

3. *Ki nevet a végén?*

Nem vigaszként, hanem tényként jegyzem meg, hogy az új mitológia megteremtése a németeknek sem sikerült. Születtek ugyan jelentős művek, mint például Friedrich Schlegel *Lucinde* (1799), vagy Novalis *Heinrich von Ofterdingen* (1802) című munkái, ezek azonban inkább privátmitológiák megvalósulásai voltak, melyek éppen a nagy közös összekötő eszme szerepét nem voltak képesek eljátszani. A talán utolsó nagyszabású kísérlet egyébként már a 20. század elejére esik, Theodor Däubler *Északi fény* [Nordlicht] című harmincezer soros, grandiózus eposza ugyanis 1910-ben jelent meg. Akkor már nem érdekelt senkit, az egy elméleti gondolkodó Carl Schmitt kivül, aki egész kis könyvet szentelt a méltatásának<sup>34</sup>. Ha valaki beleolvas Däubler munkájába, hihetetlen látomásokkal és fantáziaképekkel szembesülhet, melyek a magyar olvasót Weöres Sándor költői világának különös teremtményeire emlékezteti. Egyetlen nagy különbséggel: Weöres Sándor elsősorban és direkt módon nem nemzetet építeni és szolgálni, hanem szórakoztatni akart sajátos mitológiateremtésen alapuló költészettel. S ez sikerült is neki. Munkáinak egy része viszont (mintegy mellékesen) egymás után felnövekvő nemzedékek egész sorának vált gyermekkorban gyökerező közös mitológiájává; a történet végén tehát Weöres Sándor nevet.

FRIED ISTVÁN

## „S a ki álmaimban él...”

### RÉSZLET A CSONGOR ÉS TÜNDE ELEMZÉSÉBŐL

*Kalmár nagy útnak s tengernek hiszen,  
S gyakorta értékével oda vész;  
Erőben bízik a hős, s porba dől  
Előbb, mint a hírpályát végzené;  
Áldást esőtől vár a földműves,  
És zöld reményit jég tarolja le.*

(Vörösmarty Mihály: *Kincskeresők*)<sup>1</sup>

A szakirodalom több ízben írta le, hogy elsőnek és sokáig utolsónak Kölcsey Ferenc ismerte föl,<sup>2</sup> ő sem első olvasásra, a *Csongor és Tünde* értékeit. S bár némileg tartózkodó véleményét sokan idézték, nemigen került sor annak a kérdésnek megvitatására: mit tartott/tarthatott odavalónak és oda nem valónak a *Mohács* szerzője, aki említett értekezésével több tekintetben rokon gondolatfutamokat fedezhetett föl a Vörösmarty-színműben<sup>3</sup> (ezt feltehetőleg odavalónak vélte), aligha akadhatott fönn a XIX. század folyamán jó darabig kérdéses színszerűség-előadhatóság problémáján, pedig Vörösmarty feltehetőleg előadásban gondolkodott, legalább is szerette volna a színpadon látni művét. Ellenben a széphistória/népmese-imitáció színműváltozatán eltöprenghetett, hiszen az a mitizálásba hajló meseiség, ami még Balga vagy a „maga módján” Ilma

<sup>34</sup> Carl Schmitt: Theodor Däublers „Nordlicht”, München 1916.

szavaiba is belopakodik, erősen eltér a népköltészet átírásának Kölcsey képviselte módszerétől, még hozzá nem annyira a műfaj igényelte különbözőség okozza Vörösmarty mástípusú „előadás”-át, egy „rendhagyó” drámai actiót, hanem a mesének és mítosznak olyan jellegű egymásra látása, amely jellegzetesen a romantika első német nemzedékének szemléletéből eredeztethető (még akkor is, ha Vörösmarty Novalis-ismeretéről való sejtéseink igen bizonytalanok).<sup>4</sup> Annyi azért megkockáztatható, hogy a későbbi novelláíró Kölcseyt – a helyenként felbukkanó ironikus történetmondás ellenére – egész világ választja el a német korai romantika prózai epikájától, míg Vörösmarty „mesenovellái”-ban azért egy tüzetesebb elemzés rá tudna mutatni az odavezető szájakra. Az a fajta drámaírás, amely egyértelműen elnyerhette a *Himnusz* szerzőjének tetszését, nem a *Csongor és Tünde* dramaturgiájában jelölhető meg: az itt kimutatható látszólagos megokolatlanságok – mint amilyenek például Mirigy Csongor-ellenes indulatát jelölte meg a kutatás – jórészt ellenkeznek a kortársi, némileg a klasszicizmus szentesítette követelményekkel, a logikus, ok-okozati alapú fölépítést hangsúlyozó nézetekkel, de legalább olyan mértékben drámaellenesnek lehetett elkönyvelni a nyelviségnek előtérbe kerülését a drámai akcióval szemben. Németh Antal rendezői gyakorlatára igazolni látszik, hogy bizonyos színházi-színpadai felfogás szerint a monológok szinte eljátszhatatlanul terjedelmeseknek tetszenek, kiváltképpen akkor, ha valójában egy dialógus részei.<sup>5</sup> Más kérdés, hogy Kölcseynek is, Vörösmartynek is az 1820-as esztendő végére igen csekély volt a színházi „élménye”, és a magyar nyelvű színjátszás, a néhány kiemelkedően jeles művész ellenére, még nem nagyon mutatkozott képesnek összetettebb, verses mű előadására. Pedig a hazai német színjátszásban, a színházakhoz érkező vendégművészekben követhető mintát találhatott. Éppen ezért Kölcseynek nehézséget okozhatott a *Csongor és Tünde* beillesztése a hazai (irodalmi? drámaszerzői?) hagyományba. Hiszen részleteiben a zenés színművek felé mutathatott: az éneknek fontos helyeken jut szerep; más részleteiben Shakespeare felé, a kutatás teljes joggal emlegethette a *Szentivánéji álommal* való rokonságot;<sup>6</sup> Ernyi Mihálynak Staud Géza<sup>7</sup> meg általam kiemelt színműve<sup>8</sup> viszont Wielandot állíthatta volna a figyelem középpontjába. Megint más kérdés, hogy talán nem teljesen vagy nem kizárólag a Szauder József által javasolt *Oberont* kellene vizsgálni,<sup>9</sup> hanem a *Dschinnistan* ál-keleti mesevilágát, mint arra már céloztam.<sup>10</sup> Ugyanis a lényegében racionalista-didaktikus wielandi mese elemeiben föllelhető az igény az univerzalizmusra, a történet mögött megbúvó történetre, amely a kalandregényes fordulatokban filozofikusabb létértelmezői aspektus óvatos jelenlétére engedhet következtetni. S amiként átértékelődik a (wielandi) mese a német koraromantikában, és a felvilágosodás eredendően hasznossági és nevelői célzata szerint formált történetfejlesztésből a „befelé vezető titokkal teljes út” lesz,<sup>11</sup> akként Vörösmarty művében a népi, fél-népi, „ponyva”-hagyományt át- és újraírja a romantika kozmogóniájának általa körvonalazódó felfogása, amelybe még a felvilágosodás szemléletéből (szimbolikájából) is áthasonul annak jó néhány eleme. Miképpen átértékelődik a Molière-től vagy (még inkább a spanyoloktól) „örökölt” tükördramaturgia, a fenn és lenn párhuzamossága, a világ „kétszintességének” tudatosulása,<sup>12</sup> tudatosítása, persze, Vörösmartynál jóval összetettebben, mint esetleges magyar elődei-nél. Itt jegyzem meg, hogy Kölcsey szintén olvasója volt (egészen bizonyosan) Lope de Vegának,<sup>13</sup> legalább is a hatás-befogadás értelmezésekor egy ízben a spanyol szerző egy tanító költeményét idézte (talán spanyol, esetleg francia forrásból).

Egyelőre legfeljebb ily módon, közvetetten lehet következtetni Kölcsey sajnos bővebben ki nem fejtett állásfoglalásának összetevőire. Minthogy magánlevélben szolt

a *Csongor és Tündér*ről, nem pedig egy elméleti értekezés keretében, odavetettnek is minősíthető, bár hangsúlyos megjegyzése nem került az irodalomtörténet művelőinek szótárába, nem Kölcseyre hivatkozva fogalmazódnak a mű dramaturgiai esendőségéről szóló klasszicizálóan normatív esztétikai elvárást érzékeltető állásfoglalások. Egyenesen következtethető innen, hogy a *Csongor és Tünde* teljes értékű elismertsége a hagyománytörténet egy másik fordulóján valósul meg, jóllehet esetleges félreértésektől nem mentesen. A színszerűség elvének új felfogását jelenti egyfelől, hogy a *Csongor és Tündét* az a Paulay Ede viszi színre, aki *Az ember tragédiájában* nem pusztán a fausti típusú emberiségkölteményt fedezi föl, hanem az eljátszható színdarabot is. A színrevitel időpontja is fontosnak tetszik: 1879. december 1. Akkor már megszülettek a legsikeresebbnek minősíthető újromantikus színművek<sup>14</sup> (Rákosi Jenő *Aesopusa* 1866-os, Dóczi Lajos több nyelvre lefordított *Csókeja* 1871-es), amelyek Shakespeare-vígjátékok külsőségeit átveve intencionálják (inkább: intencionálhatják) kapcsolódásukat a *Csongor és Tündéhez*, a szerelmi tematika, a vígjátéki hagyomány továbbbéltetése a nyelvi virtuozitásnak szinte „kirakatba” helyezése, általában a verses forma, ugyanakkor a shakespeare-i létbölcséletnek közhelyességbe fullasztása Vörösmarty színművének mintegy újromantikus olvasatát kínálja föl. Az azonban az évszámok egybeesésével igazolható, hogy megkönnyíthette a *Csongor és Tünde* színrevitelének megvalósítását, előkészíthette, együtt a Shakespeare-vígjátékok és/vagy „regényes” színművek magyar fordításának népszerűsödésével (Rákosi Jenő fordította a kor nyelvi színvonalán a *Love's Labour's Lost*-ot), a korábban előadhatatlannak, könyvdrámának vélt színművek színészi-nézői befogadását. Ebbe az értelmezési körbe szeretném vonni Babits Mihálynak Vörösmarty-elemzését is.<sup>15</sup> A világirodalmi környezetből a romantikus-szimbolikus mesedráma előbb európai, majd magyar meghonosodását emelném ki, a mesedráma két jelzőjével a kétfajta „stílus” és írói magatartás egymást értelmező voltára szeretném felhívni a figyelmet. A jóval előbb „egyfelől”-lel bevezetett gondolatfüzért itt folytatom a *másfelől*-lel. Ugyanis Babits Mihály felfogása már messze nem az újromantikuskoké. Annak ellenére nem, hogy a mesedráma írásának ő is áldozott; lényegében *A férfi Vörösmarty* meg *A második ének*<sup>16</sup> megírását nem sok idő választja el egymástól, s ha *A második ének* pásztorból lett királyfija ugyan nem a maga Tündéjét keresi, de keresésének jellemzéséül akár föl is lehetne használni Babits szavait: „lázás, öröklő, nyomtalan”; s ha némileg megrója a *Csongor és Tündét* a befejezéséért, amely a tragédiát visszahajlítja a mesébe (az én véleményem más), a maga mesedramáját egy egzisztencialista befejezés felé tereli: a végső fölismerés a Halál „hegyérűl” történik, addig „Életemen köd volt”. Vörösmarty művének „ködfoszlata” nem a megoldást, hanem a lezárást készíti elő, Babits következetesebbnek látszik. Igaz, hogy az Árgirus-széphistória meg a balatoni kecskekörmök „hagyománya” különféle irányokba terelik a szerzőket. Annyit még egyszer hangsúlyoznék, hogy Babits tanulmányát a drámafelfogásnak egy világirodalmi fordulata előzte meg, amely a szimbolizmusnak drámai változatát hozta létre, méghozzá olyan mesei tárgyak, imaginárius térben és időben játszódó történetek színpadi megformálását, amelyek a kortárs szimbólumfelfogásokkal rokoníthatók.<sup>17</sup> A magyar „szak”-irodalomból talán Marót Károly szimbólum-meghatározását érdemes idézni. A klasszika filológus értekező a modern francia költészetre (és nem mellékesen Ady Endrére) építi jelképfelfogását, legalábbis az ő lírájuk a bizonyító példa, ám fejtegetéséből nem annyira a szimbolizmus szimbólumértelmezése olvasható ki, mint inkább az a lehetőség, amely a romantika több alkotását megidézve is alkalmasnak bizonyulhat a XX. század elejéről visszatekintve a szimbólum általános jel-

lemzésére. Ugyanis Babits Mihály „perújítása” Vörösmarty életművének ügyében, kiváltképpen a *Csongor és Tünde* újraértékelésében, kapcsolatba hozható a szimbólum újraértelmezésével, és így a romantika és a századfordulós modernség viszonyrendszerbe állításával. A romantikára (vissza)utaló babitsi mesedráma, *A második ének* részben továbbgondolja a (boldogság)keresés létértelmezéssé emelésének romantikus kérdésfeltevéseit, részben a mesének a mitikus időbe és térbe növelését tematizálja. Ezt megfontolva Marót Károly szimbólummeghatározását a *Csongor és Tünde* értelmezésében sem tartom teljesen mellőzhetőnek; sőt: mint „összetett jelenség”, mint „elképzelés”, illetőleg, mint a Marót által adott leírás más összetevője, Vörösmarty műépítési stratégiájában sem egészen elhanyagolható a szimbólumnak illetén felfogása:

„A szimbólum már annyiban is összetett jelenség, hogy nem magukkal a tárgyakkal, hanem egymáshoz való vonatkozásaikkal vagy helyesebben: hasonlóságuk egy vagy több különböző oldalának tudatával foglalkozik. Képzése általában észrevések és elképzelések összeolvasztásából áll. Ehhez képest elsősorban tárgyi tudatunk primarius formáinak, ú.m. érzésnek, észrevevésnek, emlékezésnek és elképzelésnek az összességét igényli. Ezenkívül a szimbólum képzés teljessé tételére szükségeltetik még az asszociáció, analógia, fantázia, érzésáttétel és last but not least a szuggesztio.”<sup>18</sup>

A tárgyköltészet és a bölcelet iránt intenzíven érdeklődő Babits Mihály föltehetőleg örömmel fedezte föl Vörösmartyban azt a romantikus költőt, aki, eltérően az átlagromantikus szubjektumfelfogástól, éppen a *Csongor és Tünde*ben egyként élt a korábbi korszakok allegorizáló modorával, nem utolsósorban Csongor állandósuló öndefiníciós zavarainak az absztrakciók révén kifejeződő elhatárolási törekvéseiben, és a romantikának olyan típusú zenei konstrukciójával, amely vezérmotívumokkal él, illetőleg a kisebb poétikai egységek műszervező erejét használja ki, így például a verselési fajták nem pusztán a hangulati-szituációs tényezők jelzésére szolgálnak, hanem modalitásuk segítségével egymással vitában álló „világok” megszólaltatására is, miközben gazdag utalásrendszerük fölidézhetheti a verseléshez kapcsolódó előd költői „világ”-okat. Megint *A második ének* nyelvi rétegeire utalok: a mesedráma felbukkan a kortárs poétikák ironizáló jellemzése, az előd Garay Jánost megidéző helyi vonatkozás, a századfordulós modernség művész(et)-felfogása, jóllehet a páros rímű tizenkettősök árján ringatózik a történet. Annak ellenére, hogy az irodalmi paródia, a költői önmeghatározás, a meseiség és zeneiség összefüggéseiből egymás mellé rendelt „nyelvjátékok” teszik lehetővé a belépést a műbe. *A második ének* értelmezése ilyesmódon az eddiginél talán több fényt deríthet Babits Mihály *Csongor és Tünde* értelmezésére, és a kettős áttétel révén (nevezetesen a Babits-értelmezés értelmezésével) a *Csongor és Tünde* nyelvi rétegzettség, az ezt strukturáló motívumhálózat elemzése újabb szempontokkal gyarapul. Arról lehetne ugyanis beszélni: miképpen mozdul el (nem elsősorban a XIX. századi Vörösmarty-értelmezés hagyományára, hanem inkább) a magyar romantikának az irodalomtörténeti gondolkodásban elfoglalt helye azáltal, hogy a XX. század eleji szimbólumfelfogás elmélete és (babitsi) gyakorlata megteremti addig kellőképpen figyelembe nem vett viszonyrendszerét. A *Csongor és Tünde* kitüntetett pozíciójára Kölcsey Ferenc talán azért (is) figyelmeztetett, mert a mű harmadszori olvastán föltett előtte a (magyar) romantika határhelyzetben-léte, kiváltképpen Vörösmarty igyekezete olyan dilemmák tudatosítására, amelyek a maga költői és gondolkodói pályáján, nem egyszer önkorrekciónak megnyilatkozásaként, több ízben fölmerültek: *A régi várban* Kisfaludy Sándorra emlékeztető „rom”-költészetét a *Huszt* írja át, a *Mohács* prózájával együtt módosítva a múltszemlélet érzelmes változatát. A *Csongor és Tünde*ben, már

a nyitányban, akképpen ingadozik a beszélő (Csongor) a grammatikai múlt meg a jelen idő között, hogy a múlt időbe, a megtörténtbe sorolja a biográfiára utaló eseménymozaikokat, a szimbólum-összetevőként számba jöhető mozaikok viszont a jelen időt képviselik, s egyben megcsendítik azt a vezérmotívumot, amely a századfordulós modernségben visszhangozhat (S a ki álmaimban él... S lelke vágy szárnyára kél... Milly utálatos zavart szól, Szép s rutakból összeszöve...). Csakhogy a múlt nem feltétlenül lezárt időszakaszt jelöl, mint ahogy a jelen sem a teljes bizonyosság jegyében formálódik. Részint egymásra/egymásba játszik jelen és múlt, így alapozódik meg Csongor időiség-tudata: a múlt hányattatásaival kezdi, de már a harmadik sorban ott a jelen idő, és az első mondatzárásig (az első öt sor!) 2–1–2 a múlt és a jelen idő megoszlása. A múltba foglalt jelen mindkét szituáltság nyitottságára engedhet következtetni, a határok elmosódottságára, és egyben talán arra is, hogy a múlt éppen úgy folytatódik a jelenben, miként a jelen sem az állandósultság, könnyen (továbbgondolható, továbbzengő) múlttá válhat. Hiszen aki Csongor álmaiban él, az vele volt a múltban (amikor minden országot bejárt), dicsőként, égi szépként „alakult” már akkor, amikor még nem lelt rá. A továbbiakban a jelen képpé változik, ha úgy tetszik, természeté, olyan azonosítás/azonosulás részese lesz Csongor, amely kiszolgáltatottságát idézi meg, a tárgy (levél) révén történő megszemélyesedés alanyaként. Alany és tárgy a költői képben válik eggyé, hogy innen a romantika toposzával az álom–valóság gondolati egybejátszhatóságát készítse elő. Igaz, hogy a *S lelke a vágy szárnyára kél*. passzus gondolati egységként artikulálódik, a mondat végén lelhető írásjel zárást jelez. Elválasztódásról azonban nemigen van szó: inkább egy oppozíció tudatosodásáról, fent és lent, vágykép és érzékelés együttes fölbukkanásáról, amely szintén vezérmotívumként húzódik végig a *Csongor és Tündén*. Hiszen, ha a hős önnön pozícionáltságát úgy határozza meg, hogy lelke vágy szárnyára kél, a következő mondatban leszállni kényszerül a földre, mivel a látható tűnik a szemébe, az nevezetesen, amely különféle alakban, különféle megnyilatkozási formákban, különféle jelentéslehetőségek által akadályozza és ösztönzi, félrevezeti és visszatéríti Csongort, egyben rádöbbeneti vágyképzetének és vágyképzete általa adott értelmezésének fenyegetettségére, megint az oppozíció később megnevezett alakváltozatára: a szép és a rút „összeszó”-ttségére. A fent meg a lent, a látszat meg a valóság úgy kerül azonban oppozícióba, hogy a dráma előbb meghatározza a szereplői viszonyokat, sőt, magát a szerepeket is (innen a visszavetíthetőség Molière-re és a spanyolokra), nem kevésbé az értelmezendő helyzeteket. S hogy éppen a középen virít az almatő, amely *három ellenző világra* ágazik szét, szintén első megfogalmazódása vágykivetülésnek és érzékelésnek, egységnek és azt többszöröző hármasságnak, egy és ugyanazon lényeg érzéki formájának és létváltozatoknak. Az új jelenség, új csoda előtt lenyűgözve álló és egyelőre a jelentésadásokkal kísérletező, némileg tanácstalan Csongor alább mélyebbre hatol, s a külsőre vonatkozó leírástól eljut a határig, ahol a belső kezdődik: az álom, amelyben ugyan korábban már testet öltött vagy testet öltetni készülő a vágykép, de amely egy befelé teendő, titkokkal teljes út során járható végig. A csillag, gyöngy és földi ág a néven nevező(dés) próbája, ám ez a névadás egyelőre a láthatóra épül. A vágykivetülésben azonban ott rejlik a megnevezésnek a nem láthatót is magába foglaló, nem csekély hányada, a valódi névhez találás igénye:

*Ösmeretlen kéz csodája  
Állsz előttem, s a kopárral  
Életet, fényt, gazdagságot  
S hintesz álmat a sovártra,*

*Mint tebessem, mint lebet,  
Hogy ne nyomjon engem álom,  
S megláthassam kincsedet.*

Két mozzanatot emelek ki az idézetből: az élet, a fény, a gazdagság három létforma allegóriájaként (is) funkcionálhat, mindenesetre nem pusztán a látható más szavakkal történő leírása, hanem kísérlet a nem láthatóhoz, inkább kikövetkeztethetőhöz közéletésre, de talán az elképzelés és a lényeg közötti távolság áthidalására is. Ekkor (és egy jó darabig) Csongor még elfordulni látszik attól, amivel (vissza)érkezett: akkor még legalább álmaiban él(t) a dicső, az égi szép, azóta „félíg dicső ég”-ként üdvözölte kertje új lakóját, hogy megismerje tévedését, az álom ambivalenciáját: a „sovár” álomba merülése az egy és három lényegi azonosságra döbbenéssel együtt lesz „jelentéses”, ugyanakkor az álom realizálódását, „félíg föld”-ként jelenlévővé válását elgondoló Csongor nem mer, nem akar belépni önnön álmába. Az álom részint üdvöt ígérő, részint fenyegető voltában nemcsak a fent és lent (föld-ég) megosztottságát tanúsítja, hanem a befelé teendő út rejtelmét is előre vetíti. A névadással kísérletező elbizonytalanodik („Mondd, minek nevezzem őt, A nem földit, a dicsőt?”): a rímekkel szűkebb térbe vont kérdés csupán ismétlésre, változatra enged lehetőséget, a dicsőhöz, az égi széphez jut megint el; ám egyúttal önnön szavaira is reflektál. Az égi szép mellé előbb a hármasságban megnyilatkozó egy lép, majd az oppozíció szerinti megosztás (félíg föld, félíg dicső ég): a makacs ismétlődések nem kizárólag a motivikus szerkesztésre figyelemztetnek, hanem a kétkedővé válni kezdő, bizonyosságához ragaszkodó Csongor néven nevező szándékára is, amely a továbbiakban sem leli föl (egyelőre) önnön álomfejtésének legcélszerűbbnek mutakozható gesztusait. Mivel egyfelől:

*Hattyú szálla távol égből,  
Lassú dal volt subogása,  
Boldog álom láthatása*

(ekképpen az érzéki megismerés hang- és látványképzete alakulhat át boldog álommá), másfelől viszont Csongor hagyja elcsengeni a tagolt énekszót, az intés, a bejelentés értelmezést talán nem is igénylő dalát:

*Álom, álom  
Édes álom,  
Szállj a csendes föld fölé;  
Minden őrszem  
Húnyjon, csak nem  
A várt s váró kedvesé.*

Csongor reflexiója elmarad, nem érti, hogy az énekszó neki szól, vágykivetülése célt keresve tévedez az éjféllé vált világban. Hiába ismétli(!) a dal első két sorát, a maga beszédéhez ragaszkodik: nem lép be a dal fölkínálta nyelvbe (a megváltozott versformába), gondolatai vágy és kétség között maradnak: „Álom, álom, édes álom, Ah most csak ne légy halálom”.<sup>19</sup> Rejtőzködésével egyelőre kivonul a történetből, és átadja a keresés meg a szóra találás feladatát Tündének. Tünde nem kevésbé él oppozíciókkal, mint Csongor, csakhogy nála a távol meg a közel, az ott és az itt költözik képi formába, hogy megfelelő választ adhasson Csongornak, álmait a maga álmaival realizálja („A fő kincs a szerelem, Szép világa álmaimnak”). A kurta egymásra találást követő el-

válás a szavak, „motívumok” visszavonásának jegyében történik, Tünde vágyainak álmaid remélte honra lelne, Csongor majd „tündérialmaim világát” érzi elborulni. Ami a két kijelentés között van, Ilma enigmatikus tanácsa a hármastól, amelyből a „közepső célra jut”. Tünde a talminak bizonyult külső boldogságot belsővé gondolja, s a váró meg a várt szerelmes „képzetét” úgy éli a magáévá, hogy természeti hasonlatával a reménytelenségből kibukó halvány remény esélyét engedi láttatni. Csongor keresése határozottabb formát ölt, minekelőtte az, álom-halálom lehetőséget új változatban képzelte el: „Volt-e? vagy csak álmodám? És az ének költeménye Font körül e gyász tünettel?” Ugyancsak Csongor gondolata téved rá (ismét) a fönt-lent dichotómiára, valamint a jelen-lét és a nem-lét választóvonalára. Mindez újra talányos szavakban foglaldódik egybe, az elválás bizonyossága és az újra föllelés eshetősége szinte egymást egészíti ki. Közben azonban ott a mondat: „Még, ha föld ez, és az ég”, visszaidézve a fönt és lent között hányódó lét kettősségét.

Mielőtt a drámai expozíciót a keresésbe átvezető monológra térnék, az álom-motívum egy mellékesnek tetsző elágazására figyelmeztetnék. Csongoron és Tüнден kívül Mirigy előbb félrevezetésként beszéli el álomba hullását; „Csak álom”-ként aposztrofálja az almatót és a körülötte történeteket, alább viszont azt kénytelen beismeri, hogy „Engem is pedig lesújt a Bűvös álom ón hatalma”, jelezvén, hogy éppen az álom fosztja meg a látástól, nem dacolhatván azzal a rendeléssel, hogy csak az arra méltó hatolhat által az álmon. Ugyanakkor az almató egyszerre idézi föl a szakrális és a termékenység szimbólumot, az előbbihez Dante terzináját gondolhatjuk (Mint a mennyei Almafa virágát/ mely vágyra gyűjtja az angyalokat,/ s égi lakóknak örök lakomát ad), az utóbbihoz a Heszeridák kertjét (többek között), erről a *Tudományos Gyűjteményben* Vörösmarty cikkben emlékezett meg.

Amikor Csongor magára marad Ilma intésével, megtagadni látszik mindazt, ami eddig „világ”-ában fokozatosan jelentéssel telítődött. A föld és az ég átalakzatban kerül elő, s ezzel együtt vonódik vissza, ami jelentéssé összegződhetett volna. A kert földje és a kert földje fölött magasodó ég ilymódon elveszíti létezésének jogosultságát, amiként a minden országot, minden messze tartományt bejáró, külső keresés célállanná lesz. Tünde és Ilma föllelése immár nem lehetséges az átkóborolt világban, sem Üdlok, sem a hármastól út nem jelöl evilági kereséssel elérhető helyet. A befelé vezető úton kell elindulnia annak, aki az egyszer megpillantott dicső, égi szép nyomába akar eredni; aki önmagához (is) el kíván jutni. Csongor szavai már nem sejtetik, kimondják keresése irányát. Miután a föld vadon lesz, a bejárható föld belső tájékként lesz bejárhatóvá: „szívemben Végtelen vadon nyílik, S benne bujdosik szerelmem Boldogsága romjain...” (A korábbi változatban még határozottabban: Félelem, remény között). Az útról szőtt elképzelés a korábban elmondottak új szerkezetbe állítása, végeredményben a motívumvariálás lehetősége jelzi a vándorlás kezdetét:

*Tündérhonban üdlokön,  
Virrad ékes hajnalon...*

*Ah, tán ez, kit szívdobogva  
Vártam annyi hajnalon (...)  
Mondd el, fényes üdloköt  
Tündérhonban hol keressem.*

*Arra, mint vihar, ragadnak  
Öt, óhajtó vágyaim.  
Nincs nyugalmam, életem nincs...*

*Most mint felkapott levél,  
Kit süvöltve hord a szél  
Nyugtalan vagyok magamban...*

Mindeddig Csongor szüleinek kertjében voltunk, megjelölt centrummal, a színi utasítás szerint: „Középpütt magányosan virágzó tündérfa áll”, Csongor idevonatkoztatható mondatát már idéztem. A *közép* láthatósága, szinte azt mondhatnám: „realitása”, a minduntalan hivatkozott hármasság ellenére, egy lehetséges elrendeződés esélyét kínálja föl, a föld meg az ég között, a „kopár tető”-n, tehát sem nem egészen fönn, sem nem egészen lenn; mindez a Mirigy koholta „teremtéstörténet”-et beleértve a mese esetlegesen fantasztikumba hajló, mégis külső jelenségekre koncentráló történetdarabjai fűzérével kecsegtetett. A hármasság jelentésének megannyi körülírási kísérlete azonban eltérít a mesei konvenciótól, és egy összetettebb, a szimbólumképzést eredményező asszociációs, analógiás megszólalás, leírás, értelmezés esélyét növeli, legalább is olyan motívumsor szerveződését készíti elő, amely feltétlenül hozzájárulás a szimbólummal alakuláshoz, illetőleg egy-egy motívum összegződésekor annak szimbólumként való olvasásához. A hármasság útról Ilmától értesülünk, amit mond, idézőjelben áll. Ilma válasza nem oszlatja el Csongor kétségeit („... merre menjek, Napkeletre, napnyugatra), mivel mesedramánk hőse, még mindig egy centrum bűvöletében, határozottabb iránymegjelölést igényel. Az első változatban e szavakat még egy sor követte: „Egre földre vagy pokolra”, amely a mitikus kozmogóniát (Dante?) leplezetlenebbül hozza be a történetbe. Ám Vörösmarty kihúzta ezeket a sorokat, az eddigi „hármasság”-okat ez új elem talán gyengítette volna. Ám az valószínűsíthető, hogy némileg semlegesítette volna azt, ami valójában a magára maradó Csongor replikája Ilma idézőjeles szavaira. Mint ahogy az első változatban Ilma így szólt volna: „Dél felé van egy bagolytorony”, illetőleg: „A toronyban vén bagoly”, illetőleg: „A bagolynak egy szeme”, illetőleg: „Dél felé a hármasság út.”<sup>20</sup> Valamennyi korábbi változat az Ilmához egyébként teljesen illő meseiség megfogalmazódása, csak annyira enigmatikusak, mint a mesékben az útba igazítások általában. Csakhogy itt nem a mesehős útjáról, kereséséről van szó. Az idézőjeles három(!) sor egy centrált világot ígér, a középső út vezet célhoz, Csongor keserves ráismerése jelzi, hogy kozmikus vándorútján neki kell rálelnie a középpontra, illetőleg neki kell eldöntenie majd, melyik a három közül a középpont. Ilma szavai nem sejtetnek túlságosan bonyolult feladatot: mintha Csongor eldöntendő kérdésére válaszolnának. Hiszen Csongor lehetőségekben gondolkodik, s bár tájmegjelölései nélkülülök a konkrétságot, inkább egy bináris oppozíciót neveznek meg, valójában e vándorút kezdetén Csongor nem tudatosítja önmaga számára: el kell szakadnia a konvenciókba ragadt megnevezésektől, újra kell értékelnie teret és időt, hogy a számára szokatlan téridőben megteendő „kaland” részese lehessen. Az Ilmától tudakolt „Napkeletre, napnyugatra” a Fejedelem szavaiban köszön vissza: „Ti napkeletre, napnyugatra ti, Hatalmamat hordozza kardotok”, szinte újramondva az eltévesztett képzelődés „igéit”. A Fejedelem eleve szereplője a kozmikus térben/időben<sup>21</sup> lejátszódó akciónak, ám beszédének rájátszása a történelminek hitt személyiségre (a Don Carlos II. Fülöpjére vagy éppen a majdnem kortárs napóleoni eszmében *alakot* kapó szubjektumra) a „profánban” helyezi el a teret, amelyen úrrá szeretne lenni. Csongor kétségei a Fejedelem bizonyosságai, olyannyira, hogy a Fejedelem a maga pozícióját középpontnak tételezi (mivel tőle napkeletre, napnyugatra küldi seregeit); az általa megjelölt hely lenne tehát a szakralitása. Csongor ellenben a középpontját elveszített személyiséget példázza, aki éppen ezt szeretné föllelni. Ilma talánya esélyt ad számára. Az idézőjel (amelyről már volt szó) nem egyszerűen arra látszik utalni, hogy Ilma közvetít, a mástól hallottat ismétli, a szó szerinti idézés idézőjel révén mintegy szavain kívül marad, hanem – ki tudja, mennyire beavatottan – tárgy- és képzettörténeti sorba illeszti Csongor sorstör-



ténetét, legfőképpen azért, hogy a hármas utak antik-mitológiai vonatkozásaihoz utal. S ha Csongor első reakciója az értetlenségé, a kétségbeesésé, a bevezető monológ (mint láttuk) a fölidézése is, az újramondottak egyben újragondoltatják az eddigieket, ami itt azt jelentheti, hogy Csongor aláveti magát mindannak, amit Ilma szavaiból kikövetkeztet. Ha bevezető monológjában lelke vágy szárnyára kél, akkor Ilma szavait „lereagáló”, a jelenetet csattanóval záró, a rímek révén hangsúlyokat kijelölő monológjában magatartásának változását adja tudtul: „Arra, mint vihar, ragadnak, Őt óhajtó vágyaim”. Így magánosságát panaszló, képviséggé megjelölt kezdő önmeghatározása felülíratik, az aktív keresőből „passzív” kereső lesz, a tudatos személyiségből, aki irányítaná vágyait, a vágy által erővel irányított szereplője annak az eljövendő történesorozatnak, amelynek inkább nézője, szinte elszennvedője lesz, mint vezére. Csongor már ebben a monológban megkezdte vándorlását, még ha képzeletben festi is útját a fényből a sötétbe (ezt az utat Tündének is meg kell tennie az Éjhez zárándokolván). Az aktivitásból átváltás a passzivitásba nem a drámai actiók bonyolításában viszonylag kevésbé járatos szerző botladozása a színszerűség és a „könyv”-dráma között, hanem a tudatos-tudattalan határára ért szubjektum elbizonytalanodása a kozmikus tér/idő előtt. Amennyiben Csongor a továbbiakban viharként ragadják vágyai, hogy Ilma szavait sorstörténetre lefordítva, elhagyja eddig honos terét/idejét, kiszolgáltatottja lesz annak, ami fölött immár nem lehet úr (vágyairól van szó). Ilyeténképpen további „kapcsolatait”, a látottakhoz fűződő viszonyát ez a vágy határozza meg, szűkebb értelemben a *valahová* eljutás szándéka (csak a nevet ismeri, az utat keresni fogja), tágabb értelemben az önértés, önmegismerés kalandjába veti magát, és ezt találkozásai során egyre inkább tudatosítja (már csak azzal is, hogy a hármas útra újólág fellépve „eset-tanulmányában” emberiség-történetet tár föl, a maga kalandját összemberi tapasztalattá dimenzionálja: személyes hányattatásait panaszló trochausait a tízes/tizenegyes jambusokra cserélve föl). Tágabb értelemben: már ekkor eltávolít a följebb leírt szándéktól, amikor például az eredetileg *andalítónak* minősített vágyat részint konkretizálja (őt óhajtó), részint radikalizálja, hogy ezáltal a vágy intenzitásának, érzéki kicsengésének adekvát nyelvi formát kölcsönözzön. Az *andalító* az érzékenységek szókincséből való, ez viszont Vörösmartynak a soha teljesen el nem sajátított, az előd szerzők világát megtagadott költőiségét gondolhatná tovább. Csongor későbbi „passzivitás”-a amelyet a dramaturgiai gondolkodás esetleg hibául róhatna föl, ugyan élhetne efféle esz-közzel, csak hogy ezek a mű költői bölcelete ellenében szólnának. Ugyanis az önmegismerés drámája tapasztalatra épül, de nem feltétlenül drámai actióra, inkább archetipusok fölmutatására, önjellemzésre, ezeknek az önjellemzéseknek két szinten artikulálódó kommentárjára. Semmiképpen nem külső konfliktusokra, inkább *elbeszél* cselekvési formákra. Ilma ugyan azt tanácsolja, hogy Csongor járja végig a középső utat, és ez az ő logikája szerint akár a mesei kalandokat előlegezné meg: mint ahogy Balga hányattatásai sok tekintetben rokonok Vörösmarty mesenovelláinak történéseiével. Csongornak azonban rá kell döbbsennie, hogy a látszatra egyszerű döntés, nevezetesen az, hogy melyik a célba juttató középső út, nem határozható meg a szokásos módon. Ilma szavainak idézőjelei nem láthatók (csak olvashatók), a szóbeliségből nemigen következik a vágyak irányultságával egyező tapasztalat. Előbb különféle léthelyzetekkel kell szembesülni ahhoz, hogy az önértés, a Csongornak „rendelt” közép fölismerése megtörténhessen.

Még az első felvonásban – megakasztó mozzanatként – fény derül az önértés/önmeghatározás „kétség”-eire. Csongor elindul újabb vándorútjára, a változó szín való-

ban a megígért helyre vezet: „Sík. Középen hármás út.” A szerzői utasítás folytatása: „Az ördögfiak háromfelől jönnek.”; az ördögfiak lejtsszák jelenetüket, „Mirigy (jó)”, majd Tünde, Ilma „jönnek”, a felvonás záró jelenetét pedig „Mirigy s a manók jönnek”. Csak éppen Csongor nem szerepel többet ebben a felvonásban (hogy a második felvonás kezdő monológjában már első kozmikus „élményé”-ről számoljon be, találkozásáról a végtelennel). Az előbbi változatban a színi utasítás szerint: A Három Manó három felől jó. Az ördögfiak meg a manók a mese szereplői (lehetnének), jóllehet Puck csínytevéseire is emlékeztetnek szavaik. Ezúttal azonban arra hívnám föl a figyelmet, hogy a hármás út első ízben egy mesei-irodalmi, démonológikusba hajló világ helyszínként jelenik meg, Mirigy fölbukkanásával az alvilági vonatkozások erősödnek, egy olyan babonás-rejtelmes, a tudattalannal érintkező víziószerűség merül föl, amely kontrasztban áll akár Csongor, akár Tünde vágyaival, álmaival, megcélzott lételemőségeivel.<sup>22</sup> Egyben mindannak „visszaját”, komor változatát képviseli, ami a vándorút esetleges állomásaiként Csongor előtt földerenghet. Amit Csongor „belső” útjától vár, önnönmagához, képzeletéhez való elérés: az égi szép, a dicső föllelése a veszteség tapasztalatát és a titokkal teljes, éjszakai vándorutat követőleg. Amit viszont az ördögfiak és Mirigy képviselnek, az legfeljebb Balga képzelgéseiben tetszik (részben) föl, az ő hivatkozását a mesére meg az álmoskönyvre a romantikának a XIX. században kevesebbet emlegetett vonásai igazolják. Az a nézet, amely szerint Csongor ideális és Balga reális, Tünde eszményi, Ilma valósba átjátszódozó „világa” részint a Don Quijote párosát idézi, részint egymással komplementer jelenségek dualizmusa, alaposabb szövegolvassal némileg módosítható, inkább beszédmodok különbözőségéről lehetne értekezni. Hiszen amit Balga (meg az ördögfiak és nem utolsósorban Mirigy) kimond(anak), az a romantika éjszakai oldala, árnyoldala, az a fajta jelenés, amely Csongor és Tünde fenyegetettségében nem, ám a második, alantasabb szint képviselőinek megnyilatkozásaiban szemléletesen kaphat alakot. Az első felvonás ördögfiak bevezette fináléját meg a második felvonás elejét (a helyszín közös) egymásra olvasva a kétszinteség jelentése válik árnyaltabbá, egyben a megteendő út rejtelmesebbé, kiváltképpen (Csongor számára is) akkor, amikor Balga tanúsítja egy eddig észrevétlenül maradt világ „valóság”-át. Ezen keresztül azt a típusú mesei értelmezést, amely felülírhatja az álomban élő „idealitást”. Az ördögfiak részt vesznek ebben a felülírásban, Kurrak egy olyan ifjú nőt említ, aki „Szóke volt és halovány”, Berreh szerint „Illy csodát még nem hallottam”, Mirigy szép arany hajjal, a Tündéével, boritaná leányát, a szóke és halovány leányt hármás három éjszakán zavarta föl a vén zsvány, aki lidérces álomból lép elő, ugyanígy neveztetik *csodának* egy hasonló modalitású „rém”-mesei epizód. S ha Tünde meg Ilma hatyúból változott szép leánnyá, Mirigy leányát rókává bűvöli, majd varázsolná vissza, ha az ördögfiak meg nem ették volna, később Mirigy „rút, varacskos régi kővé” változik. A megint csak „szembesíthető” metamorfózisok<sup>23</sup> Csongor korábbi szavai szerint rendeződnek el: „Milly utálatos zavart szól, Szép s rutakból összeszöve”: ami a Csongor és Mirigy párbeszédben végül is jelentéssé lesz, megelevenedik, elvezet a bármily kurta, mégis sorsindító találkozáshoz, Mirigy meg az ördögfiak jeleneteiben a jelentések visszavonódásaként artikulálódik. Mirigy következetesen beszéli a maga nyelvét, amelynek egy változatát az ördögfiak ismétlik meg: „Szép regében halandóknak Bal szerencsét, gyászt huhognak” – halljuk Mirigytól, efféle sorsot szán az ördögfiaknak.

Az ördögfiak és Mirigy hármás útja a titkolt, rejtett, éjszakai világ; amikor Tünde, Ilma jönnek, Tünde első szavai: Ilma, én itt meghalok. S bár a szöveg játékossága mér-

sékli Tünde „világ”-fájdalmát, és az érzékenység szókinszétől még meg nem szabadult Tündét Ilma jellemzésében láttatja, a fenyegetettség tudata továbbkíséri Tündért. Annak ellenére, hogy „a hármás útelő” számukra nem próbatétel vagy a ráismerés, csupán a némi tanácstalanság, utóbb a *jelhagyás* színhelye. Ennek finom ironiája (lesz majd), hogy Csongornak, aki még mindig csak fölfelé néz, meg kell tanulnia lefelé is tekintenie, akár Tündének. Ez azonban csak az első lépés a hármás út középsőjének fölfedezésében. A második felvonás színi utasítása némileg különbözik az első felvonásától: Hármás út vidéke; s ha Ilma útelőt emlegetett, Csongor útvéget nevez meg. Az ördögfiak mesei-csodás eseményeket idéznek föl, Csongor varázskörbe vél belépni, jöhetnek az ördögfiak öröksége a felvonás végén pusztán (előre)jelző funkcióval rendelkeznek. S bár Vörösmarty drámaírói gyakorlata „technikai szempontból”, a színszerűséget tekintve olykor talán elmarasztható, azt bizonyára tudta, hogy egy felvonás csattanójául a színpadra behozott kelléket legalább a következő felvonásban játszattania kell, sőt: a kelléket egy drámai actio elindítójává kell tennie. Miáltal a merőben tárgyi funkció jelképi erővel töltődhet föl. A hármás-egy örökség ambivalenciája (hogy megosztva csupán kellék, viszont hármás egységében része lehet a drámai actionak) megfelelni látszik az eddigi hármasságoknak, melyek a színmű (tárgyi) világában az ismétlődések révén alkottak motívumhálót. Mindez majd a bölcelet síkján fog átértékelődni, mikor Csongor szembesül a léthelyzetek megosztottságával: az általa látott „emblemikus” alakok a lét egy lehetőségét, „parcialitását” képviselik, miközben szituáltságukat totalitásként vagy a totalitást megvalósításra váró lehetőségként élik meg, hogy az utolsó felvonásra kitessék: eltévesztették a hármás út középsőjét, nem a célba juttató úton indultak el, nem ismerték föl sorstörténetük fenyegetettségét.

A második felvonás nyitó monológiában Csongor még régi nyelvét beszéli, némi változtatással ismétli korábbi szavait:

*Milly nem ösmert gondolat,  
Új kívánat, új remény ez...*

*A kívánság, a reménység,  
Int, von, ösztönöz belépnem.*

Ezzel monológja első mondatát vonja vissza: Tévedésnek hármás úta; majd ezt értelmezi, s amint „fellép a hármás útra”, új versformában szólal meg, mintegy érzékelte, útja fordulójához érkezett. A hármás útvég „Mint varázskör áll” előtte. Töprengésre adhat alkalmat e verssor: mint fordítható le. Milyen jelentésben áll itt a varázskör; s az Ilma által fölvázolt színhelyre miért úgy lép Csongor, mint varázskörbe? Kitől származhat ez a varázs? S ha hasonlítottként is, a jelképesből miért lendülünk át a meseibe(?), misztikusba(?), mítikusba(?). Ha a korábbi változatba pillantunk bele, erre utaló szövegre bukkanhatunk: „Hah! melly világ, mi végzetlen ez Itt a három út; A középpontjába(!) lépek...”<sup>24</sup> A ráismerés a világ középpontjára a meseinek a mítikusba átnövését látszik sugallni. Ugyancsak erre mutat, hogy az előző felvonás záró jelenetében „alvilági” szcénának lehetünk nézői. Az előző változat manóiból lettek az ördögfiak; s hogy a kezdetben Csongor Mirigyben nemcsak „gonosz, kaján anyó”-t látott, hanem az alábbiakat is:

*Nénje tán a vén időnek,  
Mint lelánczolt fergeteg  
Zsémbe és zúg...*

legalább is a mesék semlegesíthető „rossz”-ára, ám egyúttal az időlegesen megzabolázott Gonoszra utalhat,<sup>25</sup> az előző jelenet átokformulái e kettős létezéssel nyelvileg iga-

zolódnak. Ugyanis Mirigy fokozatosan fogalmazza átkaik a legvégsőig, a „Vessz meg érte, hogy megetted” köznapiságától egészen a szinte tirádává emelkedő mitikus megbűvölésig, amely az egymás ellen irányuló harag, gyűlölet, marakodás létállapotára kárhóztatja az ördögfiakat. Egyszerre komikus és végzetes Mirigy jelenése, hiszen olyan bosszú mozgatja, amely az antikvitásból ismert testvérviszály képzetét idézheti föl, de amely a jelen esetben a mesei örökségen való civódás humoros nyelvi fordulataiban csúcspontot ér. Ezen a vidéken vonulnak el azok, akiktől Csongor választ vár, és akik a tévutakat példázzák. Egyelőre csak szerelmével érvel az idegen világok ellen, amelynek nyelvében torzultan fedezi föl a maga néhány fordulatát. Hogy a Fejedelem miként rögzíti a földrajzi távolság belátható „mértékegységére”, ami egy kozmikus (belső) vándorlás szava volt, azt már említettem. De a Csongortól varázskörnek nevezett térben a Kalmár az idő varázslójaként jelenik meg, aki „Az éjet nappá, éjjé a napot” hiszi aranyai által átváltoztatni, a Tudós pedig merő költészetté véli kicsinyíteni a „tündérvilág”-ot, ahová Csongor törekszik, s az álmat szinte vizsgametafizikának minősítve vonná be Csongort a maga kétségeinek keretébe. Miközben Csongor kérdésként áll szemben a létehetőségekkel, a példázódó lét, vagy az, amit a varázskörbe lépők létnek neveznek, tévútra irányítaná. Mivel a maguk választását az egyedül helyesnek megnevezve, parcialitásukat – volt róla szó – totalitássá dimenzionálják, és a legcsekélyebb kétség nélkül indulnak tovább a hármas úton, illetőleg a hármas útnak ama elágazásán, amelyen céljukhoz vélnek közelíteni. Ez a cél a legmarkánsabban a Csongornak adott elutasításban körvonalazódik, hiszen a még több gazdagság, a még több uralom, a még több tudás (amely a nem tudás formájában önnön cáfolatává válhat) Csongor interpretációjában negativitásával jelenik meg, a célképzet setétnek, üresnek, határtalannak minősítetik, újra meg újra hármas jelöléssel hangsúlyozva azt, aminek fenyegető árnya a kereső fölé borul. Vörösmarty a világvándorok alakját akként formálta meg, hogy bennük évezredes hagyományba lép; a jelek három hajlamáról töprengő Platon<sup>26</sup> elmélkedik a gondolkodásról, az indulatról, a gyönyörűről, „az egyikkel értünk, a másikkal felindultunk, a harmadikkal pedig sóvárgunk a táplálkozás, szeretekés és más rokon dolgok gyönyörűségére”. S ha a *Csongor és Tünde* allegorikus, középkori színművekre emlékeztető figurái nem feleltethetők meg ugyan közvetlenül a platóni gondolatmenetnek, a Csongort tévútra csábítók képviselik a XIX. századra újragondolt, újra-”tipizált” lelki hajlamokat, amelyeknek önmagukban megjelenése a funkcióvesztés lehetőségével „kecsegtet”. Annál is inkább, mert a Vörösmarty-szövegek mellé rendelhető praetextusok a figurák magahitt beszédét vonják kétségbe, így a Kalmár az Athéni Timonból elvonható tapasztalatot vagy az Ovidiustól eredeztethető (köz)helyet a szerencse forgandóságáról és a (látszat)barátságok esendőségéről,<sup>27</sup> a Fejedelem mögött ott a Napóleonhoz fűződő történelmi tapasztalat, a Tudós pedig valóban szövegszerűen idézi a Faustot. E hármas megoszlás azután Giambattista Vico *Az új tudomány*<sup>28</sup> című művében is roppant jelentőséghez jut, lett légyen szó a korszakok tagolódásáról, a természetjog három fajtájáról, illetőleg a nyelvekről. Egymásból következő, egymásra előre- és visszautaló elemeiről van szó egy átlátható rendszernek, amely a létehetőségekkel operáló Vörösmartynál átíródik, némileg a Novaliséhoz hasonló módon.<sup>29</sup> A német koraromantika szerzője szintén több szinten hozza létre rendszerének „trializmusát”, előbb a szubjektum ösztöneinek a látásban, a gondolkodásban és az érzésben megnyilatkozó hármasságát könyveli el a német poéta, majd az ezekkel összefüggő képességeket, illetőleg az innen magyarázható erőket. E „horizontális” és „vertikális” összefüggések világképi-személyiség-„lélektani” vonatkozások irá-

nyába hosszabbíthatók meg; így ebben az „értelem”-kiterjesztésben Vörösmarty meg személyesített léhelyzeteivel párhuzamosíthatók. A romantika gondolkodásmódjával (kiváltképpen a messzeható német korai romantiká) részint az antikvitás-szemléletet értékelte át, részint a szubjektumfelfogásban érvényesítette szintetizáló igényét, amelyhez műfajt, előadást, nézetrendszert keresett. A *Csongor és Tünde* esetében filológiailag kétséget kizáró bizonyítékunk nincsen (például) az *Athenäum*-olvasásról, Vörösmarty-nak ez az alkotása mégis az „összművészeti” vállalkozás jegyében áll. A különféle lét-szférák egyetlen, „regényes” (romántos!) műben felmutatásával összefüggéseik, egymást átható gondolataik, a hármas útra lépő reprezentánsok révén teljes világ bontakozik ki: a küzdelem Csongorért folyik, evilági meg túlvilági, mesei-mitikus-valóságos erők között. Miközben a megszólalásnak igen változatos formái jelzik a célba vett világok sokrétűségét. Vörösmarty szavakból, szintagmákból, mondatnyi egységekből szövi a mű motívumhálóját, az ismétlések korántsem kusza szövevénye egyben a lehetséges változatokat (is) fölidézi.

A *Csongor és Tünde* az európai romantika fordulópontján született, akkor, amikor jó néhányan a romantikus korszak lezárultát tételezték, ám akkor, amikor a kelet-közép-európai irodalmak egyike-másika éppen megkezdte romantikája kiépítését. A *Csongor és Tünde* egy kereső korszakra tekint vissza, epikus és drámai meg lírai műfajok tapasztalatát ötvözi, és egy kereső, kevésbé epikus, csak részben drámai, ám erőteljesen lírai korszakot előlegez. Irodalmat és zenét találkoztat, bölceletet meg személyiség-értelmezést, szinte eleget téve német korai romantikus igényeknek. Kölcseynek és még inkább Babitsnak igaza volt, nem kevésbé Lukács Györgynek: a *Csongor és Tünde* „igazán organikus alkotás”.<sup>30</sup>

## JEGYZETEK

- <sup>1</sup> A Kincskeresőket és a Csongor és Tündét Vörösmarty Mihály Összes Művei IX. kötete (Bp. 1989.) alapján idézem, némi helyesírási modernizálással, a jegyzetanyagra támaszkodom, mikor az első kidolgozásra hivatkozom.
- <sup>2</sup> Kölcsey levele Bártfay Lászlóhoz 1831. ápr. 9-éről. K. F. levelezése. Válogatás. S. a. r. Szabó G. Zoltán. Bp. 1990. 114. „...a drámai actio nem képzeletim szerént ment”: ennyi a konkrét kifogás.
- <sup>3</sup> Részletesebben tőlem: A magyar emberiségköltemény felé. Palócföld 1987. 1: 29–37.
- <sup>4</sup> Turóczi-Trostler József az éjszaka-költészetben lát közöset költőink között. Vörösmarty mai szemmel. In: Magyar irodalom-világirodalom. Bp. 1961. I:443.
- <sup>5</sup> Németh Antal: Szabó Lőrinc Csongor és Tünde átköltése. Irodalomtörténeti Közlemények 1969. 486–492.
- <sup>6</sup> Csongor és Tünde. A Nemzeti Színház műsorkísérő füzetek (Bp. 1937.) Mohácsi Jenő német nyelvű írása Calderont, Hankiss János francia nyelvű szövege Shakespeare-t, Calderont és Raimundot emlegeti.
- <sup>7</sup> Ernyi Mihály: A tündér alma, avagy Nádír és Nadine. Babonás énekes játék. Kolozsvár 1803., Staud Géza: Az orientalizmus a magyar romantikában. Bp. 1931. 102, 157.
- <sup>8</sup> A Csongor és Tünde forrásvidékéhez. Irodalomtörténet 1990. 328–347.
- <sup>9</sup> Szauder József: Csongor és Tünde. In: A romantika útján. Bp. 1961. 323.
- <sup>10</sup> A 8. sz. jegyzetben i. m.
- <sup>11</sup> Novalis Virágporából (Blütenstaub) idézek. A képzelőerő az eljövendő világot vagy a ma-gasba, vagy a mélybe helyezi, vagy a metempsichózisba, belénk. A világmindenség körüli

- utazásról álmodunk, vajon nincs-e bennünk a világmindenség. Schriften. Zweiter Band. Stuttgart 1965. 418–419.
- <sup>12</sup> A kétszintes drámáról, ezen belül a Csongor és Tündéről: Bécsy Tamás: A drámamodellek és a mai dráma. Bp. 1974. 243–258.
- <sup>13</sup> Vö. bővebben tölem: Filológiai megjegyzések néhány Kölcsey-műhöz. In: „A mag kikél”. Szerk. Taxner-Tóth Ernő. Bp.–Fehérgyarmat 1990. 70, 79–80. Szerkesztői hiba miatt néhány mondat kimaradt a nyomtatott szövegből, Kölcsey egy drámaalakjának Kármán József egy novellájához fűződő viszonyáról szölok.
- <sup>14</sup> Szerb Antal: A magyar újromantikus dráma. Bp. 1927. A Csongor és Tünde hatástörténetéhez: 70, 79–80.
- <sup>15</sup> A férfi Vörösmarty (1911). In: Esszék, tanulmányok. S. a. r.: Belia György. Bp. 1978.
- <sup>16</sup> A második énekből részlet a Nyugat 1911-es évfolyamában jelent meg, a teljes mű önálló kötetben először 1942-ben.
- <sup>17</sup> Maeterlinck kortársi értékeléséhez vö. Lukács György: A modern dráma fejlődésének története. Bp. 1911. II: 240–250. Ugyanő emeli ki a Csongor és Tünde „stylaris actualitás”-át. Uo. 501.
- <sup>18</sup> Marót Károly: A szimbólum történetéhez. Huszadik Század 1913. II:603. Horváth János Ady szimbólumait elemzi, megállapításai korának magyar szimbólumértését formálták: Ady s a legújabb magyar líra. Bp. 1910. 29, 35–36, 38.
- <sup>19</sup> Vörösmarty mély élménye lehetett az álom-halálom rímpárban kifejeződő, a szerelmi halált (Liebestod) idéző képzet. Már 1826-os Helvila halálán című verse is Erosz és Thanatosz jegyében áll. Ismét csak sejthető, de nem adatolható a visszautalás a német korai romantikára. Itt jegyzem meg, hogy az 1830-as A váró ifjú szintén a Csongor és Tünde ihletkörébe sorolható.
- <sup>20</sup> Az 1822/23-as keltezésű Helvilához fogalmazza meg talán először a romantikus „Dél” mítoszát: „Miért jelensz meg álmaimnak A déli tájak völgyiből? Oh hölgy (...) Tedd végtelenné álmat!” A Délszigetre ezúttal csak utalhatok, mint e mítosz epikus változatára.
- <sup>21</sup> Az ebbe a körbe vonható fejtegetések sokat köszönhetnek Németh Antal kiváló és máig nem eléggé becsült Vörösmarty-tanulmányának: Debreceni Szemle 1934. 97–103. Az idézett helyhez vö. Ovidius: Fasti I/139-142: Sic ego perspicio caelestis ianitor aulae (eoas partes hesperiasque simul/Ora vides Hecates in tres vertentia partes,/servet ut in ternas compita secta vias (így vagyok én magam is, mint őre az ég kapujának:/látom napkeletet s látom a napnyugatot./Látod, hogy Hecaté az arcai három irányba/fordulnak, s így áll őrt a keresztutakon. Gaál László ford.)
- <sup>22</sup> Vörösmarty „valóságélmény”-ének polifóniájáról mind a jelen pillanatig és feltehetőleg a továbbiakban is igen meggondolkodtatóan: Barta János: A romantikus Vörösmarty. Nyugat 1937. 12: 402–414., különösen: 408.
- <sup>23</sup> A 8. sz. jegyzetben idézett írásom Wieland-utalásai mellett az elhanyagolhatatlan Ovidius-olvasásra is célok ezzel a szóhasználattal.
- <sup>24</sup> Az átírások, húzások, a kézirat írásképe ügyében az 1. sz. jegyzetben említett Vörösmarty-kiadásra támaszkodom.
- <sup>25</sup> „Ha elbeszél, egyszerre ábrázol a realitás és a mithosz, a mese, az idill, a lírai látomás síkján”. Barta: i. m. 408.
- <sup>26</sup> Az állam. Ford. Jánosy István. Bp. 1989. 165.
- <sup>27</sup> Donec eris felix, multos numerabis amicos, Tempora si fuerint nubila, solus eris”. Tristia I. 9. 5. (Míg a szerencse övez, mindig sok lesz a barátod, ám ha eged beborul, újra maradra maradsz) Szabó György ford.)
- <sup>28</sup> Az új tudomány. Bp. 1979. IV. könyv III. szakasza
- <sup>29</sup> I. m. 136, a triadok további változata: 140, 144, 153.
- <sup>30</sup> I. h. Lukács a magyar mesei elemek és a shakespeare-i vígjáték szintézisét látja Vörösmarty művében. Tájékoztatóul közlöm, hogy korábbi Csongor és Tünde-értelmezéseimhez csatlakozik ez az írás, amely egy készülő könyv egy részlete.