

A *Toldi szerelme* mint tragikus eposz

Rendképzet és tragikum Arany nagyepikájában

Ha a *Toldi* a hierarchikusan rendezett, naiv eposzi világkép helyreállításának meta-története (habár azért marad néhány, az eposzi totalitásba nem illeszkedő, nyugtalanító részlet),¹ akkor megkockáztatható, hogy Arany előbb helyreállította, amit a regényírók széttörtek – hogy azután ő maga újra széttörje azt. Ha a *Toldi* az „igazi”, az ideáltipikus (népies) eposz, akkor Aranynak tulajdonképpen nincsen több „igazi” eposza. Mindazonáltal, már a *Toldi* is ironizálja a népies elbeszélő – a 19. század közepén már erősen ideologikusnak tűnő – hagyományos szerepkörét.²

A *Toldi* estéjében pedig nemcsak a természetes idő- és értékrend fordul ki önmagából (a temetkezés megelőzi a halált, az alattvaló *Toldi* halála szükséges ahhoz, hogy az uralkodó rájöjjön: életműve, „a nemzet erkölcsének simítása” kudarcot vallott), hanem az Arany eposzelméleti írásaiban jelzett „visszatisztítás” helyett a mű a saját előzménye által felállított eszményeket is parodizálja.³

Ez az elégikus-ironikus alaphang – a nagy elbeszélések közül – először a *Buda halálában* nyer kifejezetten tragikus színezetet, méghozzá a szó „modern” (értsd: regényes) értelmében. Amíg a *Toldi*-ban még egyetlen bázismetaforából lépésről lépésre, jól követhető tropologikus áttételekből bontakozik ki a mű kvázi egységes világképe (óriás szunyog, gémeskút; a böglyökkel hadakozó ökrök, Laczfi háborúba induló vitézei; az eldobott malomkövel gyilkoló Miklós megmenekülését az Isten haragjával asszociáló „istennyilának”, egy égi háborúnak köszönheti), addig a *Buda halálából* feltűnően „hiányzik a szintek *mindegyikét* érintő kölcsönös feltételezettség”.⁴

Az egyes cselekedetek nem egy poétikus totalitás tükrében nyernek értelmet, hanem végtelenen kiszolgáltatottak a retorika szubjektív – a nyelv anyagiságát is

¹ Ilyen a főszereplő nyersesége, amely sem a természettel (például a farkaskölykök megsajnálása, majd az anyaállattal vívott harc hevében azok kiirtása), sem a saját lovagi énjével nem áll összhangban. A névtestvérével, a cseh Mikolával vívott párbaj (én-szimbolika) nem klasszikus lovagi harc, sőt Miklós nem is vívhatna lovagként, hiszen a gyilkosság bűne alól még nem nyerte el a királyi feloldozást, lásd SZILÁGYI Márton, „Köszönöm az Isten gazdag kegyelmének”. *Arany János: Toldi*, Alföld 2005/12., 85–97.

² Vö. MILBACHER Róbert, *Arany János és az emlékezet balzsama. Az Arany-hagyomány a magyar kulturális emlékezetben*, Ráció, Budapest, 2009, 169–197, különösen: 187–190 („A *Toldi* narrációja és a népköltői imázs szükössége”).

³ A Gyulafy-fivérek ilyen szempontból a „toldiság” tökéletes ellenképei, amennyiben a haza becsületének megmentése helyett csak a saját szerelmi ügyükre koncentrálnak. Az apródok éneke pedig azzal parodizálja a *Toldi*-t, hogy annak elődszövegét, Ilosvainak a ponyvahagyományhoz kötődő vitézi énekét a maga tisztaságában szólaltatja meg. Ez provokálja ki (újfent) *Toldi* „tragikus vétkét” (fátumát), amivel a hős felidézti maga ellen a Nemezist, ami végül – ahogy különben az első részben is – a katharszisz eszközünek bizonyul. Vö. SZILÁGYI Márton, *Bűnbeesés és megtisztulás = A magyar irodalom története*, II. (1800–1919), szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Gondolat, Budapest, 287–296.

⁴ S. VARGA Pál, *Retorika, transzcendencia és tragikum a Buda halálában*, It 2012/1., 4.

magában foglaló – önmozgásainak, ami ráadásul sok esetben feltűnően téves előfeltevésekre alapul, és/vagy téves következtetésekhöz vezet. Mindez pedig nemcsak az olvasó, de még a hősök előtt is rejtett érdekeket és motivációkat tár fel az „eposzi hitel”⁵ jelentős sérelme nélkül.⁶

Az isteni és a természeti szféra a *Buda halálában* már-már prózai módon elválnak egymástól, és olykor illetéktelenül hatolnak be a másik területére. A testvérviszályt és a nyomában járó törzsi meghasonlást a mű például olyan legfelsőbb fátumként jelöli meg, amely fölött még Hadúrnak sincs hatalma.⁷ Ezzel kapcsolatban Dávidházi Péter⁸ és S. Varga Pál joggal hangsúlyozzák, hogy a *Buda halála* tragikumja végső soron az általa parodizált görög hősmondák és a kálvinista tanok egymással is kontamináló világképéből bontakozik ki.⁹ (A görög sorsfogalom és a keresztény tanok poétikailag motivált vegyítése egyáltalán nem szokatlan a korabeli kritika kontextusában: találkoztunk vele már Kemény Zsigmondnál is, és később ez az egyik meghatározó jegye Beöthy Zsolt tragikum-monográfiájának, amely kirobbantotta a századvégi tragikum-vitát.)

A *Daliás idők / Toldi szerelme* szövevényes keletkezéstörténetében a tragikum-koncepció már az első ötletcsíráktól kimutathatóan jelen van. Ez a mű első, még erősen romantikus foszlányait is tartalmazó *Pro memoriam* című Arany-jegyzetből is kimutatható.¹⁰ A *Toldi szerelme* (innenntől: TSZ) retorikai alaphelyzete a kompenzáló

⁵ Arany történeti valóságról vallott felfogása ilyen értelemben – amint azt már Tarjányi Eszter is megállapította – Jan Assmann *kulturális emlékezet*-fogalmával mutat rokonságot, vagyis alapvetően a nép nyelvében élő kulturális mintázatok követését jelenti. Vö. JAN ASSMANN, *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, ford. HIDAS Zoltán, Atlantisz, Budapest, 2004, 53.

⁶ Buda érvelésében például Isten „lángtollu nyila”, amely tévedhetetlenül lesújt a bűnösökre, a következő strófában már az emberi szándék és tett diszkrepanciáját metaforizáló „célт tévesztett nyíl” képpel kerül szemantikai-hermeneutikai feszültségbe (I. 42–43., ill. 51–52.). A célт tévesztett nyíl és a megbokrosodott ló, valamint a hatalom megosztásának szükségességét szemléltető képek (mértektartó kalmár és bíró, lakoma stb.) szintén nem rendeződnek valamiféle poétikus totalitásba, hanem olyan, mintha kifejezetten szabad asszociációk – katarézisek és parabázisok – mentén haladna előre az érvelés.

⁷ „»Jaj! betelik, mondá, már íme betelnek – Népe jövendői számlálva Etelnek. // Isten, alant földjén, ő lehetett volna; / De nagy ily kísértés földi halandóra» – Szólt; / és megnyugodott, könnyét letörölvén: / Hogy örök-állandó amaz erős törvény.” (XII, 295–300.) ARANY János *Összes művei*, IV (*Keveháza. Budaháza. A hun trilogia töredékei*), szerk. BARTA János, s. a. r. VOINOVICH Géza, Akadémiai, Budapest, 1953, 128. (Innenntől: AJÖM.)

⁸ DÁVIDHÁZI Péter, *Hunyt mesterünk. Arany János kritikai öröksége*, Argumentum, Budapest, 1994, 142–143.

⁹ „Ami a *Buda halálát* illeti: a fátum, amely fölött Hadúr rendelkezik, alá van rendelve a nemezisnek – vagyis az eposzi tragikumnak. [...] A keresztény olvasó ezt természetesen értelmezheti úgy, hogy Isten szabad akaratot biztosít az embernek, hogy az ő útjait választja-e, az isteni törvénnyel szembeszegülő, elbizakodottságból fakadó cselekvés azonban törvényszerűen Isten büntetését vonja maga után.”, lásd S. VARGA, *I. m.*, 20, 25.

¹⁰ „A fátum nagy eszméjét szerencsésen kivinni. Az Anjoiu-házra enyészet van kimondva. Részint a ház alapítója, I. Károly által Konradinon elkövetett vértett, részint (én inducálom) a Felicián esete miatt. Lajos, *erénye által*, saját *személyére* nézve, kiküzdi magát a fátum alól. De neje, leánya, Endre már alája esnek. Endre halála fatális dolog. Lajos azért nem bosszulhatja azt meg Johanna halálával. Másnak van fenntartva a végzet könyvében, *Johannát megölni*. Lajos azonban, mikor ezt megtudja (álomlátás), a fátum ellen nem küzdhetvén, nemesebb bosszút áll: visszaadja országát. Ugy hiszem, ez egészen *epikus szellemben* van. Azt mondani, hogy nincs fátum a keresztény világban, ostobaság. Vagy

visszatekintés: „Engem is a bánat megviselvén zordul, / Vigaszért hó lelkem a mul-
takba fordul; / Azokkal időzöm, akik másszor voltak: / Mit az élet megvon, megad-
ják a holtak.” (TSZ, I, 1.) Nem pusztán arról van szó, hogy Arany Jánost, az életrajzi
szerzőt is szoros szálak fűzték a halottak birodalmához,¹¹ hanem arról is, hogy egy
ilyen felütés után értelemszerűen a hiány (mint poétikai jelentőséggel bíró üres
hely) az egész elbeszélés konstitutív poétikai-retorikai alakzatának tekinthető.

Másik hasonló alakzat a szövegben a vigaszé, amely a költő személyes életében
szintén fontos vonatkozási pontokkal bír.¹² Arany például a magánéleti és nemzeti
tragédiák közepette „kedélyflastrom”-ot talál Kölcsey *Vanitatum vanitas* című versé-
ben – jellemző, hogy ezt is egy külsőleg tréfás hangvétellű levélben írja meg a vél-
hetően hasonló kedélyállapotban leledző barátjának.

Érdeemes megemlíteni, hogy Arany német kortársa, Jacob Bernays nevéhez fűző-
dik Arisztotelész „orvospoétikai” megközelítése, amely a tragédiát olyan kedély-csil-
lapítószerként írja le, amit a jó poéta mint szakember (poétész) adagol önmagának
és a közönségnek.¹³ Úgy látszik, hogy a tragikum ilyen megközelítése a személyes
és nemzeti sorscsapásokat gyakran humorral (vagy éppen egy tragikus eposszal)
csillapító Arany Jánostól sem állt nagyon távol.

Toldi és Piroska tragikus szerelme *Poétikai keretek*

A *Toldi szerelme* első lényeges – jellemzően a tragikus regiszterhez tartozó – poéti-
kai-retorikai szervezőmotívuma, amelyet meg kell említenünk: a rendképzet, amely
már a harmadik versszakban megjelenik: „Ifju Lajos király atyja trónján üle, / Urak és

nem áll-e a 10 parancsolat: Meglátogatom az atyák álnokságait a fiakban harmad- és negyedízigen.
Mi ez más, mint némileg fátum. S a praedestinatio, mit református embernek hinni kell, mi más,
mint fátum?” AJÖM, V. (*Toldi szerelme. A Daliás idők első és második dolgozata*), szerk. KERESZTURY
Dezső, s. a. r. VOINOVICH Géza, Akadémiai, Budapest, 1953, 435–436.

¹¹ „Mindig egy sugár *múlra* szorult: Nagykőrösről meg Pestről mindig Szalontára vágyódott. Mennél
öregebb lesz, múltja annál gazdagabb, annál több emléket rejt magában. [...] Két nagy ellentét, a halál
kőmerevsége és az élet minden kínja – úgy gondolja – egyesül sorsában.” RIEDL Frigyes, *Arany János*,
Szépirodalmi, Budapest, 1982, 29–30, 34. Arany Tompának egy Szalontán épülő családi sírboltról
is ír, amely életének „záróköve” lesz, és arról is, hogy valósággal „szenvedő halottnak” érzi magát.
A költő és a sírversek kapcsolatáról legutóbb Szilágyi Márton közölt érdekes tanulmányt: SZILÁGYI
Márton, *Arany János és a sírversek = Mindenes gyűjtemény. Tanulmányok Küllös Imola 60. születés-
napjára*, szerk. Csörsz Rumen István, ELTE BTK Folklore Tanszéke, Budapest, 2005, 167–179.

¹² Arany János – Tompa Mihályhoz, 1859. június 4. = AJÖM, XVII (Levelezés 3.), szerk., s. a. r.
KOROMPAY H. János, Universitas, Budapest, 2004, 305.

¹³ Lásd JACOB BERNAYS, *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie*,
kiad. Eduard TREWENDT, Breslau, 1857. Az elméletet népszerűsíti és továbbgondolja: Wolfgang SCHADE-
WALDT, *Tübinger Vorlesungen*, IV. *Die griechische Tragödie*, szerk. Ingeborg SCHUDOMA, Suhrkamp,
Frankfurt am Main, 1991. Távolabbról ide kapcsolódik Derrida *Platón patikájáról* szóló híres tanul-
mánya is, amelyben a szerző kimutatja, hogy a görög filozófus szövegeiben – különösen a *Phaidroszban*
– a *pharmakon* szó nemcsak gyógyszer, hanem mérget is jelenthet, s a kérdés éppen a kettő megfe-
lelő aránya, illetve adagolása. Vö. Jacques DERRIDA, *Platón patikája*, ford. BOROS János – CSORDÁS
Gábor – ORBÁN Jolán = *A disszemináció*, szerk. KOSZTA Gabriella, Jelenkor, Pécs, 1998, 61–171.

leventék szolgáltak körül; / Budán székel immár, az új palotában, / Mely tündéri fényel épült mostanában.” (TSZ, I, 3.) Ebből az alaphelyzetből (az implicit rendképzet tragikus felbomlásából) bontakozik ki az a jellegzetesen népmesei kezdőepizód, amelyben Lajos király a nép közé vegyül, hogy a saját szemével is meggyőződhesen a törvények betartásáról. „Elmegyek, fordúlok egyet-kettőt, szóla, / Hiszen én vagyok az ország számadója.” (TSZ, I, 4.) Ez egyrészt költői tréfára ad okot a történet elején, másrészt éppen az álcázás motívuma¹⁴ lesz a későbbi bonyodalmak, illetve a tragikus végkifejlet forrása. Rozgonyi az álruhás király felvetésére, hogy bajvívással válassza ki a leendő vejét – tragikus ómenként – a látszattal szemben az emberi minőséget és vitéztséget jelöli meg a jó párválasztás alapjául: „Öcsém, öcsém: akkor én csak *embert* néznék. / Nem kéne egyéb, mint személyes vitéztség” (TSZ, I, 28.). Tudvalevő: később éppen az lesz a bonyodalom és a tragikum alapja, hogy Toldi – akiből a vitéztség sohasem hiányzott – nem a saját „képében” vív, így – a király képviselte értékrend felől – igaztalanná válik.¹⁵

A korábbi „dolgozatokban” (Arany maga használta ezt a szót a kéziratokban) még nem szereplő I. 25. versszakban a király Toldi és Piroska összebitoronálását tervezgeti. Az elbeszélő a második dolgozatban (innentől: D2) is megjelenő fonás-metforikát használja („Őket arany szállal szötte, fonta össze” – TSZ, I, 25.). Feltűnő különbség azonban, hogy ezúttal nem önkéntes összefonódásról van szó, az összetett poétikai alakzat a (rab)lánc trópusát is megidézi. Toldi pontosan így fogja fel a házasságot: „»Eh mit! nekem asszony? és kölönc egy farka? / Hogy utánam ríjon, mint az ajtó sarka, / Mindig valahányszor az ajtót behúszom?” (TSZ, II, 3.) A fejezet végére bekerült hat új versszakból (34–39.) pedig jól látszik, hogy Toldi Piroska szemében leginkább *álmokép* (Tar Lőrinc lakásán fognak először találkozni az V. ének végén), a romantikus szerelem műzsája: „Még szemét behunyva is foly az igézet, / Mint ha ki valamit erősen megnézett.” (TSZ, I, 38.) Ezek a szerelem „természetes rendjéhez” (avagy a korabeli szerelemeszményhez) nem problémátlanul illeszkedő prekondíciók (kényszerítettség, a házaselettől való irtózás, a hölgy választja műzsául a férfit stb.) már előrevetítik a tragikus kifejlet lehetőségét.

A II. énekben történik meg a tragikus hamartia: konstitutív eldönthetetlenségről, hermeneutikai *üres helyről* van szó, amely később sokféleképpen, árnyaltabban értelmeződik. A színlelt bajvívás éppen megfogható ötletét (vagy legalábbis feltehetően azt) Toldi először így kommentálja Tar Lőrincnek: „Semmi, felelt Miklós, boldonság az egész.” (TSZ, II, 14.) Néhány sorral később szerepel Lőrinc válasza, aki félreértette a mondatot: „Úgy de, monda Lőrinc, az én kezem *balog*.” (Uo.) A balogság (balkezesség) itt a testi mellett az erkölcsi fonákságra is vonatkozhat, nevezetesen arra, hogy egyik vitéznek sem jut eszébe, hogy „más képében” vívni egy hölgyért lovgiatlanág.

¹⁴ Az álcázást hozzám hasonlóan központi motívumnak látja: Csűrös Miklós, *Közelítések a Toldi szerelméhez = Uő., „Lesz idő, hogy visszatérhet”. Jegyzetek Arany János és a századforduló korszerűségéről*, Kráter, Budapest, 1994, 7–17.

¹⁵ Rozgonyinak, úgy látszik, valóságos epikus jelzői az ómenek, a III. énekben is: „Örömet ígérte, örömetelt benne [ti. hogy felviszi leányát Budára – H. G.] / Nem tudja, hogy inkább temetőbe menne.”

S habár a bajvívás előzménye már a D2-ben is megtalálható, annak fényében, hogy a csalásnak ezúttal valódi következménye lesz, sokkal tragikusabbá válik. A 33. versszakban nemcsak stiláris változtatások (a látószög élesítése)¹⁶ történtek a D2 párhuzamos (30.) versszakához képest, hanem koncepcionálisak is: itt exponálódik a jobbkezeség ténye. Piroskának az elcsalt bajvívással kapcsolatos tisztánlátása („Bizonyos! bizonyos! – visszalöké fátylát – / Oh, a vak szerelem mindeneken átlát.” – TSZ, II, 33.), majd sértett hallgatása Toldi tragikus vakságának poétikai ellenpontjaként is értelmezhető. Ez a sajátos viszonyrendszer alapozza meg Toldi és Piroska tragikus szerelmét, amelynek forrása a hősök korlátozott látóköre, a történet más-más pontjain fellépő „kettős vaksága”.

A bajvívást a végső változatban Lőkös, a hírnök megérkezése szakítja félbe (aki a második dolgozatban még Toldi egyik ellenfele volt), ami lehetőséget teremt arra, hogy az elbeszélő elkísérje hőstét a Tisza-partra (az előző énekben ugyanide kísérté Piroskát). A két Tisza-parti jelenet között a poétikus kapcsolatot a (szintén tragikus allúziókat hordozó) céltalan bolyongás *képzete* biztosítja („Le a Tisza partra cél nélkül bolyongván” – TSZ, I, 35.; „Mit tudja, hová fut? hova jut, mit bánja?...” – TSZ, II, 37.). A folyó mindkét esetben a hősök lelki képeit tükrözi vissza: Piroskának a szerelmét („Akkor vált meg a nap csókkal a mezőtül, / Akkor ébredt a víz szerelme tüzétül” – TSZ, I, 35.), Toldinak a bűntudatát („Föld ahol elnyelné, s folyamatot a tenger!” – TSZ, II, 37.).

Tragikus ömenként külön poétikai jelentősége van annak is, hogy Toldi a sátorba visszatérve éppen egy vadkan bőrére veti magát („Vissza egy-egy nyögést csak nehezen tarta, / Füleit a vadnak csikorogva marta” – TSZ, II, 40.). Az V. ének végén egy disznósült elfogyasztása közben kerül sor a hamis bajvívás Piroska általi leleplezésére és a később végzetesnek bizonyuló pofonra – a disznó itt már explicit módon Tar Lőrinc alakjával azonosítódik („Képe vörösebb lett mint a malac bőre” – TSZ, V, 101).

A mű tehát a legapróbb részletek révén is kísérletet tesz a *Toldi* kapcsán sokat emlegetett eposzi totalitás megteremtésére. Ezt azonban – a *Toldi estéjéhez* és a *Buda halálához* hasonlóan – folyamatosan de(kon)struálják egyes, a koherens világtérképnek mögé kérdező, a bevett epikai eljárásokat parodizáló költői megoldások.

Az önmeghasonlás kettős tragikuma

Ugyanez elmondható a mű tragikumfelfogásáról is, amely látszólag a romantikus topológiát követi (tragikus individuáció a szerelem kapcsán, a véletlenek szerepe, a veszteségben megmutatózó örök értékek identitásteremtő ereje stb.), mégsem mondható sablonosnak vagy egysíkúnak. Vizsgáljuk ezt meg néhány példával.

Toldi a bajvíváson elkövetett tragikus „hibával” kapcsolatban a II. énekben először tudatlanságát fejezi ki, majd Lőrincre próbálja hárítani a felelősséget („Nem tudtam előre... te pedig ráhagytad; / Lovagi páncélom’ szenny érte miattad” – TSZ, II, 41.).

¹⁶ Piroska a „vitéz fiúk” helyett kifejezetten az „érte vívókat” „nézi vala sorra”; nem „[k]eresi félszemmel”, hanem „[s]zemesen fürkészte” Toldit stb.

Amikor a szorongó Piroska észreveszi, hogy a felé ügető győztes vitéz nem Toldi, hanem Tar Lőrinc, „a szíve ketté hasad ékkel” (TSZ, II, 50.). S bár dacos reakciója látszólag sokkal reflektáltabb, mint Toldi „tudatlan” vétke („Egy szóba kerülne: világos azonnal; / Tanú is akadna mellette bizonnal / Ki felállna mindjárt, ki a csalást sejtí: / Hanem ő azt a szót soha ki nem ejti.” – TSZ, II, 52.), a szöveg folytatásából kiderül, hogy ez a reakció is nagyrészt tudattalan tényezők eredője: „Nem is úgy dajkálták, nem is úgy nevelték, / leányi szemérem leköti a nyelvét, / Született szemérem, tanult kötelesség: / Oh, a leány sorsa csupa kénytelenség” (TSZ, II, 52.). Piroska a hervadt virág képével azonosítja magát („Hiszen itt volt, megvitt; odadobá csúfra, / Mint egy leszakított virágot az útra” – TSZ, II, 53.), amelynek fontos poétikai kapcsolódásai vannak a mű más részeivel.¹⁷

Mindezek tükrében a tragikum szempontjából is igazat kell adnunk Sötér Istvánnak, aki szerint a *Toldi szerelmének* „létrejötté idején a magyar regény még nem oldott meg olyan ábrázolási feladatokat, mint aminőket Arany művének első hat éneke felmutat.”¹⁸ Ilyen kiemelkedő ábrázolási megoldás például az is, hogy Piroska a tragikus hübrisz kapcsán olyan performatív beszédaktusban nyilvánul meg, amely ellentétes a valódi érzéseivel, végső soron az egész személyiséggel: „»Akarok Tar Lőrinc felesége lenni.«” (TSZ, II, 56.) Arany e regényes eposza így Kemény Zsigmond regényalakjai mellett (a *Férj és nő* tragikus házaspárja, az Özvegy és leánya Tarnóczy Sárája,¹⁹ *A rajongók* Laczkó Istvánja) az *önmeghasonlás* modern tragikumának talán legjobb ábrázolásait nyújtja a 19. századi magyar irodalomban.

A prágai kaland után immár Toldi az, aki Piroskáról *álmodik* (TSZ, IV, 86.), s a D2-ben elkezdett fonásmotívum is tovább szövődik Aranynál: „Ott lehet a hírnév, cser-koszorúk lombja: / Rázza fejét Toldi: »de ha nem ő fonja!...«” – TSZ, IV, 87.; „Oh! folya e lélek, rohanna magátul, / Csak büszke becsület ne állana gátul; / Piroska lelkével bizony összefolya, / Csak az adott szó s ál harc szemérme ne volna...” – TSZ, IV, 88 (vö. I, 38.: „Még szemét behúnyva is foly az ígézet”). Ez a szerelem tehát (megint csak tragikus módon) akkor lesz valóban kölcsönös és jut el a megvalósulás küszöbére, amikor már késő, mert megjelenik a leányrabló cseh vitéz.

¹⁷ Például az. I. énekben az elbeszélő az alábbi metonímiával fejezi ki, hogy a királynak ízlük a Piroska által metszett méz: „Tiszta mint az arany, illatos, mert rajta / Kedvesen megérett a virág zamatja” (TSZ, I, 13.), az ének végén pedig Piroska az alábbi gondolatokkal (és elmaradt cselekedettel) megy le a Tisza-partra: „Virágit a kertben locsolnia meg kell, / Apja váltig mondja: harmatos a reggel. // Virágai mellett – mit neki virágok! / elsuhan, ellebben, le sem is néz rájok” (TSZ, I, 34–35.). A III. énekben azzal vigasztalja Toldi édesanyja zokogó fiát: „»[...] Nem a világ egy lány, s van lány a világon: / Terem az szebbnél szebb, mint rózsza az ágon«” (TSZ, III, 28.). Még közvetlenebbül a X. ének aposztrófájában: „Piroska, Piroska! szép hajnali álmom! / Így kell-e tetőled végre is megválnom? / Pünköszi virág, kit e dalomnak bájul / Tűztem homlokára, így kell hogy aláhúlj!... / Más volt az idő, hajh! Más akkor az ég is, / Felhős, borus ámbár – de tavasz volt mégis: / Most fagyos őszöm, mely nem engedí nyilván, / Arravaló csak, hogy elsöpörje szirmod.” (TSZ, X, 102.)

¹⁸ SÖTÉR István, *Világos után. Nemzet és haladás: Aranytól Madáchig*, Szépirodalmi, Budapest, 1987, 417.

¹⁹ „A *Toldi szerelme* és az *Özvegy és leánya* elsősorban a lelki élet mélyreható rajza okán kerül közel egymáshoz.” NAGY Miklós, *Kemény Zsigmond*, Gondolat, Budapest, 1972, 159. „A morális konfliktusba került nőalak, a rázúduló szenvedés hősie elviselése, a fájdalom és a megtisztulás, a lemondás és a néma elsovadás Kemény regényeiben válik uralkodó motívummá, s Arany is átveszi a *Toldi szerelmében*.” IMRE László, *A magyar verses regény*, Akadémiai, Budapest, 1990, 156–157.

A Fővárosi Lapok egykorú kritikája a mű hibájául rója fel a szerkezeti egyenetlenséget, az efféle regényes kalandokban pedig csak a jelentőségteljesnek érzett szerelmi szál indokolatlan megszakításait látja.²⁰ Pedig poétikailag ez is jól megokolt: mind-egyik kaland egy-egy menekülési kísérlet Toldi részéről az egyre reménytelenebbnek érzett szerelem elől.²¹

A II. ének végén, amikor kiderül, hogy „háboru készül cseh király császárral” (TSZ, II, 62.), Toldi megvárja, hogy a király és a hölgyek elinduljanak. „Cselekszik is aztán olyan ivást, táncot / Reggelig, amilyent a világ nem látott. / Padokat rombolva, cölöpöt felszedve – / Maga egy háború Toldi veszett kedve.” (TSZ, II, 63. – a külső háború képe itt is megszemélyesítődik Toldiban, akár az első részben.)

Majd a III. énekben (az anyjával való találkozás alatt) így nyilatkozik Piroskáról: „Csak én megin’ egyszer csatába mehessek, / Kardot kavarintsak, szál-kopiát vessek! / Ha majd körülöttem harcriadó bömböl: / Mint a tavalyi hó, úgy kimegy eszemből.” (TSZ, III, 29.) Az ének végén pedig, közvetlenül a prágai kaland előtt: „S legalább, míg felhajt hét vármegye népét, / Rozgonyi Piroskát elfeledi végkép.” (TSZ, III, 67.)

Piroska lelki meghasonlottsága pedig az V. ének elején tárul fel legélesebben: „Rozgonyi Piroska föltette magában, / Hogy megtöri szívét fájdalmas igában, / Ketté szakad ámbár, és ha könyez vért is: / Feleségül mégyen Lőrínchez azért is. / Toldi bosszújára, maga bosszújára, / Szűzet megalázó lovagok csúfjára. / Halni ha lehetne, oh! halni szeretne: / Szűnjön meg az élet, csak a becület ne!” (TSZ, V, 1.)

Ebből a megnyilatkozásából is látszik, hogy a király által fiúsított Piroska hatékonyan internalizálta a – férfiak dominálta – társadalom nőkre vonatkozó elvárásait. Őrsinek panaszkodik is arról, hogy anyja halála miatt a férfiak kemény világában kényszerült felnőni (TSZ, V, 7). A kényszerű házasság amolyan második hübriszként való értelmezése a VI. énekben Piroska és az elbeszélő kontamináló szólamáából olvasható ki: Piroska „[m]inden okot, vádat maga ellen zúdít, / És menti, kimentí, érte vivő Toldit: / Ki tudja, mi rejtett fogadás gátolta / Hogy megnyissa szívét, akkor, vagy azolta! / S nem volt-e az egész viadal kísértés?... / Bajnoka szívének betegítő sértés, / Hogy ama jöttmentnek magát odadobja, / Csakhogy az oltárnál melegedjék jobbja?...” (TSZ, VI, 10.) Ez az önértelmezés az S. Varga Pál által retorikainak nevezett perspektíva jegyeit viseli magán: jellemző rá a viszonylagosság, az emberi szándék és tett, illetve a következmények széttervezettségé a saját érdekek és lelki háttérmotivációk mentén.²²

Tragikus tévedések

Toldi a cseh zsványvárak feldúlásából visszatérve (a fentiek értelmében ez az epizód is a szerelem előli menekülés poétikai keretébe illesztve értelmeződik) Bencétől

²⁰ Fővárosi Lapok 1879. november 29., 1320–1321., december 2. 1332–1333 („K” aláírással).

²¹ Sötér István is írja (hivatkozva Arany Katona iránti rajongására a nagy szenvedélyek gondos beosztása terén): „Arany nemhogy megfelelne Toldi szerelmének rajzáról a csehországi hadjárat tárgyalása közben, de ellenkezőleg: épp ezzel a szakasszal készíti elő, lélektanilag is, hősenek majdani katasztrófáját.” SÖTÉR, I. m., 416.

²² S. VARGA, I. m., 7–12.

értésül róla, hogy Örzsi révén maga Piroska érdeklődött felőle (ezt persze csak ő látja át, Bence nem), majd Buda utcáin kóborol feldúltan. Ekkor mondja az elbeszélő, Toldi gondolatait közvetítve: „Nem aludt, zsibbadság nyomta csak el kába – / Ocsúdva, leszállott önön bús magába: / Ott lelte *hibáját* nagy bánata mellett, / Hogy senkire vádat másra nem emelhet.” (TSZ, V, 88.) Ez a hiba (az eredeti szövegben is kiemelve) az ének utolsó strófájában – miután Miklós Tar Lőrincnél csókot vált Piroskával – már „rettenetes bűn”-ként értelmeződik: „*Most* látja először – *igazán* most tűne / A bajnok elé rút, rettenetes bűne” (TSz, V, 107.).

Egy nem tragikus kódrendszerben a kölcsönös, viszonzott szerelem feloldhatná Toldit „rettenetes bűnének” lelki terhei alól; a szerelmesek egy megváltó csókkal egymáséi lehetnének, a világ rendje helyreállna.²³ Arany elbeszélésében azonban ezt a szerelmes csókkal éppen csak felvillantott lehetőséget Piroska reakciója (ahogy a bajvívás után is) rögtön zárójelbe teszi, megerősítve a tragikus kódrendszert: „»*Becsületét* véd meg, oh lovag, egy nőnek!«” (TSZ, V, 105.)

Amikor Tar Lőrinc Toldi bosszújától tartva elmegy a királyhoz, és feltárja neki a történeteket, a tragikus hiba a vitéz döreségeként denotálódik (a király „[n]em akart elhinni Toldirul ily dórét” – TSZ, VI, 59.), ami az együgyűség, a harcokkal szemben a szívügyekhez nem értés aspektusát is magában foglalja. A tragikus hamartia végül az isteni és (analóg módon) lovagi törvények megszegéseként nyeri el kvázi teológiai értelmezését. A vizsgálat eredményeként a király mindkét vitézt megfosztja lovagi címétől (TSZ, VI, 59.), mintegy hivatalosan is kivonva őket az (állítólag) integráns eposzi világgép érvényességi köréből.

Piroska sem az a „hervadt virág”, romantikus naiva immár, akit Toldi (illetőleg az elbeszélő) korábban élénk vetített, hanem büszke nő, aki egyébiránt a házaseset testi oldalát is megtapasztalta („A vérnek is abban lehet egy kis része: / Nem epe a mézes hetek ifjú méze” – TSZ, V, 92.) – nem is beszélve annak anyagi vonzatairól („Az a reménység is mire apja számol.” – *Uo.*). A tragikumkoncepció alakulása felől is figyelemre méltó, hogy a női érzékiség szempontja a korábbi változatokban éppen Toldi és a kacér zsidó lány (Ilosvainál gazdag özvegy) találkozásánál jelent meg.²⁴

A tragikus hamartiával (hiba, rettenetes bűn, döreség stb.) folytatott poétikai-hermeneutikai játék Aranynál megelőlegezi a fogalom századvégi értelmezése körül kialakult vitákat. Az arisztotelészi hamartia ugyanis – amint arra már Beöthy Zsolt is utalt – a korabeli magyar esztétikában meglehetősen konfúz fogalom: fordítják bűnnek (Szász Károly, Zilahy Károly) és büntétnek (Vörösmarty), „Gyulai és Szigligeti vegyest emlegetnek *bűnt, tévedést, hibát*. Greguss a *hibában* nyugszik meg s védelmezi

²³ Vö. Northrop FRYE, *A kritika anatómiája*, ford. SZILI József, Helikon, Budapest, 1998, 139–158.

²⁴ Igaz, hogy az Arany-feldolgozásból éppen az Ilosvai-epizód központi motívuma, a festett oroszánra vetődő, s az ablakon kibucskázó hős tréfás megszágyenyülése marad ki, sőt itt végül maga Toldi lesz az, aki igencsak meglepi a kacér menyecskét: „Így ült, mosolyogván a Toldi szemébe. / Hanem a vitéznek komor lett a képe: / »Adta bestiája!« káromkodik s nevet. / Szeme közé önti a sok szappanlevet.” (DI, VI, 37.) Az erotikus rendeltetésű fürdőmedence aprólékos leírása itt a Potifárné történetére való bibliai utalással szöveődik össze (DI, VI, 39.; vö. Mózes első könyve, 39. fejezet).

is röviden a bűn kifejezés ellen.”²⁵ Beöthy maga a „vétség” fordításvariáció mellett teszi le a voksát, és e tekintetben figyelemre méltó hermeneutikai érzékenységről tesz tanúbizonyságot: „Ott is, ahol szorosabb értelemben bűnről nem szólhatunk, a tettben mindig kifejezésre jut a helyes útnak és célnak elvétése. Midőn a fogalomnak ezt a jegyét emeli ki, a vétség szó nem utal oly élesen a gonosz cselekvésre, az erkölcsi tévedésre, mint a bűn.”²⁶ Rákosi Jenő ebben is ellentmond Beöthynek, amennyiben szerinte „a görög hamartiát, mely minden lexikon szerint »hiba, bűn«, teljesen fedezi a magyar hiba és bűn, amit mindennél világosabbá tesz ez a szójárás: Othello kitűnő ember volt, csak az az egy *hibája* volt, hogy nagyon féltékeny természetű volt”.²⁷

A tulajdonképpeni kérdés itt tehát az, hogy az arisztotelészi tragikus *hamartiát* valamely vallás erkölcsi törvény megsértéseként fogjuk-e fel, vagy inkább a társadalmi érintkezésben, kölcsönhatásokban, kölcsönös viszonyrendszerekben létrejött *szabad helyként*, ami talán közelebb áll az arisztotelészi etikához.²⁸ A zsidó-keresztény hagyomány inkább az előbbi értelmezést támogatja: a tragikus hiba (vagy vétek) az írott, metafizikailag rögzült, vallás erkölcsi intézményekben továbbhagyományozott (ennek öre Beöthy „egyetemese”), illetőleg a lelkiismeret „hangjában” interiorizált (ez főleg Rákosi megközelítésére jellemző)²⁹ isteni parancsok megszegéseként értelmezhető. Péterfy tragikumfelfogása viszont – Nietzschével csaknem egyidőben – éppen a zsidó-keresztény metafizika „vakfoltjaira” keresi a választ az uralhatatlan szenvedélyek és a társadalmi összefonódottság ökonómiájának diskurzusterében.

Írás, retorika, tragikum

Érdemes megvizsgálnunk *írás* (törvény) és retorika (színlelés) viszonyát is Arany elbeszélésében, amely mintha az egész művön átívelő, szimbolikus jelentőséggel bírna.³⁰ Rögtön a mű elején értesülünk róla, hogy a király számadás céljából vegyült a nép közé, amit el is végez „(Nehéz számadás volt, nehezen lett vége: / Telhetetlen volt a gazda szívessége – TSZ, I, 32.). Ennek jeléül egy *írást* bocsát Rozgonyiék rendelkezésére, amelyben fúásítja Piroskát – csakhogy ez nem egészen az, aminek látszik: „Megírá, pecsétet is nyomott rá hátul, / Kis gyűrű pecsétet egy darab viaszra, / De azért csak annyi volt annak a haszna.” (TSZ, I, 31.)

²⁵ BEÖTHY Zsolt, *A tragikum*, Kisfaludy-Társaság, Budapest, 1885 = *A századvégi tragikum-vita. Forrásgyűjtemény*, s. a. r. TÖRÖK Lajos, AmbrooBook, Győr, 132. (Innentől: SZTV.)

²⁶ Uo.

²⁷ RÁKOSI Jenő, *A tragikum*, Révai Testvérek kiadása, Budapest, 1886 = SZTV, 350.

²⁸ VÖ. BACSÓ Béla, *Tragédia és jellem. A görög tragédiához és annak elméletéhez*, Jelenkor 2009/3., 318.

²⁹ „Ma az igaz isten a jó és becsületes emberek szívében ül és sehol máshol és az erkölcsi világrend a maga szívtelen harmóniájával, ellensége a kiváló embernek, szintén nem létezik.” RÁKOSI, I. m., 287.

³⁰ Ez a poétikai szervezőelv egyébként az utóbbi időben leginkább Arany balladái kapcsán került ismét előtérbe, amint az például Tarjányi Eszter megállapításából is kitűnik: „Az írásbeli és a szóbeli kultúra találkozása, hol a leírt, hol a kimondott szó hatáskeltésére, hol a két szemlélet oszcilláló hatására alapuló szemlélet, a két lehetőség különböző variációjú együttes kiaknázása adja Arany költészetének a medialitás szempontjából szemlélt novumát.” TARJÁNYI Eszter, *Arany János és a paradisztikus hagyomány*, Universitas – Editio Princeps, Budapest, 2013, 287. Lásd még ehhez: KAPPANYOS András, *Ballada és románc = A magyar irodalom története*, II., 399–400.

Vessük ezt össze a D1 V. énekével, amelyben Rozgonyi a levél utóéletéről számol be Toldi édesanyjának (aki szintén álruhában látogatja meg): „Hanem a rokonság feltámad ellene, / Hogy nem ér az semmit, a király levele, / Nem is úgy ütött ki, mint a levél tartja, / Mind azt feleseli, mind azt hánytorgatja.” (DI, V, 13.) A királyi *írás* tehát, amely funkciója szerint az ország törvényes rendjének szimbolikus lenyomata, kezdetől fogva bizonytalan értéket képvisel a műben.

Az *álcázás* ősrégi irodalmi motívuma (avagy a színlelt és a való kapcsolata) a III. énekben is fontos szerepet játszik. Az ifjabb Bence az öreg Bence nyomdokaiba lép, de – a korábbi részekkel ellentétben – nem annyira a rettenthetetlen hűség erénye, hanem inkább a bivalyerős ifjú esetlensége hangsúlyozódik, ami Toldi figuráját is ironikus színben tünteti fel. (Ez az ötlet, mint láthattuk, hamar megfogant Aranyban). A Bence-alteregót Anikó tréfából asztali késsel lovaggá üti (TSZ, III, 23.), majd beöltözteti a bátyja ruháiba, azután pedig maga Anikó *öltözik be* – szintén tréfából – Toldi páncéljába (TSZ, III, 31–34.).

Ebben az – úgymond a mű népiesebb regiszterét erősítő – jelenetben az *írás* és olvasás aktusa nem játszik központi szerepet. A világ törvényes rendjét például a fia képéről olvasó anya (TSZ, III, 30.) vagy épp Anikó tréfás nótája (TSZ, III, 34. és 35. között) juttatják kifejezésre. A dal arról szól, hogy a lány „szíve színmutató” (első versszak), ami már a D2-ben is csaknem ugyanebben a formában szerepel. Fontos változtatás azonban, hogy a *Toldi szerelmében* az egész dal idézőjelben áll, a hatodik versszakba pedig bekerül egy, a női sors immanens tragikumát kifejező sor: „Minden zugban síró gyermek: / Dajkát keress, ne szerelmet”.

Annál szorosabb lesz az *írás* és a színlelés kapcsolata a prágai kalandban, amely a nagypolitika síkján játssza újra a Toldi és Piroska kapcsolatában kódolt őszintétlenséget. A hadjárat előkészítése már a III. ének végén elkezdődik, ahol Lajos úgy festi le édesanyjának, Erzsébet királynénak Piroskát „mint egy irott képet!” (TSZ, III, 36.), a saját érzelmeit viszont gondosan elrejtí előle (TSZ, III, 37.). Ez a momentum sokat elárul Lajos személyiségének potenciális tragikumáról, a király és a magánember szerepének diszkrpanciájáról.

A következő jelenetben a király utasítja fődeákját, Küküllei Jánost, hogy kutassa át „a nagy leveles-tár”-at, „Hol az ország minden dolga le van írva” (TSZ, III, 40.), és mondja meg neki: „Vajon e szép ország – kiderül-e onnat – / Hogy adózott volna más birodalomnak?” (Uo.) János pap a kérést először tréfának véli, „»[...] Hiszen maga tudja, jobban akár nálam: / Holtig keresem bár, még úgy se’ találom.«” (TSZ, III, 41.). „De Lajos nem tréfált, és komolyan szóla: »Készíts nekem írást, bizonyosat róla [...]«” (Uo.) A lovagkirály tehát jogilag is meg akarja alapozni azt a hadjáratot (ehhez kell az *írás*), amely leginkább arról szól, hogy ki tud jobban színlelni. A *iusta causa* (megfelelő jogalap) ezúttal éppen a – feudális alávetettséget igazoló – okirat hiánya lesz.

A birodalmi gyűlés, amely éppen egy „*Arany bullát*” (írás) próbál kicsikarni a császártól, és nem akar áldozni a háborúra, készséggel elhiszi, hogy Lajos színleg behódoló levele (írás) őszinte: „*Idézve jelent meg – fel marad ez róva – / Ő hoz ajándékot – mi vesszük adóba.*” (TSZ, IV, 18.) Miközben a magyar vitézek már készülnek a veszélyes hadicselre („*Lészen, olasz bőrben, egy-egy magyar bajnok*” – TSZ, IV, 25.),

a királyi tanácsban felmerül: „»[...] Hogy a cseh király hitt vala, mint *vendéget*; / S ha Te alattomban így ellene törnél... / Árulás ez, uram, a magyar embernél!«” (TSZ, IV, 27.) Ezt az olvasatot azonban a király (aki egyébként maga is olasz származású) elveti, mondván, „»El akarnak fogni, áruló a *gazda*: [...]»” (TSZ, IV, 28.).

A prágai kaland poétikai-retorikai izgalma tehát épp az „idegek harcában” rejlik, vagyis abban, hogy ki tud szemtelenebbül és kitartóbban színlelni – miközben mindenki írásos tanúsítványokkal bástyázza körbe magát. (Hasonló helyzet áll elő a X. énekben is, amikor „Nápoly királya”, Taránti Lajos párbajra hívja a magyar királyt, de ő csapdát sejt: „»Azt hiszed« így dörmög »belémegyek abba?«” – TSZ, X, 81.)

A VI. ének sírbontás-elbeszélése (amely az Ilosvai által leírt sírrablás átalakítása) regényes-romantikus stílusban viszi tovább a színlelés motívumát egy olyan ismert irodalmi toposzhoz kapcsolódva, amelyet már színdarabokban is sokszor feldolgoztak (William Shakespeare: *Rómeó és Júlia*, Katona József: *Luca széke*, Bolyai Farkas: *A párisi per* stb.).

Toldinak a Tar Lőrincsel vívott lovagi párbaja megint csak a törvény és az igazság viszonyának értelmezése körüli vitával kezdődik. Lőrinc ugyanis a – többnyire íratlan – lovagi törvényre való hivatkozással küldi vissza Toldi sisaktollát: „*Lovagi törvényben a te szavad semmi*; / Vidd vissza a tollat: nem fogok elmenni.«” (TSZ, VI, 55.) Ez poétikailag is jól előkészíti az – első részhez hasonlóan – nem teljesen szabályos lovagi párbajt, amellyel Toldi a törvény és az annak szelleme közötti bonyolult viszony újabb értelmezését adja. Egy harmadik értelmezés pedig magához a királyhoz fűződik, aki mindkét felet bűnösnek ítéli, az azonban egyelőre nem merül fel benne, hogy valamennyire ő is hibás lehet a dologban: „»*Se te lovag nem vagy* ezután, sem *Toldi*: / Címered a könyvből *ma* ki fogják dobni, [...]»” (TSZ, VI, 59.). Az ének végén Toldi egyházi kiátkozásáról is értesülünk, az erről szóló *írásos* parancsot az esztergomi érsek küldeti szét az országban.

A VII. ének elején Lajos megkapja Durazzó Károly levelét, amely Endre királyfi meggyilkolásáról számol be. A kiontott vér – a középkori hadviselés szimbolikájának megfelelően – a bosszúálló fegyverre íródik: „A hadra-hívó kard fejét fölemelte, / Majd ősi szokással: mártva meleg vérbe, / Majd írva pirosan királyi levélbe” (TSZ, VII, 9.). Ez a királyi levél tehát az „igazságos bosszút” jelképezi, amelynek a célja a rend helyreállítása. Arany poétikai tudatosságára vall, hogy ezt a megkérdőjelezhetetlen (mert vérrel írt) igazságot még ugyanazon éneken belül ellenpontozza (és ezzel relativizálja), jelesül a Zách-család szomorú históriájának elbeszélésével.

Ráadásul éppen a gyászoló királyné imája ad lehetőséget erre az elbeszélésre, amelyben a bosszúálló nemezis jellegzetesen tragikus képze, illetve ezen keresztül az eposzi hitel követelménye nyilvánul meg: „E *kép* üldözi most, a Feliciáné; / Emiatt nem nyugszik Erzsébet királyné” (TSZ, VII, 29.). Arany a D2-höz képest (III, 31.) egy új versszakot is írt a keretelbeszéléshez (TSZ, VII, 28.), amelyre poétikailag azért is szüksége volt, mert a Zách Klára-motívumot összefűzte a kobzos figurájával, így a ballada beépítésére (vö. DI2, III, 31. és 32. között) csak később, a nápolyi hadjárat leírása végén kerül sor (TSZ, XII, 36. és 37. között), a királyi igazságtétel (a hie-

rarchikusan rendezett eposzi világkép részleges helyreállítás) keretében. Arany poétikai elképzelése szerint a fátum (és ezzel a tragikum) a lovagkirály személyére nézve felfüggesztődik, de utódai (felesége és leánya, Erzsébet és Mária) sorsában majd ismét megjelenik.

A VIII. énekben a száműzött Toldi viszi tovább – immár kényszerűségből – a színlelés motívumát. A *Toldi*ban a cseh vitéz Mikola neve (amely a magyar Miklósnak feleltethető meg, így én-szimbólumként is működik) közvetlenül Ilosvaitól származik („Hamar fejét vöve az cseh Mikolának”). Az újabb iteráció, a barátok ízetlen tréfájában, már Arany költői leleménye: elpusztult teherhordó szamaruk („Mikola testvér”) helyére akarják felvenni Toldit. A(z újabb) gyilkosság miatti (újabb) rejtőzködés kontextusában az első rész Toldijának alakja a nép száján legendává válik („Cola Toldi” – TSZ, IX, 71.; TSZ, X, 78.).

Van igazság a Fővárosi Lapok már idézett kritikusanak a véleményében, aki többször hangoztatja a cselekmény elregényesedését, ami őt a romantikus színdarabokra emlékezteti. „Az ötödik énekben oly hyperromantikus történet van [a cseh vitéz – H. G.], melyhez inkább való a Hugó Viktor felcsigázott páthósza, mint a naiv épész hangja, [...] sok megszorult vigjátékíró deríté már ki vádlott hősenek ártatlanságát”³¹ – jegyzi meg azzal kapcsolatban, ahogy Anikó és Bence álruhában rátalálnak a sírrablókra, így igazolva Toldi büntelenségét. A regényesség és a „jól megcsinált színdarabok” körébe tartozik például az is, hogy a barátcsuhás Toldi éppen akkor hagyja ott a kétszínű barátokat (és találkozik az anyai ágon Zách-származék kobzosal), amikor kiszégezik a kolostor kapujára a primás átkát.

Megjegyzendő, hogy a VIII. énektől ez a fajta regényesség már kifejezetten a poétikai összetettség és a tragikum elmélyítésének irányába hat – ami szintén nem jellemző a naiv eposzra. Arany szerint ez a nem éppen eposzi alapanyag okozta poétikai kényszerűségből fakad („Endre egy silány fráter, Johanna 100 esztendeig él, Lajos portyázásai semmi eredményre nem vezetnek: ki csinál ebből valamit?”).³² Akár elfogadjuk ezt a magyarázatot, akár nem, irodalomtörténetileg a romantizált, regényesített vagy dramatizált szerkezeti elemek révén a *Toldi szerelme* egy újfajta epikuság kísérleti darabjává válik. Ezt a belátást erősíti például az is, hogy Arany Toldi után immár a lovagkirályt (az írott, törvényes rend megtestesítőjét az eposzi világképben) is kész felmutatni a szerelem konvulziói között (vö. TSZ, *Előszó*) – amivel egyszerűsmind lélektanilag motiválja Durazzo Károly nem éppen lovagias meggyilkolását (miután színleg büntetlenséget ígért neki és lakomára hívta). A Mária hercegnőhöz (Durazzo hitveséhez) fűződő „átkos szerelemben”, illetve a sok alakoskodásban (ami az ő esetében a nagypolitika szükséges velejárójaként van feltüntetve) Lajos személyisége is mélységdimenziót nyer. Az utolsó énekeknek már ő a tulajdonképpeni főszereplője, miközben az elbeszélő is egyre többször reflektál személyiségének addig árnyékban hagyott vonásaira.

³¹ Fővárosi Lapok 1879. december 3., 1332.

³² Arany János – Tisza Domokosnak, 1854. január 21. = AJÖM, XVI (Levelezés 2.), s. a. r. SÁFRÁN Györgyi, Akadémiai, Budapest, 1982, 385.

Például még az elbeszélőnek teljes bizalmat szavazó olvasó figyelmét sem kerülheti el az a különös részlet, hogy a Máriát elcsábító³³ Durazzó „hallotta (s volt valami ebben): / Hogy Lajos, alkudván országos ügyekben, / Károly cseh királynak leányát, a gyermek / Margitot, eljegyzé, s vége lőn a pernek” (TSZ, VIII, 78.). Ezt az újabb alakoskodást – a feltétlen rendképzet szemszögéből – aligha menti teljesen, hogy „Lajos *nem ért rá* jegyváltani menni” (Uo.).

Így történhet meg, hogy a *látszólag* makulátlan király és a bukott lovag az elbeszélés végére erkölcsi szempontból helyet cserélnek egymással. Miközben a király még a sírablás igazi elkövetőinek kézre kerülése után sem hajlandó enyhíteni Toldi ítéletén annak korábbi *színlelése* miatt („»[...] De orozva ölt, s még *nagyobbat* is vétett: / Nincs, ami lemossa e lovagi vétket«” – TSZ, VIII, 87.), addig maga a vitéz Piroska átkának lelkébe íródása révén eljut az őszinte bünbánatig („»Nem vagyok én méltó kardra, hogy viseljem, / Nincs, lány-megölnök, lovagok közt helyem. / Hordozva szivemben Piroska nagy átkát, / Kinek eltemettem fényes ifjúságát.«” – TSZ, VIII, 89.) és a személyes vezeklésig. A keresztény valláserkölcsei narratíva azonban – mint Aranynál oly sokszor – újfent az archaikus fátum-elképzelésre íródik rá, amennyiben Toldi vétké eleve elrendeltnek, Piroska iránti szerelme eleve „elátkozottnak” tűnik fel („A maga bűnéért, a maga dolgáért, / Vezekel szerelme átkozott voltáért.” – TSZ, VIII, 92.).

Figyelemre méltó, hogy éppen ezzel a felismeréssel (belátással és vezekléssel) veszi kezdetét a tragikus bonyodalom lassú átértékelése mind Toldi, mind pedig a többi szereplő (kivált Piroska és a király) szemszögéből, amely a naiv eposzi világkép (részleges) helyreállításával kecsegtet. „»Nem annyira bűn volt, mint szerencsétlenség«” – véli a kobzos, amikor Toldi meggyónja neki a bűnét, s egyben rámutat a döntő mozzanatra az anyaszentegyház (az írott törvény) szempontjából: „»ha te csak párbajban / Ölted meg a férjet, igaz viadalban.«” (TSZ, IX, 62–63.)

S bár Toldi az előbb még Piroska „fényes ifjúságá”-nak romba döntésében jelölte meg bűnének epicentrumát (véltetően ez a király által említett nagyobb bűn), a gyónás után átveszi a kobzos olvasatát, és arra panaszkodik, hogy a „lovagok” királyánál nincs bocsánat, kegyelem számára (TSZ, IX, 64.). Végül a korábbi életformáját reprezentáló vadászat vezet vissza régi önmagához, s így poétikailag a hévízforrás – ennek keretében történő – felfedezése (TSZ, IX, 94.) is többlettörténet nyer: mintha csak a hős lelkéből „buzogna elő” a katarzis, megtisztulás lehetősége ebben a képben.

A X. énekben pedig az (ekkor már) szent életű, haldokló Piroska kiengesztelődéséről olvashatunk, amely ismét egy levél megírásában (pontosabban megíratásában Örszivel) ölt testet (TSZ, X, 103–113.); az viszont megint regényes elem, hogy eközben kiderül, hogy „titkon a fűzek / Rejtekeiből nézték idevaló szűzek, / Toldi hogyan vívott sok ideig Tarral, / Ez egész fegyverben, amaz egy szál karddal” (TSZ, X, 108.) – ami Toldi szerepét a tragikus bajvívásban jóval kedvezőbb színben tünteti

³³ Ehhez kapcsolódik Durazzó Károly *színlelésének* állandó hangsúlyozása is: „Nem tehetém, *színből* hogy harcra ne keljek...” (TSZ, VIII, 73.); „*Színre* Johannáért harcolnia kellett [...]” (TSZ, XI, 130.) stb.

fel. (A levél azonban csak a XII. énekben jut el a királyhoz, és válik a kegyelem médiává.)

Durazzó már említett megöletése a XI. ének végén (a költő itt Laczfí nádor szájába adja az ellenérveket: TSZ, XI, 134.) újfent katalizálja a folyamatosan változó értelmezést. A XII. ének Lajos büntudatának metaforikus ábrázolásával kezdődik („De sötét s kietlen Lajos király lelke” – TSZ, XII, 1.), ami az Arany-univerzumban allúzióknak tűnik az olyan zsarnok uralkodókra, mint például *A walesi bárdok* Edward királya vagy az *V. László* címszereplője.

A hierarchikusan rendezett eposzi világgép felbomlásának fenyegető veszélyét jelzi, hogy a második versszakban az írás (törvény) motívuma negatív előjellel kerül ismét elő Lajossal kapcsolatban: „S asztalához ült, hol (mi nála szokatlan) / Nagy halom levél gyült össze felbontatlan.” (TSZ, XII, 2.) Az egyik levél a Károly császárré, amelyben Margit lánya haláláról tudósítja a vonakodó jegyest, ami által elhárul egy fontos akadály az erkölcsi rend helyreállítása előtt – megint csak egy „regényes” fordulattal (Lajos így nem követhet el hasonló hibát, mint Piroska Tar Lőrincsel). A másik levél a Piroskáé, amely újabb akadályt hárít el az erkölcsi világrend helyreállításának útjából.

A király első gondolata, hogy Toldi mellett magát is okolni kezdi (ilyesmiről eddig szó sem volt): „Oh ember! ha mindent így, előre tudnál: / Bizony a király sem játszott volna tűzzel, / Főbenjáró kockát egy falusi szűzzel.” (TSZ, XII, 5.) A második gondolata, hogy bár Piroska jósága megható, mégsem (sőt, annál kevésbé) kegyelmezhet Toldinak (TSZ, XII, 5.). A harmadik gondolata, illetve a király hirtelen elhallgatása a törvény (írás) kiküszöbölhetetlen retoricitásának a megsejtésére is utalhat: „»De legyen bajvívás, (mentsük kegyelemből,) / S nem vad bosszuállás gyilkos szerelemből...« / Lajos itt megdöbbsent: felkele, járkála, / S parancsolta lovát, a szokott sétára.” (TSZ, XII, 7.) A kitörő tűzhányó képe (TSZ, XII, 25–27.) – amely poétikailag a *Daliás idők* két dolgozata között született hosszabb betétvers összevonása – szimbolikusan ugyanúgy a király lelki folyamataira (egyszersmind az eposzi világrend súlyos zavarára) utalhat, mint korábban a hévízforrás Toldi kiengesztelődésére.

Durazzó Károly álombeli megjelenése így maga a (pozitív előjelű) fátum, amely a kiengesztelődés lehetőségét hordozza magában – egyszersmind tágabb eposzi távlatokat nyit, és lehetővé teszi a széttartó cselekmény lezárását. Ehhez azonban a mű szakrális jelképrendszerében a lovagkirály közreműködésére is szükség van, a kegyelem csak rajta keresztül áradhat ki a megsebzett világra.

Arany – az első rész királyábrázolásával ellentétben – itt őt is esendő, küzdő emberként ábrázolja, akinek meg kell harcolnia saját magával. A közkatonák közé vegyülés párhuzamba állítható a kezdőének álruhás számadásával, amely egy új kezdet lehetőségét hordozza magában – immár magasabb tapasztalati szinten. A magyar vitézek zúgolódása a tábortűz körül (különösen Laczfí leváltása miatt), amely kimondatlanul is a király ellen irányul, megint csak a naiv eposzi világgép zavarát jelzi. (E ponton eszünkbe juthat az *V. Henrik* hasonló jelenete a IV. felvonás 1. színéből, amely a Kisfaludy Társaság Shakspeare-kiadásában Lévy József fordításában jelent meg. Itt azonban a Crispian-napi beszéd heroizmusa helyett meg kell elégednünk az

erkölcsi megtisztulást elősegítő Zách Klára-balladával.) A TSZ-ben ez a jelenet keretezi Zách Klára nótáját (eredeti paratextus: *Zács Klára: Énekli egy hegedős a XIV-ik században*),³⁴ mely megint csak tágabb eposzi perspektívába helyezi a történeteket (mint láttuk, ez az értelmezés már a kezdet kezdetén megfogant Aranyban).

Írás és szó Arany költészetére olyannyira jellemző hermeneutikai játékat itt egy érdekes metapoétikai mozzanat tovább árnyalja: „Ide irom, ámbár régi, kopott nótá, / Tudja fiatal, vén, húsz esztendő óta” (TSZ, XII, 36.). Ugyanis a mű teremtett világának történelmi alapú kronológiája (Lajos gyerekként élte át a Zách Feliciánmerényletet, a mű jelenében huszonéves fiatalember) és a ballada szerzőségi kronológiája (a vers 1855-ös keltezésű, Arany a '70-es évek végén fejezi be a *Toldi szerelmét*) is indokolja az egymásra vetítést.

Ennek hatására támad igény a királyban az erkölcsi megtisztulásra (miután a kobozost vasra veretve elhallgattatta) keresztény módra, a reggeli gyónás formájában. Ezzel kapcsolatban az elbeszélő kimódoltan homályos (az erkölcsi állásfoglalást kerülő) retorikájára is érdemes figyelni: „De leirnom, mit gyónt, nem volna arányos. / Megbocsátá bűnét – ha mi bűn volt – János, / Sebeit megmosta, beköté balzsammal: / Ama fogyhatatlan égi irgalommal.” (TSZ, XII, 39.)

A színleg a férje, Durazzó Károly holttestének kikérésére érkező Máriával való találkozás bizonyos tekintetben a D1 tréfás-népies Eszter-jelenetének (a „kacér menyecske”) az iterációja a patetikus-epikus regiszterben: fontos poétikai funkciója a hős (aki ezúttal maga a király) lovagi erényeinek próbára tévése. Lajos ezúttal kiállja az erkölcsi próbát („Vissza parancsolja ifju tüzes vérét, / Megösméri a nőt... *Johanna testvérét*: [...]” – TSZ, XII, 46., kiemelés az eredetiben), habár a politikai érdekjegységgel és Durazzó meggyilkoltásával továbbra sem tud meggyőzően elszámolni az – elvileg éppen általa megjelenített – felsőbb erkölcsi instancia felé (vö. TSZ, XII, 43.). Az elbeszélő baljóslatúan azt is megjegyzi, hogy „*Mária* lesz első születendő lyánya” (TSZ, XII, 47.). Éppen ezek a naiv eposzi világgép szempontjából inkongruens részletek adnak mélységdimenziót a királynak, így a modern személyiség irodalmi rekvizitumainak is tekinthetők.

A rendezett erkölcsi világgép helyreállítása megint csak *írásos* gesztussal kezdődik: „Nagy könyvbe hogy írja, kilenc deák ott van. / Nem marad el érdem, akárki fiáé, [...]” (TSZ, XII, 49.). Ezen az értelmezői horizonton többletértelmet nyer Toldi *írástudatlansága* is, hiszen a hős, aki nem sokkal korábban még fogadkozott, hogy „*kérni* kegyelmet tőle [ti. a királytól – H. G.] sosem kérek”, végül többszörös közvetítéssel (Piroska levelét a király parancsára a deák olvassa fel neki) nyer kegyelmet.

A jelenet a komikumot sem nélkülözi, de Toldi ezúttal nem válik csúfólódások célpontjává, mint Laczfi hada, György vitézei vagy épp Lajos apródai esetében: „»Ne csak! ez a levél tefelőled szól itt.« / Átalveszi Miklós, nem valami bizvást, / Hogy: ,tud ő olvasni, de csak öreg írást’. / »Olvasd neki, deák!« – Toldi oda görnyedt, / Ejte is rá egy-két borsószemü könnyet.” (TSZ, XII, 75.)

³⁴ AJÖM, I., s. a. r. VOINOVICH Géza, Akadémiai, Budapest, 1951, 252–254.

A világgép széttöredezettségét jelzi az is, hogy a király a levél végét, amely Örzsi szerelméről szól, sokáig nem veszi észre, így végül ő is csak többszörös közvetítéssel (Örzsi szerelmét Piroska írja a levélbe, a király a deák felolvasásából értesül róla, de kirántja a kezéből, és végül ő maga olvassa el – TSZ, XII, 76.) értesül erről. Az új, „tisztá” szerelem perspektívája mintha egyben erkölcsi-metafizikai feloldozás is lenne a korábbi „torz” kapcsolataiért (a politikai kényszerjegységért, a Mária-szerelemért és az ebből fakadó Durazzó-gyilkosságért).

Rendképzet és katarzis helyett: a személyes tragikum

Az eposzi világregd „armóniája tehát végül itt is helyreáll, de korántsem úgy, maradéktalanul, mint a trilógia többi részében vagy akár a kritikus Arany elvárásaiban. A csecsemő Martell Károly halálát például maga Lajos értékeli ekként: „»Igy az egész bosszúm véres buborék volt, / Elpattana; most már helye – csak egy vérfolt!«” (TSZ, XII, 83.)

A modern személyiségfelfogás (és az ebből eredő tragikumfelfogás) sine qua nonjának tekinthető hiány motívuma tehát végig következetesen kifejezésre jut a szövegben.³⁵ A harmónia viszonylagos helyreállítása is olyan súlyos áldozatokat követel, mint az életvidám Piroska elhervadása (figyelemre méltó, hogy a korábban virágmetaforákkal asszociált lány „négy fiatal füzet” kap Tolditól sírjára) és Toldi „örökös násznagysága”, valamint Endre meggyilkolása is büntetlen marad (illetőleg a mű világában éppen csak felvillantott, korábban már említett fátumra vetül).

A fentiek tükrében meg kell még említenünk azon új keletű lírai betéteket, amelyek az életrajzi szerzőt is beleírják ebbe a (schlegeli értelemben is) „regényes” eposzba.³⁶ A már említett első két versszakon kívül, amelyek a kompenzáló hiány-szituációt exponálják a műben, illetve a Zách Klára-betétballada felvezetésén túl említhetjük például a VII. ének 55. versszakát is, amely figyelemre méltó műfaji-mediális önreflexióra ad lehetőséget. A „népies eposz” korszerűtlenségével kapcsolatos korábbi megfontolások (lásd a Tompa Mihálynak írt 1854. április 22-ei levél) tükrében olvassuk a következő sorokat: „De ti, kiknek ösét a dal édes gondja / Nem hizelgő verssel koszorúba fonja: / Felhat-e hozzátok az egyszerű ének, / Egyszerű kebléből a nép emberének? / Vagy hazai lantra fületek már gyöngé? / Föl sem veszitek, bár neveteket zöngje?... / Sír bennem a lélek és e mai kortul / Vígasképpen a mult dicsőséghez fordul.” (TSZ, VII, 55.)

Hasonlóan bravúros az is, ahogy Arany a IX. ének végén összekomponálja a cselekmény továbbvezetésének szempontjából funkcionális királyi vadászatot (Toldi elhatározza, hogy Itáliába indul) a hős lelki folyamatait szimbolizáló hévforrás fel-

³⁵ Szili József hívja fel a figyelmet arra a létező veszélyre, hogy a melodramatikus finálé, amelynek hangszerelése voltaképp „hangtalanná-szerelés”, eltereli a figyelmet az életmű egészének modernségéről, lásd SZILI József, *Arany hogy istenül. Az Arany-líra posztmodernsége*, Argumentum, Budapest, 1996, 280.

³⁶ Imre László szerint ezek „teljesen egyenértékűek a *Bolond Istók* szubjektív monológjaival”, amennyiben – Byron előtt példátlan módon – az elbeszélés menetét tartósan és gyakran kimozdítják medréből, s ezáltal az objektív elbeszélő modort fellazítják, szubjektivizálják. Lásd IMRE, *I. m.*, 190–191.

fedezésével, valamint a saját karlsruhadi fürdőélményeivel, amelyek lehetővé tették a mű elkészültét: „S ha valaha célhoz bir jutni ez ének: / Köszöni e forrás csuda hév-vízének” (TSZ, IX, 96.).

A legemlékezetesebb azonban e tekintetben minden bizonnyal a VI. ének elején olvasható szomorú költői játék Piroska névével (vö. a tragikum már idézett vigasz-funkciójával), a keletkezési dátummal (1867) és az Ilosvai-mottóval („Gazdagsággal való rakott sírt felbonta”). Mint láttuk, a Piroska név már a mű első terveiben feltűnik, tehát jóval előbb, mint hogy a költő unokája, Szél Piroska (1865. július 24-én) megszületett volna: „Baljóslatú névvel jöttél te világra! / Oh, le ne szálljon rád még jobban is átka, / Hogy sorsod azéhoz közelítsen gyászban, / Kit képzetem alkot a Rozgonyi házban!” (TSZ, VI, 3.) Az életrajzíróktól tudjuk, hogy a költő lánya, Arany Julianna 1865. december 28-án hunyt el méhgyulladás nyomán fellépő tüdőbajban. A sors különös tragédiája, hogy Piroska is fiatalon, 1886-ban meghalt, mindössze négy évvel a költő halála után. (Arany egyébként a végrendeletében utal is erre a „valószínűtlen” lehetőségre).³⁷

A *Toldi szerelme* zárósorai pedig a *Daliás idők* korábbi változataira utalnak vissza, elégikusi irányú koncepcióváltást sejtetve: „DALIÁS IDŐK-ről mit még barna hajjal / Kezdtém, s félbe’ hagyék küzdve kórral, bajjal, / Most mikor agg lettem, hajam is fehérül: / Ímhol a bús ének TOLDI SZERELMÉ-rül” (TSZ, XII, 112.).

Mindezek alapján talán nem indokolatlan levonni azt az általánosabb következtetést, hogy a daliás (naiv) eposzi idők után vágyakozó költő az utolsó rész megírása kapcsán a saját megtapasztalt hiányaival (egyszersmind civilizációs meghatározottságaival),³⁸ végső soron pedig az individuális lét korlátaival is számot vet. Ami – a korábban említett romantikus értelmezések szerint – a „modern tragikum” legfőbb jellemzője.

A *Toldi szerelme* azonban nemcsak ezért érdekes az epika és a tragikum lehetséges kapcsolódási terei szempontjából, hanem azért is, mert – Arany kritikái írásait is bevonva az értelmezésbe – az előbbitől az utóbbi felé tartó elkülönülődésésként értelmezi önmagát. Ennek megértéséhez először is le kell szögezni: a *Toldi* a költő Arany János egyetlen „igazi” eposza, pontosabban szólva az egyetlen olyan, amelyik a kritikus Arany saját szempontrendszerének, ha nem is tökéletesen, de megfelel.

Az utolsóként íródott Toldi-elbeszélés poétikájában ugyanakkor számos olyan összefüggést találunk, amelyekben kifejezésre jut a klasszikus epika felől a modern tragikum (és regény) irányába haladó elkülönülődés, ami például a hierarchikusan

³⁷ „Azon nem valószínű, mégsem lehetetlen esetben pedig, ha Piroska kis-korban, vagy nagykorúságban ugyan, de lemenő egyenes örökös, vagy férj, vagy végrendelet hátrahagyása nélkül múlna ki: az ő osztályrészét első sorban nőm, s ha ez már nem élne László fiam örökölje.” *Arany János végrendelete*, közzétette FEKETE István, ItK 1979/4., 455.

³⁸ Riedl Frigyes éleslátóan tapint rá erre az összefüggésre, amikor Arany-monográfiájában azt írja: „A *Toldi*-eposz a merő középkorba vezet bennünket. Toldi Miklós fenyegetően daliás alakja, a lelki nemesség és nyers erőszak és sajátos vegyülete, a rajongó, gyöngéd szerelem felváltva egy ragadozó állat dührohamaival – mindez csakis a középkorban érthető, amely az emberben szunnyadó állatot még nem bírta annyira megszelídíteni, mint az újkor civilizációja.” RIEDL, I. m., 110. Figyelemre méltó, hogy ez a megállapítás 1887-ből, Nietzsche *A morál genealógiája* című szövegének megjelenési évéből származik.

rendezett világgép széttöredezését, a fátum és a nemezis fogalmak keresztény (keresztény) értelmezésében rejlő hermeneutikai játéktér intenzív költői bejárását vonja maga után.

A trilógia záródarabja magát a királyt is (aki a lovagi ideálok szerint Isten földi képviselője, így például a földön csak neki van joga a főbenjáró bűnököt megbocsátani) megfosztja szakrális tisztaságától, amennyiben az általa indított hadjáratok a cselekmény több pontján (Toldi sokkal élesebben exponált „hibáihoz” hasonlóan) tragikus fordulatot vesznek, aránytalanul sok és/vagy értelmetlen áldozatot követelve. Másrészt a király múltjának sötét foltjai (például a Zách Felicián-merénylet és a Durazzó-gyilkosság) is kitörölhetetlenül beleíródnak a műbe.³⁹

Ezek a fejlemények megteremtik a lehetőséget a trilógia korábban elkészült két darabjának újraértelmezésére is.⁴⁰ Így a Toldi-univerzum a kulturális kódrendszerből kitzasztott modern személyiség megszületésének allegorikus útjaként is felfogható, amely személyiség az idő múlásával kétségkívül egyre mélyebbé és összetettebbé válik, egyszersmind pedig egyre sötétebb és tragikusabb színezetet ölt.⁴¹

³⁹ E tekintetben nem értek maradéktalanul egyet Csűrös Miklóssal, aki szerint „[a] megigazulás, a megváltódás, a földiség lezárásának szent derűje, a finálé katarzisa a döntő élmény, amelyben nézetünk szerint az egész koncepció megfogant s amely felé a sokáig vaskosan reálisnak, nehézkesnek, terjedősnek látszó anyag kezdetől fogva gravitál, hogy végül átolvadjon belé, föloldódjék benne s utólag maga is új, jelképes értelmet nyerjen.” Csűrös, *I. m.*, 17.

⁴⁰ „Ha tehát a *Toldi szerelme* felől nézzük a *Toldi estjét* hátrafelé, és a *Toldit* előrefelé, akkor átminősül mind a feltörekvő pórshanc, mind a sértődött öreg tűzok jelleme. A fiatal Toldinak még csak erkölcsi eszményei vannak, ezektől indíttatva határozza el magában a vitézi élet vállalásával a történelmi értékrendszer megszerzését; a középső részben olyan teherpróbának vettetik alá erkölcsi értékrendszere, amely személyiségét gyógyíthatatlanul megsebzí, és ugyanakkor összeomlik a történelem értékrendszere is; a kettő összhatása a csalódott »természetes embert« visszaüzi oda, ahonnan jött, a pusztaságba, de immár nem mint naiv szemlélőt és vágyódót, hanem mint önmaga és a történelem kérlelhetetlen bíróját.” SZÖRÉNYI László, *Epika és líra Arany életművében = Uő.*, „Multaddal valamit kezdeni”. *Tanulmányok*, Magvető, Budapest, 1989, 185–186. Lásd még Kovács Gábor, *A történetképző versidom*, Argumentum, Budapest, 2010, 141–178.

⁴¹ Szörényi László szerint a „*Toldi szerelme* a világirodalom nagy eposzaihoz hasonlóan enciklopédikus mű. Magába foglalja tehát mindazt a költői »tudást«, amelyet Arany pályája végén jónak látott közölni születéséről, ifúságáról, férfikoráról, öregedéséről és haláláról, szerelem és erkölcs ellentmondásairól, közösségről, hitről, múlttól és jövőről.” SZÖRÉNYI, *I. m.*, 187.