

Verso

Irodalomtörténeti folyóirat

Verso
Irodalomtörténeti folyóirat
2025/1

Szakmai védnökök
Bartók István
Jankovits László
Nagy Imre

Szerkesztők
Bozsoki Petra
Kucserka Zsófia
Laczkó András
Pálffy Eszter
Pap Balázs
Szatmári Áron

Az idegen nyelvű rezümék nyelvi lektora
Maczelka Csaba

Tördelőszerkesztő
Pap Balázs

Borítóterv
Simor Kamilla

ISSN 2630-8479

Felelős kiadó a PTE BTK Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézet
Klasszikus Irodalomtörténeti és Összehasonlító Irodalomtudományi
Tanszék vezetője (7624 Pécs, Ifjúság útja 6.)

szerk@versofolyoirat.hu

TARTALOM

TUDOMÁNYOS GYŰJTEMÉNY

CSÖRSZ RUMEN ISTVÁN	
Körülzúmmogések	
Zrínyi Péter versformáihoz	9
KEISZ ÁGOSTON	
Mit láttak egymásból?	
Ungvárnémeti Tóth László és a görög felvilágosodás	21
SZIGETI MOLNÁR DÁVID	
A lehetetlen elviselhetetlen könnyűsége	
„Münchhauseniádák” 17. századi szóbeliségünkben	39
RADNAI DÁNIEL SZABOLCS	
„Hejh ha a törvénynek szive volna!”	
Felvilágosult jogi gondolkodás Eötvös Károly <i>Nemzetes Bóthók uram szerencséje</i> című beszélyében	61

KRITIKAI LAPOK

BODROGI FERENC MÁTÉ	
Dupla kávé, honi karton	
S. LACZKÓ András, <i>Kegyetlen gazdagság, anyagi mennyország: Költészet és gazdaság a 18–19. századi magyar irodalomban</i> , Bp., Reciti, 2024 (Irodalomtörténeti Füzetek, 190).	77
MOLNÁR DÁVID	
Vera ludor imaginatione	
TASI Réka, <i>Vana ludor imagine: Az imagináció kora újkori katolikus kontextusai</i> , Bp., Reciti, 2023 (Irodalomtörténeti Füzetek, 187).	87

HASZNOS MULATSÁGOK

VÁMOS VIOLETTA	
„No, nagy leány hát!”	
Vörösmarty műveinek nőalakjairól	93
PAP BALÁZS	
Egy vers kontextusai	
Balassi Bálint: <i>Ó, nagy kerek kék ég...</i>	107
A tanulmányok összefoglalói / Abstracts	125
A lapszám szerzői	129

Vámos Violetta

„No, nagy leány hát!”

Vörösmarty műveinek nőalakjairól

A szerelmes nő alakja mint narratív előzmény

Vörösmarty Mihály életművében egyértelműen megfigyelhető a minél komplexebb személyiségű nőalakok megformálására irányuló törekvés. A költő 1831-ben jelent *Csongor és Tünde* című drámájának főszereplő női karaktere valószerűen ábrázolt emberi személyiségét a cselekmény kibontakozása során nyeri el, 1834-es kiadású komédiájának, *A fátyol titkainak* főszereplő nőalakja pedig már a mű kezdetén is döntések meghozatalára képes, realisztikus emberi tulajdonságokkal – többek között humorérzéssel – rendelkező szereplőnek tekinthető. Az összetett drámai nőalak megjelenése a Vörösmarty-szövegtörzshez egy rekonstruálható alkotói fejlődési út eredményeként valósul meg, amelynek íve megannyi különféle műfajban, beszédmódban és szövegstílusban tett művészi kísérlet hatására válhatott eredményessé. Tanulmányomban ennek a művészi folyamatnak a nyomon követésével szeretném bemutatni Vörösmarty azon narratív és/vagy dramaturgiai megoldásait, amelyek következtében megjelenhetett a magyar irodalomban is a „női személyiség” komplex ábrázolása.

Zentai Mária *Az egyetlen eposz* című tanulmányában alaposan körüljárja a Vörösmarty-eposzok nőalakjainak lehetséges irodalmi előzményeit. Kutatásából kiderül, hogy míg Vörösmarty epikus műveinek férfi karakterei esetében az eredeti eposzi férfiábrázolás jelenik meg, addig nőalakjai esetében a varázsmesei, illetve a lovageposzi (Zentai az angolszász megnevezést, a „románc”-ot használja a műfajra) nőábrázolás érvényesül.¹ Megállapítja, hogy Vörösmarty eposzainak egyedüli női karaktere a „különlegesen bájos, ártatlan gyermeklány-alak”,² amely életkorhoz a serdülés időszakát kapcsolhatjuk, hiszen minden eposzi nőalakja a főhős férfihoz való kapcsolódása tükrében nyeri el jelentőségét a történetben. Bár Vörösmarty későbbi, eltérő műfajú szövegeiben sem vonultat fel változatos életkorú nőalakokat, a kezdeti, epikus művekre jellemző sematikus személyiségábrázolás (félénkek, szépek, ártatlanok és hűségesek) a későbbiekben gazdag lélektani strukturáltsággal egészül ki. Igaz ez Szép Ilonkára is, aki tetteiben a lovageposzok nemes hölgyeire

1 ZENTAI Mária, *Az egyetlen eposz = Mesterek, tanítványok: Ünnepi tanulmánykötet a hetvenéves Csetri Lajos tiszteletére*, szerk. SZAJBÉLY Mihály, Bp., Magvető, 1999, 380–402, 390.

2 Uo., 389.

emlékeztet, személyiségvonásaiban azonban kibontakozik egy részletesen ábrázolt jellemrajz, amely a címszereplő tragédiáját nem a sors szeszélyeivel, hanem érzelmi elakadásaival és ezáltal cselekvésre való képtelenségével indokolja, így jóformán a realizmus karakterábrázolásának összetettségét előlegezi meg. Felhozhatjuk példaként továbbá Tünde karakterét is, aki mellett bár megjelennek eltérő életkorú és személyiségű nőalakok, figurájuk ábrázolása és motivációik igazán csak Tünde érzelmi fejlődésének tükrében értelmezhetők.

Vörösmarty korai alkotói időszakában az epikus művek mellett készültek lírai és líriko-epikai szövegek is, amelyekben megjelenik a nőalak mint a lírai alany viszonzatlan szerelmi tárgya, továbbá újdonságként (amelyet talán a szentimentalista levélregények hősnői ihlettek) megjelenik a viszonzatlan szerelmű és/vagy szerelme viszonzásában kételkedő női lírai alany/női főszereplő karaktere is. A nőalak viszonzatlan szerelmi tárgyként való megjelenítése a lírában a korszak egyik szokványos, sőt kiemelt jelentőségű költői beszédmódja (lásd az 1801-ben megjelent *Himfy szerelmei* kötetet), míg a viszonzatlan szerelmű női lírai alany periferikus, csak szórványosan megjelenő perspektívát jelentett a korszak magyar nyelvű szövegeiben, amely főként a népdalok vagy a népies műdalok világában volt használatos (például *Szegény Zsuzsi a táborozáskor*). Az, hogy Vörösmartyt már korai korszakában foglalkoztatta a nőalakok által képviselt érzelmi minőség irodalmi reprezentálása, megfigyelhető nagyszámú bukolikus jellegű párbeszédében, amelyekben eleinte a nőalak a férfialak melletti szereplőként annak szerelmi tárgyát is megjeleníti (*Egy Váras, és Pásztorleány*), később pedig maga a nőalak kerül a viszonzatlan szerelméről „daloló” pásztor szerepébe (*A’ pásztor leányok*). A klasszicista zsáner szokatlan vershelyzete bár meglehetősen egyedi, a levélregényen kívül lírai előzményekkel is rendelkezik, ugyanis Ovidius a *Hősnők leveleiben* megannyi viszonzatlan szerelme miatt búsuló mitológiai nőalakot szólaltat meg. Meglátásom szerint azonban a népdalok női lírai alanya jelenthette a legfontosabb inspirációt ezekhez a korai darabokhoz.

Jól érzékelhető, hogy a Vörösmarty-szövegvilágban a nőalakok és a női érzelmembrázolás eleinte alárendelődik a szerelembrázolás céljának. Ahogyan Zentai Mária írja: „A művek cselekményének privátszférája, magánéleti szála mindig a nőalakok körül szerveződik, de lényegében ugyanazok a helyzetek és fordulatok ismétlődnek csekély változtatással mindegyik műben.”³ Úgy tűnik, mintha a nőalakok a férfialakok ábrázolásának az érzelmi összetevőjét jelentenék, tehát nem önmaguk miatt fontos, hanem a férfialak komplex ábrázolásának céljából van szükség az általa szeretett/belőle érzelmet kiváltó nőalak bemutatására. Feltehetően tehát azért sem rendelkeznek az epikus nőalakok összetett személyiséggel, mert dramaturgiai funkciójuk eleinte kimerül abban, hogy az adott férfialak érzelmi világának megjelenítésére szolgáljon. Ami azonban különös a korai Vörösmarty-korszakból származó nőalakok és a női versbeli beszélő esetében, hogy visszatérő elemként jelenik meg náluk a férfialak iránti szerelem, függetlenül attól, hogy a nőalak érzése viszonzott-e. A korai epikus szövegek nőalakjainak személyisége ebben az állha-

tatos szerelemérzésben konstituálódik, amelyek javarészt viszonzott érzelmek a férfialak részéről, közös boldogságukat azonban megakadályozzák a külső körülmények (például lányrablás, csata, családok közötti ellenségeskedés stb.). Az epikus szerelmes nőalakokkal párhuzamosan a korai Vörösmarty-lírában a viszonzatlan szerelmet átélő férfi lírai alany figyelhető meg, később azonban – talán a bukolikus szövegek szerelmes női pásztorainak és a népies szerepversek hatására – lassanként a lírai szövegek sorában is megjelenik a szerelmes nőalak nézőpontja. Újdonságként értelmezhető Vörösmarty költészetében az a jelenség, hogy a viszonzatlan szerelem érzése női lírai énhez is hozzárendelődhet, ugyanis későbbi műveiben a női karakterek személyiségfejlődési útja a viszonzatlan szerelem iránti attitűdjük változásában fog rejlenni.

Az illúzió világa

A Vörösmarty-művek egyik leggyakoribb motívuma a viszonzatlan szerelmes alakja, amelyre rengeteg jellegzetes példát találhatunk az epikus és a lírai szövegek között egyaránt. A *Zalán futásában* dramaturgiailag egyszerre jelenik meg két viszonzatlan szerelemérzés bemutatása is: Hajna vágyakozik távol levő szerelme, Ete után, és még ugyanebben a jelenetben megjelenik a Hajna iránt gyerekkoruk óta – viszonzatlan – szerelmet érző Délszaki tündér. A *Tündérvölgy* Csabája szerelmes Jevébe, de egy szóbeszéd miatt érzelmeit viszonzatlannak gondolja, később, a Tündérvölgyben Jevét keresve találkozik olyan tündérrel, aki mintegy felajánlja neki szerelmét. Zentai gondolatmenetét idézve a Vörösmartynál kimutatható proppai mesei funkciókról, ugyanaz a Vörösmarty-alak gyakran képviselhet egyszerre kétféle érzelmi attitűdöt is: a *viszonzott* és a *viszonzatlan* szerelmesét. A viszonzatlan szerelem motívuma tehát tényszerű, a szereplők egymás érzéseit nem képesek megváltoztatni, manipulálni, az elutasítás létező kimenetel Vörösmarty műveiben. Szép Ilonka szintén egy (passzív) elutasítás miatt pusztul el, de Tündének is át kell élnie Csongor (fiktív) elutasítását, amikor a Mirigy által elvarázsolt jóskútban a jövőt kémleli. A viszonzatlan szerelmet érző nőalak egyik korai, de látványos példája *A' pásztor leányok* című bukolikus szöveg, amelyben két pásztorleány beszélgetéséből derül ki, hogy az egyikük szerelmes egy csodaszép ifjúba, ám csak plátói formában, érzéseiről ugyanis retteg (!) még beszélni is másoknak. Félelmét így magyarázza:

De ha nem isten volt, hanem egy szép földi halandó,
Egy fiatal pásztor, szeretőd, jó Daphne ne mondd meg;
Mert Amaryllisnak beborúl víg napja örökké.⁴

Mint a versből kiderül, az ifjú a leány társnőjének csupán a testvére, így az akadályok egy jelentős része elhárul a szerelmes leány elől, különös azonban a lány el-

⁴ VÖRÖSMARTY Mihály, *A' pásztor leányok* = V. M., *Kisebb költemények I. (1826-ig)*, kiad. HORVÁTH Károly, Bp., Akadémiai, 1960 (Vörösmarty Mihály *Összes Művei*, 1), 235–236, 235.

képzelése, mielőtt kiderül az igazság. E szerint a vágyott ifjú vagy isten, vagy valaki másnak a szeretője, és bár csak ezt a két lehetőséget tudja a leány elképzelni, mégsem akar ezekkel szembesülni („ne mondd meg”). A *Szép Ilonka* című versben és a *Csongor és Tündé*ben hasonló illuzórikus elképzelésekre következtethetünk a nőalakok esetében; Ilonka Budán felismerve Mátyás királyban a vadászt, Tünde az elvarázsolt kútban „felismerve” Csongort – a metaforák szintjén – mintegy szoborrá változik. A két nőalak a szembesülés pillanatában kilép a védett térből, ahol szerelmük a képzelet szintjén megvalósíthatónak látszott, ez az aktus pedig mindkét esetben visszafordíthatatlan változást okoz a nőalakok sorsában. Az igazsággal, tehát a szerelmük be nem teljesülésével való találkozásuk kétféle módon zárul: Ilonka a szembesülés után visszatér a vadással való megismerkedésük színhelyére, Tünde pedig elindul az Éj birodalmába, hogy megtudja valódi sorsát. Az illúziók világából való kilépés okozta metamorfózis mindkét leánynál végbemegy: Tünde *emberré* válik, Ilonka pedig *lehulló liliommá*. A két nőalak szembesülés utáni állapota tehát ellentétes: egyikük élővé, másikuk élettelené válik. További sorsuk pedig megmutatja Vörösmarty elképzelését az emberi személyiség fejlődéséről – a törvényszerű változással való együttműködésről.

A statikusság mint személyiségvonás

Az 1833-as *A' lányka szobor előtt* című epigrammában a viszonzatlanság metaforájaként szintén a szobor motívuma jelenik meg:

Lányka! ne hódolj a' csáboknak az ifju' alakján:
Kőből van, szived ott sziklai mellre talál.⁵

A szöveg az *Aurorában* való megjelenésekor még *A' lányka Apollo' szobra előtt* címmel szerepelt,⁶ tehát Vörösmarty Apollo római isten nevét később törölte, felcserélte az önmagában álló *szobor* szóval. Amennyiben figyelembe vesszük a vers címének első változatát, arra következtethetünk, hogy a költő értelmezésében valamiképpen összekapcsolódnak az Apollo isten archetípusához és a szobor fogalmához tartozó konnotációk. Apollo statikussághoz való kapcsolódását az ovidiusi Daphné-történetből ismerjük: Daphné olyan mértékig utasítja el az Apollóval való találkozást – másképpen szüzessége elvesztését –, hogy metamorfózisa során kifejeződik archetipikus statikussága: menekülése (és büntetése) örök időkre való lerögzítés, mozdulatlan fává változtatás lesz. Bényei Tamás tanulmánya szerint Daphné viselkedése (menekülés, hajthatatlanság, álláspontja megváltoztatására való képtelenség) a tükörképe az Apollo archetípusára jellemző túlzó viselkedésformának, tehát Apollo alakjához is társítható a statikusság mint viselkedésforma vagy személyiségvonás.⁷

⁵ VÖRÖSMARTY Mihály, *A' lányka szobor előtt* = V. M., *Kisebb költemények II. (1827–1839)*, kiad. HORVÁTH Károly, Bp., Akadémiai, 1960 (Vörösmarty Mihály *Összes Művei*, 2), 119.

⁶ *Uo.*, 439.

⁷ BÉNYEI Tamás, *Daphné átváltozásai*, Ókor, 2013/3, 32–45, 33–34.

Míg Daphné történetében Apollo öleli át a már babérfává változott Daphné testét, addig Vörösmarty szövegében inverz módon kerül ábrázolásra a viszonzatlanság a viszonzatlan szerelmet érző és az őt elutasító fél együttesében.

A *Csongor és Tünde*-ben változatos módon és szimbolikával jelenik meg a statikusság mint ártó viselkedésforma/személyiségvonás: fő megjelenítője Mirígy, aki a cselekmény elején a Tünde által ültetett aranyalmafához, míg a végén egy hársfához van rögzítve; a harmadik felvonásban kővé változik, továbbá megfigyelhetően azért az akadályokért felelős, amelyek Tünde változásra való képtelenségéből mint személyiségvonásból fakadnak. Tünde metamorfózisa során a Mirígy számára már érinthetetlen aranyalmafa kisarjasztása és annak megfelelő védelmére való képessége (a mennyei nemtők helyett az ördögfiak segítségével) narratív formában azt sugallja, hogy Tünde sikeresen megküzdött a Mirígy által képviselt statikus minőséggel: tündérből emberré válva elfogadta az emberléthez tartozó folyamatos változást, fejlődést.

Az időben későbbi, 1833-as *Szép Ilonka* című szöveg nőalakjának története párhuzamba állítható mind *A' lányka szobor előtt*, mind a *Csongor és Tünde* részleteivel. A pillanatban, amelyben Ilonka szembesül a vadász valódi kilétével (így saját érzelmei be nem teljesülésével), metaforikusan szoborrá válik („Haloványan hófehér szobornál / Szép Ilonka némán és merőn áll.”),⁸ a kő tehát a viszonzatlansággal való szembesülés utáni pillanatot jeleníti meg, míg az epigrammában az elutasító fél érzéketlen, kőszzerű szívére/mellkasára utal („sziklai mell”). A szobor, szikla, kő metafora tehát többféleképpen is érzékelteti a Vörösmarty-szövegekben az elutasításhoz kapcsolódó érzelmeket: egyaránt megjeleníti a viszonzatlansággal való szembesülés okozta fájdalmat és az érzelmi elérhetetlenséget.

A kőmetafora által sugallt statikusság egy további témában is előkerül a Vörösmarty-lírában, a megerőszkolás, azaz a leány beleegyezése nélkül elvett ártatlanságát ábrázoló szövegekben. A *Klára Visegrádon* című vers a megbecstelenített Zách Klára történetét állítja párhuzamba Magaskő várával: a leány virulását Magaskő egykori pompájával, míg a tragédiát átélt leány „összetépett szűz pártáját” a leomlott és elhagyatott várfalak gyászos képéhez hasonlítja. A vers utolsó sora nem enged egyéb értelmezést: „Természet! Gyászkod jól illik e' szörnyű falakhoz: / Klára' elestének képe 's boszúja te vagy.”⁹ A versben tehát az összetört várfalak Klára „összetörését” szimbolizálják, a romantikus várfaltoposszal kifejezve egy, korábban ritkán tárgyalt jelenséget, az erőszak utáni megváltozott testképet. A traumát követő megváltozott testértelmezés kérdése nem egyedülálló az irodalomtudományban: a görög átváltozástörténetek kapcsán is felmerül a mitológiai alakok átváltozásának szimbolikus jelentése, ugyanis a növényre vagy állatra való átváltozás gyakran kapcsolódik a nőalak szexuális abúzusához vagy az abúzus lehetőségének fennállásához. Bényei Tamás részletesebben foglalkozik Daphné alakjának művészeti reprezentációja kapcsán ezzel a kérdéssel:

8 VÖRÖSMARTY Mihály, *Szép Ilonka* = V. M., *Kisebb költemények II.*, i. m., 131–135, 134.

9 VÖRÖSMARTY Mihály, *Klára Visegrádon* = Uo., 118.

„Irving Massey felveti, hogy a metamorfózis voltaképpen nem más, mint a trauma egyik erőteljes narratív trópusa: a traumatikus élmény – különösen a nemi erőszak vagy másfajta testi szenvedés – a testkép és önkép megzavarodásához, kettéhasadásához, belső elidegenedéséhez vezethet, aminek lehetséges megjelenítésmódja a belső hasonmás kialakítása vagy a test metamorfózisának fantáziája.”¹⁰

Az átváltozástörténetek esetében természetesen nehéz univerzális törvényszerűségeket megállapítani, ugyanahhoz a mitológiai alakhoz a mítosz tolmácsolói mind hozzátették a maguk értelmezését, ezért Vörösmarty esetében is csak a saját, legfeljebb az Ovidius-interpretációit célszerű vizsgálni. Vörösmarty mondanivalója pedig sok esetben megidézi Ovidiusét. A *Metamorphoses* történetei között megannyi szenvedést átélt alak morbidnak vagy igazságtalannak tűnő átváltozása szerepel, ugyanakkor az átváltozás lezárultával a szereplő különös módon gyakran saját belső valóságát fogja plasztikusabb formában képviselni. Bényei Enterline megállapítására reflektál:

„Ovidius univerzumában a női szubjektum interpellációja sokszor maga az erőszak aktusa: a nők »valaki más vágyának erőszakos hívása által ismerik fel önmagukat mint szubjektumokat«, s Daphne történetéből tudjuk, hogy a menekülés csak fokozza azt a vonásukat (szépségüket, formájukat), amelyre az interpelláció-erőszak irányul: *auctaque forma fuga est: »s míg menekül, még szebb«* – »menekülés/futás közben a szépsége növekszik.«”¹¹

Értelmezhető ez a kettősség az átváltoztatott mitológiai alakok tudatos és tudattalan szándékaiként is: Daphné külvilág felé mutatott lényge az erdőben szaladgálást szereti, veszély esetén a gyors futást választja – öntudatlanul azonban a mozdulatlanság és a mozdíthatatlanság minősége strukturálják döntését.

A túl korai csók

A kapott csókok ábrázolása során – ha viszonzatlanok – gyakran a szoborszerűség motívuma jelenik meg. Zentai megállapítása szerint a viszonzatlan csókok az emberi és tündér szereplők között történnek meg. Zentai ide sorolja a *Tündérvölgyben* a kékszemű tündér csókját Csabával, illetve a Nap fiának csókját Jevével; továbbá a *Zalán futásában* a Délszaki tündér csókját Hajnával. Magyarázata szerint a nem egymásnak rendelt szereplők között csakis a két külön világba való tartozás esetén eshet meg a csók, ugyanis annak minden esetben rendelt személye és ideje van, így ezen esetek kívül esnek a tilalmon.¹² A *Zalán futása* Délszaki tündére sípjával teszi

¹⁰ BÉNYEI, i. m., 41.

¹¹ Uo.

¹² ZENTAI, i. m., 388.

mozdulatlanná az előle menekülő Hajnát, hogy megcsókolhassa, míg a tenger leánya meglepetésszerűen csókolja meg a kérdésére választ váró Csabát, de ide sorolható Tünde csókja is az alvó Csongoron. A motívum egyszerre mesei és mitikus eredetű: egyaránt megtalálható az előzményszövegek közül az Árgirus-történetben és a Daphné-történetben is. Az élettelen, mozdulatlan vagy öntudatlan alaknak adott csók az esetek egy részében a mítoszban és a mesékben is feléledéssel jár (mint például a Pygmalion-történetben, a Csipkerózsika-történetben stb.). A Vörösmarty-szövegekben előkerülő egyoldalú csók azonban a külön világokhoz való tartozáson kívül a viszonzatlanságot is megjeleníti.

A mozdulatlan szereplőnek adott csók az esetek egy részében egyértelműen erőszakként értelmezhető. A képet azonban tovább árnyalja Vörösmartynál egy másik, az erőszakhoz kapcsolódó metafora: a hervadó virág motívuma. Taxner-Tóth Ernő a nemi erőszak témáját boncolgató szöveggént hivatkozik a *Virág és szerelem* című versre:¹³

Szélvész! el ne ragadd a' szelíd fa' virágait: önként
Hullnak azok lassú hervadozással alá.
El ne rabold durván, ifjú, a' lányka' szerelmét:
Önként adja meg az szép szavaidra magát.¹⁴

Amennyiben felidézzük a *Szép Ilonka* zárlatában megjelenő hulló liliom képét Ilonka hervadásakor, akkor a reménytelen szerelemben való „elhervadás” motívuma mellett a korábban említett, erőszak után átalakuló testkép reprezentációja juthat eszünkbe mint a mítoszokban megjelenő átváltozások értelmezése. Adódik azonban egy további értelmezés is.

Sándor István részletesen foglalkozik a *Szép Ilonkában* található hulló liliomként hervadó leányalakkal.¹⁵ A versről szóló tanulmányok szinte minden esetben az ártatlanság és/vagy az uralkodói minőség szimbólumaként értelmezik a zárlatban megjelenő liliom képét. A liliom – görög eredettörténete szerint – Héra lecsöppenő anyatejéből nőtt, amikor Zeusz egyik törvénytelen gyermekét, Héraklészt szoptatta, hogy az halhatatlan legyen. A liliom tehát egyszerre Héra és Artemisz istennők szent növénye, képviselve egyszersmind az ártatlanságot és az anyaságot is. A *Szép Ilonka* néhány értelmezése beteljesültként tekint az Ilonka és a vadász közötti nászra, így a liliomot Ilonka saját tragédiájában való ártatlansága metaforájaként értelmezik. Ám ha megvizsgáljuk a *Virág és szerelem* című 1833-as szöveget, láthatjuk, hogy a hervadó virág (főleg a liliom!) motívuma nem kizárólag az ártatlanságot jelképezheti Vörösmarty verseiben, hanem a leány *nászba való beleegyezését* is. A *Szép Ilonka* című vers hulló lilioma azonban ennél többre utal; további interpretációs lehetőség lehet Ilonkának az illúziói szertefoszlásával való szembesülése után történő, idő előtti

13 TAXNER-TÓTH ERNŐ, *A szerelmi téma Vörösmarty fiatalkori költészetében*, ItK, 1980, 149–163, 161.

14 VÖRÖSMARTY, *Virág és szerelem* = V. M., *Kisebb költemények II.*, i. m., 119.

15 SÁNDOR ISTVÁN, *A Szép Ilonka tárgyátörténete*, EPhK, 1937, 229–241, 235–237.

vagy indokolatlan hervadása és hullása, azaz pusztulása is. A *Szép Ilonka* liliummotívumának a *Virág és szerelem* című vershez képest bővebb jelentésmezője alapján releváns lehet az az értelmezés, mely szerint Vörösmarty műveiben a női szereplő nászba való beleegyezése után még nem válik automatikusan legitimé a felek közti érintkezés. Zentai Mária tanulmánya a Vörösmarty epikus műveiben előforduló, a szerelmes karakterek közötti *túl korai csók* tilalmát a korízlás szemérmességével magyarázza.¹⁶ A *Csongor és Tünde* és a *Szép Ilonka* nő- és férfialakjainak „túl korai csókja” alapján azonban a tilalom két további magyarázata is körvonalazódik.

„Pille vagy, te menj tova”

Tünde és Ilonka alakja a két mű kezdetén a Zentai által említett epikus nőalakokat idézi fel: fiatalok, naivak és hűségesek. A két szöveg nőalakjai azonban fejlődésre kényszerülnek, amikor az epikus művek erkölcsös, védelmező hősfigurája helyett realisztikusabb férfialakkal kerülnek kapcsolatba. Ha eltekintünk a *Csongor és Tünde* és a *Szép Ilonka* cselekményének mesei és/vagy biedermeier hangulatú díszletétől, mindkét mű kezdetén egy, a *könnyű hódítás lehetőségével* élő férfialakot ismerhetünk meg. Csongor „csak” elfogadja a lombok alá hozzá belépő Tünde közeledését, Ilonka pedig a vadak elejtésének időszakában kergeti a pillangót, mígnem maga is „rab”-bá válik „szép szem sugaránál”. A pillangó vadászdillekre emlékeztető motívumát a *Szép Ilonka* szakirodalma a lélekkel vagy Ilonka tárgy nélküli szerelmével állítja párhuzamba,¹⁷ azonban amikor a *Csongor és Tünde* V. felvonásában az újra kisarjasztott aranyalmafa védelmére Tünde a mennyei nemtőket hívja, játékukban előkerül a pillangó egy másik értelmezése:

¹⁶ ZENTAI, i. m., 388.

¹⁷ „Fontos eleme a történetnek, hogy a lány maga is egyfajta vadászként jelenik meg, amikor pillangót kerget. Az ő pillangója valamilyen meghatározhatatlan metafizikai érték hordozójaként van jelen a történetben.” VADERNA Gábor, *Mátyás király szerelmes (Vörösmarty Mihály: Szép Ilonka) = „Vendégek közt vendég”: Poétikai örökség és szöveg hagyomány: Vörösmarty az ezredforduló után*, szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, Veszprém, Balatonfüred Városért Közalapítvány, 2020 (Tempevölgy Könyvek, 41), 45–65, 49. „Az egyéni lélek pillangója nemcsak képzeti párhuzama, de szükséglete is a lánynak, ki röpteként csapongva metaforikus hasonlatosságban áll vele” – BÉCSY Ágnes, *A hervadhatatlan Szép Ilonka*, Árgus, 2000/5, 44–49, 48. „»Így! Pille voltál, most már lepke vagy?« [...] »Pille vagy, te menj tova.« [...] »Vajjon! Lássa hát az ember / A hernyóból pille lett.« [...] Az ide-oda utalások nem a szereplői viszonyokat strukturálják, hanem a nyelv véglegesíthetlenségét tanúsítják, különféle közegekben a hasonló (azonos) másképpen és másról szól.” FRIED István, *Az ötödik felvonás: Részlet a Csongor és Tünde elemzéséből*, ItK, 2021, 452–466, 463. „De ha a pillangó hagyományos képét vetítjük rá, akkor talán azt is elmondhatjuk róla, hogy öntudatlanul bár, egy kissé kacér, sőt érzéki természetű teremtmény. Olyan, aki nehezen tud majd ellenállni a szerelmes csábításnak.” BARÓTI Dezső, *Szép Ilonka* = B. D., *Árnyékban és fény: Irodalmi tanulmányok*, Bp., Gondolat, 1980, 265–300, 269–270. „A gubóból kiszabaduló lepke a léleknek a test rabságából való megszabadulását jelképezi, s így módon válhat a szerelmes lány, Psziché allegóriájává: a pillangó elröppenése annak a jelenetnek a kifejezése, amikor az égi szerető, az elvesztett és hosszú szenvedés, keresés után újra meglett Ámor egy csókkal emeli magához Pszichét a földi világból.” SZILÁGYI Márton, *Szép Ilonka* = Sz. M., „Miért én éltam, az már dúlva van”: *Vörösmarty-tanulmányok*, Bp., Kalligram, 2021, 169–179, 171.

Adsz-e rózsát, rózsafa?

Pille vagy, te menj tova.

Ah! nem, én kis raj vagyok,
Szánj meg, olly szomjú vagyok.¹⁸

Amint az idézetből kiderül, a nemtők játéka egy stilizált udvarlási jelenet, amelyben a rózsza szerepében lévő nemtő elutasítja az általa „pillangónak” tekintett társát, aki azt bizonygatja, hogy ő „méh”. A játékból kiderül, hogy a „rózsza” a neki „udvarló” „pillangó” és „méh” személyét megkülönbözteti, feltehetően azon képzettársítás alapján, hogy a pillangó csak kiszívni képes a rózsza nektárját, míg a méh be is porozza azt, ezáltal pedig a rózsza „udvarló” közül a méh attribútumaként jelenik meg a termékenység, míg a pillangóéként a csalfaság.

A párhuzam Vörösmarty egy 1842-es, a *Mese a' rózsabimbórul* című szövegében is megjelenik:

Te mézes mázos lepke vagy,
És hitszegésed' híre szörnyű nagy.
[...]
Virágról elreppensz virágra,
'S maradnak tőled árvaságra.
Megnyílnom nem szabad neked:
Vidd el tovább család szerelmedet.¹⁹

Ilonka esetében a kergetett pillangó egy csalfa udvarló érkezését előlegezi meg, aki a végén – bár első pillanatban úgy tűnik, Ilonka „elkapta” – „elszáll”. A csalfa udvarló karaktere a szakirodalomban a Taxner-Tóth Ernő által a *Becskeréki* című mű főszereplőjére használt *hódító férfinak* feleltethető meg.²⁰ A hódító férfi vagy a csalfa udvarló alakjának tette bár nem tűnik erőszaknak, hiszen a nőalak beleegyezik, a Vörösmarty-szövegekben mégis bűnként értelmeződik. „Nem is tényként, bekövetkezett büntetésként, hanem bizonytalan – játékos-tréfás – fenyegetésként fogalmazza meg Vörösmarty a kötelező erkölcsi tanulságot: »Vigyázz, kötél szegi még nyakadat« – figyelmezteti a széllelbélelt Becskerekit –, »Lábad alatt tuskét kerget a szél: / Megtálalod, amit nem kerestél.«”²¹ A *Szép Ilonka* vadásza Ilonkát keresve már

18 VÖRÖSMARTY Mihály, *Csongor és Tünde* = V. M., *Drámák IV.*, kiad. FEHÉR Géza, STAUD Géza, TAXNER-TÓTH Ernő, Bp., Akadémiai, 1989 (Vörösmarty Mihály *Összes Művei*, 9), 5–192 (jegyzetek: 434–900), 168.

19 VÖRÖSMARTY Mihály, *Mese a' rózsabimbórul* = V. M., *Kisebb költemények III. (1840–1855)*, kiad. TÓTH Dezső, Bp., Akadémiai, 1962 (Vörösmarty Mihály *Összes Művei*, 3), 57–60, 58.

20 „Kiemeli a könnyelmű asszonybolondító színes, vonzó egyéniségét, s a történetben az élet örömeihez való természetes emberi jogot. »Ha a legény olyan szép nem volna«, ha nem forgatná oly ügyesen a szavakat, aligha tudná szerelemre gyűjtani – családjának, javainak fölládozására rábírní – a »szép fiatal asszonyt«.” TAXNER-TÓTH, i. m., 160.

21 Uo.

csak az üres házat találja, míg Csongor egészen addig nem ismeri fel az igazi Tündét, amíg végig nem járja saját, gyötrelmekkel teli fejlődési útját, és döntést nem hoz a korábbi viselkedésének megváltoztatásáról.

Acsalfa udvarló alakja mellett gyakran megjelenő női karakter a Vörösmarty-szövegekben az *udvarlást túl korán elfogadó leány* típusa. Vörösmarty a leányok korai beleegezésének veszélyeit elsősorban a *Csongor és Tünde*-ben a Hajnal birodalmában történő események segítségével mutatja fel. Amint azt Tünde szavaiból megtudjuk, a Hajnal birodalmában szigorú szabályok vannak érvényben: területén tilos nők és férfinak beszélnie egymással, mivel egykor a szerelmes leány piros arca szebb volt magánál a Hajnal úrnőjénél is. Hajnal úrnő törvénye értelmetlenül szigorúnak és önkényesnek tűnik, a felvonás során azonban értelmet nyer, hogy miért van szükség mégis erre a korlátozásra. Tünde a Hajnal birodalmába lépve rögtön megszegni tervezi az úrnő szabályát azáltal, hogy annak távollétében akar találkozni Csongorral. A férfival egy „tisztas özvegyasszony” házában szeretne találkozni, ami egyértelművé teszi Tünde szándékának szexuális jellegét.²² Tünde „valódi” gondolatait Ilma tolmácsolásában olvashatjuk: „Férfihöz nem szólni lánynak! / Szörnyűség az. [...] Asszonyom, nem volna jó, / Míg időnkben tart, ölelni?”²³

Ledér figurája dramaturgiailag kevéssel Tünde szándékának elhangzása után jelenik meg. Ledér története saját elbeszéléséből derül ki, illusztrálva a Hajnal tilalmának valódi okát:

'S a' merész, az áruló csók
Elcsattant tűzajkamon.
'S oh, azóta, szörnyű élet!
Oh, én elveszett leány, én!²⁴

Ledér a Mirígygel való találkozás során ugyanazt az attitűdöt képviseli, mint korábban a férfiakkal való kapcsolódása során, Mirígy ajánlatának talmi elutasítása nem rejt valódi ellenállást („Istenem, hát merre menjünk? / Én tán elmegyek haza.”).²⁵ Mirígy szándéka szerint Ledér Tündét helyettesítené, erre utal Tünde neki adott aranyhaja, illetve szavai: „Ennél lelj utált szerelmet.”²⁶ Ledér tehát ugyanazt hivatott Csongornak adni, amit az Tündétől várt, komikus és visszataszító formában. Ledér korábbi bűne – amivel teljes pusztulásba sodorta apját és „testvéreit” – párhuzamba állítható azzal, amire Tünde is készült, jelesül, hogy nem utasította el az őt elcsábítani vágyó csalfa udvarlót. A szövegben megjelenő tűz metaforikus értelemben is értelmezhetővé teszi Ledér sorsát; a megesett leány ugyanis visszafordíthatatlan károkat okozhatott apja tisztességén. Ledér alakja szimbolizálja az eseményeknek azon kimenetelét, ami Tündére várna, amennyiben ébren találná Csongort. A

²² VÖRÖSMARTY, *Csongor és Tünde*, i. m., 827.

²³ *Uo.*, 84, 85.

²⁴ *Uo.*, 104.

²⁵ *Uo.*, 105.

²⁶ *Uo.*

tapasztalatlan és naiv (és Csongort alig ismerő) Tünde nem látja előre a döntésének következményeit, ezért – elkerülve a példázatosság érzetét – azok Ledér alakján keresztül jelennek meg a cselekmény terében. A Hajnal birodalmában Csongor – gyakorlatilag – mindkét lányt elutasítja: Tündét metaforikusan, amikor nem ébred fel a csókjaira, Ledért pedig szó szerint, amikor a felkínálkozó lányhoz önmaga helyett Balga megy be. A kétféle nőalak motivációja Csongorral kapcsolatban eltérő: míg Tünde szerelemből szeretne vele találkozni, addig Ledért Csongor (Mirigy által hangsúlyozott) testi értékei csábítják a közeledésre. Csongor elutasítása ezért kétféleképpen jelenik meg: Tünde csókjait nem viszonozza, míg Ledérrel csak Balga, mintegy a saját testi vágyakhoz erősebben kapcsolódó változata találkozik, kifejezve ezzel a két lány számára befogadhatatlan minőségét. A szöveg szintjén Tündénél a Ledér-epizód végeztével jelenik meg az elutasítás tapasztalatával járó fájdalom, és bár a cselvetés gyanúja is felmerül benne, mégis megkérdőjeleződik számára Csongor szerelme, ezért keresi fel válaszokért a jósnő kútját.

A kútnál – dramaturgiaiilag Mirigy közbeavatkozása miatt – a cselekmény terébe kerül párhuzamos valóságként Csongor Tünde iránti hűtlensége. A *Szép Ilonkában* ez a párhuzamos valóság a vadász/Mátyás király álruhás alakjának lelepleződéseként jelenik meg.

A döntés

A két lányalak szembesülése szerelmük hűtlenségének lehetőségével (illetve személyének valós kilétével) metaforikusan mindkét esetben a kövé/szoborra válás motívumaként jelenik meg. Tünde és Ilonka viselkedése, hasonlóan *A' pásztor leányok* Amaryliséhez, kettős, felteszik ugyanis a kérdést, a választ mégsem akarják elfogadni. Szembesülésük büntetésként is értelmezhető, felidézve a Becskerekinek szóló jóslatot: „megtalálod, amit nem kerestél”. A két valósággal való szembesülés kizárólagosnak tűnik, mégis eltérő a két leány reakciója. Ilonka a látott valóságot tényként fogadja el, míg Tünde megkérdőjelezi annak hitelességét, ezért további cselekedeteik ennek az attitűdnek rendelődnek alá. Ilonka – Peterdi javaslatára – visszatér a „Vértés erdejébe”, a cselekmény kiindulópontjához, mintegy megpróbálva visszaállítani a korábbi idillt. Ezzel szemben Tünde az Éj birodalmába, egy számára ismeretlen, új helyszínre indul újabb jóslatért. Mindkét helyszín szimbolikus, míg az erdő sejtelmesebb értelmű toposz,²⁷ addig az Éj konnotációi kétségkívül az adott karakter transzformációs szándékát/képességét jelenítik meg. Bár Ilonka az erdőbe való visszatéréssel elutasítja a tanulás és a változás lehetőségét, a korábbi

27 „Az erdőbe menni azt jelenti, tudatosan elfogadni az egyedüllétet, és nem kapkodni mindenáron kapcsolatok után, az semmire sem vezetne [...] Az erdőben élni azt jelentené: belemerülni saját legbensőbb természetébe, és megérezni, milyen is ez a természet. A vegetációs növényi lét is élet, és gyógyuláshoz segítheti az olyan nőt, akiben a negatív animus vagy anyakomplexus rombolást vitt végbe.” Marie-Louise von FRANZ, *Női mesealakok*, ford. BODROG Miklós, Bp., Európa, 1995 (Mérleg), 124. Propp szerint az erdő motívuma a varázsmesékben a beavatási rítusok színhelye, ugyanis a túlvilágképzettel függ össze. Vlagyimir PROPP, *A varázsmese történeti gyökerei*, ford. ISTVÁNOVITS Márton, Bp., L'Harmattan, 2005 (Szóhagyomány, 4), 53.

állapotba mégsem tud visszatérni, a gyermekkor, a gondtalanság időszaka lezárult. Döntése értelmében pedig nem lép át új életszakaszába; a Vértess erdejében nem cselekszik többé aktívan, jelenléte passzív lesz („Hervadása líliomhullás volt: / Ártatlanság’ képe ’s bánaté.”).²⁸ Peterdi költői kérdése groteszk érzetet kelt („A’ vadászhoz Mátyás’ udvarában, / Szép leánykám, elmenjünk-e hát?”),²⁹ míg további szavai („Jobb nekünk a’ Vértess vadonában, / Kis tanyánk ott nyúgodalmat ad.”)³⁰ az öreg szeretetteljesnek tűnő, védelmező attitűdjét mutatják. Ilonka azonban rosszul dönt, amikor Peterdire hallgat. Amit ugyanis Peterdi javaslata nyújtani tud a lánynak, az mindössze saját sorsa („Szép Ilonka hervadt sír felé”; „Ők nyugosznak örökös hazában”).³¹ Ilonka sorsa tehát nem azáltal pecsételődik meg, hogy beleszeret a vadászba, és nem is azáltal, hogy kiderül az igazság, hanem akkor, amikor – lemondva a további cselekvésről – belép a Peterdi által felkínált időtlenség terébe („Kis tanyánk ott nyúgodalmat ad”; „Ők nyugosznak örökös hazában”). Ilonka pusztulásáról a következőt olvashatjuk:

És ha láttál szépen nőtt virágot
Elhajolni belső baj miatt,
Úgy hajolt el, félvén a’ világot
Szép Ilonka titkos bú alatt.³²

Ilonka „belső baj miatt”, „félvén a világot” pusztul el végül, ami egyrészt megkérdőjelezi a tragédiában Mátyás szerepének kizárólagosságát, másrészt rámutat az Ilonka lelkében zajló destruktív folyamatokra.

Ilonkának és Tündének mintha szorosabb lenne a kapcsolata a vágyai által keltezt illúzióival, mint a valósággal. Utalhat erre Tünde és Ilma belépése az Éj birodalmába, ahol Ilma, Tünde „emberi” karakterpárja szintén reszket a félelemtől („Én, ha engem kérdenének, / Jobb szeretnék, messze lenni”; „Kis szemem már úgy kinyílt, / Mint a’ tányérbélvirág”; „Mit csináljak, merre fussunk?”).³³ Ilmát azonban Tünde vezeti, aki Peterdivel ellentétben finoman, de ellentmondást nem tűrően továbbmegy a lánnyal, annak félelme ellenére is. Az Éj birodalmában Tündével megtörténik a transzformáció: tündérből emberré válik. Tünde átváltozásakor Ilonkához hasonlóan az ő szerelme, Csongor sincs jelen; az átalakulás tehát Tündén belül zajlik. A lány a későbbiek során további tanulási folyamatok segítségével tanulja meg uralni a vele történő eseményeket, példa erre, hogy újból kisarjasztja az aranyalmát, hogy a mennyei nemtők helyett az ördögfiakkal védelmezteti meg, továbbá hogy újra találkozik Csongorral. A két nőalak cselekedeteinek a külső körülmények nem meghatározói, hanem csupán elindítói, a velük (és bennük) történő változások a le-

28 VÖRÖSMARTY, *Szép Ilonka*, i. m., 135.

29 Uo.

30 Uo.

31 Uo.

32 Uo.

33 VÖRÖSMARTY, *Csongor és Tünde*, i. m., 148–149.

ányok döntései szerint alakulnak. Tünde és Ilma realiztikus ábrázolású személyiséggel rendelkező, összetett karaktereknek tekinthetők.

Összegzőképpen megállapítható, hogy Vörösmarty nőalakjainak összetett karakterábrázolásához hozzájárul a velük kapcsolatba kerülő férfialakok hétköznapi tulajdonságainak hangsúlyozása is. Bizonyos Vörösmarty-férffialakok csalfák, meggondolatlanok, érzelmileg éretlenek, amely tulajdonságaik miatt a mellettük feltűnő nőalakok rákényszerülnek a korábbi női szerepek és megküzdési stratégiák létjogosultságának átgondolására és megváltoztatására. Vörösmarty az általa sokszor szerepeltetett lovagregény ihlette nőalakok leegyszerűsített lélekrajzából kiindulva úgy ábrázolja összetettebbnek a nőalakokat, hogy az eredetileg hozzájuk tartozó tulajdonságok tekintetében (fiatalok, szépek, szerelmesek és hűségesek) nem nyernek egyértelmű visszaigazolást az általuk szeretett férfi szándékairól. Így nőalakjai statikus viselkedésüket megváltoztatni kényszerülnek, amikor a férfi-női kapcsolódás stilizált törvényei az ismerkedés és a szerelem területén is eltérnek a megszokottól. Újszerű az az ábrázolás, ahogyan Szép Ilonka és a vadász erdei térben való boldogsága a városi térbe való kerülése után törvényszerűen érvénytelenné válik, és szokatlanul realiztikusnak hat annak a folyamatnak a bemutatása, amely során a szimbolikus térben és időben jelenlévő Tünde és Csongor személyiségbeli fejlődése során érzelmileg válnak képessé az egymással való kapcsolódásra. Míg a nőalakok a korábbi művekben alárendelődtek az őket körülvevő eseményeknek, akiknek a sorsát és személyiségét származásuk és szerelmükkel való kapcsolatuk határozta meg, addig a két történetben döntések meghozatalára kényszerülnek, így relevánssá válik a szereplők belső folyamatainak ábrázolása is. A nőalakok gyakran „rosszul” döntenek, így a stagnálásból való kilépés magában hordozza számukra a fejlődés lehetőségét is. Az érett Vörösmarty-nőalakok már komplexebb személyiségű karakterek: a döntéseiknek következménye van, a saját sorsuk alakulásáért pedig maguk is felelősséggel tartoznak.