

BENCE Erika

Újvidéki Egyetem, BTK
Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék
erikabence@ff.uns.co.rs

A TOLDI-TRILÓGIA: A ROMÁNC, A TÖRTÉNELMI ÉS A VERSES REGÉNY DISKURZUSA

A *Toldi szerelme* (1879) létrejöttének három évtizedet kitevő történetét Arany Jánosnak az *epikai hitel*hez kapcsolódó ragaszkodásával, illetve a *Toldi* 12. énekében tett elbeszélői reflexió („Nem is lőn asszonnyal tartós barátsága / Azután sem lépett soha házasságra.”) teremtette szituációval magyarázza leginkább a recepció. A trilógia részei között észlelhető világértési különbségek, a „megváltozott világ” képzeté ugyanígy értelmezik a *Daliás idők* (1848) töredékben maradásának, illetve a belőle kinőtt *Toldi szerelme* hosszadalmas megírásának körülményeit. Mindemellett a magyar irodalom belső, műfaji alakulásrendjének változásai (az eposzi világgép archaizálódása, átalakulása etc.) is előidéztek a trilógia második része késleltetett keletkezéstörténetét. A tanulmány e műfaji transzformációk szempontjából értelmezi a *Toldi szerelme* narratíváit.

Kulcsszavak: Toldi-trilógia, világgép, eposz, regény, történelmi narratíva.

Bevezetés

A *Toldi* és a *Toldi estéje* műfaji összetettségének és besorolhatóságának értelmezési lehetőségeit már a kortárs recepció (Gyulai [1855] 1908) a naiv eposz és a verses regény vonzatkörében határozza meg úgy, hogy az eposztól való távolodás folyamatába helyezi Arany János majdani trilógiájának – másodikként elkészült – befejező részét. Az eposztól való eltérés műfaj-konstituáló jelenségét a 19. század második felétől napjainkig mind az európai, mind a magyar irodalomelméleti gondolkodás képviselői közül sokan (Mihail Bahtyintól Northrop

Frye-ig, Gyulai Páltól Szegedy-Maszák Mihályon, Imre Lászlón, Bényei Péteren át Nyilasy Balázsig) sokféleképp leírták.¹

Gyulai Pál az „epikus múlt”-at (Gyulai 1908, 89) értő befogadói magatartás európai eltűnése, illetve az eposzi hagyománynak a magyar történelmi emlékezetből való kihullása mentén vezeti le a „népies költői beszély”-nek (Gyulai 1908, 100) nevezett műfaj, többek között Arany János epikájának értelmezését – máig érvényes irányvonalát jelölve ki a *Toldi estéje* (és a későbbiek folyamán a *Toldi szerelme*) műfajiságának, narratíváinak megértéséhez. A jelenkori kutatások szerint Gyulai, amikor „verses regény”²-nek nevezte, nevet adott a 19. századi (magyar) romantika eposzi/héroszi kvalitásoktól távolodó, de bizonyos értelemben azokat mégis tovább éltető új műfajának (Eisemann 2007, 413, Asztalos 2013, 76); Toldi Miklós világbéli helyének és szerepének megváltozásában jól érzékelve a hősi világkép átalakulásának, s ezáltal egy új műfaj típus konstituálódásának folyamatait.

A műfajok létformájáról értekezve Imre László ugyancsak az eposznak a hősi világkép eltűntével szinkron átalakulását és archaizálódását jelöli meg (többek között Gyulaira³ hivatkozva), mint olyan mozzanatot, amely új műfajok és műfaj típusok, többek között a történelmi regény létrejöttét konstruálja: „A kérdés az új műfaj, a történelmi regény felől úgy vetődik fel, hogy mivel az új műfajok többnyire egy vagy több régi műfajtranszformációjaként jönnek létre, a magyar történelmi regény esetében nagyobb a súlya az (antik s az időben közvetlenül előtte járó magyar) eposzi hagyománynak, mint az orosz vagy a francia történelmi regény esetében” (Imre 1996, 143).

1 Bahtyin 1997, Frye 1998, Szegedy-Maszák 1980, 2016, Imre 1996, Bényei 2010, Nyilasy 2011, Bence 2011.

2 „Vagy ha költőink némelyike nem bír elég érzékkel mindehhez, s más eszmék és érzésekkel van megteleve, mint melyek az epikus múlt felé vonnák: miért ne írjon verses regényeket, szabad tért engedve a tájfestések, idylli érzések vagy az erős szenvedélyek, akár az irónia lyrai hangulatának? Hiszen prózában írt regényeink nagy része úgyis a valódi élet, a tényleges viszonyok részletes rajzain török meg, mi alól a verses regény eszményibb tartalma és rhythmusos alakja fölmenti a költőt. S miért ne tegyük ezt most inkább, mint valaha, midőn lyránk úgyis vagy igen ellágyult, vagy igen elvadult a tájköltészet s a prózai és szenvelgő felfogás mocsarában. Az epikai költészet föllevedése bármely nemben csak újabb erőt öntene összes költészetünkbe s nyelvünknek talán elfedett bájait leplezné le” (Gyulai 1908, 101).

3 „Gyulai pedig ismert nyilatkozatában (Szépirodalmi Szemle, 1855) lezárultnak minősíti ugyan az eposzi kort, de (igen gyakorlatiasan: az archaikus életforma még fellelhető maradványaira, valamint egy-egy nagy tehetségre hivatkozva) a műfaj életben tartását, modernizálását el tudja képzelni. Gyulai (és talán Arany is) azért nem ismerik fel és el a történelmi regénynek az eposzéhoz vethető funkcióját, mert ősinék és hitelesnek csak a verses formákat fogadják el, a próza népiességét »mondvacsinált«-nak hiszik. [...] Azt viszont, hogy Arany mennyire átérzi az eposz hagyományos formáinak avultságát, gyakorlatilag az bizonyítja, hogy a homéroszi-vergiliuszi eposz kellékei közül igen keveset vesz át, sokkal többet csúfol ki *Az elveszett alkotmány*-ban és *A nagyidat cigányokban*” (Imre 1996, 146–147).

Northrop Frye (Northrop 1967) mítoszkritikai tanulmányai 1998-ban láttak napvilágot magyar nyelven, ám az archetipikus hősről és az általa *romance*-ként emlegetett műfaji/világnézeti kategóriáról szóló gondolkodás már jóval korábban megjelenik magyar műfajelméletekben/-történetekben (Imre 1990, 1996, Tamás 1998⁴). Különösen fontosak e szempontból Frye-nek a regény és a románc világa közötti világértési különbözőségekről szóló megállapításai, melyek szerint ez utóbbi hősei „pszichológiai archetípusok” (Frye 1998, 263), épp ezért „[...] a lényegi különbség regény és románc között a jellemzés felfogásában nyilvánul meg. A románcíró nem próbál meg »valóságos embereket« alkotni, hanem csak stilizált figurákat, amelyek pszichológiai archetípusokká növekszenek. [...] Ezért fordulhat elő, hogy a románc gyakran a szubjektív sűrítettség olyan ragyogását árasztja, amilyenre a regény nem képes, és hogy körvonalai körül állandóan az allegória sejtelve lebeg. A románcban a jellem bizonyos összetevői felszabadulnak, s ezért természeténél fogva forradalmibb forma a regénynél. A regényíró a személyességgel foglalkozik, jellemalakokkal, akik *personájukat*, illetve társadalmi maszkjukat viselik magukon” (Frye 1998, 263).

A Frye-elmélet regényt és románcot, „valóságos” és „archetipikus” hőst megkülönböztető aspektusa nagyban hozzájárult ahhoz, hogy az eposztól való távoldás (Bahtyin [1970] 1997, Poszler 1983, Imre 1996, Nyilasy 2003, 2011a, 2014, Szajbély 2005, Bence 2011), illetve az eposz elemei idegen anyagokra való „rájátszásának”⁵ (Poszler 1983, 160–161) folyamatában kialakuló új műfajtipusok (románc, történelmi regény) összefüggéseit megértsük, s azokat a 19. századi magyar irodalom alakulástörténetében értelmezni tudjuk. Feltételezésünk szerint Arany János *Toldijának* korszerű újraértelmezése is ezekre az alapokra épülhet, s – az eddig ismert (és az író által is jelölt⁶) okok mellett – a trilógia középső részének, a *Toldi szerelmének* megírásával telt három évtizedes küzdelmet is magyarázhatják.

4 Mindkét jelölt monográfia, de más irodalomtörténetek (Nyilasy 2003) hivatkozásjegyzékében is megtalálható Northrop Frye 1967-ben megjelent mítoszkritikai tanulmányainak angol nyelvű kiadása.

5 „Ezzel a kezünkben is van a történetfilozófia műfajelméletének fonala. Felfejtése mindenhova elvezet, minden részkérdésre magyarázatot ad. Regény- és dráma-, tragédiacentrikus műfajelmélet ez. [...] Benne a fejlődés vetületeként és részeként az eposzt követi a tragédia, a tragédiát a filozófia. Az eposzi harmonikus embert a tragikus diszharmonikus ember, a tragikus diszharmonikus embert a filozofikus bölcs ember. [...] Két műfaji megfelelője van. A románc és az esszé. Platonikus műfajok. Ősképiük a platon dialógus. A románcnak a hőse a platonista, az esszének a megfelelője. Az első mesévé lebbenti és bölcsességgé emeli a tragédiát. A második reflexiókban tükrözeti és a tükrözésben megszünteti a tragédiát” (Poszler 1983, 160–161).

6 Lásd a rezümében idézeteket.

Toldi mint archetípus

Toldi Miklós alakjában Gyulai Pál (Gyulai [1855] 1907) érzékeli ugyan a „népfi”-jellegét, de a népies eposz mellett/helyett más műfajokra (pl. a verses regény) is rávetíti a karaktert. A népi – feltételezhetően már keletkezésének aktuális idejében, s Arany János eredeti szándéka szerint is – csak egyik és nem elsődleges vonása volt jellemének. A 20. század végére ez az ideológiailag fenntartott értelmezés végleg tarthatatlanná vált, ugyanakkor – miként Szilágyi Márton mutat rá – az Arany-önértelmezések (pl. „pórsuhanc”-nak nevezi leveleiben) erős hagyománya miatt igen nehéz volt – az allegorikus olvasatok ellenében – más irányú interpretációknak is érvényt szerezni (Szilágyi 2007a, 287). Hogy Toldinak a királyi udvarba vezető, társadalmi felemelkedést jelentő útja nem elsősorban szociális, hanem erkölcsi tartalmakat mozgósít, annak poétikai értelmű bizonyítékai vannak: „Mégsem arról van szó, hogy saját képességei és ereje miatt lehet a király vitéze; a mű szövege végig és következetesen elhárítja azt a lehetőséget, hogy pusztán a főhős – népmesei értelmű – kivételes tulajdonságaival lehessen magyarázni a karriert” (Szilágyi 2007a, 288).

Abban a világban, amelyben Toldi mozog, a kiállt erőpróbákért elmarad a jutalom, mi több, még fokozódik is szenvedésének és megaláztatásának mértéke. A Lacfi nádor által felszólított vitézek alávetett társadalmi helyzete miatt nem hajlandók megmérkőzni vele („Egy paraszt fiúval mégsem áll ki senki!”, T. I, 11⁷), egy hajszálon múlik (egészen pontosan az isteni gondviselés – villám sújt agyon egy hajdút [T. VII, 1] – lép közbe), hogy a farkastetemet a „rökalelkű bátya” (T. I, 9) ágyára helyező, ezzel irányában kifejezetten erős és fenyegető üzenetet közvetítő Miklós nem válik áldozatául az utána indított hajtóvadászatnak. A dühöngő bikát megfékező hős elé pedig, a hála groteszk és megalázó módjaként, undorító belsőségeket hajítanak a mészároslegények. A szenvedéstörténetek természetének megfelelően: az elviselt gyötrelmek mértékével arányosan zajlik lelki és erkölcsi értelmű megnevesedése.

Csak részben helytálló értelmezés, miszerint Toldi Miklós Nagyfalutól Budáig vezető útja nem más, mint „a világrend helyreállíthatóságának/helyreállításának metatörténete” (Szilágyi 2007a, 288), illetve – még korábbi szemléletek értelmében – „a nép felemelkedésének igényét, útját fejezi ki” (Sőtér 1963, 89), mivel ezekben az értelmezésekben rendre figyelmen kívül marad egy háttérmozzanat. Toldi Miklós – noha a bátyja paraszti sorban tartja – származását tekintve mégiscsak nemes ifjú, erős öntudattal és sértettséggel (ezzel csak a vidékre vetődő ide-

7 A tanulmányban található idézetek az irodalomjegyzékben szereplő Arany-kiadásból származnak, ahol a trilógia első részének jelölése: T., a másodiké TSZ., a harmadiké TE. Ezután az énekek jelölése római, majd a versszakoké arab számmal következik. Pl. (T. I, 9).

gen, pl. Lacfi nádor nincs tisztában), s – noha ez részéről szándékosság, saját negatív szerepét figyelmen kívül helyező csúsztatás – György, a „rókalelkű bátya” (T. I, 9) szidalmából is kitetszik, hogy a paraszti habitus nem elsősorban szociális, hanem kulturális értelemben igaz: anyját azzal vádolja, hogy „ölbeli eb”-ként (T. II, 9) tartja, tehát kényeztetni öccsét, aki rendkívüli ereje ellenére sem végez hasznos tevékenységet; magatartása nem értékteremtő sem a család, sem a nemzeti közösség számára: „Nem válik belőle semmi, csak nagy léha...” (T. II, 11).

Az apa szerepére történő utalás először a parlagon maradó erő miatt szána-kozó vitézek megjegyzése formájában hangzik el: „[...] szép öcsém, be nagy kár, / Hogy apád paraszt volt s te is az maradtál” (T. I, 13). Hogy Toldi Miklós szellemi értelmű pallérozatlansága jelenti a konfliktusok alapját, narrátori közbevetés is érzékelteti:

„De ki vína bajt az égiháborúval,
Szélvészes, zimankós, viharos borúval?
És ki vína Isten tüzes haragjával,
Hosszu, kacskaringós, sistergő nyilával?
Mert csak az kössön ki Toldival, ha drága
S nem megunt előtte Isten szép világa;
Jaj-keserves annak, aki jut kezébe,
Meghalt anyjának is visszarí ölébe.”

(T. I, 12.)

Toldi Miklós erejének a természeti erőkkel, transzcendens elemekkel való összehasonlítása, illetve azonosítása itt nemcsak arányjelző fokozás, hanem személyiségének egy archaikusabb időbe való elhelyezése is: egy – társadalmi és kulturális értelemben – korábbi fejlettségi fokon visszamaradt ember lelki-állapotának érzékeltetése.⁸

Toldi-elemzésében Szilágyi Márton (Szilágyi 2007a) – indokolt módon – nagy jelentőséget tulajdonít a hős alakját és személyiségét kifejtő állatmetaforáknak. E társadalmi lét alatti predesztináltságnak ugyanis egyszerre poétikai jelentésalkotó és műfajteremtő szerepe van: a bűnbeesés okait magyarázza, illetve transzcendens világképet hordozó műfajok (pl. monda, rege, ballada) érvényesülésére reflektál. A problematika lényegében megegyező a *Szarvassá vált fiúk*⁹ konfliktusával.

8 Ez, a mindenkori aktuális korszemlelhez képest „késésben” levő magatartás a felnőtt, illetve az idős Toldi Miklós konfliktusainak is legfőbb okozója.

9 Erről Balázs Lajos írt nagyon szép elemzést *Bartók nem menekül! A globalizáció apokaliptikus víziója a Cantata Profanában* című tanulmányában, amit munkámban hivatkozási alpnak tekintek (Balázs 2012, 321–335).

Az elbeszélői leírásokból, utalásokból tudjuk, hogy Toldi épphogy csak a felnőttkor határára érkezett; még majdnem gyermek. A két Toldi fiú között érzékelhetően nagy, korosztálynyi az életkorbeli különbség; arra maga György tesz utalást a király előtt, miszerint „Apja helyett apja én akartam lenni...” (T. VIII, 4), azaz apjuk halálakor, amikor Miklós tízesztendő, maga már felnőtt, gyámságra alkalmas korú férfi volt. Miklós tehát kései gyermek, akinek apja – idős kora, illetve a kisgyermek iránti elfogultsága miatt – elmulasztotta szellemi-kulturális nevelését, meghagyva őt egy ősbibb, csak a testi erőt és a harci készséget preferáló értékrendben akkor, amikor társadalmi értelemben már a „Nem sokaság, hanem / Lélek s szabad nép tesz csuda dolgokat” felismerés (miként Berzsenyi Dániel *A magyarokhoz II.* [„Forr a világ bús tengere...”] című versében összegezi az évszázados tapasztalatokat a lírai beszélő) szervezi a lovagkor kulturális eszményképét. Az anya a szeretetével igyekszik elfedni Miklós ilyen értelmű hiányosságait. Jó példa erre az, amikor az őt arcul csapó Györgyöt „öccse épen megrohanja, / Elsikoltja magát s közájuk fut anyja, / Testével takarja Györgyöt és úgy védi, / Pedig nem is Györgyöt, hanem Miklóst félti” (T. II, 15). Vagyis az anya tisztában van Miklós „szörnyű gyermek” (T. II, 16) mivoltával, s a szülőanya iránti ösztönös szeretetet és tiszteletet felébresztve benne akadályozza meg a testvérgyilkosságot, hogy „Györgyöt e csapással hús verembe tennék” (T. II, 15). A szarvassá vált (elvadult!) fiúk édesapja – aki szintúgy elmulasztotta kilenc fia közösségi nevelését¹⁰ – is az anya érzelmeire és szeretetére apellálva próbálja meg a társadalmi léttől eltávolodott fiúkat visszatéríteni: „Édes szerettem, / kedves gyermekeim, / Gyertek haza, / Jó anyátok vár már! / Jöjjetek ti velem / A jó anyátokhoz, / A ti jó anyátok / Várva vár magához” (Balázs 2012, 327). Amíg azonban a szenvedélyük (a vadászás, tehát egy kereszténység előtti mentális állapot) rabjaivá lett fiúkon már nincs segítség, visszatársadalmításuk reménytelen – nem tartják be (valójában: soha nem is tartották be, mert nem részesültek keresztény szellemiségű nevelésben) a szülők tiszteletére vonatkozó isteni parancsot –, addig Toldi Miklósban erősen működik az édesanya iránti elemi szeretet; tehát van esélye az isteni gondviselés előtt, aminek/akinek a mű világában való hangsúlyos jelenlétére világít rá a recepció: „Ha azonban Toldi világképét a maga teljességében akarjuk felfogni, észre kell vennünk, hogy a szereplők sorsába a családiasságon és a lovagiasságon felülemelkedve, egy magasabb rendű világ is beleszól még” (Barta 2003, 205, Szilágyi 2007a, 288).

Amit az apa, Toldi Lőrinc elmulasztott, s nem maradt elég ideje helyrehozni, azt György, a „rókalelkű bátya” (T. I, 9.), frusztráltságának és önös érdekeinek

10 „Mert nem oktatta őket / Sem réten kaszálni, / Sem ekével bänni, sem állatokat terelni.” A hivatkozott tanulmány szerzője a román kolinda bartóki átdolgozását idézi (BALÁZS 2012: 324).

– ezek közül leghangsúlyosabb a féltékenység és a kapzsiság (nagyon vékony szálon, de a bibliai József és testvéreinek története felé is elvezet ez a jelentés) – megfelelően tovább fokozza azzal, hogy Miklóst végérvényesen igyekszik elzárni a művelődés lehetőségeitől. Konfliktusa tehát nem elsősorban az, hogy a származásához képest alacsony sorban él, hanem, hogy a Nagy Lajos kora képviselte lovagszellemiség és -magatartásminták elsajátításának hiányában egyedüli kiválósága, rendkívüli testi ereje is csak nyers erőszak marad: a szereteten és a megbocsátáson alapuló értéktendenciák helyett kereszténység előtti viselkedésformák jellemzik. Egyértelmű, hogy önerőből (azaz belső, lelki kvalitásokra építkezve) nem tudja zabolázni indulatait, és elköveti a lehető legnagyobb bűnt: embert öl! Szükségszerűen sújt le rá Isten haragja, aki a büntető mellett kegyelmet is gyakorló természetének megfelelően hajszálnyi esélyt is hagy arra, hogy a megbánás és a jó cselekedetek sorozatában a bűnös megváltsa magát a bűntől.

A magyar romantikus nagyepika (történelmi narratíva) eposzi elemeket transzformáló karakterisztikái (Imre 1996, Bényei 2010, Nyilasy 2011) közé tartozik a héroszi kvalitású hős „világba züllése” (pl. Vörösmarty Mihály epikájában), illetve „kereső” útja (Frye 1998, 275), ami az istenivel organikus létforma visszaállítására irányuló heroikus és kivételes törekvés (Poszler 1983, 197); a frye-i (egyébként Hegel [Imre 1996, 92] esztétikájára utaló) modell szerint ez valójában Aeneis útja, mely új Haza, új Trója létrehozására, a szellemi világrend visszaállítására, újraalkotására irányul (Frye 1998, 275). Toldi Miklós ezen az úton, Isten haragjának következtében indul el, ezért mondhatjuk, hogy útja inkább az elátkozott középkori vándor (Imre 1990, Kocsis 2015) világba vetettségére emlékeztet, mintsem valamiféle népmesei vándorútra. A gyilkosságot követő testi-lelki sebzettségét, otthontalanságát és üldözöttségét a IV. ének első három versszakának narrátori szólama érzékelteti: a 42. zsoltárra reflektáló (Szilágyi 2007a, 291) „Mint hímszarvas, kit vadász sérte nyállal...” kezdetű első versszak, a bujdosóénekek világát megidéző, a hős világbéli elveszettségét érzékeltető második és a betyárballadák képvilágát („Nádtors lőn az ágya, zsombok a tanyája...”¹¹) mozgósító harmadik.

Toldi Miklós útja során több alkalommal közösségi szinten is (pl. az elvadult bika megfékezése) megmutatja rendkívüli bátorságát és erejét, viszont tetteinek – ellentétben pl. a Lacfi nádor előtt fél kézzel fölemelt nyomórúd szerepével – már

11 A *Szarvasokká vált fiúk* című román népballadában is érzékelhetők a társadalomból való kiátkozottságnak e vonatkozásai.

„Ágas-bogas szarvunk / nem fér be az ajtón, / csak a hegytetőkön, / a mi testünk nem tűr / fonottszövött inget, / csak leveles ágat, / a mi lábunk nem lép / tűzhely hamujába, / csak leveles ágra, / a mi ajkunk többé / nem iszik pohárból, / csak iszik forrásból.” Bartók Béla gyűjtéséből. *Román népbalada*. Fordította: Erdélyi József. *Nyugat*, 1930. 1. <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00481/14839.htm>

nem e világi, hanem a transzcendens hatalom előtt megnyilvánuló konzekvenciái vannak. Kiváló elemzések hívják fel a figyelmet arra, hogy a réti farkasok megölésének epizódja miképp szublimálja Miklós (s nem véletlen, hogy itt, az ötödik ének negyedik versszakában a narrátor újra hangsúlyozza a főhős „fiúi” – nem felnőtt férfi – mivoltát) gyilkos indulatait (NYILASY 1998: 48, SZILÁGYI 2007a: 292), de nem célszerűtlen újra felhívni a figyelmet arra, hogy Toldi milyen félelmetesen közel kerül bátyja megölésének, azaz a testvérgyilkosságnak a gondolatához. Olyannyira, hogy a narrátor az ószövetségi Isten hangját idézve érzékelteti egyrészt a hős gondolatainak örök elkárhozásra predesztináló erejét, másrészt, hogy Toldit önmagától itt csak az imaginárius hatalom, a Gondviselés beavatkozása (keresztény hite) képes megmenteni. Ugyanez a szólam figyelmezteti Istennel szembeni alávetttségére, kicsinységére; hogy ne cselekedjék helyette, mert nem hagyja büntetlenül:

„Állj meg, Toldi! gyilkos a szándékom,
Jaj ne vess bosszúdnak véres martalékot,
Tudd meg: a legyilkolt atyafinak vére
Bosszúért kiált fel az egek égére.

Tudd meg, ha megölnéd tennen testvéredet,
Akkor meggyilkolnád örök életedet;
Ne félj, fenn az Isten; ő majd igazat lát,
Bízd rá a büntető bosszúállás dolgát.”

(T. V, 15.)

Toldi Miklós a bibliai intelem, a parabola értelmezése, tehát egyértelműen szellemi konzekvenciák, jelentésátvitel (György személyének a hím farkassal való felcserélése, illetve az előbbi helyett az utóbbi megölése) segítségével, illetve alkalmazása révén győzi le magában Káint. A tetemeknek a nyoszolyára való helyezésével hagy üzenetet, ami elvont, metaforikus gondolkodást, magasabb rendű összefüggések megértését feltételezi. Intellektuális értelemben tehát magasabb szintre lépett: értelmezi saját társadalmi helyzetét, s ezzel kapcsolatos gondolatait higgadt mondatok formájában képes kifejezni. „Felmegyek Budára bajnok katonának / Mutatok valamit ottan a királynak” (T. VI, 15) – fogalmazza meg terveit édesanyja előtt, noha itt még nem egészen világos előtte, mit kell tennie, miként azt sem tudja még, hogy a feloldozáshoz és az önmegváltáshoz nem elsősorban a két karjában rejlő „nagy erő”-re van szüksége.

E – saját erőből szerzett – tapasztalatok és felismerések mentén Toldi egyre bonyolultabb érzelmi és intellektuális cselekvésekre képes. Már a farkasokkal való konfrontációt is egy – lelki pallérozatlansága mértékéhez képest – szokatlan

érzelmi azonosulás, az elhagyatott farkasfiak és önnön sorsa közötti hasonlóság felismerése, a kölykök megsimogatása váltja ki. Még fejlettebb szintet mutat szellemi érettsége a fiait sirató özvegygel való találkozáskor, akit először saját édesanyjának vél. Érzéki csalódása intenzív lelkiismereti tartalmakra mutat, nem véletlen, hogy ezen a ponton világosodik meg előtte, mit kell tennie: áldozatot kell hoznia – akár a saját élete árán is – másokért, mindenekelőtt családjá és édesanyja lelki nyugalmaért („Özvegy édesanyám van nekem is otthon, / Tudom én sajnálni a jó özvegy asszonyt” – T. VII, 10), de egyúttal a közért is. A fiait sirató özvegy ugyanis elmondja, hogy a „kegyetlen cseh” (T. VII, 12) nemcsak istenkáromló, gonosz beszédű, hanem „a magyar nemzetet [is] csúfra emlegeti” (T. VII, 11) – a vele való konfliktus tehát elsősorban nemzeti karakterű; a hazájáért hoz áldozatot, aki legyőzi.

Toldi idegenként érkezik Pestre („csak ödöngött, előre meg hátra” – T. VII, 13), az elszabadult, dühöngő bika nem veszélyezteti közvetlenül sem őt, sem szeretteit, mégis gondolkodás nélkül avatkozik bele a történésekbe. Szilágyi Márton rámutat elemzésében, hogy ez az első eset, amikor rendkívüli erejét mások védelmére fordítja, amivel egyúttal legyőzi bűnbe taszító „állati” önmagát, a „komor biká”-t (Szilágyi 2007a, 293). A dühöngő bika megfékezése és vágóhídra vonzsolása természetes képekkel nyomatékosított rituális cselekedet, lényegét tekintve megegyező a hím farkas–rókalelkű báty párhuzammal, illetve azok felcserélésével; a bika elpusztításával egy időben saját vad indulatainak törlésére tesz kísérletet. Az áldozatvállalás nagyságához képest azonban igen csak ledorongoló a közösség részéről érkező visszajelzés: a mézáróslegények nemcsak nem engedik, hogy megpihenjen a vágósínpén, de megalázó alamizsnát vetve elébe („Ez hát a jutalma száz meg száz életnek...” – T. IX, 12), az „anyja keservébe” küldik a legényt; a lakosság is féli erejét, megjelenése riadalmat kelt.

A sorsába avatkozó imaginárius hatalom – a remény és a kétségbeesés köztes lelkiállapotában tartva őt – még próbára teszi kiállását és hitét. Kétségbeesik, amikor ráébred, hogy lezüllött társadalmi helyzetében, minden nemesi és lovagi rekvizitum (fegyverzet, ruha, ló) nélkül nincs esélye közösségi szinten kiválóságát bizonyítani, s az özvegyasszony, akitől megkaphatná elhunyt fiai fegyverzetét, örökre eltűnt előle. Ugyanakkor reményét már az égre veti; nem kizárólagosan a nyers erőben, hanem az isteni kegyelemben is hisz:

„Fölnézett az égre, az országútjára,
Keservesen gondolt bujdosó voltára;
S mint a mely madár van elröppenő félben,
Úgy tett a reménység hervatag szívében.”

(T. IX, 19.)

A Gondviselés ekkor álmodást küld rá, amellyel megerősíti hitét: bíznia kell Istenben. Nem véletlen, hogy ebből az álomból riasztja Bence érkezése, aki édesanyja üzenetét, bátorítását és az arannyal telt szelencét hozza. Toldi e világi szinten már elnyerte a hozzá legközelebb állók empátiáját és bizalmát, de még nem teljesen „kész” az isteni kegyelemre: duhaj, zabolázatlan hajlamai (pl. a fogadóbéli mulatozása során, amikor Bence hiába inti önmérsékletre) előtörnek; ideiglenesen visszaesik korábbi mentális állapotszintjére. Szerencsére ekkor már kétszeres (az édesanyja és az özvegyasszony előtt tett) fogadalom köti, amit Isten nevére mondott esküvel szentesített:

„Toldi pedig monda: »Ne sírjon kegyelmed,
Csak nem támad már fel a két vitéz gyermek:
De ne legyen nekem az Isten Istenem,
Ha bosszút nem állok érettök a csehn.«”

(T. VII, 10.)

Nem véletlen az sem, hogy mire a hajnal megérkezik, Toldi lelki egyensúlya visszaáll: a következő kép, ami elénk tárul, már a Dunán láttatja, amint szilárd meggyőződéssel és elhatározással célja (a fegyverzet megvásárlása és a bajvívásra való feltétlen kiállítás) felé tart. Mind az új hajnal, mind a vízen, mint mitikus választóvonalon való átkelés (pl. vízvázlat, Léthé, vagy Sztüx vize példája) képe azt jelzi számunkra, hogy Toldi végképp maga mögött hagyta régi énjét és életét.

A bajvívó helyre a cseh vitéz hőzöngve, minden kimértséget, műveltségi és erkölcsi értéket nélkülöző magatartást reprezentálva érkezik („Táncol nagy lovával a korlátan belől, / Káromkodik csúnyán, a magyart böcsmérli: / Hogy nincs, a ki merje magát vele mérni” – T. XI, 4). Ezzel szemben a fekete lován méltóságteljesen vágató, leeresztett sisakellenzőjű Toldi a nagybetűs Halál lovasa/hírnöke asszociációt hozza be a képbe; elszántságát és a feltétlen életáldozatra való készségét a majdani halott számára feleslegessé váló csónak Dunába rúgásával nyomatékosítja, amit ellenfele kérdésére szóban is kifejez: „Egyikünknek itt ma gyászos lesz a vége, / S nem lesz a halottnak hajóra szüksége” (T. XI, 14). Ezen a ponton már nem az a tét, hogy Toldi legyőzi-e a cseh vitézt, hanem hogy halálával vagy győzelmével méltóvá válik-e az isteni kegyelemre.

E nagyjeleneten belül is egymásra épülő fokozatokat figyelhetünk meg. A halálra szántság kinyilatkoztatását követően Toldi imára kulcsolt kézzel „Istent említette” (T. XI, 14), tehát egy hitében megszilárdult, felnőtt férfi áll előttünk, aki kezet nyújtva fejezi ki tiszteletét és nagyvonalúságát az ellenfél irányában, szóban is alátámasztva, hogy semmilyen ellenséges érzést nem táplál irán-

ta.¹² Hogy „gunnyasztó tűzok” mivolta (T. III, 3) rég a múlté, s hogy kiváló intellektuális képességekkel rendelkező hőssé vált, jól mutatja, nem sétál bele a cseh vitéz által előkészített csapdába, nem engedi meg, hogy az vaskesztyűs kézzel szétroppanthassa elővigyázatlanul odanyújtott kezét; a megleckéztetés fokozata is mértéktartó, épp csak addig megy el, míg amannak a bátorságát és önbizalmát össze nem töri. A narrátor itt az „elolvadt a teste” képpel (T. XI, 17) érzékelteti a cseh testi és szellemi összeomlását. Az Isten és a király által egyaránt méltányolt, kegyelemre és feloldozásra alkalmassá tevő győzelmét sem a cseh megölésével, hanem azt megelőzően, a megbékélés és a megbocsátás gesztusának gyakorlásával éri el; más kérdés, hogy a cseh orv támadásával megsérti mind a vitézi, mind a keresztényi értékrend szabályait, gonosztevővé süllyedve kizárja magát a kegyelemre méltó ellenfél esélylehetőségei közül.

A cseh felett aratott győzelem természetesen mutat túl Toldi Miklós önmegváltás-történetén: Toldi vele egy avult magatartásmintát és embertípust, a lovageszmény előtti, nyers erőre alapozó hősképet helyezi hatályon kívülre. A világnak és a nemzetnek (s poétikai értelemben az irodalomnak sem) nincs többé szüksége a bornírt erőszakot (is) képviselő eposzi hősré.

Elmozdulás a scotti modelltől

Arany János a *Toldi szerelme* híres *Előszavában* nagyon pontosan leírja azokat a műfaji és viláértési problémákat, amelyekkel a második rész megírása közben szembesülnie kellett: „De volna bár a tárgy akármilyen alkalmas eposzra (azaz eposziára): még egy nagy nehézség maradt leküzdetlen. Toldit, a monda Toldiját, kiról a história éppen semmit nem tud, hogyan állítani oda, nyíltan, mint nagy szerepű vagy éppen fő hőst, a história világába, történeti nagy nevek és személyek mellé? Igen, ha mondai korban játszanék a cselekvény: de Lajos kora mondának már nagyon világos, történetnek pedig, az eposzíró kívánta részletekre, nem eléggé az” (Arany [1879] 2006, 255).

Fontos megfigyelni és értelmezni a király, I. (Nagy) Lajos szerepét, akit a narrátor a tizenkettedik énekben mint „zsenge korához ily ritka bölcsességet” (T. XII, 10) birtokló atyai királyt mutat be, aki az isteni bölcsesség és kegyelem

12 Toldi Miklós e jelenetben tökéletes eposzi hős; nem rajta múlik, hogy párviadaluk nem jut el hektori–patrokloszi magasságokba. Az eposz (pl. *Iliász*) és archaizálódását követően a karakterjegyeit transzformáló történelmi regény (pl. Jókai Mór *A kőszívű ember fiai* című művében Baradlay Richárd és Palvicz Ottó „hősregék” világát reprodukáló párviadala [Bence 2011, 177]) világában elképzelhetetlen az ellenfél testi vagy lelki megalázása. Jó példa erre az *Iliász*-ból Hektor holttestének Akhilleusz általi meggyalázása, amit végül még az istenek is megelégednek és megtorolnak, arra kényszerítve a görög hőst, hogy adja meg a végtisztességet legyőzött ellenfelének. A kérdésre vonatkozó kutatások: Bényei 2010, Nyilasy 2011.

földi helytartója. E szerepére maga is reflektál, amikor Toldi Miklós számára kegyelmet ad:

„Én neked a földön ím kegyelmet adok;
Kérd Istent, remélem Isten is adni fog;”

(T. XII, 11.)

Gyulai Pál (Gyulai 1908, 101) felfedezte Toldi Miklós jellemében az arche-tipikus mozzanatot, de ugyanígy ráérezett annak a *Toldi estéje* világában való átalakulására, elidőszerűtlenedésére, ami a harmadiknak és évtizedek múltán elkészült *Toldi szerelmében* végképp működésképtelenné vált. Meglátásunk szerint Arany János több mint három évtizeden át tartó küzdelme az eposzi témával és a *Toldi-trilógia* befejezésével leginkább a világértési tendenciák és a műfajmodellek átalakulásával magyarázható¹³. Noha trilógiaként tartjuk számon a három művet, valójában csak formálisan összetartozó szerkezet, illetve legfeljebb főhőse, Toldi személyiségének, valamint a műfajra „ráíródás” modelljének transzformációi képeznek benne folytonosságot: az átalakulás és nem a hasonulás.

Toldi Miklós, aki kezdetben stilizált, azaz románcchősként áll előttünk, a hétköznapi befogadó számára elérhető szintet képviseli: a világrend visszaállításaért küzdő hős, míg – a Walter Scott-i történelmi regény modellje szerint – a történelmileg hiteles, nagy eszméket és jelentéseket képviselő nagy formátumú hős (ez esetben Nagy Lajos király) a háttérben áll. A felvilágosodás eszménye életre hívta és a nagyromantika által is kultivált atyai bölcsességet képviseli; a trilógia első részében inaktív résztvevője a főcselekménynek. Azonban, miként maga a trilógia részei – a románc, illetve a funkcióit részben átvállaló történelmi elbeszélés (Imre 1996) –, Toldi személye is mind jobban eltávolodik az eposzi karaktertől, egyre bonyolultabb személyiséggé válik, immár egy modern, a népi eposztól nagyban különböző műfaj, a verses regény világértési tendenciái közepette. Tamás Attila *Toldi estéje*-értelmezésében olvashatjuk, miszerint: „Egy egész világ ért itt véget...”, azaz „A Toldi estéjében Arany homéroszian derűs világképét búcsúztatja” (Tamás 1998, 68).

„Toldi hős, sőt már ő az egyetlen igazi hős ebben a világban” – mondja róla Tamás Attila (Tamás 1998, 63). Mint a héroszi magatartás letéteményese, ideig-óráig képes visszaállítani a világ organikus egységét, ahol minden a helyén van, de a hőstelenné válás világában bukásra ítéltettek törekvései. A *Toldi estéje* tragikomikus manifesztációjaként hat a saját sírját megásó és gyászbeszédét mondó Toldi Miklós jelenléte. Meglátásom szerint ez, a frye-i értelemben vett kereső, s az elvesző hősiességet visszaállítani igyekvő hőszi kvalitású hős útja jelenti a 19.

13 E kérdésre vonatkozó aktuális kutatások: ld. Szilágyi 2017.

századi történelmi elbeszélés teremtette műfajtypus, a – jobb híján – történelmi regénynek nevezhető forma legfontosabb műfajkonstruktív mozzanatát (Bence 2011, 33). Toldi Miklós személyisége azonban már a trilógia első részében eltér az eposzi/románcos világkép konvencióitól, hiszen „problematikus” hős: lelki-világa bonyolult és ellentmondásos, jelleme bűnbeesésre predesztináló szélsőséges vonásokat rejt. A *Toldi estéjében* új típusú, feleslegessé vált ember. A *Toldi szerelme* e koncepció, azaz a trilógia keretein belül pontosan azt az utat jeleníti meg előttünk, amelynek során a hőszi kvalitásokat (is) magában rejtő és a világrend visszaállítására kísérletet tevő hős eljut a „feleslegesség” konzekvenciájáig.

Hogy milyen nagyarányú viláértési elmozdulások és műfajváltások játszanak közre a *Toldi-trilógia* középső részének létrejöttében, akkor válik igazán láthatóvá előttünk, amikor a *Toldi szerelmét* nem a másik két résszel, hanem megelőző elbeszélői hagyományával, a 19. század első felének történelmi narratíváival vetjük össze. Ez esetben közvetlen előzményének tekinthetjük a történelmi múlt azonos eseményeit (Nagy Lajos király első nápolyi hadjáratát) megjelenítő és a scotti értelemben vett történelmi regény műfajSORÁBAN értelmezett *Tihamért* (1825), Kisfaludy Károly lovagregényét.

Jelen vizsgálataink szempontjából különösen a király szerepének megváltozott karakterei érdemelnek figyelmet, ami többek között a Zách-történetben érintett Róza (a Kisfaludy-regényben), illetve a kobzos (a *Toldi szerelmében*) vérvád alóli felmentésének jeleneiben figyelhető meg.

A *Tihamér* szereplői megformálása tekintetében teljes egészében megfelel a történelmi regény scotti modelljének: a történelmi eszmék hordozói, akiknek szerepe valamely közösség (nemzet, haza, társadalmi csoport etc.) szemszögéből értékelhető és jelentős, valós történelmi személyiségek (de: a regényben mellékalakok), míg az adott történelmi világállapot konzekvenciáinak, a korszak emberi viszonyait modelláló heroikus lényegű küzdelemnek a megszemélyesítői fiktív személyek. Northrop Frye (Frye 1998) a megjelenített hős szerepét műfaji kontextusban értelmezi; a románc műfaja és a történelmi regény összefüggéseire, egymásba való átfejlődéseire irányítja a figyelmet. A románc az ősbib, allegorikusabb forma, amelyet a romantikus kor, e világlátás tapasztalatai hívtak újból életre: lényege a hőskultusz. „A románc, amely hősoKROl szól, az emberekkel foglalkozó regény és az isteneket szerepeltető mítosz között helyezkedik el” (Frye 1998, 265). E szempont értelmében a *Tihamér* a szinkron műfajTÖRTÉNETI pillanat értelmében fontos alakulásmozzanat, a megelőző történeti novellához képest az „átfejlődés” magasabb pontján áll, azaz románc.

E modell értelmében I. (Nagy) Lajos király alakja az eszményi jelentéssíkot jelzi a *Tihamér* narratív szerkezetében; a fiatal kora – az első nápolyi hadjárat idején huszonnégy éves – ellenére „atyai” karakterű, a bűn és a jogtalanság

(mindenekelőtt testvéröccse, Endre herceg elveszejtése, és a Johanna gerjesztette erkölcsi fertő) ellenében az isteni törvénynek érvényt szerző, ugyanakkor a vétlen bajbajutottnak (pl. Zách Felicián húga – a merénylet idején hatéves – leánygyermekének: Rózának) felmentést adó, bölcs és megbocsátó uralkodó eszményét testesíti meg. Az eszményi–erkölcsi–héroszi – a romantika világértési kódjait prezentáló – értékskála érvényében megformált király szerepe a *Tihamér*ban ezt az etikai imperativust képviseli, de majdnem végig e reflexív/intonációs erejű – az elbeszélői beszédben élő – háttérben marad, s csak ritkán lép fel a lovagtörténetet dinamizáló cselekmény színpadára (Bence 2015, 27–28).

A *Tihamér* elbeszélője műfajpoétikai utalást tesz, amikor kijelenti: „Nem lévén célunk Lajos királynak tetteit s Durazzói Károly hercegen vett véres bosszúját leírni, csak azt adjuk elő, mi szorosán függ össze történetünkkel” (Kisfaludy 1908, 288) – vagyis a lovagregény szabályai, s nem a történelmi regény eljárásai formálják a szöveget. Ennek értelmében a nagylelkű, lovagias király elsősorban Tihamér lovagi érdemeiért és hűségéért cserébe menti fel a vérértéket alól Rózát – tettének nincsenek lelkiismereti vagy intellektuális mozzanatai.

A *Toldi szerelmének* uralkodó-képe, illetve betöltött szerepe más műfaji szabályokhoz (a verses regény világba vetettség képzetéhez) igazodik: Nagy Lajos elsősorban azért vetteti tömlöcbe Barkóczot, a kobzost, Zách Felicián hűgának sokat szenvedett fiát, mert az énekében (Arany János *Zách Klára* című balladája) tiszteletlenül – Kázmér (a későbbi lengyel király) Klárát megbecstelenítő tettében tevékeny kerítőként mutatva be – szólt édesanyjáról, Lokietek Erzsébet-ről. Majd az a király kegyelmez meg neki, aki túl van a Durazzói Károly értelmetlen megöletése – hiszen a herceg nyilvánvalóan vétlen volt Endre herceg, a király öccse, a kétes erkölcsűnek tartott I. Johanna férje elveszejtésében – okozta lelkiismereti válságon, megértette az emberi cselekedetekben rejlő végzettség hatalmát. E tapasztalat nyomán mondhatja az elé vezetett Barkócznak: „Nagy bűn lehet itt, vagy nagy szerencsétlenség!” (TSZ. XII, 66), illetve ennek jegyében válik értelmezhetővé a „régí” ügyekre vonatkozó – de igazából a jelen válságaira kérdező – reflexiója („Sóhajtvá király szól: »most is ez a régi!«”... [TSZ. XII, 73]). S ezért fontos számára a mindenkori törvényre való hivatkozás („»Birtokod’ elvette – nem Kolos: a törvény, / De kegyelmet adok, vétked letörölvén«” [TSZ. XII, 73]), mert ellenkező esetben vérbosszú árnyéka vetődne mind édesapja, Károly Róbert, mind saját – Durazzói Károly¹⁴ megöletésében

14 A történeti források, de a modern történetírás is „második aversai tragédia”-ként tartja számon ezt az eseményt. Ettől „...kezdvé a rettegés és gyanakvás jártak előtte, a hercegek számtalan híve kiengesztelhetetlen ellensége lett, és vádjait a pápa ellenvádakkal utasíthatta vissza”. Azaz: „a Nápolyért vívott harcot Lajos király erkölcsi és politikai tekintetben már Aversában elvesztette” (Bellér 1986, 106).

vétkes – személyére¹⁵ (Bence 2015, 29). Nem véletlen mozzanat Arany János idézett előszavában az a minősítés sem, amellyel Toldi egyes cselekedeteit (pl. sírrablás) minősíti: „alávaló bűntény” (Arany 2006, 254). Egyértelműen jelzi, hogy verses regényének hőse igen távol került attól az archetipikus képzettől, amely a korai Toldi alakját meghatározza. A modern ember gyarlóságaira és kétségeire rávilágító „válságmodell”: inkább Bolond Istók (Hász-Fehér 2014, 251), mintsem Akhilleusz rokona.

Irodalom

- Arany János. 2006. Összes költeményei II. A Toldi-trilógia. A hun trilógia. Szerk. Szilágyi Márton. Budapest: Osiris Kiadó.
- Asztalos Emese. 2013. „Verses regény” – egy fogalom története a 19. században. *Irodalomismeret*, 2, http://www.irodalomismeret.hu/files/2013_2/asztalos_emese.pdf (2017. jún. 27.)
- Bahtyin, Mihail. [1970] 1997. Az eposz és a regény. A regény kutatásának metodológiájáról. Ford. Hetesi István. In: *Az irodalom elméletei IV.* Szerk. Thomka Beáta. 27–68. Pécs: Jelenkor Kiadó Kft.
- Balázs Lajos. 2012. Bartók nem menekül! A globalizáció apokaliptikus víziója a Cantata Profanában. In: B. L.: *Rituális szimbólumok a székely-magyar jelképkultúra világából.* 321–335. Csíkszereda: Pallas-Akadémia Könyvkiadó.
- Barta János. 2003. *Arany János és kortársai I. Arany-tanulmányok.* Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, Debreceni Egyetem.
- Bellér Béla. 1986. *Magyarok Nápolyban.* Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó.
- Bence Erika. 2011. *A múlt horizontja. A történelmi regény műfaji változatai a XIX. századi magyar irodalomban.* Újvidék: Forum Könyvkiadó.
- Bence Erika. 2015. A magyar történelem idegen kultúrtérben. Kisfaludy Károly Tihamér (1825) című regényének referenciális vonatkozásai. 21–32. In: B. E.: *Virtuális irodalomtörténet.* Veszprém: Iskolakultúra.
- Bényei Péter. 2009–2010. Eposz és történelmi regény. Új Hegyvidék 4–5 (1–4): 78–96. http://epa.oszk.hu/01400/01469/00006/pdf/EPA01469_uj-hegyvidek_2010_BenyeiPeter.pdf
- Eisemann György. 2007. Népiesség és klasszicitás. In: *A magyar irodalom története 1800–1918.* Szerk. Szegedy-Maszák Mihály–Veres András. 407–418. Budapest: Gondolat Kiadó.
- Frye, Northrop. [1967] 1998. *A kritika anatómiája.* Ford. Szili József. Budapest: Helikon Kiadó.

15 Ezzel, az „eszménységét veszített” uralkodóképpel már a *Toldi szerelme Szép Ilonka*-történetet újrakontextualizáló első énekében szembesülhetünk. Az általa képviselt isteni törvénnyel szemben vétkező, vagy vétkekre hajló király alakját több tanulmány is értelmezi a magyar irodalomtörténet-írásban. E tanulmány ezek közül elsősorban Margócsy István (Margócsy 2007) és Szilágyi Márton (Szilágyi 2007) vonatkozó elemzésére támaszkodik.

- Gyulai Pál. [1855] 1908. Szépirodalmi Szemle II. Epikai költemények. In: Gy. P.: *Kritikai Dolgozatok 1854–1861*. 88–137. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia.
- Hász-Fehér Katalin. 2014. A Toldi szerelme olvasási stratégiáiról (Vázlat). In: „*Szirt a habok között*”. *Tanulmányok Imre László 70. születésnapjára*. Szerk. Bényei Péter–Gönczy Mónika–S. Varga Pál. 246–255. Debreceni Egyetemi Kiadó.
- Imre László. 1990. *A magyar verses regény*. Budapest: Akadémiai.
- Imre László. 1996. *Műfajok létformája XIX. századi epikánkban*. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó.
- Kisfaludy Károly. [1825] 1907. Tihamér. In: *Kisfaludy Károly munkái*. Sajtó alá rendezte és bevezetéssel ellátta Heinrich Gusztáv. II. k. Budapest: Franklin-Társulat.
- Kocsis Lenke. 2015. Az utazás toposza a verses regényekben (Megközelítési stratégiák). In: *Homo viator. Tanulmányok az irodalom-, nyelv- és kultúratudományok köréből*. Szerk. Mihály Vilma-Irén–Papp Levente–Pieldner Judit et al. 111–120. Sepsiszentgyörgy: RHT Kiadó.
- Margócsy István. 2007. A király mulat. In: M. I.: *Égi és földi virágzás tükre*. Tanulmányok a magyar irodalmi kultuszokról. 269–290. Budapest: Holnap Kiadó.
- Nyilasy Balázs. 1998. *Arany János*. Budapest: Korona.
- Nyilasy Balázs. 2003. A frye-i fikciós módok, a románc és Arany János költészete. *Irodalom-történeti Közlemények* 107 (1): 75–86.
- Nyilasy Balázs. 2011. Toldi Miklós esete az eposzsal, az újkori regénnyel, a modern romance-szal és a népiességgel. = *Irodalomismeret*, 3. http://www.irodalomismeret.hu/files/2011_3/nyilasy_balazs.pdf (2017. jún. 27.)
- Nyilasy Balázs. 2011a. *A 19. századi modern magyar románc*. Budapest: Argumentum.
- Nyilasy Balázs. 2014. Fikció, regény, modern romance és a 19. századi magyar elbeszélő irodalom. In: *Irodalomértelmezések a felvilágosodástól napjainkig*. Szerk. Egyed Emese. 335–344. Kolozsvár: Egyetemi Műhely Kiadó–Bolyai Társaság.
- Poszler György. 1983. *Kétségektől a lehetőségekig. Irodalomelméleti kísérletek*. Budapest: Gondolat.
- Sőtér István. 1963. *Nemzet és haladás. Irodalmunk Világos után*. Budapest: Akadémiai.
- Szajbély Mihály. 2005. *A nemzeti narratíva szerepe a magyar irodalmi kánon alakulásában Világos után*. Budapest: Universitas.
- Szegedy-Maszák Mihály. 1980. Mítosz és történetmondás. In: Sz. M. M.: *A regény, amint írja önmagát. Elbeszélő művek vizsgálata*. 34–57. Budapest: Tankönyvkiadó.
- Szegedy-Maszák Mihály. 2016. A történelmi regény létezési módja. In: Sz. M. M.: *Jelen a múltban, múlt a jelenben*. 56–82. Budapest: Kalligram.
- Szilágyi Márton. 2007. Szövegek párbeszéde a Vörösmarty-életműben. In: Sz. M.: *Határpontok*. 204–211. Budapest: Ráció Kiadó.
- Szilágyi Márton. 2007a. Bűnbeesés és megtisztulás. In: *A magyar irodalom története 1800–1918*. Szerk. Szegedy-Maszák Mihály–Veres András. 287–297. Budapest: Gondolat Kiadó.

Szilágyi Márton. 2017. „Csak ez egy munkámmal tartozom igazán”. Arany János és a *Toldi szerelme*. *Kalligram* 26 (2): 69–75.

Tamás Attila. 1998. *Költői világgépek fejlődése Arany Jánostól József Attiláig*. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó.

Erika BENCE

TOLDIJINA TRILOGIJA: DISKURS ROMANSE, ISTORIJSKOG ROMANA I EPA

Nastanak događaja koji u *Toldijinoj ljubavi* (1879) obuhvata period od trideset godina, kritika obrazlaže Aranjevim insistiranjem na *vernosti epskoj tradiciji*, kao i situacijom stvorenom pripovedačkom refleksijom koju nalazimo u 12. pevanju *Toldije* o njegovom ličnom životu. Razlike u poimanju sveta u delovima trilogije, to jest, slika „promenjenog sveta“ daje objašnjenje zbog čega je delo *Daliás idők (Herojska vremena)* (1848) ostalo fragmentarno, odnosno zašto je nastavak, koji je iz nje nastao, *Toldijina ljubav*, podosta kasnije napisano. Na spori nastanak drugog dela trilogije uticale su i žanrovske promene u mađarskoj književnosti (arhaizovanje i preoblikovanje epskog shvatanja sveta itd.). Rad u *Toldijinoj ljubavi* sagledava narative upravo iz ovih aspekata žanrovskih promena.

Ključne reči: Toldijina trilogija, poimanje sveta, ep, roman, istorijski narativ.

Erika BENCE

THE TOLDI-TRILOGY: DISCOURSE IN ROMANCE, HISTORICAL AND VERSE NOVEL

The creation of the events in *Toldi's Love* (1879) encompassing a period of thirty years are justified by the critics with Arany János's insistence on loyalty to *epic tradition*, as well as to the situation created with narrative reflection found in the 12th canto of *Toldi*, about his private life. The differences in world views between the parts of the trilogy, the image of a “changed world” account for the circumstances why *Daliás idők (Heroic Times)* (1848) remains fragmentary, and why *Toldi's Love*, the second part emerging from it, took so long to be written. Additionally, the lengthy creation of this part was also influenced by genre changes in Hungarian literature of the time (archaizing and transforming epic world views etc.). The paper looks into the narrative in *Toldi's Love* from these aspects of genre changes.

Keywords: Toldy-trilogy, world views, epic, novel, historical narrative.

