvasról szóló szöveg ugyancsak „rege”, tehát az eposztól méretben kisebb epikai alkotás valamennyi, beleillő a „nép elbeszélő hagyománya” körébe. A balladaszerűség (ez Horvath János kifejezése) kérdéséről van itt szó, és ennek jegyeit maga Arany János határozta meg Szász Károly verseiről írott 1861-es bírálatában. „Természete a balladának — olvassuk — ... hogy nem a tényeket, hanem a tények hatását az érzelem világára, nem a szomorú történetet, hanem annak tragikumát fejezi ki minél erősebben. Magokból a tényekből s járulékaiból, mint idő, hely, környezet, csupán annyit vesz föl, amennyi *mulhatatlanul* szükséges, csupán annyit a *testből*, mennyi a *lélek* feltüntetésére okvetlen megkívánatik...”

A balladaszerűség ilyen értelmezése is újdonságszámba vehető, akár csak a hun mondák költői felhasználásának a ténye, mert e mondákkal való költői foglalkozás „eleddig a magyar, főleg elbeszélő költészetre nézve egészen joggal nevezhető ismeretlen földnek” (Tolnai Vilmos). Az új, amelynek kezdeményeit majd tökélyre emeli a *Buda halálának* a szövetében-szövegében, az a nyelv és vers kimunkált édessége és artisztikus plasztikussága, végeredményben egy új „aranyjánosi” költőnyelv-bravúr, „tömény oldat” (Szerb Antal), s előtte még nem „komponált” vers-zene, és a stilizáció kínálta lehetőségek maradéktalan felhasználása.

Az első remekmű-kísérlet a *Keveháza* volt 1853-ban. Ez a költemény „a kristályok telt és éles fényével ragyog elő a *Csaba királyfi* első dolgozatának ritka szövésű, bizonytalankodó tizenkettésekben előadott, nagyon is közhelyszerű intrikái közül” (Keresztury Dezső). S valóban, édesen zengő s mégis feszességről árulkodó versnyelv hangzik itt fel már az első hangütéskor, az első versszakban és viszi ezt a melódiát a költő végig azután harminchét versszakon még át:

Mért vijjog a saskeselyű?
 Mért szállong a turul s ölyű,
 Hadintéző, baljós madár,
 Széles Dunának partinál? —
 Azér vijjog a keselyű,
 Azér' szállong turul s ölyű,
 Mert holnap ilyenkor, halott,
 Százezrivel fog veszni ott.

E verszene fontos eleme a ritmus sajátossága is, amelyet ugyancsak Keresztyur Dezső írt le: „Ritmusa byronias beszélek nyolcszótagos jambikus soraié. De ezeken a jambusokon egyre erőteljesebben áteng, a legforróbb, leglátomásosabb szakaszokban teljes diadallal urrá lesz a hangsúlyos ritmus, az »ősi nyolcas«, mindazzal a díszítő elemmel, amelyet a nyelv természetes lüktetésére figyelve hoztak létre ősi, a finnugorság és törökség homályába vesző századok.” Vas István, ki a *Keveházáról* elragadtatott oldalakat írt, az ősi nyolcasnak és a négyes jambusnak itt tapasztalható „végleges és természetes összefonódását” merész kivételnek, akkor még rendhagyó újításnak, szokástiprásnak minősíti, nevezvén e verselést a „törvény látszatát sugalló, állandó szabálytalanságnak”. S ha nem is lelkesedik a költemény „parnassien szépségéért” és „hideg művészi tökélyéért”, mégis leírja: „a *Keveházát* lehet akár prae-parnassien költeménynek tekinteni, melynek szépségei méltók a francia Parnasse két nagy költőjéhez, Leconte de Lisle-hez, akinek *Poésies barbares*-ját kilenc, és Hérédiához, akinek kötetét, a *Les Trophées*-t negyven évvel előzte meg a *Keveháza*”. Nála is kéznél van a Flaubert-párhuzam, ha a népnevek és fegyvernevek felsorolásában örömet lelő művészetről van szó, a legfontosabbnak azonban Arany János versében azokat a képeket és részleteket tartja és emeli ki, amelyek a „tisztá költészet indokolt gyönyörével borzongtatják meg az embert”. Egyik példája a következő versszak:

Kelen táján, a hegy megett,
 Borulni látom az eget;
 Kelen körül setét a föld,
 Mozdulni látom a mezőt:
 Minden porszem egy-egy vitéz,
 minden fűszál egy kelevéz,
 S a hűvös éj hő szellete
 Százezrek lehellete.

„Vad szépségűnek” mondja az alábbi négy sort:

Kő nem maradt másik kövön,
 Nem csecsszópo anyaölon;
 De távol még a völgyi harc
 Fel-felsívít, meg elviharz . . .

Szokatlan képek, leleményes rímek, és szokatlanságot sugalló, de mégis megejtő hatások . . . — a *Keveháza* igazi szenzációi, és a művészi célnak körét át nem lépő jellemzői. Zenei-esztétikai hatáson kívül mást hiába keresünk például a rímek magas és mély magánhangzós változatát kijátszó megoldásban:

Sötét az éj: elig-elig
 Hogy a vízfény fehérélik;
 Csendes a táj; alig-alig
 Hogy a folyamzugás hallik . . .

A *Keveháza* írása közben megismert örömök emlékével dolgozik az 1855—1856-os keltezésű ún. Csaba-töredékeken is. Arany János az archaikusnak modern patináját akarja kikísérletezni. Ezt látszik bizonyítani, hogy a *Csaba királyfi* első, a *Keveházával* egy esztendőben készült kidolgozása szinte minden ízében, főképpen pedig hangnemében különbözik a *Keveházától*, még a *Csaba királyfi* második dolgozata éppen ennek a közlés-módnak a folytatását és továbbfejlesztését mutatja, igaz, nem nagy részleteket átfogó módon, hanem főképpen verssoroknyi terjedelemben. Ám ezek is elegendőeknek látszottak ahhoz, hogy Sötér István megállapíthassa, Arany János e töredékekben a „költői nyelv egy régies-krónikás változatának a kialakításán” dolgozott a szófűzés ritkaságszámba menő megoldásaival, a stílus ódonságának előállításával, a régi magyar nyelv clemeinek felidézésével, elannyira, hogy emlegetni lehet Arany „rafinált stíl- és rímművészetét” is. Van itt „naiv zengés”, s egyre gyakrabban magas szinten művelt archaizálás, amit Sötér István „Krónikás-archaikus módnak” nevez, hogy megkülönböztethesse a *Buda halálában* az „archaikus-regényszerű színezettől”. A Csaba-töredékek ilyen soraira gondolt többek között:

Ki fogja megtorolni méltóan estedet?
 Vérrel beundorított fejedelmi testedet?

De idézni lehetne még többet is, megoldva Sötér István példáit, többek között a következő versszakkal:

Nem mint bajnok, dicsően, esett el a csatán,
 Nem nyugodott le, mint nap, piros vénség után,
 Orozva, böcstelen tör ejté meg a királyt;
 Méltóan ki torol meg ily méltatlan halált!?

A legjelentősebb újdonsága ezeknek az 1850-es évek derekán papírra vetett töredékeknek, „eposz-próbáknak” a „szép Mikolta” preraffaelitá-ízlésre emlékeztető portréja mind a kép-elemek, mind az egész betelengő erotikus tónus miatt:

Tündérvilágnak hinnéd a csarnokos Budát,
Fény, szín, zaj lelkesíté a nászi palotát;
Benn a király, mosolyogva — ruhája dús bibor,
Gyémánt s arany kehelyben előtte drága bor.

Elűtte a menyasszony, miként egy napsugár,
Mint tükörrel vetett fény, — táncot libegve jár;
Szépségin összeolvad, szeméremmel vegyest,
A szűz lélek szerelme s a habzó vérü test...

A költői tapasztalat szerint pedig a *Csaba királyfi* első és második kidolgozásának az az eredménye, hogy Arany János felismeri, amit keresett, az „őszerűen naiv forma” csak az előadásmódban, nyelvi-verselésbeli síkokon és ikonográfiai megoldásokban valósítható meg, az eposz műfajában azonban már nem.

A *Buda halála* elgondolásakor már le is mond a műfaj ostromáról. Tompa Mihálynak írott levelében „verset”, „nagy munkát” emleget csupán (1862. jún. 20.), pedig akkor már az énekek fele nyilván kész volt. Erről vall a költemény terve is a költő megfogalmazásában: „A körülímenyekben rejlő végzetesség által, melyet Detre ármánya elősegít, Etele oda sodortatik, hogy bátyját, Buda megöli.” Mondai magnak elég az Isten-kardja mondája, tragikus töltésnek pedig egy isteni tiltás-követelmény: Etelenek le kell győznie önmaga indulatait. Ez utóbbi ugyanolyan szerepet kapott, mint Madách tragédiájában a tiltott fa gyümölese. A kettő (ti. a kard és a tiltás) pedig egymás mellett van:

Itt az idő — mert lám, győztes akarattal
Győzi magát, s harcol riadó haraggal;
Diadalt Ármányon ma is üle szépen,
Bátyja unott élte ment hősi kezében.

Itt az idő, hogy már birodalmát bírja,
Miképen öröktől ez meg vagyon írva,
Mély titku rovással, fent, a Világ-fáján:
„Űr az egész földön, ha ez egy hibáján.”

Nosza hát teljék be, ami betelendő!
Jó, vagy gonosz is bár, jöjjön a jövőendő!
Nagy tettekre ma én Eteleét eljegyzem:
Isteni kardommal derekát övedzem.

(Nyolcadik ének, 325—336. sor)

Ezt követően „álmot lát” Etele — tudjuk, végzeteset, mert a sors ígérte isten kardja odakerül ugyan derekára, de fonákjára fordul az életme-

nete: ez a kard lesz Buda balvégzete (ellopatja, de az ő kezében csak közönséges kard az isten kardja), és Etelének sorsát is végső fokon ez pecsételi meg, mert Buda megölése miatt méltatlanná válik viselésére (Loisch János).

Az irodalomtörténet-írás szinte mindmáig a nagy költemény eposzi és „nemzeti” vonatkozásainak felkutatásán és megmutatásán fáradozott mindenekeelőtt, figyelmen kívül hagyva magának a költőnek az adalékait e kérdésekhez, nevezetesen, hogy a *Buda halála* rege, illetve „nagyobb beszély”, s hogy benne valójában a magánélet szférája van előtérben, hiszen maga Arany írta az első kiadás előszavában, hogy a „jelen költemény, amennyiben Buda viszonyát Etelével tárgyalja, teljes egész”, s ugyanott máig érvényes módon figyelmeztet: „Mi az elbeszélés ószerűen naiv formáját illeti, az nem affectatio...”

Amikor tehát általában elfogadjuk Riedl Frigyesnek azt az állítását, mely szerint „Arany magát *Buda halála*-nál egy középkori regös-nek... lelkebe és beszédmodorába képzelte”, akkor ezt a szerepjátszást preraphaelita-típusú viselkedésnek és gondolkodásnak is tartjuk, amelyben a költőnek nem kell megtagadnia XIX. századi „modernségét” sem, s érvényesítheti úgynevezett pozitívista, az okokat már csak a körülményekben látó felfogását, élet- és sorslátását is. Másképpen nem lenne helytálló Barta János állítása: „A *Buda halálában* bámulatos szintézist hozott létre archaikus és modern, naiv és differenciált elemekből.” Egyértelműnek látszik tehát, hogy Arany János édes új stílje, amelynek ízét a *Keveháza* írásakor ismerte meg, a tízesztendei érlelődés után valóban aszúvá vált, és elhíhetjük Gyulai Pálnak, a költő valóban a *földolgozásban*, nem pedig a költői *tárgyban* kereste az újat. Artisztikus vonásaira kell tehát főképpen figyelni, ezek között pedig nem csupán a művészi archaizálásra vallóak vannak (ezekről Tompa József állapította meg, mennyire sokoldalúak), hanem a XIX. század második felének költészeti ízlését előlegezők és megfogalmazók is, az impresszionizmusig és szecesszióig. Barta János beszél arról, hogy nem szabad csupán a régies színezetet becsülni a *Buda halálában*, hanem fel kell fedezni benne a „nyelvnek, a stílusnak olykor már szinte impresszionista érzékletességét” is (a gond „vadul virraszt”; a nagy újság „mindenkit örömmel itat”; a szó „mérge-sedik nyelvé”; a nő „csattanva üvölté” stb.). Emlékeztetni kell ilyen módon a Babits Mihály és Vas István emlegette parnasszista leírásokra, amelyek a „tisztá költészet” jó példái is lehetnének. Az első nyomban a második ének elején található, s ez ugyancsak az első hajnal-, illetve reggel-képe is:

Künn már az arany nap sugarát előnti,
Mint páva ha büszkén toluit berzenti;
Szőke fodor felhők, hattyúi az égnek,
Uszuak vala tükrén a mennyei kéknek.

Tiszta az al-ég is, mintha üveg lenne,
 Messzire a látás föl nem akad benne,
 Reggeli szellőcske mosdatja hús árral,
 Csülan imitt-amott repeső bogárral...

A leírások ilyen ékkövei között van az ötödik ének több szakasza, amelyek Ildikó érkezését mondják el („Ildikó azonban feljöve, mint hajnal...” stb.), s már szecessziós a rajza Ildikó palotájának:

Mindez csupa művel remeken alkotva,
 Vésű hegye által virágzik a holt fa,
 Hajt levelet, lombot, de nem úgy, mint hajdan,
 Idegen sok színre van festve olajban.

Vérpiros a zöldje, arany a virága,
 Sziszegő sárkányá fonódik az ága,
 Zöld madarak közte hallgatva megülnek,
 Madárszavú csengők ahelyett csendülnek.

— — — — —
 Oszlopok a sátor-mennyezetig folynak,
 Indázva hol erre, hol arra hajolnak,
 Aranylemez a fát csillogva borítja,
 Közte nehéz bársony dagadó kárpítja.

— — — — —
 Mint egy mesevilág, oly ragyogó minden,
 Oly csuda, formákban, oly különös, színben...

(Tizedik ének, 289—296.; 301—304. és
 307—309. oldalak)

Tíz esztendővel előbb, az első kidolgozás során, jellemzően, a palotaléírásnál akad fel Arany tolla, és szakad meg a kézirat. Akkor még inkább a fa anyaga érdekelte:

A barna diófa habzik, mint a márvány,
 Közte kecskerágó van elhintve sárgán.

A szőke juharnak, piros tiszafának,
 Gyenge fonadéki összesímulának,
 Vízben a nehéz tölgy feketére ázott,
 Belőle a mester nagy gonddal cifrázott.

Az 1860-as évek elején inkább a „cifrázat” — az ízlésváltozás bioznyi-tékaként.

Az erotikus felhang sem hiányzik a költeményből, s a költői képze-

let azon a határvonalon halad, amely a szüzességet és szűziességet a bujaságtól választja el, s a kettőt találkozni engedi. Ez a női ideál majd a századvégé lesz, Arany János ilyen módon előtte járt a változásoknak. Etele szerelmi vallomásában készült ez az érzéki kép:

De te, gyermek-özvegy, Szigfrid után sirtál,
Másnak szerelemre soha meg se' nyitál;
Valamint a bimbó vissza ölet zárja,
Ha korán-hév napnak elhagyta sugárja.

Te is úgy maradtál napod kora szüntén,
Hervadva szerelmed hamari eltüntén,
Mielőtt még tudtad, igazán tanultad:
Ugy kellene siratnod valamint elmultat.

De mióta lettél édes feleségem,
Minden ölelésre gyönyörűbb vagy nékem,
Mert szép ködös arccal, könnyeborult szemmel —
Legszebb pedig a nő piros szerelemmel.

Nyilj hát, teljesedjél, én rózsavirágom!
Boríts leveliddel, puha boldogságom!
Szívja soká, szívja szép ajkad ez ajkak!
Kedvem lenne ma, hogy öleden meghaljak . . .

(Ötödik ének, 49—64. sor)

S a vágyakozó Ildikó?

Veti hamar leplét karcsu derekára,
Minden erén futkos szerelem hangyája . . .

(Tizenkettedik ének, 161—162. sor)

Az öncél művészi remeke azonban a *Buda halála* annyi artisztikus részlete ellenében is a betét, a hún-regében a csodaszarvas-rege. „A költemény mindvégig csodálatos rafinériával kelti azt a benyomást, hogy a naiv krónikás hangot stilizálja — írja Szörényi László. — S ebben a rekonstruált múltban is újabb múltbeli perspektívát tud nyitni, mikor a népvándorlaskori koloriton belül még külön megteremt a *Rege a csodaszarvasról* betét-darabnak ősköltészetire formált, mintegy a naivon belüli naiv hangvételt.” S valóban, miként Mitrovics Gyula is mondja, „bájos betét” ez a költemény, amelynek az események menetére semmi befolyása nincs, olvasóra gyakorolt hatása a zenei és piktorális elemek révén ellenben igen nagy, a költő számára pedig megismételhetetlen pillanatot gyümölcse, hiszen a *Toldi szerelmében* a *Zács Klára nótája* is be-

tét, de már nem naiv ballada. Arany János azonban tudta, hogy itt költőként, „szegény éneklőként” valójában „új dalok, új dolgok tolmácsa”, s ezt fogalmazta meg prófétikus rejtőzködéssel a *Buda halála* tizenkettedik énekének második versszakában.

Arany János szempontjából nem a példa, hanem az igazolás erejével van jelen az 1860-as évek első felében Kriza János *Vadrózsák* című székegy népköltési gyűjteménye. Egyrészt azzal, hogy történelmi nevek jelennek meg magánszerepekben, s ilyen módon ott, ahol „nemzetit” vélelni a figyelő, általános emberit, a magánélet szintjén realizálódottat talál vitathatatlanul a „népi epikus hagyomány” keretei között, másrészt a *Vadrózsák* olyan stílus-eszményt mutat fel, amely azonosulni látszik azzal a mitikus-misztikus életfelfogással, amelynek hatása felfedezhető az emberi sorsok „tárgyalásában”, és fő jellemzői között az archaizáltság (nyelvi és ikonográfiai) első helyen állt. Már azért is, mert jelentős mértékben a *Vadrózsák* szövegeinek sajátos varázsát és hatását éppen az „alak” különös volta adta meg, amit Kriza és munka- és gyűjtőtársai a szövegek „székeles zamatosításával” értek el. Maga Kriza „népiesítésnek” nevezte ezt a szövegpatinázó munkát. Önéletrajzában írta: „Lassanként tisztult bennem a gondolat úgy adni ki a népkölteményeket s szólásmódokat, oly hanglejtéssel éppen mint a nép kiejti — a virágot egész hímével, illatával mutatni be a közönségnek — a plántát úgy szólva azon módúlag mint a természet anyakebelén felvirult, állítani elé.” Ő nem fonetikai hűségéről van szó. Kriza János egy eszményi székeley nyelvet keresett s akart rekonstruálni, egy olyan tiszta nyelvi ideált látott maga előtt, amely a valóságos beszélt nyelvnek modellértékű képe lehetett, de nem hétköznapi megjelenési formája is egyúttal. Ezért gyűjtötte csokorba Faragó József a Kriza és munkatársai nyelvi módszerével kapcsolatban a terminusokat, lelve „átkorrigálást”, „javítgatást”, „purizálást”, „travesztálást”, „igazítást”, „toldást”, „fejelést”, „átöltöztetést”, „népiesítést”, „zamatosítást”, „népies székeleyesítést”, „székeley lére eresztést”, „székegy zamatosítást”. Kitetszik, tulajdonképpen archaizáló stilizálásról volt szó, akárcsak Arany Jánosnál, a tudatos nyelv művésznél, amikor a *Buda halálán* dolgozott egyidőben a *Vadrózsák* megjelenésével. Ezekben a gesztusokban már ott van a preraffaelita művészeti-ideológiai „szándék” nyoma is — a népi magyar középkor újrateregetése, művészi rekonstrukciója, természetesen már XIX. századi eszmei alapon. A stilizálás mind Arany János, mind Kriza János esetében archaizálás, ami majd a szecesszionál az ornamentikában materializálódik. Nem erre utal-e már Arany Jánosnál az, hogy „az írás tudatos archaizálásának egyik külsőséges fogásaként” (Tompa József) gót betűket alkalmaz a *Buda halála* első kiadásában az énekcímek szedésénél. Mindennek figyelembevételével felmerül a kérdés, amit előbb Szerb Antal, legújabbban pedig Sőtér István vetett fel: Arany János rokonságát a kor olyan alkotóival, mint amelyenek Hebbel, Wagner, Tennyson voltak. Szerb An-

tal szerint ezek a művészek a „történelmi megismerést keresték”, amikor „nemzetük legfőbb legendáit dolgozták fel”. „Ez a történelmi megismerés — írja Szerb Antal — kísértette félig tudatosan Aranyt, mikor a hun trilógiával viaskodott”. Sőtér István pedig azt mondja, hogy Arany-nál „megértés, vagy legalábbis érdeklődés nyilvánul meg... Wagner mítosz-koncepciója... iránt is”. Számolnunk kell ugyanis azzal a mély, már-már elhatároló erejűnek tartható hatással, amit Arany Jánosnak éppen a *Buda halála* című műve (s nem kis mértékben adva van a *Vad-rózsák* ugyancsak nagy hatása) a magyar képzőművészetre, ezen belül a szecessziós irányúra gyakorolt mint tudjuk Than Mórtól Kós Károlyig Székely Bertalan, Zichy István, Körösfői-Kriesch Aladár, Nagy Sándor, Remesy Jenő, Thoroczkai Wigand Ede, Csontváry Kosztka Tivadar alkotásain át. A *Buda halálában* a maguk törekvéseit találták képileg, esztétikai szervezettségben is megvalósultan: benne a „történelmi tematika összefonódott a népballadai, népmesei elemekkel és stilizált népművészeti motívumokkal” (Németh Lajos). Így a magyar szecessziós képzőművészet mintegy visszaigazolta Arany Jánosnak az 1860-as évek első felében képviselt művészeti törekvéseit, s rehabilitálta esztétikai szempontból is ezt a kort.