Fried István

Vörösmarty Mihály és az európai romantikus mozgalmak

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

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

megkoccana szörnyen
Véres szájában minden foga
(Vörösmarty Mihály)[2]

Amikor Heine megállapította, hogy a művészeti korszak véget ért, a tőle megszokott magabiztossággal nem annyira a „nyugati kánon"-ban számon tartott irodalmak, kultúrák periódusait igyekezett meghatározni, mint inkább önnön európai útját, mely a 19. században valódi sikertörténet lett – Oroszországtól Spanyolországig. Persze nem úgy, ahogy ekkor még elképzelni lehetett. Ehhez jelentékeny mértékben járult hozzá az az igény, mellyel a művelt közönség a Lied (dal) felé fordult. Az egymást követő korszakokban ugyanis nemcsak a geselliges Lied (a társasági ének) változatai iránt támadt érdeklődés, hanem a hangversenylátogatók, sőt a (kis)polgári szalonok látogatói között is.[3] Kelet-Közép-Európában sem volt kisebb Heine népszerűsége, de itt a „nyugati"-tól eltérő irodalmi-társadalmi tervek mozgattak írókat-olvasókat. A „Hernani csatája" másképp volt időszerű esemény, vagy éppen Goethe halála itt nem okozott megrendülést. Nem azért, hogy ne lettek volna hívei (Mickiewicz a misztikus Towiańskival éppen úgy meglátogatta, mint Schedel-Toldy). Inkább arra utalnék, hogy régiónkban nem jött létre ama „klasszikus-romantikus" korszak, melynek során egymást árgus szemmel figyelve, nyíltan és a sorok közt rejtett ellenkezéssel fogadva, olykor elismeréssel is, a résztvevők inkább a klasszikából a romantikába[4]

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

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

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

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

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

Csak látszólagos az ellentmondás: régiónkban összeegyeztethető volt egy korábbi, klasszikus elkötelezettséget igénylő ihletkörből származó tematika és előadási modor, valamint a romantika[6] személyiségfelfogását irodalommá formáló költői kísérletezés. Hogy ez mennyire mégsem egymásra nyitott, mégis párhuzamos jelenségekkel szolgál, arra Vörösmarty lírájának első periódusa (és részben még a *Zalán futása*) a példa. Mint ahogy ő szinte az egyetlen (Prešeren líriko-epikája elhajlik a Vörösmartyétól), talán csak az *Ősök* Mickiewicze[7] társítható, aki jelzi, mely útját nyitja meg a „nemzeti" nyelv- és gondolkodástörténetnek. Mintegy tisztelegvén a Goethe-életmű előtt anélkül, hogy genetikus érintkezésről szó eshetnék. Itt csak jelzem, hogy megkíséreltem[8] a *Faust* és a *Csongor és Tünde* egybevetését, a befektetett kutatási energiához képest kevesebb eredménnyel. Ezért inkább a két mű műfaji körülírásának irányába léptem. Az emberiségköltemény mely változata teszi lehetővé a Goethe–Vörösmarty–Madách vonulatot? S bár az 1832-es megjelenésű *Faust II.* hozzáférhetővé vált, nem szövegszerű összeolvasást javasoltam, hanem a saját korszakra reagálás klasszikus-romantikus modelljéhez viszonyított elgondolást:

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

5 Horváth Károly, *A klasszikából a romantikába. A két irodalmi irányzat Vörösmarty első költői korszakának tükrében*, Akadémiai, Budapest, 1968.

6 Itt csak Byron hatástörténetére utalok: *Byron Among the English Poets. Literary Tradition and Poetic Legacy*, szerk. Clara Bucknell – Matthew Ward, Cambridge University Press, Cambridge, 2021. Vörösmarty versalkotása e téren (is) dialogizál európai kortársaiéival. A byroni hős jellemzése nála *Túri nője* (1828) versében: „Fergetegben van nyugalma, / Gyászos éjjelben dele, / Puszta síron járdalása, / Bús vadonban enyhelye." Lermontov *Vitorla* című verse oda fut ki, a viharban leli a magányos vitorla (pars pro toto) nyugalmát.

7 Tudható, hogy a két különféle helyen, eltérő körülményekre reagálva készült színmű a hagyományból jelenné tett szertartás, áldozat rituáléja után a kiegészült műben az átváltozás–újjászületés misztériumát viszi színre. Effélében a Vörösmarty-hősök nem részesülhetnek, annál inkább Prešerené, akinek kényszercselekvéséből hiányzik a feloldódás ünnepélyessége. Tünde metamorfózisa más modell szerint alakul – Ilma (Böske) kommentárjai kíséretében.

8 Fried István, *A Csongor és Tünde és a Faust*, Dunatáj 8, 1985/2, 41–54; Uő, *„…örömem poklokkal határos". Vörösmarty Mihály költői indulásának néhány kérdése*, Balatonfüred Városért Közalapítvány, Balatonfüred, 2019.

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

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

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

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

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

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

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

12 A *Börzsönyben* (1825) a rossz órában születéstől keltezi az elátkozottságot, noha „vágyamat, mely éggel-földdel ére", megsemmisülés fenyegeti, álmot, boldog álmot kér bús szemére, az 1827-es *A magyar költő* már így indít: „Jár számkiüzötten az árva fiú", az 1829-es *Toldi*val az „éjszaki vész vágtat", diadala után „S míg lelke a vad sivatagnak örűl, / Fel-felriad álmai szörnyeitűl".

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

Általában elmondható, hogy az ifjú Vörösmarty – mint a kezdő költőknél természetes – olyan elődök követésének lehetőségét fürkészi, akik – adott esetben – figuráinak továbbírásával az önmagával, környezetével, a társadalommal, a körülményekkel, a „világ"-gal (esetleg a „világ"-on túlival) szemben feltámadt és nem csituló kétségeit, indulatait, konfliktusait érzékeltet(het)i. Erre, nem utolsósorban, olyan irányok, mozgalmak, „költőiségek" kínálnak alkalmat, amelyek a Sturm und Drangtól[13] kezdve az 1810-es évek angol romantikájáig (nevesítve Shelley-ig, Byronig), majd egyfelől a „romantikus irónia"-tól elforduló s a maga szorgalmazta tónusváltást lírizáló-ironizáló Heinétől, másfelől a különféle irányzatpoétikák líriko-epikai, illetőleg prózai vállalkozásaiig az eddigi irodalmi hősöktől eltérő, különcként kezelt alakok magatartásába való beleéléssel közvetítették az elhatalmasodó rossz „köz"-érzetet. A koldus-, kalóz-, rabló-, számkivetett alakok, a társadalom peremére szorult személyek ekként szólalhatnak meg saját hangjukon, másként mondva: ekként nem jelenhetnek meg úgy, mint akik a pozitivitásra értékorientált társadalomnak totális negativitással jellemzett figurái, hanem az irodalmi művekben, a színpadon, az operákban a lázadás képviselői. Lemérhető az a különbözés, amely Schiller *Haramiák*ja testvérpárja (Shakespeare-re valló) szembenállásának szinte konkretizált háttéranyagából kitetszik, a romantika „törvényen kívüli" (outlaw) seregszemléje során efféle háttérinformációra ritkán bukkanunk. Puskin Dubrovszkija egy „talált" kézirat lapjairól kél életre. Vörösmarty emlegetett verscsoportjában (melynek verseiből hiányzik az ok-okozati töprengés) az egyes szám első személyű megszólalásra lehetőséget kapott alakok feltűnően gyakori megjelenését emígy kíséreltem meg leírni. Leegyszerűsítve: a romantikus irány áttöréséhez készülődő alakok beszéde révén a valahonnan (mindenhonnan?) kiszorított, kiszorult, az „élet"-ben eltévedt, az önmagával, még inkább az aligha pontosan tudható „körülmények"-kel (természettel? társadalommal? mindkettővel?) szembekerültek helyzete vázolódik föl. Beszédes, hogy a kiseposzi kiskorszak *Cserhalom*jának nemzeti hőséből mint lesz menekülő, trónjától megfosztott, a vereséget követően átkozódó, majd remeteként megbékélő személyisége Salamon, kinek lélekcseréje mindössze balladai terjedelmet és előadást igényel.

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

13 Schiller *Haramiák* színművének jelentékeny a (korai) magyar befogadástörténete, Goethe *Wertheré*é sem mondható jelentéktelennek, Osszián prózaversei német, kisebb részben angol nyelven váltak először hozzáférhetővé, fordításuk számottevő költői energiákat mozgatott meg, így ért el Vörösmartyhoz.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Visszatérve az anti-hősökhöz: nemcsak a *Zalán futásá*ban vonultat föl belőlük, hanem az *Eger*ben is (Omárt említettem már), a *Cserhalom*ban a kunok közül sorolhatnék néhányat, akik akár Zalánnak a magyarok ellen harcoló seregében is helyet kaphatnának. Ezúttal valamivel részletesebben a két, egymással kibékíthetetlenül szembekerült világ, a török és a magyar között hánykódó Omárról lesz szó. Szó szerint vehetjük közöttiségét, általa az irodalmainkból[20] jól ismert renegát alak tragikuma bontakozik ki, a költő finom lélekrajzi megközelítése fogadtatja el (természetesen nem az árulást, hanem) az önmagával meghasonlott személyiség lelki-testi senyvedésének történetét. Ami itt feltűnő, a kiinduló pozíció, mely Vörösmartynak másutt is a költői mű tárgyává tett motívumával jelölhető meg: a féltékenység (ennek gyilkossággá és önfelszámolássá fokozódása a *Széplak* tárgya, drámaivá, drámacselekménnyé építése a *Marót bán* cselekményével kapta meg az 1830-as évekre formáját). Min-

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

19 A szerkezet korábbi előfordulása: *Egyedhez* (1822), „barátod, / Búba merült lelkén fájdalom árja csapong."

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

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

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

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

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

A német korai romantika elméletírásában[21] vetődik föl (nemcsak az irodalom, illetőleg általában a művészetek) autonómiájának problémája, hanem az új írás/

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

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

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

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

az olvasás során klasszikus lovag-, intrikus-történet bomlik ki előttünk. Méghozzá úgy, hogy főhős és csapata szinte előpróbálja a *Zalán futása* csatajeleneteit, a villirege pedig a kortársi (szláv eredetű) közköltészeti anyag felhasználását ígéri, a német nyelvű közvetítés beiktatásával. Az időmértékes verselésben előadott történetet a szereplők megszólalásainak jambikus sorai szakítják meg, figyelmeztetve az elbeszélt történet legalább kettős rétegére. A *Zalán futásá*ban már nincs szükség ilyen jelzésre, az epikus és a lírai jellegű hexameterek kiválóan alkalmasak egymástól eltérő szólamok, dallamok megszólaltatására. A költő él az eufónia fölkínálta lehetőségekkel, Lehel kürtje történetének elbeszélésével a zene születése, majd harci riadóvá változása tematizálódik, a szerelmi jelenetek epizódjai (akár némely mitológiai történetre utalás) a lírai költő hozadéka, egyben megtörik az epikus krónikás jellegű előadását. Bajza József regényelméleti fejtegetéseiben[23] – összevetve a hősköltményt az áttörni készülő új műfajjal, a regénnyel – a párhuzamosságot épp említve, a lényegi eltérést hangsúlyozza: „A hősköltemény a hősiség nagy tettei, a csodák és befolyása, a nemzeti érdekű történet, az egzaltált nyelvi előadás által a fenség érzelmét ébreszti föl bennünk, a regény pszichológiai igazságú karakterei, életfestése által az emberi lélekkel ismertet meg. A hősköltemény a fenség ideája, a regény a karakterfestés ideája nélkül nem elképzelhető." Ha Bajza e sorok írása közben (is) emlékezett a költő-barát kiseposzaira, akkor tökéletlennek kellett (volna), hogy találja. Mivel – véltem tanúsítani – a renegát árulásának-megtérésének a hősköltményben lélektani hitele van, Bajza szavával „pszichológiai igazsága"; és ez egy „klasszikus" műfajtörténeti aspektusból megsérti a „szabályt", a 19. században előretörő romantika azonban helyesli. Bajza a dolgozat írása közben természetesen emlékezett barátja *hős*költeményére, dicsérőleg hozza föl egy esetben: „A hősköltemények az epithetonok ismétlése például a gyorslábú Achilles, nyalka Zoárd, komoly Und igen ügyesen segéllenek magukon, mert általok mindig vissza- és visszahozatnak emlékezetünkbe az egyszer felállított kép". Bajza nem érzi szükségét, hogy megnevezze az idézett művet, az *Iliász* és a *Zalán futása* ismeretét egyként feltételezi. A Bajza-citátummal gondoltam illusztrálni, hogy Vörösmarty eposzainak műfajközisége a kortársai előtt nyilvánvalónak tetszett, s az összművészeti alkotás felé tett lépésnek könyvelhető el. Mivel a szerző nem ragaszkodott a költészettanok szabályrendszeréhez, hanem a maga műfajközi viziójának engedelmeskedett.

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

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

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

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

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

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

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

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

Végezetül a „messziről imez ének" igényli a megzenésítést, amely a színjáték első tervezete szerint máshová iktatódott volna. Így azonban a kicsengés, a cselekmény tova zengetése, a szerelmi éjbe forduló esemény végső ütemei elejét veszik annak, hogy bármiféle tanulság vagy következtetés legyen levonható. Egyszerre hull az aranyalma[25] (mely a szerelmi boldogságot és az emberi életnek végességét sejtetheti), és veszi körül éjszaka a szerelmeseket, mint az egyetlen olyan tér és idő, amelyben boldogok lehetnek. Nemcsak tündérségét áldozta föl Tünde, a végtelenségről a véges miatt mondott le, belépvén Csongor álmába, egyúttal megjelenítvén Csongor álmát a dicsőről, az égi szépről, aki minden országban feltalálhatatlan volt, de a „világ"-ból kivonulva testi valójában vált megismerhetővé. „Elérhetetlen vágy az emberé" – hangzott föl, a tündéri-tűnékeny csalfa cél keresése az evilági létfelfogásoktól eltérő középútra terel. Nem az Éj, bár az ő elbocsátó szavára szükség volt, pusztán az éj fogadja be a sokat próbált szerelmeseket, a hármas úton föl nem lelhető szerelem őrzi őket. Nincs könnyű dolga, aki Vörösmarty dallammá formált négy sorához a zenét komponálja. Lehetséges, hogy a korábbi, a színjátékhoz ajánlott zeneszámok motívumait is fel kellene használnia erre a célra?

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Z. Kovács Zoltán

„Kis gyönyört és kéjt"

Csongor és Tünde: romantikus hős és ironikus szerep

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

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