



Szépirodalom

- 3 GERGELY ÁGNES verse: Egy Renoir-akt kilátásai
- 3 NÁDASDY ÁDÁM versei: Mostantól minden más lesz; Ez most már így marad
- 4 JÁSZ ATTILA versei: Utóirat; Behunytt szemmel
- 6 CSERNA-SZABÓ ANDRÁS: Családom és egyéb hullafajták (elbeszélés)
- 13 HARCOS BÁLINT versciklusa: Prózaversek
- 17 MÁNYA KRISTÓF versciklusa: alapkö
- 20 ORCSIK ROLAND: Hordozható óceán (regényrészlet)
- 23 SCHILLINGER GYÖNGYVÉR: Placebo (regényrészlet)
- 29 DEÁK BOTOND versei: Édes élet; Szétesőben; A változások
- 31 ANDRÉ FERENC verse: A fenevad önfeláldozása

Tanulmány

- 37 FRIED ISTVÁN: Vörösmarty Mihály és az európai romantikus mozgalmak
- 57 Z. KOVÁCS ZOLTÁN: „Kis gyönyört és kéjt” (Csongor és Tünde: romantikus hős és ironikus szerep)
- 64 MILBACHER RÓBERT: A Csongor és Tünde mint „romántos” mítosz
- 78 PUSZTAI GÁBOR: Kölcsey Hollandiában

Szemle

- 85 KISANTAL TAMÁS: Negatív teodicea [Cormac McCarthy: Az utas/Stella Maris ford. Greskovits Endre]
- 91 PAPP ZOLTÁN: Találd ki önmagad [Tomba Andrea: Sokszor nem halunk meg]
- 97 SÁRI B. LÁSZLÓ: Mozi a válságban [Kalmár György: A válság mozija. A 21. századi európai rendezői film]
- 105 SÓS CSABA: Mit remélhetünk [ma] a fakultásoktól? [Fakultások közt – tudomány, tudás, alkalmazás, szerk. Angyalosi Gergely, Valastyán Tamás]

• • • • •

Képek: LÉVAI ÁDÁM tusrajzai

Megjelenik Debrecen Megyei Jogú Város Önkormányzata, a Petőfi Kulturális Ügynökség,
a Magyar Kultúráért Alapítvány és a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával.

www.alfoldonline.hu
alfoldfolyoirat@gmail.com

 ALFÖLD

IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

SZIRÁK PÉTER főszerkesztő
ÁFRA JÁNOS
FODOR PÉTER
HERCZEG ÁKOS
LAPIS JÓZSEF szerkesztők
SZABÓ BERNADETT szerkesztőségi asszisztens

Gergely Ágnes

Egy Renoir-akt kilátásai

Az aktoknak a feje érdekel.
Mit tart a duzzadt test felől a fej?
Meddig nőhet a fehér duzzanat,
mely mindörökre átoksúly marad?

Az aktok teste megszórt, jeltelen.
A csáberőt nem adja át a szem.
Ahol elválík a combtól a comb,
mint lovas hátán, sötétlik a gond.

Ó, Renoir! A szó csonkán itél.
A kép vigasz, több vagy a többinél.
Gabrielle-ed, ha úrnő vagy cafat,

ha síma testét ronggyá tépik is,
homlokredője áldott vagy hamis,
karokba hull egy villámfény alatt.

Nádasdy Ádám

Mostantól minden más lesz

Már mindig, mindig egyedül leszek,
mert nem tudom, hogy használat után
hová kell tenni az embereket.
Sután, a markomban szorítom őket,
mint papírszalvétát, gombóc alakban.
Eldobom, álllok bizonytalanul,
mert úgyse mondják soha a szemembe,
hogy túl sok voltam, tukmáltam magam –
holott csak társakat kellett csinálnom.

„Együtt” – ez volt a központi szavam.
Féltem kíséret nélkül hadonászni,
nehogy túlságosan kirajzolódjon
a sziluettem, őszintén, bután,
mint céllövöldék papírfigurája.
Mindenkit próbáltam lefegyverezni,
de körülvesznek. Emberarcúak.

Ez most már így marad

Már sosem, sosem leszek egyedül,
a kerékvágásból nincs kifelé.
Van úgy, hogy szemberöhögöm magam,
kipottyantom a kezemből a gyászt,
de az örömnek sem kapok utána.
Rám száradt ez az egykedvű derű,
a túlélés makacs ígéretése.

Például fölnézek az Operában,
és ugyanaz az arany mennyezet
van fölöttem, mint mindenki fölött.
De őket fölemeli, hogyha nézik.
A markukban tartják a szívüket,
s az emlékeiken elmosolyodnak.
Én nem merem a markom összezárni:
ne pörköljön meg, ne vigyen magával,
ne sodorjon örvénybe a zene.
Mert érdemes-e lubickolni köztük,
ha aztán egyedül szárítkozom?

Rikító ez a Rekviem, apasztja
a cél felé igyekvő könnyeket.

Jász Attila

Utóirat

Guido Di Pietro, vagyis Fra' Giovanni Da Fiesole
festményéhez Katának és Barnabásnak

Akkor már csak Fra Angelico letisztult angyalképét kerested, azt hitted,
csak ez segíthet leküzdeni a fáradtságot, amit más művek okoztak
a múzeumokban.

Utolsó erőddel még eljutottál a Szent Márk térig, a buszállomásig,
és a buszok tényleg csak körbe-körbe jártak, de a kép,
az *Angyali üdvözlés* nem volt sehol.

A templomban kiderült, hogy mellette, a régi rendházban található,
de akkorra már majdnem hat órája zárva volt.

Elviselhetetlen szomorúság zuhant rád, amit csak Gábrriel
nyugalmat sugalló kéztartása tudott volna feloldani,
a buszok meg csak keringtek tovább,
gyalog mentél hát vissza a parkolóhoz.

Azóta naponta látod a festményt laptopod háttérképeként,
mégis, oda egyszer vissza kell majd mennetek,
súgod melletted fekvő szerelmed alvó fülébe.

Behunyt szemmel

Fischer Balázsnak

Isten nevet rajtunk, olykor néha sír is.
A festmények törött ablakok az örökkévalóságra, homályuk
túlmutat az időn keresztül, egészen a sírig.

Ha meztelen csillagokat bámulsz a műterem falán,
felhőket szellősen átszelő villanyvezetéket,
omló kéményt, lukas háztetőt is találsz.

Behunyt szemmel sem látsz mást egyáltalán,
hiába kapargatod a kopott, festett kék estéket,
mindig a valóság keni a vászonra a festéket.



Cserna-Szabó András

Családom és egyéb hullafajták

Egyik ősapám, Josephus [Jozef vagy József] Gula nagykereskedő volt Bélaudvarnokon [jelenleg Szlovákia]. Feleségét úgy hívták: Catharina Kraale. Fiát Michael Franciscus néven anyakönyvezték 1835-ben. Szépapám, Gullay Mihály Ferenc kilencévesen került szüleivel és testvéreivel Hódmezővásárhelyre. Temesváron és Bécsben járt iskolába, majd rőfös üzletet vitt, később szállítási vállalkozó lett. Neki és feleségének, Draskovics Hiláriának nyolc gyereke lett. Az ötödik volt a sorban úkapám, az 1871-ben született ifj. Gullay Mihály, akinek a cégét így hívták: „Gullay Testvérek Szállítási és Bizományi Üzlet Hód-Mező-Vásárhely és Szentes”. Egy Prágából Győrbe, majd Budára származott gőzmalom-igazgató lányát vette el, Mathilda Alojsia Johanna Benest, majd 43 évesen, 1914-ben tbc-ben elhalt. Szépapám, Gullay Mihály Ferenc hetedik gyermekét, ifj. Gullay Mihály öccsét úgy hívták, Árpád. Róla szól ez a történet.

Az a baj ezzel a történettel, hogy igaz. És nem hagyja magát nem igaznak lenni. Sehogy sem akar irodalomná válni. Makacsul kemény anyagból van, nem hagyja magát hajlítani, nem hagyja, hogy művészetté züllesszem. Nem hagyja, hogy hozzátegyek, nem hagyja, hogy elvegyek belőle, nem hagyja azt sem, hogy kiszínezzem. Itt tehát a közlő beszél, nem a szerző.*

Nem tudjuk, hogy Gullay Árpád pontosan mikor született. A biztos csak az, hogy Árpádot a magyar királyi szegedi 5. honvéd gyalogezred tényleges állományának századosaként 1914-ben előbb Fruška Gorába [Tarcál-hegység], majd Galíciába vezényelték. Részt vett Przemysl várának védelmében. [„P.-t, midőn Ausztriához tartozott, 1874 óta elsőrangú katonai erősséggé alakították, s mint ilyen az 1914/15. évi világháborúban nagy szerepet vitt. Előbb 1914. szept. elejétől okt. 9-ig az oroszok rengeteg emberveszteségük mellett hiába ostromolták; másodszor nov. 11-én zárták körül 1915. márc. 22-ig, amikor hős védő serege Kusmanek altábornagy várparancsnoksága alatt, miután élelmiszere elfogyott, felsőbb parancsra az erődök felrobbantása s a hadiszerek elpusztítása után a várat feladta. Az oroszok uralma azonban nem tartott sokáig, mert június 3-án vitéz seregeink alig néhány napig tartó ostrom után visszafoglalták” – írja Révai Nagy Lexikona 1922-ben.]

Árpád 1915 márciusában orosz hadifogságba került. Nemcsak ő, hanem az egész, zömében magyarokból álló „hős védő sereg”, közel százhuszezren. Árpád és bajtársai az osi [jelenleg Kirgizisztán] táborban raboskodtak.

A Google Maps szerint Vásárhelytől Os 5300 kilométer. Ma autóval 70 óra. Gyalog is alig több 1000 óránál. A Pamír-fennsíkon már a cári kormányzat idejében ismert volt Halhodzsa, a szártok [„Eltörökösödött arab származású nép az Amu-darja, Syr-darja, Araltó vidékén Bokharában és É.-Afganisztánban. Fajrokonai a Tádzsik.” RNL] hírhedt törzsfőnöke. 1917 tavaszán az oroszok három szártot fogtak el, összeverték, majd bezárták őket az osi fogolytábor mocskos tömlőcébe. Köztük volt Halhodzsa

* Az elbeszélés az Alföld Online-on fotódokumentumok kíséretében olvasható.

is. Ő azonban nem adta fel, összeesküvést szervezett. Föllázította a táborban raboskodó szártokat, akik megszerezték a fegyverraktár kulcsát, leöldösték a tábori őrséget, majd Os városát is elfoglalták. Később az orosz vörösgárdisták osztrák és magyar hadifoglyokat toboroztak, és ostrom alá vették a szárt kézre került várost. Erős küzdelem után visszafoglalták Ost, Halhodzsa azonban harmincnnyolc emberével áttörte az ostromlók gyűrűjét, és a tábor fegyver- és lőszerkészletét is magával vitte.

Két évvel később, 1919 tavaszán Halhodzsa még mindig támadta az oroszokat. Az oroszok felszólították az osi osztrák és magyar tiszteket, hogy újra fogjanak fegyvert Halhodzsa ellen. A tisztek gyűlést tartottak, megtárgyalták az oroszok ajánlatát. Végül úgy döntöttek, hogy az oroszok és a szártok közötti háborúságban megőrzik semlegességüket. Mivel a tisztek gyakorlatilag éheztek, kenyeret és munkát követeltek a helyi szovjettől. A szovjet juttatott is nekik valami kevés kenyeret, de munkát nem tudott adni. Erre azzal a kéréssel fordultak a helyi szovjethez, hogy miután a város nem tudja őket eltartani, helyezték át őket más állomásra. Ezt a kérést az oroszok nem tagadták meg, de azt felelték, hogy a csekély helyőrségből nem tudnak a kíséretükre elegendő erőt kirendelni. A helyzet később tovább romlott, az oroszok sem munkát, sem élelmet nem adtak nekik. A foglyokat (köztük Gullay Árpádot, ükapám öccsét) az éhhalál fenyegette.

A tisztek végül megfelelő fegyveres kíséret nélkül önként indultak útnak 1919. ápr. 8-án az osi táborból Andizsán felé. Összesen százhetvenen voltak. Osztrákok és magyarok vegyesen. Csak Hodzsi-Avat községig jutottak. Itt Halhodzsának kétezer fős csapata körülvette és foglyul ejtette őket. Három napig semmi panaszra nem volt okuk, a szártok barátságosan viselkedtek, sőt meg is vendégelték őket. A harmadik napon azonban a piláfba bódító szert kevertek, amitől a tisztek elvesztették eszméletüket. Mire magukhoz tértek, kezük-lábuk össze volt kötözve. Rossz taligákra dobálták és elszállították őket Ait községbe, ahol három napig koplaltak. Nagy Béla hadapród-erdésmérnök már ismerte a szárt nyelvet, és kihallgatta Halhodzsa embereinek beszédét. Megtudta, hogy a szártok le akarják mészárolni őket. A tisztek ekkor követelték őrseitektől, hogy küldöttséget vezethessenek Halhodzsa elé. Ezt a kívánságukat teljesítették. A küldöttség tagjai voltak: Kovács Géza honvédszázados, aki a legidősebb volt a fogoly tisztek között, Gullay Árpád százados és dr. Marschall segédorvos. Azt kérték a vezértől, hogy kegyelmezzen meg az ártatlan tiszteknek. Halhodzsa azt válaszolta, hogy szándékát nem másítja meg, de őket hármukat meghagyja hírmondónak. Kovács százados azt kérte, hogy inkább őket hármukat végeztesse ki, de kegyelmezzen meg a többieknek. Halhodzsa azt válaszolta, hogy az alkut elfogadja. Hamarosan kiderült azonban, hogy esze ágában sincs ígérteét megtartani. Ait község szomszédságában, a Kara-darja folyó hídjánál Halhodzsa elrendelte, hogy a tiszteket ötös csoportban hozzák eléje. Azt mondták, csak kihallgatásra viszik őket. A foglyok ötös csoportokban érkeztek, a hidra állították őket. Halhodzsa intésére a hóhérok nekik estek: levágták fejüket, hullájukat pedig a folyó árájába dobták.

Így jártak mindahányan.

Százhetvenen.

Osztrákok és magyarok vegyesen.

Legalábbis ezt állítja Benda Jenő, a csóti leszerelőtábor helyszíni tudósítója a *Pesti Hírlap* 1922. július 23-i számában. Benda saját bevallása szerint alaposan ki-

kérdezte a magyar hadifoglyokat, akik a kivégzés részleteiről úgy értesültek, hogy egy magyarokból alakult csendőrcsapat elfogta Madamin béget, Halhodzsa vezető emberét, aki – valószínűleg némi kínzás után – mindent alaposan kifecsegett. Benda egyébként 1911-től volt a *Pesti Hírlap* munkatársa, de írt regényeket, riportokat, még színművet is. Újságíróként és gyorsíróként tagja volt a magyar delegációnak a párizsi béketárgyalásokon, élményeiről könyvet is írt. 1944-ben, mikor a németek bevonultak Magyarországra, lapját betiltották, őt pedig nem sokkal később a dachauai koncentrációs táborba szállították mint ellenállót. Még ez év novemberében elhalálozott.

Vajon Madamin bég igazat mondott?

Az osztrák és magyar tiszteket tényleg lefejezték a hídon a szártok?

Tényleg így történt?

Nem tudjuk.

Nem tudjuk meg talán soha már.

S szólt a Holló: „Soha már!”

Ők negyvenketten mindenesetre soha nem jöttek haza (se fejvel, se fej nélkül):

Bozsák Norbert zászlós

Berecz Imre zászlós

Balogh Miklós zászlós

Csuka Domokos főhadnagy

Csernyus Miklós zászlós

Douglas Jenő főhadnagy

Csóka Károly hadnagy

Eötvös József főhadnagy

Földváry István hadapród

Földváry Sándor hadapród

Grób Jenő hadnagy

Gullay Árpád százados (történetesen: a vérem)

Gyuk Miklós zászlós

Halsdorfer Ödön zászlós

Herz Ernő hadnagy

Ilovszky Jenő hadnagy

Jeszenszky István zászlós

Klein József hadnagy

Kalocsa István hadnagy

Kócs Lajos főhadnagy

Kovács Géza százados

Kubik Andor hadnagy

Lengyel Elemér (vagy Ernő) százados

Mátyás János főhadnagy

Marinkovits György főhadnagy

Márz János hadnagy

dr. Marschall Rezső orvos

Magasházi Pál hadnagy

Nagy Béla hadapród
 Novinszky Alajos zászlós
 Oberting Mihály zászlós
 Precup Jenő zászlós
 Párvány Károly zászlós
 Ruzsucska János zászlós
 Riedl Jakab zászlós
 Sándor Zoltán főhadnagy
 Strosz Zoltán főhadnagy
 Strobl Dezső zászlós
 Soltész János zászlós
 Sulcz Gyula hadnagy
 Supka Géza hadapródjelölt
 Török Árpád hadnagy
 A többi áldozat osztrák.

Ők negyvenketten magyarok voltak. Vagyis magyarok, svábok, zsidók, tótok, szerbek, románok, cigányok stb., és ezen halmazok metszetei.

Kelet-európai korcsok.

A mieink.

Hermann Kusmanek von Burgneustädten (vagy magyarosan Kuzmanek Hermann) Nagyszébenben [jelenleg Románia] született. Az orosz hadifogságból az első világháború után visszajutott Ausztriába. 1918. febr. 18-án kitüntették az osztrák Vaskorona-rend 1. fokozatával, márc. 1-jén vezérezredessé léptették elő, majd szolgálaton kívül helyezték. 1934. aug. 7-én délután Sacher-tortát és kapucinert uzsonnázott a Café Schwarzenberg teraszán, Bécsben. Éppen a *Wiener Zeitung*ban olvasta Hitler gyászbeszédét, melyet Hindenburg berlini temetésén mondott: „Német birodalmi gyűlési képviselők! Német férfiak és asszonyok! Német nép! Ebben a fájdalmas órában arra kérek mindenkit, hogy a múlt pillanattól fordítsa szemét a jövő felé! Teljék meg szívünk azzal a rendíthetetlen tudattal: Hindenburg tábornagy, a birodalom elnöke, nem halt meg, hanem él! Halála percében átköltözött népünk halhatatlanjai közé, és a múlt nagy szellemeitől körülveve örök oltalmazója marad a német birodalomnak és a német nemzetnek!”

A monarchiás bajuszú, erdélyi szász Kusmanek félrenyelte a kávé, köhögni kezdett, kiejtette kezéből a csészét és az újságot, lecsúszott a székről, szíve megállt, „Przemysl oroszlánja” pedig holtan hevert el a tér kövén.

1919. ápr. 11-én, pénteken este tehát Gullay Árpád százados, ükapám öccse – ha hihetünk Benda tudósítónak és informátorainak – piláfort vacsorázott Közép-Ázsiában. Na jó, mérgezett piláfort. Véletlenül tudjuk, mit fogyasztott ugyanebben a napszakban Kun Béla népbiztos a Szovjetháznak nyilvánított budapesti Hungária Nagyszállóban: a kedvencét, tojásos galuskát meggykompóttal. Vacsora után elégedett volt, főként a Bajor Tanácsköztársaság kikiáltása töltötte el lelkét bizakodással. Közel a világhorradalom, gondolta, mikor kiköpte az utolsó meggymagot.

Arról is pontos információink vannak, hogy Clemenceau miniszterelnök ezen a péntek estén a párizsi Tour d'Argent étteremben préselt kacsát evett, pedig általában este már csak kenyeret és tejet vett magához. Vacsora után – mikor titkára jelentette, a békeszerződés, ha nem is végleges szövegében, de legalábbis tartalmát illetően már a hét végére elkészül – szelíden elmosolyodott, és szivarra gyújtott.

Pöfögtette a sűrű, szürke füstöt.

„Végre rend lesz”, mondta diadalittasan bizalmas emberének.

„Uram, nem lehetne-e, hogy különösen a középső és a keleti területek esetében kissé körültekintőbben...”

De a titkár már nem tudta befejezni, a miniszterelnök mérgesen leintette, ekcémás kezén fehér kesztyűt viselt.

„Vége lesz ennek a kibaszott keleti fejetlenségnek”, mondta később, s titkára szerint tekintete szinte ködössé vált, mintha eltakarná azt a boldogság fátyola.

Leválták Gullay rokonom és még negyvenegy derék magyar vitéz fejét, leválták jó néhány labanc tiszt fejét is, leválták Magyarország kezét-lábát, Kusmanek, a szebeni oroslán holtan nyúlik el a bécsi tér kövén, Benda hírlapírót elgázosítják egy lágerben, és Paul von Hindenburg is halott immár, pedig ő volt az utolsó reményünk, utána új fejezet kezdődik az európai mesében.

Csupa vér, borzalom és halál.

Csupa hulla.

Ne így legyen vége.

Szeretném, ha nem így lenne vége ennek a történetnek, mert nemcsak iszony, borzadály és szörnyűség van a világon, de szerelem, holdfény és rózsairat is.

Térjünk vissza ükanyámhoz, a Prágából Győrbe, majd Budára származott gőzmalom-igazgató lányához, Mathilda Aloisia Johanna Beneshez. Volt neki egy bátyja, a Pali. Benes Pál Mátyás. Győrben született, Bécsben, Münchenben és Rómában végezte képzőművészeti tanulmányait, naturalista táj- és zsánerfestő lett Győrben, valamint gyáros. [Cipőpasztát gyártott: „Minden reggel Kakas pasztát / Soká látod cipőd hasznát.”] Az ő lánya volt Benes Gizella [Daisy]. Ez a Daisy nem volt éppen szegény lány, és szerette a színházat is. Miután a *Színházi Revü* című lap szépségversenyét megnyerte 1923-ban, így nyilatkozott: „reggelenként lovagolni tanulok... délutánonként teniszezem... keresztretjvényt fejtek... egyik nap barátaimnak előadást tartottam kedvenc hajviseletemről, a bubi frizuráról. A többi szabad időmben Ibsen és Surányi Miklós könyveit olvasom, és ha Conrad Veith [helyesen: Veidt] filmet játszanak, akkor ott vagyok az Apollo moziban.” „Győr legszebb leánya” 1925 karácsonyára egy Alfa Romeo személygépkocsit kapott az apukájától. 1926-ban [huszonegy évesen] ezzel a luxusautóval hajtott a budapesti Vígszínházhoz, majd leparkolt. Felszaladt a lépcsőn, kabátját leadta a ruhatárban, beült az első sorba, és csak bámulta a gyönyörű, magas, elvált, harminckét éves férfiszínészt, Lukács Pált, aki ettől a bámulástól alig bírta eljátszani G. B. Shaw *Nagy Katalin* című drámájában Potemkin szerepét. A titokzatos áram, a titkos mérég, a szerelem működésbe lépett. Egymásba habarodtak anélkül, hogy ismerték volna a másikat.

Milyen szép a szerelem, ugye?

Pálnak ugyan másnap el kellett utaznia, mert akkor ő már nemzetközi sztár volt, Ausztriában és Németországban lépett fel [ezt megelőzően Berlinben Max Reinhardt rendezte, Bécsben Korda Sándorral forgatott], ám a felettébb jóképű férfiszínész mindennap három szál vörös rózsát küldetett Daisyék budai lakására, egészen egy éven át. Amikor külföldről végre hazatért, a pályaudvaron konflisba vágta magát, a budai Benes-rezidenciához (II. Keleti Károly utca 13.) hajtatott, bemutatkozott, majd megkérte csodaszép rokonom kezét, aki persze igent mondott. 1927. máj. 26-án keltek egybe [Pál 33. születésnapján].

Mint a mesében, ugye?

Ráadásul Pált 1927-ben Adolph Zukor, a Paramount filmvállalat elnöke Amerikába hívja, hamarosan Lukács Pálból Paul Lukas lesz, az egyik legmenőbb hollywoodi színész. Budai lakásunk falán függ egy bekeretezett fotó: Paul hollywoodi házukban gyöngéden magához öleli Daisyt, közben a kandalló fényeit bámulják. Pál karrierje egyre feljebb és feljebb ível. Első főszerepét a *Moszkvai lány* című filmben kapja 1928-ban, partnere Bánky Vilma. Sikeresen áll át a némafilmről a hangosfilmre. 1938-ban Hitchcockkal forgat [*Londoni randevű*], 1944-ben pedig az *Őrség a Rajnán* [*Watch on the Rhine*] című filmben nyújtott alakításáért [partnere Bette Davis] megkapja a legjobb férfi főszereplőnek járó Oscart [a jelöltek között ott van Humphrey Bogart, a *Casablanca*, valamint Gary Cooper, az *Akiért a harang szól* című film főszereplője]. Máig Lukács az egyetlen magyar Oscar-díjas színész, a Pali bátyám, ha szabad így mondanom, kérlek.

Micsoda fényes, csillogó sztori, ugye?

Még fényesebbnek tűnik, ha hozzáteszem, Paul Lukas bő két héttel Magyarországra német megszállása előtt kapott Amerikában Oscar-díjat. A 16. Oscar-gálát 1944. márc. 2-án, pénteken tartották, nevezett okkupáció pedig márc. 19-én, vasárnap zajlott. Ha Lukács Pál itthon marad, akkor valószínűleg nem éri meg a következő Oscar-gála időpontját [1945. márc. 15.], mert vagy deportálják, vagy munkaszolgálatra osztják be, vagy a Dunába lövik a nyílasok – tekintettel zsidó felmenőire. De Pali bátyám nem maradt itthon, így aztán nem lett belőle hulla, fényes karriert futott be [játszott a *Kímben* Errol Flynnnel, Peter Lorre-ral a *Scent of Mystery*-ben, a *Némó kapitányban* Kirk Douglással stb.], és boldogan éltek Benes Daisyvel a festői Kaliforniában, ahol mindig süt a nap. Így ment ez még tizennyolc éven át.

Ám 1962-ben – hosszú betegség után – meghal szívserelme, Daisy. Még csak 57 éves volt. A gyászév után Pál elvesz egy Annette nevű amerikai nőt, újra rátalál a szerelem, jól élnek. 1971-ben Marokkóba utaznak nyaralni, mikor egy reggel halva találja az ágyban harmadik feleségét. Ennyi bánatot már nem tud elviselni 77 évesen, és Pál szíve megszakad. Aug. 15-e van, afrikai hőség, vasárnap. Ott, Tangerben. Lukács művész úr szívéhez kap, összeesik, zuhantában lefejeji a dohányzóasztal üveglapját, végül vérző homlokkal terül el a szállodaszoba puha szőnyegpadlóján. Egy arab szobafiú talál rá órákkal később. Az öreg színészben még pislákol az élet lángja, el akarta magyarázni az inasnak, hogy apja, az egri szabó eredetileg Stekkermann volt, aztán, még Egerben, kikeresztelkedett és Munkácsira magyarosított, így ő Munkácsi Pál néven született már Budapesten, majd árvaságra jutott, és kilencéves korában örökbe fogadta Lukács János, a Franklin Társulat tisztviselője a Szív utca 44-ből. Szóval Stekkermann Mohácsi Lukács Lukas a nevem, éppen haldoklom, kérem, hívjon orvost.

De az arab fiú ebből semmit nem értett, egy szót sem tudott magyarul, Lukács legyintett, „mindegy”, köpte oda mérgesen, és meghalt. Amit elmulasztani voltak kénytelenek a nyilasok 1944-ben, egy vérrög most megtette: megölte Lukács Pált, aki hullaként feküdt immár a szállodai szőnyegen. A magyar sajtóban nem robban a hír, csupán a *Népszabadság* emlékezik meg Paulról. Kedden egy rövidhírben: „LUKÁCS PÁL, a század első felének híres filmszínésze 81 [sic] éves korában hétfőn Tangerben szívszélhűdés következtében elhunyt. Pályafutását a budapesti Vígszínházban kezdte, s tíz éven át a társulat egyik legnépszerűbb művésze volt. Az 1920-as években költözött Hollywoodba. Oscar-díjjal is kitüntették.” Ennyi.

Hopparé, már megint a hulláknál vagyunk.

Paul hullája [amit később Malagában helyeznek örök nyugalomra] immár a harmadik hullá ebből a történetben.

Pedig, láthatták, én, a közlő mindent elkövettem, hogy végül ne a hulláknál kössünk ki. Próbáltam a legszebb, legmézesebb történetet előhúzni a családi legendásfiókból.

De hát ilyen ez a család, ilyen ez a világ, ragaszkodik a hullákhoz.

Mindannyian hullák vagyunk, akik – mielőtt kiterítenek – táncolunk kicsit a holdfényben, eljátszunk néhány főszerepet, esetleg rágcsálunk némi fagyott gyökeret a fogolytáborban. Tulajdonképpen mindegy, a dolognak nincs nagy jelentősége, az élet csupán rövidke intermezzo, nyúlfarknyi átmeneti állapot a nemlét és a hulláság között. Szóra sem érdemes, mondanám, de azért – ha másra nem is – szóra mégiscsak érdemes, mert erről a pillanatnyi átmeneti állapotról szól az irodalom. Az irodalom az a dolog, amikor ún. írók a nemlét után következő ún. életet, ezt az eléggé abszurd valamit próbálják ún. szavakkal visszaadni, ám ők és az olvasóik is tudják, hogy mindez lehetetlen küldetés. Sebaj, pár év csupán, és az írókból és az olvasóikból is hullá lesz.

A boncmester felboncol, földre tesznek, hat láb mélyre, a kukacok megesznek.

Szóval, valljuk be, az irodalomnak nem sok értelme van.

De azért mégiscsak megnyugtató vagy reménykeltő, hogy valahol, a Világ lepukkant és mocskos hátsó udvarán, egy lepotyogott vakolatdarabra fel van vésvé apró, alig olvasható betűkkel, hogy Gullay Árpád, a magyar királyi szegedi 5. honvéd gyalogezred századosának arcán – miután nyakát elmetszette a csillogó szárt tör, és mielőtt feje a Kara-darja folyóba zuhant – átfutott egy huncut, csoze, alföldi mosoly, amit, ha akarom, úgy is értelmezhetek, hogy rokonom, a százados úr kinevette a Nagyhalált.

Persze a *nyugalom*, a *remény*, a *világ* vagy éppen a *halál* is csak szavak. És ki tudja, hogy jelentenek-e egyáltalán valamit?

Harcos Bálint

Prózaversek

Miért is vennék számba más feledést, mint az ezerszer lelakatolt álomminőséget, a keresztülhúzott számításokat és a falrengető hitet? Te persze nem kedvelted sohasem a szemernyi igazságaimat – nevezzük néven: paródiáimat – a remegő Nap fényében, hátrasandítva egyikünkre, másikunkra, hogy követ-e bennünket a nagy menetelésben. Mars tűzén élünk, igen. Örvény volt a lakásunk, hazugságokkal felütött táplálékot fogyasztottunk – mindegy is. A kezemből etettelek. Odaadtam neked a szememet, fületem, mindent, ami még el tudott igazítani a vadonban, a neszek és látványok dzsungelében. Nem sírtam – ez is igaz. De felróható-e nekem az életlen fény szabad köde, telepustult virágoskertje, árkai, gödrei és lüktető magva? Nem hiszem. Mindenesetre: gyere ide, és szabadítsd rám a kétségeidet.

*

Tombol, mondom, tombol az érdekminőség, hátulról előzve a keresztülszúrt agónia perspektíváit, hátulról szólítva meg a kényszeredett, álnok távlatokat, amelyekkel hazugan ringattál *azon a bizonyos ágyon*. Meddig kell még hallgatnom ezt a gyalázatos vartyogást, feneketlen panaszárdatot, kivel kell lefeküdnöm, hogy végre tisztazzam az áthorgolt esték különbékéjét – így, széttapsolva? Hengerítsd el: nem folytatom. Kövülj meg: ennyi volt. Szemérempárti vagyok, voltam mindig is, örökké, és ezen nem kívánok változtatni még a sár világkorszakában sem – már ha az valóban beköszöntött.

*

Kegyetlen élvezet volt az ég madaraival szövetkezni egyetlen könnyecsepp erejéig, miután hanyatt vágódott tudatunkban annak tapasztalata [érzete?], hogy kíméletlen zavarban fog össze ellenünk a bánat és az idomtalan remény. „Benső fény” simított-tapétázott egy gyötrelmet, remegett, reszketett, szerelmes kuszaságot suttogott a fülünkbe – elég. Hányaveti keszkenőbe rejtette, majd átfonta egy érzelmesebb univerzumba, hogy játszva állja ki tizenkét próbáját a Szárnynak és a Karomnak. Őrület – mondtuk – ez, kétség sehol.

*

Reumatikus bántalmairól kell szót ejtenem. Gyötör az ízületek forradalma. Keresztüllátok a *Védák* hamisságán az ügyben, hogy kinevetik a szikár, ámde porózus fennhéjázásomat – múlt idő! –, átnyomnak valamilyen szanaszét barkácsolt valóságba, ahol a fények és a *nyomukban* megképződő látványok cserbenhagyják a kutatójukat, az utazót, aki sétával nem alázná meg magát, ha nem volna andalgásra kényszerítve a bonyolult térformák által. Egyszóval: a fájdalmaim. Nem hiszem, hogy sok szót kéne vesztegetnem erre, mindössze jeleznem kell, meddig futhatok el

a saját lábaimon. Egy hátsókertben lelem meg ennek értelmét, egy olyan térdig se érő terméskőkerítéssel körbevett földdarabon, ahol a borostyánnal befutott facsonkokról – tüzetesebb vizsgálódás után – kiderül, hogy sírkövek. Milyen zavaros feliratok ezek? Egyék meg a gyökerek, bontsa le őket a moha, aprítsa a szél, egyebek. Több mondandóm nincs erről.

*

Átfonod a tervezett különbözőségeket, férfiügyek szemérmét, alattomos kíváncsiságait. Egyébként sem tudok hasznosabban létezni a sikernél, hiszen az korántsem tisztázza az életünk olyasféle bonyodalmaikat, amelyek ütközhetnének a földrészünk sorsával. Igen, ezt akartam, ezt akarom mondani. Hogyan tovább? Nos, a kérdés legalábbis kínzó, kapcsolatunk – ah! – a Túlival, jegenyék susogásában, a mindig érkező-klutytyogó holtághullámokkal. Tovább, tovább. Kinézve sem feszíthetnénk jobban a húrt. Ezt kinéztem belőled, mindig is. Gyötrelmeink átabotája azonban mégsem olyan bonyolult, mint hinnénk. Mint hittük? Szerelmi párbaj fölszántotta elmével vetjük bele magunkat a dzsungelbe, amely nem labirintus, hiszen nem rendelkezik útvonalakkal. Te és én leroskadunk a mezsgyén. Onnan – befelé? – már nem lesz éjszakánk és nappalunk, csak hajnalunk lesz és alkonyatunk, amelyekben ránk nyitnak és hunynak egy szemet. Alattomos ügyek ezek, igazán.

*

Cserebereágyon ringatózni hogyan képes a „távlatos gondolkodás”, mikor lélegzet és párna áthengerítik egymást egymásba, és tűz lobban a szemhéjak földtani rétegei alatt? Ez a kérdés sokkal bonyolultabb, mint elsőre tűnik. Hiszen az alsó regiszterek úgy módosítják a felső, sőt, az oldalsó keretfogalmakat, mintha visszaöntenék egy ráismerést annak következményébe, hogy kioltva azt lélegző televénnyé változzon, rejtékutas tervgazdálkodássá és megfontolt előéretté. Sár, gyökérszövet, foghíjlap: ezek az ágy kulcsszavai. Folytassam? Okafogyott ajtólapra ájult matrac legyen a fekhelyünk, ne több.

*

Lehetőség szerint emlékezz meg a gyomorfájásaidról, ahogy préseikbe képzelik az arcodat, hogy áttűnő szövetséggel kereszteljék meg a vallomásaidat. Miért nem fekszel nyugodtan? Meddig tart a vágyad szavatossága? Hogyan készülsz fölkelni az irtóztató délután hívására? Volt egy emléked, hátulról simított meg, a tarkódat, becélta a lesütött szemedet – már szemből –, ujjadat babrálta lehelettel, szegényem. Lehetőség szerint. Mit látsz? Átfonja kishitűségével a fáradtság matató kedvedet, hazugan kérlel, hogy eddig és ne tovább. Már-már „megment”? Ezt felejtjük el. Gondolatainkba se száműzzük. Nézd. Annyival kegyetlenebb volt az idő, pontosabban: az az idő, hogy be sem fejezhetem. Látványaiért roskadtak le százak, úgy igaz, ahogy itt állok. Legyen a szám a szemem, Isten az atyám. Merészebben ugrottam, meredekebben szakasztottam lélegzetet bárki helyénvalónál, és mégis a hétköznapok aprópénze a jussom. Érthető, kínosan, lehetőség szerint. Szemembe por száll, menedék.

*

Hogyan tovább, te égimeszelő? Hórihorgas és Dongaláb kvaterkázta egy sort a felejtés meszesgödrében, nem, mézskupolájában, ott, ahol a méhek örülete keresztülhúzta az új élet várományosainak számítását. Kell egyéb bizonyosság? Hetven szűz leste Nabukodonozor álmát, lehunyta pilláját rebbenni, hogy gazdájuk adja meg nekik a szabadulás trónhangjait – micsoda szimfónia! –, és utána sorvadjon el, mint egy féreg a napon. Mondom: hetven. Több erről nem jut eszembe.

*

Kísér a fény, beleúszom a felfejthetetlen izgalmakba, átverekszem magam a szép, nyúlánk keresnivalóba, ostobaság azt hinnem, hogy ennek bármi szeretetre méltó kívánalmával keresztezni tudom a remekbe szabott esendőségemet. Nem futnék most igazabb kifejezések után, pedig a törekvésem hitvány hátrahagyni olyan jeleket, amelyekkel eltévedhetek a mesebeli erdőben. Nos, akkor ugorjunk. Tündérvárászatok lélegzetei közt, lomblepelt árnyékban – hiszen kísér a fény –, kristálykeccsel húrozott mozdulatokkal hogyan is veszhetnénk el? A dús tőzeg lebontja és átalakítja a sorsunkat – amely sosem létezett –, páráként kifújja a sóhajnyi térbe, megformázza ürességből, egy eltemetett világ harmatából és egy leendő beszéd hangjaiból. Mi, mégis mi szakítja meg ezt a pulzálást?

*

Gyomorgörcsfeledés aranykupoláiban lebegtem, amikor azúrhangok bújtak a bőröm alá, csiklandozva, selymesen, és arra kértek, vessem le nyűgeimet, bújjak ki gönceimből, és ugorjak a lehetőségeim csengő patakjába. Patak, igen, nem tő, nem folyam, csörgedező ér, amely a tagadásaimat és a kételyeimet szállítja el: leúsznak rajta, mint a falevélkönnyek. Ideje volna az igenlésnek, gondoltam, és követtem a parancsaikat, szétomlottam, szétperegtem gyöngyökké, belepotyogtam az áramlatba: vigyen! Azóta nem tudok magamról, a kámzsát pedig eszem ágában sincs újra magamra venni.

*

Ó, az idioszinkrázia becsületbeli ügyei sem kergethetik el a szélső igazságokat, felejtéseket: siklórepülésben követni az egyenjogúság mezsgyéjét fölülről, alábukni az agresszív levegő tömegei közt, vakon szemlélni álnok keveredését más illékony fogalmakkal, mint: vesződség, bajtársiasság, vágy és unalom. Reménykedni tudok csak az eszményeidet szemlélve, szigorú pillantással rovom meg őket egyenként, az árnyékukat nem szenvedhetem, nem is tűröm, kitessekelem egy magasabb valóság visszhangjainak örületében, hogy bármire emlékezek, csak rád ne. Ha idáig eljutottam – márpedig eljutottam –, akkor nem marad hátra más, mint a hátra: gyűréseket vasalok egy megmaradt, pontosabban az utolsónak megmaradt fogalomra [elfelejtett üledék!], nevetést erőltetek, és átlépek ugyanide.

*

Gyötrött valóság ez kifosztva harcedzett édességárosok által, hiszen kelendőbb se lehetne az aluszékonyság ártalmairól értekezni akkor, amikor reménytelen égboltok fenyegetik a nyugalmunkat. Ó, a hasonmások keveredése! Meddig folyjon még a véreső – igen, így fogalmazunk –, és kinél találjunk használható érveket, hogy szárazon megússzuk a viharát? Hogyan pusztuljon el annyi érzélem, vonzalom az életünkben – a tiédben, az enyémben –, hogy láthatóvá váljon az okafogyott remegésünk? Nem tudok tisztábban beszélni ennél, hallhatod, borzalmak sorát baktattuk végig, nem hitted, hogy valaha is a végükre jutunk, mégis kitarottál, o beata solitudo!

*

Nem mernék huzatos képzetekkel, föl nem ismert alagútszindrómámmal hozzáfogni „értékes fölvetéseimhez”, mert tudom, hogy untatnák – elcsüggednél, lekókadna a fejed, és ebből semelyikünk számára nem teremne haszon. Tudom azt is, hogy megvetsz – finoman, apránként –, mert lám, haszonról, beteljesülésről és társaikról beszélek – de hát mit tehetnék, ha így magamra hagytál, a kétségek és örült tervek, az elrugaskodások és becsapódások kráterföldjén? Remegek a pillantásodra. Emlékszel? Mutattam, közelről, az arcodat egy régi-régi rokonnak: hiszen ez te vagy, még ha nem is személyesen – a levegőd, amely az arcodat érintgeti-legyezi, amelyet befújsz-kilélegzel, lepi be ezt az idegent, hogy átvarázsolja őt temagaddá. Engedd meg, hogy elhúzzam kicsit a függőnyt. Épp csak annyira, hogy egy csíkban felejtés hullhasson a tagjaidra, végignyálhassa, mint egy nyelv, a körvonalat, és eltüntessen. Igazán kedvemre való lenne, ha hagynád. De te mohóbb jövőre vágysz, kitörlöd belőle a mesterkedésemet, és elalszol.

szépség és a természet közötti kapcsolat



Mánya Kristóf

alapkő

/IIIIII

hányszor kezdted már el, tervezted újra, rajzoltad fel ismét térképed bizonytalan alakzatai közé lehetséges vonulásod útvonalát, hány éjjelt adtál az őrzöngésnek őseid sátrában, mert nem ismerted az utat, és felderítőid nem tértek vissza, erőforrásod sem volt elég, hogy elindulj, hogy megkezdj a vonulást, majd utászaid, mérnökeid hány hegyet és dombot hasítottak ketté, hány völgy felett húztak viaduktot, hány mocsarat csapoltak le, mert magaddal akartad vinni egész udvarod, mondd, mit pusztított el vonulásod merőlegese a föld lüktető felszínén, ismered-e még a vadak vonulását, jársz-e még vadászni vagy úszni a tengerszemek égtükrébe, ismered-e még a táj rezdüléseit, a szántók, szőlősök, lugasok, gyümölcsösök szóttését, a hegyek fonódását, és mondd, mikor álltál meg utoljára egy vízimalomnál, hallgatni a sás zsongását, nézni a szitakötőket, ismered-e még a tájat, vagy nem maradt más, csak a vonulás kérelhetetlen egyenese közted és célod között

I/IIIIII

utad közben hányszor ítélted el, aki feléd fordult, hány kéz nyúlt utánad, hány elesett nézett rád, tekintetük üveggyöngyként szikrázott a kavargó homokban, mondd, láttad-e őket, láttad-e reményük és fájdalomuk, meghallgattad-e segélykéréseik, vagy inkább élvezted a pusztítást, hódító, élvezted inkább, hogy a kétségbeesés mindig pátoszba süllyed, szerettél is utadon, vagy uralkodni születted, hányszor köpted le vonulásod alatt ugyanazt a totemoszlopot, piramist, sztúpát, beavatási maszkot, hányszor láttad a távoli tengerpartot és túlevelű sziluettjét a szigetnek, hányszor verted szét az erőműveket, tudva, hogy a szükség húrjai húzallozzák a városhoz, észrevetted-e, hogy ismét más irányba tartasz, ez nem a te utad, ez csak egy újabb elszietett öröm, félsz visszafordulni, félsz továbbmenni, de nem torpanhatsz meg

II/III

végig ezt kerested, felragyogást a horizont szablyaélén,
ahol a hőségben remegni kezd vágyképed, és az ostromgépek
az osztatlan ég boltozatát pontozzák, amikor a megérkezést kerested,
ami a most lehet, miért nem tudsz uralkodni önmagad felett,
tábort építeni a város peremén, tervet készíteni visszatalálásodhoz,
miért küszik fel gerinceden zsibbadt tehetetlenség, csapataid a hőségtől
hallucinálva gyűjtik fel a kiürített külvárosokat, víz kell, de olajat öntenek
a szent folyó tükrére, nem veszik számba, kit dicsérnek, hús kell,
a kolonnádok alatt feketébe öltözött siratóéneket, mészárlás kell, dicsőség,
a történelem bábjátékát akarják újranézni, végig ezt kerested volna,
hogy törvény helyett omlást találj, a béke alapkövének gyűlöletet,
magad mögött nem tudsz már rendet tartani, elszakadsz csapataidtól,
övék a perem pusztítása, tiéd a közép megőrzése, elvesztetted a jogart,
és most karddal kell uralkodnod, mint annyi hódítónak előtted,
ismered-e még, amiért elindultál, vagy mire a szent kerület
falaihoz érsz, nem marad benned más, mint a birtoklásvágy

III/III

fogadj magadhoz, hányszor fohászkodtál hozzá, de nem szűnt
a távolság, hiperbolák voltak, egyidejűleg közelítve közös origótokba,
szikla az aranykupola alatt, teremtés alapköve, amorf forma, ahol kifakadt
az első forrás, visszajutni ide nem lehetett, és amikor sikerült mégis,
tudtad, hogy ez a pillanat a térben, ez a hely az időben a metszéspont,
ahol megszűnnek a koordinátarendszerek, mert egyedül ez a találkozás,
ez az érintés lehet viszonyítási alapja mindennek, ami megtörtént
és ami meg fog, ez a végpont, ahol egybe sűrűsödik minden
anyag és minden energia, ahova összehúzódik akarat és vágy,
megérinted a sziklát, és egy pillanatra a tiéd lesz az egész,
de rögtön hasadni kezd, törésvonalainál szétszakítja belső
feszültsége, távolodsz, visszazuhansz magadba, *fogadj be újra*

III/II

és hányszor csorgott már rád a felismerés, mint amikor az égre nézel
és ón folyik szemhéjadra, amíg a megváltásra vársz, ostoba gyermek
egy fekete szikla mélyedésében gubbasztva, hányszor csorgott rád
a keserű szembesülés, hogy ami ő volt, az nem te vagy, ami lenni
szeretted volna, az nem lehetsz, amivé válhatnál, ahhoz el kell lépned
innen, szikla, az ígérek földje túl van a város peremén, túl a sziluetten,

hány könnycsepp hullik még szét rajtad, Jeruzsálem, hányszor takarja
 be narancsos derengésű szmog az olajfák dombját, hány ligetet tarol
 le éhezés, hány pasztellszínű alkonyat szikrázik fel, amikor
 felgyulladnak a mennyei királyság pillérei, mert mire a közepére
 értél, a sziklát már szétverték, nyersanyagait kinyerték belőle,
 látványát lerabolta tekintetük, olyan sokáig szorongsz-e majd,
 hogy nem tudsz már tovább indulni, és nem leszel képes felállni
 a roncsolt lehetőség mellől, mígnem elkorhadnak a kupola
 hajlított bordái, és rád zuhan az ezerarcú templom

IIII/I

tudod, hogy ezek nem azok az évezredekkel ezelőtt rakott kövek,
 amiket kerestél, nem az a liget, ahol utolérhette az ember gyermekét
 az egyszerű megváltás, nem az a körzet, ami szent lehetne, nem az
 a ritmus, ami kellene, az érintésed mögött nem az a relief,
 ami elmeséli a megértést, csak néhány roncsolt arcú elefánt, tudod,
 hogy ez itt nem az eszmélés tere, ezek itt már haszonleső bazárok,
 profán utcahálózatok, görbék, halmazosak, a külvárosban nincsen
 enyészpontja a haladásnak, tudod, hogy a kalmárok üvöltözése
 nem hívás, csak áruba bocsátkozás, amikor elfogadod, hogy tested
 csak sodródni tud a szándékok között, összezsugorodik a világ, beszűkül,
 lüktet, kavarog, valamit hátrahagytál, így szabdaltabb lett minden,
 tudod, engeded magadnak, hőtől szálló lampionöröm, de hajnalt
 tapaszt az égre a felismerés, hogy kinn vagy már, a fény felé nyúlsz,
 követed a Napot, mintha megérintheznéd az első levendulaföldeken

IIIIII/

tenyeredbe simul a referenciák nélküli tér függeszkedő gömbje.
 utánad ragyognak Jeruzsálem tornyai. a város térből emlékké
 fogyatkozik, nem az volt, amiért küzdöttél. a kimondással
 érvénytelenné lesz beavatástana. tűnjön el a dombok mögött.
 nem olyan kopár ez a vidék, találsz majd kutakat, cédrusokat,
 egy oázist, nem kívánod, amit akartál, nem oldoz fel,
 amit kerestél. némaságod az oroszlánokat kővé faragja,
 és te sóval szórod fel a múlt talaját, amire szükséged van,
 véletlenül fogod megtalálni. egyszerűbben, mint a hegyszerinceket.

Hordozható óceán

A vezetőségi irodán hallani sem akartak béremelésről. Theo idegesen kopogott a hosszú mutatóujjával az asztalon. Ők nem tehetnek arról, hogy ilyen kínos ügybe csöppentünk. A fizetetlen szabadnap még hagyján, ám pénzt ne követeljünk tőlük. Különben is, ezt már nem tudják úgy eltussolni, mint a kisebb balhékat. Ennek híre fog menni. Hacsak... Akkilesre nézett, majd elmosolyodott. Nyugodtan kürtöljük szét az egészséget, biztatott minket váratlanul Theo.

Mi fogunk nektek fizetni, ha találtok olyat, aki el is hiszi a sok ökörséget, amit összehordtatok itt nekünk – vette át a szót Akkiles.

Azzal vágtunk vissza, hogy ennyire azért ne bízzák el magukat, a magánnyomozó Pozsár Illésnek már egészen biztos elhiszik minden szavát. Theo rám szegezte hatalmas szemét, és úgy kérdezett.

A magánnyomozó megszegi a titoktartásra kötelező szerződését?

Erna erre mérgében dadogni kezdett, Adriana nagy nehezen tudta csak megnyugtatni.

És mivel kábítják majd a helyszínelő maláj rendőröket? – kérdeztem cinikusan.

A rendőrök nem újságírók, semmit sem fognak elkotyogni abból, amit a hajón találtak – dörögte öblös hangján Theo.

Nemzetközi vizeken történt a bűncselekmény, egyik államot sem érdekli különösebben a dolog – támasztotta alá Akkiles. – Meg aztán ki tudja, hol van bejegyezve a multinacionális hajóstársaság, kit keressenek a szenzációéhes újságírók.

Arról nem beszélve, hogy akár évekig is eltarthat az események rekonstrukciója, hiszen a gyilkos pár nem most kezdte üzni az ipart – fűzte hozzá Theo.

Ha van időtök, írjatok róla regényt, terapikus lesz – pofátlankodott Akkiles.

Be kellett látnunk, hogy ezt a játszmát elveszítettük. Theo és Akkiles meg is érezte a diadalt, már a szabadnapot is el akarták venni tőlünk, amit Erna állapotára hivatkozva sikerült kiharcolni.

Egyel több ok arra, hogy minél előbb elpucoljunk erről az átkozott hajóról – zsörtölődött Nóri a folyosón.

Pocok nem szólt semmit. Aksa pedig elbúcsúzott tőlem, rohannia kell az ebédes kiszolgáláshoz.

Ebéd után Aksával a kabinszobámban találkoztunk. Be akartam őt mutatni a szüleimnek Skype-on.

Anyám válaszolt a hívásomra.

Mi újság fiam?

Bemutatom a barátnőmet, feleségül veszem.

Ide ne gyertek – mondta anyám ijedten. Nem értettem, most mi a baj, tán látni sem akar többé?

Jól van, nem is gondoltam arra, hogy visszamenjek.

Én piacozom, apád meg be akar lépni a pártba.

Jól van, anyu, figyelj, itt van Aksa, a barátnóm, akit a hajón ismertem meg – vágtam közbe, és átéltem a nőmet. Anyám tágra nyílt szemekkel nézett rá.

Ért magyarul? – kérdezte gyanakvóan.

Nem, angolul beszélgetünk.

De pár szó már érteni – tette hozzá mosolyogva Aksa.

Üdvözlöm. Ildikó vagyok – mondta távolságtartóan anyám.

Aksa meghajolt.

Fiam, apád ennek nem fog örülni. Várj még a házassággal.

Anya!

Nincs is pénzünk lagzira. Ne siessetek ennyire. Alig egy éve ismeritek egymást. Hadd rakjam ki a jóskártyákat nektek.

Győzködni akartam, ne aggódjon, de nem jutottam szóhoz, el is ment a kedvem. Nekem mindig küzdenem kellett a szüleimmel, soha semmit nem fogadtak el csak azért, mert nekem úgy volt a jó, sohasem bíztak bennem. Most az egyik legfontosabb döntésemet akartam közölni velük, erre ismét a gyerekszobában érzem magam. Képtelenek belátni, hogy már nem vagyok a taknyos kölykük. Százszor és százszor lejátszottuk már ezt a meccset. Mintha az otthoni háború valami láthatatlan aszpikba dermesztette volna a családi viszonyainkat. Aksa pontosan érzékelte, mi a bajom. Olyan messzire távolodtunk a szüleinktől, hogy egyikünk sem kívánkozott hozzájuk vissza.

Figyelj, anya, küldök havonta haza pénzt, kiegészíti a nyugdíjaitokat – mondtam neki rezignáltan.

Anyám határozottan visszautasította az ajánlatot.

Ne makacskodjál ennyire – morogtam.

Szégyen lenne, ha megtudnák itt az emberek, hogy öregkorunkra az egyszem gyerekekünk tart el.

Kit érdekelnek a szomszédok?

Mesélj inkább a hajóról. Még mindig zenész vagy?

Igen, még zenélek.

Nem akartam elárulni, hogy mibe keveredtem, máskülönben bepánikolt volna. Összenéztünk Aksával, önkéntelenül is elneveltük magunkat.

Én nem emlékszem, mikor nevettem utoljára – mondta anyám keserűen.

Apámra tereltem a szót.

Üdvözlöm apámat. Mondd neki, hogy a fia nőszülni fog.

Isten ments! Azt fogja hinni, valami cigánylánnyal feküdtél össze. Különben is, mire elfogadná a házasságotokat, addigra ti szét fogtok menni. Túl nagy a különbség köztetek, India egy másik földrészen van.

Előbb fog összeomlani a párt, amibe apám belép, mint a mi házasságunk – válaszoltam hevesen, majd jeleztem, hogy mennünk kell, készülődünk a vacsorához.

Kikapcsoltam a tabletemet. Nyugtattam Aksát, bármit is mondanak a szüleim, nem tudnak minket szétválasztani. Aksa bólogatott, de látszott, valami nyomasztja.

I must to tell you something – kezdett bele.

I'm all ears.

Bejelentette az anyjának, hogy összeházasodunk, erre megfenyegette, hogy ha hazajön, ő fogja az első követ ráhajítani, utána azok a rokonok, egykori barátok, akik hozzá hasonlóan az „igazi” iszlám hívei. Aksa azzal vágott vissza, hogy a vádjaihoz négy férfi szemtanúra is szükség van. Anyja epésen megjegyezte, az imámja undorodva hallgatta végig a panaszait, akárcsak a kádi, a legidősebb, tekintélyes bíró. Miután

bizonyítást nyert a „zina”, vagyis a paráznság, a *Korán*ban meghatározott „hadd” szerint hajtának végre a büntetést. A pletykák szerint az imám és a kádi együtt üzletelnek, drogcsempészek, jegyezte meg Aksa, egy hadsereg tudná csak őket megingatni, a négy férfi szemtanút pedig bármikor lefizethetik.

Nem élhetek többé Indiában – mondta a tenyeremet szorongatva Aksa. Mind-
ezt bombayi barátnőjének, Divyának is elsírta. Ő azonban arra biztatta, mindenképp
térjen haza, ne hajtsa meg a fejét, a nőknek harcolniuk kell a jogaikért. – Én azonban
nem akarok harcolni a női jogokért – fordult felém Aksa. – Divya pedig azt javasolta,
menjünk az anyám lakhelyétől jó messzire, például Pondicherrybe, ahol sok az euró-
pai, ahol franciák és portugálok élnek az indiaiakkal, gyakoriak a kevert házasságok,
föl sem tűnne, hogy együtt vagyunk. Te zenészként is dolgozhatnál, sőt, tovább is
tanulhatnál, kiválóak az ottani egyetemek.

Úgy hangzott, mint valami utópisztikus maszlag, elhúztam a számat. Franciák?
Nem hinném, hogy engem befogadnának, egy magyart, aki ráadásul valamikor még
kisebbségi is volt. Sem franciául, sem tamil nyelven nem beszélek. Portugálokkal
pedig csupán a hajón találkoztam, szimpatikus nép, de hát egy szavukat sem értem.
Dél-India? Föl sem fogom.

Aksa fölvetette, hogy van egy óceánparti kis város, Auroville, a francia spirituális
vezetőnő, Mira Alfassa, „Anyá” alapította. Aki ott él, franciák, portugálok, németek,
zsidók, szlávok és mások, az „egyetemes város polgárai”. Jelszavuk: „Az ember átmen-
eti, kísérleti lény”. Ez a városka senkinek sem a tulajdona, természetbarát, önfenntartó
kommuna, magyarok is lakják.

A délszláv háború után Horvátország és Szerbia között maradt egy keskeny
földsáv, amelyet nem tudtak egymás között felosztani. Egy cseh politikus kikiáltotta
Liberlandnak, az „élni és élni hagyni” égisze alatt bárki lehetett az állampolgára. A horvát
rendőrség letartóztatta az idealista bohócot, a szerb rendőrség is megakadályozta az
újdonsült liberlandiaknak a „területükre” belépést Szerbiából. Franciaországban pedig
katonasággal számoltak fel egy anarchista kommunát, miután az állam beruházásokra
akarja használni az általuk belakott földterületet. Auroville-re is ez vár előbb-utóbb,
dűnnyögtem. Aksa ellenkezett, az indiai kormány elismeri a várost. Akár lyukat is
beszélhetett volna a hasamba, nekem hippi humbuknak tűnt az egész. Aksa viszont
úgy érezte, ott kigyógyulhatna a betegségéből.

Akár a közeli Pondicherryben is találhatnék munkát, mindössze tizenkét kilomé-
terre fekszik tőle. Divyának vannak ott barátai, segítenek majd beilleszkedni.

Hát, nem tudom, szkeptikus vagyok az ilyenekkel – mormoltam Aksának. – Nekem
ez lila ezotéria, meg aztán mit keresne Auroville-ben az, aki semmi ilyesmi nem
hisz? Persze, ha úgy akarom, költözzünk együtt egy európai városba, sóhajtottá Aksa.

Na, erről az utóbbiról végképp hallani sem akartam, főleg Magyarországra nem
kíváncsoltam vissza. Aksa kíváncsi volt Európára, a magyar nyelv elbűvölte a maga
különleges ízeivel, hangzásával, én viszont a visszatérés gondolatától is rosszul lettem.

Schillinger Gyöngyvér

Placebo

Anyuka suttogva beszél a telefonba, másik kezét a szája elé teszi, de így is hallani mindent. A gyerek széthányta a lakást, ez most pont jót tesz nekem. Nem kell segítség, köszi. Hacsak nem akarsz hányást takarítani. Vicceltem. Este, igen. Bedobja a mobilt a táskájába, megigazgatja a haját, a sorszámos táblára néz. A rendelőben csak nők ülnek, mindnyájan gyagyások, gondolja Olga. De tényleg, miért nincs itt egy férfi sem?

Injekcióra érkeznek hárman, átcsoszognak a rendelőn. Nyitva felejtik a betegvizsgáló ajtaját, látni lehet, hogy a kövér karjukon felhúzzák a pólót, beadják a szert, az asszisztens vattát ragaszt a szúrás helyére. Egyikőjük eltéved visszafelé, tanácsatlanul álldogál a vizes gallon mellett, Olga kinyitja neki a bejárati ajtót, akkor a szuris megfogja a kezét, és azt mondja színtelen hangon, miközben Olga száját nézi, hogy ne szedjél Rivotril. Sose jössz le róla.

Bánk szerint magánrendelőbe kell menni, nem is érti, mit akar az állami pszichiátrián. De Olga látni szeretné ezeket az embereket, látni, hol van ennek az egésznek a vége. Habár arra nem számított, hogy Bánknak igaza lesz. Már rég be kellett volna hívniuk, a fenekét elülte a széken, és a kérdőívét, elején a nevével és minden személyes adatával, a pulton hagyta az asszisztens.

Melírozott hajú, erősen sminkelt nő érkezik, betrappol a recepció pultig tetlialpú szandálban, beutalót lobogtat. Az asszisztens elhúzza a száját, már elnézést kérek, hölgyem, tessék odakint várakozni. A sminkelt csaj körbemutat, és ők? Nekik időpontjuk van. Nekem meg sürgősségi beutalóm. A sürgősségi beutaló nem jelent azonnali ellátást, ki utalta be? Elveszi a papírt. A háziorvosa ezt nem mondta? Üljön le valahova, majd szólítják. A nő nem hagyja magát, nekem komoly problémám van. Az asszisztens bólint, igen, mindenkinek. A nő sziszeg, kurva ország. A papírját bevágja a táskájába, kitrappol, hangosabban, mint ahogy bejött. Egy idősebb nő abbahagyja az előre-hátra hintázást, és azt mondja Olga felé fordulva, ezek a szupermacák. Azt hiszik, hogy mindent lehet. Folytatja a hintázást. Nem ismertem apámat, két nőt is felcsinált egy nap alatt. Olga bólogat. Nem gyagyások, ő sem az.

Szakállas férfi szólítja, Malik Olga. Nyájasan mosolyog, kezét meglendíti az ajtó irányába. A székre mutat, színpadiasan, és szüntelenül mosolyog. Leül Olgával szemben, az asztal mögé, a papírjai között böngész, pontszámok rendben, enyhe depresszió, jó, általános fizikai állapot normális. Olgára néz, áthúzza, ráírja a papírra, sovány. So-vány. Előzmények, őrült távoli rokon. Felvonja a szemöldökét, ezt hogy tetszik érteni?

Olga zavaros elbeszélésbe kezd egy rokonról, akiről nem tudja, hogyan rokon, csak hogy apai ágon, és volt valami elmebetegsége, de nem tudja pontosan, csak hogy mindig így emlegették, a szegény Lujzika. Egyszer elmegyógyintézetben is kezelték. Milyen kórképpel? Olga bocsánatkérően néz, nem tudom. Hát ez így elég homályos, kedves Olga, meséljen magáról.

Olga mesél, rossz álmokról, hogy gyakran átvirrasztja a fél éjszakát, és hogy addig kell kivennie a tejet a hűtőből, amíg le nem jár a mikró, a hűtőajtónak még a csilingelés előtt kell csukódnia, ez a szabály. Néha elfelejt köszönni, egyszerűen nem vesz észre embereket, és a vizes poharat rakosgatja Bánk után a mosogatóba.

Köszönöm, elég lesz. Bánk kicsoda?

Bocsánat, a vőlegényem.

Jó, elmondom, mi van. Kegyed szorongó alkat. Az anyánktól vesszük át a szorongást, lényegében az anyatejvel, ezen nagyon nem tud változtatni, a mozgás persze segít, meg ha eszik rendszeren, fel kéne szedni négy-öt kilót. Felírok enyhe szorongásoldót. Kétszer fél napközben, lefekvés előtt egy egész. Van kérdés? Nincs, jó. Kattintgat, vár, megint biztatóan mosolyog Olgára. És mi a baj a vizes poharakkal?

Látszik rajtuk az ujjnyom.

A világ nem olyan bonyolult, csak a szorongáson keresztül tűnik annak, tudja. Receptet ír, mondja is, miközben kattintgat, ezt most felküldöm a felhőbe. Nem megy, kikiabál az asszisztensnek, az asszisztens bejön, nyitva hagyja az ajtót. A Frisimot akarom felvinni, nekem ez miért nem működik soha?

Bánk szerint semmi baja nincsen, az anyján kívül, arról meg nem tehet. Mégis ő az, aki meg akarja hívni az esküvőjükre, mert az hogy néz ki, ha tőlük ott lesz az egész család az unokatesókkal együtt, Olgától meg egy barátnő. Az anyja piálni fog az esküvőn. De Bánk szerint mindenki piálni fog, pont ott nem tűnik majd fel senkinek. Bánk, ha anyám is ott lesz, én nem megyek. Az esküvőszervezés egy vicc Bánk anyja szerint, már ki kellett volna tűzniük a dátumot, és ha Olgától tényleg egy szem meghívott lesz, akkor ők csak a szűk családdal mennek, pedig nem ilyet képzeltek el. Az ő idejükben a fél falu ott volt az esküvőn, egy fellábú rokon, a gyagyás unokatestvére, ezek mind nem számítottak, csak az esemény, de persze Olga tudja.

Az eljegyzési gyűrű forog az ujján, be kéne vetetni belőle. Nem megy el az ékszerészhez, semmire nincs idő, esténként is dolgozik, éjszaka naplót ír, a hülye anyósáról, a tapizós kollegájáról. Az anyjáról csak annyit, hogy hétfőn biopszia, csütörtökön vérvétel. Cipőt kell venni az anyjának, nem könnyű, az egyik lába 39-es, a másik 40-es. Bánkról ír, Bánk szakállat növeszt az esküvőre. Kell-e fátyol, hol béreljen esküvői ruhát? Öt éves tervet készít, öt éven belül meglesz az önerő és a saját lakás. Minek a saját lakás, ha összeházasodunk, kérdezi Bánk, ha ez szóba kerül. Menekülőút. Magához húzza, megmarkolja a fenekét, ne menekülj. Most már minden jó lesz.

Az irodában megguglizza, mit tud a Rivotról. Az első találat, hogy hiánycikk. Jó szorongásra, pánikbetegségre, epilepsiára, irreális félelmekre. Univerzális. Kattintgat még, a Rivotritól eljut a Frontinig, alkohol plusz Frontin az a Rolls-Royce, három falut látott el nyugtatóval egy patikus, valaki Kontramalt keresne sürgősen, illegális Rivotril-gyárat derítettek fel, nagyobb biznisz, mint a heroin. Kitörölni a keresési előzményeket, azt hogy is kell. Rácsörög Bánkra. Előre beállított SMS érkezik, elnézést, most nem tudok beszélni. Recept a felhőben. Meg is jelenik előtte a felhő, habos, kék-rózsaszín.

Nem hívogatni Bánkot munkaidőben. Mentális jegyzetet készít, hosszú a lista, mit kell, mit nem szabad. Az például nem lehet, hogy a munkában elrontson valamit,

az a teljes megsemmisülés. Valamiben jónak kell lenni. Mert például pirulós, halkan beszél, kicsi a melle és bátortalan, de még nem volt hiánypótlása a bíróságon. Bánk szerint jó az ágyban. De az előző barátnőjéhez képest, aki szexmegvonással büntetett, és miután kisírt egy lánykérést, visszament a volt faszijához, nem nehéz jobbnak lenni. Veszekedés után szexelnek, Bánk átkarolja, és azt mondja, már nem akarok nélküled élni. De miért? Miért, Olga, miért, csak nem akarok, nem kell szétagyalni.

Bánk boldog és csendes öregedéstről álmodozik. Gyerekek, unokák, kis kert, a kerti asztalon gyümölcsök, limonádé. Kurva egészségesen fogunk élni. Gyerekek, de mégis hány gyerek, kérdezte Olga. Kettő, de hármat is bevállalnék. Olga elképzeli, hogy ő is hányást takarít, mint az a nő a rendelőben, oltásra viszi a gyereket, éjszaka kel, szoptat, a gyerek biztosan szétcsócsálja a mellét, olvasta, hogy harapnak is. Bilire szoktatás. Bölcsibe szoktatás. Hat órában dolgozna, háromkor felvenné a gyereket, onnantól anyuka. Meg lehet ezt úszni? Egyébként mindegy, mondta Bánk, nem sürgős, sőt, nem aktuális, pénzt kell gyűjteni, Olga szakvizsgázik, és jó lenne eljutni még egyszer Burmába.

Azt nem mondta Bánknak, hogy szakvizsgázás után az ügyvédi iroda vezetője lesz, és állítólag, pár év múlva, ha minden jól megy, partner. Egy este nyolcig tartó tárgyalás után a főnöke hazavitte, ez a legkevesebb, mondta, merre is laktok? A panel aljában leállította a motort. Egy pillanatig azt hitte, hogy meg fogja csókolni, mert kikapcsolta a biztonsági övet, felé fordult az ülésben, kicsit előre is dőlt. De csak azt kérdezte, hogy mit tervez szakvizsga után. Olga legszívesebben elmondott volna mindent, hogy lötyög a gyűrű, és fél, és utálja az anyósát, és fogalma sincs, mi lesz szakvizsga után.

Arra gondoltam, mondta Balázs, hogy lehetnél irodavezető. Egyébként is az vagy, csak címet, pénzt is kapsz hozzá, az már egy státusz. Olga hallgatott. Magában elismételte, státusz, státusz, ez a szó sárga, Balázs feje fölött lebukott a nap, lila, kék, rózsaszín. Vagy máshova mennél? Nem csodálnám, ha más iroda megkeresett volna, de nem mindenhol lehet tanulni. És neked ez jól megy, ebben szerintem hasonlítunk. Az ember nem szívesen mond le arról, amiben jó. Olga szerette volna megkérdezni, mennyi az a pénz, de nem merte, most is többet keres, mint a kollégái. Állítólag. Köszönöm, hogy rám gondoltál, ez jólesik, mondta végül Olga. Beérik a három év szívatás, hogy este hét előtt nem ér haza. Hogy a képernyő körül eltűnik a környezet, és rajta kívül senki nem kutat órákon át néhány jogeset után.

Mióta rácsapott a tapizós kollega kezére, vezetheti Balázs kocsiját. Balázs az íróasztal mögül dobta a slusszkulcsot, vigyázz, dobom. Tudsz vezetni, ugye? Tudok, csak parkolni nem. Az meg hogy lehet?

A napi irodai munka után, ötkor vágódnak be a kocsiba, Balázs átnézi a jegyzeteket, néha felnéz, hogy itt most balra, vagy most előzzél, mit tökörésznek ezek negyvenöttel. Megmutatja a párhuzamos parkolást. Nézz a visszapillantóba, mit látsz? Balázs közelebb húzódik hozzá. Most tekerd jobbra a kormányt addig, amíg nem látod a mögöttünk parkoló kocsit lámpáját. Állj. Ez sok, menj vissza. De várnak ránk. Szard le. Olga leizzad, dudálnak mögötte, és háromszor is elrontja, mire beparkol. Nem baj, begyakorlod. Másokkal meg ne foglalkozz. Figyelj, senki se számít, jó? Jó.

A Frisium jelentősen nem befolyásolja a vezetési képességet. Miután két hétig kerülgette a gyógyszeres dobozt, elkezdte szedni, mert Bánk szerint ez nagyon enyhe, utánanézett, szedheti nyugodtan, nem heroin. Tényleg nem erős, talán az alvás megy tőle jobban. Hogy napközben szétszóródik, elveszik a pillanatokban, és színes szalagokról álmodik, nem változott. Álmában a színes szalagok, néha gömbök, egymásba torlódnak, a nagyok elnyelik a kicsiket. Felébred. Számok, követelésazonosítók, jogszabályrészletek. Piros szalag és sárga. Piros színű a csódeljárásról szóló törvény, sárga a végrehajtási, ciklámenek a sablonok. Visszaalszik, tárgyaláson ül, először hátul, de egyre közelebb kerül a bírói pulpitushoz, ő a vádlott, a bíró gyűlölködve néz, Malik Olga, elhagyta az apját 1993-ban, kivándorolt, ezeket egy jegyzőkönyvvezetőnek mondja, írja kérem, sovány, so-vány. Felébred, és arra gondol, nem is élt még 93-ban.

Az új ügyből, amitől mindenki be van sózva az irodában, alig ért valamit. Fel kell vásárolni követeléseket tizenöt százalékon. De miért nekik, ügyvédeknek? Ez a lényeg, többet most nem kell tudni, mondta Balázs. Ennél biztosan bonyolultabb, mert Balázs néha bezárkózik egy másik ügyvéddel a szobájába, kiabálnak, kihallatszik, hogy korrodálódásról beszélnek, meg kell buherálni az értékbecslést, azután meg azt mondja Balázs, hogy hagyják a faszba az egészet, túl komplikált. Kicsit keresztapás jelenetek, jönnek Balázshoz az öltönyös figurák, még nem látta őket azelőtt, és minden nap ledarálják a jegyzeteket.

Állnak tárgyalás előtt a folyosón, a fal hűvös, nekidől. Egy nő kinéz, beinti őket, jöjjenek, magassarkúját odavágja a köre, itt várakozzanak, mindjárt keríték valakit. Balázs nem ideges, legalábbis nem látszik rajta, egy tárgyalóban kéne ülniük, kávéval, ásványvízzel, ez a taktika része lehet. Ablaktalan szoba, kerek kisasztal, műanyag székek. Kiteszik a névjegyeket, Balázs lesimítja az asztalt, mintha port törölne le róla. Befut egy pólós ember, kezét nyújt, a cég jogtanácsosa. Rázza a lábát az asztal alatt, számlákat lapozgat, tizenötmillió-ötten tartozik az adós, mondja, fel se nézve, és a bank nem adja el a követelést tíz százalékért, ez nem tárgyalási alap. A számlákat összehajtja, mint aki a maga részéről elmondott mindent. Olga megszólal, tizenötmillió-egyszáztizenötezer a követelés a nyilvántartásunk szerint. A jogtanácsos ránéz. Hallott már késedelmi kamatról? Olga érzi, hogy elvörösödik, kár volt megszólalnia. Balázs előre dől, persze, a kamatok, és folytatja, lazán. Minden adat, amit megtanult, lényegtelen, Balázs úgy beszél a jogtanácsossal, mintha régóta ismerné, neki ez nem megy.

A kocsiban is erre gondol, a közbeszólására, minek okoskodik, megrántja a biztonsági övet, aztán lassabban húzza ki, úgymint akad, hátraejti a fejét. Balázs beugrik a kocsiba, na menjünk. Ja, nem arra, felvesszük a gyereket. Elraboljuk napköziből. Balázs a telefonját nézi, úgy beszél. Kamatokkal együtt sincs tizenötmillió-öt, mondja, csak fel akart minket húzni. Tudod, leszaromtabletta.

Néha egyszerre érkeznek az iskolához Balázs feleségével, és Balázsék összevesznek azon, hogy mit beszéltek reggel, ki hozza el a gyereket, állnak hárman az iskola előtt, Olga a cipőjét nézi, Balázs felesége sziszeg, sose figyelsz.

Olga hazaesik, eldől az ágyon, Bánk lehúzza a szoknyáját, most ezt játsszák, alvós szex, nem kell mozognia, de halkan azért nyögdecseljen. A fenéke piros foltos a harisnyától, Bánk megpaskolja. Szorítja hátul a haját. Neked is jó volt?

Szex után rendbe teszi az ágyat, letusol. A tarkóját nyomogatja a zuhany alatt. A csempék között kis fekete pöttyök, most penésztelenített, és újra itt van. Tiszta bugyit húz. Halvány ránc a homlokán oldalt, közelebb hajol a tükörhöz, csak meggyűrődött az ágyon.

Bánk halkan kopog a fürdőszobaajtón. Olga nem szereti, ha csak úgy benyit, és nézi, ha sminkel vagy krémezi magát. Átóleli hátulról, hagyd ott, ha már túl sok, nem kell leragadni. Olga a hajával babrál, nem ragadok le, kitanulom, aztán egyszer majd saját irodám lesz. Olga, a saját iroda rengeteg meló. Idegesíti, hogy még mindig a derekát fogja. Látom, hogy van valami, szorongsz. Nem szorongok. Olga, szex után mész fürdeni, aztán takarítod a fürdőt. Olga hallgat, a tükörben Bánk profilja, lebar努lt és szakállas, a szakállát minden nap olajozza és fogkövet szedet, valójában elég pedáns ő is. Ellép a szennyestartó mellett, menj arrébb, fel akarok öltözni. És még valami, Olga, ne menekülj, ha beszélgetünk.

Az anyja is megmondta, hogy kezeltesse magát, pont ő, aki mellett csak megőrülni lehetett, erről nem sokat beszélnek Bánkkal. Átugrik az anyjához egy kis valamivel. Néha ciderrel, inkább azt igya, amíg ott van. Ülnek a fotelben, az anyja sorozatokról beszél, és hogy mi történt az egyik szimpatikus színésznővel, most született gyereke, aztán válnak. Ha elfogy a cider, az anyja kimegy a konyhába utánpótlásért, a tévé szól, tizenöt percenként reklámok. Az anyja borospohárral a kezében mutogat, na őt nézd meg, ez a legtehetségesebb, jó a hangja, de nem csak az. Tudja, hogy kell énekelni.

Ugyanazok a fotelek, mint gyerekkorában, dörzsiszövet, így mondták, már bolyhos az egész. Dohányzóasztal, a szélén Olga fogainak nyomával, gyerekkorában megrágtá a lakkréteget, helyenként a fát is, ahol elfogyott a lakk, az anyja így mesélte. Akkor apád már sehol se volt. Küldte a pénzt, aztán már azt se. Hova pereltem volna? Szlovákiában? Nagyanád örült, hogy neki lett igaza.

A gyerekrajok eltűntek a falról, tavaly festetett. Gardrób, már nem csukódik az ajtaja. A régi könyvespolc a régi könyvekkel, az anyja mindig azokat olvassa újra. A teljes Rougon-Macquart sorozat, és az oroszok, Tolsztoj, Dosztojevszkij, Gogol. Egy halálraítelt utolsó napja. Romantikus füzetek. Művészettörténet, Van Gogh-album, Rejtő Jenő-könyvek. Hiába festetett, a polc mellett megint repedt a fal, ez szerkezeti hiba, felesleges glettelni, mondta az anyja. És hogy nincs pénze felújítani, ide úgyse jön senki. De miért nem, kérdez vissza. Legyint. Kortyol, elfintorodik. Van valahol csokilikőr is, hozzak neked? Nem kell, anyu, mindjárt megyek. Régen szeretted. Sose ittam csokilikört. De, de, mindenbe belemásztál, és addig visitottál, amíg nem adtam egy nyalintást. Olga torka összeszorul, a tévében egy parókás figura Zámbo Jimmy-dalt énekel.

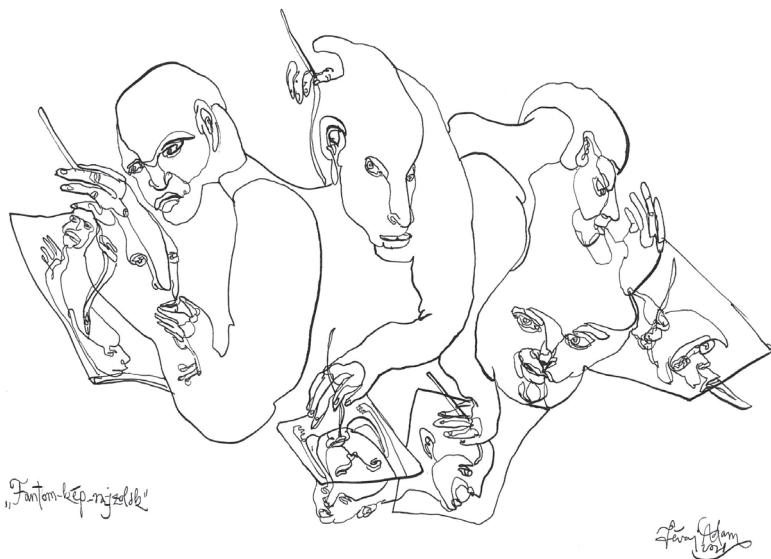
Felveszi a táskáját, megyek. Jó, de az esküvőről még nem mondtál semmit, várjál. Olga kinyitja az ajtót, nem lesz nagy felhajtás, anya. Nézzek veled ruhákat? Tudom, hol vannak jók, az a színésznő is ott vette, várjál. Lehajtott fejjel gondolkodik, egyik kezével az ajtófélfának dől, másikban a pohár. Most már megyek. És mi-

kor mutatod be a vőlegényt? Közben lejön az emeletről a szomszéd öreg, belenéz az arcukba, elrántja a kutyáját az ajtóból. Olga halkabban szól, anya, majd megbeszéljük, küldök át képet a ruháról. Jó, de ne azután, hogy megvetted!

Beveszi a Frisiumot, fekszik, meresztgeti a szemét a feketeségbe. Úgy besötétítenek, hogy nem lát semmit, Bánk körvonalait sem, megtapogatja a mellkasát. Átöleli, szuszog, olyan mélyen alszik, hogy erre sem ébred fel. Azután jön az, hogy viszket a bőre, először az arcán, majd a hasán, combján, hátán. Kitapogatja az éjjeliszekrényen a testápolót, bekeni magát. Kis enyhülés, azután megint viszket.

Kimegy a nappaliba naplót írni. Éhes, de éjszaka nem lehet enni, felesleges kalória. Rágót vesz, vizet iszik. A hűtőben ajándék decis italok, kibontja a búzasört. Bevesz még egy Frisiumot. Felírja a naplóba, nem vett be gyógyszert, így a napi egyenleg nem több, mint két Frisium és egy deci sör. Nem heroin. Megnyugszik, pedig még fel sem szívódott, lehet, hogy neki elég lenne a placebo, csak ha tudná, hogy nincs benne hatóanyag, nem lenne placebohatás sem. A nyugalom narancssárga színű, mint a buddhista szerzetesek ruhája.

Narancssárga volt a vékony sötétítőfüggöny gyerekkorában. Beletemette az arcát, és azt játszotta, hogy ki kell venni a függönyön át a játszóteret, a fákat. Mindennek áporodott szaga volt, a sarkokban pókháló. Gyerekkorában azt hitte, ilyen az otthon – pókok, por, foltok, kilöttyent üdítő, átvértelt lepedő, szagos függöny –, és ők csak helyet csinálnak maguknak a koszban. Néha visszaalszik a narancssárga függöny gondolatára. Fel tudja idézni a szagot. A vékony lenvászon érintését. Viszszafekszik, Bánk megfordul az ágyban. A buszok még nem zúgnak, éjszaka van, nem szabad ránézni az órára, mert akkor számolgatni kezdi, mennyit pihenhet még reggelig, ha azonnal elalszik. Ha egy órán belül elalszik. És legkésőbb meddig kell sikerülnie, hogy másnap kibírja ezt az egészszet.



Deák Botond

Édes élet

Rák..., ha elengednéd a kezemet, még koccintani is tudnánk rá!; mi történik velünk dD.?; hogy mi történik?, hát maga az élet!; miért öregednek meg együtt a párok?; egyszerű, ahogy öregszel, kell legyen valaki, akit hibáztathatsz, amiért nem érted el, amit akartál; félek, dD., nem akarom elveszíteni, csodálom bátorságát, hogy az lehetett, aki!; ez nem bátorság, sokkal inkább közöny...; táncoljon velem!; én nem táncolok...; akkor sem, ha megkérem?, na, milyen, rossz érzés?; nem, végül is egészen kellemes, de mostanában már érzem...; és fáj?; még kibírom, de ez az egész mégis megtévesztően egyszerű, menjenek, küzdjenek, ne adják fel!, ne hagyják megszökni a pillanatot, ünnepeljenek meg minden lélegzetvételt!, ne úgy járjanak, mint én, ha visszanezém az életemet, semmi sem történhetett másképp!, teljesen abszurd, hihetetlen!; Apa, minden rendben?; beteg vagyok!; rendbe fogsz jönni?; nem, de Te, kérek, találj rá a boldogságra!, járd az utadat!, járd a saját utadat!, légy olyan, mint a divat, sose legyél kész, mindig újulj meg, eddig jól csinálod, Kölyök!

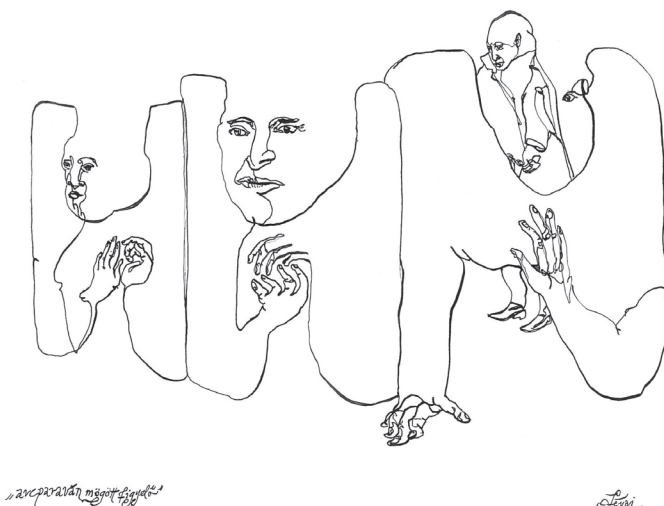
Szétesőben

Szelíd, késő tavaszi délelőtt, egy ismeretlen településen a Hel-félszigeten, éjszaka hozták a mentők/rendőrök, mert egy bottal megverték..., próbál egyáltalán felébredni, ugyanis kitétek a kórházból, mert szükség lett az ágyára..., túl kedvesek, tenyérbemászóak, illet dD. még nem tapasztalt, valójában viszolygott az egészségtől, így elsietett cuccostul, s most azt sem tudja hova-merre..., vásárol két doboz sört, leül az árnyékba, először is nyugalom, tudod, hol vagy, mit akarsz, pénzed van!, fölszállsz a vonatra, elutazol vele a reptérig, és hazarepülsz!; könnyen beszélsz – válaszol magának –, azt hittem, és azért utaztam északra tavasz végén, mert úgy gondoltam, hűvös lesz, ehelyett itt vagyok egy hónapja, és még csak be sem borult!, őrijítő ez a meleg, így hátzszakostul és egyedül, pedig Istennek lett volna már lehetősége elvinni, most én megyek oda hozzá!, Istenem, vezess egy buszhoz, ami elvisz az állomásra, kérlek!, bolyongott, megpihent, caplatott, ivott a söréből, már föladata, mikor rátalált egy buszmegállóra, várt, várt, addig várok, míg meg nem áll itt egy busz!; aztán egy kislány intett neki, hogy kövesse, az út másik oldalán negyven lépésre volt egy másik megálló: Wait here!; dD. várt, leroskadt a motyójára, s lőn!, valóban jött egy busz, fölmászott, leült, kb. három kört ment körbe-körbe a városkában, mikor hátrajött a sofőr, hogy mit is akar?;

elmagyarázta: a vasútállomást; oké!, a következő körnél csilingelni fog, mikor kell leszállnia!, és csilingelt, dD. leszállt, beült a váróba, fényképezett, sörözött, de korántsem volt felhőtlen a hangulata, *béna és hasznavehetetlen vagyok, és gyűlölöm magamat, utálom a mániáimat, a maximalizmusomat; mindenesetre másmilyen volt ez a hónap, mint amire számítottam...*, elégedetlensége csak Varsóban múlt el, az éjszakai reptéren, ahol négy órát várt a budapesti járatra, egy huszonéves punkleány mérte neki a vodkát és a sört, közben azt ismételtette, ne adja fel a munkát, a szépséget csak abban találja meg, és cinkos rókaszemmel kacsintott szeplői mögül dD.-re, aztán berakott mosolyogva egy The Cure-CD-t és megérezte dD., hogy északi útja elengedhetetlen volt...

A változások

A változás jó dolog, úgymint emberként, közelebbről dD.; az lehetetlen!; a lehetetlen nem tény, hanem vélemény, de nem árt hallgatnia a kétségeire!; azért nem állhatjuk a földi órákat, mert az ég teremtményei vagyunk, és igenis élvezem mindazt, aminek nincsen köze a számokhoz!; de nem repülhatsz el a problémáktól!; értem, de létezik légáramlat csak rovaroknak, akkor kell legyen légáramlata a problémáknak is!, és a szélirányra bízom őket!, az ég bizonyosan megnyílik, ha megindulnak felé...; de a probléma, az földi dolog, meg kell oldania, dD.!, még egyszer nem történhet meg!; akkor meg kell, hogy csókoljam!; csak ennyi?; igen, értelmet adott annak, amit nem befolyásolhatok, és köszönöm, fel tud állni?; nem szeretnék!; és, ha felsegítem?; akkor megpróbálom!; nézz fel!, az ég megnyílik nekünk!



André Ferenc

A fenevad önfeláldozása

„kegyetlen bika fölött saskeselyű
árva fecskék letiporva a porban
hajánál fogva vonszolja az asszonyt
pestísen dögvészen mocsáron át”
Hervay Gizella: *Európa elrablása*

Megvadult bikák portyáznak

Az utakon.

A dübörgés belőled indul

És benned hal el.

Szemhéjad az éjszaka.

Szúrós, nehéz, finoman remeg.

Úgy hallgatsz,

Hogy belerendül a föld.

Szavad tisztítószert.

Bőröm fehérre marja.

Utódaid öröklék majd

A gyönyörű állatot belőled.

Hétköznapi labirintusai,

Egymásba nyíló járatokkal.

Nap tagadja meg emelkedésed.

Szárnyadról leolvad az akarás.

Állkapcsod szorítod,

Nem szöknek el a szavak.

Ennek a csecsemőnek

Béke a pajtaszag.

Századom, könyörgöm,

Ne kezdj még vérezni.

*

Ne üvölts rám, ha elbukok,
Ne dorgálj, ha tévedek,
Csontom szivacs, nyelvem rögös,
Gyöngé vagyok és beteg.

*

Érik a nárcisz,
Érik a jácint,
Érik az ibolya.

Vigyázz, hová lépsz.
Nem tudhatod,
Milyen mély a pocsolya.

Szedd a virágot,
Törd le a szárát.
Legyen tiéd a hervadása.

Friss koszorút köss,
Tűzd a nyakába,
Te légy a fenevad önfeláldozása.

*

Kegyetlen bika két szarva közt
Sápadtan cipeli a holdat.
Felökleli és véreznek a kráterek,
Földre csöppen a fény.

Lecsöppen, szétterül.
Izmos lábak hordják szét a mezőn.
Füvek tanulják, vizek tanulják
Ragyogását.

Majd elfelejtik.

*

Az ajándék: hűbéralku.
Nem megbocsátható.

Ezt muszáj cipelned, ezt örökölted,
Más adomány a te adósságod.
Hátán cipel magával a kötelesség.

És megannyi vágy cibál
A négy égtáj felé.

*

Nagy a te bűnöd, Európé,
Súlyos a te vétked,
Bizalmaid feneketlen pocsolya,
Mocsár a szelídséged.

Felszíne csillámos tükör,
Érintésed összezúzza.
A dübörgés testre vágyik,
És eleven, édes húsrá.

Fényes arcod mossa el
A fölbikázott zivatar.
Sár marad lábad nyomán csak.
Ápol az iszap. És betakar.

*

Kanos bikák dúlják,
Rombolják porig a várost,
Ahol kulcsot a nyakba kötni
És villanyszámlát fizetni tanultunk,
Ahol paradicsomot válogatni
És átjárón szétnézni tanultunk,
Ahol bújócskázni és kergetőzni tanultunk,
Ahol eltévedni és megérkezni tanultunk,
Ahol kézen fogni és elengedni tanultunk,
Ahol szeretni és félni tanultunk.

Most csak betört kirakatok,
Roskátag halmokban kövek,
Ficáncoló kábelek és
Rühös kutyák tanulják
A romok labirintusát.

*

Csak azért, mert kegyetlen,
Még nem biztos, hogy nem szeret.

Hátadról folyók indulnak.
Remegésedben érnek össze.

Szánkózni indultunk.
Többé nem száradunk meg.

Ne tanuld meg
Kiszimatolni a gyávaságot.
Elviselhetetlen volna a szaguk.
Elviselhetetlen volna a szagod.

*

Libák húlt helye rezzen össze,
Amikor a párna tollaiba üvöltesz.

Ne üss, nem én kiabáltam.
A szorongásom énekelt.

Engedj meg te is. Látod.
A föld is megbocsát.

*

Akinek én megbocsátok,
Két kezemmel kaparom el.
Tíz körmöm alatt hordom
A barna szülőföldet.

Vágytól duzzadó bikák
Vonszolják a sárban Europét.

Szerelemnek becézik a birtoklást.
Szemükben szikrázó szenvedély.
Orrlyukaikon gőzölög
A hatalom akarása.

*

Szerelem az, amikor ideig-óráig
Elfelejték félni.

Szerelem az, amivel elütjük az időt,
Míg eljön a világháború.

Nekem nem szerelem kell, csak valaki,
Aki mellett virraszthatok.

Nem szerelem kell, csak valaki,
Aki tompítja a falak visszhangját.

Nem szerelem kell, csak valaki,
Aki öntözi majd a virágaim.

Nem szerelem kell,
Csak valaki, aki megeteti a macskám,
Amíg egy időre meghalok.

*

Trappolása földcsuszamlás.
Fújtat, pedig jámbor állat.
Marha ez csak, szürke jószág.
Miért harapná szoknyámat?

Szép szeméből holdvilág süt.
Orrlikából száll a pára.
Nedves orrát nekem nyomja.
Unszol, üljek a hátára.

Nem igát von, ő igaz le.
Végigvágtat a földeken,
Átúszik a tengereken.
Az éjszakát adja nekem.

Hozzám simul, megalázkodik.
Fejét lehajtja előttem.
Szuszogása ismerős.
Szuszogása idegen.

Érdes nyelvével lenyalja
Tíz ujjamról kávécsészék érintését,
Lopott simogatások nyomát,
Frissen mosott ruhák hidegét,
Nyirkos leheleted.

*

Kinagyított szemeid
Tátogó kráterek.
Kráterekben halottak,
Versek és űrlapok,
Egy elnyűtt lódenkabát,

Egy század törmelékei.
Az utólagos igazlátók
Fogairól súlyos cseppekben
Csöpög, csöpög a méz.
Kezek helyett fejfákba kapaszkodsz.
Nem fájnak már az élósködők.
Nem fájnak a halálkodók.

*

Legszelídebb szavaidból
Ágyúgolyót öntök.
Fel ne támadj, meg ne próbáld.
Szétszakítanak a görcsök.
Megszüllek és betemetlek.
Öleljen az ördög.

*

Nyelveid hegyén, száraz szádban
Ahány szó, annyi zokogás van.

Bárhány imát elhadarsz is,
Csak sajnás van. Nincs katarzis.

Étteddel kit összemázolsz,
Közöd lesz a halálához.

Kötődésed kegyetlen számtan.
Szerelmed fekete vegyszer.

Bérelt szobád van a magányban.
Ágyad gyűrött.
Belefekszel.

Fried István

Vörösmarty Mihály és az európai romantikus mozgalmak

A Vörösmarty-szöveg egyszerűen nem tűri, hogy olvasója ne a legvégsőkre, vagy ne a legmagasabbra, vagy legmélyebbre gondoljon, édenekre vagy végveszélyekre. Vörösmarty mennybe-pokolba visz, magával húzva minket – akár egy félreértés kötelén – a világegyetembe.
[Nemes Nagy Ágnes]¹

Teste dúlt, de lelke még dulattabb
[...]
Vele száguld keble óriása
[Vörösmarty Mihály]

megkoccana szörnyen
Véres szájában minden foga
[Vörösmarty Mihály]²

Amikor Heine megállapította, hogy a művészeti korszak véget ért, a tőle megszokott magabiztossággal nem annyira a „nyugati kánon”-ban számon tartott irodalmak, kultúrák periódusait igyekezett meghatározni, mint inkább önnön európai útját, mely a 19. században valódi sikertörténet lett – Oroszországtól Spanyolországig. Persze nem úgy, ahogy ekkor még elképzelni lehetett. Ehhez jelentékeny mértékben járult hozzá az az igény, mellyel a művelt közönség a Lied [dal] felé fordult. Az egymást követő korszakokban ugyanis nemcsak a geselliges Lied [a társasági ének] változatai iránt támadt érdeklődés, hanem a hangversenylátogatók, sőt a [kis]polgári szalonok látogatói között is.³ Kelet-Közép-Európában sem volt kisebb Heine népszerűsége, de itt a „nyugati”-tól eltérő irodalmi-társadalmi tervek mozgattak írókat-olvasókat. A „Hernani csatája” másképp volt időszerű esemény, vagy éppen Goethe halála itt nem okozott megrendülést. Nem azért, hogy ne lettek volna hívei [Mickiewicz a misztikus Towiańskival éppen úgy meglátogatta, mint Schedel-Toldy]. Inkább arra utalnék, hogy régióinkban nem jött létre ama „klasszikus-romantikus” korszak, melynek során egymást árgus szemmel figyelve, nyíltan és a sorok közt rejtett ellenkezéssel fogadva, olykor elismeréssel is, a résztvevők inkább a klasszikából a romantikába⁴

1 Nemes Nagy Ágnes, *Vörösmarty Mihály: Előszó = Uő, A névtelenek senkiföldje. Összegyűjtött tanulmányok és esszék*, Jelenkor, Budapest, 2022, 276.

2 Vörösmarty műveit a kritikai kiadás szövegközléséhez igazodva idézem. Felhasználtam az alábbi kiadást is: Vörösmarty Mihály *Összes költeményei*, szöveggond, összeáll. Horváth Károly, Osiris, Budapest, 2021. Az innen idézettek a továbbiakban külön nem hivatkozom.

3 Az irodalomra reagáló zene és a zenére reagáló irodalom problémája gyakran merül föl Robert Schumann folyóiratában, írásaiban, valamint Berlioz és Liszt „programzené”-jének fogadtatásakor. Nyomait ott leljük olyan versekben, mint Vörösmartyknak Liszt Ferenchez címzett ódája, olyan zeneművekben, mint Liszt magyar történelmi arcképei, különös tekintettel a Vörösmarty és Petőfi tiszteletére alkotott darabokra.

4 Nem adom a romantika meghatározását, az alábbi szöveggyűjteményhez, illetve szakirodalomhoz irányítom az érdeklődőket: *A romantika*, bev., vál. Horváth Károly, Gondolat, Budapest, 1978;

tézist lát(tat)ták és ítélték meg. Nemcsak Vörösmarty diák-ifjúkori poézisének meglepő ingadozásait konstatálhatjuk, az 1820–1825/1826 közti esztendőök verstermésében szemelgetve.⁵ Mickiewicz és Puskin egyként áldozott a felvilágosodott klasszicizmusnak ifjúkori komikus eposzukkal, mielőtt meglelték volna a maguk romantikus szólalmait. 1832-re többféleképpen lehetett reagálni, ha egyáltalában szükségesnek vélték a reagálást. Különös tekintettel arra, hogy régióink irodalmi, a lengyelt leszámítva, bizonyos értelemben a magyart is, a franciához, az angolhoz, a némethez képest kevésbé voltak differenciáltak-teljesek. Ennek okából a 19. század első felében már mindenütt szerveződő romantikáknak másféle módon kellett „legyőzniük” a klasszicizmusokat, melyek szintén másfélék voltak (iskolások, vallási-egyházi jellegűek, felvilágosodottak etc.), ezek nyelviségét másféleképpen kellett hitelteleníteniük a szintén másféle módon alakulató irodalmi-kulturális életben.

Csak látszólagos az ellentmondás: régióinkban összeegyeztethető volt egy korábbi, klasszikus elkötelezettséget igénylő ihletkőrből származó tematika és előadói modor, valamint a romantika⁶ személyiségfelfogását irodalommal formáló költői kísérletezés. Hogy ez mennyire mégsem egymásra nyitott, mégis párhuzamos jelenségekkel szolgál, arra Vörösmarty lírájának első periódusa (és részben még a *Zalán futása*) a példa. Mint ahogy ő szinte az egyetlen (Prešeren líriko-epikája elhajlik a Vörösmartyétól), talán csak az Ősök Mickiewiczé⁷ társítható, aki jelzi, mely útját nyitja meg a „nemzeti” nyelv- és gondolkodástörténetnek. Mintegy tisztelegvén a Goethe-életmű előtt anélkül, hogy genetikusan érintkezésről szó eshetné. Itt csak jelzem, hogy megkísérletem⁸ a *Faust* és a *Csongor és Tünde* egybevetését, a befektetett kutatási energiához képest kevesebb eredménnyel. Ezért inkább a két mű műfaji körülírásának irányába léptem. Az emberiségköltemény mely változata teszi lehetővé a Goethe–Vörösmarty–Madách vonulatot? S bár az 1832-es megjelenésű *Faust II.* hozzáférhetővé vált, nem szövegszerű összeolvasást javasoltam, hanem a saját korszakra reagálás klasszikus-romantikus modelljéhez viszonyított elgondolást:

Uő, *La signification des termes »classicisme« et »romantique« dans les littératures hongroise et est-européennes*, Budapest, 1964, különlenyomat; Uő, *A romantika értékrendszere*, Balassi, Budapest, 1997; Gregory Maerts, *Literature and the Cult of Personality. Essays on Goethe and His Influence*, ibidem Verlag, Stuttgart, 2001, 99–114, 115–132; *The Romantic Poetry*, szerk. Angela Esterhammes, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 2002; *Romantic Irony*, szerk. Frederick Garber, Akadémiai, Budapest, 1988; *Romanticism in National Context*, szerk. Roy Porter – Mikuláš Teich, Cambridge University Press, Cambridge, 1988.

- 5 Horváth Károly, *A klasszikából a romantikába. A két irodalmi irányzat Vörösmarty első költői korszakának tükrében*, Akadémiai, Budapest, 1968.
- 6 Itt csak Byron hatástörténetére utalok: *Byron Among the English Poets. Literary Tradition and Poetic Legacy*, szerk. Clara Bucknell – Matthew Ward, Cambridge University Press, Cambridge, 2021. Vörösmarty versalkotása e téren [is] dialogizál európai kortársaiéival. A byroni hős jellemzése nála *Túri nője* [1828] versében: „Feretegben van nyugalma, / Gyászos éjjelben dele, / Pusztá siron járdalása, / Bús vadonban enyhelye.” Lermontov *Vitorla* című verse oda fut ki, a viharban leli a magányos vitorla (pars pro toto) nyugalmát.
- 7 Tudható, hogy a két különféle helyen, eltérő körülményekre reagálva készült színmű a hagyományból jelenné tett szertartás, áldozat rituáléja után a kiegészült műben az átváltozás–újjaszületés misztériumát viszi színre. Effélében a Vörösmarty-hősök nem részesülhetnek, annál inkább Prešerené, akinek kényszerselekvéséből hiányzik a feloldódás ünnepélyessége. Tünde metamorfózisa más modell szerint alakul – Ilma [Böske] kommentárjai kíséretében.
- 8 Fried István, *A Csongor és Tünde és a Faust*, Dunatáj 8, 1985/2, 41–54; Uő, „...örömem poklokkal határos”. *Vörösmarty Mihály költői indulásának néhány kérdése*, Balatonfüred Városért Közalapítvány, Balatonfüred, 2019.

a haldokló Faust a szabad földön szabad emberek munkáját vízionálva és hallucinálva nem érzékeli, hogy koporsóját ácsolják, *Az ember tragédiája* londoni színeben szembesül Ádám küzdelmei paródiájával. Ama „legszebb” pillanat megragadása másképpen jelölődik a *Faust*ban, az „immer strebend” gyakorlatában, míg a *Csongor és Tünde*ben a beteljesedő, ám a végtelenről lemondó szerelem az egymásra találás ünnepi pillanata, miközben a műegész a sokáig távolban lebegő „cél” igézetében szerveződik, hogy Faust, Csongor, Ádám személyisége kiteljesedésével cáfolja az ördögi negativitást. Ezúttal csupán az irodalmi térbe helyezésre céloznék, mely a *Csongor és Tünde* végtelen és véges között „kereső” hőseit a goethei örökség közelében lát[ta]tná, másfelől Vörösmarty ekkorra már jórészt „tisztá” [bár a felvilágosodás eszméivel nem ellentétes] romantikáját úgy látom, mint költészettörténeti fordulót, amely után már nem írhat úgy, mint annakelőtte.

Felidézve, hogy a Vörösmarty-pálya azoknak nyomában indult [Baróti Szabó Dávid, Virág Benedek], akiknek nyelvisége távolabb áll Kazinczy Ferencétől, a köztük lévő személyes jóviszony ellenére. Utalok Horatius államhadjó-carmenjének kétféle fordítására. A verselési-fordítási különbözőségek világszemléletiek is, melyek következményeikben Kazinczy és Virág életeseményeiben és költészetében egyként érzékelhetők lettek. Egyben egy hazai esemény legalább kétféle költői lereagálását példázzák. A többé-kevésbé teljes Vörösmarty-anyag ismerője rádöbbenhet, milyen változást regisztrálhat 1820-tól, a vers révén megnyilatkozó személyiség összetettebbé, rétegzettebbé válásának folyamatában.⁹ Egy 1823-ból, még németből készült, nem túlságosan jelentékeny Byron-vers fordítása fölhatalmaz az új tájékozódás nyomainak feltárására, innen vonható le óvatosan a következtetés, miszerint oly kérdéseket tett föl az ifjú Vörösmarty, melyekre nem lelhetett példát az általa olvasott, fordított, követett klasszikusoknál. Talán itt bukkanhatunk Vörösmarty „modern”-ségének kezdeteire. Hogy az általam korábban bemutatott verseket ciklusképző szándék mozgatja-e, nem adható egyértelmű válasz. Ez időszakból egyetlen olyan verscsoportot sem ismerünk, mellyel kapcsolatban feltételezhető volna, esetleg fölöslegesnek volna tulajdonítható a kérdés. Engem azért kissé nyugtalanít, mikor csak ezeket a verseket olvasom sorozatban, egymás után. Nyilván nem Csokonai vagy Kisfaludy Sándor tematikailag, versnemileg, verselésileg egynemű, egy történetet lazán összefogó ciklusát tartom szem előtt. Vörösmarty-nál minden versnek külön címe van, a címek (élethelyzetek) „jellemzetes” figurát jelentenek be, nem részletesen kidolgozott jellemet, ezt a vers terjedelme sem teszi lehetővé. S bár a sorsüldözöttség, mely motívumként fölbukkan a Vörösmarty-epikában [Zalán, az *Eger* Omárja], részint a törvényenkívüliség [mint a byroni és az annak nyomában járó megosztó és megosztott személyiség] valamilyen alaknak megkülönböztető tulajdonsága,¹⁰ nemcsak árnyalatnyi eltérések különítik el egymástól az alakokat: a kortárs magyar irodalomban a hozzájuk hasonlók még merész gondolatban sem merülhetnek föl: ezért nemcsak Vörösmarty költői útja szempontjából érdemesek a további tanulmányozásra. A szókincset tekintve a *Hymnus* menekülő-bújkáló üldözötte akár ebbe a körbe is illeszthető volna, ha nem pontosan

9 Fried István, *Az ifjú romantikus tévelygései*, Forrás 2019/11., 98–110.

10 A koldus, a kalóz, a körülmények kényszerítette rabló [haramia], a száműzött, a „világ”-ból kivonuló alakok betöltik az irodalmi teret – a fenségestől az alantásig, a spanyoloktól az oroszokig. A kelet-közép-európai szerzők hősei a hazai történelem fordulataitól is szenvednek.

kijelölhető, a történelemben kivetülő sorssal rendelkezne, akivel összefüggésben finom distinkciókkal érzékelhető a hon s a haza közti jelentésbeli eltérés.¹¹ A 17 éves Vörösmarty *A bujdosó* címmel ír verset, de csak több áttétellel kísérelhetnők meg lokalizálását vagy pozicionálását, ő a „világ”-ban, amely aligha határolható körül, nem leli helyét. Halvány vonásokkal fölvezolt allegorikus szituációk közé helyeződik az alak: „A barátság szűk kapujá”-ról emlékezik meg, majd némileg ellentmondásosan: „Nem kerülöm völgyeidnek / Szent homályát, rémeit” [akár kortárs költői rekvizitumokra gyanakodhatnánk], s a verszáró fohászkodás megszólítottja: „Ő magánynak istene” [Ugyanakkor meglehetősen messzire látható az érzékenység korának „Magányosság-vers”-eitől]. Ezt a karakterrajzot egészíti ki, talán fokozza *A bujdosó gyilkos*. Már címében kevésbé enigmatikus, három strófában alkaioszi mértékben, visszautalva egy más verscsoportra, ugyanakkor avval ellentétet alkotva. Itt már fölöklik a toposzként „kezelt” végtelenség: „Határt nem érnek gondjaim árjai”, a kozmológiai kiterjedtség: „Ég, föld, hová most”; és az utolsó szakasz mutatja talán a leginkább, meddig képes merészkedni a még nagyon ifjú Vörösmarty, mikor a vers beszélője lelkiismeretfurdalásában maga kéri megítéltetését, annyit tartva meg a lázadó attitűdből, amennyit a vers keretei megengednek, azaz nem törik szét a szigorúan zárt alkaioszi strófát, illetőleg a végtelenség tereit emberi léptékhez igazítja: „Ronts le nagy ég, anyaföld temess el!”¹² *A bús vándorban* [1822] már csak az „Ösmert” vidék emlékeztet arra, amit valaha(?) honnak lehetett nevezni, az izgatott előadás: megszólítás, kérdés, az utolsó két sor meglepetésszerű rímelése, a visszatérés ellehetetlenülése a belső zaklatottság kivételése esetleg megidézhetné az érzékenység határhelyzetre lokalizált szenvedőjét, ám éppen az effajta monológ átszerkesztése, a kísérleti jellegű nyelviség jelzi, hogy az önleírásból kiszorulóban a könnyes önmegszólítotttság. „A nagy világba” lehet csak (alá)merülnie, de a halál így sem kíméli meg. Mitől? Még a vigasztól sem. Hiába lép ösvényre, már az is idegen, mint minden, ami tér, színhely, helyzet, körülmény. 1822-ből való a meglepetés című *Angyal Bandi*hoz. Jól esne egy korai betyárballadai érdeklődést fölfedezni [közköltészeti előzményt azonban korántsem szabad teljesen elvetnünk], ám nem ez az oka a vers e helyének. Az első versszak igen kevésbé „eredeti” moralizálás, a második az első konkretizálása irodalmi betyárrá, aki a színpadra is meglelte útját. Viszont nem éreketlen 8–3 szótagú négysoros versformaként. Az említett romantizáló versek közé nem sorolható, de a romantizálást a betyáralakra is kiterjesztő tárgy történetileg [a maga kidolgozatlanságában] érdekes fejlemény. A betyár-tematika irodalomba foglalásának histórikumában aligha teljesen mellőzhető.

A följobb természetesen nem teljességében olvasott verseken töprengve kezdődhet a vita, hogy az 1810-es években feltárt előzmények után valójában honnan és mely érvekkel alátámasztva számíthatjuk a magyar romantika [romantizálás] kezdeteit, Vörösmartyét [mint ahogy a lengyel irodalomban Mickiewicz költészetének első pe-

11 A kutatás jó darabig nem egyezett meg, mely korra vonatkozatható a strófa, mind a 16., mind a 17. századi események mellett szóltak érvek. A magam részéről nem ragaszkodnék pontosabb időmegjelöléshez, általánosabban felfogható történeti változások tematizálódnak, melyek a belső emigráció helyzetének rajzában kapnak formát.

12 *A Börzsönyben* [1825] a rossz órában születéstől keltezi az elátkozottságot, noha „vagyamat, mely éggel-földdel ére”, megsemmisülés fenyegeti, álmot, boldog álmot kér bús szemére, az 1827-es *A magyar költő* már így indít: „Jár számküzdött az árva fiú”, az 1829-es *Toldival* az „éjszakai vész vágat”, diadala után „S míg lelke a vad sivatagnak örül, / Fel-felriad álmai szörnyeitül”.

riódusa indítja el a lengyel romantika hullámain). Más szempontból fogalmazható úgy is: a Vörösmarty által bevezetett és „művelt” verscsoport mely formai előírást tekintve nem elégti ki a ciklussal szemben támasztható minimális feltételeket sem, milyen mértékben fogható össze egy kutató ciklusképző szándéka szerint. Jogosult-e külön egységként tárgyalni, mikor a kritikai kiadás, ragaszkodván a kronológiához, egymástól külön-külön helyezi el. Egy alakuló költői személyiség egy időben szerzett különmű verseit szabad-e tematikailag egymástól elkülönítve úgy kezelni, mint egyetlen, illetőleg egymástól eltérő „ihletkörök” kísérleteit. A magam részéről a romantikus áttörés kezdeteit sejtető verseket próbáltam meg egymás közelében szemléltetni.

Általában elmondható, hogy az ifjú Vörösmarty – mint a kezdő költőknél természetes – olyan elődök követésének lehetőségét fürkészi, akik – adott esetben – figuráinak továbbírásával az önmagával, környezetével, a társadalommal, a körülményekkel, a „világ”-gal (esetleg a „világ”-on túlival) szemben feltámadt és nem csituló kétségeit, indulatait, konfliktusait érzékeltet[het]i. Erre, nem utolsósorban, olyan irányok, mozgalmak, „költőiségek” kínálnak alkalmat, amelyek a Sturm und Drangtól¹³ kezdve az 1810-es évek angol romantikájáig (nevesítve Shelley-ig, Byronig), majd egyfelől a „romantikus iróniá”-tól elfordulva a maga szorgalmazta tónusváltást lírizáló-ironizáló Heinétől, másfelől a különféle irányzatpoétikák líriko-epikai, illetőleg prózai vállalkozásaiig az eddigi irodalmi hősöktől eltérő, különként kezelt alakok magatartásába való beleéléssel közvetítették az elhatalmasodó rossz „köz”-érzetet. A koldus-, kalóz-, rabló-, számkivetett alakok, a társadalom peremére szorult személyek ekként szólhatnak meg saját hangjukon, másként mondvá: ekként nem jelenhetnek meg úgy, mint akik a pozitivitásra értékorientált társadalomnak totális negativitással jellemzett figurái, hanem az irodalmi művekben, a színpadon, az operákban a lázadás képviselői. Lemérhető az a különbözőzés, amely Schiller *Haramiák*ja testvérpárja (Shakespeare-re valló) szembenállásának szinte konkretizált háttéranyagából kitetszik, a romantika „törvényen kívüli” (outlaw) seregszemléje során efféle háttérinformációra ritkán bukkanunk. Puskin Dubrovskijja egy „talált” kézirat lapjairól kél életre. Vörösmarty emlegetett verscsoportjában (melynek verseiből hiányzik az ok-okozati töprengés) az egyes szám első személyű megszólalásra lehetőséget kapott alakok feltűnően gyakori megjelenését emígy kíséreltem meg leírni. Leegyszerűsítve: a romantikus irány áttöréséhez készülődő alakok beszéde révén a valahonnan (mindenhonnan?) kiszorított, kiszorult, az „élet”-ben eltévedt, az önmagával, még inkább az aligha pontosan tudható „körülmények”-kel (természettel? társadalommal? mindkettővel?) szembekerültek helyzete vázolódik föl. Beszédese, hogy a kiseposzi kiskorszak *Cserhalomjának* nemzeti hősből mint lesz menekülő, trónjától megfosztott, a vereséget követően átkozódó, majd remeteként megbékélő személyisége Salamon, kinek lélekcseréje mindössze balladai terjedelmet és előadást igényel.

Mindez azért is érezhető feltűnőnek, mert az említett verscsoporttal párhuzamosan az iskolás klasszicizmus mintáit nem felejtő, a hagyományosabb „nemzeti” eszméket és eszményeket képviselő figurák, az azokhoz és a régebbi (dicsőségesebb)

13 Schiller *Haramiák* színművének jelentékeny a [korai] magyar befogadástörténete, Goethe *Wertheréé* sem mondható jelentéktelennek, Osszián prózaversei német, kisebb részben angol nyelven váltak először hozzáférhetővé, fordításuk számottevő költői energiákat mozgatótt meg, így ért el Vörösmartyhoz.

korokhoz fűződő szókinccs, képzetek ugyanúgy, legalább annyi meggyőző erővel, a költőiségnek inkább mintákat szem előtt tartó mozgósításával folytatja Vörösmarty a maga „zsengék”-nek minősített verstermését. A részletesebb idézés helyett elegendő, ha verscímek felsorolásából tűnik ki, miféle terminológia szolgálja a „másik” irányt: *A régi üdők emlékezete* [1820], *A hajdani nemesség emléke* [1821], *Az ifjú vitéz* [1822], *Rákóczi Bercsényinél Lengyelországban* [1822], *Fehérvár* [1823], *Nándorról* [1823]. E felsorolás tanúsítja, hogy elmozdulások a hagyománytól itt sem hiányoznak. Részint új – történelmi – figurák megjelenése, az ő tetteik fel-, megidézése, históriás énekek, krónikák anyagának bevonása, első kidolgozások [Zotmund esetében, aki bűvár Kundként ölt oly alakot, ami még tankönyvek didaktikus céljainak is megfelel, amellet, hogy Vörösmarty ballada-elképzeléseinek rétegzettségéről árulkodik]. A felsorolással igyekeztem demonstrálni, hogy a romantizálónak minősített verscsoporttal párhuzamosan éledezik, „fejlődik” -szerveződik egy másik, attól teljesen elütőnek tetsző verssorozat, mely független erkölcsi kételyektől, a beleélés hitelességével igyekszik igazolni létezése jogosultságát, a „másik”-at mintegy mellékösvényi helyzetbe utalva.¹⁴ Ugyanakkor önmagában az útkeresés mindkét „irány”-ba igazolhatóvá lesz. Azáltal, hogy részint kizárja az ide-odavonatkoztatást mint költészetegészet megvalósító rész-tényezőket, mindkét lehetőséget annak fogva föl, ami: valami kezdetének. Olyan kezdetnek, amely nem merő előzményként érdemel figyelmet. Ez utóbbit nemcsak abból a nézőpontból szemlélhetjük, mi jelenik meg belőle a *Zalán futásában*, amely egyesíti az egymástól eltartó törekvéseket (tematikailag is, poétikailag is), de a „férfi” Vörösmartyról szólva sem mellőzhetők, hiszen innen oda bizonyos részletek, versformálási módok, retorikai alakzatok olykor áttemelődnek. Nem utolsósorban: a klasszikából a romantikába vezető, messze nem sima úton itt rokonulnak főleg a kelet-közép-európai irodalmakkal, melyekkel összeolvasást javasoltam a magyar, a lengyel, a szlovén és a cseh romantika első korszakának reprezentánsával, legfőképpen a klasszikából a romantikába tézist egyszerre erősítendő és cáfolandó. Olyan értelemben, hogy hangsúlyozottan nemzeti irodalommal alakuló törekvések helyzetéről legyen képes szólni, szem előtt tartva a hagyománykeresés és az „újító lelkesültség” versek révén feltárolt magatartásváltozatait.¹⁵ Ennek megfelelően nem annyira a megfelelések felmutatása foglalkoztatott [jóllehet ez indította a kutatást, és mindvégig ébren tartotta figyelmemet], hanem az, mivel gazdagult a „romantikus mozgalom”¹⁶ általuk. Ebben a dolgozatban Vörösmarty hozzá-

14 E verscsoport [az 1820-as évek verses epikájával együtt] alapozza meg Vörösmartynek az 1830-as esztendő második felére szerveződött „nemzeti költő”-i státusát. E státusról, „intézmény”-ről: Marko Juvan, *A világirodalom kanonikussága és a nemzeti költők*, ford. Szirák Anna, *Literatura* 2021/3., 297–308. Az értekezés a szlovén romantika kutatása felől általánosít, összegezve a prófétai szerepű magatartásra vonatkozott téziseket („a poézis nyelvét nemzetire hangszertelték”). Ezzel mellőzi a „nyugati kánon” oly szerzőinek „törvényhozói”, szintén „prófétái” (Mózes, Józsu) szerepvállalásának bevonását, mint Shelley vagy Victor Hugo. E kánonon kívül rekedt költők korántsem alkotnak minden tekintetben egynemű csoportot, kétségtelen hasonlóságuk ellenére a különbözőségek ugyancsak számon tartandók, például az irodalmi nyelv elfogadtatása érdekében folytatott küzdelmeket tekintve. Erre Vörösmartynek és Mickiewicznek nem volt szüksége, Prešerennek és az 1840-es évek szlovák és szerb költőinek igen.

15 Fried, „...örömem poklokkal határos”.

16 A szimbolista mozgalom mintájára írom, a romantikus áttörés szinte mindenütt csoportos fellépés eredménye: jénai és heidelbergi romantika, angol tavi iskola, Byron és Shelley szövetkezése,

járulása foglalkoztat elsősorban, belátva, hogy befogadások és lelemények egyként formálják azt a költőiséget, amely romantika címszó alá sorolható. Ugyanakkor hibát követnénk el, ha a klasszikát csupán előkészítő, alacsonyabb rendű minőségben értékelnénk, pusztán azért, mert ama romantikus terminológia híjával ért el (elsősorban lírájuk) eredményeket, még kevésbé emlegethethénk előkészítő funkciókat, pusztán azért, mivel kiteljesedő [műfajilag differenciáló, összetettebb] irányként könyveljük el az 1820-as, 1830-as évektől meghatározó jelleggel bíró poétikai felfogást. Megfontolandó az átmenetet sugalló tézis, mikor inkább ajánlatok versengése [volna] konstatalható, egy bizonyos terminológia előtérbe helyeződése, általánossá-elfogadottá válása háttérbe szorít egy másikat, fölöslegessé, okafogyottá tesz. Az idők folyamán egyre fontosabb szerephez jutó individuum [ha úgy tetszik: szubjektum] olyan beszédre törekszik, amely a saját pozicionáltságát olykor kételyek között igazolja, a középpontba helyezi, más önmeghatározásokkal ellentétben különállását teszi megítélések mércéjévé, mindenestre a maga más voltát ajánlja az „emberi állapot” értékeül. Ennek érdekében akár az elődök, előző generáció „félreolvasás”-ára, félreértésére is hajlandó. [A „nyugati” romantikus nemzedékek szolgáltatnak erre példát: Byron Pope klasszicizmusát mutatja föl Wordsworth-ék romantikájával szemben, Shelley kiábrándultságában ítélkezik Wordsworth fölött, meglehetősen tudatos-sággal, félreolvasva, a Schlegelek nem látszanak érteni Brentano és Arnim munkálkodását *A fiú csodakürtjében* megjelentetett „nép”-költészettel, míg Victor Hugo romantikusok szövetségében vívja az *Hernani* csatáját, itt valódi ütközetre kerül sor, színműhöz illően színpadias kullisszák előtt. Mickiewicznek a varsói klasszicizmussal, Prešerennek a bécsi udvarhoz közel álló, klasszicista izlésű Kopitarral kellett megküzdenie.] Vörösmarty *Pályalombok* [1829–1834] címen összegyűjtött epigrammái tartalmazzák irodalmi harcainak, gúnyolódó megszólalásainak, megsemmisítőnek szánt bíráló megjegyzéseinek sorozatát. Jelenségeket éppen úgy megítél, mint személyeket, műfelfogást, mint a nyelviség anomáliáit, közvetetten politizáló szándék éppen úgy mozgatja, mint önnön pályájának értékelése. Vörösmarty esetében ez az epigrammákat mozgósító hadjárat jórészt egybeesik kritikus társa, Bajza József tanulmányával az epigrammáról, benne a magyar epigrammatikusok értékeléséről, valamint Bajza Józsefnek és Schedel-Toldy Ferencnek az irodalmi életet, pozíciókat átrendezni kívánó, éles hangú vitáiratokban megnyilatkozó írásaival. Mickiewicz sem titkolta, hogy elégedetlen a varsói klasszicizmus képviselőinek irodalmával, a helyükbe óhajt lépni, a maga kezébe véve a lengyel irodalom irányítását. Prešerennek [és Matija Čopnak] a helyesírási, nyelvi, költészeti reformmal a nyelvi-poétikai gondolkodás szabadelvűségének érvényre juttatása nem kevésbé volt a célja. Ide Victor Hugo jóval később írt, de az 1830-as esztendőkre visszagondolt replikája illeszthető, az akadémiai nyelv- és retorikai szabályokkal szemben megújított színpadi nyelv jellemzéséhez a forradalmat idéző terminológiával él, mely nem csupán nyelvi-ter-

melybe Keats-et is bevonták, Prešeren, Matija Čop és a Kranjska čbelica köre. Vörösmarty eposzai Schedel-Toldyt esztétikai tanulmányok írására készítették, Bajza hamar lett a triász vezéregyénisége. Vö. még Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1970, 107–143, bár ő Heine, Hugo és Stendhal korszakváltást megállapító-sürgető írásaira hivatkozik. A német és a francia irodalomban ekkor kezdett apadni Walter Scott népszerűsége.

minológiai fordulata, hanem a francia irodalom történetében is fontos. Byron verses regényében az irodalom metaregényi fordulatát valósítja meg, példájával felszabadítva költők ironizáló kedvét (például Puskinét), az 1830-as esztendőktől megjelenik a kelet-közép-európai irodalmakban. A lényegesnek az (újszerű) műfaji rendszer, az új nyelv[iség] kísérlete tetszik, és/vagy ami ezzel egyenértékű: az évszázadok során meghonosult műfaji rendszert, retorikát, poétikát alkalmassá kell tenni arra, hogy hű lehessen (Vörösmarty célkitűzése szerint) a „haladékony időhöz”. Bár a schlegeli intenció a regényt jelölte meg az összművészeti alkotás műfajának, az egyetemesség általa hozható létre, mégsem feltétlenül a prózai epikában történik meg az áttörés, a művészeti korszak lezárulásának akaratlan tanúi (Victor Hugo kivételével) nem romantikus regényt, még csak nem is a romantika regényét írják meg, sem Balzac nyomát nem követik. Victor Hugo a francia romantikusokkal, Vörösmarty a *Csongor és Tündével*, Mickiewicz az *Ősök* befejezésével, Prešeren verseivel vesz részt a korszakváltásban, anélkül, hogy ennek a korszakváltásnak a jelentőségét fölismernék. Az angol romantikusok megkerülik, hogy regényt írjanak (persze, Walter Scott nem!), annál fontosabb a líra meg a líriko-epika (ebben osztoznak Lamartine-nal, de Vigny-vel és Hugóval), míg Mickiewicz a *Konrad Wallenroddal* messze nem „szabályos” eposzt alkot, Prešeren valamivel későbbi *Keresztelés a Szavicánja* vegyes műfajiságával, a cselekménynek egyetlen részre összpontosításával, Vörösmarty rövidebb terjedelmű verses epika közreadásával kísérletezik. A kelet-közép-európai szerzőket a történelmi tárgy foglalkoztatja, ezen a tárgyon belül a mitológia, amely kiváltan az antikok kevésbé használhatónak bizonyuló vallási képzeteit, a rémtörténeteit mitologizáló Ovidius *Átváltozások*jából merítenek, s a maguk költői elmélkedéseit (Méditations poétiques) legfeljebb a keresés ritka pillanataiban engedik szóhoz jutni, ám annál hatásosabban. Ami a művet átható-meghatározó iróniát illeti, irodalmainkban jóval jelentékenyebb szerephez jut, amit Byrontól lehet átemelni, nem is szólva arról, hogy Victor Hugo több, irodalomra-művészetre vonatkozó elméleti megállapítása (a „hasznosság”-elv, a groteszk) sokféleképpen van jelen a 19. század irodalmaiban.

Visszatérve Vörösmartyhoz: az 1820-as esztendőkből a korszak műfajai között vándorol, lírájáról volt szó, eposzáról, kiséposzairól is, színműveiről (melyek változatai pontosan jelzik drámaírói és drámáról gondolkodói útját) itt csak megemlékezem, nem itt a helyük elemzésüknek, egyébként sem alakították a periódus színházi-dramaturgiai elképzeléseit. Ezek alaposabb korszerűsítésére Vörösmarty akkor kerített sort, amikor már rendelkezett színházi gyakorlattal, részben a színműíróként, részben a pest-budai magyar nyelvű színjátszásra figyelő nézőként, utóbb az 1830-as évek második felében színikritikusként.

A korábban fölített kérdés kifejezettségét némileg hátráltatja, hogy a kutatás kevésbé foglalkozott Vörösmarty műveltségének szerkezetével. Egyes műveinek forrásait buzgón nyomozta a filológia, de hogy az általa látottak-hallottak összeálltak-e (ha igen, miként, ha nem, miért nem?) valamely megközelítő egységgé, netán egészé, arról csekély a tudásunk. Rövidre zárva: nem ismerjük eléggé, mit olvasott. Ráadásul Vörösmarty nál a fordítás jóval kevésbé játszik szerepet, Shakespeare-t leszámítva (valamint a diákkori próbálkozásokat auctorok magyarázására) alig akad az életműben példa, míg Petőfinél, aki szintén nem minősíthető poeta doctusnak, jóval fontosabb: kit miért és mikor ültetett át magyarrá. Ami egészen bizonyos: a *Tudományos Gyűjtemény* szerkesztőjeként forgatta

a *Das Auslandot*, amelyből fontos, éppen a romantikát illető írásokat maga ültetett át közlés céljára. Az *Ezeregyéjszaka* néhány füzetének fordítása tanúsítja, amit más forrásból is lehet tudni, németül jól tudott. A *Julius Caesar* átültetéséből angol nyelvi tudásra lehet következtetni. A magam részéről nem látom bizonyíthatónak a francia nyelvi ismeretet. Amit a francia drámaírókról közölt színikritikaiban, magyar nyelvű előadásokról írta. Viszont a német folyóiratból nemcsak azt olvasta el, amit fordított, hanem nyilvánvalóan mást is, a két cikk fordítása bizonyára válogatás, megfontolás eredménye. A színikritikai-dramaturgiai jellegű munkálkodás során fölvetődhetett Friedrich Schlegel írásainak ismerete, ám az ezekből levont tanulság drámaírói alkalmazása viszonylag kevésbé valószínűsíthető. Vörösmarty műveltségéhez [akár utóbb Madách Imrééhez] természetesen hozzászámíthatjuk a kor folyóiratai közvetítette anyagot, kiváltképpen a *Tudománytárét*, a *Figyelmezőét* és *Athenaeumot*. Részint az irodalmi ismertetéseket az európai irodalmak köréből, részint az egyéb, tudományos, a külvilág társadalmairól szóló beszámolókat. Az követhetetlen, hogy [például] a spanyol drámákból, drámákról mit olvasott [Calderónt ismerte-e, vagy csak *Az élet álom* címét], miről hallott Moreto *Donna Dianáján* kívül, mellyel *A fátyol titkait* szokták összehozni. Vörösmarty levelezése sem világosít föl az olvasmányokról. Elmondható, hogy Vörösmarty a hangsúlyozottan saját útját járó költők közé tartozott, aki esetleges olvasmányait merőben nyersanyagnak nézte, és elrejtette a művekben, melyekben hasznosította. Így hát óvatos feltételezésekre telik csupán [egyelőre?], jóllehet a Vörösmarty-életmű sem szűkölködik feldolgozott anyagban. Az elődöktől eltérően jelentette meg a „fenséges”-t, retorikája szintén jócskán eltért, a saját irodalmi hagyományt nem egyszer parodisztikusan, olykor *vitaszövegként* kezelte, a maga „projektum”-a felől szemlélve, elsősorban az eltéréseket szorgalmazva, így a fenséges versus alantas, az ironikus és a groteszk műszervező energiáit érvényesítve. Teljesen egyetértve azokkal a kutatókkal, akik az antik auktorok műveinek felhasználási módját mutatták ki Vörösmartynál *Aeneist* követő eposzában, a *Zalán futásában* mutatva be a mitológémák átváltozását [Daphné–Hajna]. Ugyanakkor a háborúban résztvevő népek sokfélesége nem csupán a Trója ostromlására indult görög seregre utal vissza, hanem a kortársi Magyarország viszonyát, a többnyelvűséget is szóvá teszi, amely az 1820-as esztendőök magyar irodalmi közéletében polémia tárgya lett, és amely az 1840-es esztendőökben sem ért nyugvópontjára [a szlovákoknál sem]. Más jellegű a *Zalán futása* „eposzi hasonlatai”-val kapcsolatos költői ajánlat. Formailag eleget tesz a mű beszélője a hagyományos epikus rekvizitumnak, tartalmilag-képileg azonban eltér, oly információkat, hangulati elemeket csempész be, amelyek a hasonlat nélkül megakasztanák az előadást. Vissza-visszatér a tenger, mint amihez cselekvés, magatartás, jellem, jelleg hasonlítható, sorsok, küzdelmek nemcsak az emberit meghaladó [eposzi!] voltát, hanem a fenségest különféle változataiban reprezentálja: „Zúg a háborodott vízár, fölkapja fenékről / Mélyen elült köveit, s velük a magas égre lövöldöz. / Rá iszonyodva borúl le az ég, ordítva rohannak / A dühödő szelek, és harsog, zeng, bömböl az alszirt. / Mégis hallani harcaikat, Szél s vízi morajból / Messze kicseng a kard, s villámvas fénylik az éjben. / Mint a tengernek két szörnyei vínak erősen.” Miután Huba levágja Zámir fejét: „S véresen elhajlik Zámir feje, teste kiterjed, / S ezt a bús habokon ordító fergeteg úzi.” „Hegyek essenek, a sebes árvíz / Tengere zúgjon bár”, „veszendő / Habaival lemegy a nagy idő, hogy vissza ne térjen.” „s vasazottan előre / Toldul mellével, valamint a szikla tolódik / A tengerbe, habok, szelek ellen víva keményen!” „Olyan most ő, mint a széltől hányat-

va boszontott / Tenger.” „Oh de setét az már / bús éjre van úzve világa, / És hideg és merevült, mint a fagyos éjszakai tenger.”

A *Zalán futása* 5. énekéig jutottam el, úgy hiszem, a tenger-hasonlatok, metaforák, megszemélyesítések változatai tanúsítják a létezés–halál „természeti” megjelenítésének karakterológiáját, a természeti fenséges dualizmusát, mely egymásra vetíti az emberi s az emberin túli dimenziókat, az egymásba átcsapásból eredeztethető, onnan felmagasodó fenséges minéműségét.¹⁷ A kétféle [mondjuk így itt] „minőség”, az emberi és a természeti a tenger állandója révén utal nem szűnően arra az összefoghatóságra, a költői beszéd közvetítésével egymásra olvashatóságra, mely a vizuális és az auditív jelenségek szembesítésével, a köztük vagy általuk támadt feszültség felfokozásával képes az emberen túlit, az epozsi „mérethez” szabottat, a rendkívülit és a tőle nem független fenségest olyan körbe vonni, amely az emberiben a természetit, a természetiben az emberit mint megfeleléseket és ellentéteket egyszerre mutatja föl. A tenger képzete (mely Vörösmartynál bizonyára az antikoktól örökölt toposz dinamizálása) félelmetessége ellenére sem emberitől idegen, távoli, ismeretlen entitásra utal, hanem az emberibe tagolódik, mint ahogy az emberi is a tengeribe. A hasonlat által mindkét tényező egymással egyenlő értékűvé válik. Ez vezet ahhoz a szemlélethez, mely – a magyar irodalomban – ilyen láttató erővel az első ízben Vörösmarty költészetében formálódik. Ha Berzsenyi roppant lendülettel kezdi a verset: „Forr a világ bús tengere, oh magyar”, akkor e sorban akár a világ tengerként fölfogásával új dimenziókra nyílnak rálátás, csakhogy már a következő verssorban a beszéd visszavonódik, a mitológia játékony leple eleve viszonylagosít, a kulturális (vö. antik műveltség!) távlat lesz nyilvánvalóvá, mely az ódai megszólalást irodalmi (költői) szabályok szerinti megnyilatkozássá teszi. Ezáltal olyan retorikát mozgósít, mely a klasszikából vett szóképek közvetítette indulatok, érzetek, szemlélet hordozójaként jut jelentéshez. Vörösmartynál nemcsak a cselekvés, térbe (vagy időbe) helyzettség demonstrálódik, hanem különmű minőségek kölcsönös feltételezettségei, [ezúttal] a tenger toposzhoz fűződő évezredes képzetek fogalmazódnak újjá a romantika egyik megkülönböztető jegye, a látomásos költőiség kibontakozásával. Ezzel a „terminológiá”-val lép az európai romantikus mozgalomba, épít ki dialógust az Európában már szélesebb körből ismerhető költői beszéddel. Nem a nyugati irodalmak egyik vagy másik „nemzedéké”-nek poétikájával, persze, túlzás megkockáztatni, egyszerre valamennyivel, csupán a gondosan válogatott stratégiai elképzelésekkel. Nem mellékesen: Mickiewicznél többek között egy sivatagi száguldás elbeszélése, Máchánál a májusi éj rejtelmeinek föltárulása érzékelhető hasonló funkcióban, Prešerennél a bohinjai tó egyben Črtomir vívódásainak tükré.

Az antik eposzokban kevésszer lelünk anti-hősökre,¹⁸ Achillesz vagy Hektor egyként érdemesek a hallgató, olvasó elismerésére, Tasso keresztény eposzában a „pogány” varázsvilág, melytől a szépség nem tagadtatik meg, a negatív pólusra

17 Vörösmarty tengerképeivel/képzetével akár Victor Hugót is megidézhette, kinek a klasszika nyelvhasználatát elutasító, a fenséges új nyelviségét (körmondatait, a magyar irodalomban Eötvös Józsefét) próbáló törekvései hangzanak egybe a francia romantika más szerzőiével, így Lamartine költészetével.

18 Az Odüsszeusz által előbb-utóbb kijátszott figurák (Kalipszo, Kirké, Polyphemosz) egy elfogadott szokásrend szerint funkcionálnak. Jóhiszeműségük vitatható, de cselekvésük jogosultságára van érvük. Csakhogy az istenek döntöttek a főhős hazatérésének akadályairól és az akadályok elhárulásáról. Aeneas honkeresőként és honszerzőként az istenek végső jóváhagyásával végzi be

helyeződik, míg a csaták közé ékelődő szerelmi történetek nemcsak az újkori befogadók „regényes” igényeit szolgálják ki (noha nagy valószínűséggel azt is), hanem az emberi létezést a maga teljességében: heroikus és gyarló, hűséget tanúsító és az érzelmekkel játszó, őszinte és őszintétlen magatartással jellemzetten, amelyben fenyegetettség és a hittől kölcsönzött magabiztosság, hatalomvágy és küldetéstudat osztja meg a küzdő feleket, akik között esetleg [akaratlan] szerelem támadhat. Vörösmarty epikus vállalkozásaiban nemcsak a hősök népes serege vonul föl, hogy végeérhetetlen véres-kegyetlen csatáit vívja, alig teljesíthető követeléssel fordulva a versbeszélőhöz, hogy a túlnyomó többségében halállal végződő párviadalokra nyelvet leljen, azok „testiségét” arcrándulás nélkül, kegyetlen tárgyiasággal szemléltesse, a hősök mellett, mögött ott lelhetjük az anti-hősöket, mint például a címszereplő Zalánt. Közbevetésül: megfontolást érdemel, miért nem egy verskezdemény, Árpád Zalán ellen valaminő továbbgondolásából alakult a cím, miért a vereségre ítelt, első megjelenésekor sem önnön kétségeit kizáró, diadalában hívó, hanem a szinte „történeti” kényszer okából cselekvő Zalán került a kiadás címlapjára. S bár vereségét hirdetik az olvasó kezébe került kötetek, az ő alakja kínál keretet a történeteknek, hiszen vele cseng ki, a „búba merült” messze nem csak díszítő jelzőként áll nevénel, akár a már idéztem „sors üldözte”.¹⁹ Ez utóbbi talán némi felmentést adhat, hiszen a sors döntése megfellebbezhetetlen, még az uralkodót is rátermettség mellett a sors kegye juttathatja olyan helyzetbe, olyan tulajdonságokhoz, melyek méltóvá teszik a történelmi szerepre. Itt hadd jegyezzem meg, hogy Árpád felnövesztett alakja mindenekelőtt a vezéré, a katonáé, a hősé, a kérelhetetlenül bátor férfié, párducos jelzője talán nem pusztán öltözetének egy darabját, hanem a vadállat erejét, merészségét, győzésre beállítottóságát jelzi. Ugyanakkor a kegyelem, a méltányosság, az irgalom teljesen hiányzik belőle, háborújának él, tettei egészükben és részleteiben hadi tettek. Vörösmarty honszerzési eposzt írt.

Visszatérve az anti-hősökhöz: nemcsak a *Zalán futásában* vonultat föl belőlük, hanem az *Egerben* is [Omárt említettem már], a *Cserhalomban* a kunok közül sorolhatnák néhányat, akik akár Zalánnak a magyarok ellen harcoló seregében is helyet kaphatnának. Ezúttal valamivel részletesebben a két, egymással kibékíthetetlenül szembekerült világ, a török és a magyar között hánykódó Omárról lesz szó. Szó szerint vehetjük közöttiségét, általa az irodalmainkból²⁰ jól ismert renegát alak tragikumra bontakozik ki, a költő finom lélekrajzi megközelítése fogadtatja el [természetesen nem az árulást, hanem] az önmagával meghasonlott személyiség lelki-testi senyvedésének történetét. Ami itt feltűnő, a kiinduló pozíció, mely Vörösmartynak másutt is a költői mű tárgyává tett motívumával jelölhető meg: a féltékenység [ennek gyilkosságá és önfel számolássá fokozódása a *Széplak* tárgya, drámaivá, drámacselekménnyé építése a *Marót bán* cselekményével kapta meg az 1830-as évekre formáját]. Min-

a Trójából menekültek letelepítését, ezzel istennői akarat ellenére hajt végre más istenektől származó parancsot.

19 A szerkezet korábbi előfordulása: *Egyedhez* [1822], „barátod, / Búba merült lelkén fájdalom árja csapong.”

20 A déli szláv irodalmakban a poturici, a keresztény szlávok, akik mohamedán hitre tértek, nem egyszer előnyt csiholva ebből, a szlovákoknál és a horvátoknál [még Miroslav Krležánál is] népüket-nyelvüket-nemzetüket megtagadó „magyarónok”. Njegosz dramatisztált eposzában a konfliktus a pravoszláviához hű és hűtlen csoportok között érik leszámolássá.

denképpen alkalmas arra, hogy részint a személyiség torzulásának állomásait indokolja, alig értelmezhető tetteket magyarázzon, részint konfliktushelyzeteket szinte a végsőkig élezzon ki, ezáltal radikális következményekben csúcsosodjék. Vörösmarty eposzi évtizedében a nemzetsors ellen vétőket rója, bünteti meg az elbeszélő, a nemzetsorshoz fűződő viszony mérlegeltetik. A féltékenységre érzékekkel nemigen magyarázható, illetékesen Omár is sors-üldözött, mert – mint utóbb kiteszik – a féltékenységre nincs oka, gyanúja félreértésből fakad. Más kérdés, hogy ezt a kiseposz nem részletezi, nem tudjuk meg, az első gyanútól mint fejtett odáig Omár balsejtelve, hogy kiszakítsa magát abból a boldognak ígérkező szerelemből, amely a hős Dobó István leányához fűzte. Mindenesetre a beszélő nem jelentéktelen alakok történetét adja elő, jórészt maguknak a szereplőknek szájába adva a múlt föllevenítését. Ez a szerelmi gyanú készítette a magyar vitézt, hogy odahagyja nemzetét, nemzetiségét, vallását, a törökök szolgálatában töltsön három esztendő, csatázzon a magyarokkal. Amikor megismerjük, már önvád gyötri, elfoghatja magát a törökkel sikeresen küzdő magyar csapattal, és sebezten beviteti magát Eger várába, hogy megtérve az övéi között haljon meg, miközben élete minden kínját újraéli. Kiváltképpen a végső búcsú óráiban, mikor az egykori szerelmesek újra föllelik egymást. Omár (Hiador) búcsúszavai meglehetősen elütnek a vitézi szavaktól és főleg cselekvésektől, amelyekkel telezsúfolódott a viszonylag rövid terjedelmű kiseposz. Míg azok a *Zalán futása* frazeológiájához képest jórészt ismétléseknek tűnnek, Omár (Hiador) a romantika kulcsfogalmait egymásra vonatkozásukban használja (álom–halál), s ezzel megidézi a Helvila-verseket, a novalisi háttérrel, egyáltalában a romantizáló módon megjelenített sors frazeológiájával élve, egyben a „nemzeti eposz”-ba írt líraiságának is helyet ad.

Elveszek ím, s nem bú, nem bánat erőszaka öl meg
[...]
Nem is az aggság víz tova engem,
És nyomos esztendők; de korán ép ifju koromban.
Oh szerelem, lelkem szép boldogsága! Te ölsz meg.
Még, ha van álom az élet után, csak egy álmot ohajtok,
Egy pillantatot, a nagy öröklét boldog egébe,
S látni dicső ídát, amint szemléltém először
Bútalan évében [...]
Oh csak ez egy látást engedd, mindennek adója!
Vesszek el aztán, tégy morzsává fergetegidben,
Tégy habütött szirtté, s ne legyen több álmom azontúl!

Még egy rövidebb részletet írok még ide, mely szintén eltérít az *Eger* hadizajától, de attól az idilli utalástól is, amely a napszaváltozásokat olykor a mitológiától kölcsön kapott eszközökkel tudatja. Tanúi lehetünk annak, hogy a csatamezők különféle halál-nemeit maga mögött hagyva, a históriás ének cselekményét nemzeti eposzá formáló szándéktól távolodva, a saját, a személyes halál lép a számára idegen nyelvi környezetbe. A háborús frazeológiának mintha nyoma veszett volna, helyette a romantikus költő létbölcsellete ölt nyelvi formát, majd az a kiegyenlítődés, amelyre nem vagy csak kivételes esetekben kerülhet sor a küzdők között. „Így végezte szavát, és álmai jöttek,

öröklők, / Mint a lélek, mely végnélküli képzeletével / Messze jövendőben lakot állapot előre magának, / S azt minden gyönyörök seregével teszi dicsővé.” Az epizód végső lezárásául (még mindig csak a második ének első felénél tartunk) egy nem (neo)klasszicista módon jó halál utójelenete történik meg, kissé összegzés helyett, mindenképpen visszazárva az epizódot a műben számára kijelölt helyre: „Ída jön, és halovány ajakát ébreszti hiába, / Társai jőnek elösmervén a régi barátot, / S hült tetemét ölelik: Hiadornak nincs sebe többé, / Egy volt, a keserű élet, s azt sírja befogta.” Az „Egy volt”, két egytagú szó, már a múltból szól, az elmúlás poézise szűkszavú, a dráma véget ért, a minősítés az egyediség jelzőjét tartalmazza, a történet folytatódhat. S ha ma mind a *Zalán futásának*, mind a kiseposzoknak kevesebb az olvasójuk, mint a XIX. században, nem árt figyelmeztetni ezekre a lírai kitérőkre, amelyek a Vörösmarty-költészet rejtve maradt értékes töredékei. Mindazonáltal ami a Hiadorból lett Omár, majd Omárból visszaváltozott Hiador alakot illeti, aligha tagadható byroni indíttatása. [Vörösmarty 1835-ből származó *A rablójával* érvelhetünk amellett, hogy angolul vagy németül költőnk tallózhatott Byron verseskötetében, mint ahogy fordítások, közvetlen[ebb] utalások igazolják, hogy Mickiewicz, Prešeren, Mácha, Slowacki forgatta Byron köteteit, amelyek Puskin és Lermontov kezében ugyancsak megfordultak.] Csakhogy Vörösmartynál a *Zalán futása* Laborczánja mellett elsősorban a följebb bemutatott figurában fedezhetők föl azok a jelek, amelyek segítségével a klasszikus eposzok hősei kizáratnak a romantikus epizódok köréből, másféle, az űzöttség, a tépettség, az (ön)ellentmondások hálójába gabalyodott alakot a kor hőségé avatják. Prešeren Črtomirja már nevéből kifolyólag két világ közé kerül, Konrad Wallenrod hazafias tette és morális kételye nyomán válik a „wallenrodizmus” alakjává, Mácha *Májusának* alakját a természet és a társadalom között meredő ellentétek kényszerítik a halálba vezető útra. A kelet-közép-európai költők mindezzel együtt a nemzeti irodalom kiteljesítésében érdekeltek, a műfaji váltással a nyelv és személyiség váltása jár együtt, költőink (Mácha töredékben maradt kísérleteiben) a nemzeti történelem fontos epizódjait alakítják át epikus, líriko-epikus cselekménnyé. Byronnal ellentétben, aki a *Childe Harold zarándokútja* előhangjában megtagad minden közösséget hazájával, hajóját oly vizek felé irányítja, melyek messze esnek a hazai partoktól. Mickiewicz még a *Pan Tadeusz* idilljében is fellépteti a sors üldözött Robákot, Prešeren viszont zarándokútra küldi a kényszerből megbékélt Črtomirt, csak a *Zalán futása*, illetve a *Cserhalom* és az *Eger* Vörösmartyja ünnepelhet [kis]eposza végén hazai győzelmet. E helyen csak röviden emlékeztethetünk arra, hogy népszokások fölelevenítése, a nép- és közköltészet felé tájékozódás Mickiewicz, Vörösmarty és Prešeren költői pályáján szintén a nemzeti önállóság tudatosulásának forrása, nem utolsósorban alapozó jellegű gyakorlata. Mácha esetében a történelem felé tájékozódásnak prózai és drámai nyomai vannak, a reprezentatív mű hagyományválasztásával kér és kap helyet a nemzeti irodalomban, mellőzve – mint utókorának egy értelmezője állította – a cseh irodalom nem egy képviselőjét szűkebb térbe szorító didakszist.

A német korai romantika elméletírásában²¹ vetődik föl [nemcsak az irodalom, illetőleg általában a művészetek] autonómiájának problémája, hanem az új írás/

21 *Theorie der Romantik*, szerk. Herbert Uerlings, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 2000; *Klassik und Romantik. Reader*, összeáll. Orosz Magdolna – Zalán Péter – Gabriella Gönczy – Katalin Teller,

gondolkodásmód reprezentatív műfajának elfogadtatása. A programszerűnek hangzó Universalpoesie nem pusztán tematikai célkitűzésnek hat, hanem lényeginek, az egyetemesség nem szorítkozik a korszerűsített fenséges kidolgozására, hiszen a romantikus [elmélet]íróknak az a feladat jutott osztályrészül, hogy, mint Friedrich Schlegel írja, valamennyi, egymástól elválasztott műfaját a költészetnek újra egyesítse. S minthogy a romantisch és a Roman között a kapcsolat nem merőben etimológiai, hanem egyik a másikból következik, a regényt sem képes másképpen elképzelni, mint olyan alkotást, amely vegyíti az elbeszélést a dallal (Gesang) és más formákkal. Ha egy regényben mindezt nem leljük föl, akkor csak – folytatom a *magam* gondolatával – a mű egyediségére bukkanunk, nem pedig a műnem jellegére (Charakter). Itt, de más helyeken is a Richard Wagnernek [joggal] tulajdonított összművészeti alkotás (Gesamtkunstwerk) ábrándja [igénye] fogalmazódik meg, melynek irodalmi változatai az angol romantikában elsősorban a műfajok összetettségében, a verses regényi és metaregényi [regényes és metaregényes] elemek összjátékában érhető tetten. Vörösmarty *Csongor és Tündéje*, Mickiewicz *Ősökje*, de Mácha *Májusa* is ezen a nyomon törekszik előre, Prešeren három versmódot/tónust összefogó *Keresztelés a Szavicán-ja* az irodalmi beszéd eltérő és egyfelé mutató szólamainak összefogásával jeleskedik. A művészetköziség [ismét nyomokban] érvényesítése a külvárosi színházak zenés játékaival tanúskodik vers, próza, megzenésített dal, esetleg zenés közzjáték egybefoghatósága mellett. S ha egyáltalában a *Csongor és Tünde* esetében szóba jöhet ez a bécsi előzmény,²² a magyarországi német és magyar vándortársulatok által szívesen és sikerrel előadott színjáték forrásként, akkor mindeneelőtt vers és zene egymást erősítő, nem kizárólag az eufónikus hatásra törekvő közös hatáspotenciáljának a színi hatás szolgálatába állító mechanizmusának felismeréséért bámulhatjuk a csekély színházi gyakorlattal rendelkező Vörösmartyt. Ám nem tartom elképzelhetetlennek, hogy az 1830-ra már olvasott(?) *Szentivánéji álom* bátorította föl. A Shakespeare-műnek a zenei epizódok természetes részei, szinte sugallja a zenei kíséretet, amely egy évszázadon keresztül a romantika jegyében, Felix Mendelssohn-Bartholdy munkásságához fűződött. Ez a kísérezene a német romantika dallamigényének tesz eleget, és az összművészeti jelleget támasztja alá, a zene mintegy tovább-„gondolja” az irodalmat [kísérezene, nászinduló]. Talán nem túlzás, ha Vörösmarty drámairól elképzeléséhez igazítom állításomat. A műfajvegyítés első, kezdetleges próbája *A hűség diadalma* [1823], alcíme szerint „Költemény a villi rege szerént. A török háborúk idejéből”: innen megtudhatjuk, hogy „tündérező”, verses epikai művet olvasunk majd, mely tárgyát tekintve a históriás énekhez nyúl vissza, s

ELTE BTK Germanisztikai Intézet, Budapest, 2001; *Literarische Romantik*, szerk. Helmut Schanze, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 2008; Eisemann György, *A folytatódó romantika*, Orpheusz, Budapest, 1999; Uő, *A képzelőerő és a romantikus líra viszonyának történetiségéhez = Nympholektusok. A test, a kánon, a nyelv és a költőiség problémái*, szerk. Szűcs Zoltán Gábor – Vaderna Gábor, L'Harmattan, Budapest, 2004, 201–207.

22 A korábbi kutatás, feltehetőleg az Éj alakjából kiindulva Mozart-Schikaneder *Varázsfuvoláját* a *Csongor és Tünde* előzményei között emlegette. A magyar irodalomban a *Varázsfuvola* nem volt ismeretlen, Csokonai, Batsányi, Verseggy, de idesorolható Kazinczy is, részt vettek a befogadástörténetben. Ez azonban nem hitelesíti az Éj és az Éj királynője rokonítását. Ellenben a kétszinteség és az, hogy az egymáshoz távolról közelítő szerelmeknek külön-külön és együtt próbát kell kiállniuk, és csak azután találhatnak egymásra, valóban mindkét alkotásban megtalálható. Persze, ez eléggé gyakori tárgya évezredes irodalmi műveknek.

az olvasás során klasszikus lovag-, intrikus-történet bomlik ki előttünk. Méghozzá úgy, hogy főhős és csapata szinte előpróbálja a *Zalán futása* csatajeleneteit, a villirege pedig a kortársi (szláv eredetű) közköltészeti anyag felhasználását ígéri, a német nyelvű közvetítés beiktatásával. Az időmértékes verselésben előadott történetet a szereplők megszólalásainak jambikus sorai szakítják meg, figyelmeztetve az elbeszélte történet legalább kettős rétegére. A *Zalán futásában* már nincs szükség ilyen jelzésre, az epikus és a lírai jellegű hexameterek kiválóan alkalmasak egymástól eltérő szólamok, dallamok megszólaltatására. A költő él az eufónia fölkinálta lehetőségekkel, Lehel kürtje történetének elbeszélésével a zene születése, majd harci riadóvá változása tematizálódik, a szerelmi jelenetek epizódjai [akár némely mitológiai történetre utalás] a lírai költő hozadéka, egyben megtörik az epikus krónikás jellegű előadását. Bajza József regényelméleti fejtegetéseiben²³ – összevetve a hőskölteményt az áttörni készülő új műfajjal, a regénnyel – a párhuzamosságot épp említve, a lényegi eltérést hangsúlyozza: „A hősköltemény a hősiség nagy tettei, a csodák és befolyása, a nemzeti érdekű történet, az egzaltált nyelvi előadás által a fenség érzelmét ébreszti föl bennünk, a regény pszichológiai igazságú karakterei, életfestése által az emberi lélekkel ismertet meg. A hősköltemény a fenség ideája, a regény a karakterfestés ideája nélkül nem elképzelhető.” Ha Bajza e sorok írása közben [is] emlékezett a költő-barát kiséposzaira, akkor tökéletlennek kellett [volna], hogy találja. Mivel – véltem tanúsítani – a renegát árulásának-megtérésének a hőskölteményben lélektani hitele van, Bajza szavával „pszichológiai igazsága”; és ez egy „klasszikus” műfaj-történeti aspektusból megsérti a „szabályt”, a 19. században előretörő romantika azonban helyesli. Bajza a dolgozat írása közben természetesen emlékezett barátja hőskölteményére, dicsérőleg hozza föl egy esetben: „A hősköltemények az epithetonok ismétlése például a gyorslábú Achilles, nyalka Zoárd, komoly Und igen ügyesen segéllenek magukon, mert általok mindig vissza- és visszahozatnak emlékezetünkbe az egyszer felállított kép”. Bajza nem érzi szükségét, hogy megnevezze az idézett művet, az *Iliász* és a *Zalán futása* ismeretét egyként feltételezi. A Bajza-citátummal gondoltam illusztrálni, hogy Vörösmarty eposzainak műfajközisége a kortársai előtt nyilvánvalónak tetszett, s az összművészeti alkotás felé tett lépésnek könyvelhető el. Mivel a szerző nem ragaszkodott a költészetnek szabályrendszeréhez, hanem a maga műfajközi víziójának engedelmeskedett.

Rövidebben lehet szólni a *Csongor és Tündér*ről. A zenei „betétek” szükségességét elfogadva, a dalok, a nemtők játéka, a színjátékot záró ének közbeiktatásával tesz eleget a mű a művészetköziség követelményének. Előbb azonban a díszletek „dramaturgiai” szerepéről: meglehetősen rövidre fogja utasításait a költő, „Kietlen táj”, annál valamivel több a bevezető színé: „Kert. Középpütt magányosan virágzó tündérfa áll, alatta Mirigy kötözve ül.” Itt már töprenghet a díszlettervező és a rendező, a függöny felgördülte után miként lehet érzékelhetővé tenni a „tündérfa”-t. Egyszerűbbnek tűnik: „Sík. Messziről palota látszik, s feléje bokrok között egy gyalogút vezet.” Ám ha a záró jelenetek felé közeledünk, s ott lelünk efféle szerzői jelzésre: „Kevés idő múlva nagy roppanással egy fényes palota emelkedik a tündér fa alatt”, úgy föltehető a kérdés: ugyanaz-e a két palota? Vagy fényes [melynek mibenléte problematikus lehet] volta

23 Bajza József, *Szó és tett jellemzik az embert*, vál. Kerényi Ferenc, Kriterion, Kolozsvár, 2004, 128–158.

az előző megkülönböztetésére szolgál-e? Annyi bizonyos, hogy e néhány utasítás megmozgatta rendező-díszlettervező fantáziáját, persze, a többi is, amelyet Vörösmarty jelzés nélkül hagyott [Az Éj és a körötte csobogó folyó, a rejtélyes hármás út, mely egyformán középső etc.].

A zenei betétekkel összefüggésben szintén fölmerülhetnek töprengésre okot adó részletek. A mű elején hangzik el egy dal, melynek romantikus szókinccséről, Vörösmarty [és nemcsak az ő] kulcsfogalmáról a kutatás bőven megemlékezett. Csongor egy monológját követi. A kereső Ifjú áhítattal, elragadtatással köszönti a kert tündérfáját, meglesné ültetését, a „lombok sátorá”-ba rejtőzik. Ekkor csendül fel a dal a színpadon. A situáció: Csongor épp végzett monológjával, indul a rejtőzésre, a teljes titokban-létet megőrzendő. Ezután ennyi íratott le: *Dal*, majd annak ismerős szövege, mely a Helvila-verseket gondolatja el:

Álom, álom,
Édes álom,
Szállj a csendes föld felé;
Minden őrszem
Hunyjon, csak nem
A várt s váró kedvesé.

A kétség akkor keletkezik, ha kérdezzük: ki énekl? Egyedül énekl? Kórust hallunk-e? Csongort minden bizonyonnal kizárhatjuk, sem itt, sem másutt nincs információ dalra fakadásáról. Nem a főszereplőké a zenei szólam. Az énekhang gazdája (gazdái) később sem lép[nek] elő. Valamely információval mégis rendelkezik/rendelkeznek, hiszen a várt és váró kedves említésével aligha születhetett volna meg pontosabb helyzetleírás. Gyanúba kerülhet-e Tünde és Ilma, akik nemsokára *jőnek*, talán még nem énekesnőként, hanem a dal felcsendülésének „megszervezője”-ként? Tünde tündéri mivoltában rendelkezik némi „varázs”-hatalommal [az utolsó jelenetben is], ekképpen megrendezhette a jelenetben a jelenetet, melyen Csongor nem csodálkozik. Kapcsolódik hozzá, továbbmondja, ismét a Helvila-verseknek megfelelően: „Álom, álom, édes álom, / Ah, csak most ne légy halálom.” A szöveg eljátszik az álom és a halálom eufónikus összefüggésével, Csongor érti az üzenetet, de hozzáilleszti a maga gondolatát, ezzel dal és vers egymásba fűződik, ugyanannak az érzetnek lesznek tolmácsai. Az ötödik felvonásban a vége felé közeledve egyre inkább előtérbe kerül a zene. Tünde a „Lég kicsinded szellemei”-re bízva fája őrzését, akik énekelve érkeznek feladatuk ellátására. Első szavuk, a „Játszadozunk” félreérthetlenné teszi jellegüket, amely a verstanból/verselésből kapja ihletettséget. Daktilikus kórus-bevezetővel lépnek a színpadra. A rövid sorokat két hosszabb követi, mely spondeus bevezető ütem után folytatja a daktilusban éneklést, s hogy egymás után a földre szálltak, ütemhangsúlyos sorokkal játszzák tovább játékukat. A Nemtőkirály négy sorban mond el egy romantikus népdal-utánezatot, amely kicsengése ellenére a [romantikus] képzelőerő és a népiesség összeérését tanúsítja. A nemtők evilági hívásukra nem a fa őrzésével felelnek, hanem a maguk alkotta[?], netán megszokott játékukat játszzák, királynét, rózsfát, szétosztván a szerepeket, hol kérdés–felelettel adván

egymásnak át a szót, a Nemtőkirály megjelölte helyen.²⁴ A játéknak hamar véget vet a teljes intenzitással meg/átélt mozzanat, mely szerint életes játszadozás a szomorúságba fut ki, a rózsának tövise is van, bogarak a földön, a levegőben ijesztgetik a kicsinded szellemeket. Majd váratlanul megérkezik Mirígy, az alantasabb versbeszéd képviselője, aki a groteszkre ráismerést hívja elő. S ez a nemtőket ráébreszti, amit a Nemtőkirály önt szavakba (dalba): „Vissza, vissza, vissza, vissza; / A föld nem nekünk való, / Durva, zordon és csaló.”

Nem elképzelhetetlen, hogy a színmű dramaturgiájával elégedetlen Kölcsey ezen a jeleneten is fennakadhatott. Hiszen még „megakasztó” funkciója sincs, pusztán a különféle verselésű és páratlan „zeneiségű” sorok pompázatos egymásba idézése, Vörösmarty nyelv művészetének kibontása indokol[hat]ja beiktatását. Valójában a zene, megzenésített szöveg a közjátéka a Tünde távozása és Mirígy megjelenése között másképpen nem(?), esetleg nehezkesebben áthidalható színpadi csöndnek.

Végezetül a „messziről imez ének” igényli a megzenésítést, amely a színjáték első tervezete szerint máshová iktatózott volna. Így azonban a kicsengés, a cselekmény tova zengetése, a szerelmi éjbe forduló esemény végső ütemei elejét veszik annak, hogy bármiféle tanulság vagy következtetés legyen levonható. Egyszerre hull az aranyalma²⁵ (mely a szerelmi boldogságot és az emberi életnek végességét sejtetheti), és veszi körül éjszaka a szerelmeseket, mint az egyetlen olyan tér és idő, amelyben boldogok lehetnek. Nemcsak tündéségét áldozta föl Tünde, a végtelenségről a véges miatt mondott le, belépve Csongor álmába, egyúttal megjelenítve Csongor álmát a dicsőről, az égi szépről, aki minden országban feltalálhatatlan volt, de a „világ”-ból kivonulva testi valójában vált megismerhetővé. „Elérhetetlen vágy az emberé” – hangzott föl, a tündéri-tünékeny csalfa cél keresése az evilági létfelfogásoktól eltérő középpútra terel. Nem az Éj, bár az ő elbocsátó szavára szükség volt, pusztán az éj fogadja be a sokat próbált szerelmeseket, a hármastól nem lelhető szerelem őrzi őket. Nincs könnyű dolga, aki Vörösmarty dallammá formált négy sorához a zenét komponálja. Lehetséges, hogy a korábbi, a színjátékhoz ajánlott zeneszámok motívumait is fel kellene használnia erre a célra?

Végezetül némileg vázlatosan emlékszem meg Vörösmarty olyan műfajairól, amelyek nem sorolhatók a műfajköziség címszava alá, mégis műfajközöttiek. Már szó volt arról, hogy Vörösmarty folyóirat-szerkesztőként építette tovább az ifjúkorban szerzett, feltehetőleg nem túlságosan széles körű műveltséget. Jó érzéssel kért közreműködésre olyanokat, akik föllendíthetik a *Tudományos Gyűjtemény* színvonalát. Közöttük Kazinczy önéletrajzával, Bajza József pedig az epigramma teóriájával tett eleget a szerkesztői felhívásnak.²⁶ Ez utóbbi nemcsak azért fontos, mert egyike az

24 Beszédese, hogy az időmértékes verselés átvált ütemhangsúlyosba, akárha falusi leányok játékát imitálná.

25 Ennek szimbolikája egyként származhat a mitológiából és a meséből, ahogy a *Csongor és Tündé*ben összeérnek a mitikus emlékezet terén. Emlékeztetnek itt a Hesperidák kertjére, az ott aranyalmát termő fára. Az, aki birtokába kerül az aranyalmának, egyben örök ifjúságban, halhatatlanságban részesül. Talán ezért kívánja olyannyira Mirígy. A régi görögök e kertet messzi Nyugatira lokalizálták, ahol a nap a tengerbe süllyed. Pauly's *Real-Encyclopädie der classischen Alterthumswissenschaft*, szerk. Wilhelm Kroll, Fürzwehter Halbband Helikon – Hestia, J. B. Metzlersche Buchhandlung, Stuttgart, 1912, 1243–1248. hasáb.

26 Bajza, *l. m.*, 46–71. Bajza tiszta fogalmak leírására vállalkozik, elhatárolja az epigrammát és a gnómát, ezért még az egyébként nagy elismeréssel emlegetett Kazinczyt is megrója, hogy

első, igaz, a német teória nyomában járó, elméleti tanulmányoknak, amely ráadásul külön passzusban vállalja, hogy indokolja a teoretikus gondolkodás fontosságát az irodalmi folyamatban. Hanem azért is, mert, föltevésem szerint, felszabadította Vörösmarty költőiségét – a kisebb lírai formák (sem Magyarországon, sem külföldön) nem szokványos változatának kikísérletezésére. Bajza lényegében a Lessing–Herder-vitát ismertette az epigrammáról, annak Magyarországon is honos két típusát különböztetve meg, a római, melynek mestere Martialis volt, valamint a görögöt, az *Anthologia graeca* rövidverseit. Az előbbinek is, utóbbinak is Kazinczy volt a mestere, az előbbi (a római példa nyomán) a megnevezett és álnéven szerepeltetett irodalmi ellenfeleket pellengérezte ki, az utóbbi a neoklasszicista ízlést érvényesítve művészetelméleti, szerelmes, személyes tematikájával Kazinczy képzőművészeti elkötelezettségéről (is) számot adott. Bajza Kölcseynek egy olyan (szerinte) epigrammájával zárta tanulmányát, amely egyik epigramma-változatba sem sorolható, elsősorban terjedelmével tesz eleget az epigrammával szemben támasztott követelménynek, ugyanakkor más, akkor és később művelt műfaj előírásai szerint sem osztályozható. A poentírozott előadást líraisága fékezi, viszont a líraiságot némileg korlátozza a disztichonok szabályosan egymás követő menete. Érzelem és óvatosan előadott személyesség jellemzi, Kölcseynél (*Derű*) oly sokszor nem csekély elvonatkoztatottság, antikizáló reminiscenciákra rájátszás sejlik a képiségen keresztül. Ez a lehetőség, hogy ti. epigramma is, nem is, mentesülés a szabályszerűtől, a „kötelező”-től (mely áthatja Vörösmarty sokféle alkalmi versét, zömében sírfeliratokat, melyek között néhány igen becses is lelhető), valamely helyzet, személy(iség), gondolat, tömörített, ennek következtében jelentőséget fokozó előadása kísérhette meg. Az epigrammai él a *Pályalombok* darabjaiban érvényesül, innen a *Borhűtőkre* és más felkérésre szerzett egysorosokba tevődik át. A gnómához közeli versnek talán Goethe velencei epigrammaiban, Schiller néhány rövid versében és Mörrike költészetének némely darabjában találjuk meg (korántsem mintáját, hanem) megfelelőjét.²⁷

Vörösmarty lírai kisformájú versei öröklik az epigrammától a kontrasztos, az ellentétek játékára építő előadást, amely ellentétekről kitetszik, akár párhuzamoként is fölfoghatók; létrejön ezáltal egy olyan „hibrid” forma, amely a párhuzamból bontja ki az ellentétet, hogy az ellentét a párhuzamra épüljön. Példának egy, a magyar irodalomban hagyománnyal rendelkező tárgyú verset hozok elő (Berzsenyit is foglalkoztatta Napóleon sikere és bukása, ám ő okokat és okozatot vélt föl találni, amely Napóleon bukására összpontosít: összhangban a *Csongor és Tünde* fejedelmével), Vörösmarty az alakot, de a bukás okait is kozmikus távlatba helyezi: „Nagy volt ő s nagysága miatt megdőlnie kellett, / Ég és a föld egyaránt törték elejteni őt. / Tűrni nagyobb irígy lőn a sáralkatu ember, / S tűrni hasonlót nem bírtak az istenek is.”²⁸

műveiben nem különítette el egymástól a kétféle lírai kisformát. Ellenben Vörösmarty már egészen korán, 1822-ben kísérletezett a gnómákkal, három disztichon erejéig, utóbb éppen Bajza és Schedel-Toldy polémiáit segítőként élt a martialis (irodalmi) epigramma kínálta lehetőségekkel. A görögös változatra legszebb példái a magyar költőket (Vitkovics, Kölcsey, Kísfaludy Károly) gyászoló epigrammák.

27 *Kleine lyrische Formen in Einzeldarstellungen*, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 2002. A kötetben belül Burkhard Moeninghoff, *Lyrische Kleinformen*, 147–158. Az epigramma-változatokat tárgyaló részt a szonettéről szóló fejtegetések követik.

28 A kutatás joggal figyelmeztet, hogy az 1840–1841-re keltezett *Világzaj* továbbírja a *Napóleon* című epigrammát, szintén kozmogóniai távlatba helyezve e történelmi személyiséget.

A négy sor sokfelé nyit: a sáralkatú ember az 1840-es esztendőök gondolati költészetének irányába, az ötödik felvonás fejedelmének mondataihoz több szálon fűződik, a versegész az emberin túlnövő túlontúl emberit és a történelmet tetteivel íróként megszólaltatja, az „istenek” fordulat az antikvitást idézheti meg. Mindez azért, hogy „ég és föld” összeszővetkezése a különféle távlatok ellenére azonos akcióban nyilatkozik meg, ami még jobban összefűzi az ellentétet, s ad lehetőséget a párhuzamnak, hogy az ellentétben belül megfogalmazódjék a szóismétlések (változatok) rendje. Előbb a verset indító *nagy* alkalmaztatik a személyre, egyetemes vonásokkal tűnik ki (nagyság), majd a hasonlóság tényezőjeként a főnévi funkcióba került melléknév középfokú alakjára bukkanunk; utóbb a *tűrni* sorindítása kettőződik (a párhuzamot az utolsó sor kötőszava biztosítja), a sorok végén válik szét a sáralkatú ember és az istenek szembeállításával, akik éppen itt végleges szembenállásuk ellenére ugyanabban érdekeltek. A címadó szereplő csak utalásokkal jelenik meg, a szóló állítja róla, hogy nagy, képviseli a nagyságot, nagyobb a sáralkatú embernél, csattanóként: hasonló az istenekhez. Nem Istenhez, a blaszfémiától tartózkodik a beszélő, hanem az antikvitás politeizmusára utal, ekként lehet a vers címszereplője olyan, mint akit isteni attribútumokkal lehet csupán jellemezni, így tragikus hős. A *Csongor és Tünde* fejedelme Csongor részéről gögben marasztaltatik el, „Raboknak rabja” – folytatja az ifjú, bukásához már csak Balga fűz megjegyzéseket. A vers Napóleonja nem Canova merev fenségével tekint az olvasóra, hanem romantikus személyiségként (olyanként, akit romantikus személyiségnek) lehet láttatni, sorsüldözöttsége ellenére belend az istenek kimérte időbe.

Más témakört tesz versei tárgyává a költő 1838-ban, a kiadásokban egymás után, július elejére keltezett disztichonsora. A szerelem fázisait, helyzeteit vázolja, a négy vers nem folyamatot tartalmaz, a címek úgy eltérnek, hogy különféleképpen rejtik a beszélő reflexióit az általa megpendített témára. Előbb a címek: *A sors adománya, Álom és valóság, Tanács, Mosoly és gyötrelem* – valamennyi többet ígér, mint amennyit megszólaltat; noha a bölcséleti tényező (mely az ilyfajta versekből nem szokott hiányozni) nem marad el, elhalványul a hangsúlyosabbá váló érzelem (nem érzelmes) beszéde mögött. *A sors adománya* nem más, mint a kín, a beszélő kérelmét nem teljesítette, a sejtetett szerelmi kérés helyett ismertette meg a szerelem okozta kínnal. Az *Álom és valóság* nem a romantikus képzeletből fakadó ellentét hozza elő, hanem szerelmesek „színeváltozását”, a haragvó kedves az álomban kezessé lesz, míg a valóságban a csókra ismét haragos. „Oh mért álmodnom nem lehet ébren e kéjt.” A *Tanács* a szív és az ész eltérését oldja föl, észérvekkel és érzelmet célzó sugallattal hagyná el a szerelmet. Mégsem hozza el a tanács (megfogadása ellenére sem) a boldogságot. A *Mosoly és gyötrelem* az előző vers játékába kapcsolódik, nevetés és bú cserélődik a maga és a kedvese kedélyében, de szívesen visszacserélné az előző állapotra. A tematika kevésbé tetszik igényesnek, nagyszabásúnak semmiképpen sem. Ám ezeknek az epigrammákból eredeztethető, külső formájukat idéző verseknek éppen a szerényebb gondolat és érzelmi rezdülés, az „interperszonális viszony” intim szférája az egyik jellemzője, mellyel a korban népszerűvé lett almanach/biedermeier kisformáktól különbözteti meg magát, annak még az emlékkönyvi bejegyzéseit sem (szívesen) engedi át. Ezek a versek a hirtelen felvetődő gondolat, a villanásnyi bölcselkedés, a páros viszony láthatóvá tett bánatai

és örömei között játszódo, jelentéktelennek tetsző, ám a résztvevők számára mégis jelentékeny mozzanatok oszcillálásában lelik meg önazonosságukat, lesznek a lírai kisformák sokat mondó példájává. Alig húzható határ (talán fölösleges a határ megvonása) a költőivé emelt érzelmek és az érzékeltetni kívánt versvalóság között, mivel a versek valóságából épül a költőivé formálás igénye, a bizonytalansággal eljátszó, az érzelmek megnyilatkozását eláruló apró történések disztichonná alakítása. A disztichon itt maga mögött hagyja az ünnepiességet, a többnyire felhangzásával együtt járó pátoszt, könnyeddé lesz, szökell az egyik helyzettől a másikig. Jól mutatja a *Tanács* szerkesztettsége, melynek során a szívnek és észnek adott tanácsot tömöríti, hogy ezek után a lényegre kérdezzen. A felelet poénként szünteti meg a folytathatóság eddigi igényét: *nem*. A verssor nem a pentameter ajánlotta megoszlást követi: a záró félszótag áll szemben a többivel, akár aránytalannak is mondhatnók. Csakhogy a tagadás véglegesnek tűnik, kizár minden más lehetőséget, visszafelé nem kevésbé sugallja a kételyt a tanács erőfeszítéseivel szemben. Így valójában a majdnem teljes vers adja ki az első részt [tagolódással], s a tagadószó van olyan súlyos és határozott, hogy egymaga képviselje a disztichonokban előírt kétrészség másodikját.

Ha itt most végét szakasztom írásomnak, nem azért teszem, mintha kifogytam volna az általam választott tematika más részleteiből.²⁹ Ezek más alkalomra maradnak, ezúttal azt kíséreltem meg, hogy a magyar romantikus beszéddel az európai romantikába kapcsolódó Vörösmarty-költészet néhány olyan vonására derítsek az eddigieknél valamivel több fényt, amely a külföldi irodalmak és a magyar irodalom párbeszédének kialakulását egyáltalában lehetővé tette. Bár az 1810-es esztendő végének magyar értekező prózájában – mint ismeretes – a *romántos* irodalom problémája fölvetődik, Vörösmarty lírai és epikai válaszára [majd kivételes erővel

29 Szilágyi Márton, nagy vonalakban áttekinti a Vörösmarty-pályát, elsősorban a költői életművet, a költő társadalmi státusát, valamint a nemzeti költő szerepet betöltő személyiségét. Ebben a dolgozatban nem reagáltam az egyes fejezetek fő téziseire, mivel másfelé gondolkodtam. Előbb-utóbb azonban a Vörösmarty-kutatásnak meg kell vitatnia a kötet sugalmazásait. [Vö. „*Miért én életem, az már dúlva van*”. *Vörösmarty-tanulmányok*, Kalligram, Budapest, 2021.] A jelen dolgozat sokat köszönhet Martinkó András két, a Vörösmarty-kutatásban alapvető tanulmányának: *Vörösmarty és Az ember tragédiája*; *A »földi menny« eszméje Vörösmarty életművében* = Uő, *Teremtő idők*, Szépirodalmi, Budapest, 1977, 121–171, 172–221. Mindazonáltal már egy korábbi dolgozatomban, a *Csongor és Tünde* ötödik felvonására koncentráva, a földi mennytől eltérő életmű-önértelmezést is sugalltam, amely nem ellentétes Martinkó rendkívül inspiratív fejtegetéseivel, ám az általa vázoltnál tágabb körben véli elhelyezhetőnek a Vörösmarty-életmű „alapességét”. Nem is szólván arról, hogy Barta János *Nyugatban* publikált értekezésének máig tartó érvényességét nem vitatja. Fried István, *Az ötödik felvonás*, Irodalomtörténeti Közlemények 2021/4., 452–466. Martinkó könyvéről Barta János irt kimerítő és tanulságos ismertetést. A két Vörösmarty-dolgozat alap tézisei után jól látható kérdőjelet tett ki. Nem tartottam feladatomnak az állásfoglalást, két egymástól eltérő tudósi alkat és megközelítési stratégia rajzolódik ki. A Vörösmarty-kutatás deficitje, hogy gyakorlatilag nem vett tudomást Barta ismertetéséről, anélkül visszahangozta Martinkó igen tetszetős, mindenképpen felhasználandó tanulmányát, hogy a Barta ajánlotta alternatívát, melynek lényege, hogy a „földi menny” mellett más [önmeghatározó] alap gondolatok is végigkísérik Vörösmarty pályáján, figyelembe vette volna. Barta János, *Egy tanulmánykötet margójára*. *Martinkó András: Teremtő idők*, Irodalomtörténeti Közlemények 1980/4., 457–468, különösen: 460–462. A felvilágosodás és a romantika Martinkónál némileg leegyszerűsített szembeállítására kérdésesen jórészt osztozom Barta fejtegetéseivel, a felvilágosodás eszmevilága, nem feltétlenül materialista bölcselete (tehát nem Holbach, hanem Rousseau!) és a romantika nem bizonyosan zárják ki egymást, a klasszicizmus/klasszika és a romantika művész[et]–költő[költészet]–felfogása között jóval jelentékenyebb az eltérés.

a *Csongor és Tündére*] kell várni, hogy a romantika áramának magyar vonatkozásai európai távlatban pontosan érzékelhetővé legyenek. A képzelet és a látomás, a költői nyelvet megformálók egyenjogúsítása, műfaji keresés és műfajköziség, nem utolsósorban az eredetiség-igény nemcsak érvényesítése, hanem a nyelvi valóságba átültetése olyan programpontok, amelyeken Vörösmarty akkor is dolgozott, mikor a senki által rá nem kényszerített feladatot, a nemzeti eposzt írta. Csakhogy a már ott becsempészett tündérezés, amely más műveket teljes egészükben áthatott, a német teóriából ideszármaztatható új mitológiát célozta meg, ennek csupán része a különböző forrásokból összeszerkesztett „nemzeti” őshit elbeszélése, a tündér- és varázsmese elemei éppen úgy fölfedezhetők, az álom–halálom rímpár nemcsak zeneileg találó, hanem a létezés új felfogása felől jelentésszerű. És nem utolsósorban az 1830-as esztendőkre a műfaji rendszer kiteljesítése, a műfajokhoz talált nyelv, valamint a nyelv előhívta műfajok irodalmi rendként csatlakoznak a szűkebb és a tágabb régió irodalmihoz. Vörösmarty nyelvművészete új minőséget hoz a magyar irodalomba, ennek az új minőségnek nem mellékes hozadéka, hogy párhuzamban lehet és érdemes látni a kortársi irodalmakkal. Vörösmarty esetében fölösleges és értelmetlen „késés”-ről elmélkedni, nem egytípusú romantika kortársa, hanem az életmű más-más szegmensei más-más [romantikus] költői jelenséggel szembesíthetők. Még akkor is, ha Vörösmarty esetében a romantika projektumának nem minden részlete van teljesen kidolgozva. De vajon melyik költőében igen? „Újat írok, nagyot is, kedvest is, rettenetest is”; „és tisztán zendül meg az ének / És a forgószél erejét is megszelídítve.”

Z. Kovács Zoltán

„Kis gyönyört és kéjt”

CSONGOR ÉS TÜNDE: ROMANTIKUS HŐS ÉS IRONIKUS SZEREP

Vörösmarty Mihály *Csongor és Tünde* című művének befogadástörténete a szöveg aporetikus helyeinek értelmezéseként is elbeszélhető. Az egyik ilyen apória abból a kérdésből származik, hogy mennyiben válasz a *szerelem* a három vándor képviselte boldogság lehetőségek kudarcára, mennyiben jelent megoldást a dráma cselekménye szempontjából [a zárlat értelmezésének lehetőségei, s ezzel összefüggésben a „földi menny” megvalósíthatóságának kérdései alkotják e jelentésbeli feloldhatatlanság összetevőit]. További apória ered az *Éj* monológjának jelentőségére irányuló kérdésből. A szövegrészlet vajon egy lehetséges világgépet megfogalmazó betét, vagy pedig olyan monológ, amely a *Csongor és Tünde* valóságfelfogását, időszemléletét értelmezi és mise en abyme-ként összegzi? További jelentésbeli nehézséghez vezet annak mérlegelése, hogy milyen valóságsszintekkel kell számolni a szöveg olvasásakor. Mi tekinthető a szövegvilágon belül „valóságosnak” és mi allegorikusnak; továbbá milyen szerepet játszik e kérdés megválaszolásában az álom?

A *Csongor és Tünde* lezárásának jelentése a 20. századi olvasatokban vált kérdésessé. Babits Mihály, aki egymással összefüggésben [és a korábbi recepció ellenében] értelmezi ezeket az apóriákat, így fogalmaz:

A Vándorok és az Éj jelenetei tehát nem epizódok, nem ártnak a mű egységének, hanem ellenkezőleg, itt sűrűsül egygyé a nagy költemény ezer szála, itt lehet megfogni e nagy csomó végét. S ha ezekre a magas pontokra állva nézünk végig az egész költeményben nyüzsgő életen, minden mesét és komédiát tragédiának fogunk látni. [...] A dráma alapeszméjével [Gyulai Pál véleményével szemben] inkább a befejezés ellenkezik. A tragédiából ismét mese lesz, a királyfi megkapja a tündérkisasszonyt.¹

Babits nyomán aztán Szerb Antal is „költői gyorssegélynek” tartja a „szerelem az éjben” zárlatot, „hogymitán a három Vándor sorsában szimbolikusan összeomlott minden, amiért élni érdemes, a mesedráma mégse fejeződjék be súlyos pesszimizmussal, ne váljék tragédiává.”²

Az utóbbi évtizedekben a *Csongor és Tünde* értelmezései (alapvetően egyetértve Babitsnak a vándorokról és az Éj magánbeszédéről adott értelmezésével) a záró epizódban sem képesek (akár csak külsődleges) választ látni a történet során felmerült kérdésekre. Már Szauder József felhívta arra a figyelmet, hogy a befejezés értelmezése nem tudható le a szervesen happy endként való olvasattal.³ Martinkó András pedig – aki amúgy a „föld-menny konfliktusának és harmóniájának legnagyobb (és befejezett) szintetikus kísérletének” tartja Vörösmarty alkotását, ahol Csongor boldogságkeresésének küzdelme révén a befogadóban mégis a menny földre hozásának lehetősége teljesül – úgy látja, hogy „a mű sokkal nyilvánvalóbban jelzi a »földi menny«-eszmény csődjét, semmint sikerét.”⁴ Ha a 21. század mérvadó értelmezéseiből veszünk példát, akkor Szilágyi Márton 2021-es monográfiája szerint is legalább két interpretáció lehetséges. Egyrészt „Tünde égi mivolta és Csongor emberléte nem egyesíthető harmonikusan, a szerelem pillanatnyi, mégis kozmikusnak bizonyuló beteljesülése csak úgy válik folytathatóvá, ha az, ami égi, földadja halhatatlanságát. Tünde emberré változása ezért helyrehozhatatlan sérülése, csonkulása a drámai költeménybe foglalt világ struktúrájának: föld és menny kettőssége éppen ezáltal bizonyul véglegesnek és áthidalhatatlannak.”⁵ Ugyanakkor ő is megállapítja, hogy a dráma *egyszerre* fogható fel a „szerelem apoteózisának” és „mindezen lehetőségek megkérdőjelezésének”.⁶

Az Éj epizódjának értelmezése, ahogy a Babits-idézet is jelezte, összefügg a szerelem beteljesülésének mint megoldásnak az interpretációjával [hiszen az Éj, Tündéhez szólva, halandóvá válását mint értékvesztést jelenti be]. Ráadásul „az álmok partján bolyongó” Éj kinyilatkoztatásának nézőpontja felveti azt a lehetőséget is, hogy – amint Zentai Mária fogalmaz – a cselekmény „álom és valóság határmezsgyéjén ingadozik, hol egyik, hol másik tartományba billen, anélkül, hogy véglegesen és biztosan kikötne valamelyik oldalon. Még a befejezésben sem!”⁷ Ezzel függ össze Csongor cselekvés-

1 Babits Mihály, *A férfi Vörösmarty*, Nyugat 1911/24.

2 Szerb Antal, *Vörösmarty-tanulmányok* = Uő, *Gondolatok a könyvtárban*, Magvető, Budapest, 392.

3 Szauder József, *Csongor és Tünde* = Uő, *A romantika útján*, Szépirodalmi, Budapest, 1961.

4 Martinkó András, *A „földi menny” eszméje Vörösmarty életművében* = Uő, *Teremtő idők*, Szépirodalmi, Budapest, 1977, 208–209.

5 Szilágyi Márton, *„Miért én éltem, az már dülva van”*, Kalligram, Budapest, 2021, 125.

6 Uő., 133.

7 Zentai Mária, *Álmok hármas útján, 1831 Vörösmarty Mihály: Csongor és Tünde = A magyar irodalom története 1800-1919-ig*, szerk. Szegedy-Maszák Mihály – Veres András, Gondolat, Budapest, 2007, 179.

képtelensége és aluszékonyasága, végső soron pedig szerepének drámaisága.⁸ [Zentai Mária külön is kiemeli Tündével való első találkozásának furcsaságát, mely együttlét egy közös alvásban merült ki.]⁹ Az álomszerűség átszínezi a *Csongor és Tünde* allegorikusságának kérdését is. A „boldogságkeresésként” értett példázatos olvasást már Babits sem tartotta célravezetőnek (bár a „hol a boldogság?” kérdést többször is feltette vonatkozó tanulmányában).¹⁰ Ugyanakkor több értelmező is felveti a két- vagy háromszintes értelmezés lehetőségét: Bécsy Tamás a misztériumjátékok mintáját látja Vörösmarty művében [ahogy *Az ember tragédiájában* is], Fried István tanulmányai pedig a valóság, a mese és a mítosz hármasságában mutatják be a cselekmény megvalósulását.¹¹

Az allegorikusságnak ezek a modern értelmezései átvezetnek az említett apóriák műfaj történeti megoldásaihoz. Amilyen visszafogott módon kezelte a műfaj kérdését az utóbbi évekből megidézett két tanulmány [Szilágyi éppen csak megemlíti a drámai költemény fogalmát, míg Zentai egy bekezdés erejéig mutatja meg az ebben a műfajban rejlő felszabadító erőt],¹² annyira konszenzus övezte a 20. század második felének recepciójában a *Csongor és Tünde* drámai költeményként való, jelentőségének egy romantikus (esetleg: egy 17–19. századi), illetve egy jóval tágabb hatókörű műfaji kód révén történő meghatározását. Előbbi Byron *Manfred* című művének alcíméből ered [„dramatic poem”], utóbbi pedig egy, az antikvitástól jelen lévő hagyományt feltételez. A „drámai költemény” kategóriáját legszabatosabban *Az ember tragédiájának* értelmezése révén fejtette ki a magyar irodalomtörténeti hagyomány.¹³ A *Csongor és Tünde* kapcsán legkövetkezetesebben Kerényi Ferenc használta, aki a magyar romantika és a műfaji fogalom kapcsolatát elemezve kijelenti, hogy „a műfaj hazai történetének elején és végén egy-egy remekmű áll: a *Csongor és Tünde*, valamint *Az ember tragédiája*.”¹⁴ A középiskolásoknak szánt műelemzőskötetben így fogalmaz: „Drámai költemény született, a romantika egyik összetett, reprezentatív műfaja, amely képesnek bizonyult az új teljességigény kielégítésére, az eposzok letűnt világa után.” Sőt, a *Faust* és a *Manfred* példáihoz csatlakozva azt is kijelenti, hogy Vörösmarty művével a magyar irodalom „először csatlakozott ahhoz az eszmei színvonalhoz, amelyet éppen Goethe vezetett be fogalomként a művelt köztudatba: a világirodalomhoz.”¹⁵ Nem feledkezhetünk meg azonban arról, hogy a terminus ebben a pusztán formai meghatározáson túllépő, a romantika irodalom- és valóságfelfogását szintetizáló,

8 Uo., 175.; vö. Szilágyi, *l. m.*, 129.

9 „Tünde meglátta az alvó Csongort, lefeküdt mellé, és maga is elaludt? Vagy felébresztette, megismerkedtek, beszélgettek, és békésen elaludtak újra? [...] érthetetlen, hogy Tünde alvással vesztegeti a végre meglátalt Csongorral közös idejét.” Zentai, *l. m.*, 176.

10 Babits, *l. m.*, 80, 81, 87. „Allegória ez és mégsem allegória, mert önkénytelen és félig öntudatlan...” [81.]. Az alakok szimbolikusságáról lásd: Uo., 86–87.

11 Bécsy Tamás, *A Csongor és Tünde drámai modellje = „Ragyognak tettei...”*, Fejér Megyei Tanács, Székesfehérvár, 1975, 147–172; Fried István, *Három ellenző világ*, Dunatáj 1981/1., 16–24.

12 „E drámai költeménynek is tekinthető alkotás...” [Szilágyi, *l. m.*, 113.]; „A drámai költemény kategóriájával olyan keret jön létre, amelyben nem hiba, hanem műfaji sajátosság a bölcséleti jelleg, a többé-kevésbé allegorizált figurák, az ember feletti és alatti létszintek megjelenítése, a sokszor nyilvánvaló kötődés a mítosz vagy a mese világához.” [Zentai, *l. m.*, 170.]

13 Lásd például: Horváth Károly, *Madách Imre*, Gondolat, Budapest, 1984, 172–183; Szigethy Gábor, *Az ember tragédiája*, Akkord, Budapest, 1997, 42–51.

14 Kerényi Ferenc, *Útban [sic!] a világirodalomba. Vázlat a drámai költemény hazai műfaj történetéhez = Az ember tragédiája és az európai emberiség-költemény*, Palócföld-könyvek, Salgótarján, 2002, 15.

15 Kerényi Ferenc, *Csongor és Tünde*, Akkord, Budapest, 49.

voltaképpen a műfaji definíciót is felszámoló használatban¹⁶ a *Csongor és Tünde* értelmezésének esetében a 20. századból került visszavetítésre [Vörösmarty a „színjáték öt felvonásban” megjelölést használja, s drámái közül csak az 1826-os *Hábador* viseli a „drámái költemény” megnevezést;¹⁷ Arany János iskolai irodalomtörténetében „regés [értsd: mesés] színműként” és „dramatizált eposzként” szerepel,¹⁸ s még Babits vagy Szerb sem használta a fogalmat Vörösmarty művére, előbbi filozófiai, utóbbi mesedramaként aposztrofálva a szöveget].¹⁹ Ráadásul a magyar hagyomány rendjébe helyezéssel kapcsolatban maga Kerényi is úgy fogalmaz, hogy a „drámái költemény hazai előtörténete nem folyamatos história – még a gondolati költészet további műfajait idevonva sem tehető azzá”, s meglehetősen vitatott kategória.²⁰ Bécsy pedig, aki félreértésnek tartja Vörösmarty művének drámái költeményként (mint színházi előadásra alkalmatlan szöveggként) való értelmezését, elismeri, hogy a dráma ellenáll a misztériumdramákból eredeztetett kétszintességnek.²¹

A *Csongor és Tünde* jelentését meghatározó apóriák értelmezéséhez a műfaj történeti kód mozgósítása helyett valószínűleg közelebb visz a környezetében keletkezett más műfajú szövegek értelmezése. Az Éj monológjában bemutatott ciklikus történelemfelfogás nemcsak a dráma szerkezetében tükröződik [a Szauder József által megfogalmazott „mitikus világnap” formájában],²² hanem olyan Vörösmarty-művekben is megfigyelhető, mint a *Zalán futása*, *A Rom*, a *Gondolatok a könyvtárban* vagy az *Előszó*. A legkézenfekvőbb párhuzamot és értelmezési lehetőséget *A Rom* jelenti, amelynek esetében mind a ciklikusság, mind az álomszerűség jelentésbeli megoldatlanságokhoz [apóriákhoz] vezethet. Nem csak olyan kérdésekről van szó, hogy vajon az „álom az álomban” szerkezetről van-e szó az „ifjú kalandor” egymásra következő álmaiban és ébredéseiben: „Szelleme tükrében feltűntek az álmok azonban / [...] / Ébrede most s mit imént álomnak véle, való lön” [66. és 76. sor],²³ illetve „Elment a romhoz, leborult a barna köveknél, / Ott elszűnyada és feltűnt a második álom.” [126–127. sor] A *Csongor és Tünde* értelmezése szempontjából fontosabb annak lehetőségével számolni, hogy *A Rom* cselekménye továbbviszi, következetesen végiggondolja a dráma vágyteljesítő logikáját, amikor a szerelem beteljesülését követően „vágyaihoz képest még kére negyedszer is álmot”, amit Rom „nem vágyaihoz képest, azok ellen adá meg.” [333. és 336. sor] Zentai Mária olvasatában ennek alapján pusztán abban különbözik a két szöveg, hogy „Csongortól egy fázissal előbb búcsúznak el, akkor, amikor éppen eléri a célját...”²⁴

16 Nem így, hanem formális értelemben használja a terminust Toldy Ferenc, aki hol „dramatisches Gedicht”-nek és drámái költeménynek, hol „dialogizált történetnek” nevezi a *Csongor és Tündét* [Vörösmarty Mihály *Összes Művei*, IX., Akadémiai, Budapest, 1989, 555.].

17 Vörösmarty Mihály *Összes Művei*, VII., Akadémiai, Budapest, 1971, 271.

18 Arany János, *A magyar irodalom története rövid kivonatban* = Arany János *Összes Művei*, X., Akadémiai, Budapest, 1962, 528.

19 Babits, *I. m.*, 80.; Szerb, *I. m.*, 392.

20 Kerényi, *Útban...*, 14.

21 „kitágítja az eredeti misztériumdramák kétszintes modelljének egy részét”; „ki is tágítja a modellt olyan irányba, amely lényegében még ma is megvalósulatlan, de nagy jelentőségű lehetőség: a lírai dráma irányába, amely a magyar irodalom legszervezesebb drámái modellje lehetne.” Bécsy Tamás, *Drámamodellék és a mai dráma*, Ludovika, Budapest, 2001, 254, 258.

22 Szauder, *I. m.*, 350.

23 *A Romból* vett idézetek forrása: Vörösmarty Mihály *Összes Művei*, V., Akadémiai, Budapest, 1967.

24 Zentai, *I. m.*, 179.

A két lírai alkotás olvasásakor a ciklikus létértelmezés mellett a *Csongor és Tünde* zárlatával kapcsolatos kérdések is megismétlődnek. A *Gondolatok a könyvtárban* esetében a remény folyamatos keresése, az ember előtt álló lehetőségek megfogalmazása nem képes felülni a megvalósulások kudarcait (ahogy a könyvek anyagisága révén folyton előtűnik a betűk mögül a valóság kilátástalansága: „Miért e lom? szagáról ismerem meg / Az állatember minden bűneit.”²⁵ Ehhez képest a vers befejezése nem megoldás, hanem szintváltás, az emberi mivoltból származó megoldatlan kérdések lecserélése a nemzet sorsának kérdéseire (ahogy Babits értelmezésében mesei lezárás akadályozza meg a történet tragikussá válását). Az *Előszó* aztán reflektálttá teszi a megoldás látszólagosságát „a hajfodrász, a tavasz” ironikus megjelenítésével. A ciklikusság szempontjából ugyanakkor fontos különbség a vers és a dráma között, hogy míg a „mitikus nap” körét megjárva a *Csongor és Tünde* két címszereplője immár (ami Csongort illeti: többé-kevésbé) ébren is egymásra talál, addig az *Előszó*ban az értékviszonyok tekintetében éppen ellentétes mozgást rajzol ki az évszakok visszatérése, pontosabban a természet rendje mintha már csak mímelné azt a törvényszerűséget, aminek az emberi világ esetlegességéhez képest éppen az objektív világ állandóságát kéne képviselnie.

A *Gondolatok a könyvtárban* „Éj-allegóriájának” a Babel-példázatot nevezhetnénk, amely hasonlóképpen az emberi vágyak megvalósításának és kudarcának körforgását beszéli el. Csakhogy itt is érdemes rögzíteni egy különbséget (amely segíthet mindkét szöveg értelmezésében). Az Éj, akárcsak Romisten, az emberi világon kívüli, idegen, az ember számára felfoghatatlan törvényt képviseli (monológjára Ilma értetlenkedésén túl nem is hangzik el reagálás). A Vörösmarty által átértelmezett Babel-példázat ezzel szemben éppen az ember végességével, kiszolgáltatottságával való szembesülésből eredő önkorlátozáson alapul („S ha majd benéztünk a menny ajtaján / kihallhatók az angyalok zenéjét / [...] / Menjünk szét mint a régi nemzetek, / És kezdjük újra türni és tanulni.”) Ezen az önkorlátozáson alapszik aztán a vers zárlata is, amely a „nemzet sorsának” felemelését már csak az aktuális helyzethez mérten tartja megvalósíthatónak („Olyan magasra tettük, mint lehet”). Ugyanakkor a *Csongor és Tünde* és a *Gondolatok a könyvtárban* zárlatai megegyeznek abban, hogy mindkét szöveg egy, az emberi döntéseken túli hatalom (az emberi és embert is magában foglaló természet) ellenében fogalmaz meg (a helyzetből fakadóan időleges, átmeneti) megoldást. A transzcendensre irányuló törekvések és az abból fakadó kudarclehetőségek (időleges? jobb híján való?) zárójelezése az „Olyan magasra...” fordulatban megfogalmazott nemzeti céljában és az „Éjfél van, az éj rideg és szomorú” szerelmet fenyegető környezetében egyaránt azt a *romantikus iróniát* képviseli, amely egyszerre mutatja meg az ideális célt és annak elérhetetlenségét, az ebből fakadó kompromisszumokat, szükségszerű önkorlátozást.

A földi és az égi, a véges és a végtelen közti határ leküzdésének *megvalósítása* szempontjából kitüntetett szereppel bír Tünde, bár történetének értelmezésében nem egybehangzó a *Csongor és Tünde* hagyománytörténete. A dráma cselekményét Csongor álmának tulajdonító olvasat szerint Tünde (talán álmában) „lemond

25 A *Gondolatok a könyvtárban* című szövegből vett idézetek forrása: Vörösmarty Mihály *Összes Művei*, III., Akadémiai, Budapest, 1962.

tündér-kiváltságról, tündér-öröklétről”, s döntését az Éj szentesíti;²⁶ sőt, döntését az Éj monológja váltja ki.²⁷ Határozottabban fogalmaz Gere Zsolt, amikor Tündének a később az eszményítés fényébe helyezett alászállását a szexuális vágygal és abból eredő kiűzetéssel hozza összefüggésbe.²⁸ Hasonlóképpen látja Kerényi Ferenc is, aki Tündét „makacs szerelmi szenvedélyével” büntetést kiváltó, halhatatlanságát elvesztő, „nemtündéri” lényvé váló szereplőnek tartja.²⁹ Ellentmondás feszül ugyanakkor az Éj országába való alászállás oka és reménye között. Ilmát megnyugtadni igyekezve Tünde kijelenti, hogy „Ide húz a bú homálya, / A reménynek csüggedése, / És a csüggedés reménye / Itt találják honjokat.” [V. 2619–2622.]³⁰ A lemondáson túl azonban egyfajta lehetőséggel is indokolja a látogatást: „Légy türelmes, bánatommal / Vég utat tesz most szerelmem: / Itt vesz enyhet vagy halált.” [V. 2640–2643.] Ezt követően Tünde kifejti Ilmának, hogy a jövőmondás végett jöttek az Éjhez [„Ő az, kit keres reményem, / Ő az Éj gyász asszonya. / Nála vannak rejtve mélyen / A jövődök titkai;” V. 2651–2654.], majd az Éj bosszújáról beszél Ilmának [„Várakozzunk, mert bosszúja, / Véghetetlen és súlyos, / Éri azt, ki háborítja.” V. 2664–2666.]. Nem derül ki egyértelműen, hogy az Éj fátyolának a monológot félbeszakító megérintésére [„És a sötéten túl van a világ – / Mi vakmerő kéz érint engemet, / Múlandóságról békén álmodót?” V. 2730–2733.] az Éj által adott válasz bosszú vagy vágyteljesítés. „De mindörökre számkivetve légy, / Legyen, mint vágytál, a kis föld hazád” [V. 2740–2741.], olvasható Tündéék elbocsátása [sőt elzavarása] előtt, s ez a kettősség ismétlődik meg a Mirigy ármánykodására ráébredő Tünde szólamában: „S Éj, ki nem nagy bűnömért / Fényhazámból számkivettél, / S kis gyönyört és kéjt ígértél, / Add meg őket, s nem sohajtok / Fogycsüggedés évekért.” [V. 3331–3335.]

A büntetés és a beteljesülés kettőssége emellett, hogy felidézi a bűnbeesés és a benépesítés összefüggését [a tiltott gyümölcs elfogyasztása, megfélemltetve az immár egyre hulló almáknak, a szexuális aktus megfelelője],³¹ átszínezi a *Csongor és Tünde* zárlatának értelmezését. A földet és a halandóságot elnyerő [kiprovokáló?] Tündének sikerül a „kis gyönyör és kéj” kapujába jutni Csongorra találva. Itt sem a földi kereső talál rá szerelmére, hanem Tünde szerzi meg a manók segítségével Csongort [akit fogságba kell ejtenie, hogy végre az övé lehessen], s ő a leendő boldogság helyszínének alkotója is. Csongor ekkor sem tud megfelelő szavakat találni Tünde földi mivoltára: megállapítja, hogy nem „csalóka tüneményről”, nem álomról van szó, Tünde most „csalhatatlanul való”, leírására azonban következetesen olyan metaforákat használ, amelyek a földöntúli valóságra utalnak [„S annyi szenvedés után

26 Szigethy Gábor, *Csongor álma*, Savaria, Szombathely, 2001, 45.

27 Uo., 71.

28 Gere Zsolt, *A Csongor és Tünde kontextusairól = A romantika korának irodalmáról*, szerk. Z. Kovács Zoltán, Kronosz, Pécs, 2019, 53.

29 Kerényi, *Csongor és Tünde*, 25.

30 *A Csongor és Tündéből való idézetek forrása: Vörösmarty Mihály Összes Művei*, XIX., Akadémiai, Budapest, 1989.

31 John Milton, *Az elveszett Paradicsom*, Európa, Budapest, 1978, IX. könyv, 298. „Őt kézen fogta férje, és vezette / árnyas parthoz, zöld lombba vont lugasba. [...] Szerelmmel beteltek ott, hevük / teljét szakasztva, kölcsönös bűnük / pecsétjét s vigaszát, míg torpadás / nem hullt reájuk, kábult, harmat-álom.” A bűnbeesés motívumához a *Csongor és Tünde* kontextusában lásd: Kerényi Ferenc, *A Csongor és Tünde mai szemmel = Uő, Vörösmarty – Petőfi – Madách, Osiris, Budapest, 2022, 35.*

/ Nyugszom égi kebleden! / Sírok égi kebleden! [Megöleli.] / S szívom istenajkaidnak / Halhatatlan csókjait." V. 3646–3050.]. Csongor nem azt a Tündét kapja meg, aki keresésének, álmódzásának tárgya. Az égi és halhatatlan mivoltát elvesztő Tünde a földi gyönyör elnyerését hangsúlyozza a zárlatban, belakva a „kis gyönyör és kéj” birodalmát. Ezzel szemben Csongor továbbra is azt látja Tündében, kinek kereséséről a dráma nyitányában beszámolt [„aki álmaimban él, / A dicsót, az égi szépet...” I. 3–4.], akit látni vél első elalvása előtt [a „nem földit, a dicsót...” I. 184.], s később is a „fényvel” és a „mennyel” azonosít [III. 1489, 1498.]. A tételezett boldog vég így egymás mellett való elbeszéléssé válik: Tünde a földi örömeiket igyekszik lefesteni (szinte önmagát is győzködve), míg Csongor továbbra is az égivel való beteljesüléséről szónokol.³² Az immár földi lényvé változott Tündének a tapasztalaton túli világra vonatkozó jellemzése visszamenőleg metaforizálja Csongor szerelmét, vágyát, amelynek lényege éppen a vágy tárgyának elérhetetlensége.

A tündér-lét cselekményalakító szerepének értelmezése esetében érdemes összevetni a *Csongor és Tündét* az 1820-as évek Vörösmarty-epikájával. A *Zalán futása* és a *Tündérvölgy* a drámától eltérő mintát kínálnak a témára. Ezekben a szövegekben a tündérvilág által megkísértett emberi szereplők egyértelműen a földi világot tartják valóságosnak. A tündérek igyekeznek szerelmüket kiszakítani a földi világból [a délszaki tündér melankolikusan, a Nap fia erőszakosan], míg választottjaik ragaszkodnak földi szerelmükhöz. [Kivétel ebből a szempontból egy korai mű, a *Csongor és Tünde* szempontjából leginkább baljóslatú *A hűség diadalma*, ahol a holt szerelmes, villiként megölvé Gárdont, a „boldog enyészet” révén érthette el a „jeles egybe kelést”.³³] A tündérek ezekben a szövegekben rákényszerülnek a transzcendens szféra közvetítésére, a földi alakban való megmutatkozásra, ezzel pedig a tündérségnek csalásként, látszatként való megjelenítésére: „Ne hígy hízeltető tündérek ajkának: / Elhervadsz keblökön, aztán megtagadnak, / S csúfja lészsz örökké nemednek, hazádnak, / S csúfja és keserve szerető Csabának –” [*Tündérvölgy*, 249–252. sor].³⁴ A *Tündérvölgy*ben [amely a *Csongor és Tünde*hez hasonlóan egyetlen „kozmosz nap” alatt játszódik] egyenesen rászorulnak az égi világ által el nem tűrt „földi örömökre”, s ez az orgia teszi lehetővé Csaba számára az elaltatott Jeve kiszabadítását. Mindkét műben a földi véges valóság a szerelem beteljesülésének lehetősége, amellyel szemben a „tündéri” az égi, egyben elérhetetlen [csak hamis módon elérhető] boldogságot jelent. Erre a „tündértelenített” boldogságra nem tűnik késznek Csongor, aki az „égi dicső” földi megtalálását nem képes azonosítani a Tündével való véges együttléttel.

Csongor az a hős a Vörösmarty-életműben, aki nem hajlandó engedni a romantikus sóvárgásból, nem hajlandó kiegyezni a „földi menny” paradoxonjával. Romantikus törekvését [amely ironikus körkörösséget eredményez a cselekményben] *A Rom* vándorának története tükrözi, nem pedig Vörösmarty „tündérező” művei. Ebben a világfelfogásban a tapasztalati és a transzcendens valóság közti határ átlépése csak lényegi veszteség [Szilágyi Márton idézett kifejezése szerint: „csonkulás”] által lehetséges. Ebből a szempontból Vörösmarty drámája Petőfi Sándor *János vitézé*vel

32 Vö. Főrizs Gergely, *Új Herkules. A választás hagyomány változatai a Csongor és Tündében = A rokokó arcai. Tanulmányok egy tünékeny fogalom történetéhez*, szerk. Bartha-Kovács Katalin – Főrizs Gergely, reciti, Budapest, 2022, 190–192.

33 Vörösmarty Mihály *Összes Művei*, IV., Akadémiai, Budapest, 1963.

34 Vörösmarty Mihály *Összes Művei*, V., Akadémiai, Budapest, 1967.

rokon, ahol a főhős törekvése (megtalálni halott szerelmét) hasonlóan romantikus módon, de kifordítva jelenik meg: a szerelmi boldogság csak a túlvilágon érhető el, nem a tündér-létről lemondva, hanem felemelkedve oda, bár ennek ára, akár *A hűség diadalmában*, a halál (vagy legalábbis ennek akarása, hiszen csak az öngyilkosság megkísértése révén támad fel Iluska, de nem a véges valóságban, hanem „Tündérország” idealitásában). Csongor szándékát lehet – a tapasztalati világ felől nézve – cselekvésképtelen álmodozásnak tekinteni, mégis ő az, aki mindvégig következetesen ragaszkodik eszményéhez. Ha Csongort ilyen fordított János vitéznek tartjuk, akkor a tünde aktivitásban a vágyakról való lemondást, a lehetőségekkel való megalkuvást láthatjuk. Ez az ellentmondás (éppen az égi-tündéri kényszerít a vágyak korlátozására) azonban csak látszólagos, s nem értelmetlenné, hanem – a romantikus ironia logikájának megfelelően – produktívvá teszi a főhős vállalkozását. Csakhogy ekkor a lehetetlen megkísértésére irányuló szándék reflektálása kikerül a cselekmény köréből (ellentétben a *János vitéz* véletlennek kitett megoldásával) és az értelmezés privilégiumává válik, az olvasás felelősségévé téve a csongori vállalkozás jelentését és jelentőségét.

Milbacher Róbert

A Csongor és Tünde mint „romántos” mítosz

„...a hír futkosott az égbenn, hogy az Isten egy új világot fog teremteni, és olly nemzetiséget, a' melly néki olly kedves leszsz, mint a' Mennynek Fijai. Ez az új világ fog talán minket vatzkunkból kihívni [...] A' tündér lelkek nem lánczoltathatnak meg örökre a' pokol mélységeibe...”

[Milton: *Az elveszett Paradicsom*, I. 37–38. Bessenyei Sándor fordítása]

A *Csongor és Tünde* zárlatának értékelései a happy endingnek kijáró ujjongástól a férfias, a valóság erejébe beletörődő rezignáció tudomásulvételén át a romantikus ábrándok elárulásából fakadó csalódásig terjedő spektrumon oszcillálnak. Azok, akik abban érdekeltek, hogy Vörösmartyban az európai romantika hazai megtestesítőjét, és így a 19. századi magyar irodalom metafizikus perspektívájának egyetlen képviselőjét lássák, nyilván csalódottságuknak adnak hangot abban a tekintetben, hogy Tünde mint transzcendens lény végső soron mégiscsak lemond égi eredetéről, és a valóság, a föld, az anyag vonzáskörébe kerül, így azonban Csongor sem magasztosulhat fel az égig, hanem marad a végesség, a halandóság és romlandóság börtönének rabja.

Nyilván nem véletlen, hogy azok a *Nyugathoz* kötődő értelmezők a legcsalódottabbak [Babits, Szerb Antal], akik Vörösmartyban, különösen az „ifjú” [Babits], majd a „harmadik” [Szerb] Vörösmartyban [Schöpflin szerint ez a másik, az öreg Vörösmarty] saját modernista irodalomfelfogásuk ósét vélték felfedezni. Szerb egy helyütt így ír: „[A *Csongor és Tünde*] váratlan happy enddel végződik. A szerető szívek egymásra találnak, tündérek

játéka üdíti az alkonyatot, és mindenért kárpótolja őket az egy szerelem. Elhiggyük-e Vörösmartynak? A boldog befejezést valószínűleg csak a műfaj, a mesejáték törvényei követelték, és nincsen szimbolikus értelme.”¹ Babits akkor ad hangot csalódottságának, amikor vitába száll Gyulaival arról, hogy hol található a szövegben kompozíciós hiba. Gyulai ugyanis abban véli megtalálni, „hogya a válaszuton Csongor elveszti reményét, mint a többi Vándor”, ami „ellenkezik a dráma alapeszméjével”. Babits szerint viszont „a dráma alapeszméjével inkább a befejezés ellenkezik. A tragédiából ismét mese lesz, a királyfi megkapja a tündérekisasszonyt, Csongor váratlanul, ugyanazon bizarr és játékos erők révén, akiknek hercehurcája az egész mesén átvonul, megtalálja Tündét.”²

Azzal, hogy Tünde, az immár halandóvá lett (valójában amúgy is halandó volt, csak égi lényként századok álltak rendelkezésére, míg így arasznyi lét lett a jussa) tündér lemond égi hazájáról, annak belátását szimbolizálja a nyugatosok szemében, hogy Vörösmarty leszámolt a metafizikus nyugtalansággal, és a valóság felé fordult, ami a férfivá bölcsült költő politikai cselekvésprogramjában realizálódott. Ezzel megteremtődik a Vörösmarty-szakirodalmat évtizedeken át meghatározó teória a „tündérezős” ifjú Vörösmartyról és a haza, nemzet sorsával számot vető, józan férfi Vörösmartyról, amit aztán a harmadik, az öreg Vörösmarty örült delíriumba zuhanó képlete „egyenlít ki”: „De az igazi Vörösmarty a fiatal Vörösmarty volt, és a fiatal Vörösmarty már magában hordozza a harmadik Vörösmarty tragikus és borzalmas vonásait. Vörösmarty nem kívülről omlott össze; legkorábbi fiatalkorából nőtt benne az a valami, ami a *Vén cigány*ban tombol.”³ Ennek az elméletnek tehát nem utolsósorban a *Csongor és Tünde* zárlatának kompozíciós „hibaként” való felfogása ágyazott meg, amely szinte máig tartja magát.⁴

Ezeknek a felfogásoknak az áll a háttérben, hogy látszólag a romantikus célképzet, vagyis a transzcendens elérhetetlenségének belátását és az arról való lemondást közvetíti a zárlatban Vörösmarty egyfajta rezignált beletörődésként, megadva magát a valóság erejének. Nem véletlen, hogy Szerb 1940-es sorai már-már indulatosan vetik Vörösmarty szemére *A Merengőhöz* kétségtelenül biedermeier hangoltságú rezignáltságát: „Mégis ő írta a Merengőhöz-t. Legismertebb költeménye megcáfolja valamennyi többi művét, meghazudtolja Vörösmarty egész lényét: a bírhatót ne add el álompénzen, mondja, ábrándozás az élet megrontója... A magyar költészetnek ezeket a legnyárszolgáribb igazságait a magyar irodalom legkevésbé nyárszolgári költője írta.”⁵ Természetszerűleg ez a felfogás tükröződik Zolnai Béla soraiban, aki a *Csongor és Tündét* egyenesen biedermeier műként mutatja be:

1 Szerb Antal, *Magyar irodalomtörténet*, Magvető, Budapest, 1982, 333.

2 Babits Mihály, *A férfi Vörösmarty*, Nyugat 1911/24.

3 Szerb Antal, *Vörösmarty-tanulmányok* = Uő, *Gondolatok a könyvtárban*, Magvető, Budapest, 1971, 386.

4 Legutóbb Szilágyi Márton kiváló elemzésében erről így ír: „Tünde égi mivolta és Csongor emberléte nem egyesíthető harmonikusan, a szerelem pillanatnyi, mégis kozmikusnak bizonyuló beteljesülése csak úgy válik folytathatóvá, ha az, ami égi, földjé halhatatlanságát. Tünde emberré változása ezért helyrehozhatatlan sérülése, csonkulása a drámai költeménybe foglalt világ struktúrájának: föld és menny kettőssége éppen ezáltal bizonyul véglegesnek.” Szilágyi Márton, *Mesedráma a boldogság birtokolhatatlanságáról. Vörösmarty Mihály: Csongor és Tünde*, Irodalomismeret 2011/4., 39.

5 Szerb Antal, *Vörösmarty Mihály [1940]* = Uő, *A varázsló eltöri pálcáját*, Révai, Budapest, 1948, 137.

Csongort a játék végén mégis álmainak teljesülése várja. Tünde földi férfival egyesül, Csongor »istenajkak halhatatlan csókjait« szívja. Így jön létre a két princípium szintézise, amely azonban csak a világról lemondás árán valósulhat meg. A szintézis kerete: „virágos csendliget”, „gyönyörfa” a „bús virálynak mezején”. A „bajoktól messze” él a szerelem, amely a világgal nem cserél. Az élet végső refugiuma tehát a világról való elfelejtkezés a szerelem országában. Armida kertje, amely a romantikus eposzhősnek retardáló motívuma: Csongor és a meseköltő Vörösmarty számára végcél és boldog megállapodás. Ez az édeskés befejezés és boldog vég megint jellemző a biedermeier-fölfogás egyeztető világnézetére, de sokat levon a költemény mélyebb értelméből. Válasz nélkül marad sok kérdés és a megoldás valahol ég és föld között lebeg.⁶

A fenti csalódott elemzők úgy járnak el, mintha a dráma befejezését a *János vitéz* boldog vége felől olvasnák, pontosabban mintha ráolvasnák a Petőfi-mű „megoldását” a *Csongor és Tündére*. Ezzel szemben Gere Zsolt arról beszél, hogy éppen a Petőfi-mű beteljesülést nyújtó végének fényében értelmezhető át a *Csongor és Tünde* zárata: „Petőfinél a halállal szemben indul el a keresés, és folytatódik Tündérorszámban, hogy aztán boldog véget érjen a történet. Ez megközelítőleg a mese logikája, amelyben különösebb magyarázat nélkül fordul át a történetvezetés a fantasztikumba. Ezzel szemben a *Csongor és Tünde* cselekményének fő vonala nem a világi én kiteljesedéséről, hanem előbb annak elvesztéséről, majd egy fokozatos, álom és való határán billegő új megismerésről szól.”⁷ A Vörösmarty-mű tehát alapvetően más úton jár, mint az akár biedermeier beteljesülésként is olvasható *János vitéz*.

Az alábbiakban arra teszek kísérletet, hogy túllépve a „boldog vég” és az erre irányuló kritikák kiváltotta vitákon, a *Csongor és Tündét* úgy vegyem szemügyre, mint az európai romantika által fölvetett, ugyanakkor személyesen, antropológiai tapasztalatként megszenvedett alapkérdésekre adott autentikus és unikális választ.

Ehhez azonban először a szöveg egy másik anomáliájával kell szembenéznünk, amely kevésbé került az értelmezések fókuszába. Ugyanis már a mű felütése is egyfajta befejezettséget és lemondást sugall, mégpedig éppen a látszólagos „boldog végben” elsíratott romantikus narratíva lezárását jelenti be, amennyiben a Csongor alakjában megtestesült romantikusnak tekintett, elvágódó hős kereső útja [quest] már a mű elején eredménytelenül véget érni látszik.

Minden országot bejártam,
Minden messze tartományt,
S aki álmaimban él,
A dicsőt, az égi szépet
Semmi földön nem találtam.
Most mint elkaptott levél,

6 Zolnai Béla, *Irodalom és biedermeier*, Szeged, 1935, 108.

7 Gere Zsolt, *A Csongor és Tünde kontextusairól*, http://www.arkadiafolyoirat.hu/images/000_irodalom/IRO003_TAN_gere.pdf

Kit sűvöltve hord a szél,
Nyugtalan vagyok magamban,
Örömben, bánatomban,
S lelkem vágy szárnyára kél.

Amennyiben tehát a Tünde földivé válását mint az ideálokról, a transzcendens kereséséről való lemondást értékeljük, mihez kezdünk a mű ezen erős és zavarba ejtő felütésével? Látszólag az „égi szép” keresésére indult hős kudarcot vall, és éppen azon vágyáról mond le, hogy mennyet találjon itt a Földön. De akkor mire irányul a *Csongor és Tünde* programja? Másképpen mondva: úgy tűnik, a szöveg nem a romantikus hős boldogságkeresését beszéli el, amennyiben Martinkó András nyomán az „égi szépet” a boldogság, a „földi menny” egy kategóriájaként vagy egyenesen szinonimájaként értelmezzük, hiszen ezt a boldogságkeresést kudarcként aposztrofálja már a kezdet kezdetén.⁸

A földi menny kereséséről való lemondás már az 1825-ös *Földi menny* című programadó versében is megtörténik: „Mennyet kell a földön is keresni / Mennyet, a föld úgysis elveszendő, / Elveszendők, akik rajta élnek.« // Elmenék én, és hiába jártam / Messze földön, a hegyek tetőin: / Nincsen ég a földön, nem találtam.” Az idézőjelbe tett parancsként vagy maximaként ható mondat forrását a szöveg nem adja meg, így egyfajta külső, az emberi létezésre vonatkozó imperatívusként kell értenünk, amelynek azonban a kereső hős már ekkor sem képes megfelelni, egyszerűen faktumként állítva az egyébként magától értetődő – mondjuk úgy: ontológiai evidenciát –, hogy a „nincsen ég a földön”.

Az 1825-ös szöveg és *Csongor* belépője közötti kapcsolat nyilvánvaló. Úgy tudjuk, hogy Vörösmarty már 1827-ben dolgozni kezdett a *Csongor és Tündén*, ami jelen kontextusban annyit tesz, hogy a két évvel korábbi szöveg problémafelvetése a földön nem található égről friss és égető kérdése lehetett a fiatal költőnek. Egyenesen azt kell feltételeznünk, hogy a *Csongor és Tünde* ugyanarra a problémára keresi és találja meg a megoldást, amit részben már az 1825-ös vers is előrevetít. A földi mennyet kereső, de azt a saját erejéből nem találó beszélő *Csongor*hoz hasonlatosan akkor talál rá az égire, valami transzcendensre, amikor már nem keresi, vagyis a mennyről lemondó kereső hős nem saját cselekvése, vagyis akarata, hanem a másik szféra, a transzcendens szándéka szerint találkozhat a menny valamely formájával: „Eljön a lány ifju kellemben, / És eget hoz tiszta kék szemében, / S oh ki hinné! üdvözült gyönyörrel / Lelkem ott ül szeme szép egében.” Azon túl, hogy Pál apostol rómaiakhoz írt levelének az isteni kegyelemről szóló, jól ismert passzusát idézi ez a szöveghely, miszerint „Ezért tehát nem azé, aki akarja, sem nem azé, aki fut, hanem a könyörülő Istené”, a Vörösmarty-életmű kontextusában valamifajta paradigmaváltásra is felhívja a figyelmet, amely az 1820-as évek Etelka-élményhez kötött identitásbeszéléséhez képest keres új irányt a költő romantikus gondolkodásának.

8 Martinkó András, *„Földi menny” eszméje Vörösmarty életművében* = *Uő, Teremtő idők*, Szépirodalmi, Budapest, 1977, 172–222. [Itt kell megjegyezni, hogy Martinkó amúgy hihetetlenül heurisztikus és hosszú évtizedekre paradigmatisz tanulója túlságosan homogenizáló, amikor a földi menny kategóriáját nyomozza, és így nehezen vesszük észre azokat az árnyalatokat, amelyek, úgy tűnik, nagyon is meghatározóak a Vörösmarty-korpuszban a probléma kapcsán.]

Az Etelka-szerelem a legújabb szakirodalmi állítások szerint inkább apropót szolgáltatott a fiatal Vörösmartynak arra, hogy melankóliáját keretezze,⁹ illetőleg vágyódásának célt és irányt adjon. Az önmagát definiálni kívánó költő lélekállapotát az „andalgás” vagy „merengés” – a német hagyományból származó *Schwärmerei* jelentésében –¹⁰ fogalmi írják körül legpontosabban. A valóságot szűknek érző ennek az ég[i] felé irányul minden figyelme, ám ennek az éginek a megtapasztalása (nyilván a szerelem ilyen égi elem) lehetetlennek tűnik számára. Ez viszont folytonos, kielégíthetetlen vággyal, gyötrődéssel és mélabúval jár. Ezek a fogalmak persze a korabeli érzékenység lélektani mátrixát alkotják, ami Vörösmarty ’20-as évekbeli költészetét a kor európai tendenciáinak fősodrához kapcsolják.

Ennek az állapotnak, amely tehát az ént szenvedésre, a valósággal való meghasonlásra kárhóztatja, legkifejezőbb példája az 1820-as, Börzsönyben írt *Az életgyűlölőnek kettős panasza*, amely retorikáját és motívumait tekintve sok tekintetben megelőlegezik az 1826-os *A Délszigetnek* azon részeit, amelyekben a szerelmétől elszakított Hadadúr megátkozta az életét, és perbe száll az Istennel boldogtalansága okán:

Rejtezz gyűlölt nap, mely búmra világodat öntöd
A zivatar felhői megé rejtezz el előlem!
Hervadj léptem után, s szemeim láttára borúlj el
Természet, mely díszeidet csúfomra nevelted.
Hah! vagy miért vagyok én nyomorúlt! a boldog üdőkben?
Ily inségre jutandónak mért kelle születnem?
Vagy mért kéne tovább bajaimhoz kötni az élet
Csalfa kívánatját? Nyilj lelkem rejteke, vagy bár
Nyilj te, keserves szív, s mondd el, mily terhes az élet.
Inte az ifjúság gyönyörűje, de nem fogadám el,
Férfi dicsőség szólt hozzám a mennyek öléből:
Tűzbe jövék: buzgóságom könnyekre fakadt ki,
Haj! de hevültöm után, boldogtalan hátra maradtam.
Most gyász képzeitem dúlnak, s a csalfa setétség
Országát keresik: örömem poklokkal határos.
Isten! ez életnek, haj! e kínosnak adója,
Átkot nem mondok létemre, de meg ne neheztelj,
Hogy jóvoltodnak hálámat sirva nyögöm ki
És napodat, melynek fényét bajaimra derítéd,
Régi keservemmel küzdvén bujdosva kerülöm.

9 Borbély Szilárd, *Homonna völgye. Egy töredék Vörösmarty = Uó, Árkádiában*, Csokonai, Debrecen, 2006, 169–171.

10 Tóth Orsolya, *Andalgók, merengők, ábrándozók és rajongók. Megjegyzések Kölcsey Ferenc A' vadászak című elbeszéléséhez*, Irodalomtörténet 2017/2., 148. skk.

Születni, megszületni
 Pokol s ég énnekem,
 Boldogtalan, ki sírját
 Magában ássa meg.
 Nézz rám, világ, ha szálni
 Nem tudsz, sohajtani,
 Szánj és sohajts helyettem
 Mert én már nem tudok.
 Oh hányszor állok itt már
 A nap kitűntekor,
 Hányszor bolyongok így el
 Azonnal estekor,
 S nem változik negédes
 Bajomnak érzete!
 Miért is vetsz sugárt rám,
 Nap, melyet gyűlölök,
 Mért jössz, világ...
 Vad üldözöm te is?
 Oh lennem, ekkép lennem
 Mért kell...
 Mért kell, boldog Isten,

Itt most nincs hely alaposabban végig elemezni az 1820-tól nagyjából 1825-ig, a *Földi mennyig* ívelő pályaszakaszt, csak annyit tartok szükségesnek megjegyezni, hogy 1825-től valóban egyfajta elszámolás történik az ifjúi „andalgó” állapottal, amelynek mintha a lényegét abban látná Vörösmarty, hogy valójában önmaga teremtette és vetítette maga elé azt az ideálvilágot, amely a valóságot kiüresítette. Már az 1821-es *Fergeteg dúl* című szöveg is sejteni véli, hogy az a hiány, amelyet az én elszenved, csupán önmagából fakad, de ekkor még nem vonja le a konzekvenciákat:

Még csak egy halandó
 Jár a zaj között,
 Jár, s nem érez semmi zajt kívül.
 Agg szívében forr dühödve kínja,
 Nyugta nincs a tágas ég alatt.
 Álma képét űzi, s hah ki merje,
 Hogy csak álmot űz, azt mondani,
 Hegyről völgyre téved,
 És nem hűl tüze:
 Tárgyát önmagában kergeti.

Az „álma képét űzi” alakban formulázott felismerés válik programadóvá az 1825-ös év verseiben és teszi lehetővé a továbblépést. Már az 1822-es *Egyedhez* [Egyed Antalhoz

írt] verse is egyfajta összegző, elemző módon reflektál önnön lelkiállapotára, amelyet végső soron véget nem érő vándorlásként és egyben kiúttalanságként definiál:

Jött szilaj és szabad érzésekkel nyugtalan ifju,
Élni kívánt, s maga sem tudta, kereste miért?
Gond nélkül az egekre szegé még bútalan arcát,
Arra veté szemeit, lelke is arra kele.
Nem sejté, hajh nem hiheté, hogy földi valóság
Boldogságának vethet örökre határt.
Képzete megszűnt itt. Komoran nyúlt s hosszan elejbe
A már nem képzelt életi pálya helye.
Megnyílt keble, kívánságok fakadoztak érében.
S egy kép, fellegiből, érzeni földre voná
S most távoznia kell. Az üdőknek szárnyai húzzák,
S kétes sorsával küzdeni messze vetik.
Ah majd földet-eget megmér szomorodva szemével,
És égen földön nem leli amit ohajt:
Akit teljesező gyönyörében visszahoz álma,
Aki szívének bús lángjain élve lebeg.
De minek említem? Mennem kell... menni utóbb is,
Mindnyájan örök éj csendibe menni fogunk.

Az „égen földön nem leli amit ohajt” kitétel már ekkor előrevetíti mind a *Földi menny*, mind a *Csongor és Tünde* nyitányát, amely egyben a saját maga generálta hamis képzetként azonosítja be azt a vágyat, amely valamiféle égi megtalálására ösztönözte az ént. A teljes dezillúzió konstatálása az 1825-ös *Börzsönyben* című szövegben történik meg.¹¹

Míg a képzelődés könnyű szárnyán
Lengedeztek gondolatjaim,
S messzejáró lelkem szent hevével
Kísérgettek égi álmaim,
Gazdag voltam édes bánatimban,
Gazdag, bár nem boldog, öröimben,
S a remény lány karján szűnyadék.
Most a férfiúság reggelére
Mért ily árván, ah mért, ébredek?
Oda vannak áldott képzeményim,
A szép álmok elröppentenek.
Egyedül van lelkem örömében,
Egyedül a búnak tengerében,
Nincsen őre, nincsen angyala.

¹¹ Egyébiránt itt a beszélő Csongornak nevezi magát: „Boldog a madár híg lakhelyében, / A hal mély örvénye fenekében, / Boldog a vad Karpát erdejében, / Csak te, Csongor, csak te nem vagy az.”

Vagyis a kijózanodáshoz képest az ifjú ábrándok, amelyek ugyan kínokat okoztak, mégis kínáltak valamiféle célt. A józan belátás nyomán az ábrándok helyébe ugyanis a valóság rideg és illúziótlan rettenete költözött:

Oh a jég valóság, vad kezével
 Mennyi szépet, mennyi jót leszed,
 Szív, ha annak birtokába estél,
 Nem lesz többé kedves ünneped.
 Engem szép szerelmem hajnalától,
 A reménynek legszebb csillagától,
 Megfosztott és pusztán itt hagyott.

S most ki van még kárhozott kivülem?

Beszédes, hogy Vörösmarty a férfivá válás kezdetével kapcsolja össze az ábrándos illúziókkal való leszámolást, ami megidézi az eposzíró – maga is a vergiliusi modell követő – Zrínyit,¹² az andalgást Vörösmarty részéről nyilván a *Zalán futása* megírásában realizálódó cselekvésprogram váltja fel.

Tóth Orsolya nagyszerű tanulmányából tudjuk,¹³ hogy amikor 1837-ben Vörösmarty ismerteti Kőlcsey *A vadászlak* című elbeszélését, az andalgó főhőssel kapcsolatban a következő kritikát fogalmazza meg: „Andaházy, a' darab hőse, nevének megfelelőleg, inkább gondol és érez, mint cselekszik, 's mindannak, mi körülötte végbe megyen, szenvedő tanúja.”¹⁴ Vagyis – ugyan a vizsgált időszakhoz képest 10 évvel később – Vörösmarty Andaházy magatartásában talán fiatal önmaga állapotát ismeri fel és illeti azzal a kritikával, amivel általában a vágyódó, szenvedő schwärmerséget a kor illetni szokta, tudniillik a passzivitás és cselekvésképtelenség vádját fogalmazza meg.

Fáy András az 1826-os *Próbatétel a mai nevelés két nevezetes hibáiról*¹⁵ című traktátusában az érzékenységet vagy andalgást ugyan alapvetően pozitívan ítéli meg, de a túlzásba vitt ábrándozást helytelennek tartja. Szövegének Tóth Orsolya által is idézett helye mintha Vörösmarty önnön fiatalságának ábrándozásával kapcsolatos kritikáját fogalmazná meg, amennyiben Fáy is az énből magából eredezteti az elvágyódás kínzó érzését: „Tárgy nélkül való óhajások, nevetlen kívánságok, egy esmeretlen messze, jobb hazába való homályos vágyakodás az ő szüleményei. Oh nem azon titkos sejtésnek kezesei e ezek bennünk, hogy nem ez élet határoz minket, 's jobb haza vár reánk! Innen bájos andalgásunkban megvetéssel tekintünk az életre, vagy mivel belőle ki nem repülhetünk, tündér bájokat kölcsönözünk neki; tárgyakat rakunk belé, a ' mellyeket szeretünk, embereket teremtünk abba, akiket kedvelünk; így kész Elysiumunk. S melly gyakran elfelejtjük a zordon valót az édes álmon.”¹⁶

Összefoglalóan tehát az 1825-ös váltás, amely az én szenvedését okozó vágyódást az én önmagából fakadó illúziójaként leplezi le, szükséges volt Vörösmarty pályáján

12 „Én az ki azelőtt ifju elmével / Játszottam szerelemnek édes versével, / Küzködtem Viola kegyetlenségével: / Mastan immár Marsnak hangassabb versével”

13 Tóth I. m., 147.

14 Vörösmarty Mihály, *Szépliteratura*, Emlény, Figyelmező 1837 I/1., jan. 10., 4–8.

15 Fáy András, *Próbatétel a mai nevelés két nevezetes hibáiról*, Trattner, Pest, 1816, 121.

16 Uo.

a Vergiliust és Zrínyit követő életút és az irodalmi műfajok megfeleltetéséből fakadó modelljének mintájára a férfivá válás bejelentéséhez, ami egyben a boldogság lehetőségét sem valamiféle égi utáni sóvárgáshoz, hanem a valóságot alakító cselekvéshez kapcsolja. Ebben a kontextusban nyer tehát értelmet a *Csongor és Tünde* felütése, amely az „utániság” állapotát így fogalmazza meg: „Most mint elkapott levél, / Kit süvöltve hord a szél, / Nyugtalan vagyok magamban, / Örömben, bánatomban, / S lelkem vágy szárnyára kél.” Most már csak az a kérdés, hogy miféle vágyról és miféle nyugtalanságról beszél Vörösmarty, ha igaz, hogy minden eddigi hasonló tapasztalatot illúzióknak minősített a valóság nevében.

Ehhez képest kell újragondolni, hogy a cselekvés megtalálása és a *Zalán futása* megírása után, a költő miért tér vissza mind *A Délszigetben*, mind pedig a *Csongor és Tündében*, egy már látszólag „megoldott”, „meghaladott” problémához.

A *Csongor és Tünde* nyitányának kulcsszavai a „sodródás”, a „nyugtalanság” és a „vágy”. Ezek a fogalmak nyilvánvalóan annak az antropológiai tapasztalatnak a leképeződései, amit Vörösmarty következetesen fiziológiai, testi forrásokhoz vezet vissza. Ballai Mihály 1941-es kiváló pszichoanalitikus tanulmánya egyenesen a pubertásból a felnőttkorba való átlépés pszichoerotikus fejlődési modelljének leképeződését pillantja meg mind *A Délszigetben*, mind pedig a *Csongor és Tündében*. „Hadadúr a pubertás álomparadicsomából szintén egy szimbolikus sivatagba vetődik »epedten és sanyarú gonddal«, akárcsak a drámában Csongor és Balga [Csongor: epedten, Balga: sanyarú gonddal]. Itt vagyunk tehát az égi-földi kettősség gyökerénél, és most már rámutathatunk, hogy ez az égi-földi, lelki-testi kettősség az adolescentia jellemző problémája.”¹⁷ Ballai szerint Vörösmarty nem véletlenül választja az Árgirus-történetet, amelyről már Kardos Tibor kimutatta, hogy az Ámor és Psyché-mitosz alap sujet-jére épül.¹⁸ „A gyermek hasztalanul bujdosza be az – égi lánykáért az egész szigetet (mint Csongor az álmaiban – élő »égi szép« után az egész világot), míg végül magától eljön hozzá a lányka – álmában »vadak nélkül«: pubertáskori vágyálomban tehát állatiság nélkül [azaz pusztán lelki síkon] lehetővé válik az égi szerelmessel való találkozás. Ez volt az Eros és Psyché-mese ősi élménymagja, mely Csongor és Tündében is megvan, mert Csongor és Tünde találkozása az első felvonásban szintén ilyen pubertáskori vágyálom: a »tündérálmok hajnalán« Tünde eltűnik az álmok, az irrealitás világába, »Tündérhonba«.”¹⁹

Magam nem gondolom ugyan, hogy a pszichoanalitikus értelmezés „megoldaná” a *Csongor és Tünde* problémáját, de arra mindenképpen alkalmasnak tartom, hogy felhívja a figyelmet arra, hogy amikor Vörösmarty újra szembenéz ifjúkora andalgásának forrásával, amelyet végső soron a romantika hiány–vágy–keresés mátrixában kell elhelyeznünk, akkor a költő ennek az antropológiai forrását a nemi vágy ébredésében és annak következményeiben találja meg.²⁰ Vörösmarty tehát – nagy valószínűséggel függetlenül Schopenhauernek a romantikus ideológiára, antropológiára adott 1819-es válaszáától, de azzal párhuzamosan – nagyon is következetesen és autonóm

17 Ballai Mihály, *A Csongor és Tünde szimbolizmusa*, ItK 1941/3., 247.

18 Vö. Kardos Tibor, *Az Árgirus-széphistória*. Akadémiai, Budapest, 1967, 101–235.

19 Ballai I. m., 244.

20 Az érzékiség szerepéről ld. Gere Zsolt, *A szépség tudományának mitizálási kísérletei*. Schedius Lajos János filozófiájának fogalom- és narratívaképző szerepe Vörösmartynál, Irodalomtörténet 2007/1., 31. skk.

módon keres magyarázatot saját és egyben a romantika által megfogalmazott és személyesen megélt szenvedéstapasztalatára, amivel egyben sajátosan egyedi romantikaértelmezést kínál a magyar és európai irodalom számára egyaránt.

A *Délsziget*, amely közvetlenül a *Csongor és Tünde* keletkezése előttre tehető, olyan antropológiai mítoszként olvasható, amely Hadadúr alakjában a gyermekkor tanulási folyamatától a felnőtté válás cselekvésprogramjáig írja le az ember fejlődés-történetét. A lakatlan szigetre vetődött Hadadúr végigjárja a világ megismerésének, a nyelv elsajátításának folyamatát, hogy végül valóban a sziget urának mondhassa magát, vagyis ebben a történetben Vörösmarty olyan nevelődési folyamatot mutat be, amely a felvilágosult, racionális ember létrejöttének mitikus elbeszélését nyújtja. Az ember mitikus fejlődésében a szerelemre való ráatalálás nyit újabb szakaszt, amely a cselekvéshez a megismerés és uralás helyébe új motivációs processzust fog állítani, mégpedig a vágyból, hiányból fakadó keresést (quest).

Jellemzően már *A Délsziget* Szüdelijének születése is független Hadadúr akaratától, amennyiben annak a fogságba vetett madárnak az örömeke szülte, akit a fiú azért zárt be, hogy hangasípjába foghassa hangját: „Ott egy kis lánynak alakja / Lenge szelíden elő. Mikor a vak sziklatorokból / Megmenekedve szabad szárnyakkal evez vala égnek / A kis tarka madár, első örömeke szülte / Akkor ez édes lányt, a légnek tiszta fölében”. A későbbiekben éppen az okozza a problémát a fiúnak, hogy csak akkor bukkan elő a lány, amikor a sípot használja, ám rögtön el is tűnik, amint elnémul, miközben félti azoktól a mindenféle lényektől, amelyeket szintén megidéz a hangasíp:

Arra tekintett, és látá a lányka lebegtét.
Ajkai közt a hang bámultan elállta, rekedve
Megnémúlt a síp, maga, mint ki az álom után néz,
Néze merőn, s feledett mindent, ébredni csak akkor
Kezdve, midőn a lány eltűnt a déli ligetben.
Mily igen édes volt első látása, mi hévvel
Vágya, kiterjesztvén kezeit, szót váltani tőle,
Testvér kellemeim tova is bámolni! de ez ment,
És a gyermek előtt az egész természet üres lön.
Újra sípot fűtt, és a lányka is újra előtűnt,
Nem maga, föltűnt mind a sípnak szörnyetegeivel,
S retteget a gyermek, lánykáját féltve dühöktől.

A lány megpillantása után az addig a sziget uraként teljes életet élő,²¹ uralkodásában elégedett fiúnak hiányérzete támad, vágyódni és egyben szenvedni kezd, nem találja az amúgy uralma alá hajtott szigeten a helyét:

És az ezer hangú síp megnémúla, fuvóját
Elhagyták az előbbi gyönyör, s jó kedve csalárdúl.

21 Értelmezés után kiált, hogy a fiú nevelődési folyamata a szigeten rettenet és gyász forrása lesz, ahogy hatalma alá hajtja a természetet.

Nem vadakat keresett többé; de kíváncsi haraggal
Bolyga mezőn, avaron, s a lánynak leste suhantát.
Többször is így szigetét bujdosva bejárta, ohajtván
A kedves tüneményt, de nem azt, hanem életemészítő
Bús sírnak fenekén, rossz ebédnél lelte Halálfit,
Mely őt, fusson bár, valahára eléri bizonynal.

A Halálfival kell megküzdenie a fiúnak, hogy a lány az övé lehessen, ám ez az állapot csupán ideiglenes lehet, hiszen a nemi vágy ébredésével együtt az Isten elválasztja egymástól a szerelmeseket:

Karjait egyszersmind a szűznek elébe kitárván,
Mint özön a földet, készült foglalni ölébe.
Ott a fejledező lánynak szeme rajt' megakadván
Elvesze bájjain, a tüzes arcok déli világán,
Nem tudta ellenkezni tovább, odahagyta magát az
Ifjunak, és ajakán a csók csattanva repült el. –
Rá csattant tüstént tiltó hatalommal az ég is;
S köztök az ősz tengert mélyen mordulva föladván,
Bércei fellegütő tetejétől sziklatövéig
Megnyílt a sziget, és egymástól válva levének.

A látszólag indokolatlan tiltás és szétválasztás nem egyszerűen a nemiség letiltását jelenti, hanem a beteljesülés elhalasztását, hiszen éppen ezen tiltás hozza létre azt a vágyat, amely majd erőforrása lesz a férfi Hadadúrnak a kényszerű, de valamely individuális vágyain túlmutató tett végrehajtásához. Hadadúr tehát nem saját akaratából válik vitéz harcossá, vagyis cselekvő férfivé, hanem Isten büntető-tiltó akaratának következtében, amennyiben az Úr a hőst szerelmének keresésére kényszeríti, amit az egyén ugyan belső kényszerként, individuális motivációként él meg, ugyanakkor szerelmének keresése során feltételezhetően kénytelen olyan tetteket végrehajtani, amelyekre viszont származása („A villám lelkű Etelének gyermeke.”) determinálja: minden bizonynal valami új honfoglalás, Attila birodalmának újraalapítása a feladata. [Ez már nem témája a töredékként megjelenő szövegnek.] Tehát Vörösmarty antropológiájában az individuumot motiváló belső kényszer a [nemi] vágyhoz köti, míg a közösség, az emberiség, nemzet számára pozitív cselekvést ennek a melléktermékeként, következményeként találja.

Nincs tehát igaza az egyébként nagyon is helyes premisszákból kiinduló Balogh Ernőnek abban, hogy Vörösmartynál az individuum önmagában hordja a célját, és nem oldódik fel a nembeliségben. Mert éppen a nembeliség [humánium, nemzet] az, amely az egyén boldogtalanságát és céltalanságát képes becsatornázni és oldani – nem véletlenül talál rá Vörösmarty a nemzetért való cselekvés szakrális programjára –, még akkor is, ha az egyén ennek nincs tudatában, ahogyan az Istennel perlekedő [„átok Kelt ajakán”] Hadadúr sem érti, miért kell szenvednie: „Mért vagyok én itt, e zűr-mindent látni, vagy aki / Fölhittál, mikoron nem voltam, mért fadarabbá, / Mért darabos kővé nem hagytál lennem...” Alighanem éppen a Balogh által citált Hegel-idézet világítja meg, hogy az individuum szenvedése csupán az emberben

mint nemben oldódhat fel: „Az egyediségnek megvan a maga érdeke a világtörténelemben; véges dolog, s mint ilyen, el kell hogy pusztuljon. Az egyediség az, ami folytonosan pusztul az egymás elleni harcban, s amelyből egy rész tönkremegy. De az egyediség harcából, pusztulásából ered az általánosság.”²² Úgy tűnik, a *Csongor és Tünde* filozófiája a Hegel említette általánosságban való feloldódásnak a lehetőségét kínálja, mégpedig a szerelmet mint az individuum fölötti célképzetet mitizálva.

A *Csongor és Tünde* feltűnő, mégis zavarba ejtő erotikájáról már többen is értekeztek.²³ Legkövetkezetesebben Zentai Mária beszél arról, hogy az Árgirus-történethez hasonlóan, amely Kardos Tibor értelmezésében maga is egy szent nász, a „hierosz gamosz” mítoszt beszéli el, a Vörösmarty-mű központi motívuma a testiségben megnyilvánuló szerelem, vagyis a *nemzés* maga.²⁴ Nem csupán a Csongorról leválasztott Balga figurájában megrajzolt testi ember képviseli az erotikát tehát, hanem bizony Csongor és Tünde kapcsolatát is meghatározza a testi szerelemben való kiteljesedésnek a vágya és lehetősége. Erősebben mondva: a szövegnek mindvégig az a tétje, hogy Csongor kivel hálja el nászát, vagyis kivel nemz potenciális utódot/utódokat.

A történet Bécsy Tamás más tekintetben releváns értelmezéséhez²⁵ képest nem két, hanem három szinten játszódik.²⁶ Értelemszerűen a földi/emberi szint Csongorhoz és Balgához, az égi/transzcendens Tündéhez és Ilmához, míg valamiféle alvilági/anyagi regiszter Mirigyhez kapcsolódik. (A földi regiszterben a Balga–Csongor kettősség az emberi realizálódásának kettősségét mutatja meg, az ember idealista és – mondjuk így – realista aspektusát képviseli.) A dráma tétje a három szint kapcsolata és végső soron ilyen-olyan formában való összeolvadása, egyesülése. Ennek az összeolvadásnak az eszköze a szerelem, mégpedig a nemzésben realizálódó, testi értelemben [is] vett szerelem. Nem véletlen a zárlatot felvezető „instrukció” az aranyalma hullásáról, azaz beéréséről, amely ebben a formában a szerelmet a termékenység és megtermékenyülés „eszközévé” avatja:

Azonban az aranyalma hull, s messziről imez ének hallatik:

Éjfél van, az éj rideg és szomorú,
Gyászosra hanyatlik az égi ború:
Jőj, kedves, örülni az éjbe velem,
Ébren maga van csak az egy szerelem.

22 Balogh Ernő, *A Csongor és Tünde értelmezéséhez*, ItK 1983/6., 623.

23 Taxner-Tóth Ernő, *Rend, kételyek, nyugtalanság. A Csongor és Tünde kérdései*, Argumentum, Budapest, 1993, 55. skk.; Hermann Zoltán: „Oh, ez a láb láb lehetne...!” *Vörösmarty Mihály: Csongor és Tünde = Uő, Varáz[szer]tár. A varázsmese kánonjai a régiségben és a romantikában*, L'Harmattan, Budapest, 2012, 162–180.

24 Zentai Mária, *Álmok hármás útján, 1831 Vörösmarty Mihály: Csongor és Tünde = A magyar irodalom története 1800-1919-ig*, szerk. Szegedy-Maszák Mihály – Veres András, Gondolat, Budapest, 2007, 169–184.

25 Bécsy Tamás, *A Csongor és Tünde drámai modellje*, ItK 1977/ 5., 566–575.

26 Ebben a tekintetben Fried István értelmezésével értek egyet. Ld. Fried István, *Három ellenző világ*, Dunatáj 1981/1., 16–24.

Egyik oldalon Mirígy törekszik arra, hogy így vagy úgy (előbb a lánya, majd Ledér segítségével) megszerezze Csongor nyilvánvalóan testi szerelmét, s vele nemzőerejét, másik oldalról viszont Tünde igyekszik, hogy testi értelemben is egyesülni tudjon a földi embert reprezentáló hőssel. [Itt teljesedik ki Vörösmartynak – a *Zalán futása* földi örömökre vágyó Délszaki tündéréből a *Tündérvölgy* Jevét elrabló tündéréig – a tündéreként alkotott elgondolása, amely egyben az emberi véges létformát is megemeli, hiszen a földi létformához is rendel az erotikus örömben; Tünde esetében a megtermékenyülésben realizálódó, semmivel sem helyettesíthető, csak erre a szférára jellemző értéket.]

Mirígy a dráma szerkezetében az anyagi, zsigeri lét mulandóságát („nénje tán a vén időnek”) képviseli. [Neve is döghalált jelent.] Démonikusságát nem a sátáni gonoszság motiválja a mítosz szintjén, hanem az anyag romlandósága, amely az ég felé törekvő embert igyekszik rabságban tartani, míg Tünde az anyagtalanság, a lelkiség szintjét képviseli, amely viszont az emberi létezés kiteljesedésének ígéretét hordozza.

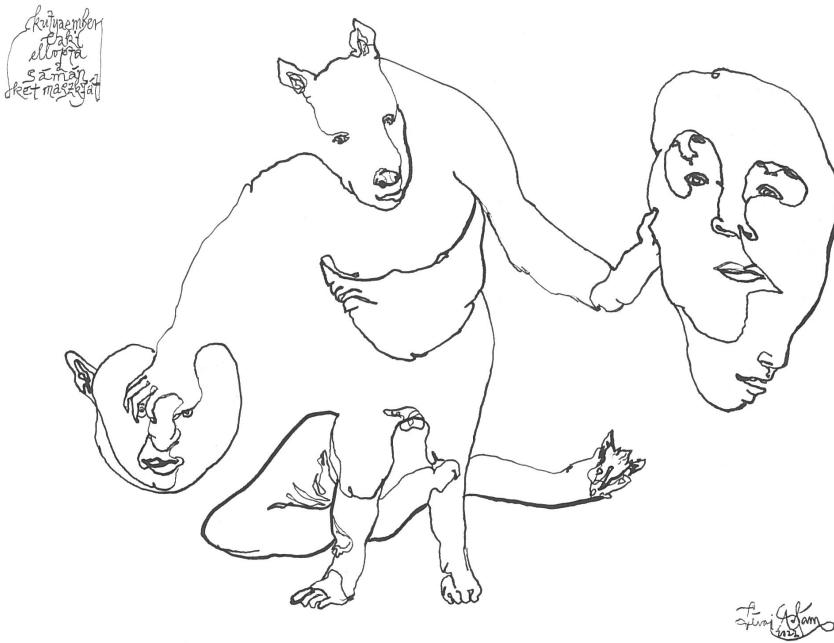
Csongorral való egyesülés az ember nemzőerejének megszerzésére irányul tehát mindkét női szereplő részéről. Amennyiben Mirígy szerezné meg Csongor nemzőerejét, úgy az ember csupán romlandósággal léphetne nászra, aminek következtében a nemzés a romlandó anyag újraalkotását jelentené csupán, utódaik pedig a halálnak lennének eljegyezve: ezzel végső soron a pusztulás princípiuma teljesedhetne ki az emberben mint teremtményben. A szintén ez idő tájt írott, 1831-ben az *Aurorában* megjelenő *A Rom* című műve a „ház óre” [Véd] és a pusztulás [Rom] isteneinek harcával kezdődik, amelyből végül Rom kerül ki győztesen, vagyis a szövegbeli világ az elkerülhetetlen romlás törvényeinek van alávetve, amely persze már természeténél fogva sem teszi lehetővé az ember maradéktalan boldogságát. Mintha a *Csongor és Tünde*ben ezzel a determinisztikusnak tűnő romlással szemben keresne megoldást Vörösmarty. Ugyanis Csongor Tündével való násza az embernek alkalmat kínálhat az anyag romlandóságából való kitörésre, Tündének pedig – ahogyan Vörösmarty tündérfiguráinak – szüksége van az ember testi princípiumára ahhoz, hogy alakot öltessen. Kettejük nászából olyan utód születhet, aki immár nem a romlandó anyagnak, hanem az emberi véges létezőnek és a transzcendens végtelennek a princípiumait egyesíti magában. Vörösmarty romantos antropológiájában ez biztosítaná annak az új embernek – ha tetszik: új teremtménynek – a lehetőségét, aki integrálja az ég felé törő lelki-szellemi és a földi létezésre kárhóztatott, de azt éppen égi princípiumánál fogva megneemesíteni képes létformát. Ebben az értelemben a *Csongor és Tünde* nem más, mint a romantos [romantikus] emberi állapot keletkezésének mítosza, amely egyben magyarázatul is szolgál az emberi állapot nyugtalanító kettősségére – amit közvetlenül Schedius Lajos esztétikájából tanulhatott Vörösmarty.²⁷

Tehát a *Csongor és Tünde* valóban egyfajta határhelyzetben lévő szöveg. Az eddigi szakirodalom általában a „tündérezősnek” mondott, romantikus korszakot lezáró műként kezelte a művet, vagyis a transzcendensre irányuló célképzetekről való resignált lemondást látta megvalósulni benne, ezzel szemben azt kell mondanunk, hogy sokkal inkább egy új korszak mitikus bejelentésének „eseményeként” kell kezelnünk a *Csongor és Tündét*, amely Csongor és Tünde nászából születő új, romantos

27 Vö. Gere, *A szépség tudományának mitizálási kísérletei*.

vagy romantikus ember megteremtésének lehetőségét veti föl. Ez az új fázis a kanti értelemben vett legmagasabb fokú kiteljesedése a humánumnak, amely csakis a földi és égi dimenzió egyesüléséből fakadhat. Csak ez az „új ember”, (ha tetszik: új teremtmény) lehet alkalmas arra, hogy új világot (értsd: új nemzetet) teremtsen.²⁸ Vörösmarty költészetében a tündérezős korszak tehát valójában nem eltűnik, hanem átalakul,²⁹ annak a fejlődéshitnek a jegyében, amely az embert ebben a formában alkalmasnak tartja az új világ (új föld, új ég) megalkotására, amely – ahogyan az 1843-as *Honszeret*ben írja –, „Nemes, nagy és dicső, / Hatalma, üdve és neve / Az éggel mérkező” lesz.

Az 1830-as, 1840-es évek Vörösmarty-költészete a hite szerint valóban megszületett új ember előtt álló kihívásoknak, nehézségeknek, kétségeknek a jegyében fogant, hogy aztán az égből fakadó, de a földi dimenzióban kibontakozni kívánó, sajátos emberi princípium végső kudarcát diagnosztizálja a világsi bukás után.³⁰



28 Nyilván mindezt Széchenyi új ország teremtésére vonatkozó látomásával párhuzamosan kell elgondolni, ahogyan azt Gere is megjegyzi.

29 Vö. Zentai Mária, *Túlvilági képe. A fantasztikum alakváltása Vörösmarty műveiben az 1830-as években = Álmodónk, Vörösmarty*, s. a. r. Egyed Emese, Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kolozsvár, 2001, 12–25.

30 Ennek a problémának a boncolása egy másik tanulmány tárgya lesz.

Kölcsey Hollandiában

A holland és a magyar, kis nyelvként, a világirodalmi mező perifériáján helyezkedik el. Egymás irodalmát fordításban, egészen a 20. század közepéig elsősorban valamilyen nagy közvetítőnyelv, alapvetően a német segítségével ismerhették. A holland érdeklődés a 19. században a magyar irodalom iránt meglehetősen szerény volt. Magyar szerzők műveit is fordították ugyan ekkor hollandra, de ez Madách Imre,¹ Jósika Miklós,² Eötvös József,³ Mikszáth Kálmán⁴ és Jókai Mór⁵ műveire korlátozódott. Kölcsey Ferenc neve és művei alig voltak ismertek a 19. századi holland olvasók számára.

Igaz, hogy az 1766-ban alapított, patinás Holland Irodalmi Társaság (*Maatschappij der Nederlandse Letterkunde*) 1871-es évkönyvében⁶ arról ad hírt, hogy a könyvtáruk számára beszerezték Kölcsey Ferenc 1840-ben Pesten kiadott *Minden Munkáit*,⁷ de a kötetet valószínűleg nem sokan forgathatták a társaság holland tagjai közül, mivel a magyar nyelven íródott, és holland fordítás nem készült. Igaz, ekkor Kölcsey neve már nem volt teljesen ismeretlen a holland olvasók körében.

[Költő és politikus] 1836-ban jelent meg a hágai *Athenaeum* című holland folyóiratban egy hosszabb cikk a magyar irodalomról.⁸ A cikk névtelen szerzője Zrínyi Miklóstól Gyöngyösi Istvánon, Beniczky Péteren és Koháry Istvánon keresztül egészen a 19. század elejéig, Kisfaludy Károlyig, Vörösmarty Mihályig és Döbrentei Gáborig taglalja a magyar szerzők életrajzát és sorolja műveiket. Ebben a cikkben kapott helyet Kölcsey rövid életrajza is. A holland szerző elsősorban Kölcsey kritikái írásait emeli ki, a Szemere Pállal együtt írt *Feleletet* [1815], mely válasz volt a Somogyi Gedeon által szerkesztett 1813-as *Mondolatra*, mely a nyelvújítókat és főleg Kazinczyt parodizálta. A *Felelet* miatt a holland cikkíró szerint Kölcsey sok ellenséget szerzett. A szerző kiemeli Kölcseynek a *Tudományos Gyűjtemény* című folyóiratban megjelent kritikáit, és hogy alapítója volt az *Élet és Literatura* című folyóiratnak, valamint megemlékezik fordítói tevékenységéről. Legjelentősebb művének azonban nem költeményeit vagy az 1823-ban írt *Hymnust* tartja (melyet meg sem említ), hanem Döbrentei Gáborral folytatott levelezését.

1840-ben jelent meg Amszterdamban, az *Almanak voor het schone en goede* almanachban Kölcsey *Dobozi* című, eredetileg 1821-ben írt balladájának holland

1 Madách Imre, *De tragedie van de mensch: dramatisch gedicht*, [Az ember tragédiája], átdolgozta és a bevezetőt írta A.S.C. Wallis, Beijers-Dannenfelser, Amsterdam, 1887.

2 Jósika Miklós, *De familie Mailly*, 2 kötet, németből ford. S. S. Deventer, J. de Lange, 1856.

3 Eötvös József, *Hongaarse dorpsverhalen*, [Elbeszélések], németből ford. S. van Nes, Zwolle, Ten Cate, 1863.; Josef Vrijheer van Eötvös, *De dorpsnotaris*, [A falu jegyzője], fordítás németből hollandra, 2 kötet, A. ter Gunne, Deventer, 1874.

4 Mikszáth Kálmán, *Een paar steveltjes: een Hongaarsch schetsje*, [A kis csizmák], ford. Eugeen van Oye, *De Vlaamsche Kunstbode* 19/2 [1889], 126–129.

5 Pusztai Gábor, *Jókai Hollandiában*, *Alföld* 2022/8., 112–122.

6 *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde 1871*, Brill, Leiden, 1871, 33.

7 *Kölcsey Ferenc Minden Munkái*, Heckenast, Pest, 1840.

8 Aanteekeningen betrekkelijk de Hongaarsche Letterunde en haare beoefenaars, [Megjegyzések a magyar irodalomról és írókról], *Athenaeum*, *Tijdschrift voor Wetenschap en Kunst* 1/1 [1836], 79–87.

fordítása.⁹ A fordító, a kevésbé ismert holland romantikus költő, Hermanus Vinkeles (1790–1855) volt, aki „magyarból Kölcsey alapján” [*het Hongaarsch van Kölcsey gevolgd*] fordította le a magyar szerző művét. Vinkeles angolból fordított ugyan [Byron- és Osszián-fordításai is ismertek], de magyarul valószínűleg egyáltalán nem tudott. Ezért erősen feltételezhető, hogy Kölcsey *Doboziját* közvetítőnyelven keresztül, angolból vagy németből fordította. Kölcsey balladájának megjelenése különleges esemény lehetett, mert a *De Postbode* című könyvecskében az 1840-ben megjelent almanachok ismertetésénél külön kiemelik Kölcsey *Doboziját*: „Különböző német költők fordításai olvashatóak itt, sőt magyarból is fordítottak Kölcseytől.”¹⁰

Az 1761-ben alapított, patinás és befolyásos holland irodalmi folyóirat, a *Vaderland-sche Letteroefeningen* egyik szerzője, G. J. Dozy, a kiegyezés évében, 1867-ben hosszan értekezik Magyarországról a *De Hongaarsche kwestie* [A magyar kérdés] című, összesen több mint ötven oldalas tanulmányában.¹¹ A politikai, politikatörténeti cikkben a holland szerző Magyarország helyéről ír a Habsburg Birodalomban, fejlődéséről és a kiegyezéshez vezető útról, külön kiemelve Kossuth és Deák szerepét. Kölcsey neve is felmerül, de csak mint országgyűlési képviselő, nem pedig mint költő jelenik meg az írásban.

Később is az a jellemző, hogy Hollandiában Kölcseyt nem mint költőt tartják számon, hanem mint kritikust és politikust. Az 1877-ben megjelent holland lexikon, a *Geïllustreerde Encyclopedie* részletesen közli Kölcsey életrajzát.¹² Kitér tanulmányaira, kritikai munkásságára és politikai szerepére is, de költészetét két mondattal elintézi: „Első költői próbálkozásai 1813-ban jelentek meg a Horváth-féle hölgyeknek szánt almanachban, valamint az *Erdélyi Múzeumban*. Szorgalmasan próbálkozott, hogy a magyar irodalmat gazdagítsa, de a műveit ért kritikák miatt hamar felhagyott a költészettel.”¹³ A 32 évvel később megjelent lexikon, a *Winkler Prins' Geïllustreerde Encyclopaedie* is említi „Frans Kölcseyt”, de itt is kritikus, lapalapítói és politikai szerepét emelik ki.¹⁴ A *Hymnus* szóba sem kerül.

1887-ben jelenik meg hollandul Madách Imre *Az ember tragédiája* A. S. C. Wallis fordításában, *De Tragedie van den Mensch* címmel. A Wallis írói álnév mögött Adéle Opzoomer (1856–1925), a magyar református püspök, Antal Géza (1866–1934) holland felesége rejtőzött.¹⁵ Opzoomer Madách-fordítása mellett intenzíven foglalkozott a 19. századi magyar irodalommal. A holland irodalmi folyóiratban, a *De Gids*ben közölt versfordításokat Petőfi Sándortól,¹⁶ Tompa Mihálytól¹⁷ és Tóth Kálmántól is.¹⁸ A fordító hosszú előszót is írt Madách drámájának holland kiadásához, melyben 45 oldalon keresztül taglalja Madách életét és költészetét, valamint a magyar kortárs

9 Kölcsey Ferenc, *Dobozí, Almanak voor het schone en het goede 1840*, ford. Hermanus Vinkeles, Bijernick, Amsterdam, 1840, 98–107.

10 *De Postbode van Leeuwarden op Groningen en viceversa*, Schierbeek, Leeuwarden, 1840, 12.

11 G. J. Dozy, *De Hongaarsche kwestie, Vaderlandsche Letteroefeningen* 107/1 (1867/1), 1–23, 77–100.

12 *Geïllustreerde Encyclopedie*, 9., szerk. A. Winkler Prins, Brinkman, Amsterdam, 1877, 472.

13 *Uo*.

14 *Winkler Prins' Geïllustreerde Encyclopaedie*, 10., szerk. Henri Zondervan, Elsevier, Amsterdam, 1909, 506.

15 Kalmthout, Ton van, *Adéle és a messzi országból jött komoly fiatalember = Oda-vissza. A kulturális transzfer folyamatai Hollandia, Flandria és Magyarország között*, szerk. Gera Judit – Vesztergom Janina, ELTE Eötvös, Budapest, 2018, 99–114.; Gera Judit, A. S. C. Wallis életének és munkásságának megközelítései = *Oda-vissza*, 115–152.

16 A. S. C. Wallis, *Schetsen uit de Hongaarsche poëzie Alexander Petőfi*, De Gids 1889. július, 1–49.

17 *Uo*, *Schetsen uit de Hongaarsche poëzie H. Michael Tompa*, De Gids 1889. augusztus, 185–220.

18 *Uo*, *Schetsen uit de Hongaarsche poëzie Koloman Toth*, De Gids 1889. október, 68–90.

költőket: Petőfit, Arany Jánost, Tompa Mihályt. Kitér a magyar történelemre, különösen az 1848–49-es forradalomra és szabadságharcra. Opzoomer az első, aki Kölcsey *Hymnusát* méltatja és a viharos magyar történelem kapcsán kiemeli, hogy szerinte jogosan írta a magyar költő, hogy „Megbűnhődte már e nép a múltat, s jövődőt.”¹⁹ Az, hogy Opzoomer külön kiemeli Kölcsey *Hymnusát*, talán nem véletlen. Amellett, hogy az író a magyar irodalom avatott szakértőjének számított, az is szerepet játszhatott, hogy egy évvel korábban a holland újságok hosszú cikkekben tudósítottak a budapesti millenniumi ünnepségről, és nem hagyták ki a leírásból, hogy annak végén, az érseki áldást követően a kórus zenekari és orgonakísérettel Kölcsey *Hymnusát* énekelte, melyet Erkel Ferenc 1844-ben zenésített meg.²⁰ Vagyis a holland olvasók a millennium kapcsán értesülhettek arról, hogy Kölcsey költeménye, nem hivatalosan ugyan, de mégis Magyarország nemzeti himnusza.

Kölcsey neve néha meglepő, tekervényes utakon került a holland sajtó hasábjaira. 1891-ben az *Arnhemsche Courant* című holland napilapban H. van de Stadt terjedelmes cikkben, lelkesen írt a volapükről, egy 1879-ben kitalált mesterséges nyelvről, melynek szellemi atyja a német Johann Martin Schleyer (1831–1912) katolikus prelátus volt.²¹ A szerző beszámol a volapük nyelv térhódításáról és ennek egyik legújabb fegyvertényéről, Kölcsey *A kárpáti kincstár* című elbeszélésének volapükre való fordításáról. Kölcsey művét a volapük lelkes magyarországi terjesztője, Gebaur Izor (1839–1916),²² akkor zirci katolikus pap, ciszterci szerzetes fordította le volapükre *Div belema Tatra* címmel,²³ melyhez volapük–magyar szójegyzéket is mellékel. A fordítás, elsősorban a volapük rajongók körében, nemzetközi visszhangot is kapott, de a siker nem tartott sokáig. A volapük tíz évnyi virágzás és lelkes propagálás után lassan elhalt, köszönhetően az eszperantó megjelenésének.

[*A nemzeti érzés kifejezője*] A két világháború között a magyar–holland kapcsolatok csúcspontjának a holland gyermekmentő akció számított. Ennek keretében 1920 és 1930 között több mint 28.000 magyar gyermek nyaralhatott hosszabb-rövidebb ideig holland nevelőszülőknél és heverhette ki a semleges Hollandiában a világháború, a forradalmak, a román megszállás és a tanácsköztársaság traumáját.²⁴ A sok magyar gyermeknek a hollandiai jelenléte pozitív folyamatokat indított el mindkét országban. A hollandok felfedezték a távoli Magyarországot, virágoztak az egyházi, politikai, gazdasági, irodalmi, turisztikai és személyes kapcsolatok is. Az érdeklődés egymás nyelve és kultúrája iránt szintén megnőtt. 1923-ben²⁵ jelent meg Széll Sándor

19 Emmerich Madách, *De Tragedie van den Mensch, naar het Hongaarsch bewerkt en ingeleid door* A. S. C. Wallis, Bijers & Dannenfesler, Amsterdam, 1887, 7.

20 *Het Hongaarsche Millenium. De feesten zijn begonnen*, Algemeen Handelsblad 1896. május 24., tweede blad, 2.

21 H. van de Stadt, *Volapük*, *Arnhemsche Courant* 1891. május. 30., 2.

22 Gebaur többször publikált a volapükről: Gebaur Izor, *Világnyelv volapük, nemzetközi kereskedelmi és társalgási nyelv gyakorlatokkal és kulccsal Schleyer J. M. rendszere szerint*, Taizs, Pécs, 1888; Uő, *Volapük namapenäd pebüköl*, Taizs, Pécs, 1887; Uő, *Natamilags tel in Nugän*, Pécs, Taizs, 1888.

23 Kölcsey Ferenc, *Div belava Tatra*, volapükre ford. Gebaur Izor, Taizs, Pécs, 1891.

24 *A gyermekvonatok. Élő hid Magyarország, Hollandia és Belgium között az első világháború után*, szerk. Maarten J. Aalders – Pusztai Gábor – Réthelyi Orsolya, L'Harmattan, Budapest, 2020.

25 A könyvben megjelenési év nincs feltüntetve, de a holland könyvkereskedők lapja, a *Nieuwsblad voor den Boekhandel* 1923. november 6-ai számában hírt ad a friss megjelenésről. Egy 1956-os újsághír szerint a nyelvkönyvet Kampenben, 1923-ban adták ki. *Een bres in de taalbarrière*, Zierikzeesche Nieuwsbode 1956. november 30., 5.

magyar nyelvkönyve, a *De vlugge Hongaar* [Gyorsan magyarul]²⁶ Hollandiában. Széll, aki egy ideig a rotterdami magyar konzulátuson dolgozott, kissé rendhagyó módon nyelvkönyve végén az olvasási és fordítási gyakorlatok fejezetben az Úri imádságot, a korszellemet tükröző *Magyar Hiszekegyet* és a „Csonka Magyarország nem ország, Egész Magyarország Mennysország”-ot adta meg, de magyar költők versrészleteit is közölte. Így a fordítási feladatok között helyet kapott Vörösmarty *Szózatának* első versszaka, Petőfi *Nemzeti dalának* részlete, Kozma Andor *A hollandus szív* című, talán jogosan elfeledett verse [teljes terjedelemben] és Kölcsey *Hymnusának* első versszaka is.²⁷ Itt Kölcsey a 19. századi holland ismertetésektől eltérően már nem mint politikus vagy kritikus jelenik meg, hanem mint a magyar nemzeti érzés kifejezője, a nemzeti imádság szerzője, a magyar klasszikus irodalom jeles képviselője.

Az első világháború utáni magyar gyermekmentő akció egyik központi figurája Willem Carel Adrien van Vredenburg báró [1866–1948] volt, aki 1925-ben a Debreceni Egyetem díszdoktori címét is megkapta. 1936-ban rövidke, összesen 57 oldalas könyvet írt Magyarországról *Hongarije en de Hongaren* [Magyarország és a magyarok] címmel.²⁸ A könyv Van Vredenburg két, 1932-ben Hágában tartott előadását tartalmazza, melyek Magyarország történetéről [Attila hun fejedelemtől Horthy kormányzóig] és kultúrájáról [a finn–magyar rokonságtól Janus Pannoniuson keresztül egészen Liszt Ferencig és a trianoni békéig] szólnak. A szerző a könyv mellékletében közli „Frans Kölcsey” *Hymnusának* szabad, tartalmi fordítását is, de a versszakok formáját sem hagyja meg, csupán versszakonkénti bekezdésekre szorítkozik.²⁹ Emellett „Michaël Vörösmarty” *Szózatának* és a *Magyar Hiszekegynek* is közli a holland fordítását, valamint egy Magyarország-térképet, melyen a trianoni szerződésben elcsatolt területeket jelöli.

Ugyanabban az évben megjelent egy vaskosabb kötet is Magyarországról, a szerző Frans Schneiders leideni újságíró volt, könyvének címe: *Hongarije – Het lied van de Donau* [Magyarország – a Duna dala].³⁰ Schneiders 1933-ban egy holland újságíródelegáció tagjaként járt Magyarországon, ahol megismerkedett az akkor 25 éves budapesti Szánthó Erzsébettel. 1934-ben házasodtak össze és Hollandiában telepedtek le. Két évvel később jelent meg Schneider Magyarországról szóló könyve, mely olyan, mint egy szerelmi vallomás: emocionálisan túlfűtött, érzelmes, szubjektív.³¹ A könyvet feleségének ajánlja [hollandul és magyarul is]: „Ajándékuł szántam kis feleségemnek, akinek magyar szívéből ez a mű megszületett.”³² A lovagiasságtól a csárdásig, a tokaji bortól Trianonig, a budai vártól Petőfiig mindenről van itt szó, Kölcseyről is. De nem a magyar költészetnél kerül elő először Kölcsey, hanem a tokajinál. Schneiders az idevágó két sort [„Tokaj szőlővesszein...”] idézi magyarul a *Hymnusból*, majd megadja a holland fordítást is.³³ A magyar irodalomról szóló rövidke, alig 11 oldalas fejezetben is megemlíti Kölcseyt, de az említésen túl nem kap

26 Széll Sándor, *De vlugge Hongaar*, Zalsman, Kampen, [1923].

27 Uo., 108.

28 W. C. A. baron van Vredenburg, *Hongarije en de Hongaren*, Sijthoff, Leiden, 1936.

29 Uo., 53–54.

30 Frans Schneiders, *Hongarije – het lied van de Donau*, 's Hertogenbosch, Teulings, [1936].

31 Pusztai Gábor, *Wo menschen leiden, müssen Menschen helfen = Trianon 1920–2020. Some Aspects of the Hungarian Peace Treaty of 1920*, szerk. Barta Róbert et al., Debreceni Universitas Nonprofit Közhasznú Kft, Debrecen, 2021, 233.

32 Uo., 5.

33 Uo., 126.

szerepet a *Hymnus* szerzője.³⁴ Összességében könyve édeskeveset tudhatott meg a holland olvasóközönség Kölcseyről, de valószínűleg nem is ez volt a szerző célja. A holland újságírók személyes benyomásai, magyar felesége iránt érzett lángoló szerelme és a magyarországi revíziós hangulat magával ragadta.

A két világháború közötti Hollandiában Magyarország és a magyarok annyira a figyelem középpontjában voltak, hogy még az is újsághír volt, hogy új magyar bélyegsorozat került a piacra: az 5 filléresen „Frans Kölcsey”, a 25 filléres bélyegen „Michael Vörösmarty” portréja látható.³⁵ De szerencsére voltak Hollandiában olyanok is, akik tényleg konyítottak a magyar irodalomhoz.

Elly Hoekstra [1897–1950] 1938-ban írt 28 oldalas, két részletben közölt tanulmányt a magyar irodalom vallásos elemeiről a *De Nieuwe Gids* című irodalmi folyóiratban.³⁶ A szerzőt olasz és magyar tanulmányait követően (magyarul valószínűleg a Debreceni Nyári Egyetem kurzusain tanult) 1938-ban kinevezték az Utrechti Egyetem magántanárává, ahol magyar nyelvet, majd 1940-től magyar irodalmat is oktatott. Könyvet írt a magyar nyelvtanról (*Beknopte Hongaarse grammatica*) és tanulmányokat publikált a magyar irodalomról is. A *Het religieuze element in de Hongaarsche letterkunde* [Vallásos elemek a magyar irodalomban] című cikkében Kölcsey költészetére is kitér. Kazinczy mellett Kölcseyt is úgy emlegeti, mint akire erősen hatott a német irodalom. A *Hymnus* költőjét méltatja, majd nemzeti imádságunk elemzése és néhány versszakának holland fordítása [5., 6., 8. versszak] következik. Ezután összehasonlíttja Vörösmarty *Szózatát* a *Hymnusszal*, és arra a következtetésre jut, hogy míg Kölcsey kizárólag Isten segítségét kéri, az ő kegyelmében bízunk, addig Vörösmarty a magyarokat szólítja meg, az emberek jövőbe vetett hitére apellál.³⁷ Mindenesetre Hoekstra tanulmánya az első olyan holland elemzés, mely komolyabban foglalkozik Kölcsey költészetével és konkrétan a *Hymnusszal*.

A holland lelkész, Willem Abraham Dekker [1888–1975] 1939-ben publikálta magyar irodalomtörténeti munkáját *Van godsdienst en vaderland* [Vallás és haza] címmel, melyben Kölcsey munkásságát is tárgyalja.³⁸ Dekkernek különleges kapcsolata volt Magyarországgal. Az első világháború utáni gyermekmentő akcióban tevékeny szerepet vállalt, amiért a Magyar Vöröskereszt ki is tüntette, megtanult magyarul, többször járt Magyarországon a Holland Református Egyház Zsinatának megbízottjaként, előadásokat tartott, konferenciákon vett részt és Debrecenben díszdoktori címet is kapott.³⁹ Hollandiában számos cikket publikált Magyarországról és a magyar protestantizmusról. Dekker nemcsak a gyermekmentő akció idején, hanem később is az elesettek, elnyomottak és az üldözöttek pártján állt. Az orosz–finn háború alatt Hollandiában rendkívül sikeres gyűjtést szervezett a finnek javára, a II. világháborúban, a német megszállás idején aktív tagja volt a holland ellenállásnak, zsidókat és amerikai pilótákat is bújtatott, valamint a háború utolsó hónapjaiban, 1944–45 telén,

34 Uo., 243.

35 *Nieuwe Hongaarse zegels*, De Koerier 1937. június 25., 12.

36 Elly Hoekstra, *Het religieuze element in de Hongaarsche letterkunde*, De Nieuwe Gids 53/7 [1938], 167–177, 275–288, 276.

37 Uo., 167–177, 275–288, 279.

38 W. A. Dekker, *Van godsdienst en vaderland*, Callenbach, Nijkerk, 1939.

39 Bozzay Réka, *Holland díszdoktorok a Debreceni Egyetemen a két világháború között*, Gerundium 10/1 [2019], 63–91.

mely Hollandiában az „éhezés teleként” ismert, élelmiszerszállítmányokat szervezett az éhező nyugat-hollandiai nagyvárosokba. Dekker irodalomtörténeti munkáját a könyve elején a Debreceni Református Kollégiumnak ajánlja, hálából a díszdoktori címért. Könyve az első hollandul megjelent, összefoglaló munka a magyar irodalom történetéről. Annak ellenére, hogy a szerző nem volt irodalomtörténész és magyarul is csak az élet iskolája tanította meg, több mint háromszáz oldalas, olvasmányos áttekintést nyújt a holland olvasónak a magyar honfoglaláskori regéktől és mondáktól Kosztolányi munkásságáig. Dekker persze ettől függetlenül amatőrnek tekinthető, akinek munkáján átsüt a keresztény szemlélet és a korszellemre jellemző revizionista látásmód. Irodalomtörténetében nemcsak Kölcsey kritikusai munkásságát taglalja (ő is kitér a *Mondolat*-ügyre), hanem nagy hangsúlyt fektet a *Hymnus* tárgyalására is. Ráadásul a *Hymnus* teljes (és ismereteim szerint első) holland nyelvű, szabad, rímtelen fordítását is közli. Elemzésre nem vállalkozik, inkább ír Kölcsey életéről, Berzsenyivel való konfliktusáról, műveinek kiadásáról és politikai pályájáról. Inkább mint hazafit méltatja, semmint költőt.⁴⁰

[*A szabadság költője*] 1956-ban heteken keresztül címlapon szerepeltek a holland sajtóban a magyarországi események. A magyar forradalom kitörése Hollandiában lelkesedést váltott ki, vérbe fojtása hatalmas felháborodást keltett. Szimpátiatüntetések voltak a magyar szabadságharc mellett, és harmincezer dühös demonstráló gyűlt össze a CPN [Communistische Partij Nederland = Holland Kommunista Párt] amszterdami székháza előtt, hogy a párt betiltását követelje, mivel a CPN a szovjetek irányvonalát követve nyilatkozatban közölte, szükségesnek tartja az orosz beavatkozást Magyarországon. A holland kommunisták szerint Magyarországon nyugati imperialista ügynökök által támogatott, magyar fasiszták által vezetett ellenforradalom zajlott.⁴¹ Ezzel a véleménnyel azonban a holland kommunisták egyedül voltak saját hazájukban. A kommunista könyvkereskedés, a Pegasus kirakatát betörték, a tömeg feltörte az utcaköveket és megdobálta, majd megpróbálta felgyújtani a pártszékházat, ami részben sikerült is. A székház összes ablakát betörték.⁴² A rendőrség kénytelen volt fegyvert használni a tüntetők ellen, néhányan megsebesültek.⁴³ Holland fiatalok a hágai külügyminisztérium előtt is tüntettek, követelve, hogy kormányuk gyakoroljon nyomást a Szovjetunióra, hogy az vonja ki csapatait Magyarországról. A többszáz demonstráló Hága belvárosában olyan transzparenssekkel vonult fel, mint „Szabadságot Kelet-Európának!”, „Vallásszabadságot”, „Független bíróságot” vagy „Szabad, demokratikus választásokat”.⁴⁴ A külügyminisztérium elől a tömeg a szovjet nagykövetség épülete elé akart vonulni, de a rendőrség megakadályozta. Motorizált egységek zárták le a nagykövetséghez vezető utcákat. „Vrijheid voor Hongarije!” [Szabadságot Magyarországnak!] skandálta a tömeg és többször megpróbálta áttörni a rendőrkordont, sikertelenül.⁴⁵

40 Dekker, *I. m.*, 135.

41 Jan de Vette, *De CNP en de Hongaarse opstand [1956]*, Historiek, 2019. július 21. <https://historiek.net/cpn-hongaarse-opstand-1956/110527/>

42 *Anti-communistische demonstraties in Amsterdam en Den Haag*, Algemeen Handelsblad 1956. november 5., 4.

43 Vette, *I. m.*

44 *Jongeren betogen voor vrijheid in O-Europa*, Friese Koerier 1956. november 3., 2.

45 *Politie voorkwam optocht naar Russische ambassade*, Haarlem's Dagblad 1956. november 3., 3.

A *De Volkskrant* című napilap 1956. november 5-én *Boedapest in de rode storm* [Budapest vörös viharban] címmel írt drámai hangvételű beszámolót a magyar eseményekről.⁴⁶ A cikk végén, keretben a *Hymnus* első versszakának holland, szabad fordítását is közölték, *O God, breng hun betere jaren* [Ó, Istenem adj nekik jobb éveket] címmel.⁴⁷ A részlet mellett a cikkíró kiemeli a költemény aktualitását, de hibásan említi Kölcsey nevét (Frans Kölcsey), valamint szintén hibásan a *Hymnus* keletkezésének idejét, azt 1823 helyett a napóleoni háborúk idejére téve. Egy nappal később a twentei napilap, a *Tubantia* hosszú cikket közölt a kilencezer fős szovjet- és kommunistaellenes tüntetésről Enschede-ben, melynek során a magyar *Hymnust* is elénekelték.⁴⁸ Az ismeretlen holland újságíró ennek kapcsán valószínűleg úgy gondolta, hogy az aktualitások oltárán feláldozhatja a történelmi hűséget, mikor megjegyezte, hogy a dal az 1848-as szabadságharcban keletkezett, mikor a magyarok szintén a [cári] orosz csapatok ellen küzdöttek.

A *Het Vaderland* című újság 1956. november 5-i száma keretben közölte a *Hymnus* holland fordításának első, ötödik és nyolcadik versszakát, valamint Kölcsey rövid életrajzát.⁴⁹ A fordító Sivirsky Antal [1909–1993] hollandiai magyar író, irodalomtörténész és műfordító volt.⁵⁰ Sivirsky szorgalmasan propagálta a magyar irodalmat Hollandiában. Nemcsak számos publikációja volt ezen a téren, de a holland rádióban is népszerűsítette a klasszikus magyar irodalmat.⁵¹

1956 után, a Magyarországot Hollandiában övező lelkes szimpátia és figyelem elapadtával a magyar nemzeti imádságról sem hallunk semmit. Legközelebb a rendszerváltás idején bukkan fel ismét a holland sajtóban, de teljesen más kontextusban. Míg 1956-ban a *Hymnus* a magyar szabadság szimbóluma volt Hollandiában, addig a rendszerváltás idején a szélsőséges magyar nacionalizmus jelképévé vált. Az első szabad választások előestéjén a *Trouw* című holland lapban jelent meg politikai elemzés a magyarországi helyzetről.⁵² Az akkori Független Kisgazda Párt budapesti elnökéről, Torgyán József-ről is említést tesz a cikk, melyben elsősorban Torgyán nacionalizmusát és revansizmusát emeli ki a szerző, és retorikáját Hitlerhez, habitusát a náci propagandaminiszterhez, Joseph Goebbelshez hasonlítja. Ezt bizonyítandó a holland újságíró többek között megjegyzi, hogy a magyar politikus Kölcsey *Hymn*usának sorait idézte beszédében: „Isten áldd meg a magyart”.⁵³

46 *Boedapest in de rode storm*, *De Volkskrant* 1956. november 5., 5.

47 *O God, breng hun betere jaren*, *De Volkskrant* 1956. november 5., 5.

48 *Indrukwekken protest tegen Russische misdaad in Hongarije*, *Tubantia*, 1956. november. 6, tweede blad, 1.

49 *Hymnus*, *Het Vaderland*, 1956. november 5, 3.

50 Sivirsky-ről lásd bővebben: Pusztai Gábor, *Jókai Hollandiában*, *Alföld* 2022/8., 116–117.

51 Sivirsky Antal, *Vier Hongaarse gedichten*, *Vrije Geluiden* 26 [1956. december], 11.

52 Wera de Lange, *Boerenapplaus voor de 'Goebbels' van Hongarije*, *Trouw*, 1990. március 24., 5.

53 *Uo.*

Negatív teodicea

CORMAC MCCARTHY: *AZ UTAS/STELLA MARIS*, FORD. GRESKOVITS ENDRE

Bizonyára mindenkinek van valamilyen előzetes elvárása, amikor kézbe veszi Cormac McCarthy utolsó művét. Hiszen a kortárs amerikai, sőt világirodalom egyik legfontosabbnak tartott szerzőjéről van szó, számos remekművel a háta mögött, ráadásul évek óta tudható, hogy az idős író vélhetőleg utolsó nagy dobására készül, sok éve írja már, ez lesz a zárlat, a nagy coda, talán egyenesen a főmű. McCarthy 2006 óta nem jelentetett meg regényt, csak egy színdarabot és egy filmforgatókönyvet adott ki, nyilatkozataiból pedig kiderült, hogy már az 1970-es években elkezdte írni a szöveget, amely végül 2022 végén látott napvilágot. A fél évvel későbbi magyar megjelenés pedig szinte pontosan egybeesett a szerző halálával, szomorú aktualitást adva a műnek, és még tovább fokozva az olvasói várakozásokat.

Nem könnyű jól kijönni egy ilyen helyzetből, és az olvasónak is nehéz úgy tenni, mintha képes lenne mellőzni ezeket a körülményeket, és valamiféle elkoptatott „a szerző halott”-eszmény nevében elfelejteni, hogy a szerző tényleg halott, a minap halt meg, és régóta várt utolsó művét olvassuk. Pontosabban az utolsó kettőt, hiszen két különálló, ám mégis szorosan összetartozó szövegről van szó – eredetileg egymás után, egy hónapos kihagyással jelentek meg, nálunk pedig egyben, de fordítva fűzve adták ki őket, ezzel is jelezve, hogy bár a regények önállóak, mégis egységet alkotnak. A művek megjelenési sorrendje mintha a szerzői intenciót is tükrözné: elvileg az elsőhöz, *Az utashoz* kapcsolódna a fele akkora terjedelmű második, a *Stella Maris*, annak párdarabjaként, esetleg függelékeként vagy kulcsaként. Mindez a két történet viszonyán is jól látszik, ugyanis a második mintegy tíz évvel az első előtt játszódik, annak főhősnője, Alicia pedig *Az utas* idején már halott, bár a regény flashbackjeiben fontos szerepet kap. Érdekes lenne egy fordított sorrendű olvasásélményt rekonstruálni – jómagam engedelmesen követtem a kiadási sorrendet, így sajnos csak elképzelnem tudom, hogyan működhetne így a két szöveg viszonya.

Bevallom, eléggé zavarba jöttem, amikor végigolvastam a két regényt. Aztán néhány kritikát, ismertető cikket és olvasói véleményt átnézve eszembe jutott Dávidházi Péter irodalmi kultuszokról szóló könyvének az a része, amikor az általa teodiceának nevezett jelenséget elemzi. Ez azt jelenti, hogy a teodicea teológiai problémájának mintájára [ha Isten mindenható és jóságos, akkor honnan kerül világunkba a rossz] egy zseninek kikiáltott szerző gyengébb művét a kritikusok és az olvasók különböző stratégiákkal próbálják megmenteni [vö. „Isten másodszülöttje”. *A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*, Gondolat, Budapest, 1989, 29–33.]. Klasszikusan a „nem a szöveg rossz, csak mi vagyunk kevesek a megértéséhez”, cizelláltabb változatban az, „amit gyengeségnek tarthatnánk, az valójában szándékos szerzői stratégia”, illetve ezekhez hasonló érvrendszer alapján igyekeznek bebizonyítani, hogy a legnagyobb írók nem tévedhetnek. A legtöbb általam olvasott kritika lelkesen méltatta McCarthy utolsó regényeit, sőt nem egyszer egyenesen az életmű csúcának kiáltották ki. Mások elismerték, hogy talán nem ér fel a szerző művészetének legnagyobb szövegeihez, de ezzel együtt fontos, az életmű újragondolására készítő alkotásoknak tekintették

őket. Alig néhány olyan bírálattal találkoztam, amely a szövegek problémáira igyekezett rámutatni [a honi diskurzusban eddig Sári B. László kritikája fogalmazta meg a legargumentáltabb és egyben a legradikálisabb véleményt a regények hibáival kapcsolatban [Öt bekezdés – két regényről, Jelenkor, 2023/10., 1145–1149.]].

Mert, e hosszúra nyúlt bevezető után leszögezném: véleményem szerint ez a két regény egy nagy író gyengébb műve[i]. Nagy íróé, ez minden hibájukkal együtt is látszik, de a vállalkozás sokkal inkább tekinthető monumentális kudarcnak, mint a pályát összegző, betetőző vagy akár új megvilágításba helyező alkotásnak. Az *utas* az 1980-as évek elején játszódik, többnyire New Orleansban, főszereplője Bobby Western hivatásos bűvár, egykori fizikus és autóversenyző. A történet színleg egy repülőroncs, egy rejtélyes utas [talán túlélő] és egy eltűnt táska körül bonyolódik. Utóbbiakat keresik a főhőst üldöző titokzatos figurák, akik lassan tönkreteszik életét, Bobby pedig kezdetben a rejtély nyomában, később pedig egyre céltalanabban bolyong, sorra veszíti el barátait, magányos remeteként fejezve be életét. Ehhez kapcsolódnak a különféle családi és egyéb szálak, főleg múltbeli események: elsősorban a főhős húga és szerelme, Alicia, a zseniális matematikus története, aki még az 1970-es években öngyilkos lett, de a regény visszatekintő epizódjaiban gyakran visszatér a lány, valamint a látomásaival, az őt meglátogató különös fantáziálényekkel folytatott vitái is fontossá válnak. A második szöveg, a *Stella Maris* teljes mértékben Aliciára koncentrál, az 1972-ben önként elmeegógyintézetbe vonult Alicia és pszichiátere közötti többfordulós beszélgetés jegyzőkönyve.

Bár Az *utasnak* alapvetően Bobby a főhőse, a két testvér története szorosan összefonódik: a szöveg Alicia halálának képével indul, hogy aztán átváltson egy korábbi eseményre, a lányt időről időre meglátogató furcsa alakokkal folytatott beszélgetésre [ezek a betétek alkotják a regény fejezeteinek elejét]. E vásári mutatványosokra (vagy „freakshow”-figurákra) emlékeztető karakterek a paranoid skizofréniával diagnosztizált Alicia kényszerképzetei és kísérei, vezetőjük pedig Kontergán Kölyök, egy három láb két hüvelyk [azaz nagyjából egy méter] magas, kopasz, sebhelyes figura, akinek kezei helyén uszonyoszerű képződmények vannak. Nemcsak a fejezetek elejének beszélgetéseiben fontos Alicia figurája, hiszen Bobby 1980-ban játszódó történetét is erősen befolyásolja a múlt, főleg annak két eseménye. Az egyik az Aliciával való beteljesületlen szerelem, amely mindkettejük sorsát meghatározta – fontos, hogy a két regényben a testvérpár csak egymás szólamain keresztül jelenik meg, hiszen Az *utas* regényidejében a lány már halott, a korábban játszódó *Stella Maris*ban pedig Aliciának a pszichiáterével folytatott párbeszédéből bontakozik ki a fivér-nővéri viszonyon túlmutató kapcsolatuk. Ráadásul a második szöveg legelején az is kiderül, hogy Bobby épp egy autóverseny-baleset következtében kómában van, így húga lényegében ugyanúgy kvázi halottként emlékezik rá, ahogy Az *utas*ban a bátyja a lányra. A másik múltbeli esemény is a családtörténet része, ugyanis apjuk a Manhattan-projekt keretében Oppenheimer munkatársaként részt vett az atombomba létrehozásában.

Bobby története, a repülőgép, az eltűnt táska és a titokzatos utas históriája hamar elsikkad, tulajdonképpen csak afféle „red herring”-ként funkcionál. Nem tudjuk meg, miért fontos a táska, ki vagy mi az a titokzatos hatalom, amelynek emberei üldözik a férfit, és a történet egyre inkább [némi túlzással] olyan lesz, mintha Kafka írt volna egy Pynchon-regényt (vagy fordítva). Bobby bolyong, menekül, az utas figurája

mindinkább saját karakterének metaforájává válik, egyre több információt tudunk meg múltjáról és hűgával közös múltjukról, valamint különféle, őt érintő vagy foglalkoztató kérdésekről a modern fizikától a Kennedy-gyilkosságig. Az *utas* történetét igen nehéz összefoglalni, mert alig van, ami önmagában nem lenne probléma, hiszen a McCarthy-művek sohasem a történetük miatt voltak érdekesek. A legtöbb klasszikus regénye [a *Véres délkörök*, a *Vad lovak* vagy az *Átkelés*] nagyjából ugyanúgy épül fel: a főhős céltalanul vagy valamilyen [látszat]céllal bolyong, útjába kerülnek különböző figurák, a kalandok egyszerre nagyon konkrétak és mégis mitikusak, időnként valamelyik szereplő [a legtöbbször valamilyen útszéli koldus, nyomorék vagy haldokló] elmélkedik Istenről és a világban lévő rosszról. E struktúra aztán a 2006-os [tehát a mostani regényeket megelőző] *Az útban* jut el a végpontig, ahol már nem a vadnyugat határvidéki tájain járunk, hanem valahol Amerikában az apokalipszis után, ahol apa és fia „fényhordozóként” vándorol, és remény nélkül próbál egy halott és ellenséges világban túlélni. Mindezt pedig a jellegzetes, vesszők nélküli McCarthy-mondatokkal, az aprólékos, részletező cselekvésleírásokba tűzdelt, erősen metaforizált, mitikus nyelven. Az *utas*-ban e nyelvhasználat csak ritkán mutatkozik meg [leginkább a szöveg lelegején, Alicia halálának nyitóképében, illetve a regényzáróban], a történet pedig időben is, térben is sokkal széttartóbb. Több szereplőt is mozgat, akik jóval gyakrabban jutnak szóhoz, mint korábbi regényeiben, és az egyébként önmagukban érdekes és jól felvázolt figurákkal [különösen emlékezetes Debussy, a főszereplő transzmemű barátnője] való beszélgetések újabb és újabb témákat, tartalmi rétegeket hoznak be. Így kerülnek egymás mellé az atombomba létrehozásának és felhasználásának következményeiről, Isten létéről és a világhoz való viszonyáról, a testi átalakulás tudati és érzelmi hatásáról, a modern fizikáról, a klasszikus zenéről vagy a Kennedy családdal kapcsolatos különféle összeesküvés-elméletekről szóló beszélgetések. Ha jól sejtem, e sokféleség valamilyen szinten összekapcsolódik [legalábbis a szerző össze kívánta kapcsolni], együtt hozva létre a 20. század kaotikus mitológiáját – a jelzőt nem elsősorban „zavarosként” értem, inkább a „káoszra épülő” vagy a „káoszból létrejövő” értelmében használom.

A korábbi regények nagy mítoszai – a szintén az incesztus motívumával játszó korai *Odakint a sötétség*, a vadnyugat világot egyszerre destruáló és metafizikussá tévő *Véres délkörök*, a bűnregénybe oltott, a gonosz mibenlétét problematizáló *Nem vénnel való vidék* vagy a világ lecsupaszított, posztapokaliptikus képét megjelenítő *Az út* – után itt az atombomba korszakának nyugati kultúrája válik centrálissá. Sőt, továbbmehetünk: azt a nyugati kultúrát ábrázolja, amely a 20. századra szükségképpen az atombomba pusztításába és a káoszba torkollik. A két főszereplő neve is beszédes [talán túlságosan is az]: a Western vezetéknevű funkciója nyilván nem szorul magyarázatra, keresztnévük pedig Alicia és Bobby a modern fizikai tanulmányok példáiban leggyakrabban szereplő két modellfigurára, Alice-re és Bobra utalnak. Ez utóbbit egyébként maga a lány fedi fel a *Stella Maris*-ban, fizikus apjuk „humorának” nevezve a névválasztást. A modern tudomány pusztítása az atombomba létrehozásának a család-történettel való összekapcsolódásában jelenik meg a legtisztábban [a testvérpár is Los Alamosban született, vagyis lényegében ők is az atomkutatások „gyermekai”], de a regény más motívumaiban is szerepet kap. Például Alicia „képzeletbeli barátjának” Kontergán Kölyöknek a nevében: a Kontergán [pontosabban „Contergan”] szó egy gyógyszer elnevezése, amelyet az 1950-es évek végétől forgalmaztak Nyugat-Német-

országban, és később Amerikában is népszerűvé vált. Hamarosan azonban kiderült, hogy a nyugtatóként és reggeli rosszulétek kezelésére alkalmazott orvosság igen veszélyes a terhes anyákra, mivel fejlődési rendellenességeket okoz a magzatokban: áldozatai például gyakran elcsökevényesedett végtagokkal születtek. Kontergán Kölyök uszonyoszerű kezei is erre utalnak – az eredetiben egyébként Thalidomide Kid néven szerepel, mivel az orvosságot ezzel az elnevezéssel forgalmazták az USA-ban, és éppen Kennedy idején tiltották be. [Bevallom, nem teljesen értem a fordítói döntést, hiszen egy átlagos magyar olvasónak sem a Kontergán, sem a Thalidomide nem cseng ismerősen, szerencsére hazánkba sohasem jutott el a gyógyszer.]

Olcso és közhelyes volna, ha a regény csupán arról szólna, hogy a „tudomány veszélyes”. Illetve pont annyira, mintha a korábbi McCarthy-műveket olyasféle „mondanivaló” alapján próbálnánk megragadni, mint mondjuk, „az ember gonosz”, „a világ ellenséges”, „Isten kegyetlen” stb. Nyilván nem ilyen egyszerű, itt sokkal inkább arról van szó, hogy a modern tudomány katasztrófái, a nyugati világ potenciális pusztulása alkotják azt az alapot, amelyre a mítosz épül. Vagyis, ahogy például a zsidó-keresztény mitológia a teremtésre vagy a megváltásra, úgy McCarthy utolsó műveinek megalapozó mítosza az atombombára, illetve, tágabban, a modern fizika és matematika megállapításaira (vagy a belőlük adódó metafizikai következtetésekre) alapozódik. Ez a mitikus szféra azonban valahogy mégsem működik annyira, nem válik olyan erőteljessé, mint ahogy a korábbi regényekben a realitás és a mítosz összekapcsolódott. Ennek pedig elsősorban strukturális okai vannak, pontosabban az, hogy szerkezete széteső, a narratíva bizonyos szálai elsikkadnak, szinte elfelejtődnek.

Persze azonnal hangot kaphat a kritikus teodicea, kiemelve, hogy mindez tudatos írói stratégiának tekinthető, hiszen egy pusztulásra és káoszra épülő világot miért is kellene (és hogyan is lehetne) rendezett narratívában ábrázolni. Azonban nem az a fő probléma, hogy a különböző szálak, félbehagyott, eltűnő történetkezdemények nem kapnak magyarázatot, hiszen ez az effektus például (hogy korábbi analógiámat ismét felhozzam) Pynchon regényeiben jól működik. Az *utasban* azonban a felvetődő, ám sehova sem tartó narratívák javarészt kioltják egymást, a szöveg egy idő után céltalanná és kissé tét nélkülivé válik. Időnként nagyon erős leírásokat követnek teljesen semmitmondó párbeszéddek, központinak tűnő elemek sikkadnak el [nemcsak a repülőgép-baleset felejtődik el egy idő után, de a Hiroshima-szál sem képes igazán erőssé válni]. Alicia és Kontergán Kölyök párbeszédeit pedig kifejezetten soknak éreztem, nem tartanak sehova, mintha fejezetenként egyszerűen csak újrakezdődnének [maga a torzszülött figurája sem annyira erős, mint ahogy McCarthy alakjaitól megszoktuk – az egyik kritikus például némiképp túlzó szarkazmussal egyenesen „Jar Jar Binks magasirodalmi megfelelőjének” nevezte [Beejay Silcox, *Stella Maris by Cormack McCarthy Review – a Slow-Motion Study of Obliteration*, *The Guardian*, 2022. december 7.]. Ahogy Bobby bolyongásai sem tudnak egy olyan koherens regényvilágot képezni, mint amilyen *Véres délkörök* főhősének, a „gyereknek” a hányattatásai, vagy az *Átkelés* Billyjének megszállott, ám egyre céltalanabb odisszeája révén létrejött. Paradoxnak hangzik, de McCarthy-nál korábbi nagyregényeiben működött az, ami itt nem: a káosz koherenciája, a lét legmélyébe hatolásért, a legkegyetlenebb egzisztenciális igazságok ábrázolásáért való folyamatos, a regénymondatokig nyúló zsigeri és zaklatott küzdelem.

A másik, ezzel szorosan összefüggő probléma a regény túlterheltsége. Mint említettem, számos figurát mozgat, a krimi- és szerelmi szál mellett összeesküvés-elméleteket vázol fel, a történelmi és családtörténeti vonallal párhuzamosan természettudományos, filozófiai és művészeti fejtegetéseket kapunk. Mintha az idő szerző ebbe a szövegébe mindent bele akart volna zsúfolni, amit tud és gondol a világról – időnként mélyen, máskor enigmatikusan, olykor viszont kissé felszínesen.

E túlterheltség még inkább jellemzi a második szöveget, a *Stella Marist*. A mű tulajdonképpen a szó szoros értelmében nem is nevezhető regénynek, hiszen egy hét fejezetben (ülésben) elhangzott beszélgetést olvashatunk Alicia és pszichiátére között a Stella Maris elmegyógyintézetben, ahová a lány nem sokkal öngyilkossága előtt önként vonult be. McCarthy regényeiben sohasem volt erős hangsúly a női figurákon, azok legtöbbször csak mellékszereplők. A szerző egy 2009-es interjúbán elismerve ezt, a készülő művéről szólva leszögezte: „Ötven éve tervezem, hogy egy nőről írjak. Sohasem leszek erre alkalmas, de egyszer meg kell próbálni” (John Jurgensen interjúja: *Hollywood's Favorite Cowboy*, *The Wall Street Journal*, 2009. november 20.). Habár kétségtelen, hogy Alicia alakja összetett karakter, valószerűnek a legkevésbé se mondható: zseniális matematikus, aki már tizenévesen doktori iskolába jár, hegedűművész, emellett a színesztéziától a paranoid skizofréniáig különféle mentális rendellenességektől szenved [ehhez már csak „hab a tortán” a testvére iránt érzett szerelme]. Mintha az „örült zseni” kissé [nagyon] elhasznált motívuma kerülne elő, és emiatt figurája nem kap igazi mélységet. A beszélgetés nem egyenrangú partnerek közt zajlik, mert habár elvileg orvos és beteg folytat egymással párbeszédet, Dr. Cohen nem igazán tud mit kezdeni Alicia szellemi fölényével, kérdései ellenére végig a lány irányít. Sok témáról szó esik, a gyermekkor, az apa figurája mellett a zenéről, a tudomány modern szerepéről, az érzékelés módozatairól, a tudat és a világ kapcsolatáról, Isten létmódjáról és a világhoz való viszonyáról, valamint különféle matematikai koncepciókról. Alicia ugyanis skizofréniájából kiindulva (vagy azzal összefüggésben) leginkább a megismerhetőség problémáin, a tudattól független világ létén és mibenlétén töpreng. Mint elmondja, középiskolás korában revelatív hatással volt rá Berkeley szubjektív idealizmusa, s a beszélgetés során folyamatosan citál (vagy inkább zanzásít) különböző filozófiai, matematikai és fizikai elképzeléseket Platónról Wittgensteinen át Fregeig, Gödeltől Grothendiecken át Feynmanig, hogy csak néhány nevet említek.

Most a kritikus nem tehet mást, kénytelen elővenni a teodicea másik nagy érvét. Ez manapság kevésbé divatos [lévén mindenhez értünk], de itt kénytelen vagyok elismerni hiányosságaimat. Talán nem a szöveg zavaros, hanem csak én vagyok kevés hozzá, mindenesetre a *Stella Marist* olvasva állandó érzésem volt az elveszettség, sokszor nem tudtam mit kezdeni a matematikai összefoglalásokkal. S itt le is csukhatnám a laptop fedelét, hiszen kicsik vagyunk e műhöz [legalábbis én], írjon róla olyan, aki egyként járatos a filozófiában, a zenében és a természettudományokban. Amiért mégsem teszem, az az, hogy a könyv mégiscsak regény, és nem filozófiai és tudományos értekezésként olvasom, hanem műalkotásként, és mint olyan válik problémássá. Most sem az a baj, hogy a szöveg sokféle utalásrendszert mozgósít, hanem, hogy ezek leginkább csak szentenciaszerű, néhány bekezdésnyire redukált összefoglalások szintjén maradnak, amelyek nem valódi mélységet hoznak létre, legfeljebb a mélység érzetét biztosítják. Ez az érzet pedig kétségkívül szédítő, hiszen

bár részleteiben gyakran elvesztettem a fonalat, a fejtegetések tétjét érteni vélem. Nagyon leegyszerűsítve: Alicia a világ megismerhetőségét kérdőjelezi meg, egy olyan végső ponthoz eljutva, ahol már a matematika is csak a káossal tud szembesülni. Isten, a tudás, a végső igazság (vagy nevezzük bárminek) megragadhatatlan, csak a végtelen terek némasága feletti rettegés marad.

Itt ismét az öregkori utolsó nagy mű szándéka érződik, mintha a szerző mindent össze akart volna kapcsolni, mindent bele akart volna írni e két szövegbe. Az is tudható, hogy McCarthy a regény írása idején a Santa Fe Institute-ban töltötte ideje java részét, az ottani kutatókkal beszélgetve, együtt dolgozva, és egyre inkább a természettudományos problémák kerültek érdeklődése középpontjába. Szövegszerű nyomai is vannak ennek a regényben, az intézet égisze alatt írt esszéjének, a tudattalan és a nyelv viszonyáról szóló szövegnek a gondolatmenete például világosan felismerhető a *Stella Maris* első fejezetének egyik részében [*The Kekulé Problem*. Nautilus, 2017. április 17.]. A probléma véleményem szerint itt is az, ami *Az utas* esetében volt, de még tovább feszítve: az egyes fejtegetések talán erőteljesebben összekapcsolódnak (vagy legalábbis jobban elhiszük a koherenciát), ám e szöveg kimondja, vagy folyamatosan elmondani próbálja azt, amit korábbi McCarthy-könyvek inkább megmutattak. A korábbi regényekben a filozofálások a szöveg integráns részei voltak, és a cselekménnyel, leírásokkal, hömpölygő mondatokkal együtt hozták létre a jelentést, míg itt a regény totálisan redukálódik, eltűnik a cselekmény, egyetlen hosszú beszélgetés, de inkább monológ, gondolatfolyam marad. Szédítő itt is a sokszor csapongó, olykor (számomra legalábbis) nem mindig követhető gondolatfolyamból, ha nem is olyan zsigeri erővel, mint korábban, de kibontakozik valami, amit azonban itt mintha az író már nem annyira nyelvi, művészi, sokkal inkább intellektuális problémaként fogott fel és igyekezett argumentálni. De pontosan akkor válik tényleg erőssé a szöveg, amikor McCarthy nyelve újra működni kezd: amikor Alicia logikai okfejtések helyett képekre vált, vagy *Az utasban* Bobby párbeszédei lassan átfolynak leírásokba.

Így tud mindkét regény zárata a hibák ellenére is erőteljessé, szinte katartikusává válni. Tulajdonképpen mindkét szöveg ugyanúgy végződik. A *Stella Marisban* Alicia elmondja, hogy tervezett egy végső utazást Romániába, ahol remeteként élt volna egyedül, állatokkal körülvéve, hogy így haljon meg magányosan és boldogan. Ezután arra kéri orvosát, hogy fogja meg a kezét, utolsó kézzszorítással búcsúzva el a világtól. *Az utas* vége felé Bobby is találkozik Kontergán Kölyökkel, ezzel vagy saját elmeállapotát téve bizonytalanná, vagy azt, hogy a figura csak Alicia képzelgése volt. A regény utolsó jelenetében pedig a férfit látjuk, ahogy remeteként él, egyedül, s tudva, hogy halálakor látja majd a lány arcát, s szépségét is elviszi magával a végső sötétségbe. Mindketten ugyanarra a pontra érnek el: a káossal, a világ megismerhetetlen, de alapvetően ellenséges voltával szembesülve magányosan, méltósággal mondanak búcsút. Akárcsak maga a szerző, és ennyiben e regények is szervesen illeszkednek az életműbe: itt is ugyanazokat a radikális kérdéseket járja körül, újra és újra szembenéz a káossal, és bemutatja e káosz működését a világban. Valamiféle negatív teodicea ez, a fogalomnak nem az általam korábban használt, hanem eredeti teológiai értelmében: a világban lévő rosszra és értelmetlenségre nem keres mentséget, hanem csak megmutatja, a mélyére hatol, és elfogadja, hogy a létezés esszenciálisan ilyen. Nem tudom, mennyire érezhető a kritikus ambivalens viszonya ezekhez a regényekhez.

Szövegem végére mintha kissé átfordult volna, talán annyit foglalkoztam a művekkel, hogy végül nem tudom kivonni magam a kultusból [és abból sem, hogy arról az íróról van szó, akinek néhány korábbi regénye életem legnagyobb olvasmányélményei közé tartozik]. Talán teodiceát írtam én is. Mert bármennyire is azt gondolom, hogy e két utolsó regény nem tartozik a legnagyobb McCarthy-művek közé, sőt alapvetően nem jó szövegek, mégis van súlyuk. Monumentális kudarc, jelentettem ki róluk korábban. De csak nagy írók képesek nagyszabású kudarcokra. *[Jelenkor]*

KISANTAL TAMÁS

Találd ki önmagad

TOMPA ANDREA: *SOKSZOR NEM HALUNK MEG*

Tompa Andrea legutolsó könyvével az írói életműben egy új tendencia látszik kialakulni. Az első három regénye, *A hóhér háza*, a *Fejtől s lábtól* és az *Omerta*, annak ellenére, hogy jelentősen különböznek egymástól, alapjaikban mégis hasonló prózapoétikai koncepciót bontakoztatnak ki (nem véletlen, hogy a kritika a Kolozsvár-tematika miatt „trilógiaként” könyvelte el azokat). A *Haza* című regénnyel ettől a koncepciótól – melyről maga a szerző is beszámolt: Tompa Andrea, *Így írtam az Omertát*, *Jelenkor* 2017/7–8., 816. – az író ugyanakkor már megpróbált eltávolodni: a *Haza* nemcsak a Kolozsvár-tematikától szakad el, hanem a korábbi Tompa-művek beszédmódjától is jelentősen eltávolodik. A *Sokszor nem halunk meg* első ránézésre mintha mégis visszatérne a „trilógiához”, hiszen ahogyan a szerző esszéje szerint az *Omertában* a „hiányzó” ötvenes éveket írta meg, úgy most azt gondolhatnánk, hogy a negyvenes évek is „hiányozni” kezdtek, a mű mégsem válik szoros értelemben vett holokauszt-regénnyé. A helyszín ellenére azonban a regényeket más témák is összekötik: például a színház. Gondolhatunk itt akár *A hóhér háza* Egérfogó című fejezetére, melyben a *Hamleten* keresztül mutatja be a szerző a kolozsvári színház sorsát, a *Fejtől s lábtólban* a bolondok házára, ahol az akkori [színházi] értelmiséget bűjtették, de az *Omertában* is megjelenik ez a vonulat, hiszen Décsi Vilmos Lali nevű barátjával színházba jár, és megtekinti az akkori „vonalas” darabokat. Az új regény a színházat egyenesen központi témává emeli. Ráadásul a könyvek mintha valami furcsa „átjárás” is megengednének egymás között: Janovics Jenő a *Haza* kivételével mindegyikben megjelenik, *A hóhér házában* megfeleltethető a nagymama és nagy-papa karaktere a *Fejtől s lábtól* két névtelen elbeszélőjével [erre Lengyel Imre Zsolt mutatott rá: *A részek lázadása*, *Műút* 2013/3., 67.], a *Fejtől...* női narrátora ugyanazon a szexuális beavatáson megy keresztül, mint a *Sokszor nem halunk meg* főszereplője [„A bugyi dörzsölni kezdi, ő pedig ringatja a térdét fejen állva” [222.]], és megjelennek azok a karakterek, immáron teljes valójukban, akik az *Omertában* csak említés szintjén voltak jelen [például Novák Anna/Harsányi Zimra].

A *Sokszor nem halunk meg* tehát nem egy szűk korszakot dolgoz fel, hiszen időben a negyvenes évektől a kilencvenesekig jutunk el. A regény Nagy Matild [Erzsébet]

életútját követi végig, azonban megérkezésétől (hiszen árva gyerek) nem a haláláig jutunk, hanem belső beteljesüléséig, amiről még a továbbiakban szót fogok ejteni. Az első, „Megérkezés” című fejezetben a fókusz még nem is Tildán, hanem nevelőjén, Erzsín van. Erre egy tudatos írói módszer épül: a narrátor Erzsire először „asszony”-ként hivatkozik, majd mikor elhangzik a férjezett neve, arra vált (Nagy Ferencné), és csak miután férje Erzsinek szólítja, akkor nevezi a narrátor is nevén (hasonló játszódik le Tildánál, aki esetében miután kiköti, hogy ne hívják Matyinak, akkor vált át a narrátor is Matyiról Tildára). Ez az eljárás arra hasonlít (és valószínűleg nem véletlenül), mint mikor a színen nem tudjuk a szereplők nevét, csak úgy és miután a másik megnevezte. A háború színtere, egyedül az első részben, sokáig egyetlen szoba-konyha. Itt különösen jól működnek azok a rövid, távolságtartó, szenttelen mondatok, amelyek a regény egészét jellemzik (talán csak az utolsó fejezet kivétel, ahol bár technikailag ez a módszer megmarad, de a fókusz, valamint a gyakori és hosszú párbeszéd miatt eltérő lesz a modalitás), valamint a narrációval jelöletlenül egybecsúszó párbeszéd, hiszen a cselekvések ismétlődésével (például a gyermek csitítgatásával) klausztrófób atmoszféra jön létre, mely különösen jól illeszkedik ahhoz, amiként a regény azt ábrázolja, hogyan szívárogo be a politikai hatalom a mindennapi életbe, a szereplők között is konfliktusokat szülve. Szintén erre erősítenek a részleges, fragmentált információk, melyekből a szereplők kizárólagosan tájékozódnak arról, hogy mi történik a táborokban. Erzsi és Feri folyamatos rettegésben bújtatják és nevelik leendő gyermeküket, miközben nekik nem lehet sajátjuk, így abszurd helyzet áll elő: bár a gyermeket a szülők számára rejtegetik, legalább annyira vágynak arra, hogy azok ne térjenek haza a táborból, és Matyit ne kelljen visszaadni. Erzsi hosszú karanténja alatt (ugyanis a náciakat bacilusként [103.], a fasizmust pedig purifikálandó betegségként írja le a regény [134.]) Berde Mária *A szent szégyen* című könyvét olvassa, mellyel a regény több szinten is kapcsolatot létesít. Egyrészt invenciózusan konfigurálja újra a „törvénytelen gyermek” fogalmát, mely kifejezés általánosan a házasságon kívül születettekre utal, azonban Tilda a náci törvények következtében válik azzá. Másrészt ahogyan Berde regényében a társadalom tagadja ki a főszereplőt „szent szégyene” miatt, úgy kell folyamatos rettegés alatt csendben tartani Tildát, akire szintén veszélyt jelenthet még a szomszéd is. Amiként a szereplőknek a valóság is részlegesen hozzáférhető, úgy a saját valóságukat is meghamisítva hozzák létre. Erre példa a szülőknél írt levél, melyben Tildával kapcsolatban a „csillagunk ragyog” kifejezést használja Erzsi (utalva ezzel akár a zsidókat megbélyegző sárga csillagra is), továbbá a szülőkről kitalált bombázási történet, a levelek, a napló meghamisítása/átírása, illetve az, ahogyan a deportálásról szóló *Gyávák és hősök* című darab próbáján vitatkoznak arról, hogy csendőr vagy katona volt az, aki a zsidókért ment: „Mert az volt odaírva a papírra, hogy jó a csendőr, s viszi őket. Erre azt mondja az egyik, mikor tanulják be a darabot, hogy ne legyen csendőr, legyen inkább katona. Akkor kezdtek vitatkozni s aztán mind kiabáltak is, hogy az bizony a csendőr volt, s nem volt ott semmiféle katona, a jó magyar csendőr ment be a házakba, mert ő emlékszik rá. De hogy most nem kell a csendőr, mert akkor felszítják a mi a fenét, hogy a magyarok ellen uszít a darab. A csendőr ki lett mind húzva. S akkor lett a katona” [115.]. De maguk Erzsiek is csak ebből a darabból értesülnek arról, hogy mi is történt valójában a táborokban, tehát a valóságról csak a művészet által nyerhetnek elképzelést, mely paradoxonra

a holokauszt kapcsán Kertész Imre is felhívja a figyelmet [*Hosszú, sötét árnyék* = Uő., *A száműzött nyelv*, Magvető, Budapest, 2001, 61–62.].

A regény további három fejezetében az elbeszélői fókusz és a regény témája is megváltozik. Erzsiről Tildára szegeződik a narrátori tekintet, és innentől kezdve Nagy Tilda identitása, annak keresése válik a fő témává. Természetesen Tilda önazonosságának kérdései már az első fejezetben megjelennek: zsidó szülőktől származik, és Erzsiek Tilda identitását meg-, illetve újrakonstruálják, amikor megkeresztelik, vagy amikor csíki, azaz székely származást diktálnak be az anyakönyvvezetőnél (ez egyébként ironikusan párhuzamba vonható azzal is, hogy Tilda eredeti vezetékneve „Székely”). Ezek az identifikációs problémák a regényben például a valóság narrativitásának korábban említett kérdésével is összhangban vannak, hiszen Tilda személyisége ezekből a meghamisított levelekből, az Erzsi által vezetett születési naplóból áll össze. A lány első találkozása önmagával, pontosabban önmaga hiányával – parafrázálva Nietzsche híres aforizmáját – egy osztálykiránduláson történik meg: „Matyi elsőben lemarad, elengedi a padtársa kezét, megáll, nézi a lyukat, a lyuk nézi őt, és szívja magába” [216.]. De ez a hiány később is megjelenik, mikor Tilda a katonai sírok között jár és mindegyik fejfára „Ismeretlen” van írva, majd a sírok között egy „TINE” feliratú papírt talál, melynek jelentése „Tőled. Neked. Rólad.”, így utalva arra, hogy amiképpen a katonákat is a háború fosztotta meg nevüktől, azonosságuktól, ő is hasonlóan az elszenvetője [239–240.]. Innentől kezdve Tilda – aki a lyukba nézésekor még Matyi – hiányként, semmiként definiálja magát, és ezt a hiányt az utánzással tölti ki, melyre a regényben maszkként hivatkoznak. A maszk jelentését a regényben később Titi oldja fel: egyetlen belső lényeket jelent, „melyet az arc csak részletekben tud” megmutatni [338.]. Tilda a regény folyamán ennek a hiánynak feloldására, önmaga megtalálására törekszik, melynek több stratégiája is megjelenik, például az Anne Frankéhoz hasonló napló írása [273.], vagy a smink használata [251.], melyek a belső lényeket mindig valamilyen szilárd, külsőleg felvett lényegként akarják pótolni. Mindennek kifutása a lány hivatása lesz: a színjátszás. Így ez, a kamaszkori identitászavar pusztá pszichológiai bemutatásán túl, több módon is jelentéssé válik a regényben, hiszen végig kapcsolódik ahhoz, hogy biológiai szülei elvesztése révén Tilda identitása egy hiány, melynek tényével így vagy úgy, de próbál a regény folyamán megküzdeni. Ezzel áll összefüggésben az például, hogy Tilda minden szerepet el tud játszani, de nem tud megírni egy fogalmazást, mert önmagát nem tudja kifejezni. Az identitás kérdését, pontosabban éppen annak dekonstrukcióját a többi szereplő révén is tematizálja a regény. Mint már említettem, Tilda „székely” önazonosságát nevelői igyekeznek megkonstruálni. Erzsi a zongoratanárról, Veráról azonban megállapítja, hogy zsidó, pusztán a külsőségek alapján, miszerint „az ilyet lehet tudni” [280.]. Azonban Tildáról ez mégsem derül ki a székely közösségen belül: mikor odautazik, egy táncest után hangzik el róla, hogy az ő vérükből való, hiszen „meglátszik a táncon, azt nem tudja olyan csinálni, aki tanulja. Az a vérbe van” [294.]. Magát a „székelységet” is felforgatja a regény: mikor Tilda Salamon Ernő egyik versét tanulja, Erzsi nem érti az „innapoli” szót (mely tájszó ünnepet jelent), és azt a költő szóalkotásának tudja be [231.]. De ugyanúgy a lágerből hazatért szereplők is az identitás bemutatásának terepévé válnak. Harsányi Zimra, aki Novák Anna/Ana Novac néven publikál drámákat, ezen alteregók, valamint lágerélményei bemutatása révén is e problémakörhöz sorolható.

[Harsányiról egyébként a szerzőnek tanulmánya is megjelent korábban: *A mosoly országai. Harsányi Zimra sok élete*, Korunk 2022/4., 50–58.] Tilda szerelme, Titi is ide tartozik, akinek eredeti neve Katz Bernát, és a lágerből hazajöve veszi fel a Titi Constantinescu nevet, s az ő oláh–magyar–zsidó identitását is probléma tárgyává teszi a regény: „Az az oláh. Hogy is bízhattál benne, kérdi Erzsi a piszkos edényt mosogatva, Tildának háttal. [...] Egyébként, Erzsi, ő nem oláh. Nem vagyok Erzsi neked! Ne monddad többet, hogy oláh. Még neked áll feljebb! Oláh, s készen van. Nem oláh, ismétli Tilda halkán. Zsidó. Erzsi némán nézi. Nem hiszem, mondja fojtott hangon. Hogyhogy zsidó? Valószínűleg úgy, hogy annak született. Hogy lehessen az?” [390–391.] Majd később éppen Titire mondja Erzsi, hogy meg sem látszik, hogy nem ő Tilda lányának apja [402.].

A regény, mindezzel szoros összefüggésben, azt sugallja, hogy az identitás narratív konstrukció. Egy megemlékezésre készülve hangzik el – a holokauszthoz kapcsolódó módon – egy Salamon Ernő-vers elemzése során, hogy valaki „[a]ttól zsidó, hogy ütök” [408.]. Az eddig idézett részletek alapján tehát az identitás alapvetően a másik által elgondolt (jelen esetben megbélyegzett) narratívában születik meg. Később a társulati ülésen megvalósuló ideológiai képzés szintén ezt viszi színre: lehet, hogy a származás eltér, de a nemzet egységes – itt azonban Tompa az *origini* [eredet/eredeti] latin gyökerű román szóval érdekesen játszik rá a problémára. Mindehhez kapcsolódik továbbá az is, hogy Tilda egy interjúban a nevelőit először tünteti fel jó színben, és szüleiként hivatkozik rájuk [447–448.], illetve a Palival közös öltözői jelenet is: „Hát. Én nézem ezt a tükröt, kedves Pali. / És mit lát benne, művész? Egy fiatal tehetséget, egy ígéretet, egy nagyszerű művészt és édesanyát, nem igaz?” [435.]

A színház is Tilda identitásának fontos terepévé válik, az általa játszott darabokkal rendre párhuzamot létesít a szöveg, például Antigoné és testvéreinek sorsa, illetve az övé között, Erzsi és Tilda kapcsolata pedig a *Rómeó és Júlia* próbáin és bemutatóján vetül egymásra. Az utolsó fejezet részletes leírása *Az utolsó vonat* című monodrájának, mely előadással Tilda deportált szüleihez kísérel meg kapcsolódni (kudarcosan), továbbá végső, *Oidipusz király*-előadása is nyíltan utal önazonosságának megtalálására: próba közben folyamatosan hullanak le Oidipusz maszkjáról a darabok, míg végül teljes egészében lekerül, így egyesülve a szereppel, illetve a szerep által színre vitt sorssal [mikor Titi közli, hogy szeretné, ha Tilda játszaná Oidipuszt, Tilda lába is bedagad, mely szintén jelentéssé [561.]].

A regényben a fény és a sötétség viszonyának motívuma szoros összefüggésben van az identitás kérdésével. Többször, több helyzetben is előfordul, azonban most csak a legfontosabbra térek ki. Minden fejezet végén előtérbe kerül a fény és a sötétség: az első fejezetben Erzsi téztafőzés közben közli azt a kulcsmondatot, mely az értelmezésben végig szerepet kap: „Kavarjad, amíg egy csomó se marad benne. Egy se. A simát szeretik az emberek, nem a csomót [...]. Sima, mondja, tiszta sima. Fénylik már?, kérdi Erzsi, s nem fordul hátra. Mitől fénylik? Magától. Ha fénylik, akkor készen van.” [204.] A tézta simasága és fényessége, tehát kész állapota, illetve maga a „fényes” helyzetbe való eljutás lesz a regényben az önazonosság motívuma. Antigoné karakteréről hangzik el, hogy ő is a sötétségből a fény felé halad, a gyászból a ragyogó mártírium felé [413.]. A sötétség Tilda karakterében a második és harmadik fejezet végén a színjátszáshoz kötődik: a másodikban egy otthoni próba után fekszik, és a „világ kihuny” körülötte

[sokatmondó, hogy míg a világ kihuny, addig minden kisimul: ez utalhat a színjátszás óvó közegére, amit maga Tilda fogalmaz meg a regény végén]. A harmadik fejezet zárlatában Tilda és lánya, Klári (szintén beszédes név) arca összeér, és tenyerükkel eltakarják a fényt, miután kapcsolat létesül a műben a bújócska és a színház között. Az utolsó fejezet végén pedig miként Antigoné, Tilda is eljut a sötétségből a fénybe, az *Oidipusz*-előadás után a lány csukott szemmel megy az étteremhez, és végül [a regény záró mondatában] kinyitja a szemét, és beengedi a vakító napfényt [589.].

Az identitáson túl – ám azzal szoros összefüggésben – a regény másik fő témája a holokauszt. Erénye a műnek, hogy ehhez a kérdéshez nagyon finoman nyúl, és sikerül olyan dilemmákat feldolgozni, azokat irodalmilag bemutatni, melyek a holokauszt-diskurzusnak is fontos részét képezik. Ilyen az, mikor Erzi és Feri személyesen végignézik a zsidó rabokat ellenőrző és megalázó bábanők pereit [149–160.], melyekben keverednek és összezavarodnak a jogi-morális viszonyulások, illetve kifejeződik a tanúságtétel lehetetlensége is [van olyan tanú, aki hallgat és csak mutogat, de olyan is, aki nem bír a tárgynál maradni felindultságában]. De a már említett színházi jelenetek is lényeges szerepet játszanak a holokauszt tematizálásában: Antigoné és Tilda élete, sorsa között is kapcsolatot létesít a regény, ami a holokauszton keresztül válik nyilvánvalóvá [Tilda is elvesztette testvéreit, akiket nem tud eltemetni [330.]]. Maga a test hiánya is – amit a mű *expressis verbis* köt a háborúhoz – egy ilyen kötés élet és dráma között, hiszen az antik darabban legalább a színpadon megvan a test, míg a háború után csak a pusztá hiány válik érzékelhetővé, hiszen Auschwitz – Agambennel szólva – a halált is elvette. [„Auschwitzban nem halnak meg, hanem holttesteket gyártanak. Halál nélküli holttesteket, nem-embereket, akiknek elhunyt a szériagyártást növeli.” Giorgio Agamben, *Ami Auschwitzból marad. Az archívum és a tanú*, ford. Darida Veronika, Kijárat, Budapest, 2019, 62.] Az *Antigonén* keresztül a holokauszt megnevezésének kérdése is szóba kerül: „Antigoné megcselekszi az áldozatot, utána őt áldozzák fel. Ez a mártírhál – valamiért feláldozza magát a hős. Egy magasztos célért. Antigoné tudja, hogy miért áldozzák fel, ezért is magabiztos” [339–340.]. Ebben az ellentétben az „áldozat” és a „mártír” fogalmának használhatatlansága, értelmetlensége világlik ki a holokauszt perspektívájából. Hiszen míg Antigoné sorsa és cselekedetei felől nézve mindkét fogalomnak van értelme, addig a szereplők számára minden ilyen fogalom használata az értelemadásnak pusztán kudarcos kísérlete lesz. Ez a kiüresedetségi látszódiák később a mártírokra emlékezős jelenetében is, mikor egy-egy verset szavalnak el a szereplők, és a végén felveszik az ezért járó „gázsit” [411.]; illetve *Az utolsó vonat* előadásához kért engedélyben is, amelyben ugyanolyan semmitmondó, üresen kongó szavak hangzanak el a korszak által elvárt antifasiszta érvmenetben [474–475.].

Ezen a témán keresztül a regény még egy olyan, önmagába záródó életművet is megidéz, mint Kertész Imréé. Erzi által a légerek pokolhoz való hasonlításakor joggal juthat eszünkbe Köves és az újságíró párbeszéde a *Sorstalanság*ból, amelyben az újságíró a pokolhoz hasonlíthatná a borzalmakat [még ugyanaz a kétely is megjelenik, mint ami Köves replikájában is megtalálható: „Hogy a pokol se fogható ahhoz, ami történt. A németbacillus mindent megölt. Mert a pokolban. Hát ki járt a pokolban, hogy tudja?” [103.]]. A *Sorstalanság* fő problematikája is felbukkan [mely a tanúságtételeknek is alapkérdése]: hogyan ver éket a nyelv mint eszköz és a megértés közé a

tábor: „Hát, kérem szépen, nemcsak új törvényt kell alkotni, hanem kérem új szavakat is, mert olyasmikre kell találni szavakat, amik eddig nem történtek meg az emberi történelemben.” [138.] [Minderről lásd: Szirák Péter, *Kertész Imre*, Kalligram, Budapest, 2003, 12–13. Újabban Balogh Gergő foglalkozott a kérdéssel: *A túlélés gazdaságtana*, megjelenés előtt.] De ide tartozik az is, mikor Zimra Tildának saját naplója befogadhatatlanságára hívja fel a figyelmét: „Nem kell megértsed ezt a naplót, nem a te világod. Ez a miénk. Ez mindenkinek idegen, aki nem volt ott. Ez volt a mi életünk.” [353.] Erzsí Tildával a regény elején a *Piroska és a farkas*-előadást, majd Ferivel a *Gyávák és hősök* című darabot tekinti meg, mely utóbbi a légereket hivatott bemutatni. A két mellérendelő szintagma egymás mellé állítása már önmagában jelentésszerű, hiszen a gyáva és a hős jelző nem jelöli, kire érte az üldözött és üldözőt [Piroska és a farkas] alapvető ellentétét. A hóhér és áldozat szerepeinek felcserélődésére azonban Erzsí is felhívja a figyelmet: „Te, kérdi aztán Erzsí, itt mit akart mondani ez a darab, hogy kik a gyávák? Akik hagyták az ilyesmit? Kire értette?” [117.] E ponton szintén eszünkbe juthat akár a *Sorstalanság* utolsó jelenetei közül Köves beszélgetése az öregekkel, de Kertész több más írásában is megjelenik a dilemma. [„Merev szétválasztások helyett kísérteties és rettenetes azonosulások szemtanúi lehetünk Kertész regényeiben. A fogoly az örrel azonosul, az áldozat a hóhérral.” Földényi F. László, *A művészet hentesbárdja. Kertész Imréről*, Alföld 2003/11., 80.] Kertészen túl még több más szerző művét, tanúságtételét idézi meg Tompa: Harsányi Zimra, Földes Mária [kinek drámája, a *Hősök és ellenállók* a korábbi szembenállásra ironikusan reflektál, hiszen ez már a korszak ideologikus hangnemében íródik] és Rózsa Ágnes szintén szerepel a regényben, nem beszélve a tömérdek drámaszövegről, melyeket szintén magába épít.

A fentebb kifejtettek, a témák és a poétikai eszköztár bemutatása a regény erősségeit hivatottak kidomborítani. Azonban nem lehet figyelmen kívül hagyni azokat a pontokat sem, ahol a mű gyengeségei megmutatkoznak. Mivel sok erős, fentebb hivatkozott párhuzamot akár a holokauszt, akár az identitás vonatkozásában a regény maga tesz explicitté, az elbeszélés több helyen is zavaróan didaktikussá válik. Ez leginkább a regény második felét jellemzi. Szembeötlő példa erre a záró beszélgetés Titi és Tilda között arról, kinek miért fontos a színház [itt a lány maga oldja fel, mit jelentettek számára a maszkok, a karakterek [548–550.]]. A színházi próbákat bemutató jelenetek is sokszor ebben fulladnak ki, hiszen ahogyan ilyen helyzetekben elvárható, egy interpretáció is elhangzik a darabról. Ezek azonban túltelítik a szöveget, sokszor nagyon is egyértelművé téve a kapcsolódásokat [gondolhatunk itt akár a *Rómeó és Júlia* dada alakjának, valamint Erzsinek a viszonyára, mely azonosságot olyannyira nyilvánvalóvá teszi a mű, hogy az azonosulás és boldogság megtalálásának pillanata hollywoodi szuperprodukciókat idéz]. Maguk a párbeszéddek is sokszor futnak bele ebbe: ilyen Ágnesnek az identitásról kifejtett három megküzdési stratégiája [440–445.], vagy Gyula Istenről szóló eszme-futtatása, melyek végül nem szervesülnek a regény gondolatmenetében, inkább esszébetétként funkcionálnak. Hiába kerülnek elő a holokauszt kapcsán izgalmas és fontos meglátások, a párhuzamokat jószerével mind maguk a szereplők vonják meg, sokszor nagyon is egyértelműen, nehogy az olvasó egy percre is eltévessze, mire kell gondolni: „A görög színpadon nem mutatunk be se ölést, se gyilkosságot. Az *Antigoné*-ban három is van, vág közbe Tilda. De nem az ölés a fontos, hanem a következménye. Csakis a következménye a fontos.

Mi történik azután, amikor valaki ölt. Önmagában az ölés nem volna érdekes, csak ha következménye van. *Van olyan, hogy nincs következménye?*” [415. [Kiemelés – P. Z.]] Azonban ezek a holokauszthoz kötődő témák a főszereplő-választásból adódóan nem tudnak beépülni igazán a regénybe, hiszen ez végső soron Tilda regénye, az ő önazonosságának kereséséről szól, s a holokauszthoz ő is csak közvetetten tud kapcsolódni, hiszen nem túlélő. Illetve mintha Tilda identitásának kérdését is valamelyest önellentmondás járná át, hiszen – mint említettem – a regény végén az önazonosság állapotába jut ugyan a főszereplő, ám mégsem tudjuk meg, hogy ez voltaképpen mit is jelentene annak, aki önmagát végig „semmiként” definiálta [hacsak *Az utolsó vonat* kudarcos előadását nem tekintjük úgy, hogy voltaképpen az identifikáció képtelensége is egyfajta előrelépés az identitás kialakulásában].

„[H]ibátlan művet csak a középszerűek tudnak írni” – írja egy esszéjében Spiró György [*Negyven év múltán*, *Tekintet* 2003/4., 6.], akinek a neve a regényben is előkerül. Tompa Andrea új könyve egy tendencia része, azonban nem a vége. *A Sokszor nem halunk meg* kétségtelenül próbálja a korábban bejáratott beszédmódot megújítani – gondoljunk csak a gazdag kultúrtörténeti ismeretanyag bemutatására a korábbi regényekben, aminek a *Sokszor...* világépítése inkább ellentéte –, azonban nem mentes bosszantó hibáktól sem. Hiszen minden olyan törekvés egy prózairónál, amely a megszokottól kísérel meg eltávolodni, és igyekszik saját nyelvét felfrissíteni, megújítani, rejt magában buktatókat. [*Jelenkor*]

PAPP ZOLTÁN

Mozi a válságban

KALMÁR GYÖRGY: *A VÁLSÁG MOZIJA. A 21. SZÁZADI EURÓPAI RENDEZŐI FILM*

A krízis szó etimológiája szerint egy betegség lefolyásának arra a szakaszára utal, amikor eldől, a beteg életben marad, vagy meghal. Azt mondjuk, hogy a beteg válságos állapotban van, vagy hogy állapota kritikus, s hamarosan eldől, kórtörténete milyen irányt vesz. A válság megtapasztalása – legalábbis külső nézőpontból – maga is leírható várakozásként, a jövő bizonytalansága felett érzett aggodalomként, egyáltalán: olyan időintervallumként, amikor nehéz komolyan vehető, biztos kijelentéseket tenni. Míg a válságos állapot felismerése viszonylag egyszerű, hiszen beköszöntét egyre egyértelműbben megmutató tünetek jelzik, addig e tüneteket értelmezni, a krízis kimenetelét és lefolyását megjósolni alapos ismereteket és megfelelő gyakorlatot igényel, legyen szó orvostudományról vagy – ha a krízis metaforáját történelmi, politikai és kulturális gyakorlatokra is kiterjesztjük – humán- és társadalomtudományokról. Kalmár György *A válság mozija. a 21. századi európai rendezői film* című értekezése éppen ilyen feladatra vállalkozna: a kilencvenes évek végével beállt általános válságtünetek és -hangulat leírására, annak az európai művészmozira gyakorolt hatásának a feltérképezésére. A szerző már csak a krízis természetéből adódóan sincs egyszerű helyzetben, hogy könyvének recenzióját már ne is említsük.

A beszédhelyzet nehézsége ugyanis nem pusztán a válság tényében, hanem annak természetében keresendő. Ahogyan Kalmár – a böngészési előzményeinek az algoritmust összezavaró, annak egymással nehezen összeegyeztethető ajánlataira történő, némileg hivalkodó hivatkozással – megjegyzi: éppen a válság egyik jeleként olvasható, hogy a kialakult „komfortzónákból” vagy „buborékokból” történő kilépés maga is a darabjaira hullott közmegegyezés és az egymással össze nem mérhető, zárt gondolatrendszerek közti áthágásként értelmeződik, s ekként nem a józan ész vagy a tudományos diskurzus, hanem az „őrült beszéd” terepe [13.]. Mit is mondhatnánk akkor, ha érvelésünk lepattan a véleménybuborékok felszínéről? Vagy még ennél is alapvetőbb módon: hogyan érthetnénk szót egymással, ha a gondolataink érvényének határát kijelölő kulturális diskurzusaink radikálisan eltérő kultúra- és médiafogyasztási szokásaink következtében még csak nem is érintkeznek egymással? Ha nincs közös vonatkozási pont és esély az értelmezési keretek közelítésére? S ha amit eddig elgondoltunk – például arról, amit Kalmár némi fogalmi inkonzisztenciát is megengedve nemes egyszerűséggel csak „modernitásnak” nevez – „minden racionális, felvilágosult és pragmatikus alapelv ellenére” egyszerűen csak „hitvallás-sá” minősül, s benne az „utópiák” iránti meglehetősen „dogmatikus” vonzódásunk nyilvánul meg csupán [20.]? Ha a világ nem úgy és nem attól lesz jobbá, ahogyan azt mi korábban elképzeltük? S hogy mindezek alapján fel kell-e adnunk „racionálisnak”, „felvilágosultnak” vagy éppen „pragmatikusnak” gondolt elveinket? Megannyi kérdés, mely a humán- és társadalomtudományok esetében [is] válaszra vár, különösen a nemzetközi szinten érzékelhető biztonságpolitikai, gazdasági, demográfiai, ökológiai – és az ezek következtében és velük összefüggésben kialakuló – ideológiai és intézményes válság idején [22.]. S ha mindez még nem lenne elég, a válság általános leírása még tovább bővíthető a nyilvánosság szerkezetének átalakulásából adódó bonyodalmakkal [26–27.], az identitáspolitikai kérdésfeltevésekkel, melyek a tudás és a kultúra területén a „fehér férfi” hegemoniájának megkérdőjelezésére és lebontására irányultak [32.], miközben a hagyományos társadalmi szerkezet és hierarchia maga is jelentős átalakuláson esett át a kiszolgáltatottság új formáit és rendjét (pl. prekariátus) megteremtve [35.]. Ezek a fejlemények, melyekkel Kalmár könyvének előszava is igyekszik számot vetni, nemhogy a fukuyamai „történelem végét” (tulajdonképpen a történelem terhétől való megszabadulást) nem hozták el, hanem nagyjából az ezredforduló óta – bár a korai fejlemények egészen a hetvenes évektől detektálhatóan jelen vannak a nyugati típusú társadalmak és kultúrák alakulástörténetében – szinte folyamatosan fenntartják a válság helyzetét és érzetét.

A *válság mozija* ebben a szélesen – néha talán túlságosan is szélesen – értelmezett keretben teszi fel a maga kérdését: hogyan reagált az európai művészfilm, annak is javarészt fehér férfiak által jegyzett, fehér férfikkal foglalkozó, s talán nemcsak fehér férfiakhoz szóló szegmense erre az általános válsághelyzetre? Az európai művészfilmre vonatkozó kérdést Kalmár érvelése szerint ráadásul annak hagyományai is indokolják, hiszen egyrészt feltűnő „társadalmi elkötelezettsége” és „a marginalizáltak iránti empátiája” lehetővé teszi számára a fősodor nézőpontjának „kiegészítését” [45.], másrészt a sematikus műfaji megoldásokat elutasító, rendezőifilmes attitűd, az egyediben az általános felmutatására irányuló törekvés, a narratív lezárásnak való ellenállás [47.] maga is a kérdezés szándékának megnyilvánulásaként értelmezhető.

Vagyis nem csupán az általános válsághelyzet tükröződik az európai művészfilm reprezentációs válságában, hanem ez a reprezentációs válság egyben az általános válsággal való foglalkozás alapvető terepeként adódik: azt jelzi, ahogyan az európai művészfilmes rendezők egy része – több-kevesebb sikerrel – számot kíván vetni magával a válsággal. Így Kalmárnak az érvelés szerkezetében is tükröződő törekvése, hogy több szempontból bemutassa a válság összetevőit, majd az erre válaszoló rendezők általa elemzett alkotásaiban megnyilvánuló megküzdési stratégiáit értelmezze, alapvetően megalapozott elképzelésnek tekinthető, még ha – mint azt látni fogjuk – megvalósítását helyenként hibák és pontatlanságok tarkítják, s magának az érvelésnek a szerkezete is rugalmatlannak tűnik. Előbbiek korrigálhatóak lettek volna, utóbbiak pedig – különösen mivel egy angolul már napvilágot látott könyv „magyarított” változatát olvassuk – a hosszabb lélegzetű tudományos prózának a szerkezeti nehézségeiből következnek. Ezeket a megfelelő helyen jelezni fogom majd, de most rátérek arra, hogyan látja és tárgyalja Kalmár a válság mozijának legfontosabb, szövegében tematikus egységekbe tömörülő kérdéseit.

A bevezető fejezetet követően *A válság mozija* érvelése hat, egymástól javarészt függetlenül kezelt nagyobb tematikus egységre bomlik, melyek mindegyikét egyenként három filmelemzés hivatott alátámasztani. Ezeknek a fejezeteknek a témái a következők: a világtól való elvonulás, a múlt feldolgozatlanságának problémája, a függőség és az eszképipizmus jelenségei, a migráció ábrázolása, a jobboldali radikalizmus bemutatása, valamint az öregség problémáinak színrevitele. Kalmár véleménye szerint a témát és a hozzá kapcsolódó filmek elemzését az köti össze, hogy „mind az európai filmet, mind engem jobban foglalkoztat az a mód, ahogy egyes kortárs ideológiai fantáziáink *nem* valósulnak meg egyes férfiak életében, mint maguk ezek a fantáziák” [52.]. Ahogyan a többes szám első személy tudományos prózai konvenciókból következő használata miatt ebből a mondatból sem derül ki, hogy kinek a „fantáziáiról” van szó, úgy az egyes témák felvetése is esetlegesnek hat. Egyes jelenségek, mint például az elvonulás, a feldolgozatlan múlt kérdései, a függőség, a migráció ábrázolása elég régóta jelen vannak az európai filmművészetben (ezt a történetet mintha a szerző nem mindig ismerné vagy ismerné el megfelelően), másrészt az érvelés az egyébként méltánylandó heurisztikus felvetésen túl egyáltalán nem indokolja, miért, miért most és miért ebben az összefüggésben kellene egymás mellé rendelni őket. A szerző akkor sem teszi világossá a témák összefüggéseit, amikor az adott esetben szinte nyilvánvaló lenne, mint például a jobboldali radikalizmus és a „dühös öreg férfiak” ábrázolásának kapcsolata esetében, ahol is kiderülhetne, hová lett (az érvelésből) a baloldali radikalizmus, illetve milyen problémák közös érzékelése kapcsolhatja össze a jobb-, illetve baloldalnak nevezett politikai formációkat, illetve azok szélsőségeit [itt egy pillanatra féltetéve az elvszerű politikai megkülönböztetések jogosságának kérdését]. Vagyis ezeknek a kapcsolatoknak a feltárása tulajdonképpen akár el is mélyíthetné a könyv érvelését. Az elemzésre választott filmek listáját is érheti némi kritika, annak a tiszteletreméltó törekvésnek ellenére, hogy Kalmár egyrészt igyekszik közismert és az érdeklődés homlokerén kívüli alkotásokat is bemutatni, másrészt választásai révén felvillantja az európai művészfilm sokszínűségét. Kimaradnak a lentebb felelegetett fontos előzmények és együttállások, s helyüket elsősorban az amerikai tömegfilmre és annak kontextusára tett utalások pótolják. Ez a globalizációs

keret miatt néhol megengedhető kontextuális pontatlanság azonban több helyen is gyengíti a szerző érvelését, különösen a nemzeti és a lokális kontextusok áttekintésének hiányában. Ezen általános megjegyzések után ideje közelebről, egyesével is szemügyre venni Kalmár értelmezéseit.

Kalmár a „visszavonulás rítusait” elemző fejezetben a nyilvánosság átalakult szerkezetének és az ellenállás lehetőségeinek kontextusában tárgyalná Komandarev *A világ nagy és a megváltás a sarkon ólálkodik*, Mundruczó Kornél *Delta* és Papadimitroulos *Suntan* című filmjét. Talán nem is lehetett volna ennyire különböző alkotásokat választani a téma sokrétűségének bemutatásához, hiszen *A világ nagy...* a politikai átalakulásokkal kapcsolatos kiábrándultságot dolgozza fel a nosztalgia kérdéseit is érintve, a *Delta* egy közelebről meg nem határozott értelmiségi kiábrándulás történetét viszi színre egy mitizált keretek között, míg a *Suntan* leginkább a vígjáték műfaji kellékeit használva beszél a generációs különbségekről és válságokról. A fejezet elemzéseire felvázolt kontextus megállapításai helyenként vitathatóak: nem világos például, hogy amennyiben az elvonulás kérdéseit vizsgáljuk, nem kell-e ennek a filmekben általában térbeli mozgásként is elképzelt történetnek a koordináta-rendszerére is rákérdeznünk. Kalmár ugyan felveti a nyilvánosság különböző szintjeinek a metaforáit releváns szempontként, mint amilyen a „coming out” vagy a „saját szoba”, azonban bevezetőjében nem beszél magának a nyilvánosság szerkezetének a különböző információs és kommunikációs technológiák elterjedésének hatására bekövetkezett radikális átalakulásáról, melyet az általa elemzett, az elvonulás történetét elbeszélő filmek helyenként látványosan elhallgatnak (az első két film 2008-ban, a harmadik 2016-ban készült, de nem számolnak a technológiai környezet megváltozásával). Ebből a szempontból legalábbis említést érdemelt volna az *Eksztázis* (eredeti címén: *Climax*, rend. Gaspar Noé, 2018) vagy a *Lavina* [*Turist*, rend. Ruben Östlund, 2014], vagy, bár a férfi szerepekkel csak áttételesen foglalkozik, a *Titán* is [*Titane*, rend. Julia Ducornau, 2021]. Ezek a filmek ugyanis nem csupán az elvonulás trópusaira, de annak a technológiai környezet átalakulása nyomán létrejött bonyodalmaira is felhívják a figyelmet. A példákban is látszik talán, hogy Kalmár leginkább a kelet-közép-európai és az angolszász kontextusokban érzi otthon magát, s e kettő ráadásul nem is mindig talál könnyen egymásra: nehezen érthető például, hogy Komandarev kapcsán hogyan kerül elő a dicső régmúlt politikai és kulturális hasznosítására szakosodott brit „örökségfilm” lehetséges kontextusként [68.], és bár az „előbújás” és a „saját szoba” kiválóan működnek metaforaként, legfeljebb csak jelezhetik annak szükségét, hogy az elemzések leírást adjanak arról, ahogyan a kérdéses filmek a terek ábrázolását működtetik. Ez a legtöbb esetben meg is valósul, ám továbbra is kérdés marad, hogyan viszonyul a térábrázolás az egyes filmek maszkulinitás-konceptióihoz. Mert míg Kalmár saját állítása szerint a térbeli mozgásokat akként értelmezi, ahogy „a szubjektum a hegemon normáktól eltérő identitást [és/vagy szexualitást] élhet meg” [66.], érvelésében eltekint attól, hogy a különböző maszkulinitások általában rendszert alkotva tartják fenn magának a maszkulinitásnak a hegemoniáját (ez a vonatkozó stúdiókban fontos elképzelés és belátás különösen pregnáns például a *Delta* esetében). És az elvonulás történeteiről szólva – ahogyan egyébként máshol a kötetben Kalmár sikeresen jelzi – el lehetett volna gondolkodni a műfajiság és a művészfilmek, valamint az affektus kérdéséről is. Ebből a szempontból ugyanis

a *Suntan* díjai ellenére is kívül esik az európai művészfilm szűkebb meghatározásán, mert a komédia műfaji kódjait affektív áthangolásuk révén nem sikerül a művészfilm/szerzői film keretében integrálnia.

A múlt feldolgozásáról (vagy annak hiányáról) szóló fejezet az egyik legérdekesebb a példaként választott filmek tekintetében. Kalmár értelmezései, ahogyan egyébként a legtöbb esetben, meggyőzőek, ám a kontextus felvázolásával és árnyalt bemutatásával, illetve az elemzésekből levont következtetésekkel kapcsolatban már akadnak problémák. Én magam legalábbis nehezen tudok mit kezdeni az olyan, történeti nézőpontból erősen megkérdőjelezhető kijelentésekkel, mint hogy „[a] 20. században az intézményesült kommunizmust és a fasizmust is jórészt külső erők kényszerítették a kelet-európai országokra” [135.]. Vagy hogy „[a] történelmi büntudatra épülő áldozatközpontú emlékezetkultúra, a tudatosan szervezett multikulturalizmus vagy a politikai korrektség 21. századi változata mind olyan szociokulturális mintázatok, melyek specifikusan nyugat-európai történelmi tapasztalatok hatására alakultak ki” [134.]. Mintha Kelet-Európa egységes, ideológiai befolyásnak végletesen kiszolgáltatott, mi több, történetileg homogén tömb lenne, és a multikulturalizmus kizárólag nyugat-európai tapasztalat. Kalmár ráadásul mintha azt is sugallná, hogy a keleti és nyugati, eltérő történelmi fejlődési ívek tehetők felelőssé azért, hogy „Európa 1989–1990-es újraegyesítése (vagy pláne a keleti blokk 2004-es csatlakozása) és a 2008-as pénzügyi válság között eltelt idő nem volt elég ahhoz, hogy Európa keleti és nyugati fele [...] valóban összeszokjon” [135.]. Ennek ellenére az elemzések alapján Kalmár joggal állítja, hogy „[a] középszerű, eredeti esztétikai elképzelések és valódi etikai erő nélküli példák, melyeken érzik, hogy egyszerűen a kiszámítható ízlésű filmtesztületi bizottságok, fesztiválszűrik és a jó szándékú művelt közönség ízlésének kiszolgálását célozzák” [137.], kétségtelenül megtépták a hagyományos emlékezetpolitikai megközelítésmódokat alkalmazó, kritikátlan és egysíkúan moralizáló ábrázolásmódokat. A – főleg *A dicsőség arcai* (rend. Rachid Bouchareb, 2006) és a *Hidegháború* (rend. Pawel Pawlikowski, 2016) kapcsán – felmerülő kérdés Kalmár szerint csak az, hogy képes-e a leginkább az európai fesztiválok közönségének szóló művészfilm felülemelkedni az emlékezetpolitika esztétikai csapdahelyzetén, s lemondani a végső számvetésről a történelemmel, feladni a reményt, hogy kívül kerüljön a hamis történelmi narratívákra, és egy erkölcsileg tiszta és hibátlan pozíciót elfoglalva [132.] teremtsen meg a múlt „igazságát” felmutatni képes ábrázolási paradigmát. Kalmár válasza szerint a nyugat-európai identitáspolitika foglyaként erre *A dicsőség arcai* csak részben képes, míg az angol-francia-lengyel koprodukcióban készült *Hidegháború* egzisztencialista allegóriája révén elkerüli az ábrázolás buktatóját, melyet korábban az *Ámen* (rend. Costa Gavras, 2002) a holokauszt közvetlen vizuális ábrázolásának megtagadásával vetett fel.

Szinte refrénszerű kifogásként ismételhető a felvetés Kalmár következő, az addikció és az eszképzizmus ábrázolását vizsgáló fejezetével kapcsolatban is: az értelmezések keretétől vázolt kontextussal kapcsolatban tett megállapítások elnagyoltak, s bár a kriminológiai, morális keret kizárólagos legitimitása valóban megkérdőjelezhető [145.], olyan filmek is szép számmal találhatóak – akár a Kalmár által említettek között is –, melyek felvetik ezen kontextusok bevonásának szükségességét az elemzésbe. Kalmár véleményem szerint például rosszul méri fel a *Trainspotting* szerepét, amikor

azt a függő személy perspektívájának megjelenítéseként értelmezi [149.], ami sokkal inkább áll Irvine Welsh skót dialektusokban írt, számos narrátort felvonultató regényére, mint az egyetlen fokkalizátorral dolgozó filmváltozatra [Kalmár ráadásul novellát mond regény helyett: 161.]. A filmes kontextus körülírásából is alapvetőnek számító alkotások hiányoznak, így Nicolas Winding Refn *Pusher*-trilógiájának (magyarul: *Az elátkozott város* I–III., 1996, 2005, 2006) darabjai. Az elemzés tárgyául választott filmeket sem tartom szerencsésnek, mert míg a *Tiszta szívvel* (rend. Till Attila, 2016) értelmezése kiváló, és a *T2 Trainspotting* (rend. Danny Boyle, 2017) is nehezen hagyható ki az addikció következményeinek számbavételéből, addig szinte érthetetlen a kivétel kulturális logikáját utólagos nézőpontból, „játékosan” színre vivő *Billy Elliot*nak (rend. Stephen Daldry, 2000) szentelt figyelem. Kalmár értelmezése ráadásul eltekint a film maskulinitással kapcsolatos egyik legfontosabb elemének értelmezésétől: Billy testének átlényegülésétől a film záró jelenetében, ahol a színpadra lépő Billy immár nem esetlen, férfiasságát családi és osztálykörnyezetében kifejezni képtelen, suta kamaszfiúként jelenik meg a film és a balett nézői előtt, hanem kimondottan izmos, a tekintet, a vágy és a csodálat tárgyául felkínálkozó, kétes státusú, hipermaskulin testként, egy hagyományosan nők által táncolt szerepben – apja, fivére, gyerekkori barátja és annak fekete férfinerem színe előtt. De további értelmezési ziccerek is kimaradnak a fejezet lehetséges konklúziójaként. Kalmár például a lényegre tapintva megállapítja, hogy „a 21. század kulturális logikája sokkal közelebb került az addikcióéhoz” [169.], s hogy „történelme során a tömegfilm mindig is az egyik legnépszerűbb eszkéipista gyakorlatként működött” [148.], de azzal már nem vet számot, hogy az általa elemzett filmek maguk is mennyire élnek a műfaji eszközökkel: a *Billy Elliot* afféle „cseperedéstörténet” [„coming of age” story], a *Trainspotting* és a *T2* a vizuális tömegkultúrának a droghasználattal erősen összefonódó nyelvét használva mesél történetet, a *Tiszta szívvel* pedig nemcsak azt mutatja meg, hogy „miként lehet képes a fantázia, a művészet és a kreativitás megvédeni valakit a valóban önkárosító magatartástól” [182.], de ennek a kényelmes popkulturális fantáziának az elképzelését műfaji keretek között működteti.

A migráció ábrázolásának szentelt ötödik fejezet már a bevezetőt is szűkre szabja, amikor ugyan elismeri a migrációval foglalkozó európai filmes hagyomány jelenlétét, de csak és kizárólag a 21. századi migrációt és annak válságként érzékelését taglalja *A tenger törvénye* (*Terraferma*, rend. Emanuele Crialese, 2011), a *Morgen* (rend. Marian Crisan, 2010) és a *Jupiter holdja* (rend. Mundruczó Kornél, 2017) elemzései révén. A szűkre szabott bevezető kontextualizálás ellenére talán ennek a fejezetnek az érvelése a leginkább kiegyenlített. Kalmár elemében van, amikor nem pusztán a filmes realizmushoz közeli ábrázolásmódokat kell értelmeznie, s még arra is kiterjed a figyelme, hogy – mint a múlt emlékével foglalkozó fejezetben – rámutasson az identitáspolitikai elvárásrendszerből következő problémákra. Ahogyan például felveti a szenvedés esztétizálásával és nemiszerep-elvárásaival kapcsolatos dilemmákat: előbbi az ideológiai üzenet és a narratív sémák nem kívánt feszültségére [196.], utóbbi a koloniális fantáziák működésére irányítja rá a figyelmet [195.]. Az is üdítő, ahogyan az értelmezésben képes felhívni a figyelmet egyrészt az alteritás helyeinek képi megteremtésére, miközben – az európai művészfilm történetével kapcsolatos némi tájékozatlanságot is elárulva – rámutat, hogy a migrációról szóló filmek nélkülözik

„a fiatal, életerős, szexuálisan aktív idegen alakjának” szerepeltetését, mivel az „túl-ságosan terhelt az európai képzeletben ahhoz, hogy a bevándorlás kontextusában együttérző történeteket tudjunk mesélni róla” [217.]. A filmtörténész ezen a ponton legalább egy rövid utalást várt volna Rainer Werner Fassbinder munkáira, egy rövid magyarázattal arról, hogy hogyan alkalmazza a melodráma sémáit éppen a Kalmár által hiányolt történetek megalkotásakor, mondjuk *A vendégmunkás* vagy egyéb filmjei esetében – a tárgyalt időszak előtt évtizedekkel korábban.

Nem véletlen, hogy a migráció ábrázolását bemutatóval szemben a jobboldali radikalizmussal foglalkozó fejezetnek sikerült a leghosszabbra a kontextuális bevezetője, hiszen talán – a liberális minimumot elfogadó elitek számára mindenképp – ez a politikai fejlemény jelenti a legnagyobb kihívást. Kalmár ezt a jelenséget a válságra adott érthető és tulajdonképpen „természetes” reakcióként tárgyalja, amellet érvelve, hogy „Európa atomizált, individualista társadalmi válsághelyzetekben könnyen alakulnak élesen polarizált, szektáriánus vagy törzsi mintára szerveződő társadalmakká, amelyekben visszaesik a társadalmi és politikai intézményekbe vetett hit, visszaszorul a racionális társadalmi párbeszéd, meggyengül a teljes közösséget érintő szolidaritás, és megerősödnek a kirekesztő, szélsőséges nézetek” [225.]. Ennek az egyébként számos gazdasági, társadalmi, kulturális és politikai tényező együttállásának a hatására bekövetkező folyamatnak a filmes ábrázolása jelentős inspirációt merít – állítja Kalmár – a hatalom vizuális művészeteként vagy a vizuális művészet hatalmaként felfogható fasizmusból [227.]. Az így felvázolt kontextusban értelmezi Kalmár Dennis Gansel *A Hullám* [2008], Shane Meadows *Ez Anglia* [2006] és Peter Greengrass *Július 22* [2018] című filmjeit, arra keresve a választ, hogy vajon a jobboldali radikalizmust ábrázoló filmek mennyiben építenek maguk is a fasizmus esztétikájára, s hogy ennek az ábrázolási stratégiának milyen etikai következményei vannak az egyes alkotások esetében. Az értelmező az értelmezési kereten túlmutató, fontos megállapításokat tesz mindhárom film esetében: amikor rámutat a fasizmus megértésének nehézségeire és az értelmes társadalmi párbeszéd ellehetetlenítésére a pedagógiai narratíva keretein belül *A Hullám* kapcsán [238], amikor felveti a szélsőséges csoportok szerveződésében alapvető dinamikák, így a nemi szerepek fontosságát az *Ez Anglia* esetében [241.], vagy amikor a *Július 22* értelmezésében „morális paradoxonról” beszél, mely a magányos fehér férfialakok kulturálisan valorizált történetei és az ámokfutó honi terrorista nemi szerepfelfogása közötti hasonlóságból táplálkozik [251.].

A kötet utolsó elemző fejezete a „dühös öreg férfiakról” és filmes ábrázolásukról szól, s a megfogalmazás azt sejteti, hogy valamiféle párhuzam vonható a hatvanas évek rendszerkritikus, a társadalmi változások lassúságát vagy hiányát érzékelő, művészi indítatásukat elkeseredésükben, frusztrációjukban és haragjukban gyökereztető brit alkotónemzedék és 21. századi követőik között. A párhuzam az első két film, Paddy Considine *Tirannoszaurusza* [2011] és Ken Loach *Én, Daniel Blake*-je esetében indokolt is, amennyiben mindkét alkotó és film is fenntartja a téma elkötelezett bemutatásának hagyományát, lemond az egyszerű pszichologizálás és didaxis alkalmazásáról, s elemi erővel állítja elének a gazdaság és az állam neoliberális átszervezése nyomán feleslegessé tett embert, az életüket és énjüket a munka etikája, nem pedig a fogyasztás esztétikája (Baumann) alapján berendező, idős fehér férfiakat. A harmadik film egészen más modalitású a brit film erős hagyományát jelentő, realista húrokat pengető és

kritikai attitűdöt kitüntető hagyományával szemben: Hannes Holm *A férfi, akit Ovénak hívtak* című filmje [2015] sajátos „skandináv humorral megspékelt személyes dráma”, mely a „társadalomkritikát fekete humorral ötvözt[i]” [286.], s melynek szintén vannak az európai filmtörténetben – Kalmár által említés nélkül hagyott – előzményei [lásd: Maurice Régamey: *Megmentettem az életemet* [1957]; Aki Kaurismäki: *Bérgyilkost fogadtam* [1990]; illetve legújabban: Tom Edmunds: *Bérgyilkost fogadtam* [2018]]. Kalmár a film elemzésekor sikeresen tárja fel a komédia működéséhez szükséges társadalmi feszültségek szerepét és viszonyát ábrázolásukhoz, vagy éppen elhallgatásuk és zárójelezésük jelentőségét. Abban is egyetérthetünk vele, hogy az idős férfiak történetei nyilvánvalóvá teszik a társadalmi intézményrendszerek működésének kudarcát [299.], és hogy ennek a helyzetnek a megváltoztatása – ahogy a könyv egyik tézisének kimondásaként is felfogható utolsó mondat fogalmaz a fejezetben – „az egyéni frusztráció és harag társadalmilag produktív cselekvéssé alakítása csak más társak [a filmekben tipikusan nők] aktív támogatásával vagy irányításával lehet sikeres” [301.].

Mindent egybevetve: *A válság mozija* égetően fontos kérdéseket feszeget, és nem csupán a társadalmi, gazdasági és politikai válság általános kontextusában, de az identitás és az ábrázolás kérdéseinek összefüggéseiben is. Kalmár tagadhatatlanul jó értelmező, igazi elemében szöveg- és képközélen van, ám a különböző kontextusokra vonatkozó fejtegetéseit én magam csak fenntartásokkal tudtam elfogadni, s ha ezt be is tudhatjuk magának a válságnak – ugyanazokkal a jelenségekkel szembesülve is nagyon másképp értelmezzük a tüneteket –, nem ártott volna alaposabban felvázolni a válságról szóló narratívákat, legyenek azok társadalom-, gazdaság-, politika-, kultúr- vagy filmtörténetiek. A narratívák megalapozatlansága leginkább a kötet utolsó, záró megjegyzéseket tartalmazó fejezetében ötlük fel a leginkább, ahol is Kalmár egyrészt az európaiság fogalmának leértékelődéséről, a kritikai paradigmák morális és politikai megkövesedéséről és idejétmúltságáról, a „művészi-ideológia-szellemi eszköztárunk” fősodorba kerülésével együtt bekövetkező kiüresedéséről beszél [itt a „progresszív, baloldali liberális irányzat” kifejezés az útmutató a többes szám első személy tekintetében] [310.]. Ennek az intézményesülésnek a paradox voltát jelzi az is, hogy az európai művészfilm Európa egyik legvédettebb kulturális intézménye [305.], s mint ilyen, egyre szűkebb körű figyelem övezi [miközben az egyes nemzetállamok filmgyártása minden tekintetben egészen eltérő mintázatokat mutat, Kalmár ezeket javarészt figyelmen kívül hagyja]. Ebben a helyzetben nehezen fogalmazható meg bármilyen általános érvényű konklúzió az európai művészfilmről, legyen szó témákról, ábrázolási stratégiákról vagy tendenciákról. Akkor is így van ez, ha az európai film legújabb fejleményei nem feltétlenül mondanak ellent Kalmár gondolatmenetének, hanem inkább annak át- és továbbgondolására készítetnek [két friss, fontos film említése kíváncsok ide: Cristian Mungiu *R.M.N.-je* [2022] és Rodrigo Sorogoyen *Szörnyetegekje* [*As bestas*] [2022]]. Kalmár könyvének így nem az a legnagyobb erénye, hogy nagyívű általánosításokra vállalkozik, hanem hogy olyan kérdéseket és szempontokat vet fel, melyek hozzájárulhatnak a válság természetének megértéséhez – még ha úgy is, hogy arra készítet: szempontjait sokszor ki kell egészítenünk, s vitába kell szállnunk könyvének jónéhány kijelentésével. [*Gondolat*]

SÁRI B. LÁSZLÓ

Mit remélhetünk (ma) a fakultásoktól?

FAKULTÁSOK KÖZT – TUDOMÁNY, TUDÁS, ALKALMAZÁS, SZERK. ANGYALOSI GERGELY, VALASTYÁN TAMÁS

Immanuel Kant 1794 és 1798 között (három szakaszban) vetette papírra *A fakultások vitáját*. Olyan korban, amelyben a maihoz hasonlóan meghatározó szerepet töltött be a fakultások (karok, tudományágak) hierarchiája, alkalmazhatóságuk szempontja. Egyszóval a hatalom már Kant korában is előszeretettel vindikálta magának a jogot, hogy ellenőrizze, priorizálja az egyes fakultásokat. Ám minden bizonnyal ennél is régebbi jelenségről beszélhetünk, hiszen az emberiség egész történetében alig (vagy talán egyáltalán nem) találunk olyan kort, amelyben a hatalom feltétel nélkül tolerálta volna a fakultások szabadságát. Persze különféle korokban mindig is különféle álláspontok voltak érvényben azt illetően, vajon a tudás egységére vagy felosztására kell-e törekednünk. Ami pedig korunkat illeti, Angyalosi Gergely nem lát okot a túlzott optimizmusra, mivel a fakultásokat „valóban átfogó» tudományos paradigmától jelenleg szinte elérhetetlen távolságban vagyunk» [13.]. Mi az, ami ezenfelül beárnyékolhatja optimizmusunkat? Vajda Mihály nyomán feltéve a kérdést: mi a legfőbb gond *korunk alaptendenciájával* [222.]? Mindenekelőtt az, hogy szélsőségesen haszonelvű, és ezáltal az *eszes szakembert* részesíti előnyben az *emberek egy olyan csoportjával* szemben, „akik az önmagában ésszerűtlen, mert haszontalan hordozói” [223.].

A 2022-ben a L'Harmattan Kiadónál megjelent kötet tanulmányai éppen ezért fontos problémakört járnak körül. Olyan kérdéseket feszegetnek, amelyek nemcsak teoretikus értelemben hangsúlyosak, hanem azért is, mert egzisztenciák sorsa (tanszékek működése) függ tőlük. A szerzők egytől-egyig számot vetnek tudományterületük (a pszichológia, a fenomenológiai pszichiátria, a bioetika, az esztétika, az építészet, a matematika, a nyelvészet vagy a filozófia) határaival. Mit lehet e diszciplínáktól remélni? A kötet egyedülálló forrás azok számára, akik e kérdésre aktuális válaszokat szeretnének kapni.

Az eltérő érdeklődés ellenére van egy közös szál, ami összeköti a kötet szerzőit. Egyikőjük sem tekinthető az ún. alkalmazott tudomány szószólójának. Egyesek elismerik, hogy a tudomány hasznára lehet az emberiségnek, ám főként akkor, ha a tudósok nem valamely alkalmazható tudás megszerzését tekintik elsődlegesnek, hanem hagyják, hogy a tudás iránti vágy differenciálatlan intenzitása mozgassa őket. Vagyis létezhet átjárhatóság filozófia és tudomány, avagy művészet és tudomány között. Mások inkább azt a nézetet képviselik, hogy bizonyos kérdéseket a tudomány képtelen megválaszolni.

A *Filozófia és medicina* című fejezetben olvasható tanulmányok a filozófiabölcseleti hagyomány és a gyakorló orvoslás közti viszonyra, az alkalmazhatóság lehetséges hatáiraire reflektálnak. Bánfalvi Attila *A filozófia és a lélek-diszciplínák kultúrája* című írásában a lélek státuszát érintő változásokra hívja fel a figyelmet. Például Descartes számára a lélek még „a testtel »ellentétes« tulajdonságú létező” [17.] volt. Ez a nézet

azonban egyre inkább a háttérbe szorult, és ezáltal a lélek problémájára mindinkább „az agy materiális összetevőiben” [18.] kívánták megtalálni a választ. A lélek-agy megjavítására az idők során számos, azóta kudarcot vallott eljárást dolgoztak ki [lobotómia, elektrosokk]. Manapság a gyógyszeralapú kezelés tűnhet a legalkalmasabb eszköznek, ám egyesek a farmakológiai paradigma tarthatatlanságára figyelmeztetnek. Végső soron a lélek kérdésére adható legadekvátabb válasz a „nem tudom” lehet, mivel nincs tudományos bizonyíték arra vonatkozóan, hogy az elmebetegségek visszavezethetőek volnának szomatikus okokra. Bánfalvi végkövetkeztetése szerint „[a] modernitás által megkövetelt hasznosság [...] »lepattan« az emberi lelki aspektusokról” [33.]. Horváth Lajos *Az énhasadás alakzatai...*-ban szintén az elmebetegség [szkizofrénia] problematikus jellegéből indul ki. Horváth éppen arra a kérdésre keresi a választ, miként lehetséges mégis átjárás az objektív-természettudományos és a szubjektív-fenomenológiai álláspontok között? A kettős vizsgálódás alapja az ún. minimális öntudat, ami kulcsfontosságú a fenomenológiai pszichiátria jelenkori irodalmában. A minimális öntudat mindenkiben fellelhető [ennyiben lehetővé teszi a tudományos általánosítást], az elmebetegségek visszavezethetőek rendellenes működésre. Az észlelésben bekövetkező zavarokból következtethetünk a betegségekre, melyek ezáltal fenomenológiai-hermeneutikai jelentőségre tesznek szert. A páciensek beszámolóí szerint a hétköznapi tárgyak elveszítik praktikus funkcióikat, szimbolikus jelentések hordozóivá válnak. E jelentéstelítettség folytán paranoid személyiségzavarral társuló *hiperreflexió* alakul ki. Horváth szerint a pszichózis egyes fázisai kevésbé operacionálizálhatóak, és a sokféleség redukciójának lehetősége nem egyéb, mint „szcientista önféltreértés” [46.]. Ily módon egyre nagyobb hangsúlyt kapnak „a személyiségfejlődés és a társadalmi körülmények elemei is” [47.]. Motivált redukció az egyik oldalon, redukálhatatlan polimorfizmus a másikon. Az elmebetegség megkülönböztető jegye továbbra is egy *homályos folt*. Eszerint a fenomenológiai pszichiátriával ugyanaz a helyzet, mint a pszichológiával. Útkeresésben vannak.

Bodnár János Kristóf *Az alkalmatlan alkalmazott...* című tanulmányában az orvoslás és a modern orvosi etika egymásrautaltsága mellett érvel. Léteznek ugyanis olyan határhelyzetek [korlátok], amelyeknél nélkülözhetetlen az etikai mérlegelés. Hiszen az orvostársadalom még olyan, első hallásra egyszerű kérdésre sem tudja a választ, vajon mit tekinthetünk halálnak. Nincs világszinten elfogadott, egységes álláspont. Ráadásul itt is szembesülünk a tudomány korlátaival, mivel „a klinikai tesztek sajátosságaiából, korlátaiból fakadóan bizonyos agyi aktivitást eleve nem mérnek” [56.]. Ám, véli Bodnár, az orvostudomány technikai fejlettségének csúcán sem lesz alkalmas arra, hogy etikai reflexió nélkül kötelezze el önmagát valamely haláldefiníció mellett. A döntés értékválasztás, és nem egy tudományosan igazolható evidencia kérdése.

Az *Esztétika, film, építészet* című fejezet tanulmányai az esztétika és ideológia, művészet és kultúra viszonyára, valamint a transzcendentális filozófia lehetséges érvényességére vonatkozó kérdésekre keresik a választ. Antal Éva *A fenséges, a szép...* című írásának témája Mary Wollstonecraft reflexiója Edmund Burke elhíresült *Töprengéseire*, az azokban tetten ért visszásságokra. Wollstonecraftot felpiszkálják a konzervativizmus egyik alapdokumentumaként számontartott írás színpadias szöfordulatai, satirikus túlzásai, valamint esztelen érvei, melyek ráadásul a társadalmi érzékenység hiányáról tanúskodnak. A kor meghatározó férfi írói [Burke mellett még

Laurence Sterne) a jelek szerint nem annyira az ész, mint inkább a szív pártján állnak. Wollstonecraft szembesíti Burke-öt korábbi munkájával [a *Filozófiai vizsgálódással*], amely még a férfias erények mellett tört lándzsát. Ezáltal a nemi pozíciók felcserélődnek; egy nő lesz az, aki a férfiakon számonkéri a férfiasnak titulált erények (felelősség, önmagából merítkező erő) hiányát. Antal Éva, jó elemző módjára, elfogultság nélkül rögzíti a civilizáció jövőjéről alkotott eltérő álláspontokat, vagyis nem hagyja szó nélkül a wollstonecrafti értelmezés visszásságait sem. Ilyeneket mond: a népi demokráciáról szőtt „naiv vízió” [80.], „kapkodva készült és csapongó a wollstonecrafti válasz” [82.]. De miért is naivítás hinni a népi demokráciában? Egyáltalán: mit remélhetünk a civilizációnktól? Antal Éva tanulmánya többnyire adós marad a kérdés megválaszolásával, viszont Pólik József *Hogyan lett Godvilleből Dogville?...* címen összegyűjtött aforizmái mintha éppen erre a kérdésre keresnék a választ a nietzschei morálfilozófia tükrében. Adott Lars von Trier filmje, a *Dogville*, ez az Isten nélküli város, egy hely, ahol az emberi kultúra radikális negativitása látszik kibontakozni. Dogville maga az abszolút negativitás: Nietzsche világa, megfosztva mindenfajta optimizmustól, Oidipuszé, aki többé már nem keresi önmagát, Kafka fegyencgyarmata, amelyből azonban eltűnik az emberi igazság szükségszerűsége... Trier filmje tehát végérvényesen leszámol az ideális (vagy akárcsak többé-kevésbé igazságosan működő) társadalom illúziójával. Trier ítélete szerint „az ember még nem érett meg a szabadságra, a függetlenségre” [108.]. Antal és Pólik nem érintik ugyan közvetlenül a fakultások kérdését, viszont elemzéseik napjainkban is meghatározó illúziókról [a konzervatív jóindulatról, az ész igazságosságába vetett hitről] rántják le a leplet.

Puhl Antal *Az építészet metamorfózisa* című tanulmányában, a művészet (azon belül is az építészet) immár nem-lineáris fejlődési irányával számot vetve egyfajta lezárulásról, bezáródásról beszél. Ez persze nem jelenti a művészet végét, mindössze azt fejezi ki, hogy többé nincs olyan uralkodó esztétikai irányelv, amely iránytűként szolgálhatna a fejlődés számára. Pontosan ebből adódik, hogy az építészet nem definiálhatja magát kizárólag a műszaki tudományokhoz tartozóként, hanem meg kell tanulnia tájékozódni a globalizált világban, ami esztétikai ismeretek hiányában lehetetlen. Egyszóval a korunk építészeti gyakorlatát átható komplexitás Puhl szemében nem válságtünet, inkább lehetőség a diszciplínák [jelen esetben: építészet és esztétika] kölcsönös együttműködésére a hermeneutikai siker érdekében.

Tánczos Péter *Az öntudatlan természet szótlán alakzatai...* című tanulmánya annyiban mindenképpen eltér az eddigiektől, hogy teljességgel a filozófiai hagyományon belül marad. A filozófia itt távolról sem valamiféle kortünet, a civilizációs folyamatokkal szoros összefüggésben álló folyamat, hanem egészen egyszerűen bizonyosfajta rendszer, melynek esetleges korlátai immanensek, vagyis nem tárhatók fel pusztán a civilizációs környezet vagy a személyes beállítódás defektusaira irányuló vizsgálattal. Tánczos a filozófiatörténet egy meghatározott korszakában [a Nietzschére és Kierkegaardra is ható német idealizmusban] keletkezett gondolatokkal vet számot. Eközben új utakat keres a mai [a transzcendentális kérdésfeltevéseket állítólagosan maga mögött hagyó] filozófia számára. A tiszta ész határait kijelölő Kant nyomán fel kell tennünk a kérdést, „van-e még lehetőség a filozófiára olyan diszciplínaként tekinteni, amely a tapasztalattól független, szükségszerűen érvényes ismeretek lehetőségét fenntartva próbál a világról állítani valamit” [122.]? Tánczos a kérdés megválaszolása

érdekében nem kevesebbre vállalkozik, mint a modernkori szubjektivitáselméletek rekonstrukciójára. Nincs módunkban bejárni a „megoldáshoz” vezető hosszú és összetett utat, így csak utalunk rá, hogy a válasz egyedülálló és megfontolásra érdemes. A transzcendentális megközelítés érvényességét napjainkban a legtöbben anakronizmusnak vélhetik. Ki hisz ma már az objektív megismerés igazságában? Széleskörben elfogadott konszenzussá vált, hogy igazságaink hazugságokra épülnek, és megismerésünkben nem szűrhető ki a megtévesztés iránti hajlam. Igen ám, de nem hagyható figyelmen kívül, hogy a fortély, az alakoskodás a produktivitás lehetőségét hordozza magában. Mintha Tánczos arra kívánna rávilágítani, hogy a filozófia talán elhamarkodottan dobta sutba a transzcendentális megismerés módszertanát, a rendszerfilozófiai gondolkodásra való törekvést. Ha az inadekvációnak van produktivitása, akkor miért ne lehetne egyszersmind rendszere is? A kérdés korszerűtlen, ám eredeti. A kidolgozás még várat magára, így egyelőre nehéz elképzelni, miféle rendszer is volna ez. Mindenesetre talán megelőzhető lett volna általa a diszciplináris[–attitűd-beli] polarizáció (a rezisztens analitikusság és a kontinentális „szédülés” között). Vajon a rendszerfilozófia a filozófiatörténet *félbehagyott villáinak* egyike, melyre korunk szívesebben tekint úgy, mint temetőre?

A *Matematika, mesterséges intelligencia, logika* című fejezet szövegei a matematika, nyelvészet, logika perspektívájából kiindulva teszik fel a diszciplínák működésére vonatkozó kérdéseket. Hajdu Lajos *Hogyan értsük meg a matematikusokat?* című írása megkísérli összefoglalni, miként gondolkodik egy matematikus. Hangsúlyozza, hogy a matematikusok jellemzően nem konkrét számokban, hanem ideákban, a világ jelenségei mögött fellelhető szabályszerűségeket gondolkodnak. Több példát olvashatunk arra is, hogy, rációval a tudomány izolált működését vélelmező sztereotípiákra, a matematika egyes legfontosabb felfedezései (például a kvantumfizika alapjait) informális körülmények között születtek, afféle együttgondolkodás eredményeként. Egy részük eleinte csupán céltalan játéknak indult, mígnem, ahogy ez például a gráfelmélettel történt, a modern informatikában is meghatározó elméletegyüttessé nőtte ki magát. Hoffmann Miklós *Az invenció gravitációja, avagy az automatizált felfedezés reménytelensége* című szövegében a mesterséges intelligencia alkalmazásának határaitra hívja fel a figyelmet. Életünknek kétségtelenül vannak olyan területei (például kombinációs játékok), ahol a mesterséges intelligencia jókora előnnyel indul az emberrel szemben. Max Weberrel egyetértésben viszont Hoffmann azt állítja, hogy a személyes-emberi jelenlét bizonyos esetekben kiküszöbölhetetlen. Tudniillik a mesterséges intelligenciából hiányzik a *specializációra való alkalmasság* és a *szenvedélyesség*, vagyis nem hat rá az *invenció gravitációja*. Következtetéseit egyedül a már meglévő adatokból képes levonni, nélkülözve mindazt, amit jellemzően zsenialitásnak hívunk. A szenvedélyességet értjük. A specializálódásra való képtelenség pedig mindenekelőtt azt jelenti, hogy a gép nem képes különbséget tenni érdekes és érdektelen között. Rabul ejtik az érdektelen részletek, például a televíziós hangyafoci. Ez a technikai „zsenialitás” idiotizmusát szemléltető kép alkalmas lehet arra, hogy demisztifikálja a non-humánnak kikialtott technikai eszközök korlátlan függetlenségéről alkotott fantazmagóriákat.

Székrenyes István *Az azonosítás nem kizárólag forenzikus problémájáról* című tanulmányában a kriminalisztika, valamint a mesterséges intelligencia alkalmazásának

szempontjából is jelentős azonosítás problémáját veszi górcső alá. Ehhez a logikából és a nyelvtudományból vett referenciákat használ fel, többek között Saul Kripkét, aki vitatja, hogy a *tulajdonnevek jelentése* „maradéktalanul visszaadható határozott leírások egy diszjunkt klaszterével” [183.]. Az azonosítás [például egy hangfelvételé a kriminalisztikai gyakorlatban] nehézségei mögött több tényező állhat. Ezek közül az egyik legfontosabb az *elvárás faktora*, vagyis az előzetes feltevések és elvárások, amelyek nagyban befolyásolják a keresett referencia dekódolását. A maradéktalan sikerre a hermeneutikai bizonytalanság árnyéka vetül [jó példa erre Francis Ford Coppola *Magánybeszélgetés* című filmje]. Gáspár László Ervin *Procedurális szerkezet és mindennapi nyelvhasználat... című tanulmánya az és/vagy kötőszópár használatának problémáját járja körül, megkérdőjelezve a kötőszavak használatára (és mivel ezzel a példák sora bizonyosan nem ér véget, a mindennapi nyelvhasználatra) vonatkozó evidenciákat. A szerző a 19–20. századi nyelvfilozófiai-logikai irányzat képviselőivel (Russel, Frege, Carnap, Schlick, Wittgenstein) egyetértésben mindenekelőtt arra hívja fel a figyelmet, hogy nyelvhasználatunk helyenként „jelentős hézagokkal illeszkedik logikai szabályokhoz” [205.]. Ezúttal is tehát az alkalmazás objektivitásába vetett hit alaptalanságával szembesülünk. Trembeczki István *Ember és technológia... című írása a technika társadalomra, emberi életre gyakorolt hatását boncolgatja. A technikai fejlődés pozitív hozadékai között említi a termelékenység növekedését, az érzékszerveink által felfogható ismeret határainak kiterjesztését. A technika átformálta társadalmi valóságunkat, az ember elvitathatatlan fejlődésre tett szert, ám ennek a fejlődésnek Trembeczki szerint éppúgy vannak árnyoldalai is, amelyek többek között a vezető halálokok [például elhízás, közlekedési balesetek] formájában manifesztálódnak.**

Vajda Mihály *A fakultások vitájában* a címadó Kant-mű összefoglalására tesz kísérletet. Ellentétben a már korábban is említett Burke-vel, Kant, miközben a fakultások szerepéről elmélkedett, az észelvek elsőbbségét hirdette a hagyománnyal szemben. Például a filozófiai tudás azért is bizonyult számára előbbrevalónak a teológiaihoz képest, mert észelvekkel képes alátámasztani a vallás érvényességét. Biztosabb alapot nyújt a tradicionális, empirikus tudás bizonytalanságaival szemben. Ezzel szemben Kierkegaard és Nietzsche már tisztán látták a felvilágosodás programjának ellentmondásait. Nem osztották Kant jószándékú, ám nem feltétlenül megalapozott optimizmusát. Kierkegaard határhelyzetei (például Ábrahám története) a mindenható ész kudarcáról tanúskodnak. Nietzsche révén pedig joggal tarthatunk attól, hogy a hagyományok felszámolása idővel a *hasznos nihilista* uralmához vezet; az élet kellemességeinek hajszolásához, túlbuzgó igyekezethez, mely nem hagy időt és teret a *szépség* és a *nyugalom* számára.

Weiss János *Politizálás a katedrán?... című tanulmányában* leplezetlenül megfogalmazódik a kérdés: van-e összeférhetetlenség az akadémiai tevékenység és a politizálás között? E kérdés azonban csupán egy az egyetem lényegére vonatkozó kérdések sorában. Ezekbe, és természetesen a rájuk adott válaszokba, Weiss egyebek mellett Weber, Helmholtz, Rickert, Riehl gondolatainak felidézésén keresztül nyújt bepillantást. A négyfelvonásos érvelés-dramaturgiában a Weber által kifogásolt akadémiai politizálás egyre inkább hermeneutikai veszélyként értelmeződik. A szerkesztők tisztánlátását és kompozíciós érzékét dicséri, hogy a sorban következő tanulmány, Keményfi Róbert *Teleki Pál „tudományos alapú” fajpolitikájáról* szóló írása

a politikus-tudós konkrét esetén, nagyszabású portréjának megalkotásán keresztül térképezi fel mindazon nehézségeket, amelyek abból származhatnak, ha az ideológiai elhivatottság beszüremkedik a tudományos gondolkodásba. Ideológián nem pusztán Teleki vélt vagy valós antiszemitizmusát kell értenünk [ez túlságosan leegyszerűsítene a képet]. Sokkal inkább arról van szó, hogy Teleki politikai tevékenységét összhangba kívánta hozni a tudomány igazságaival [ennek megfelelően a zsidótörvényt is tudományos alapokra épülőnek vélte]. Hitt a természeti környezet és az emberi társadalom szoros összekapcsolódásában, szemben a Weiss által ismertetett nemzetközi (német nyelvű) filozófiai iskolákkal, melyek szintézis helyett a tudományterületek elválasztásának szükségességét hangsúlyozták. A politika által okozott kár nem merül ki az emberiségnek ártó döntésekben, hanem ott áll a tudós tévedései mögött is.

Balogh László Levente *Az igazság, a tudomány és a politika* című írása szintén korunk alaptendenciájára reflektál. A szerző *posztfaktikus* kornak nevezi korunkat, és ezzel arra utal, hogy napjainkban egyre kisebb a tények és igazságok jelentősége, és egyre több példát láthatunk arra, hogy ezek megtagadása nem akadály a hatalom megszerzésének. Okkal rendülhet meg a bizalmunk az információ demokratizálódása iránt. Elveszett ugyanis az az illúzió, miszerint az információ széleskörű hozzáférése előnyös következményekkel járhat. Szó sincs arról, hogy Balogh naivan reménykedne a politika faktikus fordulatában (ilyen talán még sohasem következett be maradéktalanul). Viszont fontosnak tartja a tudomány függetlenségének politika általi elismerését, azt, hogy a politika ne akarja rossz színben feltüntetni a tudomány művelőit, manipulálni a közvéleményt, profitalapon besorolni a diszciplinákat. Az alapelvek teoretikus megfogalmazása után ismét egy gyakorlati példa következik (erősítve a kompozíciós egységet). Valastyán Tamás *Szandálos filozófusok...* című írásában a negatív irányba történő [politikai] manipuláció egy konkrét esetét idézi fel. Egy, a bölcsészettudományok népszerűsítésére hivatott kiadványban az inkább pejoratív „szandálos” jelzővel illették a filozófusokat. Valastyán tisztán látja, hogy a stigmatizálás, propagandavezérelt tájékoztatás minősített esetével állunk szemben. A szándék világos, az viszont már kevésbé, miért éppen a szandál szolgál a megbélyegzés eszközéül. Éppen ezért Valastyán a szandálos jelző lehetséges értelmezéseinek a nyomába ered, és végül ekképpen dobja vissza a labdát: „Hermész sarujának tudott szárnya nőni, a harcosok bakancsán pedig csak sár van” [328.].

Összegzésként leszögezhetjük, hogy a kötetben nincs egyetlen olyan tanulmány sem, amely ne dinamikusként írná le az adott fakultás, tudományág működését. Sokkal inkább arra derül fény, hogy a fakultások nem ellenségei egymásnak. A kötet összességében két kölcsönös kirekesztésen alapuló előítéletre cáfol rá: egyrészt arra, hogy a tudományok [és e tudományok képviselői] nem képesek gondolkodni önmagukról, másrészt arra, hogy a tudományok függetlenek a bölcsesség általános szereteteként, afféle őstudományként felfogott, ám mára idejétmúlt filozófiától. Az elbizakodottság, a szembenállás voltaképpen idegen a fakultások működésétől. Alighanem ezt hivatott kifejezni a címben olvasható közt is, ami a vita helyén áll. Csakugyan, bizonyos külső érdekek hiányában, ki tudja, valaha is felmerült volna-e a fakultások hierarchiájára vonatkozó igény? Ugyanakkor talán érdemes volna komolyan eltöprengenünk azon is, vajon nem tulajdonítunk-e túl nagy jelentőséget a [külső érdekek összességéeként értett] politikának? Vajon nem a probléma megke-

rülése-e, ha a politikát a fakultások közti viták legfőbb okozójaként azonosítjuk? Miért is ne létezzen a fakultások ilyen értelemben apolitikus versengése? (Amiről jóformán alig esik szó a kötetben.) Hogyan képzeljük el ezt a versengést? Miért is ne lenne létjogosultságunk ilyesmit feltételeznünk?

Van azonban egy kérdés, ami a recenzenst még kevésbé hagyja nyugodni. Bevezetőnket Vajda nyomán azzal a megállapítással zártuk, hogy korunkban a hasznosságelv uralkodik. Ezzel szemben fontos lenne kiállnunk a haszontalanság mellett. De mégis miért? Mi az, ami a haszontalanságot ténylegesen megkülönbözteti a hasznostól? Nem azt kérdezzük, hogy miben több, hanem hogy mennyiben más? Nem állítható, hogy a kötetben erre ne kapnánk választ. A haszontalan egyik előnye az, hogy általa meglepő dolgok láthatnak napvilágot. Ha például nincs a lengyelországi kisváros [Lwów] kávéháza, és a helyi matematikusok, akik a Skót Könyvnek becézett füzetkébe jegyezték fel ötleteiket, ha nincsenek a königsbergi polgárok, akik a város hídjaira vonatkozó logikai játékkal ütötték el az időt, akkor talán senki sem fekteti le a kvantumfizika és a gráfelmélet alapjait. Igen ám, de ezzel még mindig a hasznosság perspektíváján belül vagyunk. A haszontalan az invenció hatékony eszköze, vagyis működését továbbra is az legitimálja, hogy a hasznosság termékeny táptalajának bizonyulhat. Végére is, játéknak indult sikeres elméletekről beszélünk. Nem kihívás megbecsüléssel lenni irántuk. De milyen érvet tudnánk felhozni a szellem valóban haszontalan elfoglaltsági mellett? Hogyan tekintsünk a sok romba dőlt teóriára, a divat szeszélyeinek kiszolgáltatott műalkotásokra? Ezek ugyanis csupán azzal képesek érdeklődést, rokonszenvet vagy tetszést kiváltani, ha bizonyos körülmények között érdekesnek vagy szépek bizonyulnak (és még csak nem is mindenki számára). Miért van rájuk szükség?

Vajda ott hagyja abba, ahonnan a kérdés igazán izgalmassá válik. Nyugalomról és szépségről beszél, vagyis, vélhetjük legalábbis, nem másról, mint a hasznos nihilista szorgalmának csillapításáról, valamint cél nélküli tetszést kiváltó entitásokról (szép gondolatokról, szép tárgyokról) mint a teljességgel haszontalan és ésszerűtlen manifesztációiról. Mi az, ami megkülönbözteti őket? Nem jut más eszünkbe, mint az, hogy hasznos megfelelőikhez képest maradandóbbnak bizonyulnak. Ami a hasznosnak rendelődik alá, annak a napjai meg vannak számlálva. Folyton változó jellegéből adódóan a divat által okozott halál sohasem végleges (és hát történetesen az is a divat része, ha valaki szembemegy vele). Teljesen más a helyzet azzal, amit használunk. Ami idővel alkalmatlannak bizonyul a használatra, az végérvényesen a világ szemétdombján köt ki, vagy legjobb esetben is csak nosztalgia kiállítások attrakciójaként láthatjuk viszont. Ám a tárgy [például egy régi automobil] ebben az esetben nem önmagát reprezentálja, csupán egy típust, szabványt, az egy kaptafára gyártott automobilon sorozatát. Kétségtelen továbbá, hogy egy automobil is lehet szép, ám szépségét ilyenkor nem a hasznosság aspektusából meríti, hanem a típusonként egyedi formákból, esztétikai megoldásokból, egyszerűen mindabból, amiben egy műalkotással osztozik. És miként vélekedjünk a részekre bontott automobilról, például egy fékrendszerről, amelyben talán már csak az obszesszív érzékelés által gyönyörködhetünk? Alighanem kijelenthetjük tehát, hogy a hasznosságelv önmagában csak milliónyi kacatot hagy maga után. Hasznosságra törekedni nem egyéb, mint megelégedni a mulandósággal. Ezzel szemben a haszontalan ténykedés talán

az emberiség egyetlen esélye arra, hogy maradandó nyomot hagyjon önmagáról, ha nem is épp a világmindenség [egy földönkívüli talán csak díszes takaróként terítene magára a Raffaello által összemázolt vásznak valamelyikét], de legalábbis az utókor számára. Persze, ezzel a dilemma még nem szűnik meg. Vajon az így felfogott szépség nem épp annyira kirekesztő-e? Nem elitizmus-e pusztán lecserélni az evilági oportunizmust valamiféle transzcendens utilitarizmusra? Nem arról van-e szó, hogy a szépség, megtámadottként, agresszívvá válik mindazzal szemben, amit túlon túl megfoghatónak talál? E felbőszült szépségnek hogyan sikerülhet rábírnia a hasznos nihilistát az önmagában vett értékek felismerésére, avagy hiábavaló minden erőfeszítés? El kell ismernünk, hogy ezek már sokkal inkább a fakultásokon átívelő (vagy talán épp azokon keresztülhaladó) kultúrfilozófiai kérdések, így teljes joggal minden bizonnyal nem kérhetőek számon a kötetten. [*L'Harmattan*]

SÓS CSABA

• • • • •

Felelős kiadó: IMRE LÁSZLÓ

Kiadja az Alföld Alapítvány megbízásából az Alföld szerkesztősége

Grafikai terv, layout: Alkotópont Grafikai Műhely Kft.

Szedés, tördelés: Alföld szerkesztősége

Nyomás: Alföldi Nyomda Zrt., Debrecen

Felelős vezető: György Géza elnök-vezérigazgató

Index: 25 901 ISSN: 0401—3174

Szerkesztőség és kiadóhivatal: 4024 Debrecen, Piac u. 68. E-mail: alfoldfolyoirat@gmail.com — Postafiók száma: 4001 Debrecen 144. — Kéziratot nem őrzünk meg és nem küldünk vissza. — Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág. Előfizethető közvetlen a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján, Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál [Bp., VIII. ker. Orczy tér 1. tel.: 06 1/477-6300; postacím: Bp., 1900]. További információ: 06 80/444-444; hirlapelofizetes@posta.hu — Évi előfizetés 10800 Ft, félévi 5400 Ft. — Befizetéskor minden esetben kérjük feltüntetni az *Alföld* irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat nevét.