

Földényi F. László

SZÍNJÁTÉKOK METSZÉSPONTJÁBAN

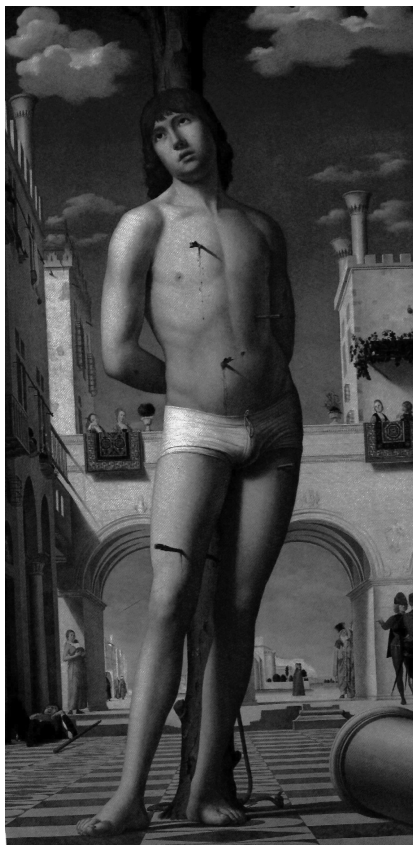
Megjelenése évében kétszer olvastam el a *Párhuzamos történeteket*, majd hat évvel később harmadjára is. Ekkor már úgy találok a legtöbb szereplővel, mint régen nem látott jó ismerőssel. De a többiek között is volt, akire még élesen emlékeztem, néha a szájukból elhangzó vagy velük társított mondatokat is szó szerint fel tudtam idézni. Mások inkább úgy jelentek meg előttem, mint álombeli alakok, akik ismerősek ugyan, de nem tudni, honnan. És voltak persze, akikre egyáltalán nem emlékeztem. Mindenesetre e harmadik olvasást követően sok szereplőt jobban ismertem, mint némelyik hús-vér ismerősömet. Néha - valamiféle titkos rendszerező mánia parancsára - arra gondoltam, milyen jó lenne felsorakoztatni mindnyájukat, egymás mögé vagy mellé, hogy külön-külön mindegyikőjükéről egyszerre, egy szuszra megtudjam mindazt, ami egyébként több mint másfélezer oldalban van szétterítve. Sok kis regényt (vagy kisregényt) lehetne így összeállítani. Az egyiknek Bellardi lenne a főszereplője, a másoknak Vay Elemér, akiről olyan keveset tudunk, a harmadiknak Peix, akinek kíváncsi lennék az előéletére, a negyediknek Kristóf, az ötödiknek Döhring nagynénje. És így tovább. Mindegyik úgy állna előttem, mint valamilyen Balzac-regény hőse, akinél az olvasónak többnyire olyan illúziója van, hogy *mindent* tud róla. Ehhez persze le is kellene kerekíteni a történetüket, úgy, ahogyan azt Balzac meg is teszi, miközben legtöbb figuráját egy, a szó legtagabb értelmében vett karriertörténet kereteire feszíti rá. Ami nem akadályozza annak, hogy a különböző főszereplők később más regényekben és más szereplők történeteiben is feltűnjenek, adott esetben természetesen mellékszereplőkként. Balzac ráadásul arról is gondoskodik, hogy a különféle történetek fogaskerekek módjára kapcsolódjanak össze. Így áll össze végül az a nagy egész, aminek találhatóbb címe nem lehetne, mint: *Emberi színjáték*.

Harmadjára is elolvasva a *Párhuzamos történeteket* a korábbiaknál is erősebb volt bennem a késztetés, hogy az *Emberi színjáték* dramaturgiája szerint szerkesszem át magam számára a regényt. A lezárás és lekerekítés utáni olthatatlan vágyam vett rá arra, hogy fantáziáljak az egyes szereplőkről és magamban folytassam a történeteiket, amelyek azután az én belső színpadomon hol drámai fordulatot vesznek, hol természetes módon végződnek, hol pedig egyszerűen semmivé foszlanak. De minden esetben alá- és fölérendeléseket hajtottam végre, aminek érdekében még olyan kapcsolatokat is elképzeltem, amelyekre a regényben semmilyen utalás sincsen. Így találkozott nálam Bellardi Döhringgel, Karakas Hans von Wolkenstein apjával, aki ráadásul csak egészen ritkán, elvétve tűnik fel a regényben, vagy Simon Gyöngyvérrel. És így tovább. Valamennyien együtt alakítanak ki azt a nagy halmazt, amelyet *Emberi színjáték*nak lehetne átkeresztelni.

Ám ha magam elé képelem Kristófit a Margitszigeten játszódó részben, akkor itt ez az emberi színjáték olyan metafizikai dimenziókat nyer, amelyek szétfeszítik

az *emberi* kereteket. Ezek a dimenziók már az *Isteni színjáték* felé mutatnak tovább. Hiszen Kristófot itt úgy avatják be a férfiszerelembe, hogy ez megfelel az ősi beavatásnak. Kristóf, anélkül, hogy tudatában lenne, nemcsak az illemhelyek sötéttségének a mélyére száll itt alá, hanem a kultúra mélyébe is leereszkedik, az ősiségbe, ahol lehullnak a civilizációs leplek és a szentség élményében részesül az ember. Az óriás és a segédje úgy tartja Kristófot, akár egy Pieta-ábrázoláson Mária az ájult Krisztust. Olyan metafizikai horizontok nyílnak meg itt, amelyek már túlmutatnak az emberi (és társadalmi) színjátékon.

Balzac ígézetében olvastam hát a könyvet, amely azonban végül egészen más irányokba vezetett el. Miközben magamban sakkoztam a szereplőkkel, azt láttam, hogy az egyes szereplők történeteit képtelenség ugyan lezárni, az *egésznek* azonban mégis van valami megnyugtató lezártsága. A szerző egyrésztől mintha szadista örömet lelné abban, hogy az olvasó elől időnként elrejtse a szereplőket, máskor minden magyarázat nélkül végleg leléptesse őket a színről, hol félbeszakítsa a történetüket, hogy azután egészen másutt folytassa, hol meg csupán átmenetileg állítsa őket színré, minden előzmény vagy következmény nélkül. Vagyis hogy mindent „megoldatlanul” hagyjon. Másrésztől azonban ez mégsem akadály a „nagy kerek egésznek” – egy olyasfajta lekerekítettségnek, amely azonban már nem a megszokott realista hagyomány szabályai szerint jött létre. Ha párhuzamot keresek, akkor a balzaci szerkesztésmód helyett a középkori epika jut elsőként eszembe. Chrétien de Troyes művei, a *Beowulf*, a *Sir Gawain és a zöld lovag* vagy Artúr király legendái: csupa olyan mű, amelyben nem annyira a cselekmény, hanem annak a mintája a meghatározó. A mai olvasó ezeket a műveket igazából másodjára érti meg, ugyanis nem az egyes történeteken van a hangsúly, mint inkább azokon a rejtett szálakon, amelyek az ésszel nehezen felérhető összefüggéseket megteremtik. Ezekben a történetekben persze éppúgy szerepe van a térnek és az időnek, mint a realista elbeszélésekben, ám ez a tér mégsem rajzolható át semmilyen térképre, és az idő sem mérhető semmilyen mechanikus órával. Hiányzik belőlük a linearitás, alig akad támpont a megbízható tájékozódásra – de ettől sem a szereplők nem tévednek el, sem az olvasó, és persze az elbeszélés szálai sem zavarodnak össze. Az egyes szereplők az irrealitásból lépnek elő, és ugyanoda távoznak – ami azután az úgynevezett realitásban zajló életüket is alaposan átszínezi és fantasztikussá teszi. Ez szavatolja azt is, hogy mindenkinek érezhetően köze legyen a többiekhez, még akkor is, ha a konkrét történések szintjén sokan egyáltalán nem találkoznak egymással. A középkori epikában a mindent átható irrealitás annak a láthatatlan, mégis jól érzékelhető dimenzióknak a megnyilvánulása, ami hatalmas kérdőjelként az emberi élet fölé boltozódik. Ezt akkor az isten misztériumával társították. Később nevezték a kozmosz felfoghatatlanságának, a természet végtelenségének, a teremtés megalapozhatatlanságának, még később Létnek vagy Semminek – korszaktól, műveltségtől, ízléstől függ, hogy éppen minek. Egészen addig, amíg az úgynevezett realizmus ígézetében meg nem feledkeztek róla, hogy az emberi életet megpróbálják arra redukálni, ami felfogható, megérthető, nyomon követhető és értelemszerűen egy lekerekített és zárt történet keretei közé bepréselhető.



Antonello da Messina:
Szent Sebestyén, 1476–1477.
 Gemäldegalerie Alte Meister,
 Dresden.

földinek, vagyis a metafizikainak a tükre elé állítja. A valósról és kézzelfoghatóról a nem-valós és a felfoghatatlan ítélőszéke előtt nyerni egyedül érvényes és igaz képet. A *Párhuzamos történetek* azáltal hozza határhelyzetbe a regény műfaját, hogy a létezés horizontját másutt jelöli ki, mint azt a polgári regénytől megszoktuk. És ezt nem egyszerűen a történések és cselekedetek elmesélése révén teszi, hanem hogy minden jelenetben metafizikai távlatból szemléli a szereplők legbanálisabb cselekedeteit is. Ez a távlat pedig, úgy tűnik, nem engedi meg az újkori regény hagyományos szerkesztésmódját. Talán ez lehet a magyarázata annak, hogy a *Párhuzamos történeteket* olvasva nem csupán a hagyományos realista regényekkel kapcsolatos elvárásaim hiúsultak meg, hanem úgy éreztem, mintha valóban kihúzták volna a lábam alól a talajt. Ez pedig azt a gyanúmat erősíti meg, hogy akkor beszélhetünk valóban művészetről, ha ez önmagát is elkezd aláaknázni.

Az, ahogyan a *Párhuzamos történetek*ben a szereplők a semmiből előbukkannak, hogy azután eltűnjenek, nem tudni, hová, vagy ahogyan a legváratlanabb pillanatokban megjelennek és mindent uralnak, majd épp oly váratlanul háttérfigurává minősülnek vissza – mindez engem a középkori epika szerkezetére is emlékeztet. De közben ezek a figurák – a középkori előképektől eltérően – mégis olyan alaposággal és részletezettséggel vannak kidolgozva, tetteik és gondolataik olyan körültekintően és logikusan vannak körülbástyázva, hogy nincs az a realizmus, amely mindebből bármit is hiányolhatna. Csak éppen az egésznek – az egyes sorsoknak, valamint a történetnek mint egésznek – a logikája az, ami teljességgel más irányba mutat. A korábbi példákhoz fordulva segítségért: a *Párhuzamos történetek* Balzac világában játszódik, itt, a mindnyájunk számára ismerős mindennapokban, amit történelemnek is szoktunk nevezni – de az egész mégis Dante logikája szerint strukturálódik. És ez esetben nem Dante hierarchikus építkezésére gondolok, hiszen az éppen hogy ellentmond a *Párhuzamos történetek* rombolva építkező eljárás módjának, hanem arra, hogy mindazt, ami reális, vagyis földi, Dante a nem-reálisnak, a nem-

Amikor utoljára olvastam el a *Párhuzamos történeteket*, a középkori minták mellett egy kép is többször fölmerült előttem: Antonello da Messina Drezdában látható *Szent Sebestyéne*. Talán mert – a *Párhuzamos történetek*hez hasonlóan – ez a festmény sem egyszerűen műalkotásként van jelen az életben, hanem olyan, mintha hozzátartozna az élettörténetemhez. Tizenkét éves voltam, amikor először láttam ezt a képet – a nyarat cseregyerekként töltöttem Drezdában. A festőről soha nem hallottam, mint ahogyan Szent Sebestyénről sem. Fogalmam sem volt, kit ábrázol a kép. Így azután a Zwinger képtárában a lehető legalaposabban néztem meg minden részletét, s azok alaposan felkorbácsolták a fantáziámat. Részben azért is, mert a sok-sok részletet nem tudtam összekapcsolni egyetlen történetté. Így mindegyik rejtélyes és titokzatos maradt. És miket láttam? Például egy kék köpenyes férfit fehér turbánnal a fején, amint egy másik férfi társaságában indul valahová, de közben egy, a közeli fal mögül előlépő férfira néz. Pillantása attól jelentőségteljes, hogy a másik nem néz vissza rá. A kék köpenyes társa ráadásul ezt nem veszi észre, hanem lépked tovább. Egy folyóparton két férfi beszélget – de olyan elmélyülten, hogy azonnal fölvetődik a kérdés: miről? Egy nő egy kisgyereket szorít magához. Ártatlan jelenet lenne, ha a lábánál nem heverne egy férfi, aki nyitott szájjal úgy alszik, mintha részeg lenne. Arrébb két apród társalog egymással és az egyik mutat valamit a távolban – de nem tudni, mit, mert a festő ügyelt rá, hogy ne lehessen látni. A magasban, egy erkélyen egy férfi idétlen mozdulatokkal gesztikulál egy nőnek, aki egészen másfelé néz – láthatóan zavarja a férfi jelenléte. Az egyébként rendezett városi térben egy oda nem illő törött oszlop fekszik. Egy fal mögött két turbános férfi beszélget, félig takarásban – mint akik mesterkednek valamiben. És persze ott van közepén a nőies arcú majdnem mezítelen férfi, nyílvesszőhegyekkel a testében – az arckifejezése éppúgy azt a megválaszolhatatlan rejtélyt tükrözi, mint az összes többi figura testtartása és viselkedése. Láthatóan ő a főszereplő – miközben a képen látható sok alak tudomást sem vesz róla. Mindegyiknek megvan a maga gondja-baja – mindegyik a saját életének a főszereplője. Csak éppen az egyes életek nem kapcsolódnak össze. Vagy legalábbis nem úgy, hogy egy közös történet láncára fel lehetne őket fűzni. De közben mégsem mondható, hogy ne lenne közük egymáshoz. Ha más nem, akkor a kép terében való közös jelenlétük teremt közösséget – valahogyan úgy, ahogyan azoknak, akik egy időben élnek, bárhol tartózkodjanak is a földkerekségen, több közük van egymáshoz, mint bárkihez, aki ugyanott élt vagy fog élni, de más időben. Ráadásul a központi figura a szenvedésével is közös nevezőre hozza azokat, akik e szenvedésről amúgy nem vesznek tudomást. Ez a Szent Sebestyén engem emlékeztet a *Párhuzamos történetek* Kristófjára, aki szintén egy nyüzsgő, de róla tudomással nem bíró világban él. Szent Sebestyén ráadásul a kora középkortól kezdve a homoszexuálisok védőszentje is volt, s ezt a szerepét mind a mai napig megőrizte (gondoljunk Derek Jarman *Sebastiane* című filmjére 1976-ból.) Antonello da Messina festményének fő alakja azonban Krisztusra is emlékeztet – mint ahogyan a *Párhuzamos történetek*ben is a homoerotika túlmutat a szexualitáson és egyetemes (metafizikai) dimenziót nyer. A festmény Szent Sebes-

tyénéhez hasonlóan a regény is attól kap a szó legtágabb értelmében krisztusi jelleget, hogy a szenvedés, ha egyszer megjelenik a világban, pillangóhatásszerűen érezteti az erejét, és ott is megváltás után kiált, ahol nyomát sem érezni. Legalábbis látszólag. Mint Antonello da Messina festményén, ahol töredékekre esik szét a világ, egymástól független és egymás iránt közönyös entitásokra, amelyek között egyedüli láthatatlan kapocs a szenvedés, amelyről mindenki azt hiszi, hogy a másé, noha az övé is.

Miként ez a festmény, a *Párhuzamos történetek* is éppolyan mély hiányérzettel tölt el, mint amilyen mély elégedettséggel. Az egyes szereplők sorsát a végtelenségig szeretném folytatódni látni, miközben nyilvánvaló az is, hogy épp ez a folytathatatlanság a valódi befejezettség záloga. Valahogyan így működik az élet is. Mindig rövidnek tűnik, s minél fenyegetőbbben rémlik föl a vége, annál inkább szeretné az ember, ha még nem érne véget. Amikor pedig bekövetkezik a halál, akkor az adott élet befejeződik ugyan, még hozzá a lehető legvégérvényesebben, és mégis: az élet, amely ezzel véget ért, mégiscsak lekerekítetlen. A halál mindig rosszkor jön, de azért mindig jön. Lezár valamit, miközben minden lezáratlan marad.

Valóban párhuzamosak ezek a történetek? Ha igen, akkor valahogyan úgy, ahogyan Plutarkhosz párhuzamos életrajzai azok. Ezek az életrajzok párhuzamba állíthatóak, mert ismétlik egymást. Lüsandrosz és Sulla, Alkibiadész és Coriolanus vagy Kimón és Lucullus ízig-veéig különböznek egymástól, és mégis: hasonló sorsmintát követnek. Egyik sem utánozza a másikat – de közben nem tudják nem utánozni egymást. Némileg kitágítva e gondolatmenetet: úgy utánozzák egymást, ahogyan minden élet is másolja az összes többit.

A *Párhuzamos történetek*ben is sok-sok ismétlődés fordul elő. Nem annyira a cselekmény és történet szintjén, mint inkább az ösztönös reakciók szintjén. Ezek a reakciók azonban a könyvben mindig valamilyen jól nyomon követhető sors sajátos alakulásának a kitüremkedései. És ahogyan a sorsok között sok a hasonlóság, úgy a reakciók is ismétlődnek.

Itt van például a rendőrnnyomozó Dr. Kienast, aki a regény legelején lép elő, hogy azután időnként újra meg újra feltűnjön, anélkül, hogy bármikor is túlzott hangsúlyt kapna a személye. A berlini Tiergartenben talált hulla mellett állva – immár a boncteremben – elsősorban a szaglószervére hagyatkozik, mivel a szagél-ményei általában saját élete kritikus eseményeivel társultak. Márpedig, értesülünk, „a test nem felejt”, vagyis a szaglás, bár látszólag a legreflektálatlanabb érzékszerv, olyan megkülönböztetésekre képes, amelyre a gondolkodás soha. Reflektál tehát az orr is – és miközben a szagok labirintusában próbál eligazodni, az embert saját sorsának erővonalával is szembebesíteni tudja. Vagy éppen azokhoz visszavezetni. Mint e hulla esetében is. Dr. Kienast ugyanis rövid tétozás után szagolgatni kezdi a holttestet, hogy végül annak péniszéhez közelítse az orrát, s a szeméremtest

illatait szívja be. Nem értesülünk róla, hogy közben mire gondol. De, miközben az illatok alapján valamilyen logikus következtetést próbál levonni, eszébe jut a saját elfuserált házassága, feleségének illata, illatáról a teste, testéről pedig az, hogy az asszony hogyan élvezett el. S az asszony élvezete valamiképpen a férj péniszével is össze kell függjön. Ezért, bár nincsen utalás rá, kizárt, hogy az idegen férfi péniszét szagolva Kienast ne gondolna a saját nemi szervére is. Arra a nemi szervre, amely több évtizeddel korábban – a regényben pedig több mint ezer oldallal később – még alig pelyhedző szőrzettel, a maga lecsupaszítottágában meg is jelenik, Schultze orvos rendelőjében, a hideg vizsgálóasztalon, ahová a kisgyerekek fel kellett feküdni, hogy róla gipszlenyomatot készítsenek. Az Annaberg közeli kastély a Vilmos Császár Intézet kihelyezett kísérleti laboratóriuma volt, amelyet fiúinternátusnak álcáztak, és a kis Kienastot is itt helyezték el a szülei. Az injekciók hatására a gyermek előbb elkábult, álom és ébrenlét között lebegett, majd egy második injekciót követően sajátos önkívületi állapotba került, amikor is mindent megtett ugyan, amire kérték, de közben mégsem tudta, hogy ki kéri őt és mire. „Mentális felfogóképességük felébreszthető, csak éppen az agytörzs örökre elnyeli az elhangzó mondatokhoz tartozó képeket.” Ez a különös tudatállapot azután még napokig beárnyékolta a viselkedését, s amíg tartott, addig a többi gyerek is riadtan kitért Kienast elől, alig leplezett félelemmel a rájuk is váró kísérlet miatt. A leborotvált nemi szerv és az itt-ott a bőrre ragadt gipsztörmelék látványa pedig mindenkit fogva tartott – a leginkább természetesen Kienastot, aki amúgy annak idején nem sokat töprengett az egészen.

Amikor tehát évtizedekkel később ösztönösen is egyből a halott nemi szervéhez hajolt és azt kezdte el szagolni, akkor, anélkül, hogy ezt megfogalmazta volna magában, a családi múltjába is alámerült. A berlini látvány és szag kerülőút is volt apja gyerekkori társai felé. Azok nemi szerveinek látványa örökre belévésoódhatt. Az idősebb dr. Kienast számára a gyerekkori lecsupaszított pénisz lehetett élete traumája és keresztje – nem csoda, ha fia évtizedekkel később ennek nyomvonalán keresi a választ, amit persze nem talál meg, és amit az elbeszélő sem köt az olvasó orrára. És valószínűleg nincs is válasz. A rettenet körülírható, elhelyezhető az okok és okozatok hálójában. De hogy mi egyáltalán a rettenet, és hogy miért van rettenet, ha lehetne egy olyan világ is, amelyben a rettenet ismeretlen – erre nincsen megnyugtató válasz.

A péniszt, amelyet a hullaházban szagolgat, Kienast először látta. Az olvasó azonban ugyanezt a péniszt később a legkülönbözőbb alakváltozataiban láthatja: szertkezéskor, önkielégítéskor, vizeléskor. Vagy éppen diszkrét takarásban, az uszodában. És a férfi, vagyis Ágost, akihez ez a pénisz tartozik, figyelte is mások péniszét – például a pesti Lukács uszodában Rott Andréét, aki magakelletőn még az előbört is felhúzta, miközben ő, a leendő holttest vele szemben egy padon ült, mezítelen combján egy ősz férfi fejével, aki egész testét egy világoskék fürdőköpenybe burkolta. Ha Dr. Kienast képes lett volna az apja orrával is szagolni, akkor a hullaházi péniszt szagolva az ősz férfi szagát is fel kellett volna fedeznie. Ez a szag ugyanis ismerős lehetett volna neki, hiszen az ősz férfi, Kovách János gyerekkorában, még

Hans von Wolkenstein néven ugyanabban az internátusban lakott, ahol az idősebb Kienast is, és ugyanazoknak a vizsgálatoknak vetették őt is alá. Az elbeszélői finomság és mértéktartás példája az, hogy éppen Hans nemi szervét nem látjuk. Éppen elég, hogy látjuk az idősebb Kienastét, a felnőtt Ágostét, a fiatalabb Kienast a berlini hullaházban szagolgat, valamint Rott Andréét.

A genetikai kutatóintézetben végzett vizsgálat, a hatvanas években egy pesti bérházban folytatott önkielégítés, a Lukács uszodában a hatvanas évek elején lezajlott öltözői jelenet, valamint az 1989-es berlini gyilkosság között nincsen semmiféle ésszerű kapocs. És mégis: olyan hajszálerek kötik össze ezeket az eseményeket, amelyek a logikánál és ésszerűségénél is erősebbek. Amikor például Hans, immár Kovách Jánosként, a Lukács uszodában törölközik Ágost és André társaságában, s a politikáról beszélgetnek, akkor diszkrétan figyelik is egymás nemi szerveit. A harmincas évek náci világa és a hatvanas évek magyar uszodája egy nemi szerven keresztül kapcsolódik egymáshoz. De nemcsak. Mert a Lukács uszodában öltöző három férfi a kémelhárításban tevékenykedik – méghozzá a hidegháború törvényeinek a szellemében. S az, hogy hidegháború van, egyenes következménye a II. világháborúnak, amelyet egyebek között a von Schuer féle intézmény is előkészített Annabergben. Tehát a „nagyhatalmi” politika is feltűnik – s mindez a hímtagok kapcsán. Három nemi szerv, három férfi, három korszak és három világ. 1989 immár egyesült Berlinjében éppúgy ott kísért a Harmadik Birodalom, mint a kommunizmus; a kommunizmus (pontosabban a magyar szocializmus) valóságában ott lappanganak azok a szálak, amelyek a Harmadik Birodalomhoz is visszavezetnek.

Párhuzamosak hát a történetek? Legalább annyira azok, mint amennyire ismétlődőek is. De közben el is távolodnak egymástól, máskor közelítenek, gyakran pedig összefonódnak, egybehurkolódnak és összegabalyodnak. Ami a párhuzamosokra nem jellemző – csak állítólag a végtelenben. Úgy párhuzamosak ezek a történetek, hogy a végtelen is ott kísért bennük. Nem valahol távol, a világ végén túl, ahol a párhuzamosok majd találkoznak, hanem itt, ebben a világban, ebben a realitásban, amelyet hétköznapi tapasztalataink alapján kizárólagosnak szoktunk tartani, de amely alatt és mögött mégis végtelen mély rések vannak. Ezekben a résekben találkoznak a párhuzamosok. És ezekben a résekben mutatkozik meg a maga pórségében, hogy valami mély, az egyes emberi sorsokkal szemben kíméletlenül közönyös ismétlődés húzódik mindennek a mélyén. Mint az említett hímtagok esetében is. Minden különbözőség ellenére ez az ismétlődés teszi hasonlóvá és párhuzamossá a sorsokat és életket. Az életnek „mintha nem volna tán más / dolga, mint az utánzás”, írja William Wordsworth (*Óda: A halhatatlanság sejtelve a kora gyermekkor emlékeiből*). És ugyanebben a költeményében írja ezt is:

„Születésünk csak álom s feledés:
létünk csillaga, lelkünk, mely velünk kél,
messziről ered, és
véget nem mivelünk ér:

nem teljesen emléktelen,
és nem egészen védtelen”

(Ferencz Győző fordítása)

Ez számomra ennek a regénynek a legnagyobb rejtélye: hogy mennyire mondhatjuk sajátunkénak a létünket, ha egyszer a csillaga messziről ered és nem mivelünk ér véget?