1575,– Ft

„Omoljatok nem késő habzatok,
Az Éj az álmok partjain bolyong.”

„Valakik vagyunk, én és maradékaim, azoknak fogunk kiragadtatni
karjaik közzül a’ kiket leginkább szerettünk,
a’ kik nékünk ezer örömek által tették kedvessé az életet.”

„Egy setétlő kis teremben
A pokolmécs pillogása,
Bűnös ajkak suttogása
Elboríták lelkemet”

„Nem vagyok én sem az erdőknek fene farkasa, melynek
Orkörmét a nyögve futó juh nyája kerűlje”

„A konvenciók mind föltámadtak benne,
s a vesztüket érző férgek arroganciájával állították meg.”

„’S mint fehér rózsák’ ölében
Mász a’ fészkelő bogár,
Mint a légy, melly tejbe hullott,
Mint új hóban agg bogyó”

„Önálló szellem volt, s a klikk állandó szánalmas röhögése közepette
minden erejéből kereste a magyar stílt.”

„Húzd! neked sem szolgált a’ szerencse”

„»Sehol és soha többé.«
Mestermunka, ahogy a darab föl van építve erre a mondatra.”

„azon czifra ámítás szappanbuboréka, hogy az opera fényesen
jövedelmez, elpattanni készül”

„Ennek az embernek a lelkét ez a hatalmas tehetségű csirkefogó nevelte”

„A hatodik iskolában már jobb könyveket olvastam.”

„No, megyek Genfbe tanulni. Kitanulni Budapestet, melyet így közelről
sokkal jobban szeretek, semmint meg tudnám írni róla az igazat.”

„alapjában véve nem annak a nőnek kívánom mindezt az élvezetet,
hanem én akarom *két lélekkel* élvezni a szép dolgokat, én akarok két pár
szemmel látni, két testtel pihenni, két szívvel örülni"

UNIVERSITAS KIADÓ
BUDAPEST

ItK 2021 4

Irodalomtörténeti Közlemények

A Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Irodalomtudományi Intézetének folyóirata

2021/4

A tartalomból

Vörösmarty Mihály:

Csongor és Tünde

A vén cigány

Molnár Ferenc regényei

ItK

Publications on History of Literature
Volume 125. Nr. 4. 2021

EDITORIAL BOARD

Gábor Kecskeméti
chief editor

Rumen István Csörsz
senior editor

Mihály Balázs
Sándor Bene
Ferenc Bíró
István Bitskey
Tünde Császtvay
Péter Dávidházi
Péter Kőszeghy
László Szörényi
György Tverdota
András Vizkelety

*

Zoltán Szénási
editor of the Book Review column

*

Anita Káli
technical editor

ADDRESS
1118 Budapest, Ménesi út 11–13.
http://itk.iti.mta.hu
itk@iti.mta.hu

CONTENTS

Studies about Mihály Vörösmarty

Vámos, Violetta: The bucolic-daphneic female figures in the love representation of Mihály Vörösmarty's epic and dramatic works 417

Kovács, Viktor: The analogies among the intriguing characters of William Shakespeare's *Midsummer Night's Dream* and Mihály Vörösmarty's *Csongor és Tünde (Csongor and Tünde)* 434

Fried, István: The fifth act. Details from the analysis of Mihály Vörösmarty's *Csongor és Tünde (Csongor and Tünde)* 452

Gyapay, László: Repudiated by Gods: Offendedness and remorse as the underlying factor motivating the text. Mihály Vörösmarty: *The Old Gipsy* 467

Tari, Lujza: Mihály Vörösmarty, the musicians of the Musical Association in Pest and Buda and other nineteenth century musicians 501

Literary analysis

Veres, András: Temptation and catastrophe. Early novels written by Ferenc Molnár 518

Documents

Boldog-Bernád, István: „Best wishes for your name day, my dear namesake". The misidentified relationship of Károly Kisfaludy 542

Book review

Ibolya Maczák: Kölcsönzés és kompozíció. Szövegalkotás a 17–18. századi szerzők prédikációiban (Borrowing and composition. Creation of texts in the preachings of seventeenth-eighteenth century authors) *(Lovas, Borbála)* 548

Norbert Medgyesy S.: Iskoladrámák. Színjátékok, énekek és ünnepek a XVII–XVIII. századi magyarországi iskolakultúrából (School dramas. Plays, songs and holidays from the seventeenth-eighteenth century school culture in Hungary) *(Horváth, Mónika)* 550

A kis világbeli nagy világ. Tanulmányok Pálóczi Horváth Ádámról (The great world in the small world. Studies about Ádám Pálóczi Horváth) *(Tóth, Orsolya)* 553

Takáts Gyula és Tüskés Tibor levelezése 1959–2008 (Correspondence of Gyula Takáts and Tibor Tüskés, 1959–2008) *(Reichert, Gábor)* 556

Chronicle

István Kilián (1933–2021) *(Kecskeméti, Gábor)* 560

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények
2021. CXXV. évfolyam 4. szám

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

Kecskeméti Gábor
főszerkesztő

Csörsz Rumen István
felelős szerkesztő

Balázs Mihály
Bene Sándor
Bíró Ferenc
Bitskey István
Császtvay Tünde
Dávidházi Péter
Kőszeghy Péter
Szörényi László
Tverdota György
Vizkelety András

*

Szénási Zoltán
a Szemle rovat szerkesztője

*

Káli Anita
technikai szerkesztő

SZERKESZTŐSÉG
1118 Budapest, Ménesi út 11–13.
Internet címünk: http://itk.iti.mta.hu
Elektronikus levélcímünk: itk@iti.mta.hu

TARTALOM

Tanulmányok Vörösmarty Mihályról
Vámos Violetta: A bukoliko-daphnéi nőalak szerepe Vörösmarty Mihály epikus és drámai műveinek szerelemábrázolásában 417
Kovács Viktor: Az intrikusfigurák karakterológiai azonosságai William Shakespeare *Szentivánéji álom* és Vörösmarty Mihály *Csongor és Tünde* című drámájában 434
Fried István: Az ötödik felvonás. Részlet a *Csongor és Tünde* elemzéséből 452
Gyapay László: Istenektől elhagyatva: sértettség és bűntudat mint szövegmotiváló tényező. Vörösmarty Mihály: *A vén czigány* 467
Tari Lujza: Vörösmarty Mihály, a Pestbudai Hangászegyleti Zenede muzsikusai és más 19. századi zenészek 501

Műelemzés
Veres András: Kísértés és katasztrófa. Molnár Ferenc korai regényei 518

Adattár
Boldog-Bernád István: „Névnapjára minden jókat édes Druszám". Kisfaludy Károly tévesen azonosított kapcsolata 542

Szemle
Maczák Ibolya: Kölcsönzés és kompozíció. Szövegalkotás a 17–18. századi szerzők prédikációiban *(Lovas Borbála)* 548
Medgyesy S. Norbert: Iskoladrámák. Színjátékok, énekek és ünnepek a XVII–XVIII. századi magyarországi iskolakultúrából *(Horváth Mónika)* 550
A kis világbeli nagy világ. Tanulmányok Pálóczi Horváth Ádámról *(Tóth Orsolya)* 553
Takáts Gyula és Tüskés Tibor levelezése 1959–2008 *(Reichert Gábor)* 556

Krónika
Kilián István (1933–2021) *(Kecskeméti Gábor)* 560

Irodalomtörténeti Közlemények (ItK)
125 (2021)

VÁMOS VIOLETTA

A bukoliko-daphnéi nőalak szerepe Vörösmarty Mihály epikus és drámai műveinek szerelemábrázolásában

Vörösmarty és Perczel Etelka

Vörösmarty Mihály műveinek szerelemábrázolásában fontos szerepet töltenek be a női karakterek. A Vörösmarty-recepció ezen nőalakok megszületését javarészt a szerző magyar és német nyelvű kortársai, illetve Perczel Etelka hatásának tulajdonítja.[1] A lány alakja a szakirodalomban szinte fikcionalizálódott, és múzsává magasztosulása miatt fontos kérdések feltevése maradt el, miközben személyének irodalomtörténeti jelentősége talán alig több életrajzi díszítőelemnél. Perczel Etelka jelenléte az irodalomtörténetben sokáig hangsúlyosabb volt, mint azok a kérdések, hogy milyen irodalmi-eszmetörténeti előzményei vannak a Vörösmarty-nőalakoknak vagy éppen milyen esztétikai célja volt a megformálásuknak: milyen szerepe van Vörösmarty művészetének a magyar romantikus nőalakok megalkotásában? Gálos Rezső szavaival:

> Vörösmartynak Perczel Adél iránt érzett szerelme köré légiesen finom és messzeágazó legenda szövődött. […] Perczel Adél már Gyulainál „a deli Hajna, szép Zenedő, szelíd Enikő, bús Ida", másoknál később már ő Helvila is, 1829-ben Hedvig, majd Emmi, költőnk róla mintázza Lenkét a *Vérnász*ban, s befejezésül *Az áldozat*ban is átsuhan a színen Etelka alakja.[2]

Gyulai Pál 1866-ban, Vörösmarty-életrajzának első kiadásában megemlített egy bizonyos Etelkát, akit – ekkor még – nem azonosított pontosabban. 1868-ban Perczel Mór cikke a *Vasárnapi Újság*ban Gyulai munkájára reflektálva felfedte Etelka kilétét, akiről azt állította: nem más, mint nővére, Perczel Adél.[3] Ezek után Gyulai a következő kiadásban Vörösmarty 1820-as években kibontakozó szerelmi líráját már nyomatékosan Perczel Etelka személyéhez kötötte.[4] Etelka múzsaként ábrázolását Hajas Béla 1931-es

* A szerző a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájának abszolvált hallgatója. A tanulmány az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-19-3 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának szakmai támogatásával készült.

1 Vörösmarty Mihály, *Kisebb költeményei I.*, kiad. Horváth Károly, Vörösmarty Mihály összes művei 1 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1960), 577–579.

2 Gálos Rezső, „Etelka", *Irodalomtörténet* 48 (1950): 69–75, 69.

3 Uo.

4 Uo., 70.

tanulmánya is segítette, amiben a költő szinte összes epikus és drámai nőalakját Etelka hatásának tulajdonította.[5]

Az Etelka-kérdésre irányuló kutatások stagnálásukból az 1900-as évek második felében kezdődő szövegkiadási munkálatoknak köszönhetően mozdultak ki. Szerb Antal már 1930-ban, *Vörösmarty-tanulmányok* című esszégyűjteményében is hangsúlyozta, hogy az „Etelka-élményt" nem annyira az eseményszerűsége, mintsem inkább szimbolikus volta miatt tartja jelentősnek.[6] 1950-ben azonban elsőként Gálos Rezső vetette fel, hogy Etelka előtt lehetett Vörösmartynak egy másik szerelme is, „Jolán", akit a *Salamon* című drámában Jolánként, verseiben Jolaként örökített meg.[7] Tanulmányában ezt főként azzal igazolta, hogy az 1821–22-ben íródott szövegekben egy másfajta női karakterisztika és eltérő szerelemfelfogás formálódik meg, mint az 1824 végén írt műveiben, ahol már valóban Etelka hatását lehet fölfedezni. (Például az 1822-es *Búcsúzó* című vers egy szöszke kislányt emleget, míg Perczel Etelka szöghajú, tehát barna volt.)[8]

Horváth Károly álláspontja hasonló volt Gálos Rezsőéhez. Megállapításait egy évvel későbbi tanulmányában annyiban árnyalta, hogy véleménye szerint, mivel Vörösmarty költészetére nem jellemző a művészet és magánélet markáns összefonódása, az Etelka-szerelemnek nem feltétlenül a kizárólagos volta, mintsem inkább a költő szerelmi költészetében megjelenő hangnemére, motívumkészletére kifejtett hatása a fontos, amihez hasonló jelentőségű tematikai átrendeződést ezután már csak a Laura-szerelem okozott:[9]

> Egy-egy futó ismeretség, múló kaland meg-megdobogtatja a szívét, s ilyenkor megír egy-egy szerelmi darabot, de egyelőre olyan szerelem nem lép be életébe, amelyik át tudná formálni motívumkészletét, az Etelka-korszakban kialakult szerelmi tematikáját. Megalkotja hát eposzi és drámai nőalakjaiban: a nyughatatlan lánykában, Tündében s a tragikus szép Enikőben.[10]

Kemény Zsigmond 1864-ben ezt írja a költőről *Sorsok és vonzások* című munkájában:

> Kisfaludy Károly balladáiból kiérzik a német költészet befolyása, míg Vörösmarty többnyire eredeti, s ahol tán idegen szikrák hevíték képzelődését, nehéz volna rámutatni a tűzhelyre, mely reá gerjesztőleg hatott.[11]

5 Hajas Béla, *Vörösmarty és Perczel Etelka* (Budapest: Pallas Irodalmi és Nyomdai Rt., 1931), 3–7.
6 Szerb Antal, *Vörösmarty-tanulmányok* (Budapest: Minerva Kiadó, 1930), 22.
7 Gálos, „Etelka", 72.
8 Uo., 72–73.
9 Horváth Károly, „Vörösmarty szerelmi lírája", *Irodalomtörténet* 49 (1951): 48–59, 49.
10 Uo., 53.
11 Kemény Zsigmond, „Vörösmarty emlékezete", in Kemény Zsigmond, *Sorsok és vonzások*, Kemény Zsigmond művei, 343–380 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1970), 370.

Kemény emellett Kisfaludy hatását Vörösmarty népies műfajú műveiben véli fölfedezni, ami azzal állhat összefüggésben, hogy „Kazinczy és társai – Kisfaludy Károlyon kívül – a klasszicizmus emlőin nevelkedtek”.[12]

A Kisfaludy fivérek hatása

Kisfaludy Károly hatását a későbbi kutatások már jóval korábbi Vörösmarty-műveknél, például az első drámájaként azonosított, 1819-es *Nézőjáték: Tatárjárás után történt eset*ben is felfedezték. A kritikai kiadás szerint a darab megszületésének időpontja az alapján állapítható meg, hogy a székesfehérvári színtársulat 1819-ben kezdett játszani Pesten, méghozzá Kisfaludy művét is előadták, a *Tatárok Magyarországban*t. Vörösmarty 1819–20-ban bizonyíthatóan látogatta a társulat előadásait, amit a *Nézőjáték*ban érvényesülő Kisfaludy-hatás is tanúsít.[13] A Kisfaludyak közül azonban nemcsak Károly művei voltak nagy hatással az ifjú költő első drámáira. A szintén 1819-es *Rónay és Lóri* című darabjában kimutatható legfontosabb előzményszövegek Kisfaludy Sándor *Regék a magyar előidőkből*, az 1818-ban másodjára kiadott kötetének darabjai: a *Somló* című regéből Lóri neve (a *Nézőjáték* hősnőjének neve is Lórika), a *Csobánc*ból pedig a lány csellel történő megszerzésének motívuma. A kritikai jegyzetek szerint Kisfaludy-átvétel „a hősnőnek a kalandos körülmények között távollevő szerelmes utáni vágyakozása”, ami Vörösmartynál gyakorta feldúsul a shakespeare-i vígjátékokban előforduló, apját vagy szerelmesét kereső, férfiruhába öltöző leány motívumával.[14] Ezen leányalakok szinte minden esetben az idős, hazafi apjukkal együtt jelennek meg a történetekben, akiknek egykori vitézségének hangsúlyozása által a leányalakok szépségükön túl további értékpólussal gazdagodnak: a nemességgel.[15] A Kisfaludyaknál karakterre hasonló nőalako-

12 Uo., 372. Ettől némileg eltért Kisfaludy szerkesztői koncepciója, amit az *Aurorá*ban kívánt érvényesíteni. Vörösmarty első két verse közül ugyanis, amelyet görbei joggyakornoki éve alatt, 1822–23-ban publikálás reményében elküldött Kisfaludynak, az egyik egy népies stílusú ekloga volt *(A juhász és bojtár)*, amelyet azonban Kisfaludy – föltehetően az aktuális olvasói közízlés sajátosságait szem előtt tartva – közlés előtt változtatásra küldött vissza Vörösmartynak: „Nem lehetne e’ ezen különben szép ’s lágyan irt Idyllbe Graecismust szőni?” Vörösmarty, *Kisebb költemények I.*, 641–642.

13 Vörösmarty Mihály, *Ifjúkori drámák és drámatöredékek (1819–1824)*, kiad. Fehér Géza, Vörösmarty Mihály összes művei 6 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1965), 296.

14 Tóth Béla feltételezése szerint az eposzoknak a Kisfaludy-féle regékre kifejtett hatására utal az elsőként Aranyosrákosi Székely Sándor *Mikola Mária* című, 1830-ban kiadott regéjében megjelenő történetelem: a női karakter „a férfihoz hasonló harci tényezővé válik, s hős szerepet ölt”. Tóth Béla, „A Kisfaludy-regék utánzatai: II., befejező közlemény”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 36 (1926): 286–299. A férfiruhát öltő és férje mellett csatába induló nő motívuma azonban Vörösmartynál már korábban, a *Zalán futás*ában Antipater történetszálában is megjelenik. Lásd: Vörösmarty Mihály, *Nagyobb epikai művek I.*, kiad. Horváth Károly és Martinkó András, Vörösmarty Mihály összes művei 4 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1963), 79.

15 „Kisfaludy regéiben a Vörösmarty-féle eposz serdülő korát éli. Amiben legkevésbé térnek el egymástól, az az elégikus alaphang és az események tragikus irányba való fejlesztése.” Tóth Béla, „A Kisfaludy-regék utánzatai: I. közlemény”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 36 (1926): 211–217, 212. Tóth szerint „a deli

kat találunk, azonban ezeket – egyéni ízlésvilágukra jellemzően – szövegeikben eltérő díszletek közé helyezik. Kisfaludy Károly művében, a *Tatárjárás Magyarországon*ban, a cselekményt vadromantikus miliővel ellátva, Lórika szinte a dráma egész ideje alatt az erdőben tartózkodik: vagy keres valakit, vagy menekül valaki elől. Az erdő mint szimbolikus tér a hősnő történetének helyszíneként Kisfaludy Sándor említett regéiben nem fordul elő,[16] Vörösmarty korai drámáiban viszont annál jellemzőbb lesz: hasonlóan a *Tatárok Magyarországban*hoz, az erdő-toposz a hősnő megjelenítésének eszközévé válik. Első látásra talán nem tűnik szokatlannak a műveiben rendszeresen előforduló metaforikus erdei díszlet, hiszen ennek választása utalhat Vörösmarty egyéni preferenciáira (tényszerű biográfiai adat, hogy Vörösmarty gyakran járt – sejthetően szeretett is – kirándulni),[17] vagy arra, hogy történetszövésében nagyobb jelentőségű a vadromantikus jelleg, mint a dicső nemzeti múlt hangsúlyozása. Furcsa gyakorisággal találunk azonban Vörösmartynál az erdőben bolyongó vagy a fák között elsuhanó nőalakokat: epikai és drámai hősnői bemutatásához a legtöbb esetben ennek a tevékenységnek a leírása is párosul. Erre a karakterszimbolikára eddigi kutatásaim alapján a legmarkánsabb hatással az ovidiusi Daphné-történet lehetett,[18] amelynek szövegátvételként

hős, kinek legfőbb éke harcos kiválósága; a törhetetlen hűségű szerelmes nő; a gőgös apa engesztelhetetlen keménységével" sztereotip regei figurák. Uo., 296.

16 Kisfaludy Sándor műveiben a díszlet a nemesi-hazafias értékszemléletű cselekményformálásnak rendelődik alá, az erdő még mint a nemesi szórakozást jelentő vadászat helyszíneként sem igazán jellemző: „A *Magyarokhoz* és a *Zrínyi dala* ihlete a múlt bámulatának és a jelen törpesége érzetének összeütközéséből fakad. A legtöbb előhangban pedig azt tapasztaljuk, hogy a váromladék szemlélete (köztudomás szerint a regék nagyrésze egy-egy romhoz fűződik) szintén egy ily belső összeütközést foglal magában: a pusztulás képe az egykori élet fényét idézi fel, s ennek megfelelőleg a vár szomorú vidékének megjelenítését a bevezető strófákban nyomon követi a képzelet visszafordítása a múlt nagyságának ragyogó világához. […] Minden bizonnyal ott találjuk az ihletet adó tárgyra való rámutatást, néha csak úgy, hogy a költő ráirányítja hallgatója figyelmét […], máskor meg akképp, hogy részletes rajzát is adja az illető romnak vagy vidéknek. […] Az előhangban, mely néha 20 Himfy-strófáig is terjedt, a költő legtöbbször annak ad kifejezést, hogy az elmondandó rege nem egyéb, mint valamely várrom genius loci-jának megnyilatkozása a költő lelkében […]. A vár egykori urát a vitézkedés, szerelem és életkedv ragyogó képei övezik; emlékét a költő lelkében rontásként kísérik »az enyészetnek szomorú bús jelei«, a huhogó baglyok, leomló várfalak és az üvöltő szél." Tóth, „A Kisfaludy…", 212–215.

17 Néhány a költővel kapcsolatos személyes információt egyetemi barátja, a szintén a Perczel család szolgálatában álló Sallay Imre visszaemlékezéseiből ismerünk. Balassa László és Lukácsy Sándor, *Vörösmarty Mihály 1800–1855* (Budapest: Magvető Kiadó, 1955), 26–27.

18 A Publius Ovidius Maro *Metamorphoses* című művében található Daphné-történet elemei (történet, karakterek és szöveg) a leginkább az 1823–24-ben írt *Zalán futásá*ra hatottak. Az eposz első énekében bemutatott női főszereplőnek, Hajnának a leírása szinte megegyezik Daphnéével. Mindketten a dianai archetípust testesítik meg, mivel bár szűzleányok, férfi attribútumokkal rendelkeznek (íj, nyíl, tegez) és férfias cselekedetet végeznek (vadászat); ami szimbolizálja a két nőalak szexuális értelemben való érinthetetlenségét. (Míg azonban Daphné Diana istennőre akar hasonlítani, és emiatt szeretne szűz maradni, addig Hajna szerelmének, Eténak harcokból való hazatérését várja.) Hajna történetszálában ráismerhetünk a Daphné-történet másik főszereplőjére, Apollóra is: a Hajnába kiskoruk óta szerelmes Délszaki tündér éppúgy „űzi" őt szerelmével át az erdőn, mint ahogy Apollo Daphnét. Közös elem történetükben a viszonzatlan csók motívuma: a Délszaki tündér varázserejével teszi mozdulatlanná Hajnát egy pillanatra, Daphné pedig már babérfa alakját viseli a csók elcsattanásakor. A bieder-

való megjelenése már egy 1820 végén született eposztöredékben is tetten érhető.[19] Egyrészt azonban lehetetlen kizárni azt, hogy Vörösmarty már 1820 előtt is olvashatta a Daphné-történetet, másrészt feltételezhető a közvetítő szerepet betöltő művek hatása is. Az olyan szövegkorpuszokkal is fontos számolni, amik nem világirodalmi közvetítés által, hanem Vörösmarty egyéni alkotómunkája során adaptálódtak motívumaiba, és aktiválták ezáltal az átvétel elemeit.

A Daphné-történet és a vergiliusi eklogák

Mivel az 1819-ben írt drámák esetében filológiai szempontból problematikus a Daphné-történet markáns jelenlétének feltételezése, a vizsgálódásba bevontam a Kisfaludy fivérek művei mellett egy, Vörösmarty korai költészetére jelentős hatással lévő szövegcsoportot: a vergiliusi eklogákat. Ezekből minden gimnáziumi évfolyam tankönyve tartalmazott szemelvényeket a nyelvtani magyarázatokhoz, a nagygimnázumi poétikaosztály szöveggyűjteményében pedig teljes eklogák is voltak:[20] ezeket a diákok

---

meiernek ható jelenetek egyúttal behozzák a eposz történetébe a transzcendens világ egyik szereplőjét, a tündért. A Daphné-történet és a *Zalán futása* közötti intertextuális kapcsolatot filológiai bizonyítékok (szövegszerű átvételek, szerkesztésbeli jellegzetességek) is alátámasztják. Vámos Violetta, „Apollo és a Délszaki tündér: Ovidiusi elemek a *Zalán futás*ában", *Irodalomtörténeti Közlemények* 120 (2016): 55–66. Az imént részletezett kutatási eredmények miatt feltételezem azt, hogy a Daphné-mítosz az 1824-ben és utána írt Vörösmarty-művekre is hatással volt.

19 A *Csendes volt az üdő…* incipitű, 1820-as komikuseposz-töredék némely verssorai megfeleltethetőek az Ovidius-szöveg egyes részeinek: „Egy csalitos, tüskés tájt kezde tapodni. Ki kétli? / Lábát tüske szurá, kóró veregette pofáját, / S gyakran földre bukott tövisekbe kötődve". Vörösmarty, *Kisebb költeményei I.*, 163. *Metamorphoses*: „Me miserum! ne prona cadas indignave laedi / crura notent sentes et sim tibi causa doloris! / aspera, qua properas, loca sunt". Publius Ovidius Naso, *Metamorphoses*, ed. William S. Anderson, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana (Monachium–Lipsia: Aedibus K. G. Saur MMI., 1982), 17.

Devecseri Gábor fordításában a következő: „Jaj nekem! El ne zuhanj; lábad, mit sérteni vétek, / föl ne sebezze tövis; kínod valahogy ne okozzam. / Vad csalitokba szaladsz." Publius Ovidius Naso,. *Átváltozások*, ford. Devecseri Gábor (Budapest: Magyar Helikon Kiadó, 1964), 25. Az ovidiusi szöveghely pedig később a *Zalán futás*ában is kiemelt szerephez jut: „Meg ne sebezzétek könnyű kis lábait, átkos / Tüskék, s rút kórók; ti hajoljatok ifju virágok, / S gyenge füvek deli Hajna piros talpának alája." Vörösmarty, *Nagyobb epikai művek I.*, 61.

20 Vörösmarty nagygimnáziumi („humanitas") tanulmányai esetében kétféle „tankönyvcsalád" jelenléte is szóba jöhet. Az elsőt Horváth Károly említi meg az 1806-os *Ratio Educationis* szövege alapján: ez a Juvencus–Colonia-féle egybekötött poétika-retorika tankönyv és a Chompré-féle szöveggyűjtemény v. chrestomathia. Vö. Horváth Károly, *A klasszikától a romantikáig* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1968), 56–57. A második pedig a Mészáros István kutatásai alapján vizsgálódásba vonható Grigely-féle poétika- és retorikatankönyv és a Hannulik-féle chrestomathia. Vö. Mészáros István, „Az 1777-i és az 1806-i Ratio Educationis tankönyvei", *Magyar Könyvszemle* 96 (1980): 350–369, 366–367. A felsorolt tansegédletek közül Chompré szöveggyűjteménye az *I.* és a *IV. eklogá*t, a Hannulik-féle chrestomathia pedig – amelyből valószínűleg a költő is tanult – az *V.* és *VII. eklogá*t tartalmazta Vergiliustól, a kritikai kiadás pedig megemlíti, hogy a Juvencus-féle poétikatankönyvben a „Quid est figura?" fejezetnél példaként a *II. ekloga* szerepelt. Lásd: Pierre Chompré, *Selecta Latini sermonis exemplaria in usum iuventutis provin-*

nemcsak olvasták és fordították, de a műfaj elsajátítása miatt ajánlott volt a tanároknak saját ekloga írását is feladni a tanulóknak.[21] Vörösmarty *Autobiográfiai jegyzetei*ben ír arról, hogy a legelső magyarra fordított antik olvasmányai az eklogák voltak:

> A hatodik iskolában már jobb könyveket olvastam. Baróti Aeneisét, Rajnis Eclogáit s Virág Horatiusi leveleit és némely ódáit, a' mi kiváltképpen megtetszett tisztasága s könnyűsége miatt. Olvastam nagy örömmel Révayt is.[22]

Maga is ebben a műfajban kezdett először magyar nyelvű verseket írni.[23] A műfaj iránti érdeklődésére utal, hogy 1816 és 1823 között legalább 13 bukolikus hangvételű művet írt,[24] illetve 1823-ban az *Auroráh*oz elsőként beküldött két verse közül az egyik *A juhász és bojtár* volt.[25] Horváth Károly szerint – aki monográfiájában egy egész fejezetet szen-

---

ciarum Hungariae recusa, vol. 6 (Buda: Typis Regiae Universitatis Pestanae, 1798), 60–64; Ioannes Chrys. Hannulik, *Selecta Latini sermonis exemplaria e scriptoribus probatissimis excerpta in usum secundae humanitatis scholae per Regnum Hungariae et adnexarum provinciarum* (Buda: Typis Regiae Universitatis Hungaricae, 1810), 86–96; Vörösmarty, *Kisebb költemények I.*, 421. A diákok azonban megismerkedhettek tanáraik által választott szövegekkel is, ezeket ugyanúgy megkaphatták fordításra iskolai feladatként, akár a tankönyvi szövegeket. Horváth, *A klasszikától…*, 57.

21 Ratio Educationis: *Az 1777-i és az 1806-i kiadás magyar nyelvű fordítása*, ford. Mészáros István (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1981), 113–115.

22 Vörösmarty Mihály, *Minden munkái*, kiad., jegyz. Gyulai Pál (Pest: Ráth Mór, 1864), 538. Révay Miklós művei között találkozhatott Moschos- és Bión-idillek fordításaival és Faludi-kiadásában egy pásztorköltészetről szóló esszével, illetve Baróti Szabó *Aeneis*-fordítása mellett olvashatta ekloga-fordításait is, mivel ezek együtt jelentek meg, lásd: Vörösmarty, *Kisebb költemények I.*, 421. Az előzményszövegek meghatározásakor a vergiliusi műveknek kiemeltebb szerepet kell tulajdonítanunk, mivel bár Vergilius művei Theokritosz és az őt követő görög bukolikus költők művein alapulnak, a Vörösmarty korában tanuló diákok csak az egyetemi képzés filozófiai tagozatán tanultak görög nyelvet, lásd: Mészáros, *Ratio Educationis…*, 267–270. Költészetüket így főleg latin fordításban ismerhette a költő, amire utal a szintén 1816/17-es tanévben készült *Dóriai folyamok…* incipitű vers, amely egy Theokritoszt követő szerző *Epitaphium Bionis* című művének fordítása, vö. Vörösmarty, *Kisebb költemények I.*, 57–58, 463–464.

23 Vörösmarty az 1816/17-es tanévben – poétikai évében – ismerhette meg részletesebben a latin epikus költészetet, amit az ekkoriban megírt szövegei is bizonyítanak: 1816-os datálású a *Lengedező széltől…* incipitű Vergilius-parafrázis, melyen a *II. Ecloga* hatása érezhető. Horváth Károly, *A klasszikától a romantikáig* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1968), 54–57, 83–89.

24 Lévén, hogy az ekloga mint műfaj egy speciális szövegcsoportot jelöl, Vörösmarty fiatalkori szövegei esetében talán pontosabb a „bukolikus" kifejezés. (Szigorú értelemben véve „eklogának" kizárólag a szerzők által is így nevezett szövegeket hívjuk. Nincs azonban konkrét formai követelményrendszer, aminek meg kellene felelnie, hiszen formai értelemben már a műfajnak nevet adó *Eclogae* darabjai is igen változatosak.) Az egyes szerzők esetében vizsgálandó bukolikus művek száma annak függvényében változik, hogy azokban milyen kritériumok érvényesülését tekintjük szükségesnek – ilyenek például a pásztor mint szereplő vagy mint versbeni beszélő, a párbeszédes forma, a dalverseny-motívum, az értékszembesítés vagy a pásztorok hagyományos görög neve. A felsorolt műfaji kellékek bármelyike elhagyható – amennyiben néhány másik érvényesül az adott versben –, a szöveget bukolikusnak nevezhetjük.

25 Vörösmarty, *Kisebb költemények I.*, 222–228. Amint az a címből is látszik, a szöveg bukolikusnak tekinthető – pásztorokról szóló, párbeszédes formájú, értékszembesítést tartalmazó költemény –, a görögös sajátságokat azonban Vörösmarty (például a pásztorok hagyományos görög neve) népies elemekre

tel Vörösmarty bukolikus műveinek vizsgálatára – az eklogák hozzájárultak költői stílusának kialakulásához:

> A mélyen átérzett természetszeretet találkozott a bukolikus olvasmányélménnyel, és ez adhatott először erősebb lendületet a verzifikált prózaiságból való felemelkedésre, hosszabb költői lélegzetvételre, egy egész versen át futó sima verselésre.[26]

Feltételezésem szerint azonban a bukolikus darabok hatásának igazi jelentősége az 1820–1830-as évek epikus és drámai nőalakjainak megformálásában fedezhető fel. Nőalakjai ugyanis mintha két világban lennének jelen egyszerre: míg a karakterüket körülvevő díszlet és jeleneteik a Daphné-történet világát idézik fel, viselkedésükben és interakciójukban Árkádia pásztorlánykáira emlékeztetnek.

A két szövegvilág motívumainak hasonlósága nem a véletlen műve: Ovidius az *Átváltozások* megírásakor Vergiliust evokálta az allúziókkal és szövegköziséggel egyaránt. Az ovidiusi és vergiliusi szövegek legfontosabb összekötője Apollo karaktere: a Daphné-történet ugyanis a viszonzatlan szerelemről éneklő pásztorok által leginkább tisztelt isten, Apollo saját viszonzatlan szerelméről szóló történetét adja elő. A *VI. eklogá*ban egy utalást is találhatunk Apollo ezen történetére:

> Omnia, quae Phoebo quondam meditante beatus
> audiit Eurotas iussitque ediscere laurus[27]

---

cserélte. Ugyanis már az *Eclogae*ban megjelenő görög pásztornevek (pl. Tityrus, Mopsus, Menalcas) is imitációs gesztusként értelmezhetők: Theokritos műveire történő utalások ezek, ami jelzi a műfaj eredetét, egyszersmind segíti a szereplők allegorikus figuraként való értelmezését. A bukolikus műfajok népszerűsége a flexibilitásuknak köszönhető: például szerzőnként más célnak rendelődhet alá a hagyományos pásztornevek megtartása vagy lecserélése. Vörösmarty esetében gyanítható, hogy minél rétegzettebb volt a költészetről alkotott fogalma, annál merészebb változtatásokat eszközölt a pásztori karakterek nevében és szerepében egyaránt. Ez esetben azonban olyan feltétel döntött a kérdésben, miszerint egy adott szöveg klasszicista vonásokat mutasson vagy népies stílusú legyen. Miután Kisfaludy a szöveget visszaküldte Vörösmartynak, a költő ezen a versen semmit nem változtatott meg az instrukciók alapján, azonban 1823-ban három bukolikus műve is született hagyományos görög nevű szereplőkkel: *A pásztorleányok*, a *Dámon panasza*, illetve a *Myrtill és Daphné*. Vörösmarty, *Kisebb költemények I.*, 641–642.

26 Horváth, *A klasszikából…*, 86.

27 P. Vergilius Maro, *Bucolica*, ed. et instr. Silvia Ottaviano, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana (Berlin: de Gruyter, 2011), 65. Lakatos István fordításában így hangzik: „Mind, amivel hajdan Phoebus telizengte a boldog / Eurótást, a babérnak amit suttogni tanított". Publius Vergilius Maro, *Összes művei*, ford. Lakatos István (Budapest: Magyar Helikon, 1967), 27. A *II. eklogá*ban ezen kívül megtalálható egy utalás az ovidiusi Syrinx-történetre is, amely történetnek a struktúrája Daphnéé pontos mása: Syrinx, a gyönyörű vízinimfa úgy menekül meg a szerelemre gerjedt Pán elől, hogy az istenek náddá változtatják. Pán kielégületlen vágyában levág a nádszálakból és egymáshoz kötözi azokat. Ovidius a pásztorok másik leginkább tisztelt istenének, Pánnak a története segítségével a pánsíp megszületését beszéli el: „Pán fűzött pásztor-fuvolát fuvolához először, / Pán, aki csordást és csordát nem hagy soha cserben." Vergilius, *Összes…*, 11.

Bényei Tamás így fogalmazza meg a Daphné-szöveg alapstruktúráját:

> Daphné és Apolló története ekként nem annyira a szerelem mint olyan archetípusaként jelenik meg, hanem a természeténél fogva beteljesületlen, valamely külső hatalom által ránk kényszerített, valójában mindkét fél számára érthetetlen vágy archetípusaként.[28]

Apollo szavai így hangzanak Daphné űzése közben:

> Me miserum! Ne prona cadas indignave laedi
> crura notent sentes et sim tibi causa doloris!
> Aspera, qua properas, loca sunt: moderatius, oro,
> curre fugamque inhibe, moderatius insequar ipse.[29]

Bényei Tamás ezeket a sorokat Andrew Feldherr alapján egyfajta önreflexív gesztusként értelmezi, Apollo kettős természetének megnyilvánulásaként. Míg szeretőként az a célja, hogy megszerezze magának a lányt, addig költőként maga az űzés aktusa tölti el gyönyörrel, ezért késlelteti a leány elejtésének pillanatát. Daphné átváltozása végül a két természet harcából megszülető döntetlen eredményt hirdeti: Apollo megszerzi a leányt, de csak mint költői dicsőségének hirdetőjét, a babért.[30] Ovidius – Apollo szájából elhangzó – szavai felidéznek egy szöveghelyet Vergilius *X. eklogá*jában:

> Tu procul a patria (nec sit mihi credere tantum)
> Alpinas, a, dura, niues et frigora Rheni
> me sine sola uides. A, te ne frigora laedant!
> a, tibi ne teneras glacies secet aspera plantas![31]

Vergilius eklogáiban a leányalakok testi valójukban sohasem jelennek meg. Akár viszonozzák hódolójuk érzéseit, akár nem, róluk csak a pásztorok énekeiben hallunk.[32] Vörösmarty leányalakjai Daphné szövegvilágának szabályai szerint az erdei találkozás után futásnak erednek, miután azonban megszólítja őket a rájuk találó idegen, a leányok egyszerre vergiliusi pásztorlányként kezdenek viselkedni: nemcsak szóba ele-

28 Bényei Tamás, „Daphné átváltozásai", *Ókor* 12, 3. sz. (2013): 32–46, 35.

29 Ovidius, *Metamorphoses*, 17. Devecseri Gábor fordításában így hangzik: „Jaj nekem, el ne zuhanj; lábad, mit sérteni vétek / föl ne sebezze tövis, kínod valahogy ne okozzam. / Vad csalitokba szaladsz. Kérlek, fuss óvatosabban, / mérsékeld a futást: mérsékelem én is az űzést." Ovidius, *Átváltozások*..., 25.

30 Bényei, „Daphné...", 44.

31 Vergilius, *Bucolica*, 84. Lakatos István fordításában így hangzik: „Míg te, keményszivü, jaj (nem, alig hihetem!) te az Alpok / Hósüvegét, a fagyos Rhénust, elfutva hazádból, / Nélkülem és egyedül nézed. Jaj, a fagy nehogy ártson! / Jaj, csak az éles jég selymes talpad sose törné!" Vergilius, *Összes*..., 39.

32 Jellemző eklogai vershelyzet a „pásztori társalgás": amikor két vagy több pásztor találkozik egymással és szóváltásukból spontán dalverseny bontakozik ki. Ezeknek leggyakoribb témája a szerelem, és bár a szerelmüknek tárgya sosem jelenik meg a dalverseny szituációjában, egyfajta sémaszerű leírást mégis kapunk róluk (pl. „szép Amaryllis, „hó-bőrű Alexis", „hószínű hattyú" stb.)

gyednek az idegennel, hanem általában meg is invitálják őt apjuk házába.[33] Az egyik legjobb példa erre a költő *Egy Váras és Pásztorleány* című 1820-as bukolikus műve, amelyet a kritikai kiadás értékszembesítő tematikája miatt a *Csongor és Tünde* előzményei közé sorolva „költői példázat"-ként aposztrofál.[34] A párbeszédes szöveg az ifjú és a leány daphnéi találkozásával kezdődik:

> Dísze vidékednek, mért távozol annyira tőlem
> Mért riadoz nyájad remegő léptednek előtte?
> Nem vagyok én sem az erdőknek fene farkasa, melynek
> Orkörmét a nyögve futó juh nyája kerűlje
> Sem vad erőszakos a nyájnak jó pásztora ellen.[35]

Ezek a sorok felidézik Apollo szavait:

33 Rögtön az *I. eklogá*ban megjelenik a görög kultúrából ismert ún. *xénia* (vendégbarátság) motívuma: „Hic tamen hanc mecum poteras requiescere noctem / fronde super viridi. sunt nobis mitia poma, / castaneae molles et pressi copia lactis, / et iam summa procul villarum culmina fumant / maioresque cadunt altis de montibus umbrae." Vergilius, *Bucolica*, 41. (Magyarul: „Ámde az éjszaka még heveredj ide lomb-nyoszolyámra: / Adhatok érett almát én, puha gesztenye szintén / Jut neked, és van elég odabenn túróm is a tejből." Lásd: Vergilius, *Összes…*, 9.) Vörösmarty a szövegrészletet az epikus műveibe különféle transzformációk után adaptálta (a transzformáció fogalmához lásd: Vlagyimir Propp, *Transzformációk a varázsmesében*, Strukturalizmus 1 [Budapest: Európa Kiadó, 1971], 121–132): „Áll a ház még, bár fogy gazdasága / S telt pohárnál űl az ősz maga. / A sugár lány körben és a vendég; / Lángszemében csábító varázs ég." Vörösmarty Mihály, *Kisebb költemények II.*, kiad. Horváth Károly, Vörösmarty Mihály összes művei 2 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1960), 132. „Oh jer hát, kísérj el atyám teremibe, talán még / Ott vár, ősz hajait szomorún tépdelve miattam. / Jer, ha elébe megyünk, meglásd, fog sírva köszönni, / Sírva köszönni neked, hogy lányát visszaszerezted. / Váltságul amit bírhatsz, elhozni szabad lesz." Vörösmarty Mihály, *Nagyobb epikai művek II.*, kiad. Horváth Károly és Martinkó András, Vörösmarty Mihály összes művei 5 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1967), 12–13. „Ifjú, ha nem csalatom, jövevény vagy, messze lakóknak / Vére, szerencséddel honnott megférni tudatlan. / Szólj, javadúl mi lehet, mit kíván hosszas utaknak / Fáradsági után, mint látom, csüggeteg elméd?" Vörösmarty, *Nagyobb epikai művek II.*, 181.

34 „A fiatal Vörösmarty is többször kísérletezett azzal, hogy fontosnak tartott erkölcsi-filozófiai kérdéseket, jellegzetes magatartásokat, elvont tulajdonságokat megszemélyesítő alakok párbeszédében fogalmazzon meg. A legkorábbi példa erre az 1820-as *Egy váras és pásztorlány* (sic!) című költői példázata arról, hogy jobb a természet szabad világában, mint a »kietlen város zajos örvényében«. Ehhez hasonló kísérlete az *Ifjúság és Ártatlanság* közötti – címtelen – moralista párbeszéd." Vörösmarty Mihály, *Drámák IV.*, kiad. Fehér Géza, Staud Géza, Taxner-Tóth Ernő, Vörösmarty Mihály összes művei 9 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1989), 803. Az 1820–21-ben született *Az ifjúság és ártatlanság* incipitű szövegben az erdőben bolyongó, megszemélyesített Ifjúság összetalálkozik a szintén arra járó allegorikus Ártatlansággal. Az ifjú a következő szavakkal szólítja meg a lányt: „Ne oly remegve, szép leány! Te félsz? / Járulj idább – igen szemérmesek, / De nyájasak lépésid, arcod, és / Pillantatid, mondd el, ki légy és honnan érkezel?" Vörösmarty, *Kisebb költemények II.*, 159–162. Az apollói köszöntés és a vadászidilli vershelyzet mellett a szöveg dialógus formájú, és a két szereplő egymás iránti hangvétele is inkább a bukolikus pásztori társalgás hangulatát idézi – egyetlen kivétellel: bár az apollói attitűd feltételezné, hogy Ártatlanság el szeretne menekülni Ifjúság elől, a lány mégis marad az ifjú társaságában.

35 Vörösmarty, *Kisebb költemények I.*, 150.

Nympha, precor, Penei, mane! Non insequor hostis;
nympha, mane! Sic agna lupum, sic cerva leonem [...]
non ego sum pastor, non hic armenta gregesque
horridus observo. nescis, temeraria, nescis,
quem fugias, ideoque fugis [...].[36]

Illetve Corydon pásztor szavait a *II. eklogá*ból:

Despectus tibi sum nec qui sim quaeris, Alexi,
quam dives pecoris, nivei quam lactis abundans.
mille meae Siculis errant in montibus agnae;
lac mihi non aestate novum, non frigore defit.[37]

A Vörösmarty-szöveg azonban a leány válaszával folytatódik:

Mért kísérsz jövevény? mi javadra lehetne segédem?
Kell-e? talán szállást keresel nyugodalmat ohajtván?
Béfogad édes Atyám, (sőt, itt ki-ki befogad) osztán
szolgálnak kedvedre, ha kell, fiatalka öcséim
Kedves izű eledelt rakok én is örömmel elődbe.[38]

Annak a kérdésnek a megválaszolásához azonban, hogy miként jut el a daphnéi űzésmotívum a viszonzott szerelem ábrázolásáig, az eklogák szerelemképének vizsgálata nyújthat segítséget. Mintha arról lenne szó ugyanis, hogy Vergilius bukolikus szövegeiben oppozícióba állítva jelenik meg a kétfajta „női" szerelmi viselkedés – a színleg viszonzatlan és a viszonzott. Ezt jól illusztrálja a *III. ekloga* dalverseny-jelenetében

36 Ovidius, *Metamorphoses*, 17. Magyar fordításban: „Állj meg, Peneos deli lánya: nem ellened űzlek. / Bárány farkastól, az oroszlántól fut a szarvas [...]. Kérdezd meg, kinek is tetszel. Nem hegy lakozója, / nem pásztor vagyok én, aki borzasan őrzi a nyájat / és az ökörcsordát. Nem, nem tudsz, esztelen, arról, / hogy ki elől menekülsz, csak azért futsz." Ovidius, *Átváltozások*, 25.

Az átvételt bizonyítják egyéb szöveghelyek is, mint például *A hűség diadalma*: „Mit futsz előlem, asszonyom? Ne fuss; / Bús hírt, az éjnél búsabbat hozok" Vörösmarty, *Nagyobb epikai művek I.*, 30; a *Zalán futása*: „Hajna, te futsz, oh Hajna, kiért elhagytam az ékes / hajlékot dél fényes egén". Uo., I., 63. *Délsziget*: „Ah, ne temesd szemeidnek egét a földbe, lányka / El ne temess oda engemet is, vagy kedves-e a föld / Annyira, hogy nem mást, csak azonnak nézd feketéjét?" Vörösmarty, *Nagyobb epikai művek II.*, 75. *Tündérvölgy*: „Oh tenger kékszemű leánya! / Ne fuss, nem vagyok én fellegek sárkánya. / Csaba, hős Bendeguz vitéz fia vagyok, / Fájdalmam és lelkem gyötrelmei nagyok." Uo., 46; illetve a *Csongor és Tünde*: „Futsz-e? fuss bár, bűn cseléde, / Úzni foglak, mint az árnyék, / És árnyékba rontalak." Vörösmarty, *Drámák IV.*, 125.

37 Vergilius, *Bucolica*, 42–43. Magyar fordításban: „Mit se törődsz velem és ki vagyok, nem kérded, Alexis. / Nem mily dús ez a nyáj, hószín tejjel hogyan ellát / s hogy siculus hegyeken vagy ezer bárányom is ődöng." Vergilius, *Összes...*, 10.

38 Vörösmarty, *Kisebb költemények I.*, 150.

Damoetas és Menalcas pásztorok dala, amelyben próbálnak egymásra licitálni „szerelmük" viselkedését emlegetve:

Damoetas
Malo me Galatea petit, lasciva puella,
et fugit ad salices et se cupit ante videri.[39]

Menalcas
At mihi sese offert ultro meus ignis, Amyntas,
notior ut iam sit canibus non Delia nostris.[40]

Míg Damoetas dala a viszonzott szerelmet úgy ábrázolja, hogy a viszonzatlanság érzetét idézi fel a Daphnéként erdőbe menekülő, de üldözőjét valójában beváró leány képével, addig Menalcas úgy hangsúlyozza ki Amyntas udvarlásba beleegyező viselkedését, hogy szembeállítja Dianával, a daphnéi archetípus megszemélyesítőjével. A pásztorlány alakja, aki örül az idegennel való találkozásnak, egy további szöveghagyomány, a pásztor- vagy vadászidill műfaji jellemzőit idézi fel.[41]

A pásztor- és vadászidilli nőalak Vörösmartynál

Az idill Vörösmarty Mihály költészetében való előfordulása a szakirodalomban először az 1833-as *Szép Ilonka* kapcsán került említésre.[42] Míg a legelső tanulmányok 1829-es Bajza-, Kisfaludy- és Czuczor-művek hatásának tulajdonítják a *Szép Ilonka* szüzséjét, addig Darvas János megemlíti azt, hogy a vadászidill-motívum már az 1822-ben megírt *A' Belső Háború* című drámájában is megtalálható:[43] Bátori egy vadászat során találkozik az erdőben virágot szedő Jolánkával,[44] és ekkor esnek szerelembe.[45] (Ezt azzal

39 Vergilius, *Bucolica*, 49. Magyar fordításban: „Csintalan egy almát dob rám Galatéa, e csitri, / Majd a füzesbe fut, ám hogy előbb vegyem észre, kívánja." Vergilius, *Összes…*, 15.

40 Vergilius, *Bucolica*, 49. Magyar fordításban: „Eljön Amyntas énhozzám, szivem álma, magától, / Ismerik őt ebeim, jobban, mint Délia szűzet." Vergilius, *Összes…*, 15.

41 Az idill műfaja Sándor István szerint a reneszánsz-barokk pásztorregényekből – pásztordrámákból származik, és a barokk irodalomban alakult át az elavult pásztori díszlet vadász-tematikává. Sándor István, „A *Szép Ilonka* tárgytörténete", *Egyetemes Philológiai Közlöny* 61 (1937): 229–240.

42 Vörösmarty, *Kisebb költemények II.*, 449.

43 Darvas János, „A *Szép Ilonka* keletkezése", *Egyetemes Philológiai Közlöny* 37 (1913): 290–292.

44 „Az idill leányalakjainak foglalatossága meglehetősen gazdag változatokban bontakozik ki előttünk. Rendszerint a természet apró állatait hajszolják, a pillangót, a kis madarat vagy halat; ismét máskor virágot vagy epret szednek, koszorút kötnek vagy az idill realisztikusabb változataiban a kútnál vizet merítenek." Sándor, „A *Szép Ilonka…*", 234.

45 A szerelmes vadász karaktere a magyar irodalomban olasz minták alapján valószínűsíthetően Zrínyi Miklós költészete (idilliumok) révén honosodott meg. Sándor, „A *Szép Ilonka…*", 233. Klaniczay Tibor szerint Zrínyi az olasz barokk idillköltészet darabjaiban (az idilliumok esetében egész pontosan Giambattista Marino *Sospiri d' Ergasto* című művében) – mivel maga is szenvedélyes vadász – a pásztori

egészíteném ki, hogy a Darvas által leírt jelenet valójában csak az 1826-os *Salamon király*ban szerepel, az 1822-es változatban a két szereplő csak utal szerelmük történetére.) Bátori és Jolánka történetében a vadászidillek két gyakori motívumával is találkozhatunk: a szerelmi évődéssel, majd az annak következményeként virágként hervadó leány alakjával.[46] Sándor István szerint ennek a nőalaknak az elterjedése a magyar verses epikában főleg Kisfaludy Sándor hatása: „A regék költője valóságos kultuszt csinál a virágként, leggyakrabban liliomként hervadó lány alakjából."[47] A *Szép Ilonká*ban a pásztordrámákból eredő szerelmi évődés ártatlan aktusa először az idilli környezetben való játékos kergetőzés, majd a sötét és veszélyes erdőben való űzés motívumává alakul, így téve egyre indokoltabbá a tragikus végkifejletet.[48] A *Szép Ilonká*ban megjelenő liliom – az ártatlanság jelképe – elhullása pedig egyúttal felidézi Daphné erőszaktól való megmenekülését: a nimfa babérrá válását. Bényei Tamás tanulmányában Daphné átalakulását két lehetséges értelmezés felől is megközelíti. Schelling *A művészet filozófiája* című művében leírtak szerint a fák függőleges formája, törzsének szimmetrikussága antropomorfabb hatást kelt, mint az állatoké; Forbes Irving szerint pedig a növénnyé való változás, mivel a növények – szemben az állatokkal – nem szexuális

---

környezetet vadásztematikára cseréli. Klaniczay Tibor, *Zrínyi Miklós* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1964) 67–74. Vörösmarty Zrínyi Miklós költészete iránti érdeklődését említi Perczel Mór *Emlékirataiban*, amikor közös szigetvári utazásukat részletezi: „S mindig Sziget dicső védelmének részleteit újítgattuk föl emlékünkben, amint azt nem csak a történetből, hanem a költő Zrínyi műve után ismertünk, mely Vörösmartynak kedvenc olvasmánya vala, s melyből nekünk is sokszor olvasott és magyarázott." Lukácsy–Balassa, *Vörösmarty…*, 39. A „mester" előtti főhajtásnak tekinthető a *Zalán futása Szigeti veszedelem* sorait idéző előhangja: „Engem is, a nyugalom napján, ily év hoza fényre / Már késő unokát, ki előbb a lányka mulandó / Szépségén függtem gondatlan gyermeki szemmel, / S rajta veszett örömem dalait panaszosra cserélvén." Vörösmarty, *Nagyobb epikai művek I.*, 51. Az 1831-ben kiadott *Csongor és Tünde* egyik jellegzetes szövegátvétele („Isznak, esznek, alkudoznak / S bömböl a bölömbika". Lásd: Vörösmarty, *Drámák IV.*, 11.) pedig az idilliumok többszöri újraolvasására utal: „Hallottál már bömbölő bölömbikát / mennyei kecskét, tarka babutákat". Kardos Tibor és Dömötör Tekla, kiad., *Fantasia poetica: Régi Magyar Drámai Emlékek II.* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1960), 185.

46 Darvas János regisztrálja először Ilonka alakját Vörösmarty műveiben visszatérő karaktertípusként: „A virágként elhervadó leány költői képe olyan általános, annyira elterjedt a költői nyelvben, hogy kölcsönzésről nem is igen lehet szólni. Vörösmartynál éppenséggel egészen eredeti, sajátságos szerepe van, és mélyebb tartalmakkal bír, ha elképzeljük, hogy legtöbb nőalakjának ez a lágy költőiséggel teli hervadás, „elhajlás" a sorsa, ez pedig nem kölcsönzött tulajdonsága alkotó képességének." Darvas, „A *Szép Ilonka…*", 290. Sándor szerint a magyar verses epikában megjelenő virágként hervadó lány alakja a szentimentalizmus hatását mutatja: „Kész szerelmi patológia bontakozik ki előttünk a szentimentalizmus szépirodalmában: a tehetetlen, szenvedő szerelem sorvasztó hatásának egész kórtörténetét kapjuk […]. S főleg a szentimentalizmus hatása alatt lesz a kor köztudatában súlyos életprobléma gyanánt kezelt kérdéssé a szerelem, amelynek bonyodalmai embersorsokat döntenek el." Sándor, „A *Szép Ilonka…*", 236.

47 Uo., 237.

48 „Ha elhagyjuk a történeti vonatkozásokat és az egyéni vonásokat s leszámítjuk a műfaj velejáróit: megkapjuk azt az alapgondolatot, a vad helyett kedves nőalakra bukkanó vadász idilljét, mely az erdőn nőtt, érzékeny lelkű leány boldogtalanságával s elhervadásával végződik, ezen gondolat körül később újabb, a költő fejlődésével együttjárólag sikerültebb, harmonikusabb történeti s egyénítő elemek rakódtak le." Darvas, „A *Szép Ilonka…*", 291.

úton szaporodnak, metaforikusan az ártatlanság megmaradására utal.[49] Marie-Louise de Franz *Női mesealakok* című művében a mitológiai isteneket archetípusok megjelenési formájaként értelmezi, amelyeknek viselkedése mindig egy ösztönös magatartásformát jelenít meg: ami alapján az adott isten mindig egy valós biológiai működés metaforájaként értelmezhető.[50] Bizonyos történetekben azonban a hősnő ellenáll egyes természetes ösztöneinek – ez a lélektani értelmezés szerint tabuszegésnek minősül –, ami büntetést von maga után.[51] Bényei ismerteti továbbá Irving Massey elméletét, amely szerint a történetekben szereplő látványos női metamorfózis a testkép csorbulásának egyfajta metaforikus megjelenítése, azaz például a nemi erőszak képi megjelenítéseként is értelmezhető.[52] Forbes Irving a görög mítoszok női átváltozásai alapján azt állapítja meg, hogy azok sok esetben a szexuális erőszakon átesett nők büntetései, azonban a növénnyé változás magasabb rendű metamorfózis, hiszen az így átalakult női alak, bár princípiumában hordozza a termékenység, virulencia összes konnotációját, az állattá változással szemben tisztább, szűzibb formát ölthet.[53] Marie Louise von Franz szerint a mesékben szereplő vadász és az erdő, amelybe behatol, kétféleképpen is megfeleltethető a férfi–női egyesülésnek:

> A gyakorló vadász számára az erdő vagy a tenger a maga állataival a nőt megjelenítő példázat. Behatol a természetbe és kap tőle valamit. Kétségtelenül varázserő és szerencse is kell hozzá; hanem az erdőbe való behatolás a tevékeny elevenség érzésével tölti el. S így a természetben megélt „te" női lény. A természet irracionálisnak mutatkozik; vonzódást és gyűlöletet kelt, alattomosnak, kegyetlennek és megbízhatatlannak tűnik, akár a nő. Ha viszont a természet szellemét hímneműnek tekintik, akkor az ember a természettel szemben a befogadó félnek éli meg magát.[54]

Az erdei környezet Vörösmartynál a drámai nőalakok esetében mintha a történetszövést is segítené: kihangsúlyozza a lányra leső veszélyeket és hozzásegíti vagy elválasztja a meneküléstől. Az 1826-os *Hábador*ban Csilla elrablása, az 1832-es *Kincskeresők*ben Jolán tőrbe csalása, az 1833-as *Vérnász*ban Lenke menekülése zajlik az erdőben, az 1830-as *Bujdosók* (és első változata, a *Kont*) Júliája pedig szerelmét keresve bolyong az erdőben, amikor eltiporják ártatlanságát. Az 1834-es *Fátyol titkai*ban a komikum eszköze lesz az udvarlók kezéből folyton kicsúszó kisasszony vagy cselédlány alakja, a *Csongor és Tündé*ben pedig az egész cselekmény egy elillanó szűzleány követésének történetét kíséri végig. Az eposzok esetében viszont – ahol jobban megfigyelhetők az ekphrasisok – gyakori történetelem a férfi karakterek erdei bolyongása is. Ez azonban nem a karakter veszélyérzetével áll kapcsolatban, hanem idegenségérzetének és bizonytalanságá-

49 Bényei, „Daphné…", 33, 36.
50 Marie Louise von Franz, *Női mesealakok* (Budapest: Európa Kiadó, 1995), 19.
51 Uo., 143.
52 Bényei, „Daphné…", 41.
53 Uo., 33.
54 Franz, *Női mesealakok*, 152.

nak kifejezésével. A kitaszítottság érzését az adott szereplő gyakran egyfajta szerelmi elutasítottságként verbalizálja; ebben a tekintetben a figurák gyakran cserélgetik szerepüket a szerelmi űzés és elutasítás tekintetében. A *Tündérvölgy* című eposz történetében a Jevébe szerelmes Csaba leírása hordozza a daphnéi attribútumokat:

> azelől bujdosott a setét rengetegben
> de nyugtot nem talált vadak űzésében.[55]

A szövegben ezután következő Csaba megszólalása („Hallgassátok tehát Csaba kiáltását! / Hegy-völgy! Halljad te is keserű panaszát!")[56] – különös módon – éppen azt az eklogát idézi fel az olvasóban, amelyben a szerelmi vágy elutasítással (és így viszonzatlansággal) párosul két férfi karakter esetében. Így kérdésessé teszi az udvarlást végző és az azt elfogadó/elutasító szerepkör férfi–női karakterhez való rögzítettségét:

> Tantum inter densas, umbrosa cacumina, fagos
> adsidue veniebat. Ibi haec incondita solus
> montibus et silvis studio iactabat inani:
> „O crudelis Alexi, nihil mea carmina curas?"[57]

Franz szerint a női karakterek lehetnek valós női vagy férfi archetípusok női oldalának, illetve az ezzel kapcsolatos problémáknak a szimbólumai.[58] A *Zalán futásá*ban Hajna a Délszaki tündérrel való jeleneteiben Daphné karakterét idézi meg („de remegve kifejlék / Karjaiból deli Hajna, s futott")[59], az olyan jelenetekben, amelyekben Etére gondol, szavaiban a beteljesületlen szerelem vágyképe jelenik meg: „Csendes özön, képem mellett csillogva kerengő, / Jő, meg megy maradás nélkűl szép habzatod: óh bár / A Tisza mélyéhez vinné el képemet, ottan / Látná Und ékes fia"[60] – ez pedig Corydon és Apollo szavait egyaránt felidézi.[61]

55 Vörösmarty, *Nagyobb epikai művek II.*, 29.

56 Uo.

57 Vergilius, *Bucolica*, 44. A részlet Lakatos István fordításában így hangzik: „Lombkoszorúzta hegyek bükkös sürüjét szakadatlan / Érte bolyongja pedig; s a magányban a bércen, az erdőn / Így eped egyszerü érzését panaszolva hiába: / Ó, te kegyetlen Alexis, hát duzzogsz a dalomra?" Vergilius, *Összes…*, 10.

58 Franz, *Női mesealakok*, 13.

59 Vörösmarty, *Nagyobb epikai művek I.*, 63.

60 Uo., 61–62.

61 Gere Zsolt Vörösmarty nő-, szerelem- és szépségábrázolásában Schedius Lajos János esztétikai előadásai és esszéi hatását érzi, amely így nem az Etelka-szerelem intenzitása által strukturálódik korszakokra, hanem a schlegeli-herderi újmitológiai törekvések alá rendelődve próbálja egyfajta nemzeti narratívába rendezni a mitológiai karaktereket, motívumokat. Gere Zsolt, „A szépség tudományának mitizálási kísérletei: Schedius Lajos János fogalom- és narratívaképző szerepe Vörösmartynál", *Irodalomtörténeti Közlemények* 88 (2007): 3–50, 26–28. Gere egyik példája a *Zalán futása* egyik betéttörténete, Nemibonta és Erő szerelmének leírása, amely történetben szerinte több Vörösmarty-szöveg struktúrája felfedezhető, és ahol a tisztán daphnéi karakterjegyeket mutató Nemibonta Schedius filozófiája alapján a magyarság genealógiájának eredetpontját szimbolizálja: „Ott közel a zúgó liget alján férfi-ruhában /

> Az erdőbe menni azt jelenti, tudatosan elfogadni az egyedüllétet, és nem kapkodni kapcsolatok után [...]. Az erdőben élni azt jelentené: belemerülni saját legbensőbb természetébe, és megérteni, milyen is ez a természet. A vegetációs növényi lét is élet, és gyógyuláshoz segítheti az olyan nőt, akiben a negatív animus vagy negatív anyakomplexus rombolást vitt végbe.[62]

A cselekvő nő karaktere

Az 1829-es *Csongor és Tündé*ben – ellentétben a korábbi művekkel – a teátrális erdei helyszín felcserélődik a szakrális konnotációkat is felidéző kert toposzával. A szereplők veszélytelenebb térbe való helyezése asszociációival a bukolikából ismert idill képét idézi fel, miközben a mű cselekménye a daphnéi űzés motívumától kísérve halad előre.[63] Egymás űzése közben a beteljesülés problémája fogalmazódik meg, miközben a szereplők egymás személyében magát a boldogságot keresik. A mű felteszi a kérdést, hogy a tökéletes boldogság elérhető-e egyáltalán: Tünde Csongort a tökéletességet szimbolizáló pásztori jelenetben egy idegen pásztorlánnyal látja, a csókja pedig az alvó Csongor arcán, akárcsak Apollóé a babérfa törzsén, beteljesülés helyett elutasítással szembesíti tulajdonosát. A mű szerelemábrázolása szervesen összefügg a női karakterek leírásával, s a szakirodalom szerint mindkét irodalmi hagyományt felidézi. Az egymást kereső szerelmesek motívuma Bátor és Jolánka epizódjában jelenik meg először, a „tündér" szó használata pedig transzcendens és erotikus konnotációi miatt markánsan utal a *Metamorphoses* átváltozás-történeteire.[64]

Tünde alakja önállósága és cselekvőkészsége miatt egyedinek számít a Vörösmarty-nőalakok között. A kritikai kiadás megfogalmazása szerint a korábbi nőalakok ugyanazt a nőtípust és szerelemfelfogást testesítik meg. Megjelenésükben nem egyediek, leglényegesebb tulajdonságuk a szépség és a szerelmük iránti hűség – életüket a hős férfihoz kötik, és elvárják, hogy mindent ő oldjon meg.[65] Egyéniségük az ese-

---

Gyakran egész napokon vadat űze". Uo., 40–41; Vörösmarty, *Nagyobb epikai művek I.*, 194. „Az előjött díszes alakban, / S csábító képpel mosolyogva közelgete hozzá: / De Nemibonta futott, a férfias arcot utálván; / Vette nyilát, s az ijedt vadakat kergette napestig." Uo.

62 Franz, *Női mesealakok*, 124.

63 Az 1829-es *A Rom* című kiseposzban kihangsúlyozódik a bukolikus és az erdei díszlet metaforikus jelentése összekapcsolva a szerelemábrázolással: a helyszínek jelképes olvasatát segíti az álom-motívum: az első, bukolikus környezetet megjelenítő álom homogén boldogságát a második álomban az erdőben történő vadászat váltja fel. A főszereplő ebben az álomban pillantja meg a fák között elsuhanó lányt, akinek utolérése lesz leghőbb vágya: „Állnia gyászdombnál látá a völgyi leánykát / Búja siralmában, mint rég vala állni szokása, / Majd hogy sejte tanút, félénk szaladásnak eredni, / Ő pedig a szaladót mint könnyű felleget a szél, / Űzte merész lábbal s a sír környében eléré." Vörösmarty, *Nagyobb epikai művek II.*, 199. *A Rom*ban megjelenő oppozíció utalhat Vörösmarty elképzelésére a bukolikus és a vadászidill díszletének kifejezőerejéről: a boldogság keresése és megtalálása veszélyekkel jár, ezért nem valósulhat meg az idillek világában.

64 Vörösmarty, *Drámák IV.*, 772, 792.

65 Uo., 800–801.

mények kimenetelét nem befolyásolja, cselekedeteik csak látszólag következnek saját döntéseikből: általában a körülmények, illetve a felettük gyámkodó apa vagy férj/szerető/szerelmes utasításaira adott automatikus reakciók. Ezzel szemben Tünde karaktere (aki irodalomtörténeti szempontból is sokféle nőalak tulajdonságaival rendelkezik: tündérek, szirének, anyaistennő kultusza)[66] önálló, mások véleményétől független döntések meghozására is képes, célját egyértelműen kijelölő és érte lépéseket tevő női személyiség. Alakjában immanenssé válnak a női princípium szükségletei (szerelemérzés átélése, házi tűzhely őrzése, csábítás) és a férfi princípiumra jellemző viselkedésformák (cselekvés, űzés, megszerzés), megteremtődik tehát a személyiségének női és férfi oldalával is azonosulni tudó nőalak.[67] A mű érzelmi súlypontját nem is feltétlenül a karakterek szerelmének beteljesülése, mintsem inkább az út során szerzett tapasztalatok elsajátítása jelenti. A boldogságot végül nem egymástól kapják meg, hanem önmaguktól: találkozásuk azért jöhet létre, mert két, önmagát megismerő és elfogadó személyiség hozza meg ezt a döntést.

A műben több rendhagyó női karakter van, Tünde szempontjából azonban kifejezetten furcsa szereplő Ledér, akivel a mindenkori értelmezések igen mostohán bántak (Ledér *gonosz* szereplő, Ledér Mirígy lánya stb.). Maga Vörösmarty sem empatizál vele: Ledért a műben több szereplő is megalázza (Mirígy hazudik neki, Csongor a szolgáját, Balgát küldi hozzá saját maga helyett), míg végül egy kifejezetten kellemetlen jelenet során eltűnik a színről. Azonban karakterét tüzetesebben megvizsgálva kiderül, hogy több szempontból is Tünde ellenpólusának tekinthető. Megjelenésének funkciója Mirígy szándéka szerint Csongor elcsábítása volna, ebben pedig fellépése negatív értelmet nyer, viszont szándékai alapján nem tekinthető gonosznak, mint Mirígy. Szembeállítva Tündével Ledér már a megismerésekor bűnös, hiszen amint az előzmény-történetéből kiderül, ő egy perdita, azaz szenvedélyének ellenállni nem képes, így tabuszegő női karakter. Ledér Tündéhez hasonlóan cselekvő formában éli meg nőiességét („Egy setétlő kis teremben / A pokolmécs pillogása, / Bűnös ajkak suttogása / Elboríták lelkemet"),[68] amely tettével azonban elutasítja leányi kötelességeit: „Visszavágytam, nem bocsáttak, / Vagy bocsáttak, s nem jöhettem. / Nem kivántam jőni már." „Jajj nekem! Szegény apám! / Átkozott az óra is."[69] Tehát nem fog tudni gondoskodni beteg apjáról és testvéreiről. Ledér karakterében megjelenik az eltiport ártatlanság motívuma, alakja azonban példaként áll az olvasó előtt: ez vár arra, aki nem megfelelő módon próbálja megélni a nőiségét. Női vagy férfi személyiségünk kiteljesedéséhez szükséges elhagy-

66 Uo., 774.

67 Az olykor, egyéb műveiben megjelenő sematikus nőábrázolások mellett már korábban foglalkoztathatta a költőt a cselekvő nőalakok megformálásának lehetősége is. 1823-ban *A pásztorleányok* című eklogájának szereplői a vergiliusi hagyomány inverziójaként az egyikük viszonzatlan szerelméről beszélgető női pásztorok. A passzív, női szerepbe kerülő férfialakok (Csaba, Csongor) mellett megteremtődött a nőalakok aktív (férfi-) szerepbe való kerülése is, ennek illusztrálásának a lehetősége a daphnéi-dianai archetípus ábrázolásához kötődik: a megszerezhetetlen, önmagát férfiként megvédeni képes nőalak megjelenése a cselekvő női karakert vetíti előre.

68 Vörösmarty, *Drámák IV.*, 103.

69 Uo.

nunk ugyanis a gyerekkort, hogy megfelelő érettséggel rendelkezzünk személyiségrészeinkkel összefüggő vágyainak uralásához.[70] Végigtekintve a Vörösmarty nőalakjaiban megfigyelhető daphnéi és bukolikus motívumok szöveghagyományokat mozgósító hatását, talán jogosnak tűnik a kérdés, hogy hogyan értelmezhetjük a költő ezeknek az átvételére irányuló tevékenységét. Az egyik lehetséges értelmezés alapján Vörösmarty az emberi személyiség összetettségét akarta bemutatni, arra a kérdésre keresve a választ, miként válhat az ember boldoggá. Női karakterei föltehetően attól, hogy hasonlóképpen elfogadják személyiségük férfi és női oldalát is.

Summary

Violetta Vámos

The bucolic-daphneic female figures in the love representation of Mihály Vörösmarty's epic and dramatic works

According to relevant research, there are many female figures in Mihály Vörösmarty's works, who were attributed to Etelka Perczel's influence. However, as Etelka Perczel was a biographic person in Vörösmarty's oeuvre, she cannot be regarded as an adequate interpretation of the origin of female figures in the writer's epic and dramatic work. The author would like to discover the origin of Vörösmarty's female characters in the antique Greek and Latin literature: In her theory, these female characters are originated from Virgil's bucolic poems and from Ovide's Daphne-story. In addition, the popular genre of the hunter's and the shepherd's idyllic roles also appear in the intertextual network of Vörösmarty's works.

70 Ez a koncepció kultúrtörténeti példával is alátámasztható az ókori bauroni Artemisz-kultusz alapján, amely a serdülő lányok fiúként való kezelése segítségével készítette fel a lányokat nőiségük megfelelő életkorban való kialakulásához. Franz, *Női mesealakok*, 78.

KOVÁCS VIKTOR

Az intrikusfigurák karakterológiai azonosságai William Shakespeare *Szentivánéji álom* és Vörösmarty Mihály *Csongor és Tünde* című drámájában

1. Bevezetés

Ahogyan Taxner-Tóth Ernő írja *A* Csongor és Tünde *lehetséges forrásai, mintái, irodalmi hatások* című összefoglaló tanulmányában:

> A *Csongor és Tünde* sem néhány meghatározott műhöz, sem tisztán érvényesülő szellemi áramlatok hatásmechanizmusához nem köthető. Vörösmarty szomjas szelleme sok mindent közvetítő személyeken és közvetítő műveken keresztül fogadott be.[1]

Vörösmarty Mihály filozofikus mesedrámája mind az alakábrázolásában, mind pedig a cselekményvezetésében széles körű motivikus utalásrendszerrel bír, amelyet a szakirodalom a korábbiakban már részletesen elemzett.[2] Szilágyi Márton megállapítása szerint Vörösmarty még azelőtt írta a boldogságkeresés tündérdrámáját, hogy elmélyültebben foglalkozott volna a kor egyre népszerűbbé váló színműtípusaival. Ellentétben a később bemutatott, a vizsgált műtől merőben eltérő szerkezetű és tematikájú Vörösmarty-daraboktól, a *Csongor és Tünde* az 1831-es megjelenését követően nem került színpadra, s arról sem olvasható vonatkozó feljegyzés, hogy maga a költő szorgalmazta volna ezt.[3] A Vörösmarty-életmű drámaesztétikai változását támaszthatja alá az a tény is, hogy az 1840-es évek híres színházelméleti vitájában, amely Bajza József és Henszlmann Imre között zajlott, a *Csongor és Tünde* szerzője egyértelműen Bajza tételei mellett foglal állást.[4]

* A szerző az Eötvös Loránd Tudományegyetem BTK XVIII–XIX. századi Magyar Irodalomtörténeti Tanszék Magyar és európai felvilágosodás doktori programjának hallgatója.

1 Taxner-Tóth Ernő, „A Csongor és Tünde lehetséges forrásai, mintái, irodalmi hatások", *Irodalomtörténet* (1985): 463–481, 481.

2 „Több, más, mint a korban divatos, a fantasztikum színpadi kliséiből összetákolt tündérjátékok. Egyfelől benne van az akkor még élő szóbeli mesélés kvázi-dramatikus jellege és közvetlensége, másfelől pedig a szimbólumai egyáltalán nem kecsegtetnek a megfejtés örömével. Itt még a leleplezett titok is csak egy nyugtalanító, újabb kérdés. Könyvdráma, ahogy a későbbi esztéták nevezték, különös, kísérleti terepe a költői szabadságnak. Romantikus filozófiai traktátus, pontosabban romantikus őstörténeti és esztétikai ideológia, költői esszé a metafizikus szép elérhetetlenségéről." Hermann Zoltán, „Vörösmarty tér: Vörösmarty Mihály – Gimesi Dóra – Tengely Gábor: *Csongor és Tünde*", in Hermann Zoltán, *Néző: Klasszikusok a mai magyar színházban*, 155–168 (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2015), 155.

3 Szilágyi Márton, „Mesedráma a boldogság birtokolhatatlanságáról", *Irodalomismeret* 21, 4. sz. (2011): 37–42, 37.

4 A vita előzményei visszavezetnek a *Magyar Hírmondó*ban közölt színi jelentésekig, az 1829-es *Játékszíni Tudósítások*ig, illetve az 1837-es betetőzésig, az *Athenaeum* állandósuló *Magyar Játékszíni Krónikájá*ig.

A *Csongor és Tünde* 1879. december 1-jei, Paulay Ede által rendezett ősbemutatóját megelőzően mindössze egy kísérletről lehet tudni, amely a gyakorlati megvalósítással próbálkozott, s ez is tizenegy évvel a szerző halála után történt. Staud Géza a hivatkozott írásában említést tesz az újonnan alapított Színészeti Tanoda 1866. március 21-ei vizsgaelőadásáról.[5]

Annak, hogy a kor színházesztétikai rendszere ilyen sokáig figyelmen kívül hagyta a *Csongor és Tündé*t, nyilvánvaló oka lehetett az említett műfaji-műnembeli összetettség, a könyvdráma-jelleg találkozása a tündérbohózati elemekkel. Jelen tanulmányom középpontjában ennek a sokrétegű stílusnak a vizsgálata áll. A szakirodalmi megállapítások (az Árgirus-széphistória különböző változatai mellett) Shakespeare darabjait vélik a szöveg egyik legnyomatékosabb ihlető forrásának.[6] Elsősorban a *Csongor és Tündé*vel a cselekményében és a karakterológiájában is rokonítható *Szentivánéji álom* vígjátékot tartom az összehasonlító elemzés másik pillérének. A nyilvánvalóan analogikus mesei szimbólumok mellett a térhasználat, illetve a karakterdramaturgia vonatkozásában is párhuzamosság áll fenn a két színmű között. Központi hipotézisem szerint a *Csongor és Tünde* Mirígyének[7] intrikusi figurája mind az egyes megszólalásaiban, mind pedig a cselekedeteiben analogikus[8] a *Szentivánéji álom* Puck manójával. Mindketten periferikus helyzetűek, a főszereplőkkel csupán az idegen mozgástérbe való oktalan beavatkozásukkal kerülnek kapcsolatba. Csak korlátolt mértékben urai annak a transzcendens hatalomnak, amellyel a céljaikat kívánják elérni. Jelen tanulmányomban a *Szentivánéji álom*, illetve a *Csongor és Tünde* közötti hatástörténeti folyamat rekonstruálása mellett Mirígy és Puck megszólalásait elemzem szoros olvasással.

Bízom benne, hogy a két mű karakterológiai összehasonlítása igazolja majd azt a hipotézisemet, miszerint a *Csongor és Tünde* Mirígye Puck manóval áll a legközelebbi analogikus összefüggésben, mindkét szereplőt meghatározza egy sajátos nemi össze-

---

Bajza József az itt közölt írásaiban folyamatosan szót emel a drámai műfajok mulandóságával szemben, és azt szorgalmazza, hogy a darabok nyomtatásban is megjelenjenek. Henszlmann Imre az első akadémiai előadását *Az újabb francia színköltészet és annak káros befolyása a miénkre* címmel tartja. A vita lényege, hogy bár a korábbiakban Bajza József is a lélektanilag mélyebb drámák színrevitele mellett foglalt állást, a „közönség megnyeréséért folytatott harc" idővel a francia romantikus drámák struktúrái felé fordították a figyelmét, egy könnyedebb esztétikájú színházi formát kezdett működtetni. A Goethe, Calderón és Shakespeare örökérvényűsége és hatástörténeti fontossága mellett hitet tevő Henszlmann Imre ezt természetesen kifogásolja, ő a „színszerűség elve" helyett a „költőiség elvét" tartja fontosabbnak. Széles Klára, „Henszlmann Imre – Bajza József vitája", *Irodalomtörténet* 58 (1976): 37–62, 43–49.

5 Staud Géza, „A *Csongor és Tünde* a színpadon", in Vörösmarty Mihály, *Drámák IV.*, kiad. Fehér Géza, Staud Géza és Taxner-Tóth Ernő, Vörösmarty Mihály összes művei 9, 858–878 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1989), 861–862.

6 Taxner-Tóth, „A *Csongor és Tünde* lehetséges forrásai…", 475.

7 Korábbi kutatásaim során behatóan foglalkoztam a *Csongor és Tünde* intrikus karakterével. A következő kérdésekre kerestem a választ: Hova tartozik Mirígy a mű háromosztatú világterében? Kizárólagosan az ún. feminin motívumkultúrával hozható összefüggésbe az alakja?

8 Az *analógia* és a *párhuzam* fogalmának megkülönböztetésekor az *Encyclopedia of Rhetoric* terminológiájára hivatkozom. A *párhuzam* mint retorikai eszköz az alapvetően logikai folyamatként értelmezett *analógia* irodalmi kifejezésére szolgál. Vö. José Antonio Mayoral, „Parallelism", in *Encyclopedia of Rhetoric*, ed. Thomas O. Sloane, 570 (Oxford: Oxford University Press, 2006), 570.

tettség, androgün jelleg. A maszkulin alakhagyomány archetipikus jegyei (így például a vándorlás) olyan motívumokkal kapcsolódnak össze, amelyek Elisabeth Frenzel *Motive der Weltliteratur* című világirodalmi analógiagyűjteményében elsősorban feminin karakterológiai vonások (ilyen például a légiesség, az éjszakához tartozás és általában véve az elbűvölésnek, a bájolásnak a gesztusa).[9]

2. A Csongor és Tünde, *illetve a* Szentivánéji álom *hatástörténeti összefüggései*

A *Csongor és Tünde* keletkezésének idejét meghatározó drámaesztétikai ábrázolásmódok, a Vörösmartyra hatást gyakorló stíluselemek és irányzatok feltárása mindmáig nehéz feladata az irodalomtudománynak, főként a szinte átláthatatlanságig kiterjedt motívumrendszer miatt. A századforduló nagy tekintélyű esztétája, Beöthy Zsolt egyértelműen William Shakespeare tündéreket szerepeltető színműveit – a *Szentivánéji álom* mellett *A vihar*t – nevezi meg a Vörösmarty-mű ihletforrásaként. Beöthy megállapítása szerint ezek a művek inspirálják Vörösmartyt a „romantikusok igazságának" legköltőibb feldolgozására, a szerző képzelete az ő hatásukra szabadul el.[10] Bár Császár Elemér a *Shakespeare és a magyar költészet* című tanulmányában a *Csongor és Tündé*t nem vonja be a hatástörténeti elemzésébe, azt mindenképpen hangsúlyozza, hogy a Shakespeare-életmű esztétikája jelentős mértékben befolyásolta a reformkor és a romantika költőinek munkásságát, így a *Lear király*t és a *Julius Caesar*t lefordító Vörösmartyt is.[11]

Riedl Frigyes négy különböző attitűdöt és (mivel időrendileg lineárisan értelmezi ezeket) négy különböző korszakot határoz meg Shakespeare-nek a magyar költészetre gyakorolt hatását illetően. Az első korszakot a 18. század magyar gondolkodóinak vonakodó álláspontja határozza meg, így például Bessenyei György nézetei, aki szerint Shakespeare drámái „ijesztők, de fenségesek".[12] A második korszak a Shakespeare-szövegek magyar színpadokon való bemutatkozásának ideje, amely a tanulmány szerzője szerint Kazinczy 1790-es *Hamlet*-fordításával kezdődik.[13] A *Csongor és Tünde* megírásának ideje Riedl Frigyes szerint a harmadik korszakhoz tartozik. A harmadik korszak szerzői nem a külsőségeiben, hanem a belső tartalmában, „lényegi jellemző művészetében" kezdik utánozni Shakespeare-t, egy-egy feszültség, probléma megértetésének céljából kölcsönöznek gondolatot, motívumot a „nagy angol" esztétikájából. (A negyedik szakaszban már nemcsak esztétikai, hanem filológiai vizsgálatok alapjává is válik Shakespeare drámaköltészete.)[14]

9 Elisabeth Frenzel, *Motive der Weltliteratur* (Stuttgart: Kröner Verlag, 1976).

10 Beöthy Zsolt, *Néhány szó Shakespeare hatásáról a magyar drámaköltészetre* (Budapest: Magyar Shakespeare Tár. V. k., 1912), 17.

11 Császár Elemér, *Shakespeare és a magyar költészet* (Budapest: Budapesti Szemle, 1916), 410.

12 Riedl Frigyes, *Shakespeare és a magyar irodalom* (Budapest: Lampel R. Kk. [Wodianer F. és Fiai] Könyvkiadó Vállalata, 1907), 7.

13 Riedl, *Shakespeare és a magyar irodalom*, 7.

14 Uo.

Horváth János a *Csongor és Tünd*ének több előzetes változatát, előképét, ihlető forrását ismerteti. Ungvárnémeti Tóth László *Nárcisz*a mellett, amely alapvetően az antikvitás elemeivel dolgozik, William Shakespeare két darabját *(Szentivánéji álom, A vihar)* nevezi meg a *Csongor és Tünde* inspirációjaként.[15]

Taxner-Tóth Ernő a korábbiakban már idézett tanulmánya igen összetett képet nyújt a filozofikus mesedráma forrásairól. Az antik görög mitológiai eredetű, a költő korában főleg ponyvaként (illetve egy-egy tündérjáték formájában) terjedő Árgirus-szüzsé mellett – többek között – Ovidius *Átváltozások* című költeményét, Berze Nagy János és Gaál György magyar népmesegyűjteményét, a keleti világ egzotikumát képviselő *Ezeregyéjszakát*, a lovagi históriákat, az árkádiai regényeket, Spenser, Tasso és Calderón műveit, a barokk operát, a francia tündérmesét, Goethe *Faust*ját, valamint a bécsi és a hazai tündérjátékot említi lehetséges ihlető forrásként.[16] De emellett Brisits Firgyes, Fest Sándor, illetve Gyulai Pál kritikáira és megállapításaira hivatkozva egyértelműnek véli Shakespeare drámaköltészetének hatását is.[17]

Gyulai Pál feltételezése szerint Vörösmarty Mihály minden bizonnyal Teslér László költő bonyhádi könyvtárában ismerkedett meg Shakespeare életművével. Ugyanakkor Taxner-Tóth Ernő elképzelhetetlennek tartja, hogy Schedius Lajos egyetemi esztétikai előadásain – melyeknek Vörösmarty hallgatója volt – a *Csongor és Tünde* szerzője ne találkozott volna William Shakespeare alkotásaival.[18] Ezt a tényt erősíti meg Balogh Piroska is, aki a Schedius Lajos 1801 és 1802 között tartott előadásait elemző tanulmányában egyértelműen úgy utal az esztétikaprofesszor működésére, hogy annak a kétségtelen ambivalencia ellenére sikerült mély és figyelemre méltó hatást gyakorolnia a tanítványaira, így Bajza Józsefre, báró Eötvös Ignácra, Szemere Pálra, Horvát Istvánra, s nem utolsósorban Vörösmarty Mihályra.[19]

Zentai Mária a Shakespeare-hatás ismertetésekor Stettner György levelére hivatkozik, amely azt állítja, hogy Vörösmarty 1825-ben Schlegel dramaturgiája mellett Calderón és Shakespeare drámáit olvasta.[20] Ugyanezt ismeri el Dávidházi Péter Shakespeare hatástörténetével foglalkozó monográfiája is, amely szerint Vörösmarty az 1820-as években ismerkedett meg az angol drámaíró munkásságával (valószínűleg német fordításban).[21]

15 Horváth János „*Csongor és Tünde*", in Horváth János, *Vörösmarty drámái: Egyetemi előadás 1942/43. II. és 1943. I/II. félév)*, Irodalomtörténeti füzetek 63, 38–95 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1969), 93.

16 Taxner-Tóth, „A *Csongor és Tünde* lehetséges forrásai…", 468–474.

17 Uo., 475.

18 Uo.

19 Balogh Piroska, „Esztétika és irodalom a 18–19. század fordulóján: Schedius Lajos előadása 1801–1802-ből", *Irodalomtörténeti Közlemények* 102 (1998): 459–475, 475.

20 Zentai Mária, „Álmok hármas útján, 1831: Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde*", in *A magyar irodalom történetei 1800-tól 1919-ig*, szerk. Szegedy-Maszák Mihály és Veres András, 169–183 (Budapest: Gondolat Kiadó, 2007), 176.

21 Dávidházi Péter, *„Isten másodszülöttje": A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1989), 138.

Fried István a *Csongor és Tünde* ihletforrásaként nemcsak Shakespeare *Szentiváni álom* című vígjátékát említi meg, hanem mindazokat a német nyelvterületről származó újragondolásokat is, amelyek egy-egy kölcsönzött karakterológiai jegy, cselekményelem köré szerveződve hoznak létre önálló történetet, s amelyekkel Vörösmarty bizonyíthatóan kapcsolatba került. Ilyen például Christoph Martin Wieland *Oberon* című „regényes eposzkísérlete", amely a Shakespeare-műből ismert tündérkirály és a felesége, Titánia szerelmi történetét meséli el. Wieland műve a keletkezésének idején (1780) elementáris sikert ért el, rövid időn belül több színpadi adaptáció készült belőle. Ezek közül emlékezetes Carl Maria von Weber operája, illetve Paul Wranitzky és J. G. K. Giesecke *Oberon, König der Elfen* című daljátéka. Wieland művében nem jelenik meg az intrikus Puck figurája, ugyanakkor Wranitzky és Giesecke újragondolásában már – akárcsak Shakespeare-nél – fontos cselekménymozgató funkciója van a szereplőnek.[22] (Ugyancsak e helyütt fontos megemlíteni Tracy C. Davis tanulmányát, amely szerint a Shakespeare-től származó tündértörténetek a 19. században is tovább éltek: Dion Boucicault 1859-es *Dot* című darabja, illetve a *Robin Goodfellow or the Frolics of Puck* és az *Oberon or the Charmed Horn* mellett Wieland *Oberon*ját is említi példaként.)[23]

Fried tanulmánya részletesen ismerteti a Wieland nyomán elinduló magyarországi hatástörténeti folyamatokat is. Wranitzky és Giesecke daljátékát 1789-ben mutatják be Bécsben. Paul Wranitzky 1785-től fél évig a galántai Esterházy-uradalom zenei főigazgatója. E pozícióból eredően a személye és a munkássága ismert lehetett a kor hazai értelmiségének, illetve arisztokráciájának körében. Ugyanakkor Fried a daljáték sikerétől (bizonyos esetekben legalábbis) független Wieland-hatásokra is felhívja a figyelmet, így például Kazinczy Ferenc, Kováts Ferenc, Szentjóbi Szabó László, Ivánkai Vitéz Imre, Ragályi Tamás, Fáy András, Komjáthy Pál és Csokonai Vitéz Mihály fordításaira, fordításkísérleteire.[24]

A fenti információk olyan kontextuális körülményekről árulkodnak, amelyek valószínűsítik, hogy Vörösmarty Mihály is találkozott Wieland művével, illetve az egyes adaptációkkal. Szauder József és Túróczi-Trostler József elsősorban a *Délsziget* keletkezésére gyakorolt Wieland-hatásokat hangsúlyozzák, Fried azonban úgy gondolja, a *Csongor és Tünd*ében felbukkanó orientális elemek java része is ebből a hagyományból származik.[25]

Az *Oberon* párhuzamosságát Vörösmarty Mihály filozofikus mesedrámájával egy kultúrtörténeti információ is bizonyítja, amely Wranitzky daljátékához köthető. Fried azáltal is relevánsabbnak érzi az *Oberon*nak a *Csongor és Tünd*ével, mintsem a *Délsziget*tel való rokoníthatóságát, mert a kor esztétikai elvárásrendszerében a színmű jóval szervesebben tudta adaptálni a középkori lovagi mesék „univerzális, kozmoplita tündérvilágát", mint a nemzeti eposz műfaja, amelynek a *Délsziget* a kísérlete.[26] A drámai

22 Fried István, „Vörösmarty és az Oberon", *Irodalomtörténet* 90, 1. sz. (2009): 3–18, 5. Lásd tanulmányát jelen lapszámban is.

23 Tracy C. Davis, „What are Fairies For?", in *The Performing Century – Nineteenth-Century Theatre's History*, ed. Tracy C. Davis and Peter Holland, 32–59 (London: Palgrave Macmillan, 2007), 52.

24 Fried, „Vörösmarty és az Oberon", 5–6.

25 Uo., 6.

26 Uo., 10.

műnemre való rátalálás tapasztalatát erősítheti meg az a tény, hogy Vörösmarty Mihály 1830 után felhagyott a nemzeti eposz megteremtésének (megújításának) kísérletével, ellenben egyre több színművet írt.[27]

3. Alakpárhuzamok és különbségek a Csongor és Tünde *Mirígye, illetve a* Szentiványéji álom *Puckja között*

A *Szentiványéji álom* második felvonásának első színe az Athén közelében levő erdőben játszódik, a cselekményben ez szolgál helyszínül a szigorú szabályok alapján működő polisz ellen-terének: itt a társadalmi térben viselt identitás megszűnik, s az erdőbe térő „zarándoknak" lehetősége van arra, hogy akár a legtitkosabb vágyait is felszabadítsa. Ahogyan Géher István fogalmaz: „az erdő […] a Shakespeare-komédia újonnan felfedezett, s ezentúl újra meg újra visszaidézett pásztori édenkertje, ahol a tudás fája nem halált terem, hanem értelmes életet".[28] Bár a *Szentiványéji álom* cselekménye a kereszténység előtt, az antik időkben játszódik, az erdő tulajdonképpen hasonlóképp funkcionál a történetben, mint a „pogány kunok ideje" idő-meghatározás a *Csongor és Tünd*ében: „mindenképpen a keresztény éra képzeteivel, fogalomhasználatával, tiltásrendszerével, lelkiségével stb. való időleges »szakítás« jelölője".[29]

Ez az erdő a tündérbirodalom, amely ugyanúgy középpontja a darab cselekményének, mint a *Csongor és Tünd*ében a darabkezdet és szerelmes egymásra találás helyszínéül szolgáló kert és aranyalmafa.[30] A *Szentiványéji álom* tündéreinek társadalma ugyanannyira hierarchikus, mint a földi szféráé, a poliszé. Puck, a folyamatosan kóborló, cselszövésből és csínytevésből élő szellem, aki hasonlóképp függ a tündérbirodalom fejedelmétől, Oberontól, mint Mirígy az őt az aranyalmafához kötöző uralkodótól, Csongor atyjától.

Ami a kettejük első megjelenését látványosan különbözővé teszi, a meglehetősen eltérő fizikai pozíció. Ameddig a *Csongor és Tünde* intrikusa elsőként egy statikus helyzetben, a fához kötözve tűnik fel, addig Puck a légiességét hangsúlyozva egy bizonytalan és pillanatnyi jelenéssel lép a cselekménybe.

27 Szajbély Mihály, „Délsziget északi fényben: Herder, az új mitológia és Vörösmarty", *Tiszatáj* 54, 12. sz. (2000): 66–79, 66.

28 Géher István, *Shakespeare-olvasókönyv: Tükörképünk 37 darabban* (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2015), 170.

29 Milbacher Róbert, *„…Földben állasz mély gyököddel…": A magyar irodalmi népiesség genezisének akkulturációs metódusa és pórias hagyományának vázlata*, Doktori mestermunkák (Budapest: Osiris Kiadó, Budapest, 2000), 94.

30 Bár a Vörösmarty Mihály filozofikus mesedrámájáról szóló elemzésekben elterjedt az a megállapítás, hogy a testi szerelem, az erotikus vonzalom megfogalmazása leginkább a földi szféra szereplőire jellemző, Hermann Zoltán *Oh, ez a láb láb lehetne…!": Vörösmarty Mihály: Csongor és Tünde* című tanulmányában részletesen bemutatja azokat a megszólalásokat, amelyek az eszményi világot, az aranyalmafát, a tündérlány egyéniségét hozzák összefüggésbe egy szabad(os)abb szerelemkoncepcióval. „Ha szorosabban olvassuk a szöveget, észrevehetjük, hogy Tünde sem csak az éteri boldogságról beszél folyton." Hermann Zoltán, „»Oh, ez a láb láb lehetne…!«: Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde*", in Hermann Zoltán, *Varázs/szer/tár: Varázsmesei kánonok a régiségben és a romantikában*, Szóhagyomány, 162–180 (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2012), 165–166.

Ugyanakkor az mindenképpen a hasonlóságokat erősíti, hogy az aranyalmafa titkát Csongorral megosztó Mirígy mellett Puck is „hírt hoz", tájékoztat, többlettudást közöl az arra járó tündérrel: „The king dot keep his revels here tonight. / Take heed the queen com not within his sight".[31] Mirígyhez hasonlóan Pucknak is fontos szerepe van az expozíció szakaszában, a később személyesen is felbukkanó szereplők bemutatásában. Az aktuális dramaturgiai helyzet, illetve a majdani cselekményelemek ismertetését követően („ma a királynak lesz itt mulatása") az előzmények összegzésével folytatja:

> For Oberon is passing fell and wrath,
> Because that she as her attendant hath
> A lovely boy stol'n from anv Indian king;
> She never had so sweet a changeling,
> And jelous Oberon would have the child
> Knight of his train, to trace the forests wild
> But she perforce withholds the loved boy,
> Crowns him with flowers, and makes him all her joy.[32]

Mirígynek a *Csongor és Tünde* első felvonás, első jelenetbeli megszólalásait elemezve meglehetősen sok azonossággal találkozunk. Mert mit is tesz az aranyalmafához kötözött „gonosz kaján anyó" a láncoktól való eloldásáért cserébe? Éppúgy, mint a „rüpők szellem", fecseg: a cselekményidőn kívüli történéseket közli Csongorral:

> Most, nézd úrfi a' kopáron,
> E' szép almató virágzik.
> Szín ezüstből van virága,
> 'S mint fehér rózsák' ölében
> Mász a' fészkelő bogár,
> Mint a légy, melly téjbe hullott,
> Mint új hóban agg bogyó _ [...]
> Hogy heves vagy, nem csodálom,
> Ifjú még, s tán sejted is már,
> Hogy tündér, aranyhajú lány –
> Mit beszéltem![33]

31 William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream* (Oxford: Oxford University Press, 2001), 15. A szöveg magyarul: „Ma a királynak lesz itt mulatása, / Vigyázz, hogy a királynőt meg ne lássa;". William Shakespeare, „Szentiványéji álom", ford. Arany János, in William Shakespeare, *Összes drámái II., Vígjátékok*, 277–339 (Budapest: Európa Kiadó, 1972). A későbbi magyar részleteket ugyancsak ebből a kiadásból, Arany János fordításában idézem.

32 Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, 15. Magyarul: „Mert Oberon dúl-fúl rá amiatt, / Hogy Indiából egy királyfiat / Magának apródul elszöktete; / Sosem volt ily szép váltott gyermeke; / S nagy a fiúért Oberon haragja, / Szeretné, hogy legyen vadász-lovagja: / De a királyné csak nem engedi, / Felkoszorúzza, s úgy szeretgeti". Shakespeare, „Szentiványéji álom", 289.

33 Vörösmarty Mihály, „Csongor és Tünde", in Vörösmarty, *Drámák IV.*, 5–192, 10.

Mind Mirígy, mind Puck az eszményi szféra titkait közli a befogadóval (a drámai helyzetben Csongorral, illetve az erdőbe térő tündérrel): egyfajta sajátos hatalom-demonstráció ez, hiszen az adott térben (tehát a királyi udvarban és a tündér-erdőben) a két intrikusfigura periférikus helyzetben van. Elvileg a befogadói pozíciónak kellene otthonosabban mozognia a közegben, hiszen Csongor a kertet tulajdonló családhoz tartozik, a tündér pedig a státuszánál fogva homogenizálható Oberon és Titánia népével (a tündérkirálynő kíséretéhez tartozik). Ami Puckot és Mirígyet mégis hatalommal ruházza fel, az a titok ismerete. Ez a titok a leginkább a vándor-státuszból, a szférák közötti átjárás képességéből származik, ami Mirígynek és Pucknak is sajátja. A földi származású és motivációjú Mirígy a tündérvilág meséit osztja meg az ugyancsak a földi szférához tartozó ifjúval. Bár a Pucktól fentebb idézett szakaszban nem feltétlenül ez az analógia érvényesül, hiszen a manó beszédpartnere lényegileg ugyanahhoz a tündéri közösséghez tartozik, mint amiről a történet szól, az elbeszélés hamar a földi társadalom jelenségei köré szerveződik – de csak miután a tündér azonosítja Puckot, mégpedig a földi társadalomban végzett furfangos eljárásai alapján, a róla az emberközösségben kialakuló szóbeszéd idézésével. Milyen képek sorakoznak fel ebben a megszólalásban?

> Are not you he
> That frights the maidens of the villagery,
> Skin milk, and sometimes labour in the quern,
> And bootless make the breathless housewife churn,
> And sometime make the drink to bear no barm,
> Mislead night-wanderers, laughing at their harm?[34]

Tehát a falusi nép ijesztgetőjéről van szó, aki minden hétköznapi cselekvés során akadályt gördít az emberek elé. És kicsoda Mirígy Csongor meglátása szerint? A „gonosz, kaján anyó", „nénje tán a vén időnek", „vén penész", aki „mint leláncolt fergeteg, / zsémbel és zúg".[35]

Mindkét szereplőt egy meglehetősen negatív attitűd vezeti fel. Ezt követően Puck és Mirígy is átveszi a regisztert, amelyet az őket körülíró másik fél alkalmaz, megjelenik egy sötét, démonikus képekben gazdag rém-világ. Puck esetében ez a megszólalás célzottabban öndefiníció:

> Thou speakest aright;
> I am the merry wanderer of the night.
> I jest to Oberon, and make him smile
> When I a fat and bean-fed horse beguile

34 Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, 15. Magyarul: „A csintalan gonosz manó te vagy, / […] / Ki pórleánynak rémülést szerez; / Malmot megindít; tejfölt megszedi; / Nőt lelke-fogytáig köpülteti; / Higgadni a sört nem engedi; / Tévútra csal vándort, s kineveti." Shakespeare, „Szentiványéji álom", 290.

35 Vörösmarty, *Drámák IV.*, 7–8.

Neighing in likeness of a filly foal;
And sometime lurk I in a gossip's bowl
In very likeness of a roasted crab,
And when she drinks, against her lips I bob,
And on her wither'd dewlap pour the ale.[36]

Puck önjellemzése azért mindenképpen derűsebb, mint Mirígy monológja: a statikusság helyett a légiességet hangsúlyozza, amiről beszél, nem egy monumentalitásában félelmetes transzcendens erő, hanem egy éppen az észrevehetetlensége miatt kegyetlen és gúnyos játékhatalom. Alighanem éppen a kiszolgáltatottság eltérő foka az, ami miatt a két szereplő nem azonos mértékű indulatokat képvisel. Ameddig a viszonylagos szabadságban élő Pucknak nem szükséges kifejezett félelmet ébresztenie a tündérben, addig Mirígy, akinek a fához kötözve „bizonyítania kell" a szabadságáért cserébe, éppen a rémképek, a démonikus benyomások által próbál befolyással lenni Csongorra.

És mikor közelget a'
Szép borongó éjszaka,
És az éjfél, a' gyilkosnak,
Denevérnek, és tolvajnak,
'S kósza szellemnek dele,
Száll, mint holló' szárnya le;
'S felleg űl vad csillagon,
Felleg, melyet az mocsárból,
Sárkányok sóhajtatából,
'S nyílt sírokból össze von,
'S szürke apján a' bagoly
Szemmeresztve lovagol,
Rém a' bolygó rém' nyakán,
Csép anyó a' piszkafán,
Szép regében halandóknak
Bal szerencsét, gyászt huhognak…"[37]

A két szakasz tematikája meglehetősen sok analogikus egyezést mutat, az ijesztő éjszaka képei, illetve a vad állatiasság elemei sorakoznak fel a gondolatmenetben: a felbőszített ló, a szemmeresztve lovagoló bagoly és a sóhajtozó sárkányok. Minden a balszerencse köré fonódik, a transzcendens hatalomnak a földi színtéren való érvényesülése nem a kedvező hatásain keresztül mutatkozik meg, hanem a kifejezetten rontó, deka-

36 Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, 16. Magyarul: „Találtad, cimbora. / Hát én vagyok az éj víg vándora, / Ki Oberont is megnevettetem, / Ha a zabszúrta mént rá-rászedem, / Nyerítve hozzá mint szép kancaló; / Vagy, ha tütüzget holmi vén anyó, / Vackor gyanánt rejt a kancsó-fenek, / Iváskor én ajkához billenek, / Hogy a sör mind aszú keblére fut." Shakespeare, „Szentiványéji álom", 290.

37 Vörösmarty, *Drámák IV.*, 11.

dens elemeiben. Fontos különbség, hogy ameddig a *Szentivánéji álom* éji manója a saját tevékenységét mutatja be, addig Mirígy nem pozícionálja magát nyíltan az általa említett cselekvésekben. Ő volna a csép-anyó a piszkafán? Erre sincs bizonyíték.

Az azonban közös motivációs jegy, hogy Puck és Mirígy is színházi előadást tartanak. Ahogyan Subha Mukerji írja, a színházi valóság tulajdonképpen képek sorozata. A képek a *Szentivánéji álom*ban előtérbe kerülnek, manipulatívak. A szerző ennek alátámasztásául Hermia megszólalását idézi a negyedik felvonás második színéből: „Methinks, I see these things with parted eye / When everything seems double".[38] Ugyanakkor a démonikus víziók szintén a megtévesztés eszközei, s a valóság torzabb, baljósabb változatát mutatják be.

A következőkben Puck és Mirígy monológja is konkrétabb lesz, s amíg a *Csongor és Tündé*ben a rémisztő, addig a *Szentivánéji álom*ban a komikumi jelleg válik nyomatékossá. Mirígy történetében egy leégett ház („Egy leégett ház' tövénél / Isznak, esznek, alkudoznak…") és egy gyermekgyilkosság („S a' szüzek legjobbika / Most fiát megy eltemetni, / Ölni, aztán eltemetni –") képei tűnnek fel,[39] Puck pedig egy néniről mesél, aki a társaság előtt esik el a székével, s válik a nevetség tárgyává („The wisest aunt, telling the saddest tale, / Sometime for threefoot stool mistaketh me; / Then slip I from her bum, down topples she…").[40]

Géher István az *Ahogy tetszik* vizsgálata során Rosalindával hasonlítja össze Puck karakterét, a gonosz koboldot „boszorkányos játékmesternek" nevezi.[41] Lorna Hutson pedig egy olyan furfangos összekötő személyiségként definiálja Puckot, aki képes kijátszani az athéni társadalom patriarchális jogi rendszerét. (Cseppet sem etikusan: tulajdonképpen úgy éri el ezt, hogy akaratukon kívül befolyásolja a transzcendens erőnek kiszolgáltatott emberek tudatát.)[42]

Ez a játékmesteri pozíció Mirígy tevékenységét is meghatározza, az inkább monumentalitásukban félelmet keltő démonikus képeket sorakoztató monológját (illetve a láncoktól való eloldatását) követően a *Csongor és Tünde* intrikusa is az alakváltoztatás, a tünékenység okozta veszélyeket sorakoztatja fel a Csongornak tett bosszúfogadalmában, vagyis ígérete szerint mindenhol ott lesz, ahol a boldogságkereső főhőst akadályozni tudja. Dramaturgiai szempontból a játékmesteri pozíció *ars poetica*jaként értelmezhető a megszólalás.

A *Szentivánéji álom* második felvonásának első színében Puck Oberon tündérkirály szövetségesévé válik. A király ekkor beszéli meg a kobolddal először, mit tervez Titánia ellen. Ebben a helyzetben a feladat-végrehajtó, a királynak hierarchikusan alárendelt Puck hasonló attitűdöt képvisel, mint Mirígy a földali hanggal folytatott párbeszéde

38 Subha Mukerji, *Law and representation in early modern drama* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), 172.

39 Mukerji, *Law and representation…*, 172.

40 Shakespeare, *A Midsummer's Night Dream*, 16. Magyarul: „Mesél egy néni szörnyü szomorút / S engem néz háromlábu zsámolyul: / Kibiccenek alóla; felborul". Shakespeare, „Szentivánéji álom", 290.

41 Géher, *Shakespeare-olvasókönyv*, 199.

42 Lorna Hutson, *The invention of suspicion, Law and mimesis in Shakespeare and Renaissance Drama* (Oxford: Oxford University Press, 2007), 289.

során. A tündérkirály és a küldöncéül szegődő manó között kialakuló kommunikációs forma az egész darab folyamán állandó lesz, komikumforrásként érvényesül. A harmadik felvonás második színében például Oberon „futárának", „bohóka szellemnek" nevezi Puckot, majd pedig indulatosan számon kéri a tévedései miatt („Puck: What hast thou done? Thou hast mistaken quite…").[43] Ez a számonkérés a szín végén még indulatosabbá válik: „This is thy negligence. Still thou mistak'st, / Or else committ'st thy knaveries wilfully".[44]

Puck a mentegetőzés során „King of Shadows"-nak, azaz az árnyak királyának nevezi a tündérek fejedelmét, aki arra szólítja fel a szolgát, hogy borítson sötétséget a világra, süllyedjen éjszakába az egész mindenség.[45]

E helyütt ismét párhuzamokat találunk a *Csongor és Tündé*vel. Mert mit tesz a földali hang, mikor Mirígy tanácsért fordul hozzá? Gúnyosan kikacagja a korábbi kudarcai ellenére bizakodó és elszánt gonosztevőt, elfordul Mirígytől.[46] Mindkét helyzetben a démonikus világ vezéralakjaként definiálódik a dialógus egyik résztvevője. Az már a különbségekhez tartozik, hogy a következőkben Puck Aurorára, a Hajnal követére hivatkozik. Oberon is tisztázza, hogy nemcsak az éjszaka sötét alakjaival, de az eszményi síkot képviselő Hajnal szellemeivel is egy társadalmat képeznek („But we are spirits of another sort. / I with the morning's love have of made sport, / And like a forester the groves may tread / Even till the eastern gate, all fiery-red").[47]

Ugyanakkor a Hajnalhoz való kötődés Mirígy karakterológiájában is jelen van. Bár az intrikus figura nem tartozik az eszményi szférához, ahogyan a korábbiakban már említettem, alapvető motivációja, hogy bekerüljön a tündérközösségbe. A harmadik felvonás első szakaszában Csongort és Balgát megelőzve érkezik a Hajnal palotájához, a darab cselekménye során ekkor mutatkozik meg az alakváltoztató képessége először. A monológjából az is kiderül, hogy tisztában van a tündérvilág szabályaival, tudja, hogy a szerelmeseknek csak a dél ideje alatt van lehetősége egymásra találni. Amellett, hogy a cselekedetnek nyilvánvalóan taktikai okai vannak, a kővé változás gesztusa azt a feltételezést is alátámasztja, hogy Mirígy alakja nem illeszkedik szervesen ehhez a miliőhöz, csak a tettetett passzivitás szintjén tud jelen lenni az eszményiség világában.[48] Fest Sándor megállapítása szerint az alakoskodás formáira egyértelműen Puck „mutatott példát" Vörösmarty számára.[49]

43 Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, 42. Magyarul: „Puck, mit miveltél? mily nagy baklövés!") Shakespeare, „Szentiványéji álom", 308.

44 Uo., 52. (Magyarul: „Ez a te munkád: mindig íly bakot lősz, / Vagy készakarva is dévajkodol." Shakespeare, „Szentiványéji álom", 314.

45 Uo., 52., Shakespeare, „Szentiványéji álom", 314.

46 Vörösmarty, *Drámák IV.*, 137.

47 Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, 53. Magyarul: „De mi nemesebb szellemek vagyunk, / Mert én a Hajnal kedvesével is / Gyakran vadászva járom a pagonyt, / Míg napkelet kapúja lángot ont". Shakespeare, „Szentiványéji álom", 316.

48 Vörösmarty, *Drámák IV.*, 76.

49 Taxner-Tóth, „A *Csongor és Tünde* lehetséges forrásai…", 477.

A második felvonás második színében ismét a tündérerdő válik Puck cselszövésének helyszínévé. A gonosz manó ekkor bukkan az alvó Lysanderre és Hermiára, ekkor hinti a „báj-levet" az ifjú szemére. A jelenet már az alaphelyzetében is azonosságokat mutat a *Csongor és Tünde* egyik emblematikus pillanatával, amikor Mirígy megcsonkítja a szintén álomba merült Tündét, levágja az aranyfürtöt a hajából. Mind Puck, mind Mirígy a kezdeti kudarc felidézésével kezdik a monológot. Ahogyan a manó állítja: „Through the forst have I gone, / But Athenian found I none / On whose eyes I might approve / This flower's force in stirring love".[50] Mirígy pedig az álom bénító hatását szidja:

Átkozott hatalmas álom!
Háromszor kivájta körmöm
E' hitetlen két szemet,
És háromszor vissza tette
Mérges harmatban mosottan,
Fénybogárral megrakottan,
Még is álom nyomta el.[51]

Nyilvánvaló, hogy mindkét dráma szerkezetében fontos szerepet kap az álom motívuma. Balogh Piroska az álommetafora irodalmi előfordulásait tárgyaló írásában a reformkor álomeszményének vizsgálatakor részletesen elemzi Gaál György *Polylogikai Mulatság az Álomról és Alvásról* című művét, amely magyarul 1821-ben, németül pedig 1823-ban jelent meg. Gaál ebben a művében elsősorban a görög álommetaforát határozza meg az európai kultúrkör eszményeként. Az antikvitásból származó jelenség mögött megfigyelhető az aranykor, illetve az aranykor által reprezentált értékek, tehát a hit, a fantázia és a játék iránti vágyakozás.[52]

Martinkó András szerint a *Csongor és Tünde* fő dramaturgiai feszültségét éppen az álom szabadsága, illetve az ember korlátozottsága, idő-térbe való bezártsága jelenti. Az ember a mennykeresése során folyton ki akar törni ebből a fogságból, sikertelenül. Egy idő után az álomban megképződő boldogság is teherré válik az individuum számára.[53] Ez ellen lázad Mirígy, amikor arra panaszkodik, hogy akadályozva érzi magát a cselekvésben. Nemcsak a fizikai értelemben vett álmodás zavarja, hanem a folyamatos vágyakozás, a képzelődés gyötrő természete is. Az álompor-hintés gesztusa, amely Puckhoz és áttételesen Mirígyhez is tartozik, tulajdonképpen a földi menny tapasztalatának a kiterjesztéseként értelmezhető, még ha ennek (Csongor esetében különösen)

50 Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, 27. Magyarul: „Összejártam a cserét, / S athenéit nem lelék / Hogy szemén a fűlevet / Megpróbáljam, mit tehet". Shakespeare, „Szentiványéji álom", 297.

51 Vörösmarty, *Drámák IV.*, 18–19.

52 Balogh Piroska. „»Az élet álom – csakhogy meddig az?«: Az álom interpretációi a 18–19. századi magyarországi esztétikai diskurzusban", *Irodalomismeret* 27, 3. sz. (2017): 5–17, 13.

53 Martinkó András. „A »földi menny« eszméje Vörösmarty életművében", in Martinkó András, *Teremtő idők*, 172–221 (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1977), 177.

destruktív következményei is vannak. A *Szentivánéji álom* szerelmesei minden gátlásukat levetkőzik, átadják magukat az önfeledt és elszánt, korlátozások nélküli boldogságkeresésnek.

A *Csongor és Tünde* világában az álom egy meglehetősen ellentmondásos jelenség. Amíg a harmadik felvonásban bénítóan hat Csongorra, megakadályozza, hogy találkozzon Tündével, addig máskor (például az első felvonásban) éppen a szerelem beteljesedéseként értelmeződik: „Álom, álom, / Édes álom, / Szállj a' csendes föld fölé; / Minden őrszem / Húnyjon, csak nem / A' várt s' váró kedvesé".[54] Az álom felszabadító jellegéhez természetesen a szexualitás, az erotika felőli képzelgések is hozzátartoznak, amelyek a szerelmi történet romantizálása, a szimbolikus világmagyarázattá formálása ellenére is meghatározzák a filozofikus mesedráma motívumhálózatát.[55]

Ahogyan a *Szentivánéji álom*ét is. Géher István megfogalmazása szerint ez a darab az össznépi libidót dramatizálja. A szerelem ereje alatt a drámai cselekménytér összes alakja, a tündérek, a halandók, az uralkodók és a mesterlegények mind feloldják a társadalmi identitásukat. A *Szentivánéji álom* fő dramaturgiai mozgatóeleme a „szent őrületben lappangó tiszta téboly, az érzékek anarchiájából kitisztuló felsőbbrendű irracionális harmónia".[56]

Pontosan ez a vágyakból való kirekesztettség az, ami alapvetően Mirígyet és Puckot is intrikussá teszi a cselekménytérben. Szemlátomást mindketten távol maradnak a szerelem érzelmétől, illetve távolságtartással, gúnnyal beszélnek róla, sőt Mirígy kifejezetten gyűlölettel. Puck tulajdonképpen azért válik kirekesztetté, mert – bár bemutatkozó monológjában többször tesz utalás arra, hogy lételeme a bonyodalom – alapvetően engedelmességgel tartozik Oberonnak, nem a saját érdekeit képviseli, hanem parancsvégrehajtóként van jelen a történetben.

Spiró György a Shakespeare-drámák szerepösszevonásairól szóló könyvében részletesen foglalkozik Puck karakterológiájával. Feltevése szerint a *Szentivánéji álom* tündérfiguráinak az emberközösségben is vannak megfelelői (ami dramaturgiailag azért hatékony, mert így egy színész alakíthatta őket), Titánia például Hippolytával, Oberon Theseusszal értelmezhető azonos szereplőként. Puck megfeleltetése azért problémás, mert a szerep által közvetített nemi átmenetiség nehezen érvényesül az emberközösségben. Elvben két szerep-összevonási lehetőség is adódna, a Puckot alakító színész mind Egéust, mind Philostratot eljátszhatná, de a kettő közül csak az utóbbi tűnik reálisnak, hiszen Egéus statikus, atyai pozíciója nem egyeztethető össze Puck könnyedségével és légiességével. Ellenben Philostrat földi játékmesterként (hiszen az utolsó előtti jelenetben ő vezeti fel a céhlegények előadását) több szempontból is hasonítható a vándorló manó alakjához.[57]

Az álommal való befolyásolás, illetve az alvó szerelmesnek álmában történő megzavarása mellett a folytonos keresés és a követés motívuma is visszatérő jelenség

54 Vörösmarty, *Drámák IV.*, 15.

55 Gere Zsolt, „Műfajküszöb: A *Csongor és Tünde* kontextusairól", *Színház* 43, 3. sz. (2010): 39–41, 40.

56 Géher, *Shakespeare-olvasókönyv*, 168.

57 Spiró György, *Shakespeare szerepösszevonásai* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1997), 214–215.

Puck és Mirígy karakterológiájában. A második felvonás korábban már idézett részlete („Through the forest have I gone")[58] ahhoz a megszólaláshoz is hasonlítható, amit Mirígy a lánya keresése közben mond: „Hajj ki, lányom, rókalányom, / Hajj elő! – hogy nem találom!"[59]

A harmadik felvonás első színében Puck először találkozik az athéni színjátszók körével. A víg, zajos társaság láttán a következőket mondja: „What hempen homespuns have we swaggering here / So near the cradle of the fairy queen? / What, a play toward? I'll be an auditor, / An actor too perhaps, if I see cause."[60] A rövid kommentár első sorai meglehetősen hasonlítanak Mirígy ötödik felvonásbeli megszólalásához. Amikor ugyanis megint az aranyalmafához tér, a táncoló mentőket találja ott, akiknek a boldogsága épp annyira zavaró az öregasszonynak, mint amennyire Puckot ingerli a mesteremberek viselkedése. „Mit csinált itt e' kölyökhad? / Azt tudom, hogy rá rivaszték, / 'S játszadozni elfelejt."[61]

A hierarchikus elhelyezkedés tekintetében Puck és Mirígy is a megfigyelt közösség fölébe helyezi magát. Bár tulajdonképpen mindketten hatást tudnak gyakorolni a társaságra, mert az ijedten vonul el az intrikusi pozíció közeléből, ez a hatalomérzet csak Puck esetében tűnik reálisnak. Ő az eszményi síkról érkezve félemlíti meg a földi közösséget. A *Csongor és Tündé*ben ábrázolt konfliktus azonban éppen fordított erőviszonyok között zajlik. Az emberi hátterű Mirígy kerül szembe a transzcendens szféra alakjaival, akiknek az érzékeny és légies kisugárzását pontosan a földhöz tartozás attribútumai, a fizikai rútság, illetve a mulandóság, az öregség jegyei taszítják.[62]

Nemcsak a keresés és a követés, de az üldöző motiváció is hozzátartozik a két intrikusfigura jellemléhez. Miután a mesterlegények megriadnak Puck bűvöletétől (szembetalálkoznak a szamárfejes Zubollyal), a gonosz kobold a következőt mondja maga elé:

> I will follow you: I'll lead you about a round,
> Through bog, through bush, through briar;
> Sometime a horse I'll be, sometime a hound,
> A hog; a headless bear, sometime a fire
> And neigh, and bark, and grunt, and roar, and burn,
> Like horse, hound, hog, bear, fire at every turn.[63]

58 Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, 27. Magyarul: „Összejártam a cserét…".

59 Vörösmarty, *Drámák IV.*, 33.

60 Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, 34. Magyarul: „Miféle rongyon-gyűlt lármás had ez, / Királyném nyughelyéhez ily közel? / Még színdarab? No, hallgató leszek, / S tán működő is, ha lesz rá okom." Shakespeare, „Szentivánéji álom", 302.

61 Vörösmarty, *Drámák IV.*, 171.

62 Uo., 170.

63 Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, 35. Magyarul: „Kergetlek, űzlek, fel s alá vezetve, / Sáron-vizen, tüskén-bokron, gazon; / Majd ló leszek, majd kan, majd szörnyü medve / Majd meg kutyává, tűzzé változom: / S nyerít, ugat, röfög, dörmög, lobog / Ló, eb, kan, medve, tűz, utánatok." Shakespeare, „Szentivánéji álom", 302.

Mirígy az első felvonásban tett bosszúfogadalmában szintén az állatvilág figuráiból indul ki: „Nem megyek, míg büszkeséged' / Szarva nem jut körmeimbe. / Mint a' sánta nyúl leszek, / Melly kilencz fiát megette, / 'S a' harasztba bujdosott."[64] Önmagának a gyermekeit fölfaló állathoz való hasonlítása félelmetessé teszi Mirígy alakját, noha az üldözés szándéka a sánta nyúl képén keresztül ellentmondásossá válik. Hogyan kell elképzelnünk a sikeres bosszút, ha magát már a kezdetben is egy sérült lényként vizionálja? Talán a lappangó, titokzatos követés motívumára utal a hasonlítás: a sánta nyúl a harasztba bujdosva közlekedik, észrevétlenül és rejtőzködve.

Ez az üldözés-mozzanat a cselekmény későbbi szakaszaiban is visszatér, ugyancsak az animális utalásrendszeren keresztül. Amikor az ördögfiak élelem után kutatnak, konfliktusuk támad egy bagollyal és egy tehénnel. „A' bagoly megkergetett, / Vén Mirígy volt a' bagoly" – mondja Kurrah. „A' tehén megkergetett, / Vén Mirígy volt a' tehén" – panaszolja Berreh. Az utód elpusztításának képe ismét megjelenik a démonikus víziók zűrzavarában: „KURRAH. Nyolc tojását mind megitta. BERREH. Borja tőgyét vérre szopta."[65]

A *Szentivánéji álom* Puckja ugyancsak az üldözés és a követés tevékenységét hangsúlyozza Oberonnak a harmadik felvonás második színében: „I led them on in this distracted fear, / And left sweet Pyramus translated there; / When in that moment, so it came to pass, / Titania wak'd, and straightway loved an ass."[66] Erről a későbbiekben is beszél: „Up and down, up and down, / I will lead them up and down; / I am fear'd in field and town. / Goblin, lead them up and down."[67] Talán Puck esetében sincs másról szó, mint amiről Szilágyi Márton a *Csongor és Tünde* vonatkozásában ír: az az elgondolás, hogy a boldogságkeresés feltétlenül a térben, s nem az időbeliségben történik, a harmonikus világállapot felbomlásához vezet, az eszményi, a démonikus és a földi közösség tagjai elmozdulnak az addig statikus pozíciójukból.[68] Az, hogy a *Szentivánéji álom* intrikus manója (Miríggyel ellentétben) nem a saját, hanem a tündérkirály vágyait képviselve teremt diszharmóniát a mű cselekményterében, vélhetően a Shakespeare-műnek az antik görög mitológiával való szorosabb összetartozásából, a Puck–Hermész megfelelésből, a manónak a hírnöki, hírvivői pozícióval való azonosulásából következik. (Talán ennél a résznél érdemes arról is írni, hogy a két mű eltérő világmodellt mutat be. A *Csongor és Tünde* tere tulajdonképpen megfeleltethető a keresztény mitológia menny–föld–pokol hármasának, ezzel szemben a *Szentivánéji álom*ban a démonikus és az eszményi világ egy közösségként reprezentálódik, s elsősorban nem etikai kritériumok alapján különül el a földi színtértől. A tündérek kolóniáját uraló Oberon épp annyira szenvedélyes és tévedésekre hajlamos, mint a görög hitvilág főistene, Zeusz.

64 Vörösmarty, *Drámák IV.*, 13.

65 Uo.

66 Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, 41. Magyarul: „Mig őket én igy kergetem agyon / S szép Pyramust változva ott hagyom: / Véletlenül ébred Titánia, / És egy szamárba kell bódulnia." Shakespeare, „Szentivánéji álom" 306.

67 Uo., 53. Magyarul: „Fel s alá, fel s alá, / Hordom őket fel s alá; / Falu, város fél, ha lát; / Goblin, hurcold fel s alá!" Shakespeare, „Szentivánéji álom", 317.

68 Szilágyi Márton, „Mesedráma a boldogság birtokolhatatlanságáról…", 38.

A darabban ábrázolt égi közösség tehát mindenképpen inkább az ókori hellén mítoszvilág, mint a monoteista vallások eszményiség-definíciója szerint működik.)

A mindenütt jelen levés analógiája nemcsak ebben a fordulatban képez hasonlóságot Puck és Mirígy között, hanem abban is, hogy a transzcendens-démonikus szféra tagjai számára ők szolgáltatnak információt a földi világról. Mirígy éppen úgy kalauzolja Kurrahot a halandók közösségében, ahol ő „cselédes, tisztes özvegy" képében él, mint ahogyan Puck pletykál Oberonnak a szamárfejű iparosba szerető tündérkirálynőről, illetve a színdarabot próbáló athéniakról.

A két jelenet összehasonlítása során megképződhet egy Oberon–Mirígy és Puck–Kurrah analógia is, hiszen hiába tartozik Mirígy engedelmességgel a pokolnak, e helyütt mégis Kurrah ördög kerül neki alárendelt pozícióba (noha a mű végkifejlete során aztán az ördögfiak számolnak le vele). Mirígy az, aki, mint Oberon Pucknak, megbízást ad Kurrah számára. Ami miatt az Oberon–Mirígy párhuzam talán mégis másodlagos az előbbivel szemben, az éppen a humán közösségben való tájékozódás tudástöbblete, ami a *Csongor és Tündé*ben nem az ördögfihoz, hanem a boszorkányhoz tartozik. Oberon a tündéri szféra tagjaként kiszolgáltatott Puck információinak. Hasonlóképpen Kurrah is a földi térben ismerettel rendelkező Mirígy tanácsaira szorul.

A Puck–Mirígy analógiát erősíti az a félrevezető eljárás is, amit a gonosz kobold Lysanderrel és Demetriusszal szemben folytat, a hangja elváltoztatásával felel nekik.[69] Ezt a közös karakterológiai jegyet Fest Sándor is említi. Bár a *Csongor és Tündé*ben magát a hangváltoztatás aktusát nem Mirígy, hanem Kurrah viszi véghez, a szándék kétségtelenül Mirígyé, az ördögfi az ő képviseletében cselekszik.[70]

Fontos megemlíteni a két szereplő gyakori jelenet- és felvonás-záró pozícióját, amely nyilvánvalóan az intrikusi szerepkörből következik. Kinek a monológjával is végződhetnének az egyes szakaszok, ha nem a folyton bonyodalmat okozó és a cselszövésben motivált szereplőével? A *Szentivánéji álom* harmadik felvonásának utolsó szakaszában Puck megpróbálja helyrehozni a tévedéseit, Lysander szemébe facsarja a bűvös virág nedvét. Az ötödik felvonás végén pedig az övé a zárszó. Az egyik utolsó monológjában önmagát tündérként jellemezve Hekaté hármas alakjára hivatkozik: „And we fairies, that do run / By the triple Hecate's team."[71] Ez az utalás a *Macbeth* boszorkányalakjaival is összefüggésbe hozza Puck figuráját. Az éjistennő alakjának a beemelése a *Szentivánéji álom* teljes hierarchikus rendszerét átértelmezi. Ezek szerint nem Titánia és Oberon állnak az eszményi szféra legtetején, hanem Hekaté istenasszony, akivel kapcsolatban Pikli Natália a *Macbeth*et értelmező tanulmányában azt jegyzi meg, hogy a megjelenése a korban népszerű *masque* (maszka) elit világába vezeti a közönséget, alárendeltté teszi a boszorkányokat, akik mindaddig hatalomgyakorló és független erőként vol-

69 Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, 53–54. Shakespeare, „Szentiványéji álom", 317–318.

70 Taxner-Tóth, „A *Csongor és Tünde* lehetséges forrásai…", 477.

71 Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, 467. Magyarul: „És mi, hármas Hekaté / Hintajával kik futunk". Shakespeare, „Szentiványéji álom", 335.

tak jelen a cselekményben.[72] De hogyan helyezhető el a háromfejű Hekaté a *Szentivánéji álom* szereplőinek közegében? Ki az, aki előtt még a tündérvilág is meghajol? Ha Puck zárszavából kiindulva ez a hatalom a közönség, a befogadói perspektíva metaforája is lehet. A darab végén ugyanis a cselszövő manó kilép a dráma cselekményteréből, alázatosan a közönséghez fordul, s az intrikusi pozíciót a drámaírói bonyodalomteremtéssel azonosítva elnézést kér a befogadótól, ha esetleg nem nyerte el a tetszését, amit korábban látott.[73]

Mirígy a *Csongor és Tünde* harmadik felvonásában szintén szerelmi intrikákat sző, ekkor találkozik Ledérrel, s veszi rá a lányt, hogy csábítsa el Csongort.[74] A negyedik felvonás zárlatában pedig elégedetten indul az aranyalmafához, ismét hangsúlyozza üldöző-kergető mivoltát: „Most aranyfa, szép gyümölcsöd, / Szép almád nekem terem. / Meglopom, meg! az lesz dolgom, / 'S a manókat kergetem."[75]

4. Összefoglalás

Mindent összevetve úgy gondolom, a fenti elemzés alátámasztja a korábbi hipotézisemet, miszerint a *Csongor és Tünde* fő intrikusa, Mirígy a *Szentivánéji álom* szereplői közül leginkább Puck kobold figurájához hasonlítható. Mindketten szolgai státuszban élnek, és átmeneti pozíciójúak a drámák többszintű világterében. Az intrikusábrázolás karakterológiai azonosságainak vizsgálatával a korábbi, Mirígy figurájára vonatkozó feltevések is bizonyítottabbak lesznek. Először is, hogy a *Csongor és Tünde* intrikusa egy átmeneti státuszú szereplő. Bár kapcsolatot tart az eszményi és a démonikus közösség tagjaival, alapvetően az emberközösségből származik. Emellett fontos, hogy Mirígy személyisége nemcsak az ún. feminin motívumkultúrából és alakhagyományból származik, hanem kölcsönöz jegyeket a maszkulin intrikusfigurák karakterológiájából is, ez a nemiség tekintetében is egy sajátos átmeneti pozíciót jelent, ami (ahogyan Puck esetében is) összefüggésben áll az alakváltoztatás, az identitáscsere képességével.

Azért tartom különösen fontosnak a *Szentivánéji álom* és a *Csongor és Tünde* szereptípus-ábrázolási, és ezen keresztül a cselekményvezetési azonosságának mélyebb elemzését, mert a Vörösmarty-mű egy-egy világirodalmi kapcsolódásának megerősítésével maga az értelmezési keret szélesebb, a *Csongor és Tünd*ének a magyar irodalmi kánonban elfoglalt pozíciója erőteljesebb lesz. Természetesen a *Szentivánéji álom*mal való analogikus értelmezés még nem ad teljes képet a filozofikus mesedráma Shakespeare-hatásairól, a következőkben fontosnak tartom a szakirodalom által is relevánsnak ítélt *A vihar*nak a vizsgálatba való bevonását.

72 Pikli Natália, „»Nőknek mondanálak«: A *Macbeth* furcsa nővérei és a boszorkányság korabeli kontextusa", *Filológiai Közlöny* 64, 3. sz. (2018): 18–31, 27.

73 Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, 83.

74 Vörösmarty, *Drámák IV.*, 105.

75 Uo., 147.

Summary

Viktor Kovács

The analogies among the intriguing characters of William Shakespeare's *Midsummer Night's Dream* and Mihály Vörösmarty's *Csongor és Tünde* [Csongor and Tünde]

This essay reflects on the similarities and differences among the intriguing characters of William Shakespeare's Midsummer Night's Dream and Mihály Vörösmarty's symbolic fairy play, *Csongor és Tünde* [Csongor and Tünde]. Vörösmarty's drama contains many world literature references in its character depiction and in its storytelling as well. These analogies were analyzed in detail by many former research papers. Márton Szilágyi claims that Vörösmarty wrote the play of search for happinness before he would be absorbed in the popular theatrical genres of the first decades of the nineteenth century. In contrast with the later plays of Vörösmarty, *Csongor és Tünde* was not staged until 1879 even though it was first published in 1831.

The premiere of the play was at the National Theatre of Hungary on the 1st December in 1879 directed by Ede Paulay. We know just one previous experiment to stage Vörösmarty's play, and it was eleven years later that Vörösmarty passed away.

The reason for ignoring the play was probably the complexity of the genre. In the centre of this essay is the research of this multiple style of *Csongor és Tünde*. The professional literature of Vörösmarty's philosophical fairy play mentions the dramas of Shakespeare as sources of inspiration besides the variations of Árgirus. The main hypothesis is that there is a correlation between the character of Mirígy in *Csongor és Tünde* and the character of Puck in the Midsummer Night's Dream. Just to mention a few instances, both of them have a mystical knowledge, but this knowledge has borders as well.

The purpose of this article is that the first section of the essay describes the impact history of Vörösmarty's drama with the help of the previous works of professional literature. In the second half of the article there are real examples of the two texts, which can prove the analogies between the two characters.

FRIED ISTVÁN

Az ötödik felvonás

Részlet a *Csongor és Tünde* elemzéséből[1]

És a sötéten túl van a világ…
(Vörösmarty Mihály)[2]

> *Csongor és Tünde* titokzatos dzsungel, a világirodalom egy zsombékos, lidércfényes, nyugtalanító szigete. Az Éj, amelyben minden megsemmisül, a Kalmár pénze, a Fejedelem hatalma, a Tudós ismerete – csak Eros él. Vörösmarty nyelvi és alkotóereje ebben és a Délszigetben felülmúlhatatlan. Babits a század elején jól látta ezt.
> (Márai Sándor)[3]

Az ötödik felvonás mint törés a drámában, egy másik drámatípus „vétsége" az előző négy felvonás drámatechnikájával szemben, nem a *Csongor és Tünde* elemzésekor szokott fölmerülni, hanem a *Bánk bán* (a másik nyugtalanító sziget) kapcsán. Az értékelőket a nemzeti dráma, a nemzeti ünnepekkor megszólaltatható sorstragédia nyűgözte le, s kevesebb kísérlet történt arra, hogy a kortársi (magyar) színi törekvések között helyezzék el a színművet, és figyeljenek arra, hogy a még mindig kezdetleges magyar színjátszással hozzák szoros összefüggésbe.[4] Pedig a *Bánk bán* alakjai a lovag- és érzékenyjátékok figurái szerint élik színpadi életüket, és többnyire megfelelnek az 1810-es esztendők magyar színészi szereptípusainak. Olyannyira, hogy a jóval differenci-

* A szerző a Szegedi Tudományegyetem emeritus professzora.

1 A jelen tanulmány folytatása, ám nem befejezése korábban megkezdett kutatásaimnak, melyek részletei könyvemben találhatók: Fried István, *„örömem poklokkal határos…": Vörösmarty Mihály költői indulásának néhány kérdése* (Balatonfüred: Tempevölgy Könyvek, 2019), főként: 50–100, 237. Az ott közölt szakirodalmi utalásokat csak kivételes esetben ismétlem meg. E tanulmány első fogalmazványai 1985–1986-ból származnak.

2 A *Csongor és Tünde* szövegét a kritikai kiadás alapján idézem. Vörösmarty Mihály, *Drámák IV.*, kiad Staud Géza, Fehér Géza és Taxner-Tóth Ernő, Vörösmarty Mihály összes művei 9 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1989), 5–192, 434–900. Az innen idézetteket a továbbiakban külön nem dokumentálom. Azóta több szempontból is jó kiegészítés az alábbi, illusztrációkban gazdag kötet: Vörösmarty Mihály, *Csongor és Tünde*, kiad. Kerényi Ferenc (Budapest: IKON, 1992). A mottóval Borbély Szilárd emléke előtt tisztelgek, aki e címmel adta közre színikritikáját: „»És a sötéten túl van a világ…«: Egy irodalomtörténeti Csongor és Tünde a Kamrában", in Borbély Szilárd, *Árkádiában*, Alföld könyvek, 156–163 (Debrecen: Csokonai Kiadó, 2006).

3 Márai Sándor, *A teljes napló 1959–1960* (Budapest: Helikon Kiadó, 2012), 9.

4 Kerényi Ferenc írásai, majd a Katona József kritikai kiadás és az ahhoz kapcsolódó műhelytanulmányok (Nagy Imre, Demeter Júlia stb.) az író és a korabeli színházi gyakorlat viszonyát több esetben árnyalták az utóbbi években. (Szerk. megj.)

általtabb eszközökkel élni képes magyar színház valóban jelesei nagyjában-egészében még az 1840-as években is, a romantika színi-, színházelképzeléseitől erősen érintetten hasonló szerepfelfogással vitték diadalra a színművet. Nemcsak a tragédia magyar nyelvének a korban szokatlan retorizáltságával és poétizáltságával jellemezhetjük a *Bánk bán*t, hanem a „shakespeare"-izálásnak és a népszerű drámatípusok egyeztetési kísérletével is. Katona József nem tehetett mást, ha a színpadon kívánta látni művét, minthogy a hős–naiva–tragika–intrikus–apaszínész együttesére bízza a művet, mely a kortárs közönséget a színházba csalogatja, de ebből a kényelmességből ki is billenti. Katonának előnyére szolgált, hogy volt színházi gyakorlata, ami kortársai közül keveseknek adatott meg (majd Petőfinek lesz, de az ő vándorszínészi tapasztalatai kevéssé ösztönözhették a drámaírói pályát). Vörösmartynak nem. Úgy kezdte színműírói működését – melyet igencsak ambicionált –, hogy csupán könyvekből tájékozódott. Egészen kora ifjúságában megismerkedett Shakespeare műveivel, még mielőtt angol nyelven tudott volna. A *Csongor és Tünde* (1830–1831) mégis, vagy éppen ezért fordulópontja lett a (költői) pályának, mely e művel új fázisába lépett, sőt a maga által elsősorban verses epikában kikísérletezett (magyar) romantikának is, a lírai költés területe teljes értékű meghódításának folyamatát is felgyorsította. Az életmű ekképpen a magyar irodalmi jelentőségen túl a kelet-közép-európai régiós irányváltás sürgetésében is jeleskedett.

A *Csongor és Tünde* ötödik felvonása nem kezd valami másba, nem töri meg a történések ívét. A történések amúgy is elliptikus menetét igyekszik összegezni, a drámán (mesejátékon? emberiségkölteményen?)[5] belül fokoz, kiteljesít, nem lezár, hanem szembesít az előzményekkel, folytat, magasabb szintre emeli. Vörösmarty, talán azért, mivel nincsen (elegendő), némi túlzással élve: semmiféle közvetlen színházi tapasztalata, jóval inkább látszik érdeklődni Shakespeare és a spanyol dráma, mint a színmű előadhatósága, színpadi élete iránt. Nem látszik tudomást venni arról, hogy képesek lennének-e a színészek eljátszani ezt a művet vagy sem, mit tennének a motivikus funkcióba előléptetett verselési változatokkal, miként szólaltatnák meg a mívesen kidolgozott szöveget, s hogyan érzékeltetnék a szöveg révén kibontott, akár eklektikusnak is nevezhető (új) mitológiát. Ugyancsak nincs tekintettel arra, hogy a színpadon elengedhetetlen dialógusok pergésére (nála ritkán szikráznak össze, a leginkább a manók jeleneteiben vagy Tünde és Ilma együttes színre lépései alkalmából), a szereplőknek türelmesen kell várakozniuk, míg a másik végzi kérdését vagy a kérdésre adott feleletet, mely sosem egészen rövid. A színszerűség problémája, ahogy említettem, nem foglalkoztatta, szinte mindent a nyelvre látszott bízni. Illetőleg – éppen az ötödik felvonásban – a sűrűn váltakozó versformákra. A mélyről fölfakadó kozmogóniai elképzelést és a játékos váltásokat egyaránt. Ebbe a nyelvbe épül bele az epikai művek „tündérezése", a kortársi, átromantizált műmese, az átformált varázzsal teli, a népies felé mutató színjátékigény. Jóindulatúan fogalmazva: mindezt egy jövőbe vetülő színházi elképzelés szerint szintetizálja.

5 Vörösmarty a mű előfizetési felhívásában művét *színjáték*nak nevezi.

Goethe *Faust*jának példájával érvelnék. Mert annak ellenére, hogy a tragédia első része – a stanzában szerzett ajánlást követően – eljátszik a „színház a színházban" ötlettel, az örök színházigazgatói kívánság szerint („Mert szép is, ha a tömeg ostromolja / Bódénkat")[6] kasszasikert hozó darabot vár a költőtől, hogy aztán olyan mű szülessék, mely sem terjedelménél fogva, sem az előadáshoz szükséges technikai és egyéb feltételek hiánya miatt nem volt színpadra állítható.[7] Vörösmarty ebben a tekintetben (is?) Goethét látszik követni. Nem számol azzal, hogy az eszközhiányos színtársulatok mire képesek. Ám aligha célravezető, ha egy par excellence romantikus színművön egy szűkebb körűen racionalista (és gyakorlati) színház-elképzelést kérünk számon. A felszabadított alkotói fantáziához a színházba látogatók képzelőerejének kell(ene) társulnia, ekként a szigorú szerkesztettség követelményének nem a történések logikus-hiánytalan egymásra következésében kell érvényre jutnia, hanem a magyar színpadon szokatlan, másféle műmodellnek. A *Csongor és Tünde* bővelkedik a szereplők közvetítette ismétlődésekben, a széttartó sorsok összekuszálódó kalandtörténetének bonyolításában. Az egykorú magyar színház átértelmeződése több szinten zajlik a műben: a *föntt* és a *lent* újragondolása új (világ)rendbe vezeti a szereplőket, kiket a maguk *föntj*ébe, esetleg ugyanazokat – utóbb – a maguk *lentj*ébe.

Ezt szem előtt tartva gondolom el, hogy az ötödik felvonás a *Csongor és Tünde* leginkább sűrűn szőtt szövege. Nemcsak közvetlenül reflektál az előzményekre, hanem ezt a reflektív beszédet arra használja, hogy kinek-kinek a tudomására hozza, szereplői nem számolnak helyzettudatuk ingatagságával, túlértékelték saját lehetőségeiket. Ennek következtében legföljebb monologizálásra telik, azaz a másik nézőpontját nemigen veszik figyelembe.[8] A szereplők az ötödik felvonásban döbbentek rá, amit csak Csongor tud (aforisztikus tömörséggel) megfogalmazni: „Elérhetetlen vágy az emberé, / elérhetetlen tündér csalfa cél." Majd egy adott szituációhoz alkalmazva: „Csalfa tündér, játszi kép, te". Ehhez azonban több szereplői megnyilatkozás csatolható. A tudósé: „Költők világa, szép tündérvilág" (erre még majd visszatérek), Kurrahé: „a fa ott / Egy tündérnek égi fája…". Ilyen módon a különböző jelentésben, más-más szerkezeti funkcióban fölbukkanó *tündér* (idézhető volna a Tünde szájából elhangzó *tündököljön*, Csongortól az élet–álom vonzáskörből az *eltűnöl*) részint a nyelv játékának megragadhatatlanságát példázza (Csongor csak a végső ráismerés pillanatában érhet el a névadáshoz, nevezheti meg *Tündé*t), részint az ismétlések kijelölik azt az asszociációs kört, amelyben a „tündér" még nem megnevezhetővé, de már legalább – bizonyos megszorítással – kimondhatóvá válik.

6 Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, ford., magy. Márton László (Budapest: Kalligram Kiadó, 2013), 7–8, 10, 12, 16.

7 Mindazonáltal megcélzódik a technikai bravúrokkal is hatni akaró drámai költemény, és ez a *Csongor és Tünde* nyelvi és színpadi machinációira is áll. Ezt a sokféle feldolgozás (zenés színpad, balett) is tanúsítja.

8 Mily jellemző, hogy a Kalmár, a Fejedelem, a Tudós egymástól függetlenül, egymásról mit sem tudva lépnek színre, nem is sejtik, hogy felemelkedésük és bukásuk nem egyedi, hanem a másik kettőével párhuzamos, majd hasonlóképp lépnek a semmibe.

És bár eddig sem volt igen kétséges, hogy a szereplői névsor alá írt „A pogány kunok idejéből" talán csak távolról és bizonytalanul utal vissza az 1820-as évekbeli vörösmartys „őstörténeti" képzetekre (a kutatás emlegetni szokta kun–hun), Ilma emlékeztetője („Jobb szeretnék messze lenni, / Legalább is olyan messze, / mint Pozsonytól Hortobágy")[9] szétfoszlathatja a feltételezést, miszerint a *Csongor és Tünde* „mitológiai" allúziói bármiképpen a néhány évig többé-kevésbé működőképesnek bizonyuló magyar mitológiára[10] céloznának.

Mintha a szerző mindenféle kötöttségből, „külső" körülményből, kortársi – nem irodalmi – vonatkozásból kiszabadult volna, semmiféle kapcsolatot nem látszik tartani (az életművet átszövő motivikus hálótól eltekintve) az 1828–1831 közötti évek magyar, birodalmi, európai politikai és a nemzetiségeket közvetlenül érintő történéseivel. Pedig 1830-ban Pozsonyban királyt koronáztak, széles körű visszhangot vertek a „triász" polémiái, megindultak az akadémiai munkálatok, hogy kiragadjak néhány eseményt, amely valamiképpen Vörösmartyt is erősebben vagy kevésbé erősen érintette.[11] Ellenben *A Rom* és főleg *A holdvilágos éj* a költői képzelet újszerű érvényesítésével, együtt a *Csongor és Tünd*évl, az európai romantika fölvetéseire adható válaszokkal egy, a hagyományokat (így az általam már több helyütt bemutatott Wieland-meséket/regéket) szuverén költőiséggel és nyelvfelfogással átértelmező törekvéseket jeleníti meg. A Grimm fivérek különbségtétele szerint a mese költőibb, a monda történetibb, ezért a mesétől eltérően nincsen mindenütt otthon. Ludwig Tieck Shakespeare-ről szólva vitatja, hogy csak a népmesékben lelhetnénk titokzatosra és rejtélyesre. A 18. század végétől népszerűsödik, terjed Tieck állítása, miszerint valamennyi műfajba integrálható a csodálatos és az irracionális:

> Egy elvarázsolt világ tart fogva, ahová csak lépünk, csodába ütközünk. […] [S]emmi valós nem köti le figyelmünket, elveszítjük a valóság emlékezetét, elszakadnak a szálak, képzeletünk állandó foglalatosságai közepette, elszakadnak a szálak, amelyek a rejtélyes labirintusba vezettek, s a végén teljesen ki vagyunk szolgáltatva a megfoghatatlannak.[12]

Novalis szerint pedig minden igazi mesében föllelhető – titkokkal teljes és összefüggéstelen – a természet maga.[13]

9 Balga Tátra-bércet emleget, Ledér közköltési eredetű énekében: „Pesten jártam iskolában, / Térdig jártam a rózsában…" – mindez eltérít az ősidőktől. A „mitikus" egy másik szinten van jelen.

10 A *Csongor és Tünde* mitikus vonatkozásaira ama (költői) belátás hat, miszerint a mítoszok állandósága lehetővé teszi a sokfelől érkező impulzusok szintetizálását. Valójában dolgozik a mítoszon. Vö. Hans Blumenberg, „Arbeit am Mythos (1979)", in *Texte zur modernen Mythentheorie*, Hg. Wilfried Barner, Anke Derken und Jörg Werche, 194–195 (Stuttgart: Philipp Reclam jun, 2003).

11 A francia dinasztiaváltás, forradalom eseményeire a következő írói nemzedék, Szalay László és Eötvös József reagált.

12 Vö. erről: Helmut Schanze, Hg., *Literarische Romantik* (Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 2008), 92, 94.

13 Herbert Uerlings, Hg., *Theorie der Romantik* (Stuttgart: Philipp Reclam jun, 2000), 177–178.

S ha Vörösmartyról szólva, nem állíthatnánk, hogy új elméleti felismerésekkel gazdagította volna a „művészeti korszakot",[14] az is kétséges, mennyire fűződne munkásságához a német kora romantika mese–mítosz–irodalom-felfogásának adaptálása; hiszen idevonatkozó ismeretei (nemcsak a több évtizedes időbeli távolság okán) meglehetősen hézagosaknak tűnnek. Azt azonban feltétlenül állíthatjuk, hogy a *Csongor és Tündé*ben – kétséget kizárólag – reagált az elmúlt mintegy negyven esztendő német és részint angol (irodalmi) fejleményeire. Az állítás annak ellenére megkockáztatható, hogy filológiailag bizonyíthatatlan Vörösmarty Novalis-ismerete, *Athenäum*-olvasása. A „színjáték" szókincse, szereplőinek viszonya a nyelvhez és a létrehozandó személyiséghez együtt olvasható a 18. század vége óta az európai irodalmakhoz elérő kora romantikus gondolatvilággal.

Nem perdöntő, hogy Vörösmartyhoz eljutott-e a német kora romantika elméleti elgondolása a végtelen felé haladó egyetemes költészetről. Jóval lényegesebb, hogy Vörösmarty miként alkotja meg saját, ezzel rokonuló költészetét – elsősorban a *Csongor és Tündé*ben, nem tagadva meg a *Tündérvölgy*et és *Délsziget*et jelentékeny kezdeményezésként, abban sem kételkedve, hogy nem kevés tanulsággal olvasta Toldynak műveiről közzétett esztétikai tanulmányát. A német kora romantika összművészeti alkotás-elképzelése Vörösmartynál nem regényformában valósult meg (mint Friedrich Schlegel szándéknyilatkozataiban és *Lucinde* című regényében), hanem a műfajokat szintetizáló mesedrámában/emberiség-költeményben. A német kora romantika utáni forrásnyomozás Vörösmarty esetében azért sem teljesen indokolt, mert nem tekinthetünk el attól, hogy a német kora romantikusok egymással is vitában álltak. Novalis halála után egyre látványosabban tértek el az életutak és pályák egymástól. Így Vörösmarty (ha ennek meglettek volna feltételei) ugyancsak törpenghetett volna, kit válasszon a szóba jöhető szerzők közül. Inkább akképpen járta a maga útját, hogy a felvilágosodás eszmeköréből is a magáévá birtokolja, amit felhasználni, továbbgondolni törekedett. Az ötödik felvonás teszi kétségtelenné, hogy nemcsak a forrásválasztás igen differenciált és sokrétű, hanem a források adaptálása, egymással konfrontálása, a különféle alakzatok szuverén értelmezése is egy autonóm szerzői terv példás igazolódásának fogható föl. Ilyen módon a műben a vígjátéki hagyományból származó kétszintesség is (akár Molière cserfes komornáira is lehetne gondolni), amely a retorikus szereplői megszólalást ellensúlyozó lentebb, kevésbé választékos előadást is érvényesíti. Fontos, hogy a korábbi felvonásokban Ilma aktivitása lendíti át Tündét kétségbeesésein, s ez dramaturgiailag nem hagyható figyelmen kívül. Egy másik vonatkozás figyelmeztet: az emberiség meghatározó szenvedélyeit allegorizáló alakok sorsfordulatai a *grandeur* és a *décadence* (nagyság és hanyatlás) a történetírásból jól ismert elképzelései alapján jelenítődnek meg. Szerephez jut a létezés és a látszat feloldhatatlannak tűnő ellentéte,

14 Ezzel együtt Vörösmarty igazán kortársa a korszakváltásnak, mely más feltételek és igények között történt, a német vagy a francia irodalomban (Stendhal szerint a kétely szellemének belépésével), mint a kelet-közép-európai irodalmakban). Hans Robert Jauss, „Das Ende der Kunstperiode: Aspekte der Literarischen Revolution bei Heine, Hugo und Stendhal", in Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974), 107.

amelynek fenséges és (tragi)komikus árnyalataival egyként megismerkedhetünk. Feltűnik ez a varázst és csodát mozgató (női) szereplők cselekvése során: s ez bonyolítja, majd oldja föl azt, ami ellentmondásaiban ölt testet. Tegyük hozzá, hogy a vígjátéki vonásokat tragédiára utaló mozzanatok árnyalják (és ez sincs ellentétben a mintának gondolt *Szentivánéji álom*mal). Nem utolsósorban említendő a zene, az ének a(z allegorikus) játék belekomponálása. Anélkül, hogy minden esetben dramaturgiai funkcióval rendelkezne. A romantikus elgondolás minden esetben arra int, hogy a zene az embereknek ismeretlen világot tár föl, amelynek semmi köze sincs az őt körbeölelő külső érzékekhez, és amely olthatatlan vágyat ébreszt benne. A dalban, amelyben a költészet bizonyos szenvedélyeket a szavak által sejtet, a zene mágikus erővel hat (a zenés vígjátékokban szerepeltetett bűvös zeneszerszám ezt színpadi eseménnyé avatja), mint a bölcsek csodálatos bájitala (Elixier), amelynek néhány cseppje minden italt pompásabbá és fenségesebbé tesz.[15] A *Csongor és Tündé*ben ellenpéldául álomport alkalmaz Mirígy. A zene – vélik a romantikusok – az életből a végtelen birodalmába vezet.

A kutatás a *Csongor és Tünde* „előzményei" között emlegette Mozart és Schikaneder *Varázsfuvoláj*át, noha az Éj királynője más funkcióhoz jut, mint Vörösmarty *Éj*e. Korábban említettem a zenés vígjátékot, a külvárosi színházak népszerű repertoárjába tartozó darabot, másutt írtam, hogy Ernyi Mihály *Tündér Almá*jával, e jellegzetes vándortársulati vígjátékkal Vörösmarty milyen közeli kapcsolatba került. A szintén emlegetett Shakespeare-mű, a *Szentivánéji álom* aképpen és úgy lett romantikussá, hogy előbb August Wilhelm Schlegel 1789-ben németre ültette át, majd Felix Mendelssohn-Bartholdy kísérőzenét komponált hozzá – a schlegeli dramaturgiai felfogás szellemében. A *Csongor és Tünde* 1879-es ősbemutatójára a korántsem tehetség híján való, de apjához mégsem mérhető Erkel Gyula szerezte a kísérőzenét. Weiner Leó lesz az, aki zeneileg is a műhöz méltó alkotással fogja megajándékozni a nézőket.

Ez a sokfelé nyitottság egyben a sokfelé elkötelezettséget teszi lehetővé. A *Csongor és Tünd*ében nem csupán általában a romantikára, hanem a romantika egymást követő periódusaira ismerünk, kevésbé közvetlen átvételekre bukkanhatunk. A történet alapjául szolgáló széphistória fő cselekményvonala kijelölte – még ha tág határok között is – a történetvezetés irányát: a kereséstől az elváláson át az egymásra találásig, módot adtak eszme- és formatörténeti szempontú integrációra, Shakespeare-től a szintén a német kora romantikusok népszerűsítette spanyol drámáig, a blank versetől a szökellő trochaeusokig, amelyekhez színezésül a népies fordulatok beiktatása, a varázséneket utánzó virtuóz versmondás, valamint a zene felől érkező igény eufonikus fölerősítése járul. Mindemellett az ötödik felvonás úgy halad előre a kiteljesedésig, hogy a visszájára fordítja a korábban elhangzottakat (a három világvándor második monológjával), a végsőkig viszi a megtévesztő („csalfa") akciókat, az eddig jórészt passzív Tündéből előhozza a lehetőségeit fölfedező, aktív szereplőt, megfosztja erejétől és varázslási képességétől Mirígyet. Ezáltal az Idő nénjéből szitkozódó vénasszonyt (ősgonosz-paródiát) formál, akinek hiába marad meg a hite szavai hatalmában, ha már

15 Uerlings, Hg., *Theorie der Romantik*, 285. E. T. A. Hoffmann alább a zene varázsát is említi: uo., 286. A hármas tehetségű szerző *Elixier*jébe beleértődik az ezoterikus hagyomány.

varázshatalmát elveszítette, és a három manó éppen úgy megjavul, mint ígérete szerint Puck a *Szentiványéji álom*ban.[16] Ami Csongort illeti: a színjáték körbejáratja vele a teret, ahogy a *Szentiványéji álom* szerelmesei az erdőt, a rátalálás egyenes vonalúságából elvezeti a visszatéréssel jelzett ciklikusság[17] tudatához: „Ha ahol kezdtem, vége ott legyen" – ez panaszként hangzik. A saját sorsként megnevezett történést a vándorok monológjukkal szinte megismétlik. Csongor úgy teremt közvetlen kapcsolatot a vándorok és a saját tapasztalata között, hogy ugyan a Tudós szavait kommentálva újramondja az antikvitásból a magyar irodalomba érkezett, Kazinczytól, Virág Benedektől és Berzsenyitől származó allegóriát, hozzáfűzve értelmezését, újra képiesíti, szubjektivizálja az életút–hajóút azonosítást. Nem a szelek mérgét nemesen kiálló heroikus magatartást ünnepelve:

> Most túl azon, kétségek tengerében,
> Mint egy veszendő sajka, hányatik,
> S kormányos ész helyett a dőreség,
> Csillagra nem tekintve céltalan
> Áll a habok közt, mellyek elnyelendik. –

Innen előbb az érzékenység szókincsével próbál távolodni („Mint a magányos gerle nyögve vár"), hogy aztán megszólaltassa a byroni számkivetettség szólamát: „Ott álmadoztat ifjú képzelődést, / Elmúlt szerelm és meghiúlt remény, / S a szív halála lassú, nem gyötör." Mely egyébként szintúgy a Tudós monológjához kapcsolódik: „Sötét van, álmadozunk, itt az éj." Ez folytatódik Csongor később elhangzó monológjában, mely azért idézi a vidámabb hangzatokat, hogy erős kontrasztként szolgáljon a végletesnek mondott érzelemhez: „Csak te vagy hű, csak te vagy társ / Szűnhetetlen gyötrelem, / Tél a szívnek, Tél az észnek, / Kétségb'ejtő szerelem."

S mindezt már nem a shakespeare-i tízesekben-tizenegyesekben, hanem trochaeusokban beszéli el. A „hontalanság" állapotának rajzolatával fokozódik a byroni hangvételt imitáló előadás: „Ah, én hontalan vagyok, / S a szülék, e lét adói, / Mennyi kínnak, gyötrelemnek, / Szívemésztő üldözésnek / Szültek átkos gyermeket." Ezek a sorok megidézhetik az 1820-as esztendők elejének útkereső, nagyon ifjú Vörösmartyját, amikor az üldözött, elátkozott személyiség bolyongása az ellenségesnek érzett világban egyben a költői megszólalás lehetséges formáit is kereste.[18] A hányattatás életunt ifját (az álcás Tünde szerint: „A halál nem büntetése / Annak, aki halni vágy.") a mélypontról emeli maga mellé az önmagát immár leleplező Tünde, hogy rádöbben(t)ve az ész elégtelenségére, kivonuljon Csongorral a különféleképpen megtapasztalt „világból".

16 A kérdésről bővebben lásd jelen folyóiratszámban Kovács Viktor tanulmányát (434–451).

17 Friedrich Schlegelnek az egyenesvonalúnak feltételezett történelemmel szemben hangoztatott körforgás (Kreislauf) téziséről vö.: Berbeli Wanning, *Friedrich Schlegel: Eine Einführung* (Wiesbaden: Panorama, é. n.), 133.

18 Fried István, „Egy ifjú romantikus tévelygése", *Forrás* 51, 11. sz. (2019): 98–110.

Ezen a ponton azonban vissza kell térnem az ötödik felvonás elejére, amikor Tünde Ilma kíséretében az Éj elé járul, s jövendőjét tudakolja. Az Éj monológja már számtalan fejtegetés tárgya volt, nyelvi gazdagsága elfedi, hogy messze nem könnyű dramaturgiailag indokolni ezt a kozmogóniai elbeszélést. Annyi mindenesetre nyilvánvalónak látszik, hogy a monológ a vándorok beszédében részint előlegeződik, részint visszatér rá. Efféle kifejezésekre hivatkozom: „királyi fejjel, kiirthatatlan vággyal", „Tűr és tűnődik, tudni, tenni tör", „halandó kézzel halhatatlanul", „Az ész az erőnek rakván oszlopot". Az is felhozható, hogy a vándorok lényegében lejátsszák a semmi–mind–semmi folyamatot. Az Éj önmagára utal vissza, monológjának végére érve. S amikor Tünde közelít hozzá, még egy befejezetlenül maradt mondattal vinné tovább gondolatmenetét: „És a sötéten túl van a világ". Az a világ, amelyben a vándorok felfelé törekedve és kudarcba hullva megjelennek-eltűnnek; amelyben Csongor megszállottan keresi az álmaiban élő égi szépet, és amelyben Tünde megtervezte (volna) életét Csongorral. Az Éj ráismer Tünde „vakmerő kezére", arra, hogy a „fény-hazából a földre bújdos"-ott; „S mert boldogságod ott is elhagyott, / Segélyt keresni későn visszatérsz."[19] Ily módon az Éj előrevetíti, amit Tünde kérni fog tőle, miután végigkísérte a Tündérhonból a földre érő pályáját és vágyait, a boldogságtól a megcsalattatásig.

A Mindenségben tehát az Éj a „Világ"-tól elválasztva tengeti napjait, éveit, végtelenbe nyúló idejét. Tündérhont éppen úgy szemmel tartja, mint a földet (a sötéten túli tartományt); ő ama felsőbb instancia, aki sors(ok) fölött határoz. Ítélete kegyetlennek tűnik, számkivetésre ítéli a hozzá fordulót, a Világba küldi, mely túl van a sötéten, de amely fölött az Éjnek (egyelőre?) nincsen hatalma. Az Éj „birodalmát" (?) a csermely folyja körül, ez akár az „Al-", mindenképpen a „Más" világot határolja el attól, ami a sötéten túl van. Az Éj búcsúszavai sem kevésbé rejtélyesek:

> Omoljatok nem késő habzatok,
> Az Éj az álmok partjain bolyong.

Emlékeztetőül: „És a világot szűltem gyermekül. / Mindenható sugárral a világ / Fölkelt ölemből, megrázkodtatá / A semmiségnek pusztaságait."

A Mind átvette az uralmat, a sötét és semmi visszaszorult a nem késő habzatok mögé, az Éj megmaradt birodalmába húzódott vissza, fenntartván (maradék) hatalmát. Csakhogy ez csak a csermely mögött létezik, valamiképpen Tündérhonnal érintkezik, ha onnan kitaszíthatja Tündét. A „világban" nemcsak Csongor és Tünde keresi egymást, hanem Ilma és Balga is, akik a világ realitásában és irracionalitásában igazodnának el. Visszatérve az Éjhez, monológja folytatását Tünde akasztja meg, aki száműzetését, ami büntetésként fogalmazódik meg, örömmel és némi nosztalgiával tudja le: „S Éj, ki nem nagy bűnömért / Fényhazámból számkivettél". Más kérdés, hogy az Éj szemében ez másképpen ítéltetik meg. Mégsem tesz (tehet) mást, mint az Éjért –immár

19 Tünde jóslatért érkezik, az Éj azonban sejti a valódi célt, melyet Tünde nem mer nyíltan megfogalmazni. Az Éj a földtörténetet vázolja, a hozzáforduló titkolt reményét – fenyegetésekkel kísérve – teljesíti.

a világban – ígéretére (ítéletére) emlékezteti. („S kis gyönyört és kéjt ígértél").[20] A késő habzatok mögé húzódó Éj várakozással tekint az Időre, amely bizonnyal megérkezik, hogy szerepét-feladatát betölthesse. S bár a világ túl van az Éj hatókörén, szavával mégis a világ szereplői közé lép, az álmok partjait nem kerülhetve el. Annyit hozzátéve, hogy szereplői megnevezésként – igaz, nem az Éj, csak az éj – a Tudós záró mondatában éppen úgy megjelenik, mint a sötét meg az álmadozzunk: „Sötét van, álmadozzunk, itt az éj." E köznévi alak révén a világ és a sötét között létesült meglehetősen szoros kapcsolat. A motivikus háló sűrűn van szőve, Tünde előbb az Éjről szól: „Egy komoly, bús asszony" (nyitva hagyva, hogy a bús itt bánatosat vagy sötét-haragosat jelent-e), de Tünde szájából elhangzik az „Éj gyász asszonya" is, aminek ellenében Ilma legott relativizálja a fennköltség szókincsét: „Ah szegény bús asszonyságnak / Milyen furcsa álmai vannak". Nemcsak a megnevezhetőség többfélesége bukik ki, hanem – ahogy Balga kommentárjaiban – a deretorizáló beszéd esélye is, amely nem csekélyebb súllyal esik latba. Tünde kéréssel és bizonyosságért keresi föl az Éjt, szavaiból sorsára következtet, Ilma viszont elsőbb érthetetlen morgásnak véli Éj szavait. Az Éj monológja – ez valószínűleg elfogadható – álombeszéd, változata mindazon álmoknak, melyek a szereplői sorsokat irányítják (Csongorét a kezdettől, hiszen útját a *világ*ban álma irányítja). A szereplői álmok színtere valós és (el)képzelt létezésük, saját világot hisznek, mely utóbb kudarcos képzelgésnek bizonyul. A hármas út innenső részén lépnek föl, hogy visszafelé ott tűnjenek el (a semmibe?), sorsuk ismétlődés, egymás sorsának ismétlődése, amely semmivé foszlatja különbözőségüket. A sötéten túli lét kinek-kinek lehetőséget kínál, ki-ki választ, Csongor nem kevésbé. A vándorok elutasítják az álmokat, mert maguk szövik álmaikat. Csongor a csalfaságok ellenére hű marad álmához, így juthat el a romantika holdfény beragyogta varázséjszakájában az álomi térhez, mely Tünde közreműködésével a megvalósulás kurta-tünékeny realitása lesz.

Az álom és a(z emberi) sors furcsán függ össze; ami összekapcsolná, épp Csongor tudatosodása: az „És ahol kezdve volt, ott vége lesz" összevág az Éj monológjának jóslatával. Ám míg ez bekövetkezik, az Éjre is bolyongás vár, méghozzá – láttuk – az álmok partjain. Az Idő nem zökken(het) ki, legföljebb várakozásra késztet, és a szereplők egy része, sorsa jobbra fordulását várja, reményei valóra válását. Az Éj sem siettetheti az idők beteljesülését, hiszen ő is része a körforgásnak, „elszenvedője", de nem mozgatója. Mint ahogy csupán szemlélője az ember feljövetelének: a „régi alvó nyúgalom" helyébe a „munkálkodó" kor lép, mely tart, míg a Mind nem enyészik el. Az emberi közjáték fenségét az Éj sem tudja (nem akarja) tagadni: „A szép világ borongva hamvad el", a jelző, a tisztán jambusi sor, a „borongva" többértelműsége tanúsítja, hogy nem pusztán a körforgás egyik epizódja az ember korszaka, hanem a felívelés és hanyatlás között létezés fensége adja az Éj által elismert szépségét. Az Éj bizonyosságával szemben az első négy felvonás a szereplői kétségek egymásutánját tartalmazza, a magabízó kijelentések mögött is ott rejtőzhet (kimondatlanul) a másik lehetőség, s a vándorok illúziókat szólaltatnak meg (legalábbis azt, ami illúziónak bizonyul), aztán egy bizonyos

20 „Órákat élj a századok helyett, / Rövid gyönyörnek kurta éveit."

ponton Csongor is, Balga is látszatot kerget, valamennyien a csalfának mutatkozó „közép út" hitében. Pedig ez vezetne a célhoz, ám meg kellene találniuk ama bizonyos középső utat, amely Csongor és Balga esetében a nekik rendelt út.

Vörösmarty dramaturgiájának merészségét és talán meglepetéseket célzó (költői) erőfeszítését az ötödik felvonás nyitányának váratlan, az eddigiekből nem teljesen következő fordulata adja. Tünde „ügyét" nem „hona" felsőbbsége elé viszi, hanem az Éjhez zarándokol. Ezáltal nemcsak új alak lép színre, hanem olyan, akitől függ a történések további menete (a *Bánk bán*ban az új szereplő, a király megjelenése a legkevésbé sem meglepő!). Mint ahogy az sem következik az eddigiekből, hogy az Éj kizárhatja Tündét Tündérhonból, mely – ha nincs is a világban, de – nem része az Éj birodalmának. Az azonban kitetszik, hogy a „tündéri", a „más"-világi törvény megszegése Tündét megfosztja attól, hogy visszatérjen a továbbra is az időnek alá nem vetett honba, ellenben a tünékeny idő világában honra lelhet, így a Mind sorsa, a körforgás immár az ő életét is irányítani fogja. Csak ezután léphet ismét színre a három vándor, hogy példázzák az Éj igazságát, a történelem, a gazdaság, a bölcselet (a hatalom, a kereskedelem, a tudás/ismeret) elégtelenségét az Idő megállítására, a körforgásból való kitörés lehetetlenségére, példázva azt is, mily törékeny és esendő a világ.

Lényegében ezzel a tapasztalattal szembesül Csongor, aki az ember nem hagyta nyom derűs homályát, szélmorajat választja, s a nyelv feleletével igyekszik kiegyenlíteni, amit kudarcnak él meg. Nem sejtheti, hogy Tünde ellenben *él* a nehezen kapott lehetőséggel, azzal a felhatalmazással (mely valójában büntetés), hogy az immár számára is majd élménnyé váló körforgás színhelyét újra berendezze: „Álljon újlag e helyen, / A kopárnak bámulandó / Dísze, s messze tündököljön." A *világ*ban építi föl a maga tündérhonának mását, tündérségét megőrizvén, képes megismételni a csodát, a pusztává lett dombon fénylak díszesedjen. Ennek révén a dísz–kopár–dísz hármassággal – míg a halandóság engedi – egy eltérő jellegű körforgásba lép(tet). Az Éjtől eltérően az ő hármasságában a semmi az epizodikus; s hogy itt nyelvileg tudatos különbözőség munkál, ama utalás igazolja: „Mint egy rózsa úgy viruljon, / Csermelyárnak partjain." Az Éjhez fűződő kifejezések, képzetek Tünde szavaiban önmaguk ellentéteiként mutatják a sötéten belüli és túli világot.

A színjátékot átszövő ismétlések, motívumok részint a *Csongor és Tünde* jeleneteinek összeszövöttségét jelzik, részint ajánlattal szolgálnak a tágabb kontextus bevonására. Az Éj az ötödik felvonás elején kulcspozícióba kerül, a történések hatására visszafelé és előre sugározza létbölcseletét, mellyel értelmezését adja valamennyi szereplő helyzetének, a hármas tagolások személyes és egyetemes sorsot meghatározó lényegének.

Az ötödik felvonásban azonban nem kizárólag az Éj az új szereplő, Tünde hívására szállnak alá a Nemtőkirály vezetésével a gyönge-érzékeny nemtők, méghozzá énekelve. Ugyan a tündérfa őrzésére teljességgel alkalmatlanok, ám Vörösmarty sokszólamú partitúrájának, szómágiájának közvetítésére nem. Rövid jelenetükben különféle versformákban, bravúros rímeléssel mutatják be nyelvi játékaikat, míg Mirígy megjelenésekor groteszk hangvételükkel érzékeltetik a helyzet különösségét. Nem kevésbé figyelemreméltó, hogy a hangi változatok közül még a záró ének anapaestusait is megelőlegezik, mint a versdallamok egyikét, mintegy a bel canto értelmében: „S a csillag,

ha este mosolyogva kijő, / Tündöklik utána az égi mező" – ezzel szemben: „Éjfél van, az éj rideg és szomorú, / Gyászosra hanyatlik az égi ború" – a versdallam az ellentétes jelentések belekomponálódása révén kétfelé nyit. Előrevetítés és visszafelé irányuló utalás ekképpen gazdagítja a nem cselekvésben megnyilatkozó dramaturgiai elgondolást.

A nemtők jórészt megakasztó funkciójukban tesznek eleget a zenés vígjáték felől érkező sugalmazásoknak (még egy táncjelenet lehetőségét is felcsillantják folklorisztikusnak ható játékukkal), a romantika nyelvművészete, az *ut musica poesis* szelleme hatja át rövid jelenetüket. A Nemtőkirály négy sora a népiesbe hajló nyelvi képzelet remeke, a három ütemű tízes lehetőségeinek kitapogatása. A jelenet végén pedig a gyermeki–naiv–szép és a torz–félelmetes–mesei szembesül. A romantika „árnyoldalát" az Éj retorikus monológja teszi szemlélhetővé (drámai jambusaival). A nemtők ajkán megszólaló kiazmusok ennek a fenségesnek ellentettjét, egy tótágast álló, felfordult világot (mundus inversus) festenek szavaikkal, e torz tör be a dallamosba, a gyermekibe: „Képtelen fej, fejtelen kép […]. Lába kéz, és keze láb". A dallamot itt az egytagú szavak kopogó ritmusa váltja föl.

Mirígy megismételné kísérletét az átváltozásra. S ha a harmadik felvonás elején sikerrel járt is, „Rút varacskos régi kővé" zsugorodott, ebben a jelenetben nem a rútból még rútabbá, hanem a rútból az ő fogalmai szerint széppé lenne, megifjodna: „Tán lehull a kor homálya, / Almádat megízlelém". Ebben nemcsak a három felől (!) érkező manók akadályozzák meg, fizikailag természetesen ők, hanem saját tévesztése is. Oda törekszik, ahonnan ki van zárva; amit eddig elért, a közelebbről meg nem nevezett khtonikus erők segítségével érte el (nekik szállított lelkeket, mondása szerint). Hiába emlékeztet tévesztő tetteire, s hiába kísérel meg belépni a végletesen hangzó nyelv romantikus szólamába:

Ág, ki hitvány görbe ág vagy,
Hol pokolban ágazál el,
Hogy gyöködhöz nem jutok?
Vagy kívánod, ezt, a földet
Hogy keresztül vájjam érted?
Megteszem.

(Mirígy akaratlanul a maga nyelvére fordítja Csongornak az első felvonásban elmondott szavait: „Ott egy almató virít, / Csillag, gyöngy és földi ágból […] Földben állasz mély gyököddel, / Égbe nyúlsz magas fejeddel…"; pokol–ég, hitvány, görbe ág–földi ág…)

A föld mélyéig leásó szenvedély, indulat Vörösmartynak az 1830-as években is témája, s az elszántság indulata az irracionális képzetek megélését hozza magával. Mirígy „pokoli" nyelve a legkevésbé sem hat már a varázstalanodott manókra, akik világot jártukban hasonlóképpen kerültek a vesztes oldalra, a világvándorok torzított másaképpen, varázsszerszámaikon megosztozva egyben magukat fosztották meg a csoda előidézésétől. Mirígy csak nyelvével képes – egy darabig – a manók ellen szegülni, utoljára még felragyogtatja nyelvi képzelőerejét, féktelen átkai azonban hiába ismétlik meg egy varázsmondóka sötét mondatait, utolsó megnyilatkozásával a manók elő-

írta szavakat kénytelen ismételni. Mirígy szólama a nemtők bel cantójával ellentétben a disszonanciára épül, a képtelenségig feszített képek halmozásával a létezés torzult alakváltozatait sorolja nem szűnő lendülettel. Érdemes e néhány sort újraolvasni, elképzelve, mint adnak e sorok kiváló lehetőséget egy színésznőnek a hangi fokozásra, a színezésre:

Éj legyen napfényetek,
Méreg mustra étketek,
Mérges harmat hintse meg,
És utálat főzze meg. […]
Béna koldus testetek,
Mint a rossz szekér legyen,
Fájjon ülve, fájjon állva,
Csikorogjon ébren, alva,
És ijesszen álmotokból,
Legvidámabb múlatástok
Fogcsikorgató legyen.

Szembeállítások, ellentételezések, képtelen helyzetek szólama, testi és „lelki" nyomorúságok ráolvasása: akár „klasszikus" átokformuláról szólhatnánk. A többlet a ritmus ellenállhatatlan pergése, a rímjátékok sora, a döccentéseké (állva – alva; Méreg mustra – Mérges harmat, miközben a *kulcs*szavak: Éj, fény, harmat, álom, új, a groteszkkel érintkező kontextusba kerülnek). A kétszeri csikorgás a zajzenét idézi meg, Mirígy tizenkét sora a nyelvi képzelőerő „árny"-oldalát állítja elénk. Amikor utoléri sorsa, ott végzi, ahol és ahogyan kezdte, mint a többi szereplő, ő lekötözve várhatja az Idők végezetét.

A manók egy- és kétsorosaiban szökkennek föl igazán a trochaeusok, immár belefáradva kisszerű csalfaságaikba, békés szolgálatra vágynak; kopott hangszerrel példázzák: „Zúg az éhség ölyve bennünk", „Szép mulatság a zene, / Ím egy régi cimbalom." „Én egy rozzant hegedűnek / Régi fáját hordozom." „Három a szám! Hangotokhoz / Bodzasípomat fuvom." A megszólaltathatatlan, mivel megszólalni nem tudó zeneszerszámok a kiüresedett, tartalmát veszített élet jelződései, még ha a külső forma őrzi is a játékosságot. Persze a manók szintén belépnek a nyelvjátékba, mások mondatait építik le elemeikre. A Tudós a színpadi utasítás szerint „Merően kinyújtva tenyerébe néz, mintha valamit róla elszállni látna", majd szól: „Így! Pille voltál, most már lepke vagy?" A harmadik nemtő: „Pille vagy, te menj tova." Duzzog és Berreh egymásnak adják a szót, a maguk változatát kölcsönzik. Duzzog: „Vajjon! Lássa hát az ember / A hernyóból pille lett." Berreh: „rárepült a csipkefára, / S pillangója elveszett." Az ide-odautalások nem a szereplői viszonyokat strukturálják, hanem a nyelv véglegesítésének lehetetlenségét tanúsítják, különféle közegekben a hasonló (azonos) másképpen és másról szól. Egy színházi előadásban talán kevésbé, de figyelmes olvasáskor annál inkább bukik ki az efféle konstrukció, mely árulkodhatik arról, mennyire a nyelv, a hangzás, ennek révén a motivikus összecsengés a fontos – nem pedig a maximálisan elérhető színpadi hatás.

A színjáték Csongor érkezésével kezdődik, Tünde szavai zárják, egyáltalában nem meglepő módon a kimondhatatlanság bevallásával és a test beszédének átadott közlés felvillantásával. Az utolsó sorban ismét megneveződik *a világ*, mely kívülre kerül, „a benne-lét" ellehetetlenült. Csupán a „tündérfa" meg az „ellenében" emelkedő „fényes palota" látszik. A messziről hallatszó ének adja tudtul: vége a napnak, az éjben csupán a szerelem (Eros) van ébren. Vörösmarty ezt a négy sort eredetileg nem ide szánta, ám szerencsés megoldásként a két ízben elhangzó éjbe vezeti művét, ekképp romantizálja a világot, melyből kivonulva sem veszíti el Tünde a varázst, a varázserőt, noha halandóként teljesíti be a Csongor álmaiban élő égi szép jelenését. Csongor szava nyomán válik a halhatatlanság földi-testi jelenséggé, miután Csongor kételye eloszlik: hátha „csalóka tűneményt" lát, álmot, mintegy visszautalván a kezdő jelenetekre, az álom–halálom rímpár fölzengésére (mely dalnak a záró ének felel, Thanatost kizárva a szerelmes éjből). A két ének között szó szerint bonyolódik az Ámor és Psyche-típusú, az Árgirus-történetből merítő történéssorozat, mely az *Oberon*ból idegondolható egymásra találás–elválás–újra találkozás színjátékát lazább szálakkal fonja egybe.

Minthogy a német és az angol romantika több periódusát követőleg lett műalkotássá, szuverén módon válogat a romantika felkínálta lehetőségek között; ugyanakkor nem helyezi törlésjel alá a felvilágosodás „fény"-világosság szimbolikáját. Ellenben mellőzi a nemzeti mitológiát, a kései Friedrich Schlegel igényelte vallási–keresztény vonatkozások („a pogány kunok idejéből") beiktatását. Ezzel a negativitással kerülte ki Vörösmarty mindazokat a csapdákat, amelyek az „új mitológia" igényéből fakadhattak volna, Hegel, Schelling, Fr. Schlegel nem költőként jutottak hírnévhez, az utóbbi drámája *(Álarcos)* nagyot bukott Weimarban. Ami innen származtatható, az esztétikailag érzéketlen *Buchstabenphilosophie* elvetése (vö. a Tudós monológjaival), vagy az, hogy a mitológia és a költészet ugyanaz és elválaszthatatlan,[21] a *Csongor és Tündé*ben visszaköszön. A tudóstól némi megvetéssel említett „Költők világa szép tündérvilág", az, ahová a szerelmesek törekszenek. A Tudós számára csak gyermeki álom: „Ébredj föl, vagy ha még álmodni jobb, / Menj, álmodd vissza, amit álmodál, / Mert a valóság csalt remény." Csongort Eros vezérli kalandjaiban, és a sötéten túl Eros hozza számára és Tünde számára vágyaik beteljesülését „magánmitológiájuk" költői világában. Az új mitológiával szemben már Brentanónak is támadtak kétségei, 1802-ből származó *Godwi* című regényének egy párbeszédét emlegeti a szakirodalom. Ellenben a költészetet is hármasságával lehet leírni: a készületben lévő, a valódi jelenkori és a hanyatló. A mítoszok nem mások, mint a költő személyes stúdiumai, a mitológia így a művészet iskolája.[22]

S bár még néhány egybeesés regisztrálható volna, megismételném: Vörösmarty közvetlenül sem az angol, sem a német (kora) romantika költőit, műveit nem ismerte, Byron a második nemzedékből a kivétel. Közvetve talán több nyomra lelhetünk. ellenben a Wieland-olvasásról több adat sorakoztatható föl, a nép- és műmesei tájékozódásra is akad bizonyíték. Amiben rokonul költőnk Novalisszal (az élet–álom), ott a

21 Friedrich Schlegel, „Rede über die Mythologie", in Uerlings, Hg., *Theorie der Romantik*, 82–90; Schanze, Hg., *Literarische Romantik*, 203–213.

22 Schanze, Hg., *Literarische Romantik*, 213–214.

calderóni közvetítés föltételezhető. A létrehozhatatlan, szükségszerűen töredékben hagyott nemzeti mitológiából viszont a „tündérezés" megőrződött, a felszabadult nyelvi képzelőerő segítségével komponálódott meg a mitológiai hangzat (elsőnek a *Délsziget*-ben), a *Csongor és Tündé*ben már nincs szükség „bájsíp"-ra, a nyelv, ami „báj"-ol, ezáltal épül föl az Éj kozmogóniájának, Csongor léttapasztalatának és Tünde világon kívüli jelképeket hirdető almafájának, fénypalotájának sokszólamúsága.

Még egyszer visszatérek az új mitológia Vörösmarty költészetének értelmezésekor sem mellőzhető problémaköréhez. Martinkó András[23] a költőtől kölcsönzött „földi meny"-nyel jelölte Vörösmarty poétikai önértelmezésének képzetét. A kutatók következő nemzedéke[24] a Herdertől a német koraromantikáig hatékony „új mitológiát" társította hozzá. Hogy Vörösmarty önmagából merítve alkotta meg a maga elkülönülése helyét, s a „lángképzelődés"-sel szemléltette az alkotási folyamat mozgatóját, a *Tündérvölgy*ből ismerős, némiképpen rokon Friedrich Schlegel „Aus dem Innern herausarbeiten"-igényével. S ha ezután a német teoretikus a jelenkor művészetét a mitológia hiányában marasztalja el, ez már csak távolról emlékeztet a Vörösmarty-művek kísérletére, hogy megteremtsék a hiányzó magyar mitológiát. Schlegel új mitológiájának a szellem legmélyéből kell megalkotódnia, s minden műalkotás közül a legművészibbnek lennie. A *Tündérvölg*gyel költőnk elindult ezen az úton, s a *Csongor és Tündé*vel megérkezett. A mitikus szemlélet itt hatja át a leginkább a költészetet, a költészet itt válik elválaszthatatlanná a mitológiától (Csongor Mirígyben az Idő vén nénjét látja). Schlegeltől eltérően nem az antikvitás a hivatkozások forrása, még kevésbé annak mérése a „modern" időhöz; Vörösmarty költői bölcseletének nincs közvetlen (inkább közvetett) érintkezése a kor filozófiai irányzataival, a bölcseletet képviselő Tudóstól elválik a költők világa, szép tündérvilág. Az irodalmi tájékozódást illetőleg nagyjában-egészében egyfelé gondolkodnak, Shakespeare, Cervantes a lelkesültség és az irónia örök váltakozásának folyamatát szem előtt tartva.

A „földi menny" a keresésre hív (a versben is!), amely kihallható Csongor első szavaiból, és amely a „hontalan"-ságа panaszát is áthatja. Ezt a bizonyosságra törő Tünde is megerősíti: „futni fogsz és célt nem érni, / Míg reményed odahal". Csakhogy a létezés zűrzavarában eltévedő Csongornak Tünde a másik lehetőséget is felvázolja: „S elmúlt napjaid keserve, / Boldogságba eltemetve, / Mint regében a csoda, / Vissza fog mosolyogni, / S több örömnek lesz oka."[25]

23 Martinkó András, „A »földi menny« eszméje Vörösmarty életművében", in Martinkó András, *Teremtő idők*, 172–221 (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1977).

24 Szajbély Mihály, „Délsziget északi fényben: Herder az új mitológia és Vörösmarty", in Szajbély Mihály, *A nemzeti narratíva a magyar irodalmi kánon alakulásában*, 389–407 (Budapest: Universitas Könyvkiadó, 2005). S. Varga Pál, „Ellenséges istenek Bábele: A romantikus »új mitológia« Vörösmarty lírájában, in S. Varga Pál, *Az újraszőtt háló: Kulturális mintázatok szerepe a felvilágosodás utáni magyar irodalomban*, 152–164 (Budapest: Ráció Kiadó, 2014).

25 Tünde zárást előkészítő szavaiba pillanatnyi komorság vegyül, a „betemetve" aligha kelthet derűs asszociációkat, ám hamar oldódik, a „gyönyörfa és ama lak" ugyan a „bús virág mezején" magasodik, de az árny itt a fényt szolgálja.

Az a környezet, melyben Csongor és Tünde elfelejthetik hontalanságukat („Így fogunk mi kéjben élni, / S a világgal nem cserélni") az *Odüsszeiá*ban megjelenített Elysiumra emlékeztet, főleg, ha a *János vitéz* tündérországi strófáival együtt olvassuk. A földi menny a színjáték szerelmespárjának lesz osztályrésze, Eros hatalma kívül tartja a rideg és szomorú éjt.[26]

Summary
István Fried
The fifth act
Details from the analysis of Mihály Vörösmarty's *Csongor és Tünde* (Csongor and Tünde)

In a part of a study about *Csongor és Tünde* (Csongor and Tünde) the much discussed problem, which has reached only the state of being analyzed to the point of having pointers for understanding, has been discussed, namely: to what extent is the final act of the play is an ending, a closure and a solution that satisfies the traditions of the genre. Here, the earlier events are partially repeated in a negative form and partly the problematic nature of the ending is thematized. Vörösmarty bridges the dilemmas of the lovers' way to each other with virtuoso language handling, which is made possible by the Night, who represents creation and necrosis as one. In the shade of the approaching cosmic catastrophe, the poetry of the closing song may announce the tolerability of the end hidden in finality.

26 Barta János a *Csongor és Tünde* „egzisztencializmusát" hangsúlyozandó állítja, hogy „néhány lapján ott van mindaz, melyből Heidegger kiindult és Jaspers metafizikai kötetét forgatva állandóan Az ember tragédiája sorai csengenek a magyar olvasó fülébe". Barta Vörösmarty-tanulmányának újabb elemzése: Imre László, *Barta János* (Debrecen: Alföld Alapítvány, 2015), 36–37, 47–48. E kérdés egy következő dolgozatnak lehet tárgya.

GYAPAY LÁSZLÓ

Istenektől elhagyatva: sértettség és bűntudat mint szövegmotiváló tényező

Vörösmarty Mihály: *A vén czigány*

A vén czigány értelmezői hagyományának jelentős vonulatát képezik azok a vélemények, melyek szerint a vers egyik fő jellemzője a képi, logikai és szerkezeti homályosság, sőt következetlenség vagy akár egyes elemeinek funkciótlansága. Gyulai Pál 1856-ban kinyilvánított, sokat idézett, jobbára elmarasztaló véleménye szerint az első versszak „kitűnő szép, a másodikban már kiesik a költő az alaphangulatból, több helyt dagályba csap".[1] Jancsó Benedek 1882-ben úgy beszél *A vén czigány*ról, mint ami példa értékűen mutatja Vörösmarty lírájának erényeit és gyengéit. Ez utóbbi kapcsán kiemeli „a klasszicizmus hibás ízlésének és üres szópompájának" nyomait az életműben, magáról a versről pedig azt állítja, hogy „[é]rthetetlen és a költő által csak körvonalaiban sejtett eszmék és érzések vannak itt kifejezve a költői erő és szenvedély oly magas hangján, mely a nagyhangú szavak homályától és myszticizmusától megrémített olvasót a feltétlen bámulat és fájdalmas érzések tengerébe sülyeszti".[2] A *Nyugat* első évfolyamában Schöpflin Aladár elutasítja a dagályosság vádját, és a szakadozottságot érdemnek tekintő befogadói elvárását így fogalmazza meg:

> szeretjük, ha [a költő] húrokat üt meg lelkünkben, inkább jelezve, mint végigjátszva a melódiát s ránk hagyva, hogy egészítsük ki, amit ő nem pengetett végig. Mi nem látunk benne dagályt, mint látott Gyulai, ha nem világlik is ki mindig egy pillantásra a szavakból, hogy mi élt s tört kifejeződésre a költő lelkében.[3]

1911-ben Babits kétrészes esszét publikál, melyben saját Vörösmarty-képét nem kis részben azzal a Gyulaival szemben fogalmazza meg, aki állítása szerint „nem mert Vörösmarty lelkének mélységeibe lehatolni".[4] Babits a „legcsodálatosabb magyar" versnek nevezi *A vén czigány*t,[5] és a méltatás során arról ír, hogy benne a

* A szerző a Miskolci Egyetem Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézetének egyetemi docense.

1 Gyulai Pál, „Még egyszer Ristori", in Gyulai Pál, *Dramaturgiai dolgozatok*, 2 köt. (Budapest: Franklin-Társulat, 1908), 1:215. Lásd még: Vörösmarty Mihály, *Kisebb költemények*, kiad. Horváth Károly és Tóth Dezső, 3 köt. Vörösmarty Mihály összes művei 1–3 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1960–1962) 3:579–580.

2 Jancsó Benedek, „Petőfi költészetének politikai előzményei: II.", *Fővárosi Lapok*, 1882. március 24., 440–441, 441. Lásd még: Vörösmarty, *Kisebb költemények*, 3:580.

3 Schöpflin Aladár, „A két Vörösmarty", *Nyugat* 1 (1908): 2:584. Lásd még: Vörösmarty, *Kisebb költemények*, 3:582.

4 Babits Mihály, „Az ifjú Vörösmarty", in Babits Mihály, *Esszék, tanulmányok*, 2 köt. Babits Mihály művei, 1:208–225 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978), 1:209.

5 Babits , „Az ifjú…", 209.

logika kapcsolata elszakadt. A képzetek rendetlen és rengeteg káoszban űzik egymást. […] Ez a vers egy őrült verse. De ez szent őrültség. Az őrült látománya szent látomány.[6]

1935-ben pedig váratlannak mondja, ahogy „a zord fantázia vad és borus képeiből" „prófétai újongásba és derűbe" fordul a verszárlat.[7] 1951-ben Waldapfel József a nyugatosokkal vitázva ejt szót a költemény homályosságáról és nyelvének rapszodikus szaggatottságáról.[8] Csetri Lajos 1975-ben készült elemzésében Vörösmarty nagy gondolati költeményeit „nem absztrakt történetfilozófiai vagy antropológiai" értekezéseknek tekinti, hanem „többnyire rapszodikus gondolatmenetű" vívódásoknak, majd pedig egyenesen arról ír, hogy bizonyos „inkoherens elemek határozzák meg például, a *Gondolatok* vagy *A vén cigány* végletes pólusok közötti hánykódását".[9] 2000-ben Kappanyos András a kései Vörösmarty recepcióját áttekintve azt emeli ki, hogy a szabadságharc bukása után keletkezett nagy versek „idegennek, abnormálisnak, sokkolónak, rendszeren kívülinek mutatkoztak a befogadók számára". A költő őrületével érvelő gondolatmenetek pedig számára a Vörösmarty által ekkor „végbevitt hagyománytörést, paradigmaváltást, a radikális újítást, amely csak évtizedek múltán talál értő olvasatra", bizonyítják. Önmagának kutatási feladatként pedig a befogadói reakciókat kiváltó poétikai jegyek lokalizálását tűzi ki.[10] Néhány évvel később (2007) azzal kísérletezik, hogy Gyulai és a nyugatosok megnyilvánulásait irodalomtudományi terminológiára fordítsa. Abból indul ki, hogy a vers alkotóelemei között a „logikai kapcsolódások gyakran nem magától értetődőek, nem racionálisak, a képek nehezen vizualizálhatók, ellentmondásosak".[11] Ezután három retorikai alakzat (enthüméma, aszindeton és katakrézis) jelenlétének kimutatásával törekszik igazolni következtetését, miszerint „Vörösmarty egyes poétikai megoldásai […] olyannyira anakronisztikusak, hogy csak az avantgárd költészet – a normasértést paradox normává emelő – poétikájában válnak majd elfogadottá".[12]

6 Babits Mihály, „A férfi Vörösmarty", in Babits, *Esszék, tanulmányok*, 1:226–255, 1:255. Lásd még: Vörösmarty *Kisebb költemények*, 3:582–583.

7 Babits Mihály, „A mai Vörösmarty", in Babits, *Esszék, tanulmányok*, 2:482–490, 2:489. Lásd még: Vörösmarty, *Kisebb költemények*, 3:583.

8 Waldapfel József, „Vörösmarty és kora: Előadás a Nyelv- és Irodalomtudományi Osztály 1950. november 20-án tartott ülésén", *A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei* 1 (1950): 133–163, 162. Lásd még: Vörösmarty, *Kisebb költemények*, 3:584.

9 Csetri Lajos, „A vén cigány (Elemzés)", in *„Ragyognak tettei…": Tanulmányok Vörösmartyról*, szerk. Horváth Károly, Lukácsy Sándor és Szörényi László, 365–390 (Székesfehérvár: Fejér Megye Tanácsa, 1975), 369–370.

10 Kappanyos András, „Az avantgárd Vörösmarty", in *Vörösmarty és a romantika*, szerk. Takáts József, 149–157 (Pécs–Budapest: Művészetek Háza–Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, [2001]), 151–152. Lásd még: Kappanyos András, „Babits Vörösmartyja", *Irodalomtörténeti Közlemények* 104 (2000): 725–732.

11 Kappanyos András, „Egy romantikus főmű késedelmes kanonizációja: 1853–1845(?): Vörösmarty Mihály: *Előszó*", in *A magyar irodalom történetei: 1800–1919-ig*, szerk. Szegedy-Maszák Mihály és Veres András, A magyar irodalom története, 341–354 (Budapest: Gondolat Kiadó, 2007), 343.

12 Uo., 345.

Az itt felidézett értelmezők közös vonása, hogy – akár hibának, akár érdemnek könyvelik el a regisztrált jelenségeket – nem találnak olyan nézőpontot, melyből *A vén czigány* koherens szövegnek tűnhet. Gyulai lényegében ezért marasztalja el a költeményt, a nyugatosok ezért ünneplik benne a modern lélek tépettségének dokumentumát, és Kappanyos ezért kísérletezik az avantgárd poétikája felől interpretálni Vörösmarty kései nagy verseit. A fogadtatástörténetből ő azt szűri le, hogy az „avantgárd mivolt fenomenológiai ismérve […] teljesülni látszik".[13]

Az értelmezői hagyomány ezen 20–21. századi vonulata jelentős mértékben épít arra, hogy a verset a modernség jegyében születettnek mondja, és a korábbi, főleg Gyulai által megfogalmazott elutasítást érvként használja saját elismerő ítélete mellett. Feltűnő azonban, hogy a hivatkozott értelmezők *A vén czigány* kezdeti fogadtatásának sikertörténetére szinte alig fordítanak figyelmet,[14] pedig a művet nagyra értékelő vélemények érvként szolgálhatnak amellett, hogy a vers jól olvasható a 19. századi poétikák felől is.

Az elismerés jelének kell tekinteni, hogy a költemény azért került a hírlapszerkesztő Kemény Zsigmond kezébe, hogy – mint Gyulai Vörösmarty-kiadása jegyzeteiben írja – „ezzel nyithassa meg az időközben átvett Pesti Napló Tárcáját".[15] Az 1855. június 28-ai első megjelenést követően a vers sikereként tarthatjuk számon, hogy már októberben többször úgy hirdetik az 1856-os *Nemzeti Képes Naptár*at, mint amiben újra olvasható lesz *A vén czigány.*[16] A Nemzeti Múzeum parkja javára november 11-én rendezett hangversenyt azzal kívánják a szervezők vonzóvá tenni, hogy Feleki Miklós szavalatában műsorra tűzik Vörösmarty „legújabb" és „szép" versét.[17] A népszerűséget tovább dokumentálja a költemény megzenésítésének ténye,[18] valamint az is, hogy Egressy Gábor országszerte nagy dicsőséget szerzett magának a mély érzelmi reakciókat kiváltó szavalataival.[19] Toldy Ferenc 1862-ben megjelent irodalomtörténetében *A vén czigányt* úgy jellemzi, hogy abban Vörösmarty

> látnoki tekintettel a világ egykori regenerációját hirdeti, oly bámulatos mélységgel, és hathatósággal, melyhez hasonlót a biblia némely könyvein kívül nem ismerek semmit; iszonyú, megrázkódtató, de végre kibékítő; az új világ és új költészet apokalipszise, s egyszersmind a legnagyobb magyar költő – hattyúdala.[20]

13 Kappanyos, „Az avantgárd…", 151.

14 Lásd például: Csetri, „A vén…", 389; Kappanyos András, „*A vén cigány* mint értelmiségi szerepmodell", in A vén cigány*: A Székesfehérvárott és Kápolnásnyéken 2011. április 20–22-e között rendezett A vén cigány-konferencia szerkesztett és bővített anyaga*, szerk. Fűzfa Balázs, A 12 legszebb magyar vers 10, 63–71 (Szombathely: Savaria University Press, 2012), 70.

15 Idézi Vörösmarty, *Kisebb költemények*, 3: 576–577.

16 Uo., 3:578.

17 Idézi: uo., 3:578.

18 Uo., 3:578–579.

19 Uo., 3:579.

20 Toldy Ferenc, *A magyar nemzeti irodalom története a legrégibb időktől a jelenkorig rövid előadásban* (Pest: Emich Gusztáv, 1864–1865), 373.

1886-ban Tomori Anasztáz *A vén czigány* keletkezésére emlékezve fennkölt hangnemben méltatja a verset: „[l]egnagyobb költeménye ez a legnagyobb magyar költőnek, fenséges, erődus, megható, mint összes művei, reményt, hitet ébresztő mint »Szózata«".[21] Szempontunkból jelentősége van annak a jó néhány német fordításnak is, melyek még a 19. században készültek.[22]

Mindez azt mutatja, hogy a korabeli közönség számottevő és műveltségileg minden bizonnyal jelentősen differenciált része – Gyulaitól eltérően – egyáltalán nem idegenkedett *A vén czigány*tól. Részletesen kifejtett vélemény hiányában nem tudható, hogy pontosan milyen interpretáció jegyében tartották nagyra a költeményt. Ám a hagyomány ezen vonulatának léte is hozzájárulhat egy olyan kísérlet legitimálásához, mely a történetiség jegyében nem a 20. századi poétikák alapján vizsgálja a vers hatóelemeit, hanem *Vörösmarty korának műfaji meghatározottságát* mint elsődleges kontextust[23] figyelembe véve törekszik olyan értelmezést adni, mely szerint a vers elemei bravúros módon elégítik ki az esztétikai és lélektani helyénvalóság normáját.

Reményeim szerint elemzésem egy másik szempontja segítségével is tudok amellett érvelni, hogy *A vén czigány* igencsak Vörösmarty századának normavilágában született. Dávidházi Péter írta le a 19. század bőven számított középső harmadára jellemző világnézeti normát, a világgal való megbékéltetés közmegegyezéssé szilárdult elvárását, mely szerint a magyar kritikusok az „irodalomtól elsősorban *kiengesztelődést* vártak: az önmagával, világával és Istenével meghasonlott ember megbékéltetését, a harmónia helyreállítását".[24] Számos felhozott példa közül – Dávidházi nyomán – hadd utaljak most csak Erdélyi Jánosra, aki 1856-ban Arany János *Kisebb költeményei* két kötetét recenzeálva a világfájdalom jelenségei kapcsán arról beszél, hogy a meghasonlás élményének mint lélektani ténynek van szerepe a költészetben, de ez

> a szerep hódolattal rendeztessék a végső kibékülés, kiengesztelődés alá. Eszköz legyen, ne cél. Tapodtassék el, mint a sárkány Szent-György által, hogy megjelenhessék a győző feje körül a glória. Hitlenség, erkölcsi, vallásos és politikai vergődések, hanyatlások, az igaz, kemény akadályok, de annál inkább emelik az érdeket.[25]

21 Tomori Anasztáz, „Emlékezés Vörösmartyra: Kivonat naplómból", *Nemzet*, 1886. augusztus 1., 1408. Lásd még: Lukácsy Sándor és Balassa László, *Vörösmarty Mihály: 1800–1855* (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1955), 465.

22 Lásd: Vörösmarty, *Kisebb költemények*, 3:586–587.

23 Vö. Milbacher Róbert, „»Szóval ennyit a lázadásról«: *A vén cigány* mint a romantikus lázadás *visszaéneklése*", in Milbacher Róbert, *Bábel agoráján: Esszék, tanulmányok a nemzeti irodalomról*, 146–166 (Pécs: Pro Pannonia Kiadói Alapítvány, 2015), 146–147.

24 Dávidházi Péter, *Hunyt mesterünk: Arany János kritikusi öröksége* (Budapest: Argumentum Kiadó, 1992), 221; Dávidházi Péter, „A *Vanitatum Vanitas* és a magyar kritika", in *„A mag kikél": Előadások Kölcsey Ferenc születésének 200. évfordulóján*, szerk. Taxner-Tóth Ernő, 139–158 (Budapest–Fehérgyarmat: Kölcsey Társaság, 1990), 139.

25 Erdélyi János, „Arany János kisebb költeményei", in Erdélyi János, *Irodalmi tanulmányok és pályaképek*, kiad. T. Erdélyi Ilona, A magyar irodalomtörténetírás forrásai 14, 256–297 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1991), 281.

Arany azon verseiről, melyekben a tragikum nincs feloldva, úgy ítél, hogy a vigasztalanság, csalódottság, csüggedés stb., mind „megállhat lélektani ténynek, életbeli adatnak, […] de […] azért mert lélektani valamely mozzanat, nem egyszersmind művészeti is azonnal". A kiengesztelést Erdélyi a művészet szükséges kellékének tekinti, olyan áthághatatlan törvénynek, mint amilyen a fizikában a gravitáció. Ezért mondja, hogy a feloldatlanul hagyott tragikum olyan „[m]int ha fennmaradna, mikor fölvettetett, a kő; holott le kell szállania".[26] Bár Vörösmarty sok jelentős műve (pl. *Az emberek, Előszó*) még csak kísérletet sem tesz a kiengesztelésre, a kritikai norma által elvárt magatartást mégis talán a *Szózat* két strófája mutatja legemblematikusabban: „Az nem lehet, hogy annyi szív / Hiába onta vért, / 'S keservben annyi hű kebel / szakadt meg a honért. // Az nem lehet, hogy ész, erő, / És olly szent akarat / Hiába sorvadozzanak / egy átoksúly alatt."[27] Annak, aki ezeket a sorokat kimondja, az a tapasztalata a világról, hogy a vér úgy ontatik, a kebel úgy szakad meg, az ész, az erő és az akarat úgy sorvadozik, hogy ezeknek a szenvedéseknek az értelmét és célját (ha van is) nem lehet *átlátni*. A két versszakban ismétlődő és hangsúlyos pozícióba helyezett állítmány („nem lehet") valamint a gyötrelmek leírását kísérő módhatározó („hiába") a felháborodott elkeseredettség mellett azt is sugallja, hogy ez a perspektívát nem nyújtó, lehangoló élmény mégsem vette el a beszélő abba vetett *hitét*, hogy a világ lényegi elrendezése, a történelem egészének menete, az Isten rejtett akarata olyan, hogy az emberi lét végső soron mégis értelmet nyer, akkor is, ha ez – különösen a keserűség pillanataiban – az ember számára elrejtve marad. Az alábbiakban azt is kívánom vizsgálni, hogy *A vén czigány*ban milyen tényezők vezetnek az emberrel, a világgal és/vagy az Istennel való meghasonláshoz, és milyen formában valósul meg az Erdélyi értelmében vett kiengesztelődés, melynek jegyében a kortársak közül például Toldy és Tomori Anasztáz megalkotta a maga interpretációját.

Értelmezésem során abból indulok ki, hogy *A vén czigány* szövegszervező eljárása a helyzetdal[28] poétikáját követi: egy különös vagy tipikus szituációban lévő személyt és annak (lét)helyzetét, sorsát, hangulatát, érzésvilágát stb. több-kevesebb epikus elemet beépítve, a figura beszéltetésével jeleníti meg.[29] Annak, hogy Vörösmarty versét – az egymástól amúgy is nehezen megkülönböztethető – karaktert előtérbe állító zsánerképnek vagy alakrajznak, illetve élethelyzetre fókuszáló életképnek tekintjük,[30] gondolatmenetem szerint nincs jelentősége, annak viszont majd lesz, hogy *A vén czigány* erős

26 Erdélyi, „Arany János…", 282.

27 Vörösmarty Mihály, „Szózat", in Vörösmarty, *Kisebb költemények*, 2:210–211.

28 Nagy J. Endre, „Vörösmarty: a bujdosó elhagyatottsága és őrülete", in Fűzfa, szerk., A vén cigány: *A Székesfehérvárott…*, 17–30, 24.

29 Kovács Endre és Szerdahelyi István, „helyzetdal", in *Világirodalmi lexikon,* főszerk. (I–XI:) Király István, (XII–XIX:) Szerdahelyi István, felelős szerk. (I–XI:) Szerdahelyi István, (XIII–XIX:) Juhász Ildikó, 19 köt. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1970–1996), 4:365.

30 Horváth János, „Petőfi Sándor", in Horváth János, *Irodalomtörténeti munkái IV.*, kiad. Korompay H. János és Korompay Klára, Osiris klasszikusok: Horváth János összegyűjtött munkái, 7–696 (Budapest: Osiris Kiadó, 2008), 69–70, 449, 453–454.

szálakkal kötődik a gyakran szintén helyzetdal típusú bordalhoz.[31] Olyan alkotással van tehát dolgunk, melyben Vörösmarty a korszak nagy hagyománnyal rendelkező és népszerű műfajainak elemeit felhasználva hoz létre rapszodikus csapongású, nagy gondolati versek közé sorolt költeményt.[32]

Az említett költészeti hagyomány fontosságát illetően talán elég Csokonainak az *Eggy kétségbeesett Magagyilkosa* (1795), *Egy fiatal házasúlandónak habozása* (1799), *Szegény Zsuzsi, a' táborozáskor* (1796 előtt), *Paraszt Dal* (1799 előtt), *A' Bükergető* (1802 előtt); *Szerelemdal a' tsikóbőrös Kulatshoz* (1802 előtt);[33] Kölcseynek a *Veszteség* (1813), *Panasz* („Éjfél van…", 1813), *A' Jegyváltó* (1813), *Az Ivó* [II.] (1814), *Elfojtódás* (1814), *A' tudatlanság* (1814), *A' borkirály* (1814), *Bú kél velem…* (1821), *Bordal* (1822), *Panasz* („Jaj nekem…", 1823), *Vágy* (1826);[34] Bajzának *A számüzött* (1826), *Lyányka gyötrelme* (1828), *Megelégedés* (1830), *Vitéz bucsúdala* (1832), *Az elhagyott* (1834), *A rabköltő* (1835), *Az apáca* (1835), *Kis leány dala* (1836);[35] Petőfinek *Az én torkom álló malom…* (1844), *Meredek a pincegádor…* (1844), *Hej, Büngözsdi Bandi…* (1844), *Panyó Panni* (1847);[36] Aranynak a *Kertben* (1851);[37] valamint Vörösmartynak a *Petike* (1841)[38] című verseire utalni.

Az életkép népszerűségét, melynek egyik tipikus és kedvelt – bár nem kizárólagos – formája a fenti értelemben vett helyzetdal, mi sem mutatja jobban, mint hogy Frankenburg Adolf 1843-ban *Magyar Életképek* címmel havonta megjelenő antológiát, majd 1844-től *Életképek* címmel kedvelt irodalmi divatlapot adott ki. Az antológia első darabjának programcikkében Fáy András a női közönséget megcélzó kiadvány feladatának tekinti, a megjelenő írások egyéb elvárások mellett

> könnyű de gondos hazai nyelven hazai életet fessenek, hont, annak embereit ismertessenek [!], hazai érzelmeket buzdítsanak, a' női méltóságot, önérzetet emeljék, a' női kötelességeket, kegyeletet, nem száraz erkölcsi oktatásokban, vagy pedant nehézkes, hanem könnyű alakokban megkedveltessék; a jó magyar anyát, hitvest, háziasszonyt, barátnét 's magyar polgárnőt egész üdvében, kellemében tüntessék elő 'stb.[39]

31 Lásd Csetri, „A vén…", 374, 375; Pap Kinga, „A nyelvi agresszió mint az »elfojtott sohajtás« poétikai verbalizációja", in Fűzfa, szerk., A vén cigány*: A Székesfehérvárott…*, 152–166, 153; Szegedy-Maszák Mihály, „*A vén cigány* változó megítélése", in Fűzfa, szerk., A vén cigány*: A Székesfehérvárott…*, 237–261, 242–243.

32 Csetri, „A vén…", 369.

33 Csokonai Vitéz Mihály, *Költemények*, kiad. Szilágyi Ferenc, 5 köt. Csokonai Vitéz Mihály összes művei (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1975–2002), 3:113, 4:229, 5:189, 4:208, 5:13, 5:207. A datálásról lásd: Debreczeni Attila, *Csokonai költői életművének kronológiai rendje*, Csokonai Vitéz Mihály összes művei (Budapest–Debrecen: Akadémiai Kiadó és Debreceni Egyetemi Kiadó, 2012).

34 Kölcsey Ferenc, *Versek és versfordítások*, kiad. Szabó G. Zoltán, Kölcsey Ferenc minden munkái (Budapest: Universitas Kiadó, 2001), 45, 47–48, 65–66, 69, 88–89, 99–101, 119–120, 143–144.

35 Bajza József, *Összegyűjtött munkái*, kiad. Badics Ferenc, 6 köt. (Budapest: Franklin-Társulat, 1899–1901), 1:204–207, 175–176, 177, 181, 221–223, 191, 195.

36 Petőfi Sándor, *Összes költeményei*, szerk. Belia György (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1972), 101, 102, 111, 664–665.

37 Arany János, *Kisebb költemények*, kiad. Voinovich Géza, Arany János összes művei 1 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1951), 134–135.

38 Vörösmarty, *Kisebb költemények*, 3:20–22;

39 Fay András, „Előszó", in *Magyar Életképek: I.,* szerk. Frankenburg Adolf (Pest: Heckernast Gusztáv, 1834), VI.

A verstípusba tartozó művek humor, játékosság, könnyedség, vagy didaxis és komolyság szempontjából rendkívül széles skálán mozognak. Nagy a különbség például a vicces *Meredek a pincegádor…* és a tragikus *Panyó Panni,* vagy a szabadszájú vénlánycsúfolóhoz közelítő *Egy fiatal házasúlandónak habozása* és a légiesen tiszta epekedést megjelenítő *Vágy* között. Mindennek azért van jelentősége, mert az alakrajz- vagy életképszerű helyzetdal tárgyválasztás, mélység, hangnem, nyelvi regiszter és megcélzott közönség szempontjából egyaránt nagyon tág mozgásteret biztosít a színes műfajjal szívesen játszó Vörösmartynak.

A helyzetdal komoly hangvételű válfajához közel áll a gondolati költeményeknek az a típusa, melynek szövegszervezésében a diszkurzív logika mellett helyet kap a fantázia, az asszociációk szabadabb csapongása, az indulatok sokszor heves hullámzása és az elmondottakra érzelmi fűtöttséggel való reflektálás. Ez jellemző – hogy csak néhány példát említsek – Csokonai *Halotti versek* (1804) című nagy művének első és különösen második részére, Vörösmarty *Gondolatok a' könyvtárban* (1844) című elmélkedésére ugyanúgy, mint Arany *Kertben* (1851) című remekére. Csokonai költeményében a gonosz emberek részletező megjelenítése olyan felháborodott kérdések sorát váltja ki a beszélőből, melyet átkozódó mondatok árja követ az igazságérzetében megsértett ember lelki dinamikája szerint: „Hát ezekért fojnak Paktólus' habjai? / Ezekért vésődnek Quitó' havassai? / Ezekért jön é fel a' nap minden reggel, / Hogy jót tenyésztessen fénnyel és meleggel? / Fúljanak a' zajgó habba minden gályák, / Melyek az öt Világ' kincsét vondogálják, / Száradjon el fű, fa, erdő, mező és kert, / Minthogy nagyobb részént tsak rosszakért hevert, / Az áldott nap váljon tűznek katlanjává, / Ezt a' szép világot tégye bús pusztává, / Süsse ki a' kénnyén élő gonoszokat, / S egy nagy föld-indúlás falja bé hamvokat! / Leg-alább e' közös vég-veszedelembe' / Az a' vígasztalás fog szállni szívembe, / Hogy a' tomboló bűn' jajját is megérem, / 'S az igasság karját egy részről dítsérem. –"[40]

A *Gondolatok a' könyvtárban* esetén is hasonló megoldással van dolgunk. Itt a könyveket szemlélve a lírai én egyre szenvedélyesebben beszél az emberi kultúra morális ellentmondásosságáról, mígnem kiszakad belőle az indulati alapon született kérdés: „De hát ledöntsük a' mit ezredek / Ész' napvilága mellett dolgozának?" Ezután a kérdésben jelzett pusztítás vizionált képei következnek, majd pedig az önreflektív visszakozás: „Oh nem nem! a' mit mondtam fájdalom volt, / Hogy annyi elszánt lélek' fáradalma, / Olly fényes elmék a' sár' fiait / A' sűlyedéstől meg nem mentheték!"[41]

Ennek az eljárásnak egy következő fokozata jellemzi Arany versét, melyben a diszkurzív logikának még kisebb szerep jut. A beszélőből itt akkor szakadnak ki az emberi viszonyokra és az emberre magára vonatkozó keserű, revelatív erejű és az életképben leírt történések által hitelesített, intuitív felismerései, amikor a szomszédjában történt haláleset kapcsán reflektál környezete és saját maga részvétlenségére: „Kevés ember jő látogatni, / Az is csak elmegy hidegen: / Látszik, hogy a halott szegény volt, / Szegény s amellett idegen. / […] // Kertészkedem mélán, nyugodtan, / A fák sebeit kötözöm; / Halotti ének csap fülembe… / Eh, nékem ahhoz mi közöm! / Nem volt rokon, jó

40 Csokonai Vitéz Mihály, „Halotti versek", in Csokonai, *Költemények*, 261–262.

41 Vörösmarty Mihály, „Gondolatok a' könyvtárban", in Vörösmarty, *Kisebb költemények*, 3:102.

ismerős sem; / Kit érdekel a más sebe? / Elég egy szívnek a magáé, / Elég, csak azt köthesse be. // Közönyös a világ… az élet / Egy összezsúfolt táncterem, / […]. // Közönyös a világ… az ember / Önző, falékony húsdarab, / Mikép a hernyó, telhetetlen, / Mindég *előre mász* s – *harap*."[42]

Mindhárom mű koherenciájának és lírai hitelességének létrehozásához jelentős mértékben járul hozzá a szövegből kirajzolódó beszélő karaktere és annak lelki történései. Amellett fogok érvelni, hogy *A vén czigány*ban a felhozott példákhoz képest is tovább csökken mind az epikus, mind az értekező, a racionális logikára épülő, érvelő elem, és szinte kizárólag a beszélő lelkiállapota, indulatainak mozgása határozza meg a mű alkotóelemeinek egymáshoz való viszonyát; más szóval a vers koherenciáját egy, a helyzetdal konvenciói szerint gondosan kimunkált fikciós személy összetett lelki működésének plasztikus ábrázolása teremti meg.

Ez a versépítkezés nagyban támaszkodik a magyar irodalomban is népszerű bordal műfaji adottságaira,[43] melyek közül *A vén czigány*ban különösen a mulatással, a mindennapi élet sivárságától való szabadulásával egybekapcsolt búfelejtés mozzanata válik hangsúlyossá. Ebben a típusban az ivásra buzdítás fontos szerepet játszik, és okként a vidámságra való vágy mellett gyakran valami csalódás, bánat vagy az élet mulandó volta jelenik meg. Ezt mutatják például egyebek mellett Kölcsey 1822-ben keletkezett *Bordal*ának nyitó és záró sorai („Igyunk derűre, / igyunk borúra, / Úgy is hol kedvre, / Úgy is hol búra, / Fordúl az élet."[44]), vagy Vörösmarty 1843-as *Keserű pohár* című betétdalának refrénje: „Gondold meg és igyál: / Örökké a' világ sem áll; / Eloszlik mint a' buborék, / 'S marad, mint volt, a' puszta lég."[45] *A vén czigány* a hasonlóságok mellett annyiban tér el ettől a típustól, hogy benne a zenének még talán a bornál is nagyobb szerep jut egy különlegesen mámoros hangulat megteremtésében. Ennek azért van nagy jelentősége, mert míg a bor nem, addig a zene képes befolyásolni a mámoros állapot karakterét. Ha pusztán ivásról van szó, az elbódulás és a kijózanodás folyamatát főleg a vérmérséklet és az élettani folyamatok uralják, míg a zenével kísért mámor esetében a muzsika alapvetően befolyásolhatja a hangulat karakterét, és terelheti azt a búsongás vagy a duhajkodás felé.

A vén czigány beszélőjének helyzetét – alapul véve a kocsmai miliőt – úgy lehet elképzelni, hogy miután a főhős alkoholosan felkészítette magát, révületbe hajló állapotában jól meghatározott zenével kíván irányt adni érzéseinek. A bordalból ismert ivásra való buzdítás indulata itt a cigánytól kért zene karakterének körülírására tevődik át. *A vén czigány* beszélője kimondatlanul olyan funkciót tulajdonít a muzsikának, mint amilyennel a *Liszt Ferenchez* című ódában találkozunk, ahol a világhírű zenész meg-

42 Arany János, „Kertben", in Arany, *Kisebb költemények*, 134–135. Vö. Veres András, „Elbizonytalanodó moralitás, ironikus életkép *(Kertben)*", in *Az el nem ért bizonyosság: Elemzések Arany lírájának első szakaszából*, szerk. Németh G. Béla, 105–159 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1972).

43 Lásd: Csetri, „A vén…", 374.

44 Kölcsey Ferenc, „Bordal", in Kölcsey, *Versek és…*, 99.

45 Vörösmarty Mihály, „Keserű pohár: Bordal „Czilley 's a' Hunyadiak" szomorújátékból", in Vörösmarty, *Kisebb költemények*, 3:70.

szólítója azt az adottságot tulajdonítja a muzsikának, hogy az képes különböző hangulatok, lelki állapotok kialakulását döntően meghatározni. Az első versszakban Lisztet – művészi képességei miatt – hol a „szív háborgatója"-, hol a „bánat altatója"-ként szólítja meg. A későbbiekben – a zene lélekmozgósító erejében bízva – különböző hatásokat kiváltó dal megszólaltatását kéri a muzsikustól: „Zengj nekünk dalt, hangok' nagy tanárja, / És ha zengesz a' múlt napiról, / Légyen hangod a' vész' zongorája, / Mellyben a' harcz' mennydörgése szól, […] // És ha meglep bús idők' homálya, / Lengjen fátyol a' vont húrokon; / Legyen hangod szellők' fuvolája, / Melly keserg az őszi lombokon".[46] *A vén czigány* olyan helyzetdal tehát, melyben a beszélő a bor, saját beszéde és a zene révén felfokozott lelkiállapotba kerül, majd belső feszültségei felszínre törése által megkönnyebbülést, sőt pillanatnyi gyógyírt lel feszültségei okául szolgáló sérelmeire és szorongásaira. Mintha *A vén czigány*t Vörösmarty a *Keserű pohár*ban leírt fiziológiai és lelki folyamatra építené: „'S ha bánat és a' bor, / Agyadban frígyre lép, / 'S lassanként földerűl / Az életpuszta kép, / Gondolj merészet és nagyot, / És tedd rá éltedet".[47]

Hankiss Elemér minden lírai műre érvényesnek tartja azt a tételét, hogy a

> költőnek, ha értelmes és hatásos közlés a célja, valamiféleképpen „bele kell kódolnia" a versbe azt a Helyzetet is, amely mintegy kihívta, motiválta a versben megfogalmazott Választ, s végső fokon létrehozta magát a verset. E két tényező, a Helyzet és a Válasz evidens vagy látens jelenléte, feszültsége nélkül nincs, nem képzelhető el költői alkotás.[48]

Ezt az elvárást kielégíteni látszik *A vén czigány,* feltéve, ha a Helyzet és Válasz összefüggését nem a művet létrehozó biográfiai szerzőre és magára az alkotására alkalmazzuk, hanem a vers beszélőjének megnyilatkozására és az ezt a megnyilatkozást kiváltó előzményekre, melyek igen gyakran csak nagyon sok és bonyolult, többnyire nehezen dokumentálható áttétel segítségével vonatkoztathatók a biográfiai szerzőt befolyásoló életeseményekre. A beszédhelyzet megítélésének szempontjából nagyfokú egyetértést mutat a szakirodalom abban, hogy *A vén czigány* az önmegszólító versek típusába tartozik.[49] A fogalmat Németh G. Béla 1966-os, nagyhatású tanulmánya vezette be a magyar irodalomtudományi köztudatba, úgy definiálva ezt a „tudat válságának élményéből" fakadó, „a krízises önszemlélet vívódó gondolatélményében" foganó verstípust,

46 Vörösmarty Mihály, „Liszt Ferenchez", in Vörösmarty, *Kisebb költemények*, 3:11–12.

47 Vörösmarty, „Keserű pohár…," 3:71–72. Vö. Csetri, „A vén…", 384.

48 Hankiss Elemér, „A »vershelyzet«: Kommunikációs törvények érvényesülése a költészetben", in Hankiss Elemér, *A népdaltól az abszurd drámáig: Tanulmányok*, Elvek és utak, 83–130 (Budapest: Magvető Kiadó, 1969), 88.

49 Cserti, „A vén…", 375; Kappanyos, „A vén…", 71. Faragó Kornélia, „A metamorf alakzat: *A vén cigány* mint művészeti önreflexió", in Fűzfa, szerk., A vén cigány*: A Székesfehérvárott…*, 75–81, 75; Gintli Tibor, „Kollokvialitás és pátosz", in uo., 82–88, 85–86; Patócs László, „Az érzékek kivetülése – önértés múltidejűsége: Vörösmarty Mihály: *A vén cigány*", in uo., 118–121, 118; Kovács Ágnes, „A befogadó monológja: zene és szó *A vén cigány*ban", in uo., 122–127, 125–126; Visy Beatrix, „»Mi zokog mint malom a pokolban«: Mérték, látomás, fenség *A vén cigány*ban", in uo., 131–138, 133.

hogy benne „a költő második személyben önmagát szólítja meg”.[50] Erre utal 1975-ben Csetri Lajos, amikor arról ír, hogy

> a bormámor hangulatát felidéző kezdetet bonyolítja az a tény – melyet már Gyulai ismert –, hogy a cigányban a költő önmagát szólítja meg. A formailag rejtett, valójában azonban már a kortársak előtt sem rejtve maradó önmegszólító jelleg a modern válságköltészet oly gyakori formájához kapcsolja *A vén cigány*t.[51]

Ugyanebben az évben Komlós Aladár egy gondolatmenetét nagy pátoszú retorikai kérdésekkel zárja: „Van kétség afelől, hogy a vén cigány ő maga, Vörösmarty? magát [!] buzdítja, ösztökéli arra, hogy világgá kiáltsa jaját a bűnbe süllyedt emberiség fölött?”[52] Az elsőrangú, professzionális olvasóktól származó idézetekből az derül ki, hogy a biográfiai szerző és a lírai én gondos megkülönböztetése – Gyulaitól Babitson át – még az 1970-es években sem tartozott a szigorúan betartandó olvasási normák közé. Ha nem elsietett ez az általánosítás, akkor az olvasási normáknak is bőven lehet szerepük abban, hogy nem született olyan értelmezése *A vén czigány*nak, mely a zsánerkép műfaji konvencióinak megfelelően következetesen magában a versben keresi azokat az okokat, melyek motiválják a beszélő vágyát a bor és zene révén felkorbácsolt indulatos kifakadásra. Az idős (54 éves!) Vörösmarty élményeivel (a Világos utáni politikai viszonyok, szorongató élethelyzet, családi gondok, betegség stb.) számolni lehet mint versihlető körülményekkel, melyek gazdag dokumentáció és finom lélektani elemzés keretében hozzájárulhatnak a mű *létrejöttének* magyarázatához, de nem, vagy csak korlátozottan segíthetik magának a költeménynek az értelmezését. A körültekintően feltárt életrajzi tények tudnak orientálók lenni, de egy mű üzenetét talán inkább az alkotás jelrendszerének belső viszonyaira és utalásrendszerére koncentrálva lehet kiolvasni. Ennek szellemében Vörösmarty versében az önmegszólító jelleg abban áll, hogy a biográfiai szerző életrajzi jellemzőitől eltérő, megkonstruált figura beszél önmagához. Hasonlóan ahhoz, hogy a Németh G. Béla által részletesen tárgyalt versekben [Babits, *Csak posta voltál;* József Attila, *Tudod, hogy nincs bocsánat*] a műben kirajzolódó beszélő és a valós szerző életrajzi adatokkal bizonyítható hasonlósága ellenére a versben legfeljebb a szerző művészi helyénvalóságot szem előtt tartó, gondosan megalkotott önarcképéről beszélhetünk. Kifejezetten hátráltatja tehát *A vén czigány* megértését, ha az ott megkonstruált beszélő motivációit főként nem magában a szövegben, hanem Vörösmarty Mihály (1800–1855) leleményesen vagy kevésbé leleményesen adatolt élményei között keressük.

Vannak olyan költemények, melyekben határozott jelzés található arra, hogy az alkotás beszélője a biográfiai szerző önarcképe, bármilyen kevés vonással legyen is

50 Németh G. Béla, „Az önmegszólító verstípusról: Különös tekintettel József Attilára”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 70 (1966): 546–571, 546.

51 Csetri, „A vén…”, 375.

52 Komlós Aladár, „Vörösmarty Mihály: *A vén cigány*”, in *Miért szép? A magyar líra Csokonaitól Petőfiig*, szerk. Mezei Márta és Kulin Ferenc, 367–381 (Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1975), 375.

az megrajzolva. Vörösmarty életművében ilyen például az *Előszó,* melyben – ha bízhatunk a szakirodalmi konszenzusban[53] – a beszélő rámutat egy Vörösmarty Mihály által jegyzett műre vagy műcsoportra, és magáénak vallja azt, amivel egyértelműen identifikálja magát. Ezzel szemben *A' megcsalt leány* vagy *Az élő szobor* esetében a cím nevezi meg a beszélőt, aki ezt követően a jelzett szereppel összhangban lévő szöveget mond el. A helyzetdal poétikájának megfelelően az előbbi versben egy olyan lány szavait halljuk, aki hűtlen kedvese bocsánatkérő esdeklését utasítja vissza, és szakít vele; az utóbbiban pedig a népe pusztulását újraélő szobor szenvedésteli monológja hangzik el. *A vén czigány* ebbe a második csoportba tartozik. A mostani normák szerint ugyanúgy alapvető versolvasási tévedés lenne a vén cigány figurájában magát Vörösmartyt keresni, ahogy az lenne *A' megcsalt leány* vagy *Az élő szobor* beszélőjében a biográfiai szerzőt vagy annak önarcképét tételezni.[54]

A beszédhelyzet tisztázása miatt nem érdektelen kitérni arra, hogy *A vén czigány*ban a megszólító és a megszólított azonos vagy két különböző személy-e.[55] A zsánerképek esetében a befogadó számára az a fontos, akit hallunk, hiszen az ő gondolataira és érzelmeire lesz rálátásunk. Ennek megfelelően a cím hagyományosan a főszereplőt azonosítja. Tehát ha az ábrázolt jelenetben két személlyel – egy mulatni vágyó beszélővel és egy megszólított, de nem megnyilatkozó muzsikussal – számolnánk, akkor a cím a megszólítottra, azaz egy olyan mellékszereplőre utalna, akiről csak nagyon keveset tudunk meg (megitta a zenélés árát, lógatja a lábát, majd minden bizonnyal az instrukcióknak megfelelően játszik hangszerén), és akinek az elhangzó beszédre vonatkozó semmilyen verbális reakciójáról nem értesülünk. Ebben az esetben a cím elterelné a figyelmet az igazán fontos szereplőről, arról, aki a szöveget mondja, és aki ezáltal részletesen megképződik a befogadó tudatában. Bár pusztán a hét strófa alapján eldönthetetlennek tűnik a szereplők száma, a cím miatt talán mégsem ok nélkül lehet abból kiindulni, hogy *A vén czigány* a vers egyedüli szereplőjét, az önmagához/önmagában beszélő és közben egyre megszállottabban hegedülő, idős, muzsikus-cigányt nevezi meg.[56]

A versszöveg megszerkesztettsége szempontjából ennek azért van jelentősége, mert ha egy megszólalás egy másik félnek van címezve, akkor a beszélő saját hatásosságára törekedve motiváltnak érzi magát arra, hogy mondandóját kezdettől fogva követhető szerkezetűvé, jól artikulálttá és így könnyen érthetővé tegye. E motiváció hiányában a beszélő nyelvi megnyilvánulásainak nincs olyan célja, hogy egy másik emberből reakciót váltson ki, és az így létrejövő mondatok koncentráltan a beszélő tudati állapotának és működésének megjelenítőjévé válnak. Az ilyen megnyilatkozások a mindennapi életben többnyire töredékesek, kevéssé fókuszáltak, és rövid terjedelemben ritkán alkotnak önmagukban is értelmezhető, koherens képet a beszélőről. A művészileg si-

53 Milbacher Róbert, „Ami tudható, és ami nem: Vörösmarty *Előszó* című versének filológiai bizonytalanságairól", in Milbacher, *Bábel agoráján…*, 146–166.

54 Vö. Tóth Dezső, *Vörösmarty Mihály* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1974), 647–548.

55 Gyulai Pál, *Vörösmarty életrajza* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1985), 264; Csetri, „A vén…", 375; Gintli „Kollokvialitás és…", 85; Milbacher, „»Szóval ennyit…", 152.

56 Vö. Csetri, „A vén…", 375; Gintli, „Kollokvialitás és…", 85–86.

keresen megalkotott szolilokvium esetében azonban a felszínre kerülő emlékek, gondolatok, érzelmek és reflexiók a hangulatok, motivációk és indulatok összefüggő, egymást magyarázó, kompakt rendszerét adják. Még akkor is, ha a felszín a töredékesség látszatát kelti, és a beszéd egyes elemeit nem retorikailag támogatott diszkurzív logika, hanem változatos típusú asszociatív és indulati kapcsolatok tartják össze. A helyzetdal logikája megköveteli az ilyen zárt, önmagyarázó rendszer megalkotását még egy részegségbe hajló, felkavart indulatú beszélő esetében is.

A helyzetdalban hagyományosan a cím mellett a nyitómondatnak van kiemelt szerepe abban, hogy tisztázza a vers szereplőjének kilétét és beszédhelyzetét. Számos olyan eset van, ahol az első sorokban a beszélő bemutatkozik. Példa erre Vörösmartytól *Az élő szobor,* melyben a nyitó sor nyomatékosítja a címben jelzett (furcsa) beszélő kilétét: „Szobor vagyok, de fáj minden tagom."[57] Ugyanez történik Petőfi *Panyó Panni*jában: „Panyó Panni híres nevem, / Pirulva kén említenem, / De lekopott rólam régen / Piros kendőm, a szemérem."[58] Még gyakoribb az az eljárás, hogy a nyitómondat – formális bemutatkozás nélkül –, olyan jellemző mozzanatot emel ki, mely amellett, hogy segíti a cím értelmezését, kijelöli a beszélőt és meghatározó körülményeit. Ezt a megoldás választja Kölcsey *A' Jegyváltó* című, Szemere Pál eljegyzése alkalmából írott helyzetdalánál, ahol egy eljegyzési szituáció jelenik meg: „Vedd e' gyűrűt reszkető kezemből, / Vedd e csókban forró lelkemet, / Néked minden órát életemből, / Értted vérözönnel szívemet!"[59] Így indítja Bajza *Az elhagyott* című versét, melyben a magát becsapottnak érzett szerelmes beszél veszteségéről: „Csalfa volt hő esküvésed, / Változékony lenge kép!"[60] Ezt a hagyományt folytatja *A vén czigány* verskezdő, nyers felszólítása is („Húzd rá czigány"[61]), melyben egyértelmű és közismert, a költészetben is gyakran használt formula jelzi a mulatási szándékot, míg az ezt követő két mondat („megittad az árát, / Ne lógasd a lábadat hiába;") a felszólítást megerősítendő egyszerre villantja fel a kocsmai zenész kiszolgáltatott, a pillanatnyi helyzet szerint lekötelezett pozícióját és a már borgőzös, mulatni vágyó ember agresszivitásba hajló követelődzését. A középre helyezett kijelentő mondat a felszólítás és a tiltás jogalapjára hivatott emlékeztetni a cigányt. A beszélő egyik énje a kocsmai szituáció sablonos kifejezéseivel úgy nógatja a másikát, hogy nem hagy lehetőséget a muzsikálás elől kitérni.

A következő négy sor (3–6) kapcsán a vers több jeles elemzője közhelyes szentenciázgatást,[62] illetve köznapi, kollokviális nyelvi réteget[63] regisztrál. Olyan jellemzőket, melyek összhangban vannak a nyitó sorpár hangulatával, és továbbrajzolják a kocsmai miliőben megszólaló beszélőt, aki gonddal terheltnek és nyomorultnak érzi magát. Az ezt kifejező mondat („Mit ér a gond kenyéren és vizen") a szűkösség, a böjt és a pe-

57 Vörösmarty Mihály, „Az élő szobor", in Vörösmarty, *Kisebb költemények*, 3:22.

58 Petőfi, *Összes költeményei*, 664.

59 Kölcsey Ferenc, „A' Jegyváltó", in Kölcsey, *Versek és …*, 47.

60 Bajza József, „Az elhagyott", in Bajza, *Összegyűjtött munkái*, 1:181.

61 *A vén czigány*t itt és a továbbiakban a kritikai kiadásból idézem: Vörösmarty, *Kisebb költemények*, 3: 193–195.

62 Csetri, „A vén…", 375.

63 Gintli, „Kollokvialitás és…", 83.

nitencia asszociációs körét villantja fel. Úgy látszik, a beszélő ezektől a szorongásoktól igyekszik a zene mellett a bor segítségével átmenetileg megszabadulni („Tölts hozzá bort a rideg kupába"). Az ezt követő két sorban pedig a mulatásra ad önmagának felhatalmazást azáltal, hogy a dolgok rendjébe illőnek mondja szándékát, melynek legitimálását közmondás jellegű, frappáns szófűzéssel fejez ki („Mindig igy volt e világi élet, / Egyszer fázott, másszor lánggal égett"). A *rideg kupa* és a *fázás* rokon képzetköre hozzájárul a strófa koherenciájához, és egyben azt is mutatja, hogy milyen állapotból kíván menekülni a vers főhőse.

A refrén folytatja annak a lelki diszpozíciónak a részletezését, mely az eddigi sorokban elkezdődött. A *húz* ige háromszoros, hangsúlyos ismétlése – kétszer sorkezdő pozícióban felszólító módban, egyszer sorvégen ható igés alakban – a mulatásvágy intenzív nyomatékosítását jelzi. A refrén első két sorának (7–8) négy tagmondata („Húzd, ki tudja meddig húzhatod, / Mikor lesz a nyűtt vonobul bot") arról tanúskodik, hogy a vén cigány pontosan nem körülhatárolt, de a létezés minőségét veszélyeztető, az idő múlásával (is) összefüggő fenyegetettség elől menekül a bor és zene mámorába. A nyűtt vonó teljes tönkremenetele, ami természetesen metaforikusan, tágabb értelemben is értelmezhető, lételemétől foszthatja meg a muzsikust, akinek mulatási szándékát a búfelejtésen, a lélekölő, belső feszültségekkel járó gondok világából való kilépésen túl a riasztóan múló életidő intenzív megélésének vágya is motiválja. A refrén második fele (9–10) a mulatásra való felkészültséget jeleníti meg. A beszélő egy emblematikus formulában összefoglalja saját lelkiállapotát, és a 4. sorban elhangzott felszólítás teljesülésére célozva jellemzi meghatározó körülményeit („Sziv és pohár tele búval, borral"), majd úgy ismétli meg a verskezdet szenvedélyek intenzív felkorbácsolására irányuló felszólítását, hogy általánosan utal az elfelejteni vágyott nyomasztó élményeire („Húzd rá czigány, ne gondolj a gonddal").

Ezt a pszichológiailag gondosan kimunkált versindítást dramaturgiailag is zökkenőmentesen követi annak a zenének a körülírása, mely a bor által gerjesztett mámornak hivatott irányt szabni.[64] A második strófa első három sora (11–13) úgy adja a beszélő érzelmeinek megfelelő zenéhez szükséges lelki alap jellemzését, hogy a rendkívüli testi tünetek, melyek két esetben vészterhes természeti jelenséghez vannak hasonlítva, pusztító szándékú indulatok által uralt tudatot jelenítenek meg („Véred forrjon mint az örvény árja, / Rendüljön meg a velő agyadban, / Szemed égjen mint az üstökös láng"). A 14. és 15. sorban a jellemzés tárgya a lelki állapotról a hangszer megszólalásának módjára vált. („Húrod zengjen vésznél szilajabban, / És keményen mint a jég verése"). Ez a váltás azonban úgy történik, hogy nem szakad meg a megelőző felsorolás, és a két sor követi azokat a szembeötlő vers- és mondattani sajátosságokat, melyek feltűnnek a megelőző háromban. Egyrészt minden sor mondattani egységet alkot, másrészt a 11. és 13. sorok hiányos, hasonlító módhatározói mellékmondatai E/2. személyű, birtokos személyragozású, testrészt jelölő, főnévi alannyal és felszólító módú, igei állítmánnyal rendelkező főmondathoz csatlakoznak. (A 12. sor any-

64 Uo., 82–83.

nyiban tér el, hogy a helyhatározóval bővített egyszerű mondatban a felszólító módú igei állítmány kezdő pozícióba kerül, és ezt követi a ragozatlan, testrészt jelölő főnévi alany, az E/2. személyű birtokviszonyt pedig a helyhatározó fejezi ki.) A 14. sorban tehát csak annyi változik a 11. és a 13. sorhoz képest, hogy a testrészt jelölő alany helyére a *húrod* szó kerül, s a hasonlító funkciót nem mellékmondat, hanem módhatározó fejezi ki. Kapcsolatos mellérendeléssel erre következik a 15. sor, melyben egy hiányos főmondathoz ([Húrod zengjen] keményen…) csatlakozik a szintén hiányos, hasonlító módhatározói mellékmondat, mely a hangszer elvárt zengésének egy újabb fenyegető elemet tartalmazó jellemzőjét (jégverés) emeli ki. A 11., 13. és 15. sorokban ismétlődő mondatszerkesztés monotóniáját megtöri a 12. és 14. sorok eltérő felépítése. Ez az ismétlődésre épülő, variációs szerkezet lendületet ad az indulatba jövő vén cigány beszédének, és megjeleníti a feszült lelkiállapot rögeszmés tudati működését, s némileg csapongó kifejezésmódját is. Ezt az asszociáció-menetet követő szerkesztést azért fontos kiemelni, mert ez teszi érthetővé, hogy milyen lélektani kapcsolat köti a 16. sort a megelőzőekhez. A kívánt muzsika karakterének jellemzésekor a beszélő olyan képekkel fejezi ki magát, melyek a lelkében dúló, a vihar képzetkörékez kötődő, romboló szándékú indulatokat hoznak felszínre anélkül, hogy az indulatok kiváltó okairól szó esne. A strófa első öt sorában felszólítások hangzanak el, a hatodik sor kijelentő mondatával azonban megtörik a beszéd eddigi lendülete, az önmagához beszélő muzsikus kiesik addigi szerepéből, és egy korábbi, megrázó élményére utal („Odalett az emberek vetése"). Úgy tűnik, a felszólítások sorozatában egy asszociációs rendszer vezeti a beszélőt a romboló vihar képzetéhez (örvény, üstökös láng, vész, jégverés), mely öntudatlan módon hívja elő belőle azt a veszteségélményt, mely tudat alatt erősen befolyásolja a világhoz való érzelmi viszonyát, s ez motiválja szenvedélyes szavait. A képzetkapcsolásoknak ezt a váltását kiemeli a versszakok rímszerkezete (xayabbccdd),[65] mely minden strófa 5. és 6. sorát páros rímmel kapcsolja össze. Így a „jég verése" hívószóként működve idézi fel és hívja elő a beszélő tudatából az „emberek vetése" pusztulásának képzetét és szókapcsolatát. A vetés megsemmisülése utalhat egy adott, közelmúltbeli eseményre, és bírhat egyetemesebb jelentéssel is, mely felidézi az emberi erőfeszítések általánosságban értett pusztulásának élményét és az élet fenyegetett voltát is. A refrén művészi és dramaturgiai helyénvalóságát itt és a későbbiekben is az igazolja, hogy a tébolyult muzsikát óhajtó ember szerepéből kieső beszélő egy mechanikusan ismételhető, mondhatni sablonos szöveg segítségével zökken vissza a saját indulatait felkorbácsolni és kiélni vágyó mulató szerepébe,[66] miközben a szöveg újra meg újra felidézi a veszélyeztetettség nyomasztó alapélményét és az attól való menekülés rögeszmés szándékát.

A 3. strófa, látványos módosulások ellenére, lényegében az előző szakasz mintájára építkezik. A kívánt muzsika jellemzőit leíró első négy sor a zenész számára követen-

65 Csetri, „A vén…", 387; Koncsol László, „Vörösmarty Mihály: *A vén cigány*", in Koncsol László, *Kísérletek és elemzések*, 60–73 (Bratislava: Madách Könyv- és Lapkiadó, 1978), 67.

66 Vö. Nyilasy Balázs, „Aprócska szeplők egy szentséges testben", in Fűzfa, szerk., *A vén cigány: A Székesfehérvárott…*, 167–172, 170; Gintli, „Kollokvialitás és…", 85.

dő példaként az előző szakasz vihar képzetét tovább rajzolva, egy pusztító orkán szenvedést és halált hozó vonásait írja elő, melyeket a beszélőnek egy a külvilágban zajló, drámai és fenyegető háború felidézésére vonatkozó kijelentése követ. Az első négy sort (21–24) egy párhuzamos mondatrészekkel hosszan bővített mondat alkotja: „Tanulj dalt a zengő zivatartól, / Mint nyög, ordít, jajgat, sír és bömböl, / Fákat tép ki és hajókat tördel, / Életet fojt, vadat és embert öl". A vén cigánynak szóló felszólítást követő sorok (22–24) a zenélés követendő mintájaként álló vihar (zengő zivatar) leírását úgy nyújtják, hogy megőrzik az előzőekre jellemző hasonlító jelentésmozzanatot. A 22. sor igéi olyan erős érzelem által motivált cselekvést jelölnek, mely emberi hang kiadása révén szenvedést és/vagy fenyegető agresszivitást önt szavakba. A következő két sor (23–24) tárggyal bővített igei szerkezetei a fergeteg özönvizet idéző rombolásait akként nevezik meg, hogy egyrészt – a motívumokat tekintve – plasztikus képpé fejlesztik az előző szakaszban megjelenő baljóslatú viharra utaló elemeket („örvény árja", „jég verése"), másrészt a pusztulásnak olyan asszociációk sorozatát alkotják, mely a növényeken, az emberi építményeken és az állatokon keresztül eljut magához az emberhez. Az „embert öl" szintagma hívószóként működik, s – az előző strófa logikájával azonos módon – kizökkenti feladatot osztó szerepből a beszélőt, aki öntudatlanul megnevezi szorongásának és rendkívüli indulatának egy újabb okát: „Háboru van most a nagy világban, / Isten sírja reszket a szent honban" (25–26. sor). (Nem vitatom, hogy a krími háború valamilyen motivációs elemként hozzájárult a vers megszületéséhez, de a mű szövege semmilyen módon nem teszi azonosíthatóvá ezt a háborút bármilyen történelmi háborúval.)

Míg a korábbi esetben egy emblematikus természeti csapás tűnt fel az elkeseredettség hátterében, addig most az isteni szféra számára is rémítő, gyilkosan ellenséges emberi viszonyok szolgáltatják az indítékot. Vörösmarty egy önreflexió és önkontroll nélküli figurát teremt meg, aki a bor, zene és saját szenvedélyes beszéde összjátékaként felszínre jutó indulatkitörése közben egyre árnyaltabb képet ad felkavart lelki állapotának okairól (jégverés, háború). Ebben a megközelítésben nem látok ellentmondást a között, hogy a vén cigány a refrénben a nyomasztó terhektől való megszabadulás szándékát hangsúlyozza, miközben felfokozott önkifejezésével láthatóan újra éli gondjait, hiszen lelki feszültségei csökkentésére öntudatlanul (és végül sikerrel) gondjai kibeszélése formájában tesz kísérletet.

A 4. strófában merőben eltérő, új beszédhelyzettel találkozunk. A vén cigány már nem magyarázza önmagának, hogy milyen muzsikát játsszon, hanem lelki történéseire, belső auditív élményeire, hallucinációira reagál. Ennek a változásnak kézenfekvő pszichológiai oka, hogy a bor, a feltehetően felcsendülő muzsika és a saját, feszültséggel telített szavai révén olyan hallucinációk hatása alá kerül, melyeknek közegét a 2–3. versszakban az indulatokat befolyásoló szavak és a hegedűjáték eredményeként feltámadt hallucinációs vihar képezi, melyre a *vad rohanat* (32) szószerkezet utal. Ez a változás nem mond ellent a korábban említett önreflexió hiányának, hiszen itt a beszélő csupán lelki folyamataira adott önkéntelen, verbális reakciói révén enged bepillantást tudati tartalmaiba, és nem önmagára, magatartására lát rá a tudatosság valamilyen magasabb fokán.

A vers műfajából (helyzetdal, szolilokvium) fakadóan a beszédszituáció megváltozását semmilyen külsődleges kommentár nem jelöli; annak a főhős nyelvi megnyilvánulásaiból kell a befogadó számára nyilvánvalóvá válnia. Ezt a feladatot főleg a 31–36. soroknak a korábbiaktól látványosan elütő formája, a kérdések sorozata látja el. Ebben a beszélő úgy ad hírt belső lelki történéseiről, hogy hallucinációi tartalmi azonosítására irányuló kérdéseket fogalmaz meg: „[31.] Kié volt ez elfojtott sohajtás, / [32.] Mi üvölt, sir e vad rohanatban, / [33.] Ki dörömböl az ég boltozatján, / [34.] Mi zokog mint malom a pokolban, / [35.] Hulló angyal, tört szív, őrült lélek, / [36.] Vert hadak vagy vakmerő remények?" A 31–34. sorokban feltett kiegészítendő kérdésekre a 35–36. sorok adják meg a lehetséges vagyis inkább a sejtett feleletet, eldöntendő kérdések formájában.[67] Ezt a szoros viszonyt igazolja a *kié*, *mi*, *ki*, *mi* kérdőszó-sorozathoz igazodó feleletek láncolata, melyben a kérdőszavak értelmének megfelelően érkeznek a válaszok: kié (ki) – „Hulló angyal"; mi – „tört szív"; ki – „őrült lélek"; mi – „Vert hadak vagy vakmerő remények". A kérdések gondosan szerkesztett sorozata önmagában – függetlenül a benne megjelenő tartalomtól – számottevően járul hozzá a beszélő zaklatott lelkiállapotának megjelenítéséhez, amit finoman tovább árnyal az az apró nyelvtani pontatlanság, hogy a *kié* kérdésre nem birtokos személyragozott választ (hulló angyalé) kapunk.

Milbacher Róbert megalapozottan köti a versszak képeinek értelmezését Milton főművéhez, amikor azt állítja, hogy a 4. szakasz képrendszerében „a luciferi lázadás őseseménye idéződik meg, mégpedig az *Elveszett Paradicsom* kínálta narratív keretben".[68] Az eposzra hivatkozva a „Hulló angyal"-t azonosítja az Isten hatalmára törő és az mennyből kitaszított Luciferrel; az eget visszahódítani kívánó, bukott angyali seregre való utalásként értelmezi az „ég boltozatján" dörömbölőket; a „Vert hadak vagy vakmerő remények" sor pedig, érvelése szerint, „a bukott angyalok seregének vereségét és a Sátán által újraélesztett remények kettősségét fogalmazza meg".[69] A Milton-szöveg interpretációs illetékességét növeli, hogy Milbacher a sokat vitatott pokolbéli malom[70] ügyében is meggyőzően érvel amellett, hogy a Bessenyei Sándor prózai magyar Miltonjába egy fordítási hiba révén került egy malom a pokolba, és aztán ennek révén Vörösmarty versébe.[71]

Milbacher jól adatoltan a következő két versszakra is kiterjeszti a Milton-szöveg narratív logikájának követését. Az ötödik strófa a korábbi hallucinációk folytatásaként három bibliai közegbe helyezett jelenettel indul: „Mint ha ujra hallanók a pusztán / A lázadt ember vad keserveit, / Gyilkos testvér botja zuhanását, / S az első árvák sirbeszédeit". A később tárgyalandó Prométheusz-motívum után következik a hatodik szakaszban a vízözön és Noé bárkájának megidézése. Milbacher úgy érvel, hogy Mil-

67 Lásd: Koncsol, „Vörösmarty Mihály…", 69.

68 Milbacher, „»Szóval ennyit…«", 161.

69 Uo.

70 Áfra János, „Malom a pokolban: Még valamit a *Vén cigány* vitatott verssorához", *Irodalomtörténeti Közlemények* 70 (1966): 384–385; Szilágyi Ferenc, „Malom a pokolban", in *Studia Litteraria: A Debreceni Kossuth Lajos Tudományegyetem Magyar Irodalmi Intézetének Közleményei* 17 (1979): 101–115; Martinkó András, „Milyen malom van a pokolban?", *Irodalomtörténeti Közlemények* 91–92 (1987–1988): 627–635.

71 Milbacher, „»Szóval ennyit…«", 155–156.

tonnál „a bukott ember Mihály arkangyal segítségével bepillantást nyerhet az emberiség jövőjébe", és az „*Elveszett Paradicsom* XI. könyve éppen úgy a Nóé-történettel ér véget, mint a Vörösmarty szöveg látomás- vagy inkább hallomás-sora: az Isten elpusztítja az elfajult emberiséget, de csak azért, hogy új világot és vele új reményt (szövetséget) kínáljon az ember számára".[72] Arról is tiszta képet kapunk tanulmányából, hogy az ötödik strófa egyes bibliai közegbe helyezett motívumai mennyire köthetők Milton szövegéhez. Az érvelés szerint „A lázadt ember vad keserveit" sor egyik lehetséges ihletőelemével a X. könyvben találkozhatunk, amikor a bűnbeesés vagy lázadás után „az öntudatra és ezzel a saját és az emberiség nyomorúságára ébredt Ádám hosszú monológban" kesereg.[73] A „Gyilkos testvér botja zuhanását" sorról azt olvashatjuk, hogy „a miltoni ihletettség szövegszerűen legkevésbé igazolható a Káin–Ábel-embléma esetén [...], ugyanis a gyilkosság a Milton-szövegben [...] kővel történik, nem pedig bottal".[74] A „S az első árvák sírbeszédeit" sor kapcsán Milbacher arról ír, hogy „Az *Elveszett Paradicsom* XI. könyvének legfontosabb motívuma a bűne miatt utódaira szállt halállal szembesülő Ádám kétségbeesése. Ádám először éppen az Ábelt megölő Káin tettében szembesül a halállal magával." A kétségbeesett szavak idézése[75] után azt a következtetést vonja le, hogy az „első árvák sírbeszédei kifejezés nem közvetlen intertextus tehát, hanem a lázadásnak-bűnbeesésnek-büntetésnek legsúlyosabb következményeként az emberiségre szakadt halál megtapasztalásának leírása."[76]

Látható, hogy Milton eposza csak hézagosan szolgál szövegháttérként a 4. szakasz lázadó angyal- és az 5. szakasz biblikus emblémáihoz. Milbacher megközelítésmódját követve arra lehet jutni, hogy Salomon Gessner *Ábel' halála* az *Elveszett Paradicsom*hoz hasonlóan, vagy bizonyos pontokon talán még szorosabban is, köthető Vörösmarty verséhez. Gessner ezen művének hazai népszerűségét mutatja, hogy 1775-ben Kónyi János *Ábel' Káin által lett halála* címmel jelentette meg fordítását.[77] Ezt követte 1815-ben Kazinczy munkája, melyet fordításai gyűjteményének második kötetében tett közzé.[78] Nem találtam olyan adatot, mely közvetlenül utalna arra, hogy Vörösmarty akár németül, akár magyarul biztosan olvasta volna Gessner művét. A szétszóródott könyvtárának töredékét leíró jegyzékben semmilyen formában nem szerepel *Ábel' halála*,[79]

72 Uo., 161.

73 Uo. A monológot, melyet a szerző nem idéz, lásd: John Milton, *Elveszett Paradicsom*, ford. Bessenyei Sándor, 2 köt. (Kassa: Ellinger János, 1796), 1:125–133, hozzáférés: 2021.09.01, http://real-r.mtak.hu/881/1/520588_1.pdf; http://real-r.mtak.hu/881/2/520588_2.pdf.

74 Milbacher, „»Szóval ennyit...«", 162.

75 Milton, *Elveszett Paradicsom*, XI. könyv, 178–179.

76 Milbacher, „»Szóval ennyit...«", 158.

77 Salomon Gessner, *Ábel' Káin által lett halála*, ford. Kónyi János (Pest: Royer Ferencz betűivel, 1775). A fordítás népszerűségéről lásd: Kazinczy Ferenc Gessnerhez, Széphalom, 1793. júl. 1., in Kazinczy Ferenc, *Levelezése*, kiad. (I–XXI:) Váczy János, (XXII:) Harsányi István, (XXIII:) Berlász Jenő és mások, (XXIV:) Orbán László, (XXV:) Soós István, 25 köt. (Budapest–Debrecen, 1890–2013), 2:292–293.

78 Kazinczy Ferencz, *Munkáji: Szép Literatúra*, 9 köt. (Pest: Trattner János Tamás, 1814–1816). Gessner hazai recepciójáról lásd: Fürst Aladár, „Gessner Salamon hazánkban", *Irodalomtörténeti Közlemények* 10 (1900): 177–193, 322–335.

79 Csapodi Csaba, „Vörösmarty Mihály könyvtára", *Magyar Könyvszemle,* 72, 1. sz. (1956): 65–68.

és Vörösmarty műveinek digitálisan kereshető kritikai kiadásában sincs erre mutató adat.[80] A Kazinczy fordításait tartalmazó, 2012-ben megjelent kritikai kiadás hatástörténeti fejezete sem tud az *Ábel' halálá*ra vonatkozó, Vörösmartytól származó reflexióról.[81] Ilyen körülmények között csak az *Ábel' halála* és *A vén czigány* vonatkozó szövegrészleteinek látványos összecsengése alapján lehet valószínűsíteni, hogy Vörösmarty ismerte Gessner művét. A ráutaló adatok hiánya ellenére nem kizárt, sőt talán feltételezhető is, hogy Vörösmarty forgatta Kazinczy fordítását vagy a német eredetit.

Az *Ábel' halálá*ban a történet egy olyan jelenettel kezdődik, melyben Ábel reggeli ébredésekor dicsőítő éneket zeng az Istennek, melyet könnyekig meghatottan hallgat Thirza, Ábel hitvese, valamint Ádám és Éva. Káin, aki távolabbról szintén tanúja az idilli jelenetnek, saját, a testvéréénél nehezebbnek mondott, földművelő munkájára hivatkozva megvető szavakkal illeti az asszonyi puhaságnak bélyegzett könnyes megnyilvánulást. Ezért a keserű sértettségért Ádám megrója Káint, aki válaszul saját felsőbbrendűségéről beszél:

> Érzettem én hogy engemet más czéljaira alkotott a' természet, 's osztályrészül választám önnként a' merészbb igyekezeteket 's a' terhesbb munkát; 's én nem parancsolhatok a' nagylélek' bélyegének e' homlokon, hogy olvadjon lágyszívűség' harmatjaivá 's amaz édeskés mosolygássá. A' sas nem nyögdell mint a' gyáva galamb.

Az öntudatos megnyilatkozásra az apa hosszú, megrovó kioktatással válaszol, melyben hivatkozik a lázadó angyalokra is:

> Vagy talán azon nemével nem elégszel-meg a' boldogságnak mellyet a' végtelen kegy a' megesett embernek kiszabott? te talán Angyaloknak sorsára vágysz? Oh fiam, tuddmeg, az Angyalok is zúgolódtanak; Istenek óhajtottak lenni, 's lehullottak az egekből. Te mersz e felkelni a' Teremtő' végezései ellen, ki a' bűnös' boldogságai felől ki nem fogyható malaszttal gondoskodik?

Káin távozása előtt, az elnyúló szóváltás végén a paradicsomban elkövetett bűnt vágja apja szemébe: „De ez asszonyi lágyszivüséget […], melly olly sok édes sírást fakaszgat szemeitekből, el kellene fojtanotok, atyám! Avagy nem ez hoza e' átkot mindnyájunkra midőn te, elszédítve eggy két édes könycsepp által…" A magára maradt, saját bűnével szembesített Ádám nem tudja megfékezni a felfakadó – *A vén czigány* szavaival élve – „vad keserveit":

80 Lásd a BTK Irodalomtudományi Intézet textológiai portálját: https://szovegtar.iti.mta.hu/. (A Vörösmarty kritikai kiadás 15. kötete nincs fent a honlapon, és nem minden kötetben sikerült teljes terjedelemben keresni.)

81 Kazinczy Ferenc, *Szép Literatúra*, kiad. Bodrogi Ferenc Máté, Kazinczy Ferenc művei: Második osztály: Fordítások – kritikai kiadás (Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2012), 1093.

> Ádám [...] a' legirtóztatóbb kínok köztt jajgatva tördelte feje felett kezeit. Kain, Kain! így kiálta sok ízben, 's te engem pironságokkal illetél! Ah, érdemlem azokat! [...] O én boldogtalan! Így fognak majd, irtózatos képzelet, így fognak majd késő maradékaim, ha magokat vétekben fertéztetik-meg, és ha a' vétket nyomban-követő büntetés őket megragadja, hamvaim felett megállani, 's átkozni fogják a' ki reájok bűnt hoza. Ezt mondá, 's vissza fordúla a' mezőről, szomorúan, földre-süllyedt arcczal, fel-fel pillantván az ég felé, hangosan jajgatta lelkének gyötrelmeit, 's kezét kínlódva tördelte. [82]

Ebben a jelenetben megtalálható Ádám bűnbánó, szenvedésteli kesergése, mely az utódok várható átkát helyezi a középpontba. Ez annyiban különbözik a Milton-szövegtől (Milbacher), hogy az *Elveszett Paradicsom*ban a bűne utódokra való hatása miatt Ádám terjedelmes elmélkedésbe kezd az Isten, a lélek és a halál természetéről. Az önmarcangoló tépelődés kiindulópontja itt szintén a paradicsomi engedetlenség utódokra való hatása:

> Bűnömtől minden gyermekim kínoztatván, így fognak ellenem ki-kelni: Átkozott légyen a' mí tisztátalan születésünknek meg-romlott szerzője! ő az oka szerentsétlenségünknek! Tehát még-is örökös kárhoztatásomhoz maradékim' átkozódási-is hozzá járúlván, bennem mint szerentsétlenségeiknek' közép pontyábann fognak határozódni, és engemet tsak-ugyan valahára egészszenn meg-emésztenek.[83]

Gessner feldolgozásában Ádámnak van egy másik, rettegéssel teli, de végül megnyugvásba forduló monológja is. A harmadik énekben betegséggel küzdve halálfélelem kínozza. Gondolatmenetemhez igazodva most a monológnak csak a szorongó részét idézem:

> Itten vagy e, irtóztató óra? [...] Oh, te, te vagy az! Melly rettenetesen lebegsz felettem! Isten! o Isten, ne hagyj-el engemet, bűnöst! De bár mi rettenetes vagy, nem volnál te nékem keserü, sőt édes volnál te nékem, ha mindenekért halhatnék-meg! ha mindenekért szállhatnék porba! De ők utánam fognak jőni; mindeneket ugyan e' rettegés, ugyan ez irtózatos homály borít-el, valakik asszonyi-állattól származtanak; mert mi származhatik egyéb az én ágyékomból mint halandó bűnös? Én öltem-meg maradékomat. Valakik vagyunk, én és maradékaim, azoknak fogunk kiragadtatni karjaik közzül a' kiket leginkább szerettünk, a' kik nékünk ezer örömek által tették kedvessé az életet. O Éva! o híven-szeretett nőm! mint fogod te majd holt testemet könyűiddel fereszteni! És, irtóztató képzelet! mint fog majd sírjában reszketni holt tetemem, midőn a' gyengekoru árvák legvirítóbb napjaikban az ő atyjokat, midőn a' gyámoltalan vénséget ért szűlék öregségeknek örömét, az ő előttök elaludt eggyetlen gyermeket, a' testvér testvérét, a' jegyes mátkáját, a' hű ifjat fogja kesergeni. Oh, essék-meg akkor rajtam a' ti szívetek, gyermekeim, 's ne átkozzátok hamvaimat a' sírban![84]

82 [Gessner Salamon], „Ábel' halála: Öt énekben", in Kazinczy, *Szép Literatúra*, 125–178, 130–131.
83 Milton, *Elveszett Paradicsom*, 2:126.
84 [Gessner], „Ábel' halála...", 149.

A két, különböző motivációk által kiváltott, hasonló témájú monológ magyarázatul szolgálhat arra, hogy Vörösmarty versében a *keserv* szó többes számban szerepel. Még akkor is lehet ennek jelentősége, ha a *keservek* kifejezés nem minden esetben két különböző időpontban elhangzó megnyilvánulásra utal. *A vén czigány* és az *Ábel' halála* közötti kapcsolatot még az a rokonságot mutató motívum is erősíti, hogy Gessnernél Ádám azt vizionálja, hogy teste reszketni fog sírjában, amikor halálát követően utódait tragikus veszteségek érik, amiért ők az ősapát átkozzák. Ez a kép távoli párhuzamba állítható Vörösmarty versének harmadik szakaszában található „Isten sírja reszket a szent honban" sorral, ahol a reszketést az Isten teremtményeinek egymást pusztító háborúja váltja ki.

Vissza kell még térni arra a jelenetre, melyben Ádám a bukott angyalokra hivatkozva inti alázatosságra Káint. Az égi és a földi lázadás párhuzamba állítása révén Miltonhoz képest azért mutat Gessner szövege szorosabb kapcsolatot Vörösmarty versével, mert ez utóbbiban a 4. versszak szószerkezeteinek egyes elemei hol angyalra, hol emberre, hol egyszerre mindkettőre vonatkoztathatóak: „Hulló angyal, tört szív, őrült lélek / Vert hadak vagy vakmerő remények".

A testvérgyilkosság megjelenítése szintén nem Milton, hanem Gessner művével mutat szorosabb kapcsolatot. A svájci szerzőnél Káin féltékenységét egy részletesen kidolgozott eseménysor motiválja, amely oda vezet, hogy Káin bottal agyonüti testvérét: Káin „irtóztató botja *üvöltve* húzalkodék-fel Ábelnek feje felett. Az ártatlan lerogyott lábaihoz, széllyelvert kaponyával 's esengő tekintettel az elsetédetett [!] szemekben 's megholt." [Kiemelés tőlem – Gy. L.][85] Gessner és Vörösmarty művének kapcsolata szempontjából figyelmet érdemel, hogy a gyilkosság a *Bibliá*tól és Milton szövegétől eltérően bottal történik,[86] és a leírás a gyilkos tett hallható vonását emeli ki: „hallanók [...] botja zuhanását". A német eredetiben is meghatározó ez a mozzanat: „[Kain] hub wütend den Arm, und schwang die Keule durch die heulende Luft, auf Abels Haupt".[87] A kéziratok tanúsága megerősíti, hogy Vörösmarty az alkotófolyamat során az esemény auditív aspektusára koncentrált, hiszen a *zuhanását* szó mellett a *suhogását* variánssal is kísérletezett.[88]

A biblikus közegbe helyezett motívumsoron tovább haladva az látható, hogy olyan jelenetek is vannak Gessner művében, melyeket „az első árvák sirbeszédeit" motívum ihletőinek lehet tekinteni. Túl azon, hogy a még temetetlen Ábelt mind Éva és Ádám, mind Thirza és Méhala (ez utóbbi Káin hitvese) megsiratja,[89] az elhantolás után Ádám hosszan könyörgött az Úrhoz. A retorikailag gondosan megszerkesztett könyörgés az

85 Uo., 158.

86 John Milton, *Paradise Lost and Paradise Regained,* ed. Christopher Ricks, The Signet Classic Poetry Series (New York–Scarborough, Ontario, 1968), 310 [book 11, lines 444–447]; Milton, *Elveszett Paradicsom*, 2:176; 1Móz 4, 8. [Itt és a továbbiakban ezt a kiadást idézem: *Szent Biblia*, ford. Káldi György (Bécs: Formika Máté, 1626), hozzáférés: 2021.09.01, https://mandadb.hu/dokumentum/882648/RMK_488.pdf.

87 [Salomon] Gessner, *Der Tod Abels* (Zürich: bey Gessner, 1759), 144, hozzáférés: 2021.09.01, https://books.google.hu/books?id=zeohd2nBadcC&printsec=frontcover&source=gbs_atb&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false.

88 Vörösmarty, *Kisebb költemények*, 3:589.

89 [Gessner], „Ábel' halála...", 163–171.

ember bűnös voltának kinyilvánításától az Isten kegyelméért való esdeklésen és hatalmának dicséretén át az ember megigazulásának látomásáig ível:

> Nagy a' mi gonoszságunk, de a' te végetlen kegyelmed még nagyobb. […] Oh te, kinek pillantása az egeket teremté 's eggy szózatja a' földet, ezek el fognak mulni; az egek és a' föld elmulnak; te pedig örökké vagy. Mi a' porban élünk, 's a' por el fog enyészni: te pedig változhatatlan vagy, 's bennünket felgyüjtesz magadhoz; a' bánkodó bűnöst valamint az igazat, ki éjjeli könyűket sír hogy lelke az emberiség' szennyeitől egészen még nem tiszta. […] Oh látom a' szent jövendőt! látom a' kiket a' halál általvezérlend! számtalan sokaság: tiszták mint azon lángok mellyeket az angyali sereg áldozatul gyujt a' királyi-szék előtt; ottan állanak ők az Angyalok köztt, 's örök háladalokat dallanak annak tiszteletére ki a' széken űl. Oh mit érzek! mint emelkedik lelkem!

Ez a könyörgés azáltal nyer szertartás jelleget, mert Káinon kívül az egész család, tehát az egész akkori emberiség együtt gyászol a sír mellett:

> elhallgata Ádám, 's sokáig állott elcsendesedve; elcsendesedve voltanak véle eggyütt azok is kik a' sír körül tördeltenek. A' természet innepi csendben inneplette a' szent látványt, 's a' derült egen csak eggy felhő sem úsza-el felettek.[90]

Gessner művében nemcsak ez a formálisabb, szertartásos jellegű sírbeszéd hangzik el, hanem helyet kap egy, az értelmező szótár által a *sírbeszéd* alatt számon tartott jelentésnek megfelelő jajveszékelés[91] jellegű siratás is. Ábel özvegye éjszaka visszatér a sírhoz, és keserűen panaszolja veszteségét, miközben felidézi álmát, melyben Ábelt égi ragyogásban látta, valamint a férjével töltött boldog időket, majd Káinért könyörög:

> Thirza […] által-ázva könyűjinek özönétől, kijöve férje' sírja mellé, 's leűlt a' sír mellett a' harmatos pázsiton. Meredten tekintettek szemei a' csillagos égre; elnyult a' síron, jajgatva kiáltozta férjének nevét; úgy kínlódott ottan mint az eltaposott féreg, 's a' felhányt agyag általázott könyűjitől. Itt fekszik, ugymond, az én nyugodalmam! Itt fekszik mindenike örömeimnek, itt ezen agyagrakás alatt melly könyűimet szopja! […] Láttalak ugyan, én kedvesem, mennyei ragyogványodban, 's oh mi szép valál te ez új díszben! de neheztelhetsz e értte hogy utánad kesergek? […] Hijába vetettem magamat az árván-maradt nyoszolyára, hijába kiáltoztam-elő az álmot; bús magány és örök gyötrelem fogtanak ottan szállást hol a' te karjaid köztt a' legédesbb nyugalom 's a' házas életnek minden örömei lakoztak. Örökre meg vagyok fosztva tőlök! […] Itt, itt kiáltok-fel tehozzád, irgalomnak atyja, nagy Isten! ne fordulj-el a' te haragodban a' bűnöstől! ne vond-el tőle kegyelmedet![92]

90 Uo., 172–173.

91 *A magyar nyelv értelmező szótára*, szerk. a Magyar Tudományos Akadémia Nyelvtudományi Intézete, 7 köt. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1986).

92 [Gessner], „Ábel' halála…", 174–175.

Ádám és Thirza egymást követő és különböző hangütésű sírbeszéde magyarázatot adhat arra, hogy Vörösmartynál miért áll többes számban a szó.

Az „első árvák sírbeszédeit" (44) szerkezet birtokosának magyarázatát az *árva* szó jelentésében célravezető keresni, hiszen testvérgyilkosság esetében az egyik vagy mindkét szülőjét vesztett gyerekről sem a *Biblia,* sem Milton, sem Gessner alapján nem lehet beszélni, mivel Ábelnek nem voltak utódai.[93] A Vörösmarty nyelvállapotához legközelebb eső Czuczor–Fogarasi-féle szótár a szokott értelemben vett *szülőt vesztett gyermek* jelentés mellett számon tartja a tágabb értelembe vett „ügyefogyott, elhagyott, segéd nélküli szegény, magára hagyott" jelentéseket, és külön jelzi az akkor már régiesnek számító *özvegy* értelmét a szónak.[94] Ez a jelentésmező teheti értelmezhetővé és a biblikus közegbe helyezett motívumsorba szervesen beilleszthetővé a 44. sort, hiszen a Gessner-szövegben megalkotott beszélők eltérő okok miatt, különböző mértékben gyámoltalan, szánandó, szerencsétlen magára hagyott személyekként jelennek meg. A most használt minősítéseket *A magyar nyelv értelmező szótára* és *A magyar nyelv nagyszótára* szóban forgó címszavának leírásaiból vettem.[95] Vörösmarty más műveiben is használta az *árva* szót ilyen értelemben. Az 1845-re datált *Három rege*ben – hogy csak egy példát idézzek – a levelét elhullajtott őszi fa így szól a kicsi madárhoz: „Szállj le rám, szerelmem! / Látod, éltem millyen árva, / Télnek és a' vésznek tárva; / Vígasztalj meg engem!"[96] Talán érdemes azt is megjegyezni, hogy a Kazinczy fordította *Ábel' halálá*ban is számos alkalommal fordul elő ebben a jelentésmezőben az *árva* szó. Innen is csak egy példát idézek: „Méhala a' kalibában űlt a' hold' halvány fénye mellett, halvány maga is mint a' hold, midőn fellegek zárják-el. Fuldoklott az árva nyoszolyán, 's kisdedei mellette fetrengettek mély sírásban."[97] Gessner és Vörösmarty művének lehetséges kapcsolatát az is erősítheti, hogy a kézirat tanúsága szerint a végleges változatot három korábbi variáns előzte meg: az első árvák „zokogó gyötrelmét"; „síró gyötrelmeit"; „fuldokló gyötrelmét".[98] Nem kell erőltetett értelmezői műveleteket végezni ahhoz, hogy ezen variánsok és Thirza kesergő sírbeszéde között kapcsolatot lehessen felfedezni, ugyanakkor azt is jelezni kell, hogy *A vén czigány* ezen sorának variánsai és a végleges változat, mely a variánsokhoz képest a gyötrelmek megjelenítésében jóval visszafogottabb, egyáltalán nem utal a gessneri sírbeszédek megbékélésre mutató elemeire.

Azzal, hogy Gessner művét összefüggésbe igyekszem hozni Vörösmarty versével, egyszersmind nem szándékozom elvitatni a Milbacher által kimutatott lehetséges Milton-hatás jelentőségét. Szilágyi Márton a pártütő bukott angyal kapcsán még Klops-

93 Milbacher, „»Szóval ennyit…«", 162.

94 Czuczor Gergely és Fogarasi János, szerk., *A magyar nyelv szótára*, 6 köt. (Pest–Budapest: Emich Gusztáv, 1862–1874).

95 *A magyar nyelv értelmező szótára*; Ittzés Nóra, főszerk., *A magyar nyelv nagyszótára*, 8 köt. [A–Ez] (Budapest: MTA Nyelvtudományi Központ, 2006–2021).

96 Vörösmarty Mihály, „Három rege", in Vörösmarty, *Kisebb költemények*, 3:109–110. Lásd még: uo., 3:112; Vörösmarty Mihály, „A' sors és a' magyar ember", in Vörösmarty, *Kisebb költemények*, 3:134; Vörösmarty Mihály, „A' szegény asszony' könyve", in Vörösmarty, *Kisebb költemények*, 3:154.

97 [Gessner], „Ábel' halála…", 176. Lásd még: uo., 170, 175.

98 Vörösmarty, *Kisebb költemények*, 3:590.

tock *Messiás*át is szóba hozza mint lehetséges előképet.[99] Az a tény, hogy több, számottevően más karakterű, ihlető alkotással lehet számolni, nagy óvatosságra int abban a tekintetben, hogy milyen mértékben olvasható bele e művek bármelyikének jelentése, narratív szerkezete *A vén czigány*ba. Az kétségtelen, hogy a 4. szakasz hallucinációs elemeiből kiérezhető a bukott angyalok miltoni narratívája, de ez a versszak nem fókuszál annyira erre, hogy más fontos kódokat kizárna, hiszen számos olyan mozzanattal találkozunk itt, melyek kívül esnek az angyal és Isten konfliktusán, és emberi jelleggel is színezik a képet: az *elfojtott sóhajtás* a *sírás* és *zokogás*, a *tört szív* és az *őrült lélek* motívumai. E mozzanatok ugyanis sokkal inkább asszociálódnak az emberi szférával, mint a pokolbélivel. Az általam fontosnak ítélt fókusz talán akkor tehető nyilvánvalóvá, ha a 4. és 5. szakasz motívumait összeolvassuk abból a szempontból, hogy a vers sértett és kontrollvesztett beszélőjének milyen központi élmény köré rendeződik hallucinációja. Az ihlető műből vett értelemtulajdonítás helyett inkább a versbéli motívumok belső összefüggéseire és világkép teremtő erejére alapoznám értelmezésemet.

A 4. szakaszból a világ biblizáló, emberi mozzanatokkal bővített, mitikus, földön kívüli őstörténete sejlik fel, az 5.-ben pedig a bűne miatt a Paradicsomból kiűzött ember három emblematikus cselekedete jelenik meg a Prométheusz szenvedéseit felidéző sorok előtt (45–46). A két egység mitikus–kronológiai rendben kapcsolódik egymáshoz, és mindkettő fókuszában az istenülés (az ég uralása, illetve az Istenhez való közelkerülés), a bűn és a szenvedés hármassága áll. A Sátán angyalként mind az *Elveszett Paradicsom* története, mind az *Ábel' halála* idézett példája szerint Isten hatalmára törve kíván istenülni, ezzel bűnt követ el, és büntetésként szenvedést von magára. Káin konfliktusához hasonlóan a miltoni történetben a Sátán lázadását is féltékenység, az Isten fia iránti féltékenység motiválja: „Edgy vólt ö [a Sátán] a' leg-méltóságosabb Arkangyalok közül, ha nem a' leg-első; de ugyan ezen elsősége, hatalma, kedvessége, és a' többek között való fel-magasztaltatása, irígységgel töltötte-bé az Isten Fija eránt".[100]

A *Bibliá*ban az isteni parancsot megszegő Évát egyebek mellett azzal az állítással csábítja a bűn elkövetésére a kígyó, hogy bizonyos mértékig az Istenhez hasonlóvá válnak, ha esznek a tiltott gyümölcsből: „Monda pedig a' kígyó az aszszony'állatnak: Semmi-képpen halállal meg nem haltok. Mert tudgya az Isten, hogy valamelly napon észtek arról, megnyílnak szemeitek: és lésztek mint az Istenek: jót és gonoszt tudók."[101] Milton története szerint Éva álmában a Sátán még határozottabban él a csábításnak ezzel a formájával: „kóstold ezt a' gyűmőltsöt, földi Iftenség! és magadat az Egekbe az Istenek mellé helyheztetvén, bóldogságokkal élly!"[102] Az angol eredeti még a magyar fordításnál világosabban utal az istenülés lehetőségére: „Taste this, and be henceforth among the Gods / Thyself a Goddess, not to Earth confin'd".[103] Az istenülési törekvés

99 Szilágyi Márton, „Vallás és mentalitás: Vörösmarty antropológiája", in Szilágyi Márton, *„Miért én éltem, az már dúlva van": Vörösmarty-tanulmányok*, 242–268 (Budapest: Kalligram Kiadó, 2021), 242.

100 Milton, *Elveszett Paradicsom*, 1:235.

101 1Móz 3, 4–5

102 Milton, *Elveszett Paradicsom*, 1:206.

103 Milton, *Paradise Lost…*, 151 [book 5, lines 77–78].

bűnét itt is büntetés és szenvedés követi. Az Ábel elleni gyilkosságba torkolló haragot az váltja ki Káinból, hogy az Isten nem fogadja el az ő áldozatát, az Istenhez való közeledését, míg testvéréét igen:

> Lőn pedig sok napok-után, hogy Kain a' föld gyümölcheiből ajándékot vinne az Úrnak. Ábel-is vűn az ő nyájának első fajzásiból, és azok kövérségéből: és tekinte az Úr Ábelre, és az ő ajándékira. Kainra pedig, és az ő ajándékira nem tekinte: és fölötte igen meg-haraguvék Kain, és meg-esék az ő orczája. És monda az Úr néki: Miért haragudtálmeg? és miért esett meg a' szíved? Ha jól chelekszel, nem-de nem vészed-e el? ha pedig gonoszúl, mingyárt ajtódban lészen a bűn? de alattad lészen annak kívánsága, és te uralkodol rajta. És monda Kain Ábelnek az ő attyafiának: Menjünk-ki. És mikor a' szántó-földön volnának, reá támada Káin Ábelre az attyafiára, és megölé őtet.[104]

A 42. sor („lázadt ember) közvetlenül a szenvedés kiváltotta kesergésre utal, míg a 43. sor („Gyilkos testvér") a szenvedést magával hozó bűnre. Mind a két esetben olyan emblematikus, a kultúra alaprétegében rögzült képet alkalmaz Vörösmarty, mely az egész eseménysort (istenülési törekvés, bűn, szenvedés) képes felidézni a befogadóban még akkor is, ha a történetet nem mondja végig.

Jelentősen eltérő poétikai megoldást láthatunk a *sírbeszédek* (44. sor) esetében. Bár ennek a mozzanatnak is fellelhető irodalmi előzménye, mégis mint kulturális kód vagy nincs, vagy alig van jelen a befogadó közösség kollektív tudatában. Emiatt a sor Vörösmarty egyéni invenciójának tűnik, s értelmét nem erős kulturális kód volta adja, hanem a szó szerinti jelentése mellett inkább a közvetlen versbéli kontextusa, így azzal a funkcióval bír, hogy az előbbiekben felidézett bűn beteljesedését és következményeit jelezze. (Zuhan a bot, majd, a haldoklás megjelenítése nélkül, halljuk a sírbeszédeket.) Ez az eljárás gazdag asszociációs lehetőségeket nyitó, újszerű, auditív elemek segítségével kihagyásos módon idézi meg a testvérgyilkosságot, és egyszersmind elkerüli a kimerült szófordulatok (például a *hörgés, halálhörgés, véghörgés* kifejezés) használatát.[105]

Ez a megoldás nagyon hasonlít ez előző versszak pokolbéli malmának zokogásához (34). Bravúros felfedezés volt Milbacher Róberttől, hogy végre talált a pokolban egy, a verssel összefüggésbe hozható malmot.[106] Ennek az adaléknak a segítségével némi betekintést nyerhetünk Vörösmarty alkotói munkájának abba a részébe, hogy miként használja fel saját céljára a rendelkezésére álló irodalmi, kulturális és egyéb hagyományokat, de ez nem teszi szükségtelenné a zokogó malom versbéli helyértékének tisztázását.

Kulturális kódként nem igazán működőképes az a költői kép, mely egy 18. századi, alig ismert, magyar félrefordításon alapul. A Bessenyei-féle malom olyan kevéssé

104 1Móz 4, 3–8

105 Lásd: Eötvös Loránd Kutatási Hálózat, Nyelvtudományi Kutatóközpont adatbázisai közül a *Magyar történeti szövegtár: A magyar nyelv nagyszótárának korpusza* „halálhörgés" címszó. Hozzáférés: 2021.08.26, http://www.nytud.hu/hhc/; [Gessner], „Ábel' halála…", 159, 175.

106 Milbacher, „»Szóval ennyit…«", 155–156.

ismert referenciális alapot biztosít, hogy a recepció eddigi története során senki sem tudott róla. Ez is hozzájárulhatott ahhoz, hogy nagyon eltérő javaslatok szülessenek a kérdés tisztázása érdekében. Áfra János azokkal a kis malmokkal hozta összefüggésbe, melyek „csak árvízkor, felhőszakadáskor vagy […] hóolvadáskor, egyszóval pokol időben" forogtak, és melyeket „a nép pokolidő-malomnak is" nevezett".[107] Szilágyi Ferenc Ixión szárnyas, tüzes kerekével azonosította.[108] Ezekre válaszként Martinkó András amellett érvelt, hogy Vörösmarty versében „semmiféle malom nincs a pokolban", és a sornak valójában ez az értelme: Ki zokog malom módjára a pokolban?[109] Áfra tárgytörténeten alapuló és Szilágyi antikizáló elképzelését számomra meggyőzően cáfolta Martinkó. Bár Milbacher és Martinkó a pokolbéli malom létét illetően ellentétes véleményen van, saját értelmezésem szempontjából ennek szinte semmi jelentősége sincs. Martinkó érvelése ugyanis arra megy ki, hogy referencia hiányában is értelmet adjon a sornak, Milbacher pedig talált ugyan egy szöveghelyet, mely referenciaként szolgálhat, de kulturális beágyazottságának hiánya miatt ez nem ad semmi többletet a mondat általános szabályok szerinti jelentéséhez. A „Mi zokog mint malom a pokolban" kérdésre a szintén kérdés formájában érkező lehetséges „Vert hadak vagy vakmerő remények" válasz ilyen körülmények között lényegében ugyanazt jelenti, akár van, akár nincs malom a pokolban. A sírbeszédek és a pokolbéli malom példája azt mutatja, hogy Vörösmarty keveri az erős kulturális kódként működő motívumot az olyanokkal, melyeket különösebb kultúrtörténeti utalás nélkül kell vagy lehet értelmezni. Ez, mint azt *A vén czigány* recepciója mutatja, azt eredményezi, hogy a befogadó ez utóbbiak esetében is keresi a referenciális alapot. A sokszor sikertelen, de eredménytelenségét be nem látó értelmezői erőfeszítés homályos távlatot ad a szövegnek; valami olyasmit, melyről Vörösmarty egyik csodálója, maga is nagy költő, Nemes Nagy Ágnes ír éppen az *Előszó* kapcsán:

> van-e erősebb érzelemnövesztő közeg a versben, mint a homály vagy a félhomály terméke? Régi dolog ez. Használ, de még mennyire használ a vers emóciókeltő erejének a fél értelem vagy alig értelem ezer fajtája, olyan apróságok, mint az idegen vagy elavult szó, és tovább, a versmondat töredezettsége, a képtelen kép, a sejtető dadogás, a ködös alany, az elharapott állítmány – mindaz, ami félig van, ami kiegészítésre, izgatott lelki aktivitásra késztet. Vagy ellenkezőleg, álomszerű lebegésbe, világos-sötét kavargásba úsztat saját, ismeretlen lelki tartományaink felé.[110]

Ez az eljárás nemcsak érzelmi és intellektuális erőfeszítésre sarkallja a befogadót, hanem beleillik egy, a világgal meghasonlásban lévő, bortól, zenétől és saját indulatos beszédjétől közel önkívületbe kerülő lírai én megnyilvánulásaiba is.

107 Áfra, „Malom a…", 384.

108 Szilágyi Ferenc, „Malom a pokolban…", 111–112.

109 Martinkó, „Milyen malom…", 633–634.

110 Nemes Nagy Ágnes, „Vörösmarty Mihály: *Előszó*", in Nemes Nagy Ágnes, *Szőke bikkfák: Verselemzések,* 98–109 (Budapest: Móra Könyvkiadó, 1988), 100.

Az a váltás, hogy az 5. szakasz biblizáló képsorát egy antik görög mitologéma követi, arra mutat, hogy a versszak motívumai nemcsak a biblikus narratíva szerint rendeződnek, hanem érdemes számolni egy más elvű szerkesztettséggel is.[111] Az istenülés, bűn, szenvedés egymásutánja a Prométheusz-emblémával is összefüggésbe hozható. A tűz és a mesterségek segítségével az embert az istenekhez közelebb emelő hős párhuzamba állítható az égi hatalomra törő angyal, a tiltott tudást megszerző ember, s az áldozatának elfogadására vágyó Káin esetével: ők mind az istenülés, az Istenhez való közeledés szándékával cselekedtek. (Nem hagyható figyelmen kívül a különbség, hogy Prométheusz nem a saját javára követte el a Zeusz haragját kihívó, az ember istenülését elősegítő tettét.) A négy történetben az a közös mozzanat, hogy az ég felé irányuló törekvéseket, legyenek azok bármilyen formájúak, a felsőbb hatalom visszautasítja.[112] Az indulatosság magas fokán álló beszélőben hallucinációja során ennek az asszociációs kapcsolatnak a révén idéződhet fel a görög titán kínja. A vers 45. és 46. sorából ([„hallanók…] / A keselynek szárnya csattogását, / Prometheusznak halhatatlan kínját.") nem derül ki, hogy Prométheusz történetének mely változatára utal a szöveg,[113] de a kontextus, a korábbi példák analógiája alapján, arra tereli az értelmezést, hogy az embereknek minőségi életet adó Prométheusz elősegíti részleges istenülésüket, ami az égiek szemében bűnnek számít, és szenvedéssel teli büntetést von maga után.

Az emberiség jótevőjeként vagy életre keltőjeként megjelenő Prométheusz – vagy a kapcsolódó kínok jelzésével, vagy anélkül – már Vörösmartyt megelőzően általánosan elterjedt toposz volt. 1785-ben Kazinczy Gessner-fordítása kapcsán Báróczi Sándor így biztatja ifjú pályatársát: „Légy ébresztő példája az el zsibbadt Magyar ifjúságnak. Légy második Prometheus; lelkesítsd meg az elevenség nélkül heverő testeket".[114] *A nemzet csinosodása* (1795) záró bekezdésében, mely az írói mesterség emelkedett hangvételű összefoglalása, szintén magyarázatot nem igénylő viszonyítási pontként jelenik meg az emberiséget civilizáló titán: „Az igaz Litterátor hozza le, mint egy második Prometheús, az Égből a' *Bőltsesség*' szép Világát".[115] 1815-ben Kazinczy magyarul megjelenteti Gessner *Első hajós*át (az eredeti mű publikálása: 1762), melyben az első hajó megalkotásának történetét elmondó narrátor a tengeri hajózás jótéteményeit és veszélyeit vizionálva így méltatja a jövőbeni tengerészeket: „Illy merész, illy találmányos a' Prométheuszi nemzet. Istenek' tüze lobog mellyeikben, 's a' rettentő veszély még ingerli csüggedni-tudatlan merészségeket!"[116] Vörösmarty az 1837-es *Elméleti töredékek*ben

111 Vö. S. Varga Pál, „Ellenséges istenek Bábele: A romantikus »új mitológia« alakulása Vörösmarty lírájában", in *Médiumok, történetek, használatok: Ünnepi tanulmánykötet a 60 éves Szajbély Mihály tiszteletére*, szerk. Pusztai Bertalan, 128–139 (Szeged: Szegedi Tudományegyetem Kommunkiáció- és Médiatudományi Tanszék, 2012), 133.

112 Vö. S. Varga, „Ellenséges istenek…", 131.

113 Vö. Milbacher, „»Szóval ennyit…", 162–164.

114 Báróczi Sándor Kazinczy Ferenchez, Bécs, 1785. in Kazinczy, *Levelezése*, 1:76.

115 Kármán József, „A' nemzet' tsinosodása", in *Első folyóirataink: Uránia*, kiad. Szilágyi Márton, Csokonai könyvtár: Források: Régi kortársaink 6, 302–316 (Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 1999), 316.

116 [Gessner Salamon], „Az első hajós: Két könyvben", in Kazinczy, *Szép Literatúra*, 215–229, 225.

a „komoly színmű" hatásmechanizmusát fejtegetve a drámai hős jellemzése kapcsán használja példaként Prométheusz küzdelmeit és szenvedését:

> A' sorstól elsodort 's megbuktatott ember is igen érdekes lehet az által, ha [...] külső óriási hatalom ellen nemesen 's állhatatossággal nagy célokért küzd, ha szenvedéseiben nagy, 's benne az emberi lélek' méltóságát nyavalygás 's erőtlen panasz nem alázzák meg. [...] Igy küzd a' lelánczolt Prometheus, az emberek jótevője, nagy lelki erővel, isten maga is, az istenektől reá mért kínokkal [...]. Nyögéseit hallani a' testi fájdalom miatt; de lelke vádat tesz az őt gyötrő istenek ellen, azoknak bukását jövendöli; 's nincs hatalom, melly engedésre bírja.[117]

Talán ennyiből is látszik, hogy a Prométheuszra való utalás egy erős kulturális kód alkalmazását jelenti. Egy kevéssé körülírt Prométheusz-embléma esetén, amiképp Vörösmarty versében, a kontextus nagy szerepet játszik abban, hogy a hőshöz kapcsolódó különböző történetek mely elemeinek legyen jelentősége. A vén cigány hallucinációiban csupán a szenvedő Prométheusz tűnik fel, de fontos eltérés a korábbi három emblémához képest, hogy míg itt nincs, ott mindig van negatív konnotációja a megjelenítetteknek: „Hulló angyal", „őrült lélek"; „lázadt ember"; „Gyilkos testvér". Ha ezt annak összefüggésében értékeljük, hogy Vörösmarty 1837-es tanulmányában a másokért méltatlanul szenvedő, és igaza tudatában az istenek bukását jövendölő *hősként* jelenik meg Prométheusz, akkor ennek az emblémának arrafelé tolódik az értelmezése, hogy az istenülési törekvés nemes, az égiek reakciója pedig igazságtalan színben tűnik fel. Ebben az összefüggésben konfliktusba kerül egymással az égiek és a vén cigány ítélete. A biblizáló három esettől eltérően, ahol az Isten és a vén cigány ítélete egybeesni látszik, úgy tűnik, hogy az antik, pogány történet, melyben az istenek ártatlanok szenvedését okozzák, az emberbarát hős igazát példázza. Ez pedig a beszélő indulatait a lázadás irányába viheti. A későbbiek szempontjából fontos kiemelni, hogy pusztán az egyetlen, nem keresztyén példa motiválhat isten elleni lázadást. A 4. és 5. versszak tanúsága szerint tehát a hallucinálás állapotában, a tudatosság alacsony szintjén lévő beszélőből az a létélmény kerül felszínre, miszerint az égi szféra olyan mértékben őrzi hatalmát, hogy nemcsak az agresszív támadással vagy engedetlenséggel szemben lép fel büntetőleg, hanem az ember alázatos közeledését is az áldozatot bemutató számára kiszámíthatatlanul fogadja, sőt a hatalom megőrzése érdekében ártatlanok szenvedését okozza.

Az el nem fogadottságnak, a kitaszítottságnak, a magára hagyottságnak ezt az élményét a beszélő számára nemcsak a világ és az emberiség őstörténete látszik igazolni, hanem a saját jelene is. A 16. sorban elhangzó kijelentés („Odalett az emberek vetése.") – mint erről már volt szó – a beszélő személyes élményeként mindennemű emberi erőfeszítés kudarcosságáról szól, így a vers későbbi pontjáról visszatekintve az Istenhez való viszony is beleérthető a mondatba. Ugyancsak a beszélő jelenére utal a 25. és 26. sor („Háború van most a nagy világban, / Isten sírja reszket a szent honban."), melyek a

117 Vörösmarty Mihály, „Elméleti töredékek", in Vörösmarty Mihály, *Dramaturgiai Lapok: Elméleti töredékek – színbírálatok*, kiad. Solt Andor, Vörösmarty Mihály összes művei 14 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1969), 49–51. Vö. Milbacher, „»Szóval ennyit...«", 162–163.

vén cigány világgyűlöletének és elkeseredésének egyik fontos okát mutatják meg. Arról, hogy a beszélő személyében Vörösmarty milyen lelki diszpozíció megteremtésére törekedhetett, milyen ihlet hatása alatt zajlott ez a folyamat, a 26. sor variánsai fontos adalékkal szolgálnak. A kéziratokból három változat olvasható ki:

1) A' megváltó megfordúlt sírjában
2) A' megváltó elfordúlt sírjában
3) Isten sírja reszket a' szent honban.[118]

A végleges változat létrejöttéről Tomori Anasztáz visszaemlékezése és a kézirat alapján az állapítható meg, hogy Vörösmarty a cenzúrára való tekintettel barátai tanácsára cserélte fel a második variánst a harmadikra.[119] Feltehetően teológiai megfontolások voltak az ügy hátterében, mert, mint Jelenits István fogalmaz, a barátok „hittagadást" láthattak benne, ugyanis a keresztyén hit szerint „a Megfeszített teste nem maradt a sírban. Jézus föltámadt, többször meg is jelent tanítványai előtt, s Egyházát éppen föltámadásának tanújaként küldte a világba."[120] A teológiai korrekció mellett a sor megőrzi azt a funkcióját, hogy a háború megrendítően pusztító voltát kiemelje. Egy, az érvelésem szempontjából fontos, több összetevő által létrehozott jelentés azonban eltűnt a végleges változatból: az Isten magára hagyja a háborúság bűnébe süllyedt embert, hiszen *el*fordul tőle. A szókapcsolatot valóban lehet a *forog a sírjában* szólás alapján úgy értelmezni, hogy az öldöklés ellen a holtában is felháborodik, tiltakozik valaki,[121] de okkal lehet számolni azzal is, hogy az *elfordul* igének *A magyar nyelv nagyszótára* számon tartja azt a jelentését is, hogy „[vmely ok miatt, pl. elutasítása jeleként v. érdektelenné válva] (a továbbiakban) nem foglalkozik vmivel vki".[122] Ezt az értelmezést támogatja a biblikus és liturgikus nyelvnek az az idevágó kifejezéskészlete, mely a *fordít* igére épül. Ezzel élve a könyörgő úgy törekszik megnyerni a kegyelem kiáradását, hogy az Isten tekintetét, arcát kívánja magára vagy a könyörgés tárgyára fordítani, irányítani. Ez a formula szerepel az ősi ároni áldásban:

> Álgyon-meg téged az Úr, és őrizzen-meg téged. Mutassa néked orczáját az Úr, és könyörüllyön rajtad. Fordittsa hozzád orczáját az Úr, és adgyon néked békeséget.[123]

A formula elterjedtségére csak egy példát idézek a zsoltárokból:

118 Vörösmarty, *Kisebb költemények*, 3:589.

119 Uo., 3:577, 589.

120 Jelenits István, „*A vén cigány* – és a *Biblia*", in Fűzfa, szerk., A vén cigány: *A Székesfehérvárott...*, 89–96, 90. Vö. Kappanyos, „Az avantgárd...", 154; Kappanyos, „Egy romantikus...", 351; Szegedy-Maszák, „*A vén cigány*...", 254–255.

121 Jelenits, „A vén...", 90.

122 Ittzés, főszerk., *A magyar nyelv nagyszótára*. Vö. *A magyar nyelv értelmező szótára*.

123 4Móz 6, 24–26.

> Ne fordits-el tőlem az orczádat: ne térj-el szolgádtól haragodban. Légy ségítőm: ne hadgy-el engem, se meg ne útálly engem én üdvözítő Istenem.[124]

A zsoltáridézet azt is megmutatja, hogy az Isten elfordulása, arcának elrejtése veszedelmes haragot, ítéletet jelent az ember számára. Erre példaként lehet felhozni Ezékiel könyvéből az Úr szavait Izrael földjének veszedelméről: „És el-fordítom az orczámat ő-róllok, és meg-ferteztetik az én titkomat: és bé-mennek abba a' kóborlók, és meg-ferteztetik azt."[125] A formula *Biblián* kívüli használatát mutatja, hogy a már idézett *Ábel halálá*ban Thirza ezt használja, mikor Káinért könyörög: „ne fordulj-el a' te haragodban a' bűnöstől! ne vond-el tőle kegyelmedet!"[126]

Az idézett szövegek kontextusában kézenfekvőnek látszik, hogy a második variáns a bűnös (háborúzó) emberiség magára hagyását jelenti: szenvedje csak el az ember a maga bűnös voltának következményeit. Az első és a második variáns közötti különbség is ezt erősíti meg, hiszen ha csupán a mozgás képzetének felidézése az alkotói szándék, nincs szükség a *megfordul* igét *elfordul*ra javítani. A kép komorságát tovább növeli, hogy a szentháromságnak éppen az a személye fordul el az egymást gyilkoló (Káin nemzetségéből származó) embertől, akihez a keresztyén hit a bűntől való megszabadításának, a teremtő Isten megbékéltetésének üdvtörténeti tettét kapcsolja.

Az első és második variáns hittagadó jellege nemigen látszik feloldhatónak. Vörösmarty könnyen engedett is a baráti tanácsnak, ami arra utal, hogy a sor *teológiai problematikusságát* elismerte, és a publikálás elől az akadályt elhárította. Mindez nem befolyásolja azt, hogy a második variáns *poétikai helyénvalósága* mellett ne lehetne érvelni: az elkeseredettség és az alkoholos befolyásoltság az inkvizíció előtt egykor bizonyára nem szolgált volna mentségül, de a versolvasónak figyelembe kell venni, hogy itt egy vén cigány beszél, akiből a bor és a zene az artikuláltság különböző fokán álló sérelmeket fakaszt fel, ami teológiai normaszegést is eredményez. Jelen értelmezés szerint annak van jelentősége, hogy az égiek távolságtartó gesztusa, mely a 4. és az 5. szakasz központi kérdése, valamilyen formában már a 3. szakaszban fellelhető. Igaz, a végleges változatba nem a második variáns került be, mely megrendítőnek mutatja az Isten emberhez való viszonyát, ám a változtatás külső nyomás hatására történt. Bármi legyen is a publikált verzióban, az ihlet fókuszáról a variánsok sokat el tudnak árulni, és ez orientáló lehet a végleges szöveg értelmezése során.

Visszatérve az 5. szakasz végéhez, az ottani variánsok azt mutatják, hogy Vörösmarty a 6. versszak kezdetén a beszélő életét meghatározó személyes élményének megfogalmazásával próbálkozott, majd feladta ezt a koncepciót, és a bibliai narratívát folytatva a Noé bárkája motívumára építette a folytatást. Úgy tűnik, ebben az esetben a variánsok direktebben fogalmazzák meg azt az alapélményt, melyet a végleges változat több elem összjátékaként rajzol ki. Az 5. és 6. szakasz közé ékelve három áthúzott változatot őrzött meg a kézirat (51):

124 Zsolt 27 [26], 9. Lásd még: Zsolt 143 [142], 7.
125 Ezék 7, 22. Lásd még: Ésa 54, 8.
126 [Gessner], „Ábel' halála…", 175.

1) Húzd! neked sem szolgált a' szerencse
2) Mi……ál. kis czigány korodban
3) Mennyit küzdél ima 's csüggedés közt[127]

Mind a három sor az elesettség jelzésére szolgál; a második, mely az áthúzás miatt nem olvasható ki teljesen, feltehetően valamilyen kellemetlen gyerekkori tapasztalatot elevenít fel mint az életét nagyban befolyásoló élményt. Értelmezésem szempontjából a harmadik változatnak van a legnagyobb jelentősége, amely azt idézi fel, hogy a beszélő miként élte meg az Istenhez való viszonyát. Az ima Isten megszólíthatóságának, a csüggedés a magárahagyottság érzésének idejét jelzi: az élet e két élmény terhes és küzdelmes dinamikájában telik. A megélt életnek ez az összefoglalása beleillik a biblikus–mitologikus képek formájában felszínre jutott élmények világába.

A helyzetdal műfaji követelményeinek megfelelően az 5. versszak végére tehát plasztikusan kirajzolódnak azok a benyomások, amelyek a beszélőt a tudatosság különböző fokán kezdettől szorongatták, és amelyek nyomasztó hatásától a bor, a muzsika és a dühöngő mulatás segítségével szabadulni kíván. A végleges változatban az emberi erőfeszítések hiábavalóságát, és a társait pusztító gyilkos természet okozta háborút közvetlen, saját élménynek mutatja a szöveg (16, 25), míg az ég folytonos elutasító gesztusa a kulturális hagyomány közvetítésével válik a beszélő számára személyes tapasztalattá (4. és 5. szakasz). A testvérgyilkos Káintól származó, háborúzó emberiség képzete, valamint az az élmény, hogy az isteni szférához való közeledés a bűnnel kapcsolódik össze, a tisztátalanság és a bűnre teremtettség[128] érzésével tölti el a beszélőt. Mindez a ránehezedő teher agresszivitást vált ki belőle. Ezt a lelkiállapotot jelzi a pusztító hangulatú muzsikára való felszólításon és a hallucinációk sorozatán túl a 63. sorhoz kapcsolódó áthúzott variáns, melyben dühöngő önmagát fegyelemre intő gesztus jelenik meg: „*Mit dörömbölsz olly kevély haraggal?*"[129] Az 5. versszak végén még nem látszik, hogy a harag ki vagy mi ellen fordul. Csetri Lajos a korábban tárgyalt prométheuszi kép kapcsán azt érzékeli, hogy a beszélő „mintha már nemcsak az emberi természet ellen panaszkodna, hanem az egész világegyetem mítoszi rendjének igazságtalansága ellen is".[130] A versnek ezen a pontján különleges feszültség forrása az is, hogy a vén cigányban felgyűlt indulat ember, világ és Isten ellen egyaránt fordulhat. Fokozott ez a feszültség akkor, ha ismert, hogy Vörösmarty alkotott olyan lírai ént is (egy önarcképet), aki a szabadságharc összeomlására reflektálva Isten, világ és ember ellen is képes volt fordulni: „Setét eszmék borítják eszemet / Szivemben isten-káromlás lakik / Kivánságom: vesszen ki [a] világ / 'S e' földi nép a' legvégső fajig".[131]

*A vén czigány*ban nem ez történik. A 6. versszakban változik a kommunikációs szituáció: a beszélő már nem látomásairól számol be, hanem a felkorbácsolt indulatok ál-

127 Vörösmarty, *Kisebb költemények*, 3:590.
128 Lásd: Csetri, „A vén…", 371.
129 Vörösmarty, *Kisebb költemények*, 3:591.
130 Csetri, „A vén…", 382. Lásd még: uo., 383.
131 Vörösmarty Mihály, „[Setét eszmék borítják …]", in Vörösmarty, *Kisebb költemények*, 3:175.

tal felkavart belső élmények hatására egy fohászba hajló átkot mond.[132] A kirobbanó harag a vétkes ember ellen irányuló kifakadásban artikulálódik, és úgy tűnik, az égi szférával szemben érzett sérelem itt nem jut a verbális megformáltság szintjére. („A vak csillag, ez a nyomoru föld / Hadd forogjon keserű levében, / S annyi bűn szenny s ábrándok dühétől / Tisztuljon meg a vihar hevében,") Ez az átok, mely az özönvíz eljövetelének kívánásában nyer formát, jól illeszkedik a vers képi világába és narratív rendjébe. A bibliai eseménysorban Káinét Noé története követi, tehát a vén cigány asszociációs menetébe kézenfekvően következik az első gyilkosság után a föld pusztulása. Ennél azonban sokkal fontosabb az özönvíz illeszkedése a vers képrendszerébe. A 2., 3. és 4. szakasz vihar képzete nem véletlenül előzi meg az özönvíz felbukkanását. A 6. szakaszból visszatekintve az a lelki folyamat rajzolódik ki, hogy a zene nyelvét jól beszélő muzsikus miként jut oda, hogy a világgal való meghasonlottságára olyan érzelmi és verbális választ tudjon adni, mely megkönnyebbülést hozhat számára, azáltal, hogy megtalálja haragjának tárgyát és kifejezésének formáját. Az átokmondás előtti részében a gondolati és érzelmi csapongások (viharos zene, rohanat, hallucinációk) végig az özönvíz pusztító képzete körül forogtak, anélkül, hogy a beszélőben tudatosodott volna ez a tényező, mely lelke dinamikáját szinte teljesen hatalmában tartotta. A kimondás sikere és az, hogy a korábbi kevéssé körvonalazott indulatok az átokmondásban pontos megfogalmazást, formát nyernek, hozzájárul a düh lecsillapodásához.

A kommunikációs funkciót tekintve az átok annyiban rokon az imával, hogy mind a kettőnek mellőzhetetlen eleme a felsőbb hatalommal való kapcsolatteremtés szándéka.[133] A magárahagyottságtól szenvedő lélek, akit az 51. sor egyik variánsa az ima és csüggedés kettősségével jellemzett, a sértett indulatok tetőpontján rátalál arra a beszédtípusra, mely az éggel való kapcsolatteremtés egyik formája. A verbális agresszió kiélése révén az átokmondás nemcsak csökkenti a felhalmozódott feszültséget, hanem megteremti a lehetőséget arra is, hogy a beszélő kielégítse azt a vágyát, hogy harmonikus kapcsolatba kerüljön a felette lévő, transzcendens szférával. Az átokmondás itt alkalmazott formája ez utóbbit különösen elősegíti. A vén cigány belehelyezkedik a mitikus–bibliai korszak testvérgyilkosság utáni és özönvíz előtti idejébe, és *hadd*-szerkezetet alkalmazva ad hangot vágyainak. A *hadd* itt erős vágyat és ráhagyást egyszerre fejez ki.[134] A vén cigány ezen a ponton oly módon hagyatkozik rá Isten akaratára, hogy ennek az akaratnak a teljesülését maga is erősen kívánja. Mindez oly eseményhez kapcsolódik, melynek bekövetkezése, így az átok eredményessége nem kétséges. Ebben a pillanatban nem kevesebb történik, mint hogy a beszélő megéli az Istennel való össz-

132 Vö. V. Gilbert Edit, „Kétségbeesés-terápia: Tombolás, önbüntetés, kifáradás és kilábalás", in Fűzfa, szerk., A vén cigány*: A Székesfehérvárott…*, 54–62, 60; Gintli, „Kollokvialitás és…", 87; Pap, „A nyelvi…" 164–165; Kovács Ida, „»Hol reményben, hol bánatban« – Vörösmarty emlékezete: A kápolnásnyéki Vörösmarty Emlékmúzeum 2012. március 14-én megnyílt új, állandó kiállítása", in Fűzfa, szerk., A vén cigány*: A Székesfehérvárott…*, 373–382, 381.

133 Lásd: Bálint Péter, „Az átok-mondás és a megkötésből szabadulás hermeneutikája", *Alföld* 64, 4. sz. (2013): 56–75.

134 Szűcs Márta, „A hadd problémaköre", in *Lingdok 9.: Nyelvész doktoranduszok dolgozatai*, szerk. Gécseg Zsuzsanna, 193–214 (Szeged: Szegedi Tudományegyetem Nyelvtudományi Doktoriskola, 2010), 205–211.

hangot, mintegy cselekvőként lép fel az Isten oldalán, azaz öntudatlanul a vágyott istenülés élményében részesíti önmagát anélkül, hogy bűntudata keletkezne.

Az Istennel és a világgal való – Erdélyi János értelmében vett – kiengesztelődést segíti, hogy a vízözön történetébe nemcsak a pusztulás, a világ bűnös részének megsemmisítése tartozik bele, hanem az igaznak talált Noé megmentése és az az ígéret is, hogy Isten soha nem hoz hasonló pusztítást a földre. A megtisztulásra irányuló kérés így már nem átok, hanem fohász formában fogalmazódik meg, de változatlanul a *hadd*-szerkezet alkalmazásával („És hadd jöjjön el Noé bárkája, / mely egy uj világot zár magába"), ami a két eltérő beszédtípust, az átkot és a fohászt zökkenőmentesen kapcsolja egybe. A lázadás lehetőségét magában rejtő indulat így fordul (a beszélő számára is) szinte észrevétlenül az Istennel való összhangba.

A 7. szakasz elején a kommunikációs szituáció lélektanilag indokolt módon ismét változik. A 61. sorban („Húzd, de mégse, – hagyj békét a húrnak") a vén cigány az előző strófát lezáró refrént elmondva újra kezdi azt, de az első szó után megtorpan, és új magatartást képviselő beszédre vált. A megtorpanás okát abban lehet fellelni, hogy míg korábban a refrén, mely a szorongató gondok összefoglalása és a belső feszültség levezetését szolgáló muzsikálásra való biztatás volt, fokozta (vagy fenntartotta) az indulati szintet, addig ezen a ponton a beszélőnek már nincs szüksége erre, hiszen a fohászba forduló átok kimondásának hatására, és a lelki feszültség generálta asszociációs sorozat befejeztével ő már a megnyugvásban lett érdekelt. Az a tény, hogy a beszélő a refrén után újfent a refrénbe kezd, azt mutatja, hogy eddigi mondandója, panaszainak sora elfogyott, s a hirtelen keletkezett új helyzetben – adekvát tartalom helyett – a jól begyakorolt panel jön a szájára. A pillanatnyi zökkenő után („Húzd" – a szavalatok itt mindig nagy szünetet tartanak) a vén cigány az adott lélektani helyzetre reagálva, az első három szakasz beszédmódjára visszatérve az éppen kialakult lelkiállapotának megfelelő viselkedésre szólítja fel önmagát.

Ezt a beszédmódot a bizonyosan eljövendőnek mondott ünnep fényében a kiengesztelődés határozza meg. („Lesz még egyszer ünnep a világon, [62] / Majd ha elfárad a vész haragja, [63] / S a viszály elvérzik a csatákon, [64] / Akkor húzd meg újra lelkesedve [65] / Isteneknek teljék benne kedve [66]"). Az ünnep eljövetelének bizonyossági foka növekedett az alkotási folyamat során, hiszen az első változatban a „Lesz talán még ünnep a' világon" sor[135] olvasható. Ugyanakkor az ünnep eljövetelének vannak feltételei, melyek a véglegességüket tekintve különböző státuszúak: a vész haragja elfárad, azaz még újra fellobbanhat, míg a viszály elvérzik, azaz végleg megszűnik fenyegető tényező lenni. Az elfáradásban rejlő átmenetiség kiemeli az ünnep fogalmának eredendő időleges jellegét. Ennek a megbékélés lételméleti megalapozottsága szempontjából van jelentősége. A vén cigány jövőképe tehát nem egy, a korábbihoz képest minőségileg teljesen megváltozott világrendre épül, hanem egy mulandó ünnepi pillanatra, melyben a földiek közötti béke az ember Istenhez való közeledésének lehetőségét teremti meg. Míg a 63. és 64. sor az emberi feltételekről szól, addig a 65. és 66. a beszélőnek az isteni világhoz való viszonyára utal. A 66. sor megerősíti azt a korábbi fejtegetést, miszerint valóban az a vén cigány létélménye, hogy az

135 Vörösmarty, *Kisebb költemények*, 3:591.

ég elutasítja és bűnnek bélyegezi az ember felfelé irányuló törekvéseit, hiszen megbékélésnek egyik fő eleme éppen az, hogy megszületik benne a remény, miszerint végre az isteneknek kedves módon tud majd az éghez közeledni. Ezzel összefüggésben értelmezendő a 65. sor „lelkesedve" módhatározója. A Czuczor–Fogarasi szótár a *lelkesedik* ige jelentéséről ezt írja: „Lelkében magas, nemes vágyak gerjedeznek, vagy képzelő tehetsége föntebb szárnyakra emelkedik"[136] A 19. századi szövegekben határozottan kitapintható a *lelkesedés* szónak valamiféle transzcendenciára utaló jelentésmozzanata. Erre jó példa, hogy Kölcsey az 1826-os *Nemzeti hagyományok*ban a költészet meghatározásakor arról ír, hogy ihletett állapotban a költőnek „sötéttisztában, homályon általsúgárzó glória közt tetszik fel a természet", és hogy ő „a lelkesedés pillantatiban a tapasztalás nyomvasztó világából kikapva él".[137] Az érzékszervekkel tapasztalható tárgyi világtól a lelkesedés segítségével emelkedik a lélek a dicsfénnyel sejtelmes átszőtt égi világ felé.[138] Bőségesen lehet hasonló példákat találni a kor irodalmi szövegeiben.[139] A *lelkes* szó származékaiból a mai köznyelvben ez a transzcendens jelentésárnyalat kikopott,[140] de Vörösmarty versében éppen ezzel az ég felé forduló gesztussal remél élni majdani zenéjében a vén cigány.

A megváltozott lelkiállapot tükreként a vers végére olyan négy sor kerül, melyet az öröm jegyében való muzsikálás határoz meg. A hegedülésre való felszólításból kikerül a pusztulással való fenyegetettség mozzanata, és helyette az öröm jelenik meg motiváló tényezőként („Húzd, ki tudja meddig húzhatod, / Mikor lesz a nyűtt vonóbul bot" → „Akkor vedd fel ujra a vonót, / És derüljön zordon homlokod"); a mámor pszichológiai motivációja és fizikai kelléke spiritualizálódik és metaforizálódik („Sziv és pohár tele búval borral" → „Szűd teljék meg az öröm borával,"). Az a tény, hogy a záró sor tartalma lényegében változatlan marad („Húzd rá cigány, ne gondolj a gonddal" → „Húzd, s ne gondolj a világ gondjával"), arra utal, hogy bár lelki tisztaságérzet szempontjából jelenős különbség van az alkoholos mámor és az ünnep okozta felejtés között, a beszélő szerint az ünnep is csak a szorongató körülmények háttérbe szorítását és nem megszűnését jelenti.

Az eddigiekből látható, hogy a vers végére a kiengesztelődés nem diszkurzív logika mentén, hanem a beszélő asszociatív működése és érzelmi dinamikája révén születik meg. A vers műfajából fakadóan a szöveg nem tartalmaz semmilyen, a befogadónak címzett didaxist. Hatóereje nem kis részben abban rejlik, hogy a lélektanilag gondosan kimunkált lelki folyamat meggyőzően, mintegy esettanulmányként mutatja meg, hogy drámai meghasonlások után miképpen juthat a lélek az ünnep adta pillanatnyi

136 Czuczor és Fogarasi, szerk., *A magyar nyelv szótára*.

137 Kölcsey Ferenc, „Nemzeti hagyományok", in Kölcsey Ferenc *Összes művei*, kiad. Szauder Józsefné és Szauder József, 3 köt., 490–523 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1960), 1:491–492.

138 Gyapay László, „»a költészet jótétei nem éppen kézzelfoghatók«: A világkép egyeműsödésének szerepe Kölcsey költészetfelfogásában", in *Szívből jövő emlékezet: Tanulmányok Kölcsey Ferenc* Nemzeti hagyományok *című írásáról*, szerk. Fórizs Gergely, Hagyományfrissítés 1, 125–143 (Budapest: Reciti Kiadó, 2012), 133–136.

139 Lásd Eötvös Loránd Kutatási Hálózat, Nyelvtudományi Kutatóközpont adatbázisai közül *Magyar történeti szövegtár: A magyar nyelv nagyszótárának korpusza* „lelkesül" címszó. Hozzáférés: 2021.09.26, http://www.nytud.hu/hhc/.

140 *A magyar nyelv értelmező szótára*.

megnyugváshoz. A múlékonyságot azért fontos hangsúlyozni, mert bár a beszélő lelkét eltölti a szorongásoktól való szabadulás reményének eufóriája, az olvasó, aki kívülről látta a lelki történéseket, azt is érzékeli, hogy a szeme előtt lezajlott folyamat az „Egyszer fázott, másszor lánggal égett" elve alapján könnyen megismétlődhet. Sőt benne az is tudatosulhat, hogy a vén cigány lelkiállapotának fordulatát az átokmondás, lényegében egy tehetetlen ember pótcselekvése okozta. Mindez a szenvedésteli erőfeszítéssel kiküzdött megnyugvás törékeny voltát emeli ki. A zárlat – ebből a szempontból – már korántsem csupán a „feloldó optimizmusba" fordulás[141] jegyeit viseli magán. Ezt az is nyomatékosítja, hogy a vers utolsó szószerkezete a *világ gondja*.

A drámai hatásról értekezve Vörösmarty azt írja, hogy a „sorstól elsodort 's megbuktatott ember is igen érdekes lehet az által, ha ezen külső óriási hatalom ellen nemesen 's állhatatossággal nagy czélokért küzd, ha szenvedéseiben nagy, 's benne az emberi lélek' méltóságát nyavalygás 's erőtlen panasz nem alázzák meg".[142] Ennek szellemében a vén cigány személyében Vörösmarty egy olyan figurát teremtett, aki hétköznapisága ellenére óriási hatalmakkal, az ember félelmetes pusztító természetével és az istenek elutasításának érzetével küzdve kétes sikert látszik elérni, de a küzdelem és az azzal járó szenvedés nagysága a művészi érdekességet nem tagadja meg tőle.

Summary

László Gyapay

Repudiated by Gods: Offendedness and Remorse as the Underlying Factor Motivating the Text Mihály Vörösmarty: *The Old Gipsy*

There have recently been attempts to present *The Old Gipsy* (1854) by Mihály Vörösmarty as a poem, which is to be understood in the perspective of twentieth century poetics. As a reaction, this paper makes an effort to interpret the text as a soliloquy, a genre very popular in nineteenth century Hungarian literature. According to this approach, the tipsy and offended figure of an old gipsy (not a self-portrait of the poet!) is created in the poem. By way of addressing himself, the old gypsy's desperation and the reasons for it are made clear. The emotional utterings of the speaker sound random and incoherent so long as we expect a rational way of reasoning, but if we regard his talking as a series of associatively connected ideas, we get the portrait of a man, who is struggling with the experience of being abandoned by Gods and, who seems to be convinced by Biblical and mythological examples that any approach towards the celestial sphere is regarded as sin. This leads to a peak of psychological tension. In a curse turning into a prayer, the speaker recalls the story of the Flood and the Ark of Noah, which on the one hand releases the spiritual pressure, on the other hand reconciles him with God. The paper describes the emotional dynamics of the speaker, which give an insight into his contradictory and changing relation to God. To support the interpretation, the paper gives a close reading of the text, focuses on some of the variants in the manuscripts and suggests some new contexts to be taken into consideration.

141 Nyilasy Balázs, „Aprócska szeplők…", 171.

142 Vörösmarty, „Elméleti töredékek", 51.

TARI LUJZA

Vörösmarty Mihály, a Pestbudai Hangászegyleti Zenede muzsikusai és más 19. századi zenészek

Életutak találkozása: Vörösmarty Mihály, Rothkrepf (Mátray) Gábor

A Nemzeti Zenede[1] fogalom a muzsikustársadalom körében. A sok viszontagság után létrejött intézmény csak 1867-től működött ezzel a névvel. Korábbi nevei: Pestbudai Hangászegylet (1836), 1839–1840 közt Pestbudai Hangászegyleti Énekiskola, 1851-től pedig Pestbudai Hangászegyleti Zenede. A zenede előzményének története azonban visszanyúlik egészen az 1818-as Schedius-féle zenetársaság létrejöttéig. A társaságról így írt Rothkrepf (1837-től Mátray) Gábor az 1828 januárjától kezdve Vörösmarty Mihály által szerkesztett *Tudományos Gyűjtemény*ben[2] folytatásokban közreadott zenetörténeti munkája második részében:

> A' Tud. Gy. 1818. V. K. 141. l. említést tesz egy 180 muzsika mesterből T. Schedius Lajos Ur vezérlése alatt Pesten felállított muzsikai intézetről. Virágzik e, vagy a' heves idők miatt az új ültetmény elszáradott e, nem tudom.*) – Conservatoriumra volna szükségünk, a' Bétsiek, 's Prágaiak példájára, 's akkor hozhatna a' hazai muzsika kellemetes érett gyümöltsöket.

A társaság működésével kapcsolatos megjegyzéséhez a lapban kiegészítést fűznek: „*Megszűnt a' 2-dik esztendőben. A. R."[3] Nem csoda, hogy Mátray evvel kapcsolatban tájékozatlan volt, mert 1817–1830 közt Széchenyi Lajos gróf családjánál élt nevelőként, akikkel hol Somogyhorpácson,[4] hol Bécsben lakott. Ekként is jelzik a nevét a *Tudomá-*

* A szerző zenetörténész-népzenekutató, a BTK Zenetudományi Intézetének nyugalmazott főmunkatársa. A tanulmány első ízben előadásként hangzott el a *Vörösmarty Mihály és a Pestbudai Hangászegylet* címmel Vörösmarty halálának 150. évfordulója alkalmából a Vörösmarty Emlékbizottság és a Magyar Irodalomtörténeti Társaság szervezésében tartott megemlékezésen 2005. november 19-én Budapesten.

1 Vajdafy Emil, *A nemzeti zenede története: Az intézet 50 éves jubileuma alkalmára* (Budapest: Athenaeum Kiadó, 1890); Tari Lujza és Sz. Farkas Márta, szerk., *A Nemzeti Zenede* (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Budapesti Tanárképző Intézete, 2005.)

2 Fenyő István, „A *Tudományos Gyűjtemény* Vörösmarty Mihály szerkesztése idején (1828–1832)", in *A magyar sajtó története I.: 1705–1848.*, szerk. Kókay György, 309–321 (Budapest: MTA Irodalomtudományi Intézet, 1979).

3 Mátray Gábor, „A Muzsikának közönséges története", *Tudományos Gyűjte*mény 13, 2. sz. (1829): 47–67, 65.

4 Horpácsi népdalgyűjteményéről: Tari Lujza, „Mátray Gábor, a népzenekutató", in *Zenetudományi dolgozatok 2013–2014: Jubileumi kötet a Zenetudományi Intézet 40 éves fennállása alkalmából*, szerk. Kiss Gábor, 385–437 (Budapest: MTA BTK ZTI, 2016).

nyos Gyűjtemény előfizetői közt: „Rothkrepf Gábor, ifjú Gróf Széchényi Nevelője, Bécsben."[5] A zenetársaság azonban – mint az anonim hozzászóló is jelezte – még további két évig, 1818-tól 1822-ig működött, melyről a Nemzeti Zenede történetét először összefoglaló Vajdafy Emil is írt, s egyben fölsorolta a zeneegylet tagjainak és tisztségviselőinek nevét.[6] E tagok közül 1836-ban többen a Pestbudai Hangászegylet alapító tagjai, vagy később tanárai lettek. Az intézmény történetének igazi kezdete ez az 1836-os esztendő, a hangászegylet megalakítása.[7] Az egyletet egy professzionista zenészképzést célzó iskolaként gondolják el, melynek tervezetében már ekkor benne van a „nemzeti conservatorium" elnevezés.

A továbbiakban leegyszerűsítve Zenedének nevezett intézménynek[8] hosszú időn át Mátray Gábor volt a lelke.[9] Kezdetben ő a hangászegylet titkára (1837–1840), majd megnyitott iskolájának 1840-től 1875-ben bekövetkezett haláláig igazgatója és tanára. 1859–1875-ig ő volt a későbbi színitanoda elődjeként létrehozott szavalati tanszék életre hívója és szavalattan-tanára, s egy ideig a zeneegylet „levéltárnoka" (könyv- és kottatárosa). Emellett 1846-tól a Nemzeti Múzeum őreként zenetörténeti dokumentumok fáradhatatlan gyűjtője, képtárának gyarapítója.[10]

Vörösmarty és Mátray pályája több ponton összefonódik, s ez valószínűleg a *Tudományos Gyűjtemény* szerkesztője, illetve a lap olvasója és abba írója kapcsolatával indul (Mátray már korábban is közölt írásokat a lapban).[11] A költő az iskola alapításának évében írja meg a *Szózat*ot, s ebből az évből való *Idához* című verse is, mely egyike a

5 *Tudományos Gyűjtemény* 12, 12. sz. (1828): 168.

6 Vajdafy, *A nemzeti zenede története…*, 7–8.

7 A bécsi Gesellschaft der Musikfreunde (egyszerűbb nevén Musikverein) mintájára létrejött egyesület alapszabályait szintén Schedius és Trextler Antal dolgozta ki. Az egyesület megalakulásának körülményeiről: Isoz Kálmán, „A Pest-budai Hangászegyesület és nyilvános hangversenyei (1836–1851)", in *Tanulmányok Budapest múltjából III.*, szerk. Dr. Gárdonyi Albert és Dr. Némethy Károly, Budapest Székesfőváros várostörténeti monográfiái 5, 165–179 (Budapest: Budapest Székesfőváros kiadása, 1934), 165–167.

8 1851-ben a konzervatórium szó magyar megfelelőjét keresve „zengedélyde", „zenélyde" is fölmerült a lehetséges elnevezések közt. Iványi-Papp Mónika, „A Nemzeti Zenede élete a Pest-budai Hangászegyesületi Énekiskola választmányi ülései alapján (1844–1867)", in *A Nemzeti Zenede*, szerk. Tari Lujza és Sz. Farkas Márta, 75–147 (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Budapesti Tanárképző Intézete, 2005), 98.

9 Az intézmény egyik alapítójáról, lapszerkesztői, könyvtárigazgatói és számos egyéb tevékenységét is méltatva: Id. Ábrányi Kornél, *Általános zenetörténet* (Budapest: Harmónia Kiadó, 1905), 171.

10 Várnai Péter, „Egy magyar muzsikus a reformkorban: Mátray Gábor élete és munkássága a szabadságharcig", in *Mátray Gábor: A Muzsikának Közönséges Története*, szerk. Gábry György, 361–546 (Budapest: Magvető Kiadó, 1984), 501–502; Mátray Gábor, *Töredék jegyzemények Magyarország történetéből 1848/49-ben*, összeáll., szöveggond., jegyz., előszó Fülep Katalin (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1989). Tari Lujza, „A Hangászegyleti Zenede (1839–1867) és a Nemzeti Zenede (1867–1890)", in Tari és Sz. Farkas, szerk., *A Nemzeti Zenede…*, 11–73.

11 1824-től többször írt Kultsár István *Hasznos Mulatság*aiba, melyekben szólt a nemzeti zene felkarolása érdekében, megjelent hangszeres „magyar nóták"-at és egyéb zeneműveket ismertetett.

19. században dallammal köszájon forgó Vörösmarty-verseknek.[12] Egyik alapító tagja a Kisfaludy Társaságnak, melynek létrehozását 1836. november 12-én foglalják határozatba,[13] s melynek létrejöttét 1837 februárjában Mátray újonnan indított lapjában „A' Kisfaludy Károly emlékére 's munkái kiadására figyelő társaság" nevében „örömmel jelenti minden részvevő honfinak" Bajza, Toldy és Vörösmarty.[14] Mátray, aki rövid ideig Vörösmarty segédszerkesztőjeként a *Tudományos Gyűjtemény*ben dolgozott, 1833-ban indította meg a *Regélő* folyóiratot, s a hatóságoknak maga Vörösmarty tanúsította, hogy a szerkesztésben elég jártasságot szerzett.[15] Vörösmarty a lap egyik előfizetője, egyben a lap írásainak egyik szerzője.[16] Vörösmarty 1833-tól akadémiai tag,[17] s zenetörténészi, zeneszerzői, irodalmi és szerkesztői munkássága alapján Mátrayt is 1833-ban választják meg a tudós társaság levelező tagjává.[18] Vörösmarty akadémiai munkásságának „majdnem minden idejét a kiadásra vagy pályázatra beküldött munkák bírálata foglalja el", többek közt az oda beérkező író- és költő társak munkáit véleményezi.[19] Dolgozik az Akadémia alapszabályainak megváltoztatásán,[20] működik a nemzeti játékszín ügyét felkaroló bizottságban,[21] s még nem említettük nyelvészeti munkáit, kritikusi tevékenységét.[22]

Hangversenyek, egyéb zenés események a költő életében

Mátray Gábor a Pestbudai Hangászegyletnek kezdettől, 1836-tól tagja, testvérével, ifjabb Rothkrepf Józseffel együtt. A több irányba nyitott Mátrayt 1837-ben kinevezték előbb a Nemzeti Színház könyvtára jegyzőjévé, majd a színháznak is ő lett az első zeneigazgatója. A *Rajzolatok* így tudósít a választásról:

12 A népies jellegű német zene mintájára készült dallam megvan Kodály Zoltán zenei típusrendjében (Zenetudományi Intézet, Kodály Rend, KR_06670), szerzője ismeretlen. A szájhagyományban is élő Vörösmarty versekről: Tari Lujza, „Megzenésített Vörösmarty-versek a kortárs és későbbi 19. századi dalgyűjteményekben", *Magyar Napló* 12, 4. sz. (2000): 85–89.

13 Horváth Károly, „A Kisfaludy Társaság", in *A magyar irodalom története III.: 1772–1849-ig*, szerk. Pándi Pál, 388–389 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1965), 388.

14 *Honművész* 5, 13. sz. (1837): 101–102.

15 T. Erdélyi Ilona, „Az irodalmi divatlapok", in Kókay, szerk., *A magyar sajtó története…*, 435–464, 446.

16 Akár a „hites ügyvéd" Mátraynak is szólhatna Vörösmarty *Egy könyvnyomtatóra* című epigrammájának két változata.

17 Gyulai Pál, „Vörösmarty emlékezete" in Gyulai Pál, *Munkái: Harmadik kötet: Irodalmi tanulmányok*, Élő könyvek – Magyar klasszikusok 33, 156–170 (Budapest: Franklin-Társulat, 1907), 156.

18 Várnai, „Egy magyar muzsikus a reformkorban…", 396–397.

19 Brisits Frigyes, „Vörösmarty Mihály és az Akadémia", *Értekezések a Nyelv- és Széptudományi Osztály köréből* 25, 8. sz. (1937): 23–50, 26–29.

20 Uo., 23–24.

21 Uo., 34–35. „Vörösmarty szógyüjtő és nyelvészeti munkásságával párhuzamosan halad a népdal-gyűjtésre vonatkozó, talán egyik legfontosabb tevékenysége." Uo., 49–50.

22 Uo., 36–46.

Pesti hir
A' pesti magyar szinház megnyitásának ideje mind inkább közeledvén a' t. részvényes igazgatóság szinészeti választottsága julius 26-kán és 27-kén tartott üléseiben, dramai igazgatónak t. Bajza József urat, dal- és tánczjáték 's hangászati igazgatónak a' Regélő' kiadóját [...] választá.[23]

Sérti ugyan Mátray önérzetét, hogy a rábízott felelősségteljes és sokféle feladatért nem kap fizetést, elvállalja a munkát, és tisztességesen előkészíti a megnyitót. Erről jelentést is ad be, melyből kiderül, hogy neki kellett egy asztalosnál megrendelnie „az orchestrom pulpitusait". Bécsből ő hozatott „Orchestromi kottákat", Kassáról és Bécsből összeszedte az ügyes muzsikusokat, gondoskodott a hangszerekről.[24] Mátray mint a „hangászati ügyek igazgatója" első feladatául kapta, hogy komponáljon zenét Vörösmarty Mihály *Árpád ébredése* című ünnepi prológusához, amit önéletrajzában is megemlít: „1837-ben Vörösmarty Árpád ébredéséhez a' pesti magyar színház megnyitására a' rémalakok karénekét szerzém."[25] A megnyitón a verset a költő szavalta el, a zeneművet annak szerzője vezényelte. Vörösmarty ettől az évtől kezdve írta színikritikáit, melyeket Mátray egészen biztosan olvasott, s később a Zenede szavalattanáraként feltehetően jól hasznosított.

Bár az eddigi kutatások szerint nincs olyan dokumentum, amely közvetlenül bizonyítaná Mátraynak vagy a Zenede többi tagjának Vörösmarty iránti tiszteletét, folyamatosan megvan iránta a tisztelő figyelem a zenedei és más muzsikusok körében, amit egyaránt tanúsítanak Vörösmarty verseinek megzenésítései, a magas színvonalon működő hangászegylet[26] koncertjein rendszeresen elhangzó különböző *Szózat*-megzenésítések és a zenei műsorszámok közt esetenként elszavalt Vörösmarty-versek. A hangászegylet és az 1840-ben megnyílt iskolája jegyzőkönyveiből, a Mátray által már az első tanévtől kiadott évkönyvekből,[27] a lapokban megjelent beszámolóiból jól kirajzolódnak az intézmény mindennapjai, köztük a változatos műsorral gondosan eltervezett hangversenyek műsora, időpontja, aktualitása. Az 1846-os év egyik hangversenyére az alábbi műsort állították össze:

1. Beethoven *István király* nyitány
2. *Szózat* Vörösmartytól, Mátray Gábor úr szerzeményeiből.[28]

23 *Rajzolatok* 3 (1837): 496.

24 Mátray 1837. augusztusi jelentéséről: Tallián Tibor, „A Nemzeti Színház zenekara Erkel Ferenc idejében", in *Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról*, szerk. Bónis Ferenc, Magyar zenetörténeti tanulmányok, 26–40 (Budapest: Püski Kiadó, 2001), 28. 1837-ben „Mátray sebtiben összeverbuvált zenekarának ereje nem érte el a harminc főt...". Uo., 29.

25 Várnai, „Egy magyar muzsikus a reformkorban...", 401–404.

26 Isoz, „A Pest-budai Hangászegyesület és nyilvános hangversenyei...", 172.

27 Az első ilyen: *A' Pestbudai Hangászegyesület igazgatása alatti nyilvános Énekiskola Évkönyve*, szerk. Mátray Gábor (Pesten: Trattner-Károlyi, 1841).

28 Az 1846 novemberi koncert műsorában egyértelműbb: „6. Férfikar, Vörösmarty Mihály *Szózat*ára, Mátray Gábortól". Ezen a koncerten záró műsorszámként a Berlioz által abban az évben meghangszerelt

Azon esetre pedig, ha Schodelné akadályoztatnék, *Szózat* Fáy Gusztávtól, férjfi kar.
3. Egy Festetics Leo kórusmű *(Magyarország)* vagy *Huszárdal* Mátray Gábortol.
4. Hangverseny hegedüre Ridley Kohne úr által előadva.
5. *Hymnus* «Isten áldd meg a' Magyart» Erkel Ferencztől.[29]

A *Szózat* versként és zeneműként ekkorra már általános ismertségnek örvendett. Mint köztudott, Bartay András zeneszerző, a hangászegylet tagja, iskolájának 1839-től első igazgatója, 1843-tól a Nemzeti Színház igazgatója már színigazgatói működése kezdetén pályázatot írt ki a vers megzenésítésére, s neki köszönhető a *Hymnus* és más zenés színpadi darabok megzenésítésére szóló pályázati kiírás is.[30] A *Szózat* bírálóbizottságának tagja volt Vörösmarty, Erkel Ferenc és Brand (később Mosonyi) Mihály, aki a hangászegylet tagja, 1844-től Asztalos Károly levéltárnok helyettese. A Kölcsey *Hymnus*ának megzenésítésére 1844. február 29-én kiírt pályázatra 13 jeligés mű érkezett be, s a bíráló bizottságnak tagjai közt három zenedei tanár is volt: Schindelmeisser Lajos, a hangászegylet iskolájának első énektanára, zeneszerző, karnagy, Bräuer Ferenc, aki 1837-ben Bartay Andrással együtt a nagy tanács tagja, majd 1838-tól többek közt szintén Bartayval a „Jutalomdíj-elitélő" bizottság tagja,[31] 1839-től egyben a Belvárosi plébániatemplom regenschorija, valamint Mátray Gábor. Ugyane bizottságnak tagja volt Vörösmarty Mihály is.[32]

Térjünk azonban vissza a *Szózat*hoz! Bartay korábban *Magyar Dalkoszorú* címmel egy sorozatot akart indítani, melyből évenként 6-8 füzet jelent volna meg. Az 1. füzetben négy dal lett volna Kisfaludy Károly, Bajza, Kölcsey és Vörösmarty verseire, de a sorozat nem valósult meg. Mindössze Kisfaludy Károly *Honvágy* versét zenésítették meg 1833-ban, hárman: maga Bartay András, Spech János, valamint Bräuer Ferenc. A *Szózat*-pályázatra Egressy Benjamin nyertes darabján kívül (Egressy előzőleg már két másik feldolgozást készített) több mű beérkezett a pályázatra, többek közt Thern Károlyé, Travnyik Jánosé, Mátrayé, Fáy Gusztávé, Schodel János zeneszerző-karnagyé és másoké. Az 1843. május 10-ei eredményhirdetés után megzenésítette a *Szózat*ot Erkel Ferenc is, melyet május 30-án mutattak be a Nemzeti Színházban Egressy harmadik *Szózat*ával együtt.[33]Az eseményről Erdélyi János számolt be (Ember Pál álnéven),

---

és vezényletével Pesten bemutatott „*Rákóczy Induló*, Berlioz Hektor által műszerelve" is elhangzott. Iványi-Papp, „A Nemzeti Zenede élete…", 88.

29 Tari, „A Hangászegyleti Zenede…", 38. Kölcsey megzenésített *Himnusz*át 1844. július 2-ai ősbemutatója után „hangászkar kísérettel Erkel Ferenctől" már 1844 novemberében előadták. Iványi-Papp, „A Nemzeti Zenede élete…", 77–78.

30 Bartay egy 1847-es, főként saját műveiből álló koncertjén a zenei számok között elhangzott Vörösmarty *A szent ember* című verse is. Vö. *Pesti Divatlap* 10 (1847): 317.

31 Mátray Gábor beszámolója a hangászegylet működéséről: *Honművész* 5, 9. sz. (1837): 71; *Honművész* 6, 10. sz. (1838): 80.

32 Major Ervin, „Erkel Ferenc műveinek jegyzéke: Második bibliográfiai kísérlet", in *Magyar zenetörténeti tanulmányok. Írások Erkel Ferencről és a magyar zene korábbi századairól*, szerk. Bónis Ferenc, 11–38 (Budapest: Zeneműkiadó, 1968), 24–25.

33 Major, „Erkel Ferenc műveinek jegyzéke…", 20–21.

s ő 27 műről tudott. „A' menyiben maga Egressy hármat szerze, körülbelül 24 elme foglalkozék a mű zenéjével […].”[34] A nyertes mű hamar elterjedt. Mátray a magyar népdalokról írt értekezésében így írt Egressy Benjaminról és a *Szózat*ról:

> Ő többeknek [népies műdaloknak] zenéjét maga szerzé, már régebbiek alá alkalmas szöveget készíte, és mivel csakhamar kedvesek lettek a közönség előtt, a pesti műárusok kaptak rajtok, s egymást érték az általok kiadott több rendbeli népdal-füzetek. Egressy népdalszellemű dalai nemsokára a köznép körébe is hatottak. Hallám ez által énekeltetni a díjkoszorúzott „Szózat” dallamát mindjárt megjelente után rövid idő múlva.[35]

Az 1846. december 8-ai zenedei hangversenyen Schodelné Klein Rozália[36] nem akadályoztatott; az ő előadásában szólalt meg Mátray *Szózat*-feldolgozása.[37] Schodelnénak jó kapcsolata volt a Zenedével, fellépett koncertjein, s adományaival támogatta annak működését. Egressy Benjamin 1845. november 15-től a Zenede új választmányának tagja volt, s az iskolában tanultak az Egressy család gyermekei.[38] Erkel közreműködött az intézmény hangversenyein, de sokasodó feladatai miatt csak rövid ideig működött a Zenede karmester tanáraként. A zenedei koncerteken a *Himnusz*on kívül többször játszottak részleteket *Bátori Mária,* valamint *Hunyady László* című operáiból.[39] Erkel kompozíciós tervei közt szerepelt Vörösmarty 1844-ből való, *Hymnus* című versének megzenésítése is, de e mű nem készült el. A költőnek többféle formában, más-más szerző zenéjével volt módja hallani *Szózat*át. Erkel *Bánk bán* című operájának 1861-es ősbemu-

34 Erdélyi Erkel és Egressy zenéinek gyengeségeit világosan megfogalmazó írását lásd: Ember Pál [Erdélyi János], „[30-án…]”, *Regélő: Pesti Divatlap* 2, 2. félév, 45. sz. (1843): 1430–1431. Major Ervin túl szigorúként jellemezte Erdélyi bírálatát („Erkel Ferenc műveinek jegyzéke…”, 20.). Erdélyi feltehetően költőként is érzékenyen reagált a nyelv ritmusára. Mint írta, Erkel zenéje „magyartalan német szellem taktusával együtt, 's ezt azonnal megérzi fülünk, ha ugyan nincs elromolva, a' hangok' mértékének szorosabb vizsgálása nélkül is, mi főleg a' páros sorok' éneklésénél észrevehető… Egressy' melódiája szintén igen gyönge és reminiscentiák' változata”. Ember, [30-án…]”, 1431. A Szózat további zenei vonatkozásairól: Szőnyiné Szerző Katalin, „A «honfihűség dala» a Zeneművészeti Lapok (1860–1876) hasábjain: Egressy Béni: „Szózat”, in *Tiltva, tűrve, imádkozva, énekelve. Tanulmányok a* Szózat*ról*, szerk. Szalisznyó Lilla, Hagyományfrissítés 5, 143–151 (Budapest: Reciti Kiadó, 2017).

35 Mátray, *A Muzsikának Közönséges Története…*, 265.

36 Tallián Tibor, *Schodel Rozália és a hivatásos magyar operajátszás kezdetei* (Budapest: Balassi Kiadó, 2015).

37 Isoz, „A Pest-budai Hangászegyesület és nyilvános hangversenyei…”, 177.

38 Tari, „A Hangászegyleti Zenede…”, 37. Egressy Béni halála után a Zenede Egressy Béni portréjának megfestetéséhez 1852-ben aláíró ívekkel gyűjtött pénzt. Az összegyűlt jókora összegből egy ún. „Egressy-alap”-ot hoztak létre azzal a céllal, hogy az arra érdemesnek ítélt magyar énekesek, zeneművészek arcképét a nemzeti képcsarnok számára lefestessék. Sz. Farkas Márta, „A Nemzeti Zenede képzelt galériája. Festmények, szobrok, síremlékek, érmék”, in Tari és Sz. Farkas, szerk., *A Nemzeti Zenede…*, 301–319, 302.

39 Pándi Marianne, „Erkel Ferenc az előadóművész a Honművész tükrében”, in *Magyar zenetörténeti tanulmányok: Írások Erkel Ferencről és a magyar zene korábbi századairól*, szerk. Bónis Ferenc, 45–56 (Budapest: Zeneműkiadó, 1968), 56; Isoz, „A Pest-budai Hangászegyesület és nyilvános hangversenyei…”, 176.

tatóját, benne *Keserű pohár* című versét az opera első felvonásában felcsendülő *Keserű bordal*ként ellenben már nem ismerhette meg.[40]

Mire a *Szózat* (és Kölcsey *Hymnus*ának) megzenésítésére sor kerül, Vörösmarty *Fóti dal* című verse már dallammal együtt ismert, melyet még keletkezése évében, 1842-ben megzenésített Fáy András,[41] valamint Thern Károly. A következő években Grill János, Szvasztics János és többen mások is megzenésítették.[42] Grill János zeneszerző, a budai német színház karmestere, a több száz tagból álló hangászegylet tagja volt, nevével a hangversenyműsorokban, koncertekről szóló beszámolókban is találkozunk. A Zenede koncertjein többször vezényelt, műveit is előadták. Thern Károly 1842-ben már ismert zeneszerző és zongoraművész. 1852-től tanított zongorát a Zenedében, de Vörösmartyval már korábban kapcsolatban állt. A zeneszerzőről és műveiről Bartalus István írt 1863-ban. Noha a *Fóti dal* megzenésítésének körülményeire vonatkozó leírása legendán is alapulhat (amit a zeneszerző természetesen megcáfolhatott volna), írásában minden egyéb hiteles.

> 1836-ban Pestre jött, s itt egészen a zene tanulmányozására szentelte magát. Egy Budán élő rokonánál, Vásárhelyi Pálnál, bő alkalma volt Magyarhon legjelesebb irodalmi férfiaival megismerkedni, s Vörösmartyval, Bajzával, Garayval, Szontággal, Erdélyivel csaknem minden estét együtt töltött. Egy ily alkalommal (1842 oct. 14-én) született a hires «Fóti dal» zenéje. Vörösmarti t. i. az említett baráti körben «Fóti dalát», mint legújabb költeményét felolvasván, Thern Károlyt annyira lelkesítette, hogy az oldalszobában álló zongora mellett azonnal zenét költött hozzá, s a dalt a kis társaság még azon este nem kis lelkesedéssel újra meg újra elénekelte. Ezután november 9 én a nemzeti színház énekkara nyilvánosan előadta a nemzeti színházban Megyeri jutalomjátéka alkalmával, a «Peleskei Nótáriusban.» Nem sokára egyiránt hangzott Magyarhon rónáin, s Erdély bérczei közt. Willmersnek hangversenyi körútjában egyik lovagló paripája lett; a forradalom alatt indulóvá alakították; szóval egyike lett legkedveltebb dalainknak."[43] [Vörösmarty 1847-ben Vásárhelyi halálára írt költeménye: *Vásárhelyi Pál sírkövére*.]

40 A bordalról: Tari Lujza, „A romantikus bordal és a Vörösmarty-bordalok korabeli megzenésítései", in *Vörösmarty mai szemmel*, szerk. Bakonyi István és Péntek Imre, 101–128 (Székesfehérvár: Árgus Kiadó–Vörösmarty Társaság, 2000), 114–116.

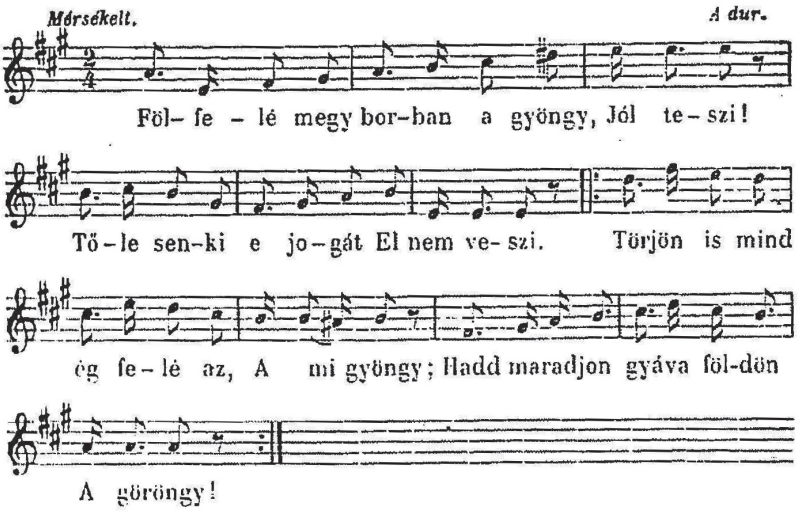
41 Fáy András 1837-ben tagja a hangászegylet nagy tanácsának, de feltehetően lemond e tisztségéről számos egyéb elfoglaltsága, tisztsége miatt. 1838-ban a „honi tiszteleti tagok" közé választják. Mátray Gábor beszámolója: *Honművész* 6, 7. sz. (1837): 54–55; *Honművész* 7, 10. sz. (1838): 80.

42 Thern és Grill kompozíciója megvolt Szendrey Júlia kottatárában: Gerő József, „Petőfi javainak lefoglalása és elárverezése (1849–1851): Szendrey Júlia kottái", *Magyar Zene* 2 (1972): 281–287; Tari, „A romantikus bordal…", 111–113.

43 Bartalus István, „Thern Károly", *Az Ország tüköre: Budapesti képes közlöny* 21 (1863): 241–242. Id. Ábrányi Kornél főként Bartalus írására támaszkodik Thern Károlyról szóló összefoglalójában. Id. Ábrányi, *Általános zenetörténet*…, 171.

72.

Fóti dal.



Mint Bartalus írta, a feldolgozások közül Thern műve terjedt el népdalként, akként adta ki Színi Károly.[44] (*1. kép)* Thern dallamát valóban felhasználta az 1840–1850-es években Pesten többször megfordult Rudolf Willmers német zongoraművész, zeneszerző.[45]Az említett évtizedben három neves zongorista koncertezett Pesten: Liszt Ferenc, Sigmund Thalberg (1812–1871) és Rudolf Willmers. Mindhárman kapcsolatba kerültek művelt magyar arisztokratákkal, különböző területeken tevékenykedő szellemi alkotókkal, a hazai muzsikusokkal általában, s a Zenedével is, melyet adományokkal támogattak. Az 1845. május 26-ai ülés jegyzőkönyve rögzítette, hogy „»Vilmers R.« zongoraművész a Nemzeti Színházban nagy tetszéssel előadott »Fóti dal« című művét a »nemzeti kör egyesületnek ajánlotta«, s a munkáért bejött pénzt „a' nemzeti Conservatorium pénzalapja szaporítására fordítani szándékozik."[46] Willmers 1850-es koncertje bevételének felét szintén a Zenede számára ajánlotta fel, a hangászegylet pedig köszönete jeléül tiszteletbeli tagjává választotta. 1846-os koncertje alkalmával a Nemzeti Kör vacsorát

44 Színi Károly, *A magyar nép dalai és dallamai* (Pest: Heckenast Gusztáv, 1865), 72. sz. Megvan két másik 19. századi gyűjteményben is.

45 Tari Lujza, „A magyar hangvétel változása C. M. v. Weber *Magyar Rondó*jától R. Willmers *Fóti dal*áig", in *Zenetudományi dolgozatok Szabolcsi Bence emlékére, születésének 100. évfordulója alkalmából*, szerk. Sz. Farkas Márta, 51–69 (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem – MTA Zenetudományi Intézet, 2000). Willmers életrajza: uo., 61–67.

46 Iványi-Papp, „A Nemzeti Zenede élete…", 81.

adott tiszteletére, ahol Willmers többek közt a Thern Károly *Fóti dal*-megzenésítésére készített változatait is előadta. Az estén zenedei muzsikusok is részt vettek, és Vörösmarty-versek is elhangzottak. *Az árvízi hajós* című költeményét Lendvay Márton szavalta el, a *Hűség* címűt pedig Laborfalvy Róza. Az estről készült beszámoló tájékoztatott, hogy „Schódelné a Szózatnak férje által szerzett szép s jellemző melodiáját, nagy művészeti szabatossággal, és szokott megható erővel éneklé".[47] Szinte biztos, hogy ott volt az eseményen Vörösmarty is, akit a Nemzeti Körben abban az évben választottak meg „másodelnökül". Jelen volt a költő 1845-ben azon az eseményen is, melyre az éppen Pesten hangversenyező, Párizsban Liszt vetélytársaként híressé vált, Európa-szerte ismert és ünnepelt Thalberg zongoraművészt-zeneszerzőt is meghívták. Erről így számolt be a sajtó: „a gróf Ráday G. és Fényes Elek elnöklete alatt megalakult »Pesti kör« felavatása ünnepét zene-ének – és szavalati akadémiával ülé meg…", melyen elhangzott Vörösmarty *Hűség* című verse (ezúttal Lendvayné előadásában), s melynek „a többi közt vendége volt Thalberg, Vörösmarty is, és gróf Bethlen J. Erdélyből". Az eseményen jelen volt még többek közt Erkel, Travnyik János (aki az est oldottabb része folyamán kérésre csárdásokat játszott), elszavalta egy versét Erdélyi János, játszott Rózsavölgyi Márk, Egressy Béni népzenésztársasága, egy cimbalmos és egy bőgős cigányzenész. A saját *Magyar ábrándj*át játszó hegedűs, akit az újságban „Kohn, a nemz. színház első hegedűse"-ként jeleztek, nagy valószínűséggel Ridley Kohne Dávid, aki 1850 szeptemberében lett a Zenede új, hegedű tanszakának első hegedű tanára, aki a zenedei koncerteken már addig is rendszeresen közreműködött.[48] Thalberg 1845. november 12-én adott koncertjének bevételét adta a konzervatóriumnak, egy művét pedig előadta az intézet zenekara. Thalberg később is kapcsolatban állt a magyar zenészekkel. 1860-ban Benczi Gyulát Huber Károly hegedű tanárhoz ajánlotta be a Zenedébe, és fizette tandíját. Benczi Gyula, aki – mint később Krúdy Gyula írta – „híres ember volt, híresebb, mint sok követ, vagy színész. Jókay Mórával vetekedett a híressége"[49] – azonban egy év után végleg otthagyta az iskolát, az énekórákról már az első évben kimaradt.[50]

A Nemzeti Kör Liszt Ferencet már korábban vendégül látta, aki 1840. január 2-ai, első hazai koncertjének bevételét ajánlotta fel a Zenede javára. Liszt már 1839. december végén Pesten volt; „az elnökkel, gróf Festetics Leóval való barátság igazolta Liszt előtt, hogy helyesen teszi, ha a Hangászegyesület támogatására hangversenyt ad" – írta Isoz Kálmán.[51]

Festetics Liszt elé utazott Bécsbe, s Pozsonyon át (ahol Liszt szintén koncertezett) utaztak Pestre. Mindezekről, Liszt pesti fogadásáról, továbbá zenedei elnökké megvá-

47 *Pesti Divatlap* 2 (1845): 188. A művész koncertjeiről szóló további beszámolók: Tari, „A magyar hangvétel változása…", 61–63.

48 *Pesti Divatlap* 2 (1845): 1065–1066.

49 Itt Praznovszky Mihály, Krúdy Gyula, *Cigányálom* című kiadványából idézem Krúdy Benczi Gyuláról szóló írását: (Veszprém: Prospektus Nyomda Krúdy Kiskönyvtár 16, 2007), 55.

50 Tari, „A Hangászegyleti Zenede…", 55.

51 Isoz, „A Pest-budai Hangászegyesület és nyilvános hangversenyei…", 169.

lasztásáról a gróf önéletrajzi írásában számolt be.[52] Mátray Gábor lapja így tájékoztatott a művész Pestre érkezéséről:

> Liszt Ferencz Pestre (újabb hiteles levél szerint) f. h. 23-kán indul Pozsonból, 's 24-dikén őt már üdvözölhetjük. A' budapesti hangászegyesület elnöke, m. Festetics Leo gróf (kinek társaságában jön-le Becsből nevezett nagy művész hazánkfija) pompás készületet rendelt Lisztnek ünnepélyes elfogadtatására, melly alkalommal a' hangász-egyesület működő tagjai öt egy e' czélra Grill Ján[os]. hangász-karmester ur által szerzett dallal és Spohrseptettjével fogják üdvözölni. Szállása a' «nádor» hotelban lesz. Mintegy öt hangversenyt fog adni; ezek közül egyet a' magyar színházban, négyet a' redutteremben.

Ugyanitt a műsor ismertetésével tájékoztatnak arról is, hogy „A' pestbudai hangászegyesületnek ez évi 4-dik müelöadása közeledő karácson napján (dec. 25.) estve 6 órakor lesz a' városi nagy redutteremben".[53]

A kortársak beszámolói alapján a művész előadása, különösen a *Rákóczi-induló* megszólaltatásával fölemelően szép nemzeti eseménnyé vált.[54] A koncert után Liszt gróf Festetics Leó kocsiján ment haza, aki 1837. október 22-től lett a hangászegylet elnöke Schedius Lajost követően. Festetics nemcsak a díszkardot nyújtotta át a művésznek a tisztelők nevében. Ha kellett, ő maga is beállt a zenedei koncerteken a tanulók közé a basszus szólamot erősíteni, mint tette Joseph Haydn *Teremtés* című művének előadásakor.[55] Két kompozíciója pedig elhangzott egy-egy zenedei hangversenyen.[56]

Liszt 1840. január 2-ai koncertje után másnap ünnepséget rendeztek a művész számára, amelyen zenével (többek közt Grill János kantátájával) köszöntötték. Délután „lakomá"-t adtak tiszteletére, amelyen számos résztvevő közt „a' hangászegyesület nehány tagjai" is jelen voltak.[57] Vörösmarty 1841-ben ódát írt Liszt Ferenchez, melyet a muzsikus később levélben köszönt meg. Vörösmarty versét 1936-ban Kodály Zoltán zenésítette meg, s a vegyeskarra írt kompozíció főhajtása mindkét alkotó előtt.

Bár a közvélemény Lisztnek csak az 1840-es adományát tartja számon, nem ez volt az egyetlen, amikor Liszt támogatta az intézményt. 1846-ban levélben értesítette a Zenedét újabb adományáról, melyet az 1846. május 16-i, XII. ülés jegyzőkönyve 1. pontja rögzített. Liszt levelében felajánlott „a' Pesten felállítandó Nemzeti Conservatorium ré-

52 Török Pál, „Gróf Festetics Leó (1800–1884) emlékiratai", *Napkelet* 6 (1928): 641–654, 644–648. Lisztnek az 1839. december 18–22. közti érkezéséről szóló, Festetics grófnak franciául írt levelét magyar fordításban közli: *Honművész* 7, 97. sz. (1839): 775.

53 *Honművész* 7, 102. sz. (1839): 826.

54 Bártfay László emlékirataiból idézi: Legány Dezső, *A magyar zene krónikája: Zenei művelődésünk ezer éve dokumentumokban* (Budapest: Zeneműkiadó, 1962), 282–284.

55 „Alig takarodott el az árvíz [1838 tavaszán] Pestről, már hozzáfogtak a próbákhoz s április 29-én előadták Haydn »A teremtés« című oratóriumát. A kar 80 főnyi volt, a basszusban Festetics Leó elnök, a tenorok között Trexler alelnök énekelt." Isoz, „A Pest-budai Hangászegyesület és nyilvános hangversenyei…", 168.

56 Uo., 176.

57 *Honművész* 8, 3. sz. (1840): 22.

szére 1057ft 30krt-t v. cz. vagyis 423 pft-ot azzal a megjegyzéssel […], hogy ezen összeg azon 1377 pft-hoz foglalatassék, melly általa 6. évek előtt ugyan e' czélra szenteltetett".[58]

A művész 1846. évi érkezését is hatalmas várakozás előzte meg, a sajtó szinte minden lépéséről beszámolt. 1846. április 29-én érkezett Pestre, s a Nemzeti Színház zenekara, valamint az Egressy-banda játszott tiszteletére. Első koncertje április 30-án délben volt.[59] Következő koncertjéről is tudósítottak: Liszt Ferenc „tegnap adá hangversenyét nemzeti színházunkban a conservatorium javára. Előadás után fáklyás zenével, s a pesti körben fényes lakomával tiszteltetett meg."[60] Ezt így írták le a *Pesti Divatlap*ban:

> Miután Liszt a conservatorium javára nagylelkűen szentelt hangversenyét elvégezé, számos tisztelöi által, fáklyák közt, és a Rákóczy-induló zenéje mellett, kisérteték a nemzeti szinházhoz közel eső Pesti kör szállására, hol részint az egyesület, részint a nemzeti kör, részint a nemzeti casino több tagjai – kik közt azonban legtöbb volt pesti- kör-tag –, egyesülten, fényes lakomával tisztelé meg nagy hazánkfiát. […] Egressy Gábor, Teleky L. gróf felszólítására, Vörösmarty nagyszerű ódáját, *Liszt Ferenczhez* erélyesen, s igen nagy hatással szavalá. Végül Liszt egy igen jellemzetes szép magyar eljátszása által fejezé ki felizgatott hazafiui érzelmeinek hálaszózatát. Egressy és Rózsavölgyi zenésztársasága pedig felváltva gyönyörködteté e szabad szellemű lakoma hősét és adóit […].[61]

Vörösmarty minden bizonnyal jelen volt ezen az eseményen. A tisztelet a két nagy alkotó között kölcsönös volt. Nemcsak Vörösmarty énekelte meg a „hírhedett zenészt"; a költő halála után a zeneszerző is emléket állított a költőnek a *Magyar Történelmi Arcképcsarnok* című zongoraművében. Lisztet az utókor ma is a Zenede szellemi alapítójaként tartja számon, s nem ok nélkül. Liszt Ferenc a Zenedében működő muzsikusokkal élete végéig a legszorosabb emberi és szakmai kapcsolatban állt, melynek egyik jele, hogy 1856-ban az esztergomi Bazilika felszentelésére írt *Missa solemnis* című művében a Zenede növendékei énekeltek a kórusban.[62]

Vörösmarty kritikáinak zenei vonatkozásai

A Nemzeti Színház nem magyar darabbal történt megnyitása „a kortársakra némiképp kiábrándítólag hat", noha a bemutatott operán kívül két magyar zenedarab is elhangzott Vörösmarty verse és Mátray darabja mellett.[63] Vörösmarty a színház megnyitás-

58 Iványi-Papp, „A Nemzeti Zenede élete…", 86.

59 *Pesti Divatlap* 3 (1846): 358, 376.

60 *Pesti Divatlap* 3 (1846): 377. Az 1846-os első koncertjéről szóló beszámoló végén mindazonáltal a gyanakvó csipkelődés sem maradt el: „Igen szeretnők tudni: vajjon mennyi pénz gyűlt már egybe, arra a nemzeti conservatoriumra?" Uo., 394.

61 *Pesti Divatlap* 3 (1846): 395.

62 Tari, „A Hangászegyleti Zenede…", 52.

63 Pándi Mariann, *Hangászati mulatságok: A 19. század magyar zenei élete a kritikák tükrében* (Budapest: Mágus Kiadó, 2001), 20–21.

ról szóló beszámolójában megemlíti az épület hiányosságait, de kritizálás helyett fontosabbnak tartja hangsúlyozni:

> Fentarjuk magunknak a színt, oly szép, mint kellemes és tágas színházról, jeles erőműveiről, díszítményeiről egy különös czikkelyben, annak idejében szólanunk; most csak azt érintjük, hogy az a baljövendölések ellenére, rakott soraival rendületlen kiállotta az első nap sulyát… Eljátszattak: «Árpád ébredése», előjáték Vörösmartytól, s egy magyar táncz után Belizár szomorujáték […].[64]

Dicséri, hogy „[a]z ifjonczok táncza jól betanult, pontos és kellemes volt". A továbbiakban remek jellemzést ad a magyar táncról, majd hozzáteszi: „Mi a darabok előadását illeti, ki kivánna most szigorú bírálatot adni?"[65]

Vörösmarty kritikáiban kevés helyen ír a zenéről, mert tisztessége nem engedi, hogy olyanról nyilatkozzon, ami nem az ő területe, jóllehet nagy hozzáértéssel ítéli meg az adott előadások zenei színvonalát, a színház zenei helyzetét. Az *Egyveleg* című darab 1837. október 16-ai előadásáról írt kritikájában ki is mondta: „Az Egyveleg muzsikai részét itéljék meg a zeneértők."[66] Többnyire jelezte, ha dalok is szerepeltek az előadásban, vagy legalább feltüntette a zeneszerzőt. Így például 1837. szeptember 30-án műsoron volt „Zampa […]. Írta Mellesville, muzsikáját Herold."[67] 1841. január 3-án az „Arany király Bohózat 2 szakaszban […] Zenéje Müller Adolftól" darabot adták.[68]

1838. május 22-én Fáy András két vígjátékát játszották, s a két színmű között Fáy fia is fellépett. Vörösmarty a darabra vonatkozó kritikája végén így írt róla:

> Az első vígjáték után a tizennégy évű Fáy Gusztáv, András fia, Thalbergnek egy Don Juanbeli themára írt phantasiáját adta elő zongorán, az értők közmegelégedésére. Mert e játékban erő s könnyűség vala, s szabatosan s biztonsággal meggyőzve a darab nem csekély nehézségeit, az egész fölött valóságos művészi nyugalom lebegett.[69]

Fáy Gusztávot a hangászegylet már 1836-ban tervezte meghívni hangversenyezni, amit az 1836. december 9-ei ülés jegyzőkönyvében rögzítettek.

1838. június 2-ai kritikájában viszont nem kíméletes, de épp a zene érdekében. „Béla futása. Ezen sok tekintetben gyarló mű néhány magyar dalaival tartja fenn magát. A minek egyfelől örülni kell, midőn különben a magyar muzsika annyira elhanyagol-

64 Vörösmarty Mihály, *Munkái VI.: Dramaturgiai lapok, Játékszíni krónikák*, kiad. Gyulai Pál, Magyar remekírók 27 (Budapest: Franklin Társulat, 1904), 78–79. A *Belizár* Donizetti operája (1836), mely Eduard von Schenk drámáján alapszik.

65 1837. augusztus 27.: Vörösmarty, *Munkái VI.*…, 78–79.

66 Uo., 110.

67 Uo., 104. Louis Joseph Ferdinand Hèrold francia zeneszerző (1791. január 28.–1833. január 19.) 1831-ben írt vígoperájának teljes címe: *Zampa ou La Fiancée de marbre*.

68 Uo., 230.

69 Uo., 154.

tatik."[70] A *Béla futásá*t, az első magyar operaként számon tartott művet Ruzitska József írta 1822-ben, melyet kolozsvári bemutatója után először mutattak be Pesten Heinisch József átdolgozásában.[71] Az 1822. december 26-ai ősbemutatót követően 1823-tól több helyen előadták (például Balatonfüreden, Székesfehérváron, majd 1836-ban újból Kolozsváron). Egyik dalbetétje, a „«Hunnia nyög letiporva» a reformkor egyik zenei slágere lett, a daljáték többi számával együtt 1849-ben is énekelték a fogoly honvédek".[72] Egy áriáját az 1846. december 25-ei zenedei koncerten is előadták,[73] egyes dalbetétei pedig a szóbeli hagyományban is fennmaradtak.[74]

1838. október 14-én a *Peleskei nótáriu*st adták, melyet Vörösmarty kimerítően ismertet, s a zenét illetően megjegyzi:

> A dalok közől jó a juhászdal; ellenben gyengék és hatás nélküliek: a haramják első dala, Jurátus Gazsi dala s a szobalányé. S általában óhajtanók, hogy ezen dalok s énekek tartalmasabbá, kerekebbé s a muzsikával is helyenként összehangzóbbá tétetnének […]. A muzsika könnyűségénél, a tárgyhoz illő változatosságánál s magyar szelleménél fogva általában tetszett, s örömmel üdvözöljük a fiatal művészt, ki íróinknak az efféle dolgozatokra ügyes szerzeménye által nem csekély ösztönül szolgálhat.[75]

A fiatal művész Thern Károly, a *Juhászdal* pedig a *Hortobágyi pusztán fú a szél* kezdetű ének,[76] mely gyorsan elterjedt népdalként. A dallammal kapcsolatban korábban jeleztem: nem lehetetlen, hogy szülőhazája a régi Felső-Magyarország északkeleti része, mert a népdal elterjedtsége a szlovákiai magyarság körében, különösen a történelmi északkelet-magyarországi térségben – melybe Thern szülővárosa, Igló is beleesik – olyan mértékű,[77] hogy aligha magyarázható a gyors folklorizációval. Megerősítheti ezt Tompa Mihály 1844-es feljegyzése, aki mint jellemző ottani népdalt kottázta le *Akkor szép az erdő, mikor zöld* szöveggel az Abaúj megyei Selyében.[78] A népzenetudomány az

70 Uo., 158.

71 A darab ekkorra már elavult elemeire vonatkozó részleteket – „Ami jobb volt benne, az inkább népszínmű zenéhez illett" – id. Ábrányi Emil írásából idézi: Legány, *A magyar zene krónikája*…, 223.

72 Kerényi Ferenc, kiad., *A magyar színikritika kezdetei 1790–1837*, 3. köt. A magyar irodalomtörténetírás forrásai (Budapest: Mundus Kiadó, 2000), 3:1373. Az újabb, 1836. augusztus 7-ei kolozsvári előadásról: Uo., 2:1085, 2206-os tétel.

73 Isoz, „A Pest-budai Hangászegyesület és nyilvános hangversenyei…", 178.

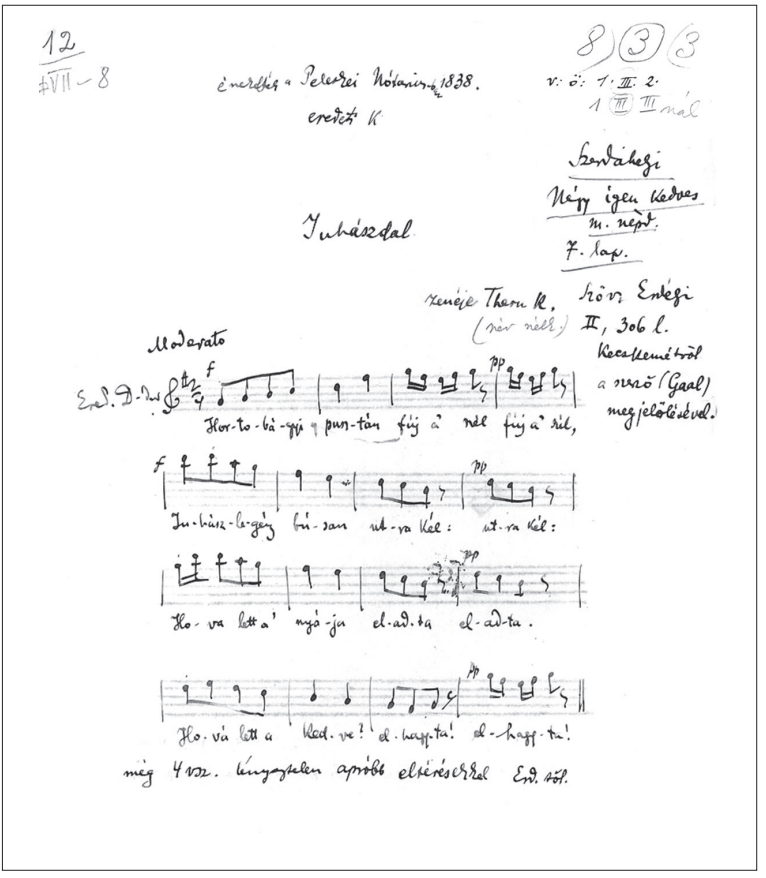
74 *Isten hozzád édes, lóra!* kezdetű hármasa megjelent: Limbay Elemér, szerk., gyűjt., *Magyar daltár: A magyar nép egyetemes dalainak gyűjteménye dallam szerinti rendben*, V. (Győr: Hennicke Rezső, 1888), 902. sz.

75 Vörösmarty, *Munkái VI*…, 187, 189.

76 Kerényi György, *Népies dalok* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1961), 29, 211.

77 *Szlovákiai magyar népzene: Válogatás Tari Lujza népzenegyűjtéséből (1983–2006)*, Gyurcsó István Alapítvány könyvek 49 (Dunaszerdahely: a Csemadok Dunaszerdahelyi Művelődési Intézete, 2010), 66, hozzáférés: 2021.09.11, http://csemadok.sk/files/2013/07/tari-lujza-szlovakiai-magyar-nepzene.pdf. A *Jaj, de sokat jártam, fáradtam* és az *Ezt a kerek erdőt*… mindkét szöveggel népszerű a rutén kisebbség körében is. Tari L. gyűjtése, 1978. március 12., ZTI Népzenei Gyűjtemény: AP 12.765 d-e.

78 *Dalfüzér 1844: Tompa Mihály kéziratos, kottás népdalgyűjteménye*, kiad. Pogány Péter és Tari Lujza (Miskolc: Herman Ottó Múzeum, 1988), 2. kotta, 104.



Ezt a kerek erdőt járom én (vagy *Elvágtam az ujjam, jaj, de fáj*, valamint *Jaj, de sokat jártam, fáradtam*) szövegekkel ismert népies műdalt a *Hortobágyi pusztán…* című dalból eredezteti. Véleményem szerint Thern alakította át a dallamot a kor divatjának megfelelő módon, mely itt az alaphangról skálaszerűen fölfelé mozgó dallamindítást jelent a természetesebb népi, oktávról lefelé induló dallammal szemben. (Más kérdés, hogy a népzenében élő dallam sok szempontból újszerű, mely az utolsó sor fölbontott dominás szeptimében csúcsosodik ki.) Kodály Zoltán lemásolta a dalt zenei rendje számára, s jelezte rajta, hogy a szöveg megvan Erdélyi Jánosnál is, mely kétségtelenül jelzi a *Hortobágyi pusztán…* kezdetű vers gyors elterjedését.[79] *(2. kép)*

Vörösmarty kritikával jókora kihagyás után, 1841. január 1-jén jelentkezik újból *Visszapillantás: Bevezetésül* címmel. Ebben az opera helyzetét is tárgyalva kemény kri-

79 *Népdalok és mondák: Magyar népköltési gyűjtemény II.*, kiad. Erdélyi János (Pest: Beimel József, 1847), 514. sz. Kodály a lapszámot jelölte a kottán.

tikát ír Schodelné Klein Rozáliáról.[80] A dráma és opera elsőbbsége kérdését taglalja 1842-es, *A színházi drámajutalomról* írásában, melyben a dráma mellett teszi le a voksot, s kimondja:

> Előre hallom jajveszékelését némely uraknak e pazarlás felett, kik azonban egy énekest vagy énekesnőt ezertől nyolcezer pengőig minden meggondolás nélkül fizetnének, s ezt helyes gazdálkodásnak neveznék, a kik, ha az ily ének papjai és papnői közönsége csökken, s azon czifra ámítás szappanbuboréka, hogy az opera fényesen jövedelmez, elpattanni készül, rendszerint megharagusznak a tudósokra, az akadémiai páholyra, az *Atheneumra* és minden emberre, kik csodálatos édelgéseikben nem osztoznak, s különösen azokra, kik a dráma mellett szavakat emelik.[81]

Vörösmarty halála után

A költő emléke a Zenedében halála után sem halványult el. A halála utáni évben, 1856. április 19-én Döme József a költő iránti tiszteleteként megzenésítette Vörösmarty *Hatytyú dal* című versét, melynek kottáját a Zenedének adta. Az intézmény 1857. március 19-ei ülésen beszámoltak arról, hogy Petőfi *Honfidal* című versét jelölték ki egy zenei pályaműre. Hasonló pályázatot írtak ki 1861-ben, s a beérkezett pályaművek közül a fődíjra érdemes alkotás szerzője, Pető János nevelő ezt a jeligét írta művére: „Fölfelé megy borban a gyöngy, jól teszi."[82] 1861-ben Mosonyi Mihály befejezi Vörösmarty költeménye alapján készült *Szép Ilonka* című operáját.

1862. március 9-én a magyarhoni árvízkárosultak részére a pestbudai hangászegyleti Zenede növendékei hangversenyt adtak. A műsorszámok – Mátray egy kórusműve, egy Mosonyi-mű Petőfi versére, egy Liszt-mű és több más zenedarab – között elhangzott egy Vörösmarty-vers is, melyet a program így tüntetett föl: „Az árvizi hajós. Írta Vörösmarty M., szavalja Rudass János."[83]

1864 augusztusában Thern Károly, aki a Zenedének akkor már jó ideje zongora- és zeneszerzés-tanára volt, kivette szabadságát, s fiaival egyéves hangversenykörútra indult. Elutazása előtt még megajándékozta a Zenedét 28 saját darabjával, köztük az általa megzenésített Vörösmarty-darabokkal, Händel-, C. M. von Weber-versenyművek szólamfüzeteivel, az Erkel Ferenc által megzenésített *Szózat* kottájával és további zeneművekkel.[84]

80 Vörösmarty, *Munkái VI…*, 217–230, főként: 122–219. Az utóbb „állandó operaháború"-ként jellemzett korszakról, Schódelné és a színház viszonyáról: Tallián Tibor, „Operaművelés Magyarországon", in *„Szikrát dobott a nemzet szívébe": Erkel Ferenc három operája Bátori Mária, Hunyadi László, Bánk bán: Szövegkönyvek, tanulmányok*, szerk. Gupcsó Ágnes, 15–30 (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet – Rózsavölgyi és Társa, 2011), 25–26.

81 Vörösmarty, *Munkái VI…*, 173–185, 280.

82 Iványi-Papp, „A Nemzeti Zenede élete…", 128.

83 Uo., 130.

84 Uo., 140.

1865-ben Ráth Mór könyvárus tizenkét Vörösmarty Mihály-kötetet ajándékozott a Zenedének. 1867-ben Langer Viktor (a később Tisza Aladár néven népszerű csárdásszerző), a Zenede egyik énektanárának, Langer Jánosnak a fia, aki 7 éves korától maga is az iskolában tanult énekelni, hegedülni, nagybőgőzni, Thern Károlynál zongorázni, megzenésítette Vörösmarty 1844-ben írt *Hymnus* című költeményét.

1875-ben Bognár Ignác énekes, nemzeti színházi karmester írt zenét Vörösmarty *A szellőhöz* című verséhez. Lánya, Balázsné Bognár Vilma, a jeles drámai és koloratúrszoprán 1880-ban visszavonult a színpadtól, és a Nemzeti Zenede tanára lett.

1864-ből való Zapf Antal *Vörösmarty emlék* (op. 14.) című zongoraműve. Zapf Antal zeneszerző 1864–1884 között volt a Zenede zongoratanára, aki a külföldre távozott Thern helyét vette át az ún. „felsőbb kiművelési" osztályban.

1879-ben keletkezett Allaga Géza *Melodráma Vörösmarty Csongor és Tündéjéhez* című kompozíciója. A zeneszerző, karnagy, nemzeti színházi, illetve operaházi csellista 1891–1902-ig volt a Zenedében a számára létrehozott cimbalom szak cimbalomtanára, az első cimbalomiskola szerzője.

Hazslinszky Gusztávot (1855–1918) 1899 novemberében választották meg a Zenede zongora tanszakának helyettes tanárává. Vörösmarty *A vén cigány* című versét zenésítette meg (op. 21., szólóénekre, kórusra, zongorakísérettel).

Összefoglalás

Vörösmarty Mihály minden bizonnyal több zenedei tanárral kapcsolatban állt, s a hangászegyletnek is valószínűleg több hangversenyét meghallgatta, mint amennyire közvetlen adatunk van. Személye és költészete iránt folyamatos volt a Pestbudai Hangászegylet és különböző nevekkel, de folyamatosan és azonos célokkal működő iskolájának érdeklődése, tisztelete. Ez kezdetben legalább részben az iskola szellemiségét meghatározó Mátray Gábornak volt köszönhető, de egyben az intézménnyel támogatóként kapcsolatban álló, Vörösmartyt tisztelő arisztokratáknak, íróknak,[85] közelebbi barátoknak is. Az iskola szellemisége egyben tükrözte a nemzet egészének Vörösmarty iránt megnyilvánuló figyelmét, szeretetét. Életében és halála után a nagy költőnek kijáró tisztelet övezte személyét, ápolták emlékét, mely az iskolai rendezvényeken elhangzott közös *Szózat*-éneklésekben, verseinek elszavalásában és költeményeinek megzenésítésében nyilvánult meg. A Nemzeti Zenede a Zeneakadémia megnyitása után, majd a 20. század első felében is sikerrel folytatta működését, s kiváló tanárgárdával számos jeles muzsikust nevelt. Ez a korszak azonban Vörösmarty Mihály zenén keresztül megnyilvánuló tiszteletének már egy másik fejezete.

85 Az írók, irodalmárok közül támogatta az intézményt Garay János, Madách Imre és Toldy Ferenc.

Summary

Lujza Tari

Mihály Vörösmarty, the musicians of the Musical Association in Pest and Buda and other nineteenth century musicians

The musical school National Conservatory (with this name from 1867) has been operating from 1836 under the name Musical Association in Pest and Buda.
The antecedents of its foundation date back to 1818, about which Gábor Rothkrepf (from 1837 Mátray) wrote in the Scientific Collection edited by Vörösmarty.

Mátray is one of the first music historians of the nineteenth century, one of the most versatile personalities of his time, for many decades the director and teacher of the National Conservatory were in direct contact with the poet. For a short time he was assistant editor of Vörösmarty. He performed the poet's poems processed by composers at concerts.

The *Szózat* (A Patriotic Call) was especially composed by many musicians who were actively involved in the music life of Pest-Buda and also taught in the music school.

Many musicians composed music to the poem *Fóti dal* (A Song from Fót), from which the song of Károly Thern has also spread in folk music. Thern – the composer and piano teacher of the school – was in direct relation to Vörösmarty. The opera composer Ferenc Erkel wrote music to the poem *Keserű pohár* (Bitter Glass), which he incorporated into the opera *Bánk bán* (premiere 1861).

The acclaimed poet was also personally associated with musical greats such as Ferenc Liszt, who helped the establishment of Conservatory with monetary donations. Their respect for each other was expressed in poems and musical compositions.

Respect for Vörösmarty did not fade among the musicians of the Conservatory even after the poet's death. The spirit of the school reflected the attention of the whole nation to Vörösmarty, they cherished his memory with compositions and concerts. The author of the study studies the relationship between the institution and the poet in detail.

Irodalomtörténeti Közlemények (ItK)
125 (2021)

VERES ANDRÁS

Kísértés és katasztrófa

Molnár Ferenc korai regényei

Érthető, bár nem egészen elfogadható, hogy Molnár Ferenc színpadi művei szinte teljesen elfedik előlünk elbeszélő művészetét. Nemcsak azért történt így, mert azokkal aratta meghökkentő és vitathatatlan sikereit világszerte, hanem azért is, mert messze kiemelkednek a nem igazán jelentősnek mondható magyar színházi kínálatból. Novellái és regényei kevésbé tűnnek ki a századforduló gazdag hazai terméséből, de azt semmiképp sem érdemlik, hogy kihulljanak az utókor emlékezetéből. Ne feledjük, Molnár Ferenc publicistaként és szépprózaíróként robbant be a magyar irodalmi életbe, az első komolyan vehető színdarabjai csak ezt követően, az 1900-as évek derekán-végén születtek meg, és csupán az 1920-as évektől tolódott el a hangsúly Molnár pályáján a színpad javára. Amennyire természetes, hogy megoszlik a figyelem művei iránt, és színdarabjai között is akadnak favoritok (mint a *Liliom* vagy újabban a *Játék a kastélyban* és az *Egy, kettő, három*), annyira aránytalannak mondható, hogy regényei közül csaknem kizárólag *A Pál utcai fiúk* arat le minden babért, és csak elvétve foglalkoznak olyan, a megjelenésük idején méltán sikert aratott szépprózai szövegeivel is, mint *Az éhes város*, az *Egy gazdátlan csónak története* vagy az *Andor*, kései regényei közül pedig *A zöld huszár*.

Tanulmányommal szeretném felhívni a figyelmet Molnár Ferenc korai regényeire, röviden bemutatva mind az ötöt. Közülük egy teljesen ismeretlen maradt. Témaválasztásomat részben a kíváncsiság vezette: vajon e korai munkái mennyire előlegezték meg a későbbi műveket?

Mi tartozik a korai regények közé?

Maga Molnár *Az éhes város* című opusát tüntette fel első regényének, ezzel indította útjára válogatott műveinek 1928-ban megjelent húsz kötetes kiadását, a regény első publikálásának időpontját pedig egy évvel korábbra, 1900-ra datálta a címlapon.[1] Bizonyára az vezette ebben, hogy *Az éhes város*t tekintette első valóban jelentős regényének. Csergő Hugó ugyancsak 1928-ban írt és publikált cikksorozata, amely az elsők között tekintette át Molnár Ferenc életét és pályáját (és amelyről az is tudható, hogy maga az író ellenőrizte adatait), hagyományt teremtett azzal, hogy az író 1898–1899 közötti, részben

* A szerző a BTK Irodalomtudományi Intézet emeritus professzora. A tanulmány első változata előadásként hangzott el 2021. április 14-én a Magyar Irodalomtörténeti Társaság online Molnár Ferenc-konferenciáján.

1 Molnár Ferenc, *Az éhes város*, Molnár Ferenc művei (Budapest: Franklin Társulat, 1928).

genfi, részben párizsi tartózkodása idején írt műveit, *Az éhes várost* és az *Egy gazdátlan csónak történetét* tüntette fel első két regényének.[2] Valamennyi későbbi életrajz és pályakép átvette, sőt még az 1989-ben megjelent akadémiai irodalomtörténeti bibliográfia is megismételte e téves állítást.[3]

Valójában legalább két, korábban írt és publikált regényéről tudunk, jóllehet rövidebbek, mint *Az éhes város*, tulajdonképpen kisregények. Elsőként a *Jour-fixe kisasszony* jelent meg 1899-ben a *Budapesti Napló*ban folytatásokban, február 19. és március 19. között. 1905-ben újra közölte a *Magyar Kereskedelmi Közlöny*, változatlan szöveggel és megváltozott címmel: *Egy pesti leány története* lett a címe. Molnár nem vette föl az 1928-as könyvsorozatba.

Második regényét, az *Egyetlenegy asszony*t ugyancsak a *Budapesti Napló* közölte 1900-ban (március 5-től április 4-ig). 1903-ban jelent meg újra, a *Magyar Hírlap* kiadásában, ugyancsak változatlan szöveggel és új címmel: ekkor lett *Éva* a címe, és ez maradt a további kiadásokban is. Megjelent a sorozat nyolcadik kötetében is, de Molnár itt is bűvészkedett az évszámmal: 1908-at jelölte meg első publikálása időpontjaként.

Ha a szövegek megjelenésének sorrendjét követjük, *Az éhes város* a harmadik. 1901-ben jelent meg, azonnal kötetben. Nem fér kétség hozzá, hogy szerzője szándéka szerint ez a legnagyobb igényű vállalkozása korai korszakában.[4] Nem kis kockázatot vállalt azzal, hogy elsőnek kötetben publikálta. Kedvelt könyvkiadója, a Singer és Wolfner is csupán bizományba volt hajlandó átvenni. A könyv sikere azonban megnyitotta az utat a következő regények előtt, az *Egy gazdátlan csónak történetét* a kiadó már önállóan vállalta.[5]

Molnár Ferenc írói pályája Budapesten indult, amikor jogi tanulmányait – egy éves genfi közjáték után – itthon folytatta. 1896. szeptember 3-án megjelent a *Budapesti Napló* szerkesztőségében, hogy bemutassa néhány írói próbálkozását, és a főszerkesztő, Vészi József azonnal szerződtette. Végigjárta az újságírás szamárlétráját, fordított, szemlézett, riportokat készített, tárcákat írt. Bámulatosan rövid idő alatt sikerült felküzdenie magát, elismert tárcaíró lett. Húsz éves volt, amikor megjelent első novelláskötete, a *Magdolna és egyéb elbeszélések* (1898), egy évre rá pedig második elbeszéléskötete *(A csókok éjszakája)* és első regénye, a *Jour-fixe kisasszony*. 1898 szeptemberében ismét Genfbe utazott, ekkor már a lap küldte oda, hogy Erzsébet királyné gyilkosának peréről tudósítson. Itt fogott bele *Az éhes város* írásába és feltehetően az *Egy gazdátlan csónak történeté*be is. Egy váratlan féltékenységi incidens miatt hirtelen távozni kényszerült, meg sem állt Párizsig, mindkét művét ott írta tovább.[6] Tisztázatlan, hogy már akkor sikerült-e befejeznie őket vagy csak

2 Lásd: Csergő Hugó, „Hogyan lett Molnár Feriből Molnár Ferenc: IV", *Magyar Hírlap*, 1928. okt. 21., 15–16; Csergő Hugó, „Hogyan lett Molnár Feriből Molnár Ferenc: V", *Magyar Hírlap*, 1928. okt. 28., 13–14.

3 Vö. Botka Ferenc és Vargha Kálmán, szerk., *A magyar irodalomtörténet bibliográfiája 1905–1945: Személyi rész II. L–Zs*, A magyar irodalomtörténet bibliográfiája 7 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1989), 131.

4 A korai regények közül egyedül *Az éhes város*nak van számottevő irodalma. Molnár Gál Péter a többi regényt csupán tollpróbának tekinti. Lásd: Molnár Gál Péter, „A sült galambra váró város", *Budapesti Negyed* 4, 4. sz. (1996): 86–100, 95.

5 Lásd: Voit Krisztina, „Molnár Ferenc és a Franklin Társulat", *Magyar Könyvszemle* 98 (1982): 220–229, 220.

6 Nagy György, *Molnár Ferenc a világsiker útján*, ford. Kálmán Judit (Budapest: Tinta Könyvkiadó, 2001), 25.

hazatérését követően. Mindenesetre gyors egymásutánban jelent meg újabb három regénye, az *Egyetlenegy asszony* 1900-ban, a másik kettő pedig 1901-ben.

Míg *Az éhes város* meglehetős vihart kavart és megosztotta a közvéleményt, egyúttal országos ismertséget szerezve szerzőjének, a leginkább életrajzi ihletésű melankolikus-szentimentális kamaszlány-regénye, az *Egy gazdátlan csónak története* széles körű, átütő sikert aratott. Már az is rangot jelentett akkor, hogy e kisregényét először *A Hét* közölte le folytatásokban, 1901. július 7. és augusztus 18. között, és igen gyorsan – még ugyanabban az évben – kötetben is megjelent. Az 1928-as könyvsorozat hetedik kötetében kapott helyet.

Molnár ötödik regénye, *Az utolsó ház* az *Új Idők*ben jelent meg, ugyancsak folytatásokban, 1902. március 30-tól június 22-ig. E műve több mint egy évszázados késéssel csak most, 2020-ban jelent meg először kötetben, a *Jour-fixe kisasszony* és az *Egyetlenegy asszony* társaságában.[7] Az új kiadásnak talán sikerül felkeltenie az érdeklődést mindhárom elfeledett mű iránt. Eddig egyedül Molnár Gál Péternek *Az éhes város*ról írt 1996-os tanulmánya figyelt fel rájuk, legalább egy említés erejéig.[8]

Az életrajzok és bibliográfiák általában *nem veszik figyelembe a folyóiratközléseket,* csak a kötetkiadásokat. Valószínűleg ennek következménye a hiányos vagy éppen téves kronológia, és az is, hogy *Az utolsó ház* mindmáig teljesen észrevétlen maradt.

Molnár Gál Péter úgy vélekedett, hogy Molnár Ferenc első, félbehagyott kísérlete (az 1897 decemberében közölni kezdett, de megszakított *A fehér virág*) után fogott bele *Az utolsó ház* írásába, és ezt már sikerült befejeznie.[9] A regény keletkezését 1898-ra teszi, de nem derül ki, hogy mire alapozza feltételezését. Ellene vethető, hogy a Molnár három regényében is szereplő színhelyhez, egy szlovák bányászfaluhoz tartozó történések sorrendje azt valószínűsíti: az *Egyetlenegy asszony* nemcsak *Az éhes város*nál korábbi, hanem *Az utolsó ház*nál is. (A regények részletes ismertetésénél visszatérek ezekre az összefüggésekre.) Problematikusnak látom azt is, hogy Molnár Gál mintha azt sejtetné: az író már tizenhét évesen, első genfi tartózkodása idején belefogott volna *Az éhes város* írásába.[10]

Igaz, Molnár Ferenc pályáján előfordult, hogy egyik-másik művét több éves (vagy évtizedes) késéssel jelentette meg. A keletkezéstörténeti bizonytalanság miatt helyesebbnek látom, hogy az egyes műveket az első publikálásuk egyértelműen igazolható sorrendjében mutassam be.

7 Molnár Ferenc, *Egyetlenegy asszony: Ismeretlen kisregények* (Budapest: Athenaeum Kiadó, 2020). A továbbiakban: Molnár, *Három kisregény.*

8 Molnár Gál, „A sült galambra…", 95.

9 Uo.

10 Uo., 94.

Jour-fixe kisasszony *(1899)* – Egy pesti leány története *(1905)*

Valamennyi regényének női főszereplője van, *Az éhes város*t kivéve. A Molnár-irodalom szívesen foglalkozik azzal, hogy számos művében kimutatható az életrajzi kötődés. Györgyey Klára egyenesen úgy fogalmaz, hogy

> [a] nőbolond Molnár esetében nem meglepő, hogy a legtöbb regénye a szeretőiről mintázott főhősnők körül forog. A szerző igen gyakran a művészetében próbálta feldolgozni magánéleti konfliktusait. […] Molnár korai prózája tehát nem humoros, hanem általában tragikus.[11]

De Györgyey is elismeri – legalábbis az *Egy gazdátlan csónak története* esetében –, hogy „[a] könyv értéke nem az életrajzi párhuzamokban keresendő, hanem a stílus szépségében".[12]

Molnár korai regényei közül a *Jour-fixe kisasszony*t tartja a leggyengébbnek, és arra hivatkozik, hogy maga az író is „átgondolatlan kísérletnek" nevezte művét.[13] Kétségtelen, szembetűnően egyenetlen szövegről van szó, de számos erénnyel rendelkezik, és Molnár regényíró munkásságának nyitányaként kifejezetten figyelemre méltó.

A *Jour-fixe kisasszony* az 1890-es évek magyar szépprózájának egyik kedvelt témáját, a férjhez menés körüli bonyodalmat mutatja be. A cím a heti fogadónappal köti össze a hősnő személyét,[14] amivel arra hívja föl az olvasó figyelmét, hogy jó házból való úrilányról lesz szó, aki szigorúan tartja magát a társadalmi előírásokhoz. Ám a történet során módosul a cím jelentése, a férjet kereső lány ugyanis ebben az esetben „modern" nő, aki a maga kezébe veszi sorsa irányítását – azaz *hölgyválasz* történik, bármennyire illetlen dolog is ez. (Ezért a *Jour-fixe kisasszony* sokkal kifejezőbb cím, mint a későbbi, a színtelen *Egy pesti leány története*.) Molnár hősnője szinte kihívó módon különbözik Herczeg Ferenc hasonló helyzetű lányalakjaitól.

Elza és szülei a Nádor utcában laknak, a lány természetes közlekedési útvonala a Belváros, a Margitsziget és a Városliget háromszögére korlátozódik. Az ún. jó társaság az ismerős családokból, a Lloyd-klub tagjaiból, a bálok, zsúrok és verniszázsok állandó közönségéből áll. Zártkörű klubról van szó, amely a tekintetben hasonlóképp viselkedik, mint a falusi nép, hogy mindenki ismer mindenkit és mindenki tud mindenről. (Molnár Ferenc legtöbb regényét jellemzi, hogy lokálisan és szociálisan *zárt közösségre* fókuszál, ez alól

11 Györgyey szerint Molnár „valójában az időről időre rátörő depresszió gyógyítására használta a regényírást. […] Irodalmi pályafutása során vagy azért írt, hogy megnyugodjon és megkönnyebbüljön drámai élettényeinek felfedése által, mint az *Andor* vagy az *Őszi utazás* esetében, vagy pedig – nyilvános vezeklésként a nőknek okozott fájdalomért – romantikus hősnőkké emelte szerelmeit, mint ahogy azt az *Egy gazdátlan csónak történet*ében vagy *A zöld huszár*ban tette." Lásd: Györgyey Klára, *Molnár Ferenc*, ford. Szabó T. Anna (Budapest: Magvető Kiadó, 2001), 93.

12 Uo., 95.

13 Uo., 97.

14 A Jour-fixe fogadónapot jelent, a hét meghatározott napját, amikor látogatóit külön meghívás nélkül is fogadja a házigazda.

A Pál utcai fiúk sem kivétel.) Amikor a szomszédgyerek meglátja Elzát gardedám nélkül sétálni a ligetben Miklóssal, nem késlekedik elhíresztelni, hogy a lány a fiú szeretője.[15]

A jó modor ebben a körben épp olyan szilárd alapokon nyugszik, mint a társadalmi rangsor. Elza édesanyja kevebbet számít a ranglétrán, mint a lánya, mert ő csak egy vidéki pálinkagyáros gyermeke.[16] De – jó modor ide vagy oda – a regény úgy tünteti fel, mintha a férfiasság elfogadott ismérve lenne a nők verése. „Úgy vágyom egy komoly férfi után – mondja Elza egyik barátnője –, aki – bánja is ő – üt, ver, goromba, de aki férfi!"[17] Elza szemében is Miklós vonzalmát bizonyítja, hogy sokszor megverte őt.[18]

Brandt Elza nemcsak hősnője a regénynek, hanem közvetve az elbeszélője is, mivel a személytelen narrátor leginkább az ő látószögéből mutatja be a vele történteket. Könnyelmű és akaratos személyiség, aki – minthogy maga akarja megválasztani partnereit – szükségképpen szembe kerül középosztálybeli környezetével. Torkig van a merev társadalmi előírások által beszorított mozgásterével, a nemi szerepéből adódó dependens és egyhangú életével. „Undorodott a zsúrtól, a dekadens leánytársadalom e Forumától, amely ítélőszék is, parlament is, sőt vendéglő, bálterem és kávéház, pletykaszoba, hangversenyterem és minden egyéb, ahol vagy kinevetik az embert, vagy hozzáromlik a többihez."[19] Elza a nyílt lázadást is vállalja, amikor megszökik a házuknál adott estélyről.

A regény cselekménye sajátos kettős paradoxonra épül. A lánynak valójában Gál Miklós a szíve választottja, jóllehet társadalmilag nem egészen méltó hozzá, mert külvárosi gyerek, aki tizenöt éves kora óta kénytelen maga keresni a kenyerét.[20] Elza mégis elérhetné, hogy férjhez menjen hozzá, mert megszerzi szülei beleegyezését. Apja családfői tekintélye ugyanis súlyosan megrendül, amikor kiderül, hogy hatalmas kártyaadósságot halmozott fel. Tehát Elza „piaci" értékét nemcsak a „tettenérés" csökkenti, hanem apja csődbe jutása is.

Ő azonban úgy dönt, hogy mégis a jómódú ügyvédhez, Vermes Maxhoz, az eredetileg kiszemelt vőhöz megy feleségül, sőt abba is beletörődik, hogy Miklós a Pesten élő amerikai lányt, Kettyt vegye nőül. Nemcsak azért választja az ügyvédet, mert kifizeti apja adósságát, és megmenti a család becsületét, hanem azért is, mert úgy véli, hogy a Miklós iránti szerelmét tönkre tenné az egyhangúsággal járó házasság.[21] De ez nem jelenti azt, hogy akár ő, akár a fiú lemondanának egymásról. Miután mindketten mással kötöttek házasságot, készen állnak arra, hogy együtt csalják meg házastársaikat. Molnár már e korai regényében *a szerelem elsőbbségét* hirdeti a kihűlt, álszent konvenciókkal szemben, beleértve a házasság intézményét is (ahogy később erről szól *Az ördög* című színdarabja is).

15 Lásd: Molnár Ferenc, „Jour-fixe kisasszony", in Molnár, *Három kisregény*, 5–124, 18.
16 Uo., 28.
17 Uo., 13.
18 Uo., 17.
19 Uo., 46.
20 Uo., 18, 30.
21 Uo., 87–88.

Ellenszenvét kiterjeszti a jó társaság valamennyi legitimnek elfogadott, következésképp az ő szemében mesterkélt és torzító szokására. Iróniával ír az éppen majmolt új divatról, a *szecesszióról* is, melyet a szó csaknem valamennyi előfordulásánál idézőjelek közé tesz. Különösnek tűnhet ez, hiszen Molnár tüneményesen gyors írói karrierjét éppen a Bródy Sándoréhoz hasonló szecessziós-naturalista látásmódjának szokás tulajdonítani.

A regény leginkább figyelemre méltó alakja Ketty, a Pesten élő amerikai lány, Elza vetélytársa és ellenpontja. Ketty már a szabad világ gyermeke, akit nem kötnek a pesti társaság szokásai és erkölcsi aggályai, így azt sem érti, hogy miért nem szabad egy lánynak este egyedül sétálnia.[22] Mindenkor kimondja azt, amit gondol; józan, praktikus és puritán.[23] Megpróbálja rábeszélni Elzát is arra, hogy hagyjon fel a társasági élettel, a zsúrozás helyett inkább teniszezzen, és menjen mielőbb férjhez, de nem egy társaságbelihez, mert azok kártyáznak, és soha nincsenek otthon.

Miközben Elza és barátnői legfeljebb titokban olvassák Zolát, Ketty szabadon választja meg olvasmányait. Igaz, némiképp lerontja ezt, hogy Cooper indiánkönyveiért rajong, és Dickens egyik regényét úgy dicséri meg, hogy nem tudja, ki írta. Molnár nem kis kajánsággal mondatja el a kéretlenül őszinte amerikai lánnyal, hogy leginkább az olyan könyvet szereti, amelynek végén kátrányba mártják a niggert, és tollban hengergetik.[24] Ketty csak egyszer próbált egy francia regényt elolvasni, de már az ötödik lapnál beleunt, mert egy házasságtörő asszonyról szólt, ez pedig mire jó.[25] De Elza is meg van győződve arról, hogy az angol nyelvű irodalom erkölcsös, nem úgy, mint a velejéig romlott francia.[26]

Molnár már ebben a regényében kiváló megfigyelőnek bizonyul. Részletesen leírja a hölgyek ruházatát, anyag és fazon szerint, mint ahogy a zsúr nagyszabású előkészületeit is, ami festőművész és virágüzlet bevonásával történik; a falra rajzolt virágminták között élő virágok is helyet kapnak. Hasonlóképp számol be a terítés módjáról, az egybe nyitott szobák architektúrájáról, valamint a tét nagyságát átélő cselédek izgalmáról. Arra is gondja van, hogy legalább három idegen nyelv szavait keverje bele a társalgásba.

De ekkor még kiforratlan a stílusa, helyenként keveri egymással a naturalista köznapiság és a lektűrök nyelvét:

> A konvenciók mind föltámadtak benne, s a vesztüket érző férgek arroganciájával állították meg. A fiú meglátta s elébe ment. Úgy álltak szembe egymással egy pillanatig, mint két hajó a sivár, nagy tengeren, amikor találkozik alkonyatkor.[27]

Érheti kritika a szeszélyes, sokfelé ingázó kompozíciót is – ámbár ez megfeleltethető Elza csapongó belső monológjainak, a vágyai és kétségei gyors váltakozásának.

22 Uo., 40.
23 Sejteni lehet, hogy Ketty protestáns nevelést kapott, szemben a zsidó Elzával és társaságával.
24 Molnár, *Három kisregény*, 50–51.
25 Uo., 51. Nyilvánvaló, hogy a regény szerzőjének más a véleménye a *Madame Bovary*ról.
26 Uo., 19–20.
27 Uo., 30.

Egyetlenegy asszony *(1900)* – Éva *(1903)*

Molnár Ferenc második regénye, az *Egyetlenegy asszony* jelentős előrelépés, rendkívül gazdaságosan felépített struktúrája van. Cselekménye egy eldugott kis felvidéki bányászfaluban játszódik (valahol Selmecbánya környékén), ahol a sovány, nyomorult tót munkásoknál csak a feleségeik rútabbak. A falu alvégén állami kőfejtő áll, egy magyar bányatiszt, Csenke Pál vezetésével, a felvégi ezüstbánya pedig egy részvénytársaság tulajdona, és szakemberei a világ minden tájáról kerülnek ide, pályájuk elején álló mérnökök és vegyészek. Egyedül az igazgató idősebb, egy porosz agglegény, Ritter von Sterk. Ő az elnöke annak a kis közösségnek, amely a helybeli notabilitásokból áll.

Mindössze annyi történik a regényben, hogy az igazgatót meglátogatja Pesten élő unokatestvére, a csinos, nemrég elvált Éva. Az asszony tulajdonképpen menekül a fővárosból; azért kénytelen onnan visszavonulni, mert ő is megcsalta kicsapongó férjét, és tartania kell a társaság bojkottjától. Azt tervezi, hogy átmenetileg ezen az Isten háta mögötti helyen húzza meg magát.

A faluban nincsenek nők, kivéve a bányatiszt kelletlen feleségét és a hozzájuk került árva rokont, a fakó, vérszegény, betegeskedő Jolánt. Ekkora nagy ínség mellett már a húsvér asszony érkezésének híre is szenzációt jelent. Azután megérkezik Éva, és bájos, vonzó, nagyvilági lényével leveszi lábáról az egész társaságot. Nemcsak önmagát képviseli, hanem a távoli nagyvárost, Budapestet is, amely a falubeliek szemében egyenesen a csodák földje.

A bemutatkozásnak szentelt teaestélyén Éva zongorázik és énekel, szándékosan „valami igen szentimentálisat" játszik, Massenet *Werther*jét, és bár fajankónak tartja a megjelent férfiakat, élvezi, hogy hatalma van fölöttük. Csakhogy faluhelyen nem ismerik a flörtök játékos könnyedségét, errefelé mindent halálosan komolyan szokás venni:

> igen régi költészet lett úrrá a szobákban, olyan, aminőn mi már túl vagyunk itt, a városban. Az ilyen csak a vidéken, a csöndes elmélkedések és a nagy, hosszú szerelmek, igen mély titkok országában él sokáig. Ott ez illik a lelkekhez.[28]

A teaestélyek folytatódnak, Éva elbűvöl mindenkit. Valamennyien szerelmesek lesznek belé, kivéve a kis zsidó könyvelőt, Wurmot, aki titokban Jolánt szereti, a lány azonban az egyik mérnök, Richter menyasszonya. Hamarosan minden a feje tetejére áll. A korábban monoton, csöndes egyhangúsággal élő falu hangos szóváltások színtere lesz. A regény érzékeny és pontos látleletet ad a helyi kisközösség egyszerre szánalmas és groteszk széthullásáról.

Végül teljessé válik a katasztrófa. Az orosz kémikus, Toganov a reménytelen szerelem elől visszamenekül hazájába. Richter elhagyja Jolánt, és sorsolásos pisztolypárbajt vív a másik mérnökkel, Bajtzárral. Vértes, az üzemvezető annyira rabja lesz a szerelemnek, hogy elhanyagolja munkáját, nem törődik a munkások panaszaival. Ám

28 Lásd: Molnár Ferenc, „Egyetlenegy asszony", in Molnár, *Három kisregény*, 125–224, 153–154.

ez megbosszulja magát, ugyanis a szocialisták bujtogatására kitör a sztrájk. A munka leáll, még a falu egyetlen vendéglőse is tönkremegy, és elköltözik. Richter nyomorék lesz, Jolán pedig meghal. Következésképp Évának innen is tovább kell menekülnie. Kocsija éppen akkor gördül ki a faluból, amikor a kivezényelt katonaság fegyvert fog a sztrájkolókra.

Talán e vázlatos ismertetés is érzékelteti, hogy a regény felépítése kifejezetten *színpadszerű*, mesterien fokozza a drámai feszültséget. Jellegzetes műstruktúráról van szó: azt mutatja be, hogy egy zárt közösség megszokott rendje miként bomlik fel *a kívülről jövő kísértés* hatására. Molnár itt merőben más írásmóddal próbálkozott, mint a *Jour-fixe kisasszony* esetében. Ott a hőse, Elza autonóm személyiség, akinek nézőpontjával az elbeszélő gyakran azonosul. Az *Egyetlenegy asszony* szereplői viszont *nem autonómak* (még a kísértőjük, Éva asszony sem az), viselkedésük kiszámítható, szinte reflexszerű. A külső, személytelen narrátor hangsúlyozottan *távolságot tart* velük szemben, a legdrámaibb helyzetet is visszafogottan, csaknem szenvtelenül beszéli el. E kisregény mintegy *megelőlegezi* Molnár számos színpadi művének beállítottságát, azt, hogy a bonyodalom valamifajta láthatatlan gépezetként mozgatja és gyűri maga alá a reflexszerűen viselkedő szereplőket.

A kisregény első címváltozata, az *Egyetlenegy asszony* kirakatba teszi az abszurd alaphelyzetet. A második címváltozat esetében valószínűleg az Éva név bibliai áthallása tetszhetett meg Molnárnak, aki kedvelte a szimbolikus címeket.

A felvidéki bányászfalu modelljéhez személyes élmény fűzhette az írót, mivel két másik regényében is szerepelteti. Bár a a falu szerencsétlen elitjére összpontosul a figyelem, s a munkások csak mellékszereplők, az ő siralmas, embertelen életkörülményeiket is érzékelteti. A szocialistákról kevés szó esik ugyan (jóllehet Richter mérnök is annak mondja magát), de annyi kiderül, hogy a status quo ellenfeleként komolyan kell venni őket. A kitörő sztrájkról nem sokat tudunk meg, de a *dramaturgiai funkciója* egyértelmű: fenyegető, súlyos nyomatékot ad a regény meglehetősen színpadias befejezésének.

Már utaltam a kitűnő kompozícióra. Alighanem ez az első hosszabb lélegzetű műve Molnárnak, amelyben tökéletes struktúrát sikerült létrehoznia. Úgy vélem, ide kívánkozik Kertész Imre kevéssé ismert vallomása az íróról:

> A mesterséget Molnár Ferencnél kezdtem el bámulni […]. Vagyis hogy egy színpadi vagy prózai gépezet hogyan működik, ez borzasztóan fontos volt és maradt is a számomra, és ezt elsősorban Molnár Ferenctől tanultam meg, bármilyen furcsa. Megtanultam az *Olympia* felépítését, ahogy megtanultam az utolsó mondatát: „Sehol és soha többé." Mestermunka, ahogy a darab föl van építve erre a mondatra.[29]

Talán egyedül azt kifogásolnám a regényben: a jelenetek jelenidejűségét meg-megtöri, hogy a narráció következetesen múlt idejű, ami néha kifejezetten zavaróan hat. Ez is

29 Hafner Zoltán, szerk., *Az ismeretlen Kertész Imre: Kiadatlan interjúrészlet* (Budapest: Kertész Imre Intézet, 2019).

olyan jellegzetessége Molnár elbeszélő műveinek, amivel gyakran találkozunk. Rigorózusan kitartott a múlt idejű elbeszélés mellett (természetesen a dialógusokat kivéve).

Az éhes város *(1901)*

Mint már utaltam rá, harmadik vállalkozása, *Az éhes város* Molnár első igazi regénye mind terjedelmét, mind pedig művészi ambícióját tekintve. Legfőbb újdonsága a két előzőhöz képest, hogy *társadalombíráló* szándékkal írta, szabadjára engedve *szatirikus* vénáját, ami korántsem volt annyira meglepő tőle, hiszen kezdetben épp a csúfolódó, humoros krokijainak köszönhette népszerűségét.

Az sem volt egészen váratlan, hogy a regény Budapestet veszi célkeresztbe, mivel már korai elbeszéléseinek színe-java a pesti élet mély és kíméletlen krónikásának mutatta őt.[30] Braun Sándor, Molnár szerkesztője és egyik felfedezője a *Budapesti Napló*nál, a regény megjelenését követően felidézte beszélgetésüket, melynek során a Genfbe készülő Molnár ezt mondta neki:

> No, megyek Genfbe tanulni. Kitanulni Budapestet, melyet így közelről sokkal jobban szeretek, semmint meg tudnám írni róla az igazat. Mi kell Budapestnek? Egy milliárd![31]

Az éhes város ellenállni látszik a műfaji besorolásnak. Vannak értelmezői, akik karrierregénynek tartják, mások riportregénynek, megint mások korrajznak vagy éppen kulcsregénynek.[32] Akadnak, akik kétségbe vonják, hogy egyáltalán regény volna, részben a riportszerűsége, részben a pamfletszerűsége miatt.[33] Annyi bizonyos, hogy a fő cselekményszála szatirikus: azt mutatja be, hogy mi történik akkor, milyen mohó izgalom fogja el a krónikus tőkehiányban szenvedő, hitelre épült „éhes" várost, Budapestet, ha a véletlen folytán pénzhez juthat. A véletlen itt egy amerikai multimilliomos lá-

30 Schöpflin Aladár – részben *Az éhes város* alapján, de azzal elégedetlenül – várta még 1907-ben is Molnártól az igazi Budapest-regényt: „Mai fiatal íróink közül leginkább Molnár Ferenctől lehet várni, hogy meg tudja rajzolni a mai Budapest speciálisan jellemző társadalmát, ezt a mindenféle vidékről, mindenféle fajokból összeelegyedett zűrzavart, amelynek minden egyes eleme minduntalan egymásba botlik, de már kezd egymáshoz hasonulni, amely forrva kavarog még, alaktalanul, de a kezdődő leszűrődés mind erősebb jeleivel." Schöpflin Aladár, „Molnár Ferenc: *Rabok*", in *Schöpflin Aladár a Vasárnapi Ujságban 1898–1921*, kiad. Széchenyi Ágnes (Budapest: Argumentum Kiadó, 2018), 274.

31 Braun Sándor, „Az éhes város", *Budapesti Napló*, 1901. május 12.

32 Jól példázza az értelmezők zavarát, hogy Rónay György részben kulcsregénynek, részben riportregénynek fogja fel *Az éhes váro*st, kiemelve pamfletszerűségét is. Rónay György, „Molnár Ferenc: *Az éhes város*", in Rónay György, *A regény és az élet: Bevezetés a 19–20. századi magyar regényirodalomba,* 203–209 (Budapest: Szent István Társulat, 2006), 203–206. Bodnár György pedig a karrierregényből kinövő korrajznak tartja: Bodnár György, „Budapest-regények a magyar modernizáció korából", *Alföld* 57, 6. sz. (2006): 45–47.

33 Sós Endre, aki „nagy, írói eszközökkel megcsinált riport"-nak nevezi, a későbbi riportregények korai elődjének, úgy vélekedik, hogy Molnár ún. regényei általában nem regények, hanem hosszabb lélegzetű novellák. Sós Endre, „Védőbeszéd Molnár Ferenc ügyében az irodalomtörténet ítélőszéke előtt", *A Toll* 6 (1934): 257–262, 261.

nya képében jelenik meg, aki feleségül megy a jelentéktelen pesti banktisztviselőhöz, Orsovai Pálhoz. A város olyan, mint egy hatalmas forgószínpad, ahol a pénz és a szerelem mozgat mindent, a kettő pedig oda-vissza konvertálható egymásra.

A regény alapszerkezete annyiban hasonló az *Egyetlenegy asszony*éhoz; hogy ugyancsak *kísértés-történet*, csakhogy itt a pénz hatalma vált ki ellenállhatatlan hatást. A bámulatos gazdagság, az áhítattal emlegetett ezermilliós vagyon azonban nem a fennálló rend felforgatását szolgálja, hanem éppen ellenkezőleg, annak átmentését, megerősítését.

Valójában a regény Budapestnek csak egy viszonylag szűk szeletére, a Terézvárosra fókuszál. Elsősorban a kerület gátlástalan és kapzsi vezető rétegét pécézi ki, de kiterjeszti bírálatát a kormányra és a parlamentre is (az egyik legvisszataszítóbb szereplője a korrupció-bajnok kereskedelmi miniszter).[34]

Molnár két korábbi kisregénye is visszaköszön *Az éhes város*ban. Itt is fontos szerepet kap egy amerikai lány, aki nőül megy Orsovaihoz, és akinek látásmódja, viselkedése távol áll a budapestiekétől. (De ő kevésbé rendelkezik önálló karakterrel.) A házavató estélyük megkomponálása is hasonló a *Jour-fixe kiasszony* zsúrjáéhoz, beleértve a szövetre varrott élő virágokat is.[35]

Az éhes város egyetlen pozitív férfialakja, a hivataláról lemondásra kényszerülő államtitkár, Iványi Sándor pedig – hogy, hogy nem – átmenetileg éppen abban a kis bányászfaluban húzza meg magát, melyet az *Egyetlenegy asszony*ból ismerhettünk meg. Kiderül, hogy az ezüstbányát és a falu népét a sztrájkot követően megmentette Orsovai Pál tőkeinjekciója.[36]

Már a két kisregényben is jelentős szerepet kapott a *pénz* és a *zsidóság* motívuma. A *Jour-fixe kiasszony*ban Brandt Elza férjválasztásában fontos indíték apja tartozásának kiegyenlítése. Az *Egyetlenegy asszony* félszeg, félénk zsidó könyvelőjét, Wurmot pedig zsidósága kényszeríti rá, hogy állandóan alkalmazkodni próbáljon a többiekhez, ezzel ellensúlyozva megtűrt helyzetét. A kisregény figyelemre méltó fordulata, amikor Jolánka halála után a doktor éppen Wurmot kéri meg – mivel ő van kéznél –, hogy menjen el a paphoz. „Nem baj, hogy én zsidó vagyok?" – kérdezi tőle a meghökkent Wurm.[37]

Mindkét motívum centrális szerephez jut *Az éhes város*ban. Már a regény kezdetén kiderül, hogy a férfi főszereplő banki karrierje érdekében Holländer Izidorról magyarosította a nevét Orsovai Pálra, egy héttel korábban, minthogy megkeresztelték a terézvárosi plébániatemplomban. A narrátor leplezetlen megvetéssel ír róla: „Kissé későn [történt meg a keresztelő], volt már vagy huszonhárom éves, de ő úgy gondolkozott, hogy sohasem késő otthagyni egy kellemetlen vallást."[38]

34 Már a kortárs kritika kétségbe vonta, hogy a bemutatott budapesti „szocietás", azaz néhány száz ember lenne egész Budapest. Vö. Viharos [Gerő Ödön], „*Az éhes város*", *Pesti Napló*, 1901. május 12., 10.

35 Vö. Molnár Ferenc, *Az éhes város* (Budapest: Ulpius-ház Könyvkiadó, 2007), 171, 174–175.

36 Uo., 224, 262–263.

37 Lásd: Molnár, „Egyetlenegy asszony", 215.

38 Molnár, *Az éhes város*, 11. Zárójelben jegyzem meg, hogy maga Molnár még fiatalabb volt, amikor 1896-ban magyarosította a nevét.

Orsovai ironikus megvilágítást kap azt követően is, hogy az orvos tüdőcsúcshurutot állapít meg nála:

> Nagyon meggyűlt benne a keserűség, s ekkor szánandó látvány volt Orsovai úr, amint mellére szorított kézzel, köhögve ment föl a lépcsőn, elegáns, vasalt nadrágban, fényes cilinderben, excentrikus vezetéknévvel, párizsi nyakkendővel és katolikus vallással. Amikor a fordulóknál meg-megállt, hogy nagy köhögési rohamán kevesebb fájdalommal essék túl, s úgy köhögött, hogy még a szeme is könnybe lábadt, akkor mindezek ellenére nem volt más, mint egy szegény, szenvedő zsidó.[39]

Orvosi tanácsra Abbáziába utazik betegségét kezeltetni, ott ismerkedik meg az amerikai vasútkirállyal és lányával, Miss Elly Hutkinsonnal. De hiába veszi el feleségül az „ezermilliót", hiába hagyja, hogy Pestre visszatérve az urak kedvükre élősködjenek rajta, hiába egyenlíti ki készségesen a kereskedelmi miniszter tetemes adósságait, házavató estélyére a miniszter úr egyedül érkezik, a kegyelmes asszony ugyanis jobbnak látja, hogy otthon maradjon, mert az arisztokraták, akikhez dörgölődzik, még megszólnák érte, ha „félzsidó" estélyekre járna.[40]

E fényes estélyen váratlan esemény történik. Az egyik vendég, egy nagyvállalkozó azon méltatlankodik, hogy a veje nem lett közjegyző, mert zsidó, a Schlittauer fiát pedig nem vették be a honvédhuszárokhoz, holott magyar nemességet kapott „aldunai" előnévvel. Ezen felháborodik egy másik vendég, a zsidóságát nyíltan vállaló Baradlay, és szenvedélyes, hatásos szózatot intéz a vendégsereghez. Azzal vádolja meg a dzsentri úri svádáját majmoló, fennhéjázó, újgazdag zsidókat, hogy elsősorban ők gerjesztik az antiszemita indulatokat, amivel a becsületes, munkás zsidóságot sodorják veszélybe:

> Amért maguk ostobák, tapintatlanok és játsszák az arisztokratát, azért kell nekem azt hallani nap nap után, hogy nem vagyok magyar! [...] Maguk csak rosszat csináltak ebben az országban, amely a modern nagyságát nagy részben a zsidó középosztálynak köszöni.[41]

Sajnos Baradlay kifakadása csupán alkalomszerűen hangzik el, bármifajta következmény nélkül – maga a jelenet kilóg a cselekményből. Baradlay kizárólag ebben a jelenetben bukkan fel. Az ő alakját *Az éhes város*ról szóló irodalom szerint Molnár Bródy Sándorról mintázta meg, aki nem egyszer kelt ki indulatosan a kapitalista zsidóság ellen, és fajtájának legnagyobb ellenségét látta benne.[42] De a Baradlay név megengedi a Jókaira

39 Uo., 13.

40 Uo., 177.

41 Uo., 182–184. Pelle János szerint éppen a zsidó-magyar identitás és asszimiláció problémája áll Molnár Ferenc életművének tengelyében. Vö. Pelle János, „Asszimiláció: illúzió vagy realitás?: A Molnár Ferenc-rejtély", *Életünk* 44, 7–8. sz. (2006): 81–105.

42 Rónay, „Molnár Ferenc...", 197–198; Antal Gábor, „Éhes város", *Kortárs* 15 (1971): 1295–1300, 1297.

való asszociációt is, akinek műveiben fel-feltűnnek az igazság hasonlóképp szókimondó bajnokai.[43]

A másik fontos motívum, a pénz egyenesen főszerepet kap a regényben. Orsovai Pál az amerikai milliókat veszi el feleségül, kizárólag azért, hogy Pesten mutogathassa szerencséjét, költekezzen, éljen, és hogy mindenki pukkadjon meg az irigységtől.[44] Amikor újságíró barátja, Zrinyi (akinek szabadjegyével jutott el egyáltalán Abbáziába) megtáviratozza Pestre a szenzációs eljegyzés hírét, egész Pest felbolydul, és Orsovaiék vonatának érkezésénél a fél város ott tolong. Mivel újságíró azt is megírja, hogy az ifjú nábob tervei között szerepel a munkanélküliek megsegítése,[45] felfigyel rá a kereskedelmi miniszter (az ő reszortjához tartozik ez), és már az ifjú pár érkezésének másnapján személyesen keresi fel Orsovait, hogy felajánlja neki szolgálatait.

És megtörténik a csoda, a hajdani szürke kishivatalnok életét elképesztő sebességgel lendíti magasba a pénz. Megvesz egy csődbe jutott lapot, amivel közvéleményt formál. Zrinyivel megírat egy frázisokat puffogtató röpiratot, melynek alapján beválasztják őt a Kisfaludy Társaságba. Amikor megjelenik a Parlament karzatán, kitör a taps, lelkesen ünneplik. Városatya lesz, vállalatokat sóznak rá, igazgatóságokba választják be.

Csakhogy az ölébe hullott dicsőség egyre kevésbé boldogítja, bekövetkezik a csömör:

> A hatalma minden irányban oly nagyra növekedett, hogy ő, akinek soha egy gondolata nem volt, aki soká véleményt semmiről nem alkotott, utálni kezdte az embereket. A legváltozatosabb formákban is mindig egy és ugyanazt a dolgot látta: az általános nagy éhséget […].[46]

A pénz utáni hajsza csaknem mindenkit lealjasít. A városnegyed egyik jellegzetes díszpéldánya Zimmermann G. István úr. Ő tartja kézben a kerület összes jótékonysági egyletét, a népkonyhától és a ruhaosztástól a kiházasító és gyermeksegélyező egyleten át a szegényeket munkával ellátó, a szemérmes szegényeket titkon gyámolító és a szegény lányok kézimunkáját értékesítő intézményekig. Magától értetődik, hogy könyörtelenül bezsebeli a jutalékot azoktól az iparosoktól, akik között a megrendeléseket szétosztja. „De – mint megjegyzi az elbeszélő – mindennél fontosabb volt a szemérmes szegények segélyezése, mert ezekről nem vezettek könyvet, ezek nem voltak kötelesek nyugtát adni. A legszemérmetlenebbül a szemérmes szegényektől lopott Zimmermann úr." És természetesen a köztisztelet is kijár neki, mivel a jótékonykodásnak szenteli életét.[47]

43 Ha a Jókaira való utalást elfogadjuk, ez nagyban erősíti a jelenet valószerűtlenségét. Aligha lehet véletlen, hogy a *Jour-fixe kiasszony*ban Elza rendíthetetlen kérője, Vermes ügyvéd azt mondja magáról, hogy ő „az utolsó élő Jókai-regényhős Budapesten", amiért szembe megy a jó társasággal, és hidegen hagyják őt a lány körül keringő rosszízű pletykák, és ha Elza százszor kikosarazza őt, akkor is kitart mellette. Molnár, *Három kisregény*, 58.

44 Molnár, *Az éhes város*, 43–44.

45 Ez azzal függ össze, hogy abbáziai kúrája alatt Orsovai is munkanélküli lett.

46 Molnár, *Az éhes város*, 248.

47 Uo., 59–60.

A regény legrészletesebben a munkanélkülieket segélyező intézet felépítése körüli panamát mutatja be. A tervezést nem a jobb és olcsóbb pályázat nyeri el, hanem a jó kapcsolattal és csúszópénzzel bőkezűen bánó. Az egymással vetélkedő mérnök lobbik sokszor nem is annyira maguknak kérik a megbízatást, mint inkább azt akarják elérni, hogy ki ne kapja meg. A hivatalosan kinevezett bizottság pedig azt a területet jelöli ki építkezésre, amelynek parcelláit a bennfentes cimborák már jó előre felvásárolták. Az intézet ügye a minisztert csak addig érdekli, amíg föl nem épül, mert ha elkészül, már semmi hasznot nem húzhat belőle.[48] *Az éhes város* látleletei azt sugallják, hogy nincsen új a nap alatt – akármit is gondoljunk a haladás fogalmáról.

A színfalak mögötti praktikák élenjáró nagymesterét Walzer úrnak hívják (ez is beszélő név), ő a feje a „kányák"-nak nevezett terézvárosi érdekszövetségnek, melynek kifejező jelmondata, hogy „zseb zsebet mos". Walzer úr éppúgy nem ismer lehetetlent, ahogy utóbb az *Egy, kettő, három* Norrison bankárja sem.

A regény talán legmulatságosabb jelenete az a becsületbírósági tárgyalás, amelyet Walzer úr a lehető legkörültekintőbben szervez meg, és amely arra hivatott, hogy felmentse protezsáltját, Orsovai Pált a párbajképességét megkérdőjelező vádak alól. Olyan sikeresen vajazza le a tárgyalás valamennyi szereplőjét, hogy még a vádat képviselő tanúk is önmaguk ellen vallanak.[49] Walzer úr szuperaktivitása persze nem lenne annyira hatékony, ha nem győzné mindig pénzzel és megvesztegetéssel, ügyfelei pedig nem volnának jól kiszámítható, megvehető figurák.

Minthogy az ország választások előtt áll, és a kormány kilátásai nem túl biztatók, a miniszterelnök Orsovai segítségét kéri. Jutalmul képviselőnek jelölik őt Terézvárosban, s Walzer úr veszi kézbe ennek megszervezését is. Nem rajta múlik, hogy az aranytojást tojó, mihaszna ember időközben lelkileg megroggyan. Orsovai ugyanis nem kapja meg Annát, a kis színésznőt, hajdani szeretőjét, aki azóta férjhez ment, és hűséges párjához. A visszautasításhoz nem szokott férfi képtelen elviselni a fiaskót, és mivel közben a felesége is kiadja az útját, agyonlövi magát. A regény groteszk fintorral zárul: miközben Walzer úr a holttest elszállíttatása felől intézkedik, az utcán a tömeg a képviselővé megválasztott Orsovait éljenzi.

Már utaltam rá, hogy gondot jelent *Az éhes város* műfajának meghatározása. Kézenfekvő lenne a francia karrierregényekből származtatni, csakhogy – mint Molnár Gál Péter joggal állapítja meg – Orsovai Pál alkalmatlan regényhősnek.[50] Molnár Gál egy francia vígjátékban és Mikszáth Kálmán *Új Zrinyiász*ában jelöli meg a regény előzményeit.

A Mikszáthtal való rokonítást helytállónak gondolom, de más vonatkozásban. Molnár elsősorban az országgyűlési karcolatok szerzőjének adósa, amikor a Tisztelt Ház ka-

48 Uo., 131.

49 Uo., 222–231.

50 „Rubempré leigázni vágyik Párizst. Orsovai csak fölvágni akar Pesten. […] Sorel, Rubempré, Duroy elkövetnek mindent, hogy feltörjenek. Orsovai sétál. lesi az ölébe hulló véletlent […] mégis jellegzetesen magyar hős. Itt különbözik el világirodalmi elődeitől. Azok betörnek a nagyvilági életbe. Orsovait betöri a magyar világ." Molnár Gál, „A sült galambra…", 88–89.

rikatúraszerű ábrázolására vállalkozik, melynek során az országcímert sem kíméli.[51] De ő is adott ötletet Mikszáthnak, hiszen *Az éhes város* amerikai vasútkirálya, aki puritanizmusával és jótékonyságával az író által eszményített amerikai mentalitást képviseli, *A Noszty fiú esete Tóth Marival* Tóth Mihályának előképe, aki ugyancsak Amerikában gazdagodik meg, és itthon is kitart elvei mellett. Molnár egyébként valóságos iskolát teremtett ezzel az ötletével. Később számos regény és film élt az Amerikából hazatérő milliomos megpumpolásának motívumával.

Molnár regényének tulajdonképpen maga a *város* az igazi hőse, ezért korrajznak is tekinthető, csakhogy pamfletszerű beállításban. A felvonultatott mellékszereplők villanásnyi, rosszmájú portréiban neves kortársaikra ismerhettek rá az egykorú olvasók. Walzer úrnak állítólag Ehrlich G. Gusztáv városatya volt a modellje.[52] Számos közszereplő bukkan fel a szövegben Tisza Istvántól Gyulai Pálig és Szász Károlyig, álnévvel vagy név nélkül. Különösen gyilkosra sikerült az ellenzéki Függetlenségi Párt elnökét, Kossuth Ferencet, Kossuth Lajos fiát bemutató torzkép.[53]

A portrék egy része nem a személyt veszi célba, hanem a méltatlan mellőzésüket. Például a jeles költő, Kiss József esetében (aki a Fehér József nevet kapja) szóvá teszi, hogy a Kisfaludy Társaság elzárkózik tagjai közé fogadni őt:

> Magyarország legnagyobb élő költője. Szegény zsidó volt, s a kisfaludysták nem akarták tekintetbe venni, hogy nem szégyen a Jézus Krisztus fajtájához tartozni.[54]

A zseniális építész, Lechner Ödön (azaz itt Lénárt István) a következő jellemzést kapja:

> Ez a szegény Lénárt egymaga harcolt ez ellen a nagy [építész] klikk ellen, amelyben országos nevek is voltak. Önálló szellem volt, s a klikk állandó szánalmas röhögése közepette minden erejéből kereste a magyar stílt. Minden pályázaton elbuktatták, kevés volt a munkája, ellenben az összes fiatal építészek prófétájuk gyanánt tisztelték.[55]

51 Molnár, *Az éhes város*, 103–104.

52 Antal, „Éhes város", 1295.

53 „Lenn fölállott a kiváló ellenzéki szónok. Erről mindenki tudta, hogy a világ legtehetetlenebb embere […] De nagy név volt, és sok évvel ezelőtt elhunyt apját szentként emlegette a történelem. Ez a szegény árva már teljesen ősz volt, de egész lényében határozottan állandó szomorúság tükröződött. […] Lelógó orra, lelógó bajusza s melankolikusan ringó pocakja egyaránt azt a látszatot keltette, hogy ez a szomorú ember nem tud hova lenni az intenzív gyásztól. Ez azonban, mint tudvalevő volt, nem akadályozta meg őt abban, hogy dús állásokat fogadjon el, s egyebekben a kormánynak legkedvesebb, leghívebb és legragaszkodóbb ellenzéke legyen. Olyan színezete volt a nagy árvának, mintha a kormányok egymás után kinevezték volna az ellenzék vezérévé. Mindig megijedt, amikor egy-egy kormány megbukott, mert félt, hogy a következő miniszterelnök nem hagyja meg ebben a nyugalmas állásban. […] Beszédét dadogó, motyogva akadozó mondatokkal fejezte be. Az apja nemzedékeket tanított meg szónokolni, csak a fiát nem tudta megtanítani." Molnár, *Az éhes város*, 106–107.

54 Uo., 147.

55 Uo., 134.

Alighanem igaza van Antal Gábornak, aki e torzképekre (is) hivatkozva *Az éhes várost* Szabó Dezső regénye, *Az elsodort falu* előfutárának látja.[56] De éppen ezek miatt érte a regényt a legtöbb bírálat. Már a kortárs kritika rásütötte, hogy „pletykaregény", amely készpénznek veszi az újságírók leleplezéseit,[57] és „a mendemonda kulcslyukán" át kukucskál a világba, márpedig csak „kis látófelület nyílik a kulcslyukon keresztül".[58] Schöpflin Aladár is (aki a könyv megjelenésekor nem írt róla) 1907-ből visszatekintve fölöttébb szigorúan ítélkezett:

> [N]agy mozgalmat támasztott – de inkább az irodalom melletti, mint az irodalmi világban. […] Egy-egy fellobbanását láttuk benne az író szellemének, néhány megfigyelést, erős hangulattal megrajzolt jelenetet – egyebekben lerítt róla az élet forgatagába egy ugrással bekerült fiatalember tájékozatlansága […]. Afféle kulcsra járó regény volt, tele ismert, a budapesti életben szereplő alakkal, kiket csak hiányosan leplezett az álnév[59] – az egész munka inkább pillanat-fotográfiák gyűjteménye volt, mint irodalmi mű. S ezek a pillanatfölvételek is hamisak voltak, mert nem az élő személyek után készültek, hanem a róluk forgalomban levő szóbeszédek után.[60]

Az éhes város valóban tipikus újságíró-regény, de ez korántsem volt akkor rendhagyó jelenség. A korszak legtöbb írója egyben újságíró is. Ez nemcsak azt jelenti, hogy ebből élt, hanem azt is, hogy szépprózai műveiben is tudósított és leleplezett, vagy éppen ellenkezőleg, a megvetett, közönséges élettel szemben próbálta felmutatni az elképzelt, eszményi alternatívát. Éppen az erőteljes bíráló hang hívta ki az új irodalom ellen a „zsurnalizmus" vádját. Az újságírásban domináló nyers és friss hangvétel átvétele azzal kecsegtetett, hogy ezáltal fog megújulni a regény, és a modernséget éppen a *riportszerűség* biztosítja.

56 Antal, „Éhes város", 1299–1300.

57 M. G. [Molnár Géza], „*Az éhes város*", *A Hét* 12 (1901): 1:287–288.

58 [Gerő Ödön], „Az éhes város", 10.

59 Fölmerült a kulcsregény korhoz kötöttségével kapcsolatban, hogy „csak a korabeli olvasók élvezhették azt a kiváltságot, hogy megpróbálják kitalálni, ki is lehetett ennek vagy annak a figurának modellje". George Halasz, *Ferenc Molnar: The Man Behind the Monocle* (New York, 1929), 114. Idézi Györgyey, *Molnár Ferenc*, 92. Molnár Gál Péter viszont meglepően időtállónak tartja még 95 év távlatából is Molnár Ferenc rosszmájú gyorsfényképeit. Molnár Gál, „A sült galambra…", 99–100. Szerintem anélkül is élvezhetők, hogy megfejtenénk eredetijüket.

60 Schöpflin Aladár, „Molnár Ferenc: *Muzsika*", in Széchényi, *Schöpflin Aladár a Vasárnapi Ujságban*, 302–303, 302. *Az éhes város* második kiadását követően Schöpflin már elismerte a regényről, hogy Molnár Ferenc „későbbi műveinek csírája". Schöpflin Aladár, „*Az éhes város*", *Vasárnapi Ujság* 58 (1911): 1035. A magyar irodalomtörténetében azonban megismételte korábbi vélekedését: „Huszonkétéves korában terjedelmes regénnyel, *Az éhes város*sal keltett feltünést; ebben kulcsregény-szerűen, a pamfletig terjedő hangon mondta el azokat a közéleti és társadalmi életi panaszokat, melyek a századfordulón a fiatal újságírók elégedetlen közbeszédének tárgyai voltak." Schöpflin Aladár, *A magyar irodalom története a XX. században* (Budapest: Grill Károly könyvkiadóvállalata, 1937), 157.

A Noszty fiú esete Tóth Marival utószavában Mikszáth Kálmán is úgy vélekedett, hogy bár a regény egykor a meséből nőtt ki, de – levetve gyermekcipőit – meg kell szabadulnia a begyöpösödött, mesterkélt fordulataitól, és a hírlapi riport irányába kell fejlődnie:

> A riport az egyetlen, mely a maga eredeti természetességében folyik. Legközvetlenebb rajzolata a valóságnak s azon felül szabad és független a szabályoktól. […] A riporter közli velünk a nyers eseményt, felvonultatja az abban részt vett fő- és mellékalakokat anélkül, hogy kénytelen volna életfolyamatukból többet nyújtani, mint amennyit az esemény megértése kíván. A riporter elmondván az eseményt, épp azon módon, mint aki szőtte, maga a Végzet, szélnek ereszti az abban szereplő személyzetet […].[61]

Rónay György naturalistának véli e programot, és elutasítja (valamifajta realista mérték alapján) a montázs- és riportszerűség „naturalista" valóságát.[62] Nem gondolom, hogy Mikszáth többet akart volna elérni, mint a megszokott regényírói konvenciók valamelyes visszaszorítását. A riportban elsősorban az életfolyamatok lezáratlanságának tudomásulvételét üdvözölte.[63]

Bodnár György véleménye szerint „[a] fiatal Molnár Ferenc vakmerő volt, amikor a századforduló budapesti körképének megalkotására vállalkozott, de nem volt bátorsága a mese vállalásához. Művét realista regénynek szánta, pedig anyagát és anyagkezelését csak a meseszerűség hitelesítette volna", azaz nem annyira regényt, mint inkább szatírát kellett volna írnia.[64] Kétségtelen, *Az éhes város*nak a valóság szatirikus elrajzoltsága („meseszerűsége") a fő erőssége. Alaprétegét a szatíra adja. Sajnos két másik, jóval romlandóbb rétege is van.

A példázat kedvéért bemutatja egy olasz kikötői munkás, az örök vesztes Ambrosio Posi sorsának szerencsétlen alakulását is, amely párhuzamos Orsovai magasra ívelő pályájával. A jó fejű Posi mérnöknek tanult, de aztán arra kényszerült, hogy pénzt keressen, aljamunkát végezzen. Amikor inzultálja felesége magas állású szeretőjét, el kell hagynia szülővárosát. Ugyanazzal a vonattal érkezik Pestre, mint Orsovai, csakhogy őt lecsukják néhány napra mint kétes egzisztenciát. Hiába fordul sérelmeivel a különféle hivatalokhoz, mindenhol süket fülekre talál. Az őt megszánó újságírók támogatásával eljut ugyan ügye Bécsbe a legfelső fórumig is, de nem lehet rajta segíteni, nyomorul-

61 Mikszáth Kálmán, *A Noszty fiú esete Tóth Marival*, 2. köt., Mikszáth Kálmán művei (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1960), 1:231–232.

62 „[A] riporter regényírónak többnyire van valami célzata is; fényképe nem hű: egy képbe montírozza egy egész seregből mindazt, ami célzatának illusztrálására alkalmas: a valóságra hivatkozva és a valóság nevében meghamisítja a valóságot." Rónay, „Molnár Ferenc…", 205.

63 Rónay György szerint a riporter „ráüti a hitelesítő pecsétet azzal, hogy »így van«, vagy »így láttam«; nem érdekli a dolog miértje", és a naturalizmusban és riportregényben „a valóság látszatával minden a fölszínen, egy arasszal a valóság fölött folyik: a milliomos túl milliomos, az éhes város túl éhes, a korrupció túl romlott…". Uo., 205–206. Nem látom be, hogy miért ne vállalkozhatna a riport az okok keresésére is. Ami pedig a társadalomkritika eltúlzását illeti, ez sokkal inkább a pamfletszerűséggel függ össze.

64 Bodnár, „Budapest-regények…", 47.

tul kell meghalnia. Földi maradványait ugyanazon az estén szállítják a hullaházba, mint Orsovaiét.

Molnár állítólag egy megtörtént esetet írt meg, de a szerencsétlenségek túlzásba vitt sorozata és az ordítóan didaktikus tanulság arról, hogy a túl sok és túl kevés pénz egyaránt nem vezet jóra, lerontja a történet hitelét.[65] Nem tartom meggyőzőnek azokat az értelmezéseket, amelyek szerint Posi alakját Molnár realizmussal ábrázolta.[66]

Az éhes város másik, joggal bírálható cselekményszála az amerikai feleség, Elly és a lemondásra kényszerülő államtitkár, Iványi Sándor egymásra találásának elnagyolt, idealizált ábrázolása.[67] Alaposabb megvilágításra szorulna, hogy a kezdetben naivnak mutatkozó lány (akit megszédít Orsovai udvarlása) miként válik néhány hónap után a férjén és a romlott pesti társaságon átlátó, érett, okos asszonnyá, aki végül önállóan képes meghozni döntését, hogy elhagyja férjét és Iványi oldalán visszatér Amerikába.

Egy gazdátlan csónak története *(1901)*

Ha hinni lehet Csergő Hugó jól értesültségének, genfi–párizsi kiruccanása idején Molnár csaknem párhuzamosan írta *Az éhes város*t és az *Egy gazdátlan csónak történet*ét. Bár a két szöveg műfaja és stílusa fényévekre van egymástól, egy vonatkozásban mégis összefüggnek, méghozzá *inverz* módon. *Az éhes város* nézőpontja a leleplező, társadalomkritikus újságíróé. Ez nem jelenti azt, hogy ne szerepelnének benne megvesztegethető, hitvány újságírók is – hiszen őket is érheti kritika. De nem fér kétség az újságíró hivatás eredendően magasztos ethoszához, tulajdonképpen maga a regény is ennek akar megfelelni.

Az *Egy gazdátlan csónak története* viszont *külső nézőpontból* veszi szemügyre az újságíró egzisztenciát. A regény egyik főszereplője Tarkovics Endre, a harminckét éves, tehetséges és lump újságíró, aki föltehetően kiválóan végzi a dolgát (bár a részletekbe nem avat be a szöveg), de az elbeszélő nem hagy kétséget afelől, hogy ennek bizony *ára* van. Tarkovics is, mint a legtöbb vérbeli kollégája, az *egyszerre* profán és hívő, cinikus és naiv Heinrich Heine leszármazottja:

> Tarkovics is imádta Heinét. Ha verset írt, szándékosan utánozta. Ennek az embernek a lelkét ez a hatalmas tehetségű csirkefogó nevelte, aki éppúgy, mint ő az életben, az egyik versében leköpte a szerelmet, pofon verte a tekintélyt, megcsiklandozta az isteneket és szívből kinevetett mindent, amit csak valaha szentnek vallott az emberiség, s a másikban egy tizenhat éves fiú tisztaságával sírva vallott szerelmet egy szűznek. Így élt Tarkovics,

65 Orsovainak nincs elég esze a pénzéhez, Posinak pedig nincs elég pénze az eszéhez – így látja: Antal, „Éhes város", 1297.

66 Lásd pl. Györgyey, *Molnár Ferenc*, 92.

67 Ezt Györgyey Klára is kifogásolja: uo.

s így él az igazi újságírók legnagyobb része, amely talán nem is tudja, hogy utolsó csepp véréig a Heine nevelése.[68]

Az újságíró mentalitás eredendően ambivalens voltát, vonzó és ugyanakkor taszító természetét *általánosító* beállítás arra utal, hogy nem csupán Tarkovics személyéről van szó. Bizonyára az motiválta Molnárt, hogy az újságíró alakjában nemcsak egy jellegzetes típust akart megírni, hanem önmaga alteregóját is. A bohém életvitelt folytató, szoknyavadász író erkölcsileg javíthatatlannak hitte magát, hivalkodott azzal, hogy tollát a pénzkereset vezeti, és bizonytalanul ítélte meg a maga tehetségét. Ugyanezt állapítja meg Tarkovicsról is – azaz *önleszámolásnak* szánta az újságíró szerepeltetését a regényben.[69]

Ám az *Egy gazdátlan csónak történet*ének középpontjában nem Tarkovics áll, hanem egy koraérett, túlérzékeny tizenöt éves lány, Wald Pirkó, aki Heine szerelmes verseiért rajong. Tarkovics szerint ez nem helyénvaló, mert „[a]mi rosszat a nők tesznek, azt mind a költőktől tanulták. A szerelmes könyvek a férjek legnagyobb ellenségei."[70] Az efféle szentenciák különben meglepően gyakoriak a regényben.

Pirkó édesanyja Párizsban tölti a nyarat, ő pedig barátnője, Bella családjának gondjaira van bízva a Margit-szigeten, ahol szabadon adhatja át magát hangulatainak és érzelmeinek. A félig még gyermek kamaszlány azt akarja, hogy felnőttként kezeljék őt, és persze terhére van, hogy úgy tartják számon, mint a „szép Waldné" lányát.

Pirkó környezetében Tarkovics az egyetlen érdekes férfi. Időnként felbukkan a szigeten, hogy meglátogassa a családot és a szállodában lakó színésznő barátnőjét, Melitta kisasszonyt. A fiatal lányt lenyűgözi a férfi okossága és eleganciája, Tarkovicsot pedig mulattatja a lány koraérett bölcsessége. Egyre többet beszélgetnek, aminek jelentőségét Pirkó félreérti. Az újságíró rossz híre még inkább felgyújtja képzeletét, és beleszeret a férfiba. Titokban megfigyeli Melitta kisasszonyt, és mintegy vetélytársaként igyekszik tanulmányozni őt. Egy alkalommal így lesz tanúja annak, hogy a színésznő és Tarkovics megcsókolják egymást.

A lány egyre jobban belelovalja magát titkos és viszonzatlan szerelmébe. Levelet ír a férfinak (kissé úgy, mint egy bizonyos Tatjána), melyben bevallja szerelmét, és arra ké-

68 Molnár Ferenc, *Egy gazdátlan csónak története: A gőzoszlop, kisregények*, utószó Sárközi Mátyás, Millenniumi Könyvtár (Budapest: Osiris Kiadó, 2000), 16. Az 1926-ban írt *A gőzoszlop* cselekménye is a Margit-szigeten játszódik.

69 Kifejezetten önéletrajzinak tűnik föl Tarkovics jellemzése (bár a Molnárhoz ekkor legközelebb álló Bródy Sándor is szerepet kaphatott az általánosításban): „[e]z az ember öntudatosan rendezte be így az életét, mert rájött, hogy az ő földi pályájához ez illik legjobban. Kegyetlen és szívtelen tudott lenni, hogy a következő pillanatban elolvadjon a szentimentalizmustól. Léha volt, s a lelke mélyéig züllött embernek tartotta magát. A tehetségét se becsülte semmire, akkor írt, ha megfizették… […] A mások tehetségét azonban rajongó szeretettel tisztelte. A világon egyetlen asszonyt se tisztelt, csak az anyja emlékét imádta. Minden leányt romlottnak tartott, csak a húgát becsülte nagyra. A nagy dolgokkal szemben szinte a túlzásig cinikus volt, de a kicsinyekben tudott hinni. Így például kinevette a vallást, s ugyanakkor gyermeki szeretettel becézgetett egy sánta koldust." Uo., 17.

70 Uo.

ri, hogy hagyja el a színésznőt, mert csak az ő tiszta szerelme képes megmenteni a férfit a romlottságtól.[71] A levelet azonban nem küldi el. Tarkovics így is megsejt valamit Pirkó érzelmeiről, és (ahogy Anyegin) mindent elkövet, hogy lebeszélje a lányt magáról.

A regény melankolikus hangulatához kiválóan illeszkedik az idillikus természeti háttér, a Margit-sziget, gyorsan változó és kimeríthetetlen bőségű színeivel, önfeledten pompázó virágaival, derűt és megértést sugárzó békéjével. Molnár legjobb riportjainak pontos és találó megfigyeléseihez hasonló, ahogy a szigetet leírja:

> A közepén titokzatos őserdő, ahol úttalan utak közt, évszázados fák alatt mohlepte romfalak merednek az égbe. Ha föllebb megy az ember, nagyúri parkot lát, hatalmas angol pázsittal. Még följebb nyaralóhelynek látszik, gondosan öntözött virágágyak veszik körül a kedves kis villákat, s messziről ide hallatszik a cigányzene. A vendéglőnél már város. Ott áll a szürke kis szálló, pincérek futkosnak, s nagy társaságok söröznek az asztalok körül. A kis szálló mögött kezdődik a falu. Itt van a nagy jégverem, itt nem tollkalapos hölgyek járnak, hanem fehér köténves szakácsnék, itt szénaillatot hoz a szellő, talicskát tol a béresgyerek, s a jégvermen túl tizenegy igazi tehén lakik egy igazi istállóban.[72]

A regény második felében elkomorul a háttér, mert árvíz fenyeget. Egyre elviselhetetlenebbé válik a kialakult szerelmi aszimmetria is. Egy ötödikes gimnazista fiú, Fóti Sándor szereti a lányt épp olyan reménytelenül, mint ahogy ő Tarkovicsot. Azután megérkezik Párizsból Pirkó elegáns, érzéki édesanyja, a szép Waldné, és ő is a sziget szállodájába költözik. Tarkovics követi példáját. A lány finom antennáival felismeri, hogy a férfi érdeklődése valójában az édesanyjának szól. De nincs kihez fordulnia rettentő nagy bajában. A regény azzal végződik, hogy hajnalban elköt egy csónakot, és sírva indul az áradó Dunának, rábízza magát a hullámokra. A reggeli napsütésben üresen találják a ladikot.

A cím igazi telitalálat, előre veti a baljós végkifejletet, és kellőképpen talányos ahhoz, hogy megfejtésének tekinthessük a regényt.[73] Az elbeszélő egyszerre láttatja kívülről és belülről a félig gyermek kamaszlány vergődését, korán érő, öntudatos és ugyanakkor tapasztalatlan, naiv lényének kettősségét. Mesterien, szinte tudományos alapossággal mutatja be, hogy miként hatalmasodik el Pirkón a szenvedély, és válik tehetetlen áldozatává saját érzelmeinek és képzelgéseinek. A lány ábrázolásába belejátszhatott a freudi tanítás is. Aligha véletlen, hogy a munkájában elmerülő apját nélkülözni kénytelen Pirkó éppen egy idősebb férfiba szeret bele, és hogy elementáris féltékenységet érez anyjával szemben.[74]

A kétféle nézőpont (a személytelen elbeszélőé és a hősnőé) kettős megvilágításba helyezi Tarkovicsot is. Egyszerre mutatkozik érzéketlen, cinikus fráternek és figyelmes, megértő barátnak. Akaratlanul is segítője Pirkó nővé serdülésének és előidézője

71 Uo., 43–44.

72 Uo., 21–22.

73 A *Gazdátlan csónak története* mintha a címben szereplő mondatra lenne felépítve, hasonlóan a Kertész Imre által felhozott példához, *Olympiá*hoz.

74 Vö. Györgyey, *Molnár Ferenc*, 95.

a lány összeomlásának. Hasonló rendíthetetlenséggel halad a maga útján, mint Pirkó is a magáén.

Molnár valamennyi regényében szerepel önéletrajzi vonatkozás, de talán egyikben sem annyi, mint az *Egy gazdátlan csónak történeté*ben. Nemcsak Tarkovics alakjába írta bele magát. A kedvenc Margit-szigetét választotta színhelynek, ahová szívesen kijárt, ahol nyaranta, majd télen is hosszabb ideig lakott, Bródy Sándor és más barátai társaságában. Ott egész kis írói kolónia gyűlt össze, amely nemcsak saját törzsasztallal rendelkezett, hanem saját „törzs-csónakkal" is.[75] Molnár édesanyját is úgy emlegették, mint a szép Neumannét.[76] Arról is támadt mendemonda, hogy az írónak szerepe volt egy szerelmes nő öngyilkosságában.[77] Annyi bizonyos, hogy Molnár nem látott számottevő különbséget az élet és a fikció között.[78]

Míg *Az éhes város* megosztotta kritikusait, az *Egy gazdátlan csónak története* osztatlan sikert aratott. Schöpflin Aladár is igen elismerően írt róla a regény második kiadása alkalmából.[79] Talán a kisregény kedvező fogadtatása is ösztönzően hatott, amikor húsz évvel később Molnár ismét feldolgozta az öt felvonásos *Égi és földi szerelem* című színművében az anyját szerelmi vetélytársnak tudó lány történetét. (Ez még akkor is kényes témának számított.) A színházi változat túlságosan belefeledkezik a hősnő önsajnálatának ecsetelésébe, talán ezért is aratott mérsékelt sikert. Idővel megfakult a regény iránti érdeklődés is.

Az utolsó ház *(1902)*

Az utolsó ház mintegy lezárja a korai regények szériáját, a szó szoros értelmében, mivel az *Egyetlenegy asszony* továbbírása, variánsa. A színhely *ugyanaz* a hegyvidéki bányászfalu (mintha az író számára kizárólag ez képviselte volna a vidéket),[80] ahol már véget ért a sztrájk. Időközben a részvénytársaság nevében Wyler úr kiegyezett a munkásokkal, megígérte, hogy házakat épít nekik, amelyek csekély évi díj fejében idővel a

75 Vö. Csergő, „Hogyan lett Molnár Feriből Molnár Ferenc: V", 13–14.

76 Molnár büszke volt rá, hogy maga Arany János írta édesanyja emlékkönyvébe, hogy „A kis Feri szép mamájának".

77 Lásd: Györgyey, *Molnár Ferenc*, 94. Györgyey Csergő Hugóra hivatkozik, de én nem találtam nála erre vonatkozó információt.

78 Mindez nem zárja ki, hogy a regény egyes motívumaiban más, jól felismerhető irodalmi művek reminiszcenciáit lássuk. – Vö. uo., 95.

79 „[A]z író érti és meg tudja értetni a kislány erőtlenségből és koraérettségből összeszőtt, félszeg, kedves alakját, eleitől végig érezteti, hogy itt nagy, életbevágó dologról van szó. […] [H]umorosan, a felnőttnek a gyerek iránti fölényével beszél róla, de ebben benne érzik az a meglátott tisztelet is, amely a nagy szenvedélyeket mindenütt megilleti. […] [A]z alak ilyen kevertségének megrajzolásához nagy művészi biztonság kellett, melyet Molnár az alakjával való együttérzés melegségéből merített. Csillogó művészettel van megrajzolva a háttér: a nyári Margitsziget különös, hangulatos világa." Schöpflin Aladár, „Molnár Ferenc: *Egy gazdátlan csónak története*", in Széchenyi, *Schöpflin Aladár a Vasárnapi Ujságban*, 556.

80 De úgy is felfogható, hogy a helyszín megválasztásában kizárólag az volt a fontos Molnár számára, hogy vidék legyen.

tulajdonukba mennek át. Már felvásárolta hozzá a szükséges telkeket is, de egyhez – amely úgy helyezkedik el, hogy közbeékelődik a többinek – nem tud hozzájutni, mert makacs tulajdonosa, Szalontai Sára nem hajlandó eladni.

A történet azzal indul, hogy Wyler úr elküldi ügyvéd fiát, Sándort a faluba, azzal bízza meg, hogy mindenáron szerezze meg a telket. Minthogy Sándor beleszeretett egy már nem éppen fiatal özvegyasszonyba, Győrinébe, Wyler voltaképpen a fiát akarja eltávolítani az asszony mellől.

Szalontai Sára a falu *femme fatale*-ja, aki már feldúlta a helybeli orvos és tanító életét. Ebben a kisregényben az ügyvéd képviseli a kívülről jövő kísértést, egy emlékezetes jelenetben lelkesen magasztalja Sárának a városi élet örömeit.[81] Kiderül, hogy nem is kell különösebben győzködnie a lányt, mivel Sára ki akar törni életének szűkös keretei közül, legfőbb vágya az, hogy Pestre költözzék. Házát csak azért nem adta el az első szóra, mert föl akarta verni az árát. Sándornak megtetszik a lány, heves ostromba kezd, és úgy néz ki, hogy érzelmei viszonzásra találnak.

Csakhogy a pesti özvegyasszony, Győriné váratlanul a férfi után jön, és huszáros rohammal magával ragadja. Molnár regényeiben a férfi szereplők általában állhatatlanok és könnyen befolyásolhatók, de e tekintetben Sándor túltesz valamennyin.

A történet azonban nem itt ér véget. Sára jó pénzért eladja házát, férfi támasz nélkül is megvalósítja álmát, Pestre költözik. Ám ott merőben mások az arányok, mint faluhelyen. A soknak hitt pénz hamar elfogy, neki pedig kereset után kell néznie. A falusi *femme fatale* elszegődik egy kétes hírű kis mulatóba kóristalánynak, ami ebben a világban a kitartottság szinonimája.[82]

Az utolsó ház cselekményének tengelyében nem egy számító ügyvéd és egy nem kevésbé számító telektulajdonos tétre menő küzdelme áll, hanem két egymásra utalt ember, egy férfi és egy nő bizonytalan, szerelmes párviadala. Sándor nem pénzzel, nem alkuval, még csak nem is a vonzó városi élet felkínálásával veszi le lábáról a lányt, hanem szerelmének ígéretével. Olyan kapcsolatot villant fel előtte, amely a legteljesebb, kölcsönös megértésen alapul. Így vall erről Sárának:

> Párisban, Rómában sok pénzem volt, csupa remek dolgokat láttam, de mindig kínozott az, hogy nincs mellettem asszony vagy lány, aki mindezt velem látja. […] Nekem kell valami nő, akit szeretek, különben semmi nem tetszik nekem ezen a világon. Ha szomorú vagyok, nő után vágyom, ha jókedvem van, akkor is nő után vágyom. Higgye el, nincs más boldogság, mint a szerelem. […] Azt hiszem, ez önzés […], mert alapjában véve nem annak a nőnek kívánom mindezt az élvezetet, hanem én akarom *két lélekkel* élvezni a szép dolgokat, én akarok két pár szemmel látni, két testtel pihenni, két szívvel örülni, mert ez erősebb gyönyörűség.[83]

81 Lásd: Molnár Ferenc, „Az utolsó ház”, in Molnár, *Három kisregény*, 225–348, 278–279.

82 Vö. Balogh Ernő, „»Ki beszél itt boldogságról?« Molnár Ferenc: *Egyetlenegy asszony*”, *Népszava*, 2021. április 20., hozzáférés: 2021.06.26, https://nepszava.hu/3116891_ki-beszel-itt-boldogsagrol.

83 Molnár, *Három kisregény*, 279–280. A kiemelés tőlem: V. A.

Mégsem az ő változó kimenetelű játszmájukról szólnak a pszichológiailag leginkább kidolgozott fejezetek, hanem a nekik kiszolgáltatott mellékszereplők sorsának alakulásáról. Amikor Sándor a faluba érkezik, már az első éjjel elviselhetetlen számára a csend, a narrátor baljós kommentárja szerint „[a] kis tót falu éjszakai nyugalma halálos szomorúsággal borult az ideges városi emberre".[84] Ahogy egyre jobban kitisztul a kép, egyre inkább felszínre tör a nyugalom alá szorított indulat és szenvedély. Kiderül, hogy vidéken az arányok nemcsak az anyagiak terén mások, mint a városban, hanem a lelkiekben is – pontosan úgy, mint az *Egyetlenegy asszony* lapjain.

Ahogy ott Éva, itt Sára körül sorjáznak a tragédiák. Miatta lett öngyilkos a falu orvosának, doktor Iljicsnek a felesége, és Timkóval, a tanítóval is csak a bolondját járatja. Nagyon különbözik a két férfi alkata, az orvos puha, lemondó, depresszióra hajló, míg a tanító agresszív és rapszodikus, újra meg újra nekifut a lánykérésnek, reménykedik. De mindketten ugyanarra a sorsra jutnak, elhullásuk egy természeti katasztrófa bizonyosságával következik be. Hasonlóképp futnak zátonyra a két férfit menteni próbáló asszonyok akciói. *Az utolsó ház* atmoszféráját a mindent betöltő *hiábavalóság-érzés* uralja. Végül Sára is elnyeri büntetését, ahogy a másik regényben Éva, talán még kegyetlenebb módon.

Az utolsó ház is különféle kísértések következményeit mutatja be, ahogy az *Egyetlenegy asszony* és az *Egy gazdátlan csónak története* – ezért is gondolom egy széria záró darabjának. A korai regények közül talán ez a legkevésbé sikerült. Lehet, hogy Molnár ezért nem publikálta újra.

Illetve ez így nem egészen pontos. Lengyel Menyhért írta meg memoárjában, hogy amikor 1898-ban Miskolcon felavatták az első egész alakos Kossuth-szobrot, Molnár Ferenc is a tudósítók között volt. Éjjel a kávéházban Lengyel tanúja volt annak, hogy a már neves újságíró hogyan ismerkedett meg és kezdett ki egy helybeli kasszírnővel, akinek az volt minden vágya, hogy bejusson egy budapesti operettszínház kórusába. Negyven évvel később a *Zöld huszár* című Molnár-regényben Lengyel ráismert a miskolci lány történetére.[85] Lehetségesnek tartom, hogy *Az utolsó ház* befejező része már ezt az élményt dolgozta fel, egyelőre rövidre zárva, a regény csattanójaként.

1937-ben Molnár újra elővette a régi történetet, és ezúttal a saját személyes tragédiájaként írta meg a Pestre került kóristalány iránt érzett szerelmét és annak katasztrófával végződő elfojtását. Talán vigasz is volt számára a világméretű fenyegetések elől visszalopni magát ifjúkorába, a magán-tragédiák korába, amikor az emberek még önfeledten áldozhattak szenvedélyüknek és fájdalmuknak.

84 Uo., 237.

85 Lengyel Menyhért, *Életem könyve: Naplók, életrajzi töredékek*, összeáll. Vinkó József (Budapest: Gondolat Kiadó, 1987), 48–49. Lengyel méltán tartotta remekműnek a *Zöld huszár*t.

Összegezés

Nem könnyű megvonni a bemutatott öt regény mérlegét. Tulajdonképpen meglepő Molnár tematikus szegénysége, illetve következetessége vagy monomániája – attól függően, hogy milyen szempontból közelítünk hozzá.

Valamennyi regényében fontos szerepet kap a kísértés, amely nemcsak egyéneket tesz tönkre, hanem kisebb-nagyobb közösségeket is. *Az éhes város*t kivéve mindegyik regénynek nők a főszereplői, a férfiak pedig – *Az éhes város*t sem kivéve – feltűnően pipogyák és kiszámíthatók. Nemcsak akkor, amikor a narrátor (döntő mértékben) a női szereplők nézőpontjából beszéli el a történetet (mint a *Jour-fixe kiasszony* és az *Egy gazdátlan csónak története* esetében), hanem akkor is, amikor távolságot tart hősnőivel szemben, és nem foglal állást, mert *a nők súlya a nagyobb*, ők döntik el, hogy elfogadják-e vagy sem a férfiak kezdeményezéseit.

Igen jellemzőnek tartom *Az utolsó ház* ügyvédjének már idézett vallomását. Könnyen lehet, hogy Molnár a saját meggyőződésének adott hangot, és ő is „két lélekkel" rendelkezett, ezért engedte át szívesen a térfelet a másik nemnek.

Első pillantásra úgy tűnhet, hogy a női szerep dominanciája nem áll fenn az *Egy gazdátlan csónak történeté*ben. Valójában itt sem történik másként, hiszen Pirkó hozza meg döntését Tarkovics mellett, és a férfi akaratát figyelmen kívül hagyva ragaszkodik hozzá mindvégig. Választása feltétlen és visszavonhatatlan – részben éppen ez okozza a katasztrófát.

Csakhogy a nők prioritása kizárólag a szerelmi életre korlátozódik. Közügyekben a férfiak vannak döntési helyzetben, pontosabban azok a férfiak, akik – mint *Az éhes város* Walzer ura – a passzív és kisszerű átlagból messze kiemelkedve válnak a hatalom birtokosaivá és a manipuláció mestereivé.

Az öt regényt Molnár hihetetlenül gyorsan, négy év alatt írta és jelentette meg. Ez csak úgy volt lehetséges a tömérdek újságírói és egyéb elfoglaltsága mellett, hogy a későbbi szövegekben átvett motívumokat és fordulatokat a korábbiakból. Ez nem kisebbíti a jelentőségét annak, hogy figyelemre méltó utat tett meg a nyelvi megformálás és a kompozíció kialakítása terén. Kivált az első regényéhez, a *Jour-fixe kiasszony*hoz képest érzékelhető ez.

Az éhes város szatírája ma is átütő hatású, már csak azért is, mert a közéleti visszaélések örökzöldnek számítanak errefelé. Az *Egyetlenegy asszony*ban és az *Egy gazdátlan csónak történeté*ben különösen egységes hangnemű stílust sikerült kialakítania. (Apró zökkenők persze akadnak; például a falusi szereplők beszédébe bele-belekever pesties fordulatokat, mint amikor úgy szólíttatja meg női szereplőit, hogy „fiam".)

Nyilván azt is kifogásolni lehet, hogy akkor van igazán elemében, amikor a saját szűk társadalmi környezetéből ismert „buborékok" bemutatására vállalkozik. Csakhogy ezek még százhúsz évnyi távolságból is átélhető ismerőseink maradtak.

Summary
András Veres
Temptation and Catastrophe
Early novels written by Ferenc Molnár

Ferenc Molnár's plays almost entirely eclipse his narrative art, although his short stories and his novels do not deserve to be forgotten by posterity. After all, Molnár burst into the Hungarian literary scene as a publicist and as a prose writer; his first serious plays were born after that period, around the middle or rather at the end of the first decade of the century and the emphasis shift in his work towards the stage occurred only from the twenties. The paper wishes to draw attention on the early novels (one of which has so far remained totally unknown) of the author. It shows all the five novels and the remarkable progress Molnár made in three or four years as regards shaping the language content and creating the composition.

Irodalomtörténeti Közlemények (ItK)
125 (2021)

BOLDOG-BERNÁD ISTVÁN

„Névnapjára minden jókat édes Druszám”

Kisfaludy Károly tévesen azonosított kapcsolata

Munkácsy János színműíró a *Rajzolatok* 1837-es évfolyamában, *Literátorok levelei* című kétrészes cikkében közreadott egy levélcsomót, amely Virág Benedek, Verseghy Ferenc és Kisfaludy Károly leveleit tartalmazza egy meg nem nevezett személyhez.[1] Ezt a szövegközlést a kéziratok hiányában Bánóczi József is felhasználta Kisfaludy Károly mindmáig legteljesebb életműkiadásának VI. kötetében, amelyben a Kisfaludy által írt leveleket rendezte sajtó alá. Bánóczi a címzettet Szinnyei József adataira támaszkodva Döme Károllyal azonosította, ugyanis Kisfaludy „druszájának” nevezte őt, emellett egyaránt volt író és egyházi személy.[2] Az 1768-ban Komáromban született Döme Pozsonyban Kisfaludy Sándor diáktársa volt, bizonyosan ez is közrejátszott abban, hogy őt azonosították címzettként, hiszen bátyján keresztül megismerhette Kisfaludy Károlyt. Bánóczi jó szakemberhez méltóan azonban nem hallgatta el, hogy éppen Kisfaludy egyik levelének utalása mond ellent ennek az azonosításnak: „Sajnálom, hogy elhagyja Pestet, de talán szerencséjére szolgál ezen távozás, ezért megnyugszom.”[3] Ez az adat nem fér össze Döme életrajzával, aki 1817-től kezdve Pozsonyban élt. Persze még így is feltételezhetnénk, hogy egy ideig Pesten múlatta az időt, majd visszatért Pozsonyba – ezzel pedig feloldanánk az ellentmondást.

Mielőtt azonban elfogadnánk ezt a korántsem megnyugtató megoldást, érdemes megnéznünk a kontextust, amelyben Kisfaludy Károly levelei helyet kaptak. Az 1822-ben írott levelekben Virág és Verseghy egyaránt költészeti tanácsokkal látták el a címzettet, utóbbi több szigorral, ugyanis bár verselését hibátlannak tartotta, nem tudta elfogadni „új magyarságát”, amelytől mint egyházfit óva intette:

> Kár, hogy *új magyarsággal* van irva, mellynek felállításánn *Tsétsi* zászlója alatt a Cálvinisták és a tőllök elcsábított más Literatorok, már száz esztendeje, szinte olly haszonnal dolgoznak, mint hajdan azok, kik a babiloniai tornyot építették, s egymást végtére nem is értették. […] De kivált Papjainktúl megkivánom azt is, hogy a régi Magyarságtúl, melly az egész Nemzetnél közönséges volt, a mostani Újitoknak kedvéért el ne szakadgyanak, annyival is inkább, mivel tudom, […] ezen újítóknak tendentiája, aránnya az, hogy esze-

* A szerző 2021-ben szerzett PhD-fokozatot az ELTE Magyar és európai felvilágosodás doktori programjában.

1 Munkácsy János, „Literátorok levelei”, *Rajzolatok* 3 (1837): 766–767, 773–774.

2 Kisfaludy Károly *Minden munkái*, kiad. Bánóczi József, Magyar remekírók, 6 köt. (Budapest: Franklin-Társulat, 1893), 6:476.

3 Döme Károly [?] Kisfaludy Károlynak, [Pest,] 1824. szeptember 24., in uo., 406.

veszett új nyelvek által, mellyet ők már legtökélletesebbnek tartanak, a Deák beszédet Hazánkban szükségtelennek tegyék, sőt kiirtsák, azt remélvén, hogy ennek kiirtásával a Deák Anyaszentegyház is dugába dől Papjaival együtt.[4]

Verseghy dörgedelmei egy ifjú papnak vagy papnövendéknek szólnak, ez világosan látszik a levél tartalmából és hangneméből, s ezt erősíti meg a levél megszólítása is: „Tisztelendő Úr! Kedves Öcsém Uram!"[5]

Virág Benedek levelének megszólítása („Édes Károlyom") ugyan utalhatna egyenrangú baráti kapcsolatra, azonban a levél hangneme megint arra enged következtetni, hogy egy ifjú, útkereső költőnek szól a szöveg. Virág népszerű volt a fiatalok körében, az 1820-as évek legelején Toldy Ferenc is igen sok időt töltött az idős poétával, amiről naplójában is rendre beszámolt.[6] Verseghy és Virág idősebbek voltak Döménél, a köztük lévő korkülönbség azonban bizonyosan nem indokolt ilyen hangnemet. Virág Benedek levele szerencsére leleplezi számunkra – még ha közvetett módon is – az ismeretlen poétát: „Verseidről ezután irok, azon verseidről, mellyekkel Vurum Püspöknek áldoztál."[7] Vurum Józsefhez természetesen több verset is írtak, azonban a levél megadja az évszámot: 1822 körül kell keresnünk a művet és a szerzőjét. Így hamar eljuthatunk Húzly Károlyhoz, a *Méltóságos és főtisztelendő Vurum József urnak, nagyváradi megyés püspöknek tiszteletére a nagyváradi főpásztori székébe lett által kelésekor* című költemény szerzőjéhez. A nagyváradi származású fiatalember Pesten végezte a teológiai képzést, itt is szentelték pappá 1824. október 15-én,[8] majd ezután visszatért Nagyváradra. Kisfaludy a levelét, amelyben a fiatal pap távozása miatt sajnálkozik, nem sokkal később, november 24-én vetette papírra.

Kisfaludy és Húzly Károly kapcsolatára a Bánóczi-féle kiadásban is megtalálható egy elejtett megjegyzés. Egy Bajza Józsefnek írott levélben Juranics Antal győri püspök pozsonyi tartózkodása kapcsán merül fel a fiatal pap neve: „Huzl Károly által ezt leginkább megértheti."[9] Emellett további bizonyítékok kerültek elő kettejük ismertségére vonatkozóan a 20. századi filológiai kutatásoknak köszönhetően is. Verő Leó 1925-ben, egy Bécsben élő rokona gyűjteményéből közölt egy levelet, amelyet Kisfaludy a nagyváradi káptalan jegyzőjéhez, Markovics Mihályhoz intézett 1826 januárjában. E levélben Kisfaludy a számára ismeretlen váradi klerikust egy barátja tanácsára kereste fel: „Huzly Károly barátom, ki eddig Aurorámnak eladását e tájban magára vállalta, most

4 Munkácsy, „Literátorok levelei", 766–767.

5 Uo., 766.

6 Vö. Dr. Toldy Ferencz, „Hátrahagyott és kisebb írásai: Első közlemény", kiad. Kardos Samu, *Régi okiratok és levelek tára* 2, 4. sz. (1906): 26–33; Toldy Ferencz, „Hátrahagyott és kisebb írásai: Második közlemény", kiad. Kardos Samu, *Régi okiratok és levelek tára* 2, 5–6. sz. (1906): 74–82; Toldy Ferencz, „Hátrahagyott és kisebb írásai: Harmadik közlemény", kiad. Kardos Samu, *Régi okiratok és levelek tára* 2, 7–8. sz. (1906): 64–72.

7 Munkácsy, „Literátorok levelei", 766.

8 Szinnyei szerencsére igen pontosan adatolta az eseményt. Lásd: Szinnyei József, *Magyar írók élete és munkái*, 14 köt. (Budapest: Hornyánszky Kiadó, 1896), 4:1481–1482.

9 Kisfaludy Károly Bajza Józsefnek, Pest, [1826.] december 18., in Kisfaludy, *Minden munkái*, 6:418.

Pozsonyban lévén két levele által Tisztelendő Urhoz útasított."[10] Az Oltványi Ambrus által sajtó alá rendezett Bajza–Toldy levelezésben szintén felbukkan Húzly neve, Toldy egy 1826-os levelében a fontosabb barátaik közt említette őt.[11]

Mindezek figyelembevételével már egyértelműen kijelenthető, hogy Kisfaludy hét levelének címzettje nem Döme, hanem Húzly Károly, ahogy Verseghy Ferenc és Virág Benedek esetében is.[12]

Kisfaludy és Húzly levélváltásaiból csak Kisfaludy levelei maradtak ránk (Munkácsy szövegközlésének köszönhetően), összesen 7 darab, melyek keletkezése 1824 és 1829 közé tehető, ám ezek utalásaiból egy kiterjedtebb levelezés sejlik fel. Az alábbi listában felsorolom a leveleket az általam helyesnek vélt keltezéssel és sorrendben, amely alapvetően Bánóczi József kutatásain alapul némi kiegészítéssel, illetve közlöm a Bánóczi-féle kiadásban található lapszámukat. Azokat a leveleket is feltüntetem, amelyekre utalást találni a rendelkezésre álló szövegekben.

1) [Húzly Károly Kisfaludy Károlynak, 1824. november 24. előtt]
2) **Kisfaludy Károly Húzly Károlynak, [Pest, 1824.] november 24. [406–407]**
3) **Kisfaludy Károly Húzly Károlynak, Pest, 1825. október 27. [407]**
4) [Húzly Károly Kisfaludy Károlynak, 1826. január 2. előtt]
5) [Húzly Károly Kisfaludy Károlynak, 1826. január 2. előtt]
6) [Húzly Károly Kisfaludy Károlynak, 1826. április 12. előtt]
7) [Húzly Károly Kisfaludy Károlynak, 1826. április 12. előtt]
8) **Kisfaludy Károly Húzly Károlynak, Pest, 1826. április 12. [407–408]**
9) [Húzly Károly Kisfaludy Károlynak, 1827. március 20. előtt]
10) **Kisfaludy Károly Húzly Károlynak, Pest, [1827.] március 20. [408–409]**
11) **Kisfaludy Károly Húzly Károlynak, Pest, [1827.] december 18. [410]**
12) [Húzly Károly Kisfaludy Károlynak, 1828. március 19. előtt]
13) **Kisfaludy Károly Húzly Károlynak, Pest, 1828. március 19. [409–410]**
14) [Húzly Károly Kisfaludy Károlynak, 1829. január 24. előtt]
15) **Kisfaludy Károly Húzly Károlynak, Pest, [1829.] január 24. [411-412]**

A levelek egy részénél a keltezés évszámát csak a bennük lévő utalásokból következtette ki Bánóczi. Mivel elfogadta Munkácsy közlésének sorrendjét időrendként, a fentebbi listában 11. számot kapó levelet 1828. december 18-ára datálta. Azonban a levél utalásai alapján valószínűbbnek tűnik, hogy az egy évvel korábban keletkezett, az 1828. március 19-ei levelet megelőzően. A decemberi levélben szó esik arról, hogy Kisfaludy „tavaly" 1200 forintot veszített az *Aurora* kiadásán.[13] Ez látszólag illik ahhoz, hogy

10 Verő Leó, „Kisfaludy Károly levele Markovics Mihályhoz", *Irodalomtörténeti Közlemények* 35 (1925): 130.

11 Toldy Ferenc Bajza Józsefnek, Pest, 1826. március 21., in Bajza József és Toldy Ferenc, *Levelezése*, kiad. Oltványi Ambrus, A magyar irodalomtörténet forrásai 9, 294 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1969).

12 V.ö. Verseghy Ferenc Döme Károlynak [?], h. n., 1822. február 2., in Verseghy Ferenc, *Levelezése*, kiad. Doncsecz Etelka, Magyar írók levelezése, 465 (Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2019).

13 Kisfaludy Károly Húzly Károlynak, Pest, 1827. december 10., in Kisfaludy, *Minden munkái*, 6:410.

ugyanerről az 1200 forintos veszteségről Kisfaludy a márciusi levélben is megemlékezett: „taval 1200 forintot veszték s az idén is még fele költségemnek künn vagyon".[14] Ugyancsak erről a veszteségről írt Bárány Ágostonnak is, amikor 1828 legelején elküldte neki az almanach példányait, s itt már konkrétan „tavalyi Aurorá"-t említett, azaz az 1827. évit, hiszen 1827 végén és 1828 elején már az 1828-as, friss évfolyamot terjesztették.[15] 1828 márciusában, amikor a tavalyi veszteségről írt, szintén az 1827. évfolyamot értette alatta, míg az idei kintlévőségei kapcsán már az 1828-ast. Ha azonban a december 10-ei levél is 1828-ban keletkezett, akkor az abban megjelenő „idei Aurora" már 1829-es kellene, hogy legyen, a tavalyi veszteség pedig az 1828-as évfolyamé. Ám ha a levél 1827. december 10. napján kelt, akkor Kisfaludy épp az 1828. évfolyamból küldött példányokat Húzlynak, a tavalyi veszteség pedig a megelőző évfolyamra vonatkozik, azaz az 1827-esre, mint a másik két levél esetében is. Mindezek fényében sokkal valószínűbbnek tűnik, hogy eredetileg a levelek közlésének sorrendjében hiba történt, s ez a decemberi levél 1827-ben keletkezett.

A levelek egy csoportja (4–7.) kapcsán több bizonytalanság felmerül. Ezekről a Markovics Mihálynak írott január 2-ai, illetve a Húzly Károlynak írt áprilisi levelében tett említést Kisfaludy. Mindkétszer két levelet említett, a korábban is idézett levélrészletben azokról számolt be, melyekkel Markovicshoz irányította őt Húzly, az áprilisi levélben pedig két megválaszolatlanról írt, s szabadkozott a kései válaszért: „Engedelmet kérek, hogy csak két levele után válaszolok; de ezen hallgatást nem feledékenység, hanem atyámnak hirtelen történt halála okozta. Itt nem lévén barátságos levelét sem vettem."[16] Mivel Kisfaludy édesapja 1826. március 25-én halt meg,[17] így a „barátságos levél" március végén érkezhetett meg Pestre, amikor Kisfaludy épp távol volt, tehát nem lehet ugyanarról a két levélről szó mindkét helyen. Így legkevesebb három levelet írt Húzly: kettővel irányította el Markovicshoz, majd márciusban küldte a pénzt, amit Kisfaludy némi késéssel meg is köszönt. Kisfaludy pedig azért nem három megválaszolatlan levélről tett említést, mert amikor 1825 végén Húzly közölte vele, hogy nem tud eljárni az *Aurorá*k nagyváradi eladása ügyében, akkor arra a levélre minden bizonnyal válaszolt, s ezután kaphatta meg a végleges iránymutatást Markovics kapcsán. Persze ugyanígy lehet négy, Húzly által írt levélről is szó, sőt több levelet is válthattak ezekben a hónapokban, a rendelkezésre álló kevés adat fényében ez nem tudható bizonyosan. Mivel kétszer két levél került említésre, a fentebbi listában is így jelöltem őket.

Témájukat tekintve az összes ránk maradt levél kapcsolódik az *Aurorá*hoz. Kevés a személyes jellegű megnyilatkozás, ehelyett az almanach terjesztése, a pénzek bevétele, illetve új művek felvétele és a szerkesztés merül fel fő témaként. Nem eldönthető persze, hogy a Kisfaludy és Húzly közötti levelezés kifejezetten ilyen jellegű volt, vagy pedig Húzly csak azokat a leveleket adta oda kiadásra, melyek ilyen tematikájúak voltak. A levelek két csoportra bonthatók. Az egyikben Kisfaludy *Aurorá*kat küldött: „Az Au-

14 Kisfaludy Károly Húzly Károlynak, Pest, 1828. március 19., in uo., 6:409.

15 Kisfaludy Károly Bárány Ágostonnak, Pest, 1828. január 6., MTA KIK Kt, Ms 4751/13.

16 Kisfaludy Károly Húzly Károlynak, Pest, 1826. április 12., in Kisfaludy, *Minden munkái*, 6:407–408.

17 Bánóczi József, *Kisfaludy Károly és munkái*, 2 köt. (Pest: Franklin-Társulat, 1883), 192.

rora kijött, ismét bátorkodom kedves Barátom szíves pártfogásába ajánlani, és ha terhére nem lenne, az első alkalommal néhány példányokat leküldök."[18] A másikban pedig megköszönte az *Aurorá*k eladásából származó pénz elküldését: „A hatvan forint. köszönettel vettem –".[19]

Húzly számára nyitva állt a lehetőség az *Aurorá*ban való publikálásra is: „Én számot tartok jövő dolgozásaira, csak tessék mentől előbb megküldeni, hogy szíves és baráti véleményemet lepletlen kimondhassam."[20] Kisfaludy a fiatal pap két művének megjelenésére is esélyt adott volna, bár csak módosítások után: „B[arátom] uram munkájiból kettőt felveszek, ha némely változásokat reám bízni méltóztatna."[21] Nem tudjuk, hogy Húzly belement-e a módosításokba, ugyanis nem ismerjük válaszát, s a neve alatt nem jelent meg mű ebben az időben. Ha meg is jelent valamelyik műve az itt említettek közül, akkor bizonyosan álnéven. A sajátjai mellett Húzly egy bizonyos J. M. munkáját is elküldte Kisfaludynak, aki bár a „töredék Regét" visszautasította, más műveket szívesen látott volna a fiatalembertől.[22] Rá vonatkozóan sincs több információnk.

Húzly Károly Nagyváradról 1829-ben Szarvasra került át plébánosnak,[23] s ez év januárjára datálható az utolsó levél is. A két esemény között nem biztos, hogy van összefüggés, már csak a levelezés töredékességére való tekintettel sem. Mindenesetre az kijelenthető, hogy a rendelkezésünkre álló levelek épp azon időszakra esnek, amikor Húzly Károly Nagyváradon élt és dolgozott, s így az almanach helyi terjesztésében is részt vehetett. Bár az ezt követő kapcsolattartásra nincs közvetlen forrásunk, Munkácsy, hihetően Húzly saját beszámolójára támaszkodva, arra utalt cikkében, hogy Kisfaludy haláláig jó barátságban állt a levelek címzettjével.[24]

Az első ízben a *Rajzolatok*ban közölt levélcsomó tehát egyértelműen Húzly Károlynak írott levelekből áll. A leveleket ő maga adta át Munkácsynak, akit régről ismerhetett, hiszen mindketten nagyváradiak s nagyjából egyidősek voltak, ráadásul mindketten Pestre mentek tanulni. Munkácsy a cikke bevezetésében hangsúlyozta is a levelek címzettjével fennálló baráti kapcsolatát: „mellyek baráti összeköttetésemnél fogva ahhoz, kihez írattak, jutának kezembe".[25] Az sem kizárható, éppen Húzly hívta fel Munkácsy figyelmét arra, hogy Kisfaludy az egyik levelében 42 drámájáról tett említést neki. Ez a szöveghely adott alapot Munkácsy számára Toldy Ferenc megvádolására a hagyaték helytelen kezelésével kapcsolatban, hiszen az életműkiadásban közel sem jelent meg ennyi dráma.[26]

18 Kisfaludy Károly Húzly Károlynak, Pest, 1825. október 27., in Kisfaludy, *Minden munkái*, 6:407.
19 Kisfaludy Károly Húzly Károlynak, Pest, 1828. március 19., in uo., 6:409.
20 Kisfaludy Károly Húzly Károlynak, [Pest, 1824.] november 24., in uo., 6:406.
21 Kisfaludy Károly Húzly Károlynak, Pest, [1827.] március 20., in uo., 6:408.
22 Kisfaludy Károly Húzly Károlynak, Pest, [1827.] március 20., uo., 6:408.
23 Szinnyei, *Magyar írók élete…*, 4:181.
24 Munkácsy, „Literátorok levelei", 775.
25 Uo., 766.
26 „És ime, most már az egész Haza színe előtt felhívom *dr. Schedel Ferencz* urat, ki Kisfaludy Károly *minden* munkáit kiadá, adjon számot sáfárságáról: hová lett ez írónak, csalhatlan kézirati tanúbizonysága szerint, *kész 42 drámaiból huszonegy*? és ha sehonnan sem fogna is széles ez országból e kérdés vissz-

Noha Húzly Károly önmagában nem tűnik jelentős személynek az irodalomtörténet-írás számára, Kisfaludy Károly kapcsolatrendszerének nem elhanyagolható tagja, s a neki írt levelek bepillantást engednek az *Aurora* szerkesztésének és terjesztésének munkálataiba.

Summary

István Boldog-Bernád

„Best wishes for your name day, my dear namesake"

The misidentified relationship of Károly Kisfaludy

Károly Kisfaludy's letters written to Károly Döme were first published in 1837, although without the name of the addressee. The addressed person in the letters is a young priest, whom Kisfaludy greets as his namesake. The addressee of the letters was finally identified as Károly Döme by József Bánóczi in the published lifeworks of Kisfaludy at the end of the nineteenth century. However, research based on the original newspaper publication, on other letters written by Kisfaludy and on letters written by other writers belonging to Kisfaludy's circle shows that it was not Károly Döme, who was Kisfaludy's correspondence partner but a young priest from Nagyvárad called Károly Húzly.

hangozni, mindaddig, mig köteles vagyok hinni, hogy Kisfaludy Károly e levelében barátját megcsalni nem czélzotta, hogy őt meghazudtolni semmi oka sem volt, én, ki ez év fordulatán egyszer már, olly viszásan látám dr. Schedel Ferencz urat a tudós társaságnál is sáfárkodni, ismét azt kérdem: hová lett Kisfaludy Károlynak *huszonegy* drámája? […] Nem kerültek e azon irások tán egy harmadik kéz által azóta világ elébe? Mindezt valóban érdemes lesz a nagy Közönséggel tudatni, melly az elhunyt iróhoz mindig olly meleg részvéttel mutatkozék." Lásd: uo., 775. (Az ügy részletes tárgyalása szétfeszítené a dolgozat kereteit, mindenesetre Munkácsy „gyanút oszlatható egyenes választ" nem kapott a későbbiekben sem, nem fogadta el ugyanis, hogy Kisfaludy elégette a műveit, ahogy azt Toldy állította. Lásd: *Rajzolatok* 4 (1838): 151.

Irodalomtörténeti Közlemények (ItK)
125 (2021)

Maczák Ibolya: Kölcsönzés és kompozíció. Szövegalkotás 17–18. századi szerzők prédikációiban

Pázmány Irodalmi Műhely – Lelkiségtörténeti tanulmányok 23.
Budapest: MTA–PPKE Barokk Irodalom és Lelkiség Kutatócsoport, 2019, 208 l.

Azok számára, akik a régi magyar irodalommal és prédikációtörténettel foglalkoznak, jól ismert Maczák Ibolya, az MTA–PPKE Barokk Irodalom és Lelkiség Kutatócsoport tagjának tudományos munkássága. Neve megkerülhetetlenné vált a 16–18. századi prédikációs irodalom vizsgálatánál, kutatási eredményeinek eddig legkiemelkedőbb összefoglalója a 2010-ben megjelent *Elorzott szavak* kötet volt. Maczák már itt olyan szerzőkkel foglalkozott, akik azóta meghatározó például szolgálnak a korabeli szövegalkotás és -átvételek vizsgálatában. A kötetben tárgyalt hitszónokok között volt Tyukodi Márton, Illyés András és Illyés István, Kelemen Didák, Bernárd Pál, Tagányi Béla, Berényi István, Csúzy Zsigmond, Alexovics Vazul és Stankovátsi Leopold. Az azóta eltelt tíz évben a 17. századi intertextualitás, kompilálás és excerpálás kutatásában a problémafelvető és áttekintő elemzések felől a mélyelemző kutatásokhoz érkezett meg a szerző. E munka legújabb eredménye a tavaly megjelent kötet, amely három, a téma szempontjából fontos szerzővel foglalkozik részletesebben: Illyés András, Kelemen Didák és Stankovátsi Leopold perikóparend szerint felépített, mégis sok esetben sajátos belső tematikát követő, egyéni szerkesztési jegyeket viselő gyűjteményeivel.

Már a könyv bevezetése fontos kiinduló kérdéseket fogalmaz meg. Mennyiben tekinthető a kompilációs technika általánosnak a régi magyar prédikációs irodalomban? Mik a korabeli kompilátorok által használt legfontosabb források? Mennyire befolyásolja a technika nagyarányú jelenléte az írói önállóság és a szerzőség irodalomtörténeti meghatározását? Létezik-e kompilációs stílus? E kérdésekre a kötet négy nagy fejezetében keresi a választ, mely fejezetek közül három egy-egy szerző köré épül, a negyedik pedig a kötetben tárgyalt szerzőket több tekintetből összeveti. A monográfia nem titkolt célja téma- és korpuszválasztásával, hogy ne csak részletekben, egy-egy prédikációban lehessen vizsgálni a szövegszerkesztés jellemzőit, hanem terjedelmesebb, a 17. és 18. század szerzőihez kapcsolható szövegegyütteseken is.

Illyés, Kelemen és Stankovátsi prédikációgyűjteményeinek együttes vizsgálata időben és tematikusan is lehetővé teszi a korszak kompilációs tendenciáinak és szerkesztői eljárásainak részletesebb megértését. A témaválasztás világossá teszi, hogy az átnézett és felhasznált prédikációs anyag leginkább a nyomtatott gyűjtemények köréből kerül ki, ezek forrásai is nagyobbrészt nyomtatott munkák. Természetesen ez egyáltalán nem kisebbíti Maczák érdemeit, sőt a korpuszok nagysága meg is kívánja a többrétegű vizsgálatot. Emellett üdvözlendő, hogy a kutatás során felbukkanó kéziratos forrásokat, így például Illyés András excerptumgyűjteményét, a Kelemen Didák munkái kapcsán előkerülő minorita gyűjteményből származó miskolci kéziratot, illetve Stankovátsi Leopold prédikációinak kéziratos másolatait is beépítette a kutatási anyagba.

A téma vizsgálatát nagyban megkönnyítette, hogy fontos tanulmányok készültek már a választott prédikátorok forráshasználatáról. Hargitai Andrea, Lukácsy Sándor, Ocskay György, Szelestei N. László és Szilágyi Anna-Rózsika publikációi, valamint Maczák Ibolya saját

tanulmányai előkészítették a terepet egy átfogóbb, nagyobb szöveganyagra kiterjedő, részleteiben Maczák kompilációkutatásra kidolgozott szempontjait követő elemzésére. A könyv érdemeit mutatja, hogy a már sokak által vizsgált anyagban is új kutatási irányokat tudott kijelölni a forrásanyag eddiginél részletesebb feltárásával, de az egyes szerzők munkamódszerének és stílusjellemzőinek bemutatásával is. Külön érdekessége az anyagnak, amikor egy-egy szerző saját korpuszán belüli szövegsokszorozása is a kutatás látóterébe kerül.

Maczák Ibolya a korábban már kipróbált és jól használható táblázatos formát alkalmazta a szövegösszevetésekhez. A szemelvényeket és kötetstruktúrákat tartalmazó táblázatok egy-egy beszédpélda felől az általános elemzésig viszik az olvasót. A kevert szövegátvétel mellett a fordítások strukturáltságát ugyanúgy nyomon követhetjük, mint a szerkezetet egyszerűsítő szövegprodukciós technikákat a forrás és a kompilált szöveg együttes vizsgálatában.

Mivel a bemutatott szerzők jórészt prédikációkat használtak fel saját beszédeik megalkotásához, a párhuzamokban felmerülő magyar források, így Pázmány Péter, Káldi György vagy Lépes Bálint neve nem okoz meglepetést. Annál érdekesebb új kutatási irányt mutatnak meg a források között a külföldi szerzők szentéletrajzai, elmélkedésgyűjteményei és prédikációs kötetei. Nem idegenek a kutatók számára az olasz hitszónokok és szentéletrajz-írók, mint Antonio da Fiorenza, Giovanni Maffei, Giuseppe Mansi, Pietro Rota vagy Pico Ranuccio. Többek között a szerző korábbi publikációiból is jól ismert lehet az angol teológus, Thomas Stapleton vagy a belga jezsuita, William Stanyhurst neve. E források használata egyrészt megmutatja a kötetben tárgyalt szerzők műveltségét, nyelvi tudását, a rendi irányok megmutatkozását, valamint a korabeli prédikációk forrásválasztása tekintetében a magyar és latin mellett az olasz nyelv kiemelt fontosságát.

Különösen érdekes a kötet negyedik része, melyben a szerző öt alfejezetben kitérő és összefoglaló témákat tárgyal. Először, egy forrás többféle felhasználási lehetőségeit. Másodszor, a *Kalauz* XI. könyvének az Oltáriszentségről való prédikációkban megjelenő kompilált, szerkesztett, átformált szövegét. Harmadszor, Pázmány Péter második nagypénteki prédikációjának átvett és átdolgozott változatait a három hitszónok munkáiban. Negyedszer, a Craesus néma fiáról szóló formulát böjti, nagypénteki prédikációkban és halotti beszédekben, és ehhez kapcsolódóan az újrahasznosított szövegrészek problematikáját, illetve a különböző forráshasználatot. Ötödször, Kelemen Didák prédikációinak elemzési lehetőségeit Pázmány Péter és Bernárd Pál munkái fényében.

A Pázmány Irodalmi Műhely Lelkiségtörténeti Tanulmányok sorozatának nagy előnye, hogy a szerzők, szerkesztők aktívan részt vesznek nemcsak a szöveg olvasószerkesztésében, de a könyvek megformálásában is. Így a tanulmánykötetek és monográfiák, levelezés- és forráskiadások a konferenciákhoz kapcsolódóan és a kutatási munkálatokkal párhuzamosan folyamatosan jelennek meg. A sorozat darabjai nemcsak nyomtatott kiadásban érhetők el, de letölthetők a kutatócsoport honlapjáról is. A jól kereshető, könnyen kezelhető forma megkönnyíti a kutatók munkáját. Kis hátránya a tördelés technikai jellemzői miatt az, hogy a kiküszöbölendő hibák nem mindig kerülnek javításra a publikálás idejéig. Emellett a gazdag bibliográfiával rendelkező, textológiai vizsgálatokhoz használt példaszövegek, táblázatok és ábrák sokaságát felvonultató kötet minden tekintetben jól forgatható és áttekinthető anyagot tár az értő olvasó elé.

A kompilációs életművek bemutatása mellett kiemelkedően fontos a több száz prédikáció átnézése és forrásaik azonosítása. Maczák meggyőzően mutatja be, hogy Illyés András prédikációinak majdnem egészében élt a szövegátvé-

tel technikájával. A több mint háromszázötven fennmaradt beszéd nagy része a kompilációs anyag körébe tartozik, és ahogy Maczák megjegyzi, magyarországi katolikus korpuszon ilyen mértékű forráshasználatot még nem sikerült eddig igazolni. Kelemen Didák munkáinak háromnegyedében mutatható ki ez, míg Stankovátsi életművének közel tizenöt százaléka tartalmaz ilyen szövegeket. Illyés esetében idegen nyelvű forrásai jelentős részét is sikerült azonosítani, Kelemen és Stankovátsi prédikációival kapcsolatban pedig több forrást pontosított. A kötetek szerkezetének feltárása csak a különlegesen kiterjedt vizsgálat segítségével történhetett meg, és ezzel együtt sajátos kompilációs jellemzők is tisztábban rajzolódtak ki a korpuszokban. Az átvételek és átdolgozások összehasonlítása, a tágabb kontextusban vizsgált összefüggések, valamint a kompiláció során keletkezett hibák elemzése tisztán kijelölik az újabb követendő kutatási irányokat, melyek közül nagyon fontosnak tartom a sok esetben elhanyagolt forrásanyag, a kéziratok jelentőségének hangsúlyozását.

Maczák Ibolya legújabb monográfiája nem okoz csalódást az olvasónak. Nem könnyű olvasmány ez az elegáns kötet, de megéri a befektetett munkát.

Lovas Borbála

Medgyesy S. Norbert: Iskoladrámák. Színjátékok, énekek és ünnepek a XVII–XVIII. századi magyarországi iskolakultúrából

Budapest: Magyar Művészeti Akadémia Kiadó, 2019, 503 l.

Az iskolai színjátékok, a dramatikus és a historikus népénekek a 17–18. századi hazai kultúrában a ténybeli tudás és az értékek továbbadásának alappillérét jelentették, egyben nevelési eszközként szolgáltak. Az *Iskoladrámák* című kötet részletesen mutatja be a 17–18. századi iskolakultúrát, ezen belül az említett műfajokat. Különlegessége még, hogy egy csokorba gyűjti össze, művelődés-, színház- és zenetörténeti szempontból elemzi és ezáltal a középpontba állítja azokat az értékeket, amelyeket a késő reneszánsz és barokk szövegek közvetítenek a korabeli és a mai fiatalok számára egyaránt. Az olvasó tartalmilag és külső formájában is igényes könyvet tarthat a kezében. A kötet egyik szándéka az, hogy felkeltse az érdeklődését azoknak az alsó-, közép- és felsőfokú oktatásban dolgozóknak, akik a cseh pedagógus, Comenius nyomán előtérbe helyezik a cselekedve tanulást, a *Schola ludus* bevált példáját.

A 17–18. századi iskolakultúrából válogatott szövegek és énekek alapkoncepciója: érzékeltetni a korabeli oktatás két idősíkját, a *khairosz*t (isteni idő) és a *kronosz*t (emberi idő). A szerző hangsúlyozza azt is, hogy ezt a két idősíkot az *Athleta Christi – Athleta Patriae*, azaz a barokk kori történeti drámákban kedvelt hit- és országvédő hős alakja köti össze.

A második fejezet bemutatja a magyarországi iskolai színjátszás pedagógiatörténeti hátterét, illetve az oktatásban betöltött szerepét és jelentőségét. Számos kritikai és népszerűsítő szövegközlés, monográfia és tanulmánykötet gazdagította tudásunkat az iskolai színjátszással kapcsolatban az elmúlt fél évszázadban. Alapozva ezekre a kutatási eredményekre a szerző hangsúlyozza, hogy a színjátszás világa 1570–1792 között (a kisebb kastélyszínházakon kívül) a középiskola volt. Részletesen bemutatja a késő reneszánsz és barokk kor hazai

előadásainak ismert szerzőit és azokat a műveket, amelyekből ihletet merítettek. Tisztázza, miként dolgozták fel ezekben a darabokban a női szerepeket, s milyen ünnepek, megemlékezések alkalmával vitték színpadra a műveket. Felhívja a figyelmet egy, az eddigi kutatásokban fellelhető hiátusra: fennmaradt kották hiányában a drámaprogramokról kapunk képet az allegorikus szereplők énekelt szólamáról. Ehhez szorosan kapcsolódva Medgyesy S. Norbert kitér olyan témakörökre, amelyek színpadra állításával a szerző és a színjátszók mulattatni, szórakoztatni kívánták a közönséget. Erre példaként említi a farsang idején kedvelt vénlánycsúfolókat *(Borka asszony és György deák),* a garabonciás diák alakját *(Garabontzás László),* valamint a lakodalmakon és szintén a farsangi időszakban nélkülözhetetlen darabokat a bor és mámor istenéről, Bacchusról *(Bakhus).*

A kötet egyik legfontosabb újdonsága az eddig alig kutatott és elemzett latin és német nyelvű, 17–18. századi hazai iskoladráma-színlapok feltárása és ismertetése. A periocha sokszínű forrásterület, amely a dráma cselekménye mellett a korabeli szcenikai szaknyelvet, a szereplők nevét, származási helyét és társadalmi bázisát is elárulja. A szerző 67 periocha átvizsgálása nyomán részletezi a fő- és középnemesi mecenatúra világát, és ad új összefüggéseket a korabeli történelemoktatásként funkcionáló színjátékokról.

A mecénások közül kiemelkedő Esterházy család több szálon is kötődik a kultúra felvirágoztatásához. Esterházy Pál (1635–1713) nádor (1681–1713) és német-római birodalmi herceg fiatal korában a nagyszombati jezsuita gimnázium iskolai darabjában is szerepelt. 1675-ben alapítványt tett a nagyszombati és soproni gimnázium kiemelkedő tehetségű diákjainak jutalmazására és támogatására. A szerző hangsúlyozza, hogy az Esterházyak történetét feldolgozó darabok minden esetben a család kereszténységet és a hazát védő *(Auxiliator, Defensor, Promontor)* hivatását állították követendő példaként a közönség elé. A fejezetben röviden bemutatja a Kohányak, az Erdődyek, valamint a Grassalkovichok kultúrapártoló és színpadi oktatást segítő tevékenységét is. Az utóbbi családból Grassalkovich (I.) Antal (1694–1771) a gödöllői kastélyban színpadot és nézőteret is építtetett Mária Terézia tiszteletére.

A fejezet második részében a *kronosz* területéről Medgyesy S. Norbert olyan színdarabokról emlékezik meg, amelyeken keresztül a korabeli közönség a Szent Korona, illetve a középkori uralkodók tiszteletével ismerkedett meg. Ennek egyik ékes példája az a koronázási elógiumgyűjtemény 1712-ből, amelynek középpontjában a Szent Koronának a történelemben játszott szerepe és az azzal frissen megkoronázott Habsburg III. Károly áll. E dramatikus költemény a Pozsonyban 1688-ban, I. József koronázási évfordulóján előadott és a kötetben részletesen elemzett *Filius viva imago Paternæ Pietatis et Gloriæ* című Szent Istvándrámával együtt a korszakban elterjedt Habsburg-allegóriák hazai változata. Sajátossága a *Regnum Marianum*-tudatra és a hazai alapító és védelmező szent királyokra építő jezsuita történelemszemlélet és országkép.

Az olvasó megismerkedhet azokkal a színdarabokkal is, amelyek az Árpád-házi királyok tetteit állították a középpontba. Közülük kiemelkedik az államalapító és a kereszténység ellenségét legyőző Szent István, valamint a lovagkirály, Szent László alakja. A törökellenes harcok hősei, így a Hunyadi Jánosért életét feláldozó Kamonyai Simon vagy Zrínyi Miklós példája szintén a darabok kedvelt témája volt. A patrióta és morális színház iskolapéldáiként említett drámák közös vonása az, hogy hangsúlyozzák az emberi tisztességet, a hazát, adott esetben a végvárat védelmező hősiességet, s végül az igazság győzelmét. A lovagkirályról és a szigetvári hősről egy-egy teljes drámaszöveget talál a könyvben az olvasó.

A kötet egy külön fejezetet szentel az anyanyelvű misztériumjátékoknak a *kairosz* jegyében. Elsőként bemutatja a hazai művelődés szempontjából kiemelt jelentőségű ferences zarándokhely, Csíksomlyó kulturális szerepét könyvtárával, könyvkötő műhelyével, gimnáziumával és nyomdájával, ahol 1676-ban a Kájoni János egyházzenész, orgonista polihisztor által szerkesztett *Cantionale Catholicum* énekeskönyv napvilágot látott. Medgyesy S. Norbert kihangsúlyozza, hogy ez a lelki és szellemi műhely jelentette a hátteret a középkori jellegzetességet hordozó, a népi műveltségből is merítő barokk misztériumjátékok rendszeres bemutatásához, egészen az 1780-as évekig. A misztériumjátékok szerepe a kor vallási és kulturális életében felbecsülhetetlen volt. A kegyhelyre ellátogató írástudatlan, hívő tömeg ezeken a drámákon, azaz betlehemeseken, passió-, úrnapi és Nagyboldogasszony-játékokon keresztül mélyíthette el bibliai és hitbeli tudását, és az elért katarzis révén lelkileg is megújulhatott. Végül a szerző azokat a misztériumjátékokat emelte ki, amelyek pedagógiai tanulságokkal szolgálhattak a színjátszók és a közönség számára, gyakori témájuk lévén a tévelygő és rossz útra tért ifjú megtérése.

Az ötödik fejezetben Medgyesy a középiskolai színpadon bemutatott történeti drámák kisiskolai párhuzamát, az epikus-historikus népénekeket vizsgálja, amelyek az államalapítás koráról és Magyarország patrónusairól szólnak. Ezek jelentősége abban rejlett, hogy az alsó fokú oktatásban epikus tartalmú, a Tinódi-stílusú históriás énekekkel rokonítható népénekek segítségével tanították a történelmet. E műfaj tételeit Medgyesy az 1630 és 1800 közötti időszakból 8 nyomtatott és 28 kéziratos énekeskönyv szövegéből merítette. A szerző olyan verses életrajzokat idéz, amik a 18. századi iskolamesterek énekeskönyveiből származnak, és a korabeli közköltészet egyik műfajának tekinthetők. Forrásaik 17–18. századi nyomtatott egyházi énekeskönyvek szövegei, valamint azok toposzait és frazeológiáját alkalmazva és variálva a ludi magisterek saját invenciói. Témájukat tekintve Magyarország patrónusai (Márton katona-püspök, I. István és I. László királyok, Imre herceg, György, Kozma és Damján, Ilona császárné) életrajzát dolgozzák fel.

A kötet a mai oktatás és alkalmazhatóság kedvéért több, eredetileg sok versszakos népénekszöveget úgy énekeltet, hogy a strófák sorrendjét a „főhősként" szereplő szent életrajzának kronológiai rendje adja. Ugyanezzel a módszerrel készítette el Medgyesy az „énekelt Bibliát": Jézus Krisztus és Szűz Mária életrajzát, éppen a misztériumjátékokra visszavezethető dramatikus népénekek alkalmazásával. Az *Iskoladrámák* könyv ezáltal új műfajt teremtett. A szerző – szintén a mai alkalmazhatóság kedvéért – a forrásként használt énekeskönyvekben feltüntetett nótajelzéseknek a népi gyűjtésből való, hiteles dallamot nyújtó kottáját is közli.

A hatodik fejezetben bemutatott Boldog Özséb Színtársulat (BÖSZK) munkássága igazolja a könyv gyakorlati célú felvetését, miszerint ezek a 18. századi iskoladrámák, köztük misztériumjátékok jelen korunkban is színpadra állíthatók, aktuális üzenettel rendelkeznek, és katarzist adhatnak a nézőknek. A színtársulatot a kötet szerzője alapította 2002-ben. Tagjai a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Karának hallgatói és doktoranduszai közül kerülnek ki. A társulat működése során kiemelkedő drámaíróink (Benyák Bernát, Simai Kristóf, Kertsó Cirják, Illei János) és ismeretlen csíksomlyói tanárszerzők műveit állítják színpadra, amelyek a könyvet kiadó Magyar Művészeti Akadémia honlapján (http://t.ly/dxYDM) láthatók.

Medgyesy S. Norbert monográfiája a dráma és a népének műfaját elemzi, s mai helyesírású kiadással hozza közel a 21. századi olvasóhoz. A kötet több funkciónak is meg-

felel: egyrészt eddig alig vizsgált forráscsoportot, a 17–18. századi hazai drámaprogramokat feltáró színház- és művelődéstörténeti elemzés; másrészt tankönyvként és napjaink közoktatását és művelődését gazdagító iskoladráma-szövegkorpuszként, valamint énekeskönyvként is alkalmazható. Az elmúlt 20 évben gyakran emlegetett „élménypedagógia" konkrét tartalmat adó kézikönyve lehet belőle. A kérdés iránt érdeklődőknek bőséges jegyzetapparátus, forrás- és irodalomjegyzék áll a rendelkezésére. A sokrétű és adatokban gazdag könyvben személynév-, helynév- és drámacímmutató segíti az eligazodást, a külföldi érdeklődők az angol és a német nyelvű rezüméből tájékozódhatnak.

Horváth Mónika

A kis világbeli nagy világ. Tanulmányok Pálóczi Horváth Ádámról

Szerkesztette Csörsz Rumen István és Mészáros Gábor
Reciti konferenciakötetek 10.
Budapest: Reciti, 2020, 656 l.

Joggal mondhatjuk, hogy Pálóczi Horváth Ádám (1760–1820) a 18–19. századi magyar irodalom egyik legsokoldalúbb alkotója. Írói pályáját műfaji sokszínűség jellemezte, érdeklődése kiterjedt a jog, a politika, a nyelvészet, a filozófia és a természettudományok területére is. 2020. január 28-án emlékeztünk meg halálának 200. évfordulójáról, s ebből az alkalomból a Lendület Nyugat-magyarországi irodalom 1770–1820 kutatócsoport többnapos konferenciát szervezett Szántódra, Horváth egykori lakhelyére, illetve Csurgóra, ahol meghatározó szerepet játszott a kollégium, „az első somogyi oskola" megszületésében, s ahol egykori könyvtárának értékes darabjait őrzik. Sajnálatos módon a 2020. április végére tervezett tanácskozás a koronavírus-járvány miatt elmaradt, megszületett viszont ez a tanulmánykötet, amely (s ezt megelőlegezhetjük) nagyon fontos lépést jelent az életmű feldolgozása és értékelése szempontjából.

Az elmúlt évtizedben olyan szövegkiadások, invenciózus tanulmányok láttak napvilágot a szerzőről, amelyek lehetővé teszik az életmű rétegzett megismerését. E tudománytörténeti előzmények közé tartozik Pálóczi Horváth Ádám 1796-ig publikált költői műveinek kritikai kiadása, amelyet Tóth Barna rendezett sajtó alá (*Régi magyar költők tára: 18. század 16* [Budapest–Debrecen: Universitas Kiadó–Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015]). Ennek folytatása és bővítése a prózai írásokkal és levelekkel kiegészülő Pálóczi Horváth Ádám-honlap (http://deba.unideb.hu/deba/paloczi/), illetve a Csörsz Rumen István, Hegedüs Béla, Kiss Margit, Lengyel Réka és Tüskés Gábor szerkesztette *Fénykeresők* című forrásgyűjtemény (Budapest: MTA BTK Irodalomtudományi Intézete–Magyar Nemzeti Múzeum, 2017), amely a felvilágosodás kori tudós és titkos társaságok dokumentumaiban, jelképrendszerében segíti a tájékozódást. Az értelmezéstörténet szempontjából az előzmények közé sorolhatjuk a Csörsz Rumen István és Hegedüs Béla szerkesztésében éppen tíz évvel korábban megjelent *Magyar Arión* című tanulmánygyűjteményt is (Budapest: Reciti, 2011), amely az író születésének 250. évfordulóján rendezett konferencia előadásait tartalmazza. Az akkori előadók jelentős része publikált a mos-

tani kötetben is, amelyből arra következtethetünk, hogy hosszabb távon sikerült megnyerni őket a Pálóczi Horváth-kutatásnak, a kötet inspiráló jellegét pedig az is jelzi, hogy szinte folyamatosan hivatkoznak rá a friss tanulmánygyűjteményben.

A születésnapi konferencia szervezői 2010-ben evidenciaként kezelték, hogy a gyakran polihisztorként emlegetett Pálóczi Horváth Ádám munkássága annyira szerteágazó, hogy értelmezése csak az irodalomtörténet, az eszmetörténet, a filozófiatörtént, tudománytörténet, a történeti folklorisztika és az összehasonlító zenetudomány segítségével lehetséges. Ez az interdiszciplináris megközelítés a mostani kötetet is jellemzi, amelyben például Pálóczi Horváthnak a földméréssel és csillagászattal kapcsolatos munkássága is helyet kapott.

A kötet címe – mint az előszóból megtudhatjuk – idézet egy közköltészeti alkotásból, amely *A Kis világbeli Nagy világ* címet kapta Horváthtól az *Ötödfélszáz Énekek*ben (1813), s amely – a szerkesztők meglátása szerint – Horváth egész pályafutásának egyik kulcspozíciójaként értelmezhető, aki rejtőzködő, vidéki „remeteségeiben", a családi (sőt teljesen magán-) környezetben folyamatosan követte és tükrözte a nagyvilág impulzusait. A kötet szerzői ennek megfelelően rendszerint tágabb jelenségek (magyar közélet, világpolitika, sajtó- és tudománytörténet, eszmetörténet, verstan, történeti poétika stb.) tükrében vizsgálják az életművet, olykor azokkal ellenpontozva vagy ráirányítva az olvasó figyelmét Horváth munkásságának azon elemeire, amelyek beilleszthetők e folyamatokba.

A kötet 19 tanulmányát a kidolgozottság nagyon magas foka jellemzi: nem ritka az 50 oldalas terjedelem, s gyakran függelék is kapcsolódik hozzájuk. A szövegek hivatkoznak egymásra is, s ez egyrészt a szerkesztők gondos munkájára utal, másrészt dialógus lehetőségét jelzi.

A könyv négy fejezete közül az első a *Közélet és nyilvánosság* címet viseli. Első tanulmánya akár Pálóczi Horváth Ádám egyik verses levelének „kommentárjaként" is olvasható. Szilágyi Márton részletes elemzéséből kirajzolódik, hogy a szerző miért is fordult episztolával 1789-ben a komáromi *Mindenes Gyűjtemény* szerkesztőihez. Ebben az esetben ugyanis az előzmények, a *Magyar Kurir* és a *Mindenes Gyűjtemény* közötti vita mozgatórugóinak rekonstrukciója jelenti a kulcsot a vers értelmezéséhez, ugyanakkor a tágabb kontextus, a „nagy világ" szempontjából a dolgozat a magyar sajtótörténeti kutatásokat is gazdagítja.

Ezt követi Biró Annamária írása, aki Horváth két anonim röpiratát vizsgálja részletesen. A szövegek nőtörténeti kutatások felől is értelmezhetők, még akkor is, ha Biró lényegében cáfolja azt a szakirodalmi állítást, mely szerint a szerző a 18. század végén a nemi egyenjogúsítás ideáját képviselné. Megállapítása szerint Pálóczi Horváth egy mérsékelten liberális álláspont mellett inkább a sztereotípiák erősítésében vett részt, s egy olyan diskurzusba illeszti mondanivalóját, amely a korszak röpiratirodalmának tipikus témáit tartalmazza.

Nagy Ágoston Horváth Ádámnak a Zala megyei koronaőrzőkhöz írt versét elemzi részletesen, lényeges pontokon egészítve ki ezzel a kritikai kiadás jegyzetapparátusát. Matányi Marcell *Az utolsó inszurgens erőpróba (1809) Pálóczi Horváth Ádám költeményeiben* címmel arról ír, hogy Pálóczi Horváth versei végigkísérik az ötödik koalíciós háború nyugat-magyarországi eseményeit, az 1809-es, utolsó inszurgens erőpróbát, illetve azt vizsgálja, hogy e költemények mennyiben szolgálhatnak hadtörténeti adalékul. A fejezet záró tanulmányának szerzője Csörsz Rumen István, aki az előző tanulmányhoz is kapcsolódóan az ún. Napóleon-ciklus verseit vizsgálja *(„pőrőly voltam törni a hatalmakat")*. Megállapítása szerint Horváth köztudott dolgokat foglalt össze énekeiben,

s nyugodtan építhetett olvasóinak és leendő hallgatóinak ismereteire, asszociációira. A ciklus emiatt inkább tekinthető lírai és moralizáló énekfüzérnek, semmint szorosan vett történeti dokumentumnak. A tanulmány függelékeként Pálóczi Horváth Ádám kiadatlan verseit olvashatjuk a Napóleon-ciklusból (MTA KIK Kézirattár RUI 4r 41. I. 7a–13a).

A második fejezet *(Érzékenység és pszichológia)* az érzékenységnek a filozófia- és eszmetörténetből, valamint irodalomtörténetírásból is ismert fogalmát helyezi előtérbe, s elsősorban Pálóczi Horváth pszichológiai vizsgálódásait érinti. Hegedüs Béla *Lélek és irodalom: Költészetszemlélet Pálóczi Horváth Ádám* Psychologiá*jában* címmel az 1792-ben megjelent lélektani munka képzelődésre és a költői tehetségre vonatkozó szöveghelyét értelmezi részletesen a műben felbukkanó poézisdefiníció szempontjából. Mészáros Gábor írása Pálóczi Horváth természet- és lélekfelfogására fókuszál, s ezt veti össze a Csokonai műveiben, valamint a Pajor Gáspár *Phaidón*-fordításában megjelenő elképzelésekkel.

Ezt követően Laczházi Gyula azzal a kérdéssel foglalkozik, hogy miként kapcsolódik Horváth Ádám költészete az érzékenységhez, s milyen módon jelenik meg az intim kapcsolatok újfajta szemantikája a műveiben. Van ugyanis olyan verse, amelyben a barátságot, a barátságban megnyilvánuló kölcsönös gyengéd érzelmeket méltatja. A szerelmes barátság kérdése legutóbb Nyáry Krisztián Kölcsey és Szemere barátságáról írt cikke miatt tarthatott igényt a nagyobb közönség figyelmére. Laczházi Gyula megállapítja, hogy a 19. században nem a barátság szemiotikája vette át a szerelem kódját, hanem ennek éppen a fordítottja történt: a romantikus szerelem koncepciója vette át a barátságét. A záró tanulmányban Voigt Vilmos Pálóczi Horváth álomfelfogása kapcsán azt vizsgálja, hogy az miként kötődik a különböző álomelméletekhez.

Az ének és poézis című fejezet első írásában Rédey-Keresztény János egy verstani vitát állít középpontba, melyet Horváth Ádám folytatott Péczeli Józseffel, s tágabb összefüggésben, a „nagy világ" perspektívájából mérlegre teszi a korszak, s ezen belül Pálóczi Horváth poétikai gondolkodását. Lengyel Réka tanulmánya Horváth egyik kései, dramatizált költeményét, a *Hyperboréi zseng*ét elemzi. Kitér a kéziratváltozatokra, az antik és újabb kori példaképekre, Horváth műveltségének elsődleges forrásaira, valamint a másodlagos forrásokra, az irodalomtörténeti munkákra, lexikonokra is.

Küllős Imola az *Ötödfélszáz Énekek* erotikus és trágár versei kapcsán arra a kérdésre keresi a választ, hogy miként illeszkednek ezek a „fajtalan", olykor durván közönséges énekek a nagy tudású, valóban sokoldalú Pálóczi Horváth költészetéről kialakult képbe. A fejezet zárásaként Tari Lujza Bartalus István 1869-es *Magyar Orpheus*át, azon belül Pálóczi Horváth-kiadását veszi górcső alá, amelynek nagyon fontos érdeme, hogy először hívta föl a figyelmet a népdalok, népies dalok iránt fogékony Horváth Ádámra.

A negyedik, *Tudás és világ* címet viselő fejezet első írása régi adósságot törleszt: arról ad áttekintést, hogy milyen földmérő, illetve térképészeti munkákat végzett Pálóczi Horváth Ádám lényegében kenyérkereső tevékenységként. A tanulmány mellékletében Devescovi Balázs Pálóczi Horváth térképeinek katalógusát is közli. Zsoldos Endre ezt követően egy másik tudományterületre, a csillagászatra irányítja a figyelmet, s a „nagy világ" perspektíváját is képviselve arra a következtetésre jut, hogy Horváth a csillagászati ismeretterjesztés élvonalát képviselte a 18. század végi Magyarországon. Tüskés Gábor egy, Sárközy István hagyatékában fennmaradt szabadkőműves imakönyvet vizsgál részletesen. A *Betbuch* szerzője, Ignaz Cornova a prágai páholyok ismert személyisége volt, de nincs nyoma annak, hogy Hor-

váth Ádámon és feltehetően Sárközy Istvánon kívül más is forgatta volna a nagybajomi példányt. A mű jelentősége ugyanakkor túlmutat a szabadkőműves vonatkozásokon: ott a helye Horváth regénye, a *Fel-fedezett titok* kontextusában a már eddig számba vett művek mellett.

Megszakítva a lineáris olvasatot, most a fejezet és a kötet utolsó írására térek ki, méghozzá azért, mert kapcsolódik Horváth olvasmányaihoz. Violáné Bakonyi Ibolya ugyanis a csurgói református gimnázium könyvtárának állományában vizsgálja az író egykori könyvtárának maradványait, s függelékként – ismét régi adósságot törlesztve – a teljes könyvjegyzéket közli.

Visszatérve az eredeti sorrendhez: Tóth Tünde dolgozata Pálóczi Horváth őstörténeti munkájának nyelvészeti részeivel foglalkozik, s arra a következtetésre jut, hogy a magyar nép és nyelv származása kapcsán a ma nyelvészei, történészei és régészei egyre inkább közelítenek ahhoz az állásponthoz, amelyet Pálóczi Horváth Ádám (korának eszközeivel) már megjelenített: választó kötőszó helyett kapcsolatos kötőszó kell e két szó közé: szkíták *és* finnugorok.

Végül, de nem utolsósorban Csonki Árpád tanulmánya következik, amely Pálóczi Horváth Ádám kései regényét, a *Barragoné és Zalád*ot (1819) értelmezi, kitérve Császár Elemér egykori véleményére, aki az író történelemszemléletét Horvát István előfutáraként mutatta be. Csonki azonban Pálóczi Horváth példája kapcsán éppen arra hívja fel a figyelmet, hogy a Horvát István által közvetített történelemkép a korszakban széles körben elterjedtnek számított, valamint antik és kortárs történeti munkákra egyaránt támaszkodhatott. A kötet most általam választott zárlata ekképp tükrözi vissza „a kis világbeli nagy világot".

Egészében véve elmondható, hogy a tanulmánygyűjtemény új utakat, izgalmas irodalomtörténeti távlatokat nyit, s fontos támpontot jelent Pálóczi Horváth Ádám életművének értelmezéséhez, valamint a további filológiai és biográfiái kutatásokhoz.

Tóth Orsolya

Takáts Gyula és Tüskés Tibor levelezése 1959–2008

Sajtó alá rendezte, a jegyzeteket írta Fehér Zoltán József
Pécs: Pro Pannonia, 2021, 544 l.

A magyar kultúra Budapest-központúságát – bár történelmi okai ismertek – régóta és sokan úgy emlegetik, mint a hazai szellemi és közélet egyik legnagyobb tehertételét. Nem a jelen recenzió feladata, hogy feltárja és értékelje ennek a rendkívül sok összetevőjű jelenségnek az irodalomtörténeti következményekkel is járó aspektusait. Takáts Gyula és Tüskés Tibor összegyűjtött levelezéséről szólva azonban elengedhetetlennek látszik, hogy kiemeljük azt az elhivatott, ugyanakkor a minőségelvet is folyamatosan szem előtt tartó, mondhatni programszerű „dunántúli" lokálpatriotizmust, amelyre az 1911-ben született költő és a nála tizenkilenc évvel fiatalabb irodalomtörténész, író, szerkesztő egymásnak címzett küldeményei (és kettejük számos ponton összekapcsolódó munkássága) alapján következtethetünk.

Ha elejétől a végéig, kvázi levélregényként olvassuk a kötetet, az egyik legerősebb érzet az a „magánvilág-szerűség", amelyet a jellem-

zően Pécs és Kaposvár, illetve különböző balatoni helyszínek (leginkább Becehegy, Takáts nyári otthona) között útnak indított küldemények keltenek a befogadóban. Bár a könyv leggyakoribb „szereplői" közül sokan (például Fodor András, Bertók László, Weöres Sándor, Csorba Győző és mások) az egyetemes magyar irodalom elismert alkotói, itt mégis elsősorban „dunántúliságuk", helyi kötődésük válik hangsúlyossá. Ez felhívhatja az olvasó és a kutatók figyelmét arra, hogy a gyakran szellemi perifériaként elgondolt „vidék" bizonyos esetekben komoly identitásképző erővel rendelkezik. (Sőt olykor poétikai jellegű – bár nehezen igazolható – megállapításokat is ösztönöz. Jó példa erre Takáts saját lírájáról adott jellemzése egy 1962-es leveléből: „Igenis teremtettem egy egyéni lírát! Ez dunántúli… Az is vitathatatlan, hogy sok követője van előttem és utánam következők között. Majdhogynem iskola lett, de ez nem olyan s ez épp nem kispolgári s ez előtte járt a történelmi vonalaknak. Bűne csak az, hogy egyikkel sem azonosult, csak modern és korszerű…" [97.])

A hátlapon olvasható ajánlószöveg kissé patetikus, a lényeget tekintve azonban találó definíciója szerint a kötet egyebek mellett „a »vidék« szellemi felemelkedéséért folytatott küzdelmük [ti. Tüskés és Takáts közös küzdelmének] kortörténeti lenyomata". Az 1959-ben kezdődő, és egészen Takáts haláláig, 2008-ig tartó, néhány évtől eltekintve kifejezetten intenzívnek nevezhető levelezés sajtó alá rendezésének egyik leglényegesebb hozadéka, hogy a kötet számos esetben pontosan rámutat a „helyi ügyek" önmagukon messze túlmutató jelentőségére. Például a *Jelenkor* indulása kapcsán a Kádár-korszak erősen kontrollált nyilvánosságának hatásaira a Dél-Dunántúl (és persze egész Magyarország) kulturális életében, vagy a rendszerváltás után vidéken is újraszerveződő irodalmi intézményrendszer azon sajátosságaira, amelyek egyre inkább a Budapest-centrikusság erősödéséhez járulhattak-járulhatnak hozzá az elmúlt évtizedekben. Az élete nagy részét Kaposváron töltő Takáts és a Pécsre elszármazott, de ugyancsak somogyi születésű Tüskés barátságának egyik legfőbb kötőanyaga a személyes és alkotói identitásuknak egyaránt az alapelemeként felfogott „dunántúliság", amely az ő értelmezésükben egyszerre jelent folytatandó hagyományt és korábban járatlan utak keresését. Az 1956 után megváltozott és állandó mozgásban lévő társadalmi-politikai körülmények között egy olyan lokális kultúra létrehozását, amely a lehető legnagyobb mértékben képes függetleníteni magát a centrum szabályrendszerétől. S bár a mából visszatekintve elég világosan látszik, hogy ennek megvalósítására valójában nem sok esély mutatkozott a 20. század második felének Magyarországán, Takáts és Tüskés jó néhány évtizedes irodalomszervezői és alkotói tevékenysége mégis példaként szolgálhat a – bármilyen szempont alapján szerveződő – kisközösségek szemléletformáló potenciáljára.

A Fehér Zoltán József által összeállított kötet 602 levelet tartalmaz, amelyek közlését az olvasót segítő rövidítésjegyzék, névmutató, Takáts Gyula *Jelenkor*ban megjelent írásainak, valamint a róla szóló *Jelenkor*-cikkeknek a repertóriuma követi. Mivel a levelezés teljes anyaga összesen két hagyatékban (Takáts Gyula, illetve Tüskés Tibor jogutódjának tulajdonában) a jelek szerint szinte hiánytalanul megtalálható, és egyetlen rövid üzenet kivételével az összes küldemény keletkezési ideje pontosan tudható vagy kikövetkeztethető, igen részletes képet kapunk a két irodalmár fél évszázados barátságának alakulásáról, közös szakmai ügyeik fejleményeiről.

A levelek közlésekor a sajtó alá rendező mindig az eredeti írásképhez igazodott, amennyiben a keltezési adatokat ugyanazon a helyen és ugyanabban a formában közli, ahol és ahogyan az magában a dokumentumban is

olvasható – tehát a datálás és a keltezés esettől függően hol a levél elején, hol a végén található (ha nincs datálás, akkor pedig a levéladatok között), hol teljes, hol pedig rövidített formában. Érdemes lett volna ehelyett egységes formátumban – például a keltezési adatokat a levelek fejlécében megadva – közölni a küldeményeket, segítve ezzel a kötetben való könnyebb eligazodást.

Ugyancsak problematikusnak tartom a levelekhez fűzött jegyzetek változó részletességét, ami bizonyos esetekben akár a következetlenség érzetét is keltheti az olvasóban. A kötetben előforduló nevek legtöbbjéhez tartozik ugyan azonosítás, de bőven akadnak kivételek. A levelekben megemlített művekhez vagy eseményekhez bizonyos esetekben találunk magyarázó végjegyzetet, bizonyos esetekben azonban nem (jellemző példa: egy 1991-es küldeménynél a szerkesztő megemlíti Tüskés *Válasz egy „doktrinérnek"* című, Csordás Gáborral vitázó cikkét, de nem utal rá, hogy Csordás mely megállapítása ösztönözte az idézett cikk megírását [377]). Maguk a jegyzetek számos esetben nem adnak felvilágosítást egy-egy lényegesnek tűnő utalás kontextusáról (például a Tüskés által szerkesztett *Jelenkor* ellen indított 1963-as sajtókampány esetében Takáts megemlít egy „új nyilatkozatot", a kötetben azonban nem találunk rá utalást, hogy miről van szó [120]). S bár tudjuk, hogy egyetlen filológus sem képes a szövegben való jelenlétét nullára redukálni, nem egyszer mégis mintha túlzott elfogultság lenne kiolvasható a jegyzetek szövegéből (ami legtöbbször a Takáts Gyula melletti kiállásokban nyilvánul meg, például: „A valóban gyenge és rosszindulatú kritika nem szerepel a Takáts Gyula bibliográfiában […]. [81]; „Takáts Gyula értetlen, méltatlan és szándékában is lejárató kritikát kapott új könyvére az Új Írás hasábjain" [173] stb.).

A kötetben közölt legkorábbi, 1959. januári keltezésű levelek utalásai alapján Fehér Zoltán József arra következtet, Tüskés és Takáts az előző év őszén, egy közelebbről nem azonosított kaposvári rendezvényen ismerkedhetett meg. (Nincs sok jelentősége, de talán érdemes megjegyezni, hogy Tüskés egy 1976-os levelében viszont azt írja, „[e]szembe jut a két évtizeddel ezelőtti találkozás, bátorító-biztató szavaid, példád és a sok összefűző emlék" [283]. Ez alapján akár korábbra is tehetjük az első találkozás dátumát.) Szembetűnő a két irodalmár viszonyának kezdeti egyenlőtlensége, amely nyilván a köztük lévő jelentős korkülönbségből is adódik (Tüskés egyébként fél évszázaddal később, közel a nyolcvanhoz is a kedvesen népies „Gyula bátyám" megszólítással illeti az akkor már jócskán kilencven fölött járó Takátsot). A költő mintha meglátná a fiatal kritikusban a lehetőséget művészete kánonbeli helyzetének erősítésére. A *Mézöntő* című kötetről írt recenzió nyomán Takáts egy ideig kapacitálja Tüskést a harmadik *Nyugat*-nemzedék költészetének – vele együtt persze saját lírájának – összefoglaló elemzésére. (Néhány példa erre Takáts üzeneteiből: „Költészetem lényegét jól látod. Azt hiszem jó tanulmányt tudnál írni" [16]; „A »harmadik nemzedék« költészete terven gondolkodjál. Azt hiszem sok vitát elindító, nagy sikerű munka lenne!!" [21]; „Amit neked említettem, egyre időszerűbb lesz. Feltétlen fogj a dolog elé, akár egy átfogó esszével, akár részletmunkával. Az ún. harmadik költői generáció kérdése olyan ismeretlen föld, hogy felfedezője […] feltétlen beírja nevét irodalomtörténetünkbe" [23]; „Ami pedig a 3. nemzedékre vonatkozik, továbbra is állítom, hogy egy jól összefoglalt és kiélezett tanulmány irodalmi »forrás«-mű szerepét töltheti be, mert rövidesen kell, hogy ezzel a kérdéssel az irodalomtörténet foglalkozzék. Ha Te indítod, akkor arra kell majd folyton hivatkozni!" [24–25.]) A költő által vágyott összefoglaló munka végül nem készült el, azonban – amellett, hogy időközben szak-

mai kapcsolatuk személyes barátsággá mélyült – Tüskés később is sokat tett a recepció élénkítéséért (most csak az 1996-os, *A hasznos szép költője* című, Takáts Gyuláról szóló írásait egybegyűjtő kötetére utalok). Mindeközben Takáts is többször megemlékezik az irodalmi sajtóban Tüskés új könyveiről, és számtalan esetben segítik egymást kötet- vagy folyóiratbeli megjelenésekben, rendezvényeken vagy utazásokon való részvételben.

Véleményem szerint a kötet első harmada kínálja a legtöbb izgalmat mind a Takáts Gyula és Tüskés Tibor pályája, mind a Kádár-korszak kultúrtörténete iránt érdeklődő olvasók és kutatók számára. Bár a levelek udvarias hangvétele kevéssé teszi hangsúlyossá a feladók véleményét a „létező szocializmus" közállapotairól, a sorok közül jól kiolvasható az az aggodalom, amely mindkét levélírót elfogja a fővárosból érkező hírek, utasítások, határozatok hallatán. Ennek tragikomikus, és a korszak paranoid légkörét talán legjobban jellemző példája, amikor Takáts 1960-ban megkéri Tüskést, hogy a *Jelenkor* számára küldött, *Bazalton élők* című novellájának egyik *kádár* foglalkozású szereplőjét következetesen *pintér*re cserélje a nyomdai levonatban („Uramisten, ilyenre is kell vigyázni!" – kommentálja az esetet Takáts [42]). A *Jelenkor* indulása körüli hatalmi machinációk is szemléletesen példázzák a korai Kádár-korszak (kultúr)politikai viszonyait, amelyek jobb megértéséhez ugyancsak számos adalékkal szolgál a levelezés. Noha a lap kezdeti időszakáról számos dokumentum napvilágot látott az elmúlt évtizedekben, a jelen kötet talán az eddigieknél is jobban mutatja Tüskés Tibor rendkívüli erőfeszítéseit a pécsi folyóirat színvonalának folyamatos emelésére – ami (nem függetlenül egyébként Takáts *Hét levél a költészetről* című sorozatának közlésétől, és Mészöly Miklós *Az ablakmosó* című drámájának publikálásától) 1964-ben azzal végződött, hogy a szerkesztőt eltávolították a laptól. A későbbi levelekben több utalás olvasható Tüskés és a *Jelenkor* újabb szerkesztőségeinek nem mindig feszültségmentes viszonyára, erre azonban a Takátsnak írott levelek alapján inkább csak következtethetünk. A két irodalmár „szövetsége" a *Jelenkor*-ügy után sem ér véget. Az újabb és újabb közös munkák (könyvek, folyóirat-megjelenések stb.) eltervezése és megvalósítása, az Írószövetség által szervezett hivatalos utazások (ezek közül a finnországi és a bulgáriai út a legbővebben dokumentált a levelezésben), később pedig a *Somogy* folyóiratban és a kaposvári Berzsenyi Társaságban végzett közös munka, nem mellékesen pedig a „dunántúliakból" álló közös baráti társaság életük végéig összekötik őket.

A kötet – amellett, hogy a Takáts- és Tüskés-filológiát is üdvös módon bővíti – számos támpontot kínálhat egy esetleges jövőbeni kutatás számára, amely a Kádár-korszak kulturális életének lokális (jelen esetben dél-dunántúli) kapcsolati hálójának feltárására tehetne kísérletet.

Reichert Gábor

Irodalomtörténeti Közlemények (ItK)
125 (2021)

Kilián István (1933–2021)

Kilián István 1933. április 6-án született Füzesabonyban. Ötéves korától Egerben élt, ott járt középiskolába is: 1943-ban a ciszterci gimnázium diákja lett. Meghatározó diákélményeit felidézve gyakran emlegette osztályfőnökét, a magyar–latin szakos paptanárt és költőt, Ágoston Imre Juliánt, akinek az érettségiig kísért előző osztályában, épp 1943-ban végzett a Kilián későbbi pályáján meghatározó szerephez jutó irodalomtörténész-akadémikus, Tarnai Andor. Kiliánnak nem volt olyan szerencséje, hogy itt érettségizhetett volna: a gimnáziumot – csaknem az összes egyházi iskolával együtt – államosították. Középiskolai tanulmányait Zircen, majd Budapesten végezte be. 1953–1957 között az Eötvös Loránd Tudományegyetem hallgatója volt, magyar–latin–történelem szakos diplomát szerzett. 1957-től 1972-ig Miskolcon dolgozott, előbb a Földes Ferenc Gimnázium tanáraként, majd a Herman Ottó Múzeum muzeológusaként és a Tudományos Ismeretterjesztő Társulat megyei titkáraként. 1972-ben Debrecenbe került, a Déri Múzeum irodalmi muzeológusa lett, s itt volt először egyetemi óraadó is. Innét hívta Budapestre, az MTA Irodalomtudományi Intézetének tudományos kutatójául Tarnai Andor 1979-ben. Egy bő és a kora újkori iskoladrámák irodalomtörténeti kutatása szempontjából meghatározó fontosságú évtizeden át, 1991-ig volt az intézet munkatársa.

Miskolci tanárként, a Földesben tartotta először a kezében egy 18. századi iskolai színielőadás drámakéziratát; ekkor és ennek hatására ébredt fel érdeklődése a teljes egészében kéziratosságban maradt, a maga idejében mégis fontos irodalom- és művelődéstörténeti feladatot betöltő és a hivatásos színjátszás dramaturgiáját és szcenikáját előkészítő műfaj iránt. Sokszor emlegette, hogy miskolci éveiben, a nehézipari központtá erőltetett ütemben átalakított és humántudományi tradíciókkal alig rendelkező nagyvárosban mennyire egyedül volt az akkor időszerűtlennek, sőt retrográdnak tartott barokk korszak egyházi, tehát az ötvenes–hatvanas évek szóhasználata szerint klerikális intézményeiben folyó oktatómunka és színjátszó tevékenység iránti érdeklődésével. A kutatási feltételek is ma elképzelhetetlenül rosszak voltak: úgy emlékezett, hogy a városban még Szinnyei József írólexikonából sem volt található teljes sorozat, így ha egy-egy adatra szüksége volt, vonatra kellett ülnie, hogy budapesti könyvtárakban tájékozódjék. Debrecenben már nyilván kedvezőbb volt a helyzet, az iskoladrámák történeti kutatása mégis nyilvánvalóan a budapesti Irodalomtudományi Intézetben került végre szakmailag és intézményesen is a megfelelő helyre. Kilián István Staud Gézával és Varga Imrével együtt lett a drámatörténeti kutatás három alapító atyjának egyike, akik kidolgozták a feltárás módszertanát és megindították az eredményeket

közzé tevő két sorozatot. Az egyik sorozat forráskiadás volt: a magyarországi iskolák színielőadásairól az idehaza és a határon túl, gyakran elhanyagolt, pusztuló vagy a politikai korlátozások miatt alig vagy csak informálisan elérhető gyűjteményekben őrzött iskola- és rendtörténeti források alapján feltárható adatokat rendszerezte. A másik sorozat, a *Régi magyar drámai emlékek* magukat a drámaszövegeket közölte, a kritikai kiadások igényességével, kiterjedve a művek szövegéről és esetleges mintáikról, a szerzőjükről és színpadra állítóikról, az előadásaikról és a fogadtatásukról, hatásukról tudható adatok teljes körének közlésére is. Kilián saját feladata a minorita iskolák színjátszási adatainak (1992) és fennmaradt drámaszövegeinek (1989) sajtó alá rendezése lett, a munka során szerzett tapasztalatait és elért eredményeit pedig kismonográfiában is összegezte (1992). Sajtó alá rendezte a piarista adattári kötetet (1994), majd akadémiai doktori címét a piarista színjátszás áttekintését adó értekezésével szerezte meg. A disszertáció monográfia-változata ugyancsak megjelent (2002), s a piarista drámaszövegek – immár népes munkacsoporttal közösen elvégzett – kétkötetes kiadása követte (2002–2007).

A rendszerváltozás nagyarányú intézményes átalakulást hozott a magyarországi bölcsészettudományi oktatásban is. Kilián előbb az ELTE Bölcsészettudományi Karán, a Tarnai-tanszéken tartott szakszemináriumi órákat, majd 1991-ben az ELTE (azóta megszűnt) Tanárképző Főiskolai Karára került, ahol a magyar szak tanszékvezetőjeként működött. Kezdettől szerepet vállalt a Pázmány Péter Katolikus Egyetem akkor még Budán folyó képzéseiben is. Amikor 1992-ben az akkori miskolci Nehézipari Műszaki Egyetemen – a magyarországi nehézipar összeomlása miatti éles válsághelyzetben – megérlelődött a szándék, hogy a Miskolci Egyetem névre átkeresztelt intézmény oktatási portfólióját humántudományokkal, szervezetét pedig bölcsészettudományi intézettel egészítsék ki, Kilián István volt az, aki – még Kabdebó Lóránt érkezése és szerepvállalása előtt – a magyar szakos képzés szervezetét felállította, tanári gárdájának alapító tagjait összetoborozta, és egyetlen tanári szobácskából indulva az oktatást megindította. Később, a Bölcsészettudományi Intézetté, majd Bölcsészettudományi Karrá szerveződő intézményben a Régi Magyar Irodalomtörténeti Tanszéket irányította nyugdíjba vonulásáig, 2003-ig. Az Irodalomtudományi Doktori Iskolának professor emeritusként is oktatója maradt. Tanítványainak népes és lelkes csapatát mindezen oktatási intézményekből sikerült maga köré gyűjtenie. Előbb Demeter Júlia, Pintér Márta Zsuzsanna és a sajnos fiatalon elhunyt Czibula Katalin jelentették a drámatörténeti kutatás stafétabotját átvevő következő nemzedék törzsgárdáját, majd a kora újkoros színház- és drámatörténészek tábora rövidesen már az ő tanítványaikkal bővült tovább, miközben Kilián professzor a miskolci doktoranduszok közül is még többeket meg tudott nyerni az ügynek és pályára állíthatott. A drámatörténészek konferenciáit 1988 óta óramű pontossággal rendezték és rendezik meg háromévente, először Noszvajon, azután ismétlődően Egerben, az új évezred eleje óta pedig a határon túl, romániai és szlovákiai intézményekkel együttműködésben is, számos közép- és nyugat-európai szakember bekapcsolásával, a konferenciák tanulmánykötetei mindig gondosan megjelentetve.

Kilián István családi gyökereinél és neveltetésénél fogva mély és erős katolikus meggyőződésű és kultúrájú ember volt, aki ebből nem csinált titkot abban az időben sem, a kommunista diktatúrában, amikor nemhogy dicséret járt volna érte, hanem a karrierlehetőségek beszűkülését okozták az ilyesfajta eszmények és életvezetés. Amikor 1959-ben házasságra lépett élete párjával, Jakab Viktóriával, akivel hat évtizeden át élt feltétlen bizalmon, tiszteleten és szereteten alapuló, mély és bensőséges emberi kapcsolatban, hajdani ciszterci iskolaigazgatóját kérte az egyházi esketési szertartás vezetésére. Katolikus hitével maradéktalanul összefért derűs, optimista kedélye, mindenre és mindenkire nyitott, támogató szeretete és figyelme. Sok nehéz helyzetet oldott fel kifogyhatatlan anekdotakincsének egy-egy emlékezetes darabjával, ötletes nyelvi kincseivel, szóláshagyományaival. Derűs történetei gyakran önmagáról és népes családjáról szóltak, amelyet családfői felelősséggel és a mostoha történelmi idők által gyakran megkívánt leleményességgel és bátorsággal kormányzott a gyakori költözés és újrakezdés mindenkori szükségei között. Vallási meggyőződése a maga számára engesztelhetetlenül igényes erkölcsi iránytűt jelentett, mégis elnéző és megbocsátó tudott lenni az emberi gyengeségek és gyarlóságok iránt. A minőség dolgában azonban nem volt képes engedékenységre: megbotránkoztatta és olykor fel is háborította az igénytelenség, a felkészületlenség, a henyeség, a nívótlan tudatlanság. Igazságos és méltányos ember volt; sohasem félt akár kemény konfliktusokat és ütközéseket felvállalni elvei és értékei képviseletében.

Kilián István súlyosabb betegségek nélkül tudott aktív maradni egészen élete végéig. 2009-ben indította meg munkatársaival együtt a *Régi magyar drámai emlékek*ben a ferences iskoladrámák, azon belül a csíksomlyói passiójátékok sorozatát. Ennek az alsorozatnak két újabb kötete 2021-ben jelent meg, s ezeknek, túl a 88. évén is, még mindig tevékeny közreműködője volt. A köteteket a 2021. szeptemberi egri drámatörténeti konferencián mutatták be, ahol Kilián István már nem volt jelen, de megjelenésükről nagy örömmel értesült. Két legrégebbi munkatársa, néhány nappal a konferencia után, elindult hozzá, hogy a könyvpéldányokat a kezébe adják, de ezen a reggelen már Kilián professzor halálhíre fogadta őket. 2021. szeptember 8-án hajnalban adta vissza életét teremtőjének.

Halála pótolhatatlan veszteség, hiánya alig felfogható, varázsos személyiségének emlékezete és hatásának felmérése pedig mostantól fogva a magyar irodalomtörténet tudománytörténeti feldolgozásainak tárgya lesz a tudományszak művelésének legvégső határaiig. Ez az élők hagyatéka. Az ő osztályrésze pedig most már a test béklyóitól megfosztott határtalanság, a szeretett feleségével való újbóli, immár minden gyötrelemtől mentes, elválaszthatatlan találkozás.

Kecskeméti Gábor

Megjelent számaink teljes szövege az Interneten!

Az **ItK 2001 óta** megjelent számainak teljes tartalma folyamatosan elérhetővé válik honlapunkon a nyomtatott kiadással megegyező, szövegesen kereshető PDF fájlokban!
(Az online megjelenés néhány hónappal késleltetett.)

Honlapunkon a magyarországi latin nyelvű irodalommal foglalkozó testvérkiadványunk, a **Camoenae Hungaricae** megjelent számai is egészükben elérhetők.
Honlapunk címe:

http://itk.iti.mta.hu

Tájékoztatjuk továbbá arról, hogy az **ItK** alapításától, **1891-től 2000-ig** megjelent teljes tartalmát ugyancsak digitalizálták. E korábbi lapszámok kétrétegű (fakszimile és automatikus OCR) PDF formátumban a következő címen érhetők el:

http://epa.oszk.hu/00000/00001

Az Universitas Kiadó mintegy 160 féle, még kapható könyvét az interneten lehet megrendelni kedvezményesen. A megrendelt könyvek egy-két napon belül megérkeznek.
Nyissa meg az alábbi oldalt:

www.prosperod.hu

A felül látható keresőbe írja be a keresett szerző nevét vagy az Universitas szót. Ezt követően a képernyőn megjelenik a Kiadó összes, még kapható könyve. Válogathat 16–20. századi magyar szerzők művei között, megtalálja a róluk szóló legfrisseb elemzéseket, a Kiadó által megjelentetett sorozatokat.

A legtartósabb ajándék a könyv!

A kiadvány a Magyar Tudományos Akadémia támogatásával készült.

A folyóirat megjelenését támogatta:
Nemzeti Kulturális Alap
www.nka.hu

A folyóiratot az MTMT indexeli és a REAL archiválja.

A kiadásért felel az Universitas Könyvkiadó igazgatója, Hargittay Emil
(Universitas Kulturális Alapítvány, 1193 Bp., Csokonai u. 12.)
A folyóirat főszerkesztője: Kecskeméti Gábor, felelős szerkesztője: Csörsz Rumen István
Korrektor: Káli Anita
Tördelte: Szilágyi N. Zsuzsa
Borítóterv: Szentes Éva
A folyóirat megjelenik évente hatszor.
Budapest, 2021.
A nyomdai munkálatokat a Kódex Könyvgyártó Kft. nyomdaüzeme végezte.

HU ISSN 0021-1486 (Nyomtatott kiadás)
HU ISSN 1588-0834 (Online)

Az ELKH Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézetének folyóirata.
Terjeszti az Universitas Könyvkiadó.
Előfizethető a kiadó által kiállított átutalási számla kiegyenlítésével (számla a szerkesztőség címén kérhető: 1118 Budapest, Ménesi út 11–13.).
Példányonként megvásárolható a jelentős tudományos könyvesboltokban és az egyetemi jegyzetboltokban (pl. Írók Boltja, Penna Könyvesbolt).

Egy szám ára: 1575 Ft
Éves előfizetési díj: 9450 Ft