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 hirtályát végzené;
Áldást esőtől vár a földmives,
És zöld reményit jég tarolja le.

(Vörösmarty Mihály: *Kincskeresők*)¹

A szakirodalom több ízben leírta, hogy elsőnek és sokáig utolsónak Kölcsey Ferenc ismerte föl,² 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 idézhetett föl a Vörösmarty-színműben³ (ezt feltehetőleg odavalónak vélte), s aligha akadhatott fenn a XIX. század folyamán jó darabig kérdéses színszerűség-előadhatóság problémáján, pedig Vörösmarty feltehetőleg előadásban gondolkodott, legalábbis szeretne volna a színpadon látni művét. Ellenben a széphistória/népmese-imitáció színműváltozatán eltöprenghetett, hiszen ez a mitizálásba hajló mese, ami még Balga, vagy a „maga módján” Ilma szavaiba is belopakodik, erősen eltér a népköltészet átírásának Kölcsey képviselte módszerétől, méghozzá nem annyira a műfajigényelte különbözőség okozza Vörösmarty más típusú „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 ismereteink bizonytalannak).⁴ Annyi azért megkockáztatható, hogy a későbbi novellairó Kölcseyt – a helyenként felbukkanó ironikus történetmondás ellenére – egész világ választja el a korai német romantika prózai epikájától, míg Vörösmarty „mesenovellái”-ban azért egy tüzetesebb elemzés rá tudna mutatni az odavezető szálakra. Az a fajta drámaírás, amely egyértelműen elnyerhette a *Hymnus* szerzőjének tetszését, nem a *Csongor és Tünde* dramaturgiájában jelölhető meg: az itt kimutatható látszólagos megokolatlanságok – mint amilyenek például Mirigy Csongor-ellenes indulatát jelölte

¹ A *Kincskeresőket* és a *Csongor és Tündét* Vörösmarty Mihály *Összes művei* 9. kötete (Bp. 1989) alapján idézem, némi helyesírási modernizálással, a jegyzetanyagra támaszkodom, amikor az első ki-dolgozásra hivatkozom.

² Kölcsey levele Bártfay Lászlóhoz 1831. ápr. 9-éről. Szabó G. Zoltán (szerk.) 1990. 114. „...a drámai actio nem képzeletim szerént ment”: ennyi a konkrét kifogás.

³ Részletesebben tölem: *A magyar emberiségköltemény felé*. Palócföld 1987. 29–37.

⁴ Turóczi-Trostler József az éjszak-költészetben lát közöset költőink között. In: uő: 1961. I. 443.

meg a kutatás – jórészt ellenkezik a kortársi, némileg a klasszicizmus szentesítette követelményekkel, a logikus, ok-okozati alapú fölépítést hangsúlyozó nézetekkel, de legalább olyan mértékben drámaellenesnek lehetett elkönyvelni a nyelvviségnek előtérbe kerülését a drámai akcióval szemben. Németh Antal rendezői gyakorlata igazolni látszik, hogy bizonyos színházi-színpadai felfogás szerint a monológok szinte eljátszhatatlanul terjedelmesnek tetszenek, szinte kiváltképpen akkor, ha valójában egy dialógus részei.⁵ Más kérdés, hogy Kölcsénynek is, Vörösmartynak is az 1820-as esztendők 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 Kölcsénynek 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 álom*mal való rokonságot,⁶ Ernyi Mihálynak Staud Géza⁷ meg általam kiemelt színműve⁸ 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,⁹ hanem a Dschinnistan ál-keleti mesevilágát, mint arra már céloztam.¹⁰ Ugyanis a lényegében racionalista-didaktikus wielandi mese elemeiben föllelhető az igény az univerzalizmusra, a történet mögött megbúvó történetre, amely a kalandregényes fordulatokban filozofikusabb létértelmezői aspaktus óvatos jelenlétére engedhet következtetni. S amiként átértékelődik a (wielandi) mese a német koraromantikában, és az ott a felvilágosodás eredendően hasznossági és nevelői célzata szerint formált történetfejlesztésből a „befelé vezető titokkal teljes út” lesz,¹¹ akként Vörösmarty művében a népi, félnépi, „ponyva”-hagyományt át- és újraírja a romantika kozmogóniájának általa körvonalazódó felfogása, amelybe még a felvilágosodás szimbolikájából is áthasonul annak jó néhány eleme. Miképpen átértékelődik a Miliere-től (vagy még inkább a spanyoloktól) „örökölt” tündérdramaturgia, a fenn és lenn párhuzamossága, a világ „kétszintességének” tudatosulása,¹² tudatosítása, persze, Vörösmartynál jóval összetettebben, mint esetleges magyar elődeinél. Itt jegyzem meg, hogy Kölcsény szintén olvasója volt (egészen bizo-

⁵ Németh Antal 1969. 486–492.

⁶ *Csongor és Tünde. A Nemzet Színház műsorkísérő füzet.* (Bp. 1937) Mohácsi Jenő német nyelvű írása Calderont, Hankiss János francia nyelvű szövege Shakespeare-t, Calderont és Raimundot emlegeti.

⁷ Ernyi 1803., Staud 1931. 102, 157.

⁸ Fried István 1990. It. 328–347.

⁹ Szauder 1961. 323.

¹⁰ A 8. sz. jegyzetben, i. m.

¹¹ *Novalis virágporából* (Blütenstaub) idézek. A képzelőerő az eljövendő világot vagy a magasba, 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.

¹² A kétszintes drámáról, ezen belül a *Csongor és Tündéről*: Bécsy 1974. 243–258.

nyosan) Lope de Vegának,¹³ de legalábbis a hatásbefogadás 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 álláspontjának összetevőire. Merthogy magánlevélben szólt a *Csongor és Tündéről*, nem pedig egy elméleti értekezés keretében, odavetettnek is minősíthető, bár hangsúlyos megjegyzése nem került az irodalomtörténet művelőinek szótárába, nem Kölcseyre hivatkozva fogalmazódnak meg a mű dramaturgiai esendőségéről egy klasszicizálóan normatív esztétikai elvárást érzékeltező 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 szindarabot is. A színrevitel időpontja is fontosnak tetszik: 1879. december 1. Akkor már megszülettek a legsikeresebbnek minősíthető újromantikus színművek¹⁴ (Rákosi Jenő *Aesopusa* 1866-os, Dóczi Lajos több nyelvre lefordított *Csókja* 1871-es), amelyek Shakespeare-vígjátékok külsőségeit átvéve intencionálják (inkább: intencionálhatják) kapcsolódásukat a *Csongor és Tündéhez*, a szerelmi tematika, a vígjátéki hagyomány továbbéltetése a nyelvi virtuozitásnak szinte „kirakatba” helyezése, általában a verses forma, ugyanakkor a shakespeare-i létbölcsületnek 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 Lostot*), a korábban előadhatatlannak, könyvdrámának vélt színművek színészi-nézői befogadását. Ebbe az értelmezési körbe szeretném vonni Babits Mihálynak Vörösmarty-elemzését is.¹⁵ 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 voltát szeretném kiemelni. A jóval előbb „egyfelől”-l bevezetett gondolatfűzést itt folytatom a másfelől-l-lel. Ugyanis Babits Mihály felfogása már messze nem az újromantikusoké. Annak ellenére nem, hogy a mesedráma írásának ő is áldozott; lényegében *A férfi Vörösmarty meg A második ének*¹⁶ megírását nem sok idő választja el egymástól, s ha *A második ének* pásztorból lett királyfia ugyan

¹³ Vö. bővebben tölem: *Filológiai megjegyzések néhány Kölcsey-műhöz*. 1990. 70, 79–80. Szerkesztői hiba miatt néhány mondat kimaradt a nyomtatott szövegből, Kölcsey egy drámaalakjának Kármán József egy novellájához fűződő viszonyáról szövegek.

¹⁴ Szerb Antal: *A magyar újromantikus dráma*. Bp. 1927. *A Csongor és Tünde* hatástörténetéhez: 70, 79–80.

¹⁵ *A férfi Vörösmarty* (1911). In: *Esszék, tanulmányok*. Szerk.: Belia György. Bp. 1978.

¹⁶ *A második ének*ből részlet a Nyugat 1911-es évfolyamában jelent meg, a teljes mű önálló kötetben 1942-ben.

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 Tünde* a befejezésért, amely a tragédiát visszahajlítja a mesébe (az én véleményem más), a maga mesedramáját egy egzisztencialista befejezés felé tereli: a végső fölismerés a Halál „hegyérül” történik, addig „Életemen köd volt”. Vörösmarty művének „ködfoszlatása” nem a megoldást, hanem a létezést készíti elő, Babits következetesebbnek látszik. Igaz, 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.¹⁷ A magyar „szak”-irodalomból talán Marót Károly szimbólummeghatározását 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 jellemzésére. Ugyanis Babits Mihály „perújítása” Vörösmarty életműve ügyében, így kiváltképpen a *Csongor és Tünde* újraértékelésében kapcsolatba hozható a szimbólum újraértelezésével, 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 kérdésfelvetéseit, részben a mesének a mitikus időbe és térbe növelését tematizálja. Ezt meggondolva, Marót Károly szimbólummeghatározását a *Csongor és Tünde* értelmezésében nem tartom teljesen mellőzhetőnek; sőt: mint „összetett jelenség”, mint „elképzelés”, illetőleg, mint a Marót által adott leírás más összetevője, Vörösmarty műépítési stratégiájában sem elhanyagolható egészen a szimbólumnak ilyen felfogása: „A szimbolum 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 észrevevések és elképzelések összeolvasztásából áll. Ehhez képest elsősorban tárgyi tudatunk primarius formáinak, úgymint érzésnek, észrevevésnek és elképzelésnek az összességét igényli. Ezenkívül a szimbólumképzés teljessé tételére szükségeltetik még az asszociáció, analógia, fantázia, érzésáttétel és last but not least a szuggesztió.”¹⁸

A tárgyköltészet és a bölcsélet iránt intenzíven érdeklődő Babits Mihály föltehetőleg örömmel fedezte fel Vörösmartyban azt a romantikus költőt, aki, eltérően az átlagromantika szubjektumfelfogásától, éppen a *Csongor és Tünde*ben egyként élt a korábbi korszakok allegorizáló modorával, nem utolsósorban Csongor állandósuló

¹⁷ Maeterlinck kortársi értékeléséhez vö. Lukács György 1911. II. 240–250. Ugyanő emeli ki a *Csongor és Tünde* „stylaris actualitás”-át. Uo. 501.

¹⁸ Marót Károly 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.

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 fölidézheti a verseléshez kapcsolódó előd költői „világ”-okat. Megint *A második ének* nyelvi rétegeire utalok: a mesedramában felbukkan a kortárs poétikák ironizáló jellemzése, az előd Garay Jánost megidéző helyi vonatkozás, az esztéta modernség művész(et)-felfogása, jöllehet a páros rímű tizenkettősök árján ringatózik a történet. Annak ellenére, hogy az irodalomparódia, a költői önmeghatározás, a meseiség és zeneiség összefüggéseiből egymás mellé rendelt „nyelvjátékok” teszik lehetővé a belépést a műbe. *A második ének* értelmezése ilyen módon 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 rétegzettsége, az ezt strukturáló motívumhálózat elemzése újabb szempontokkal gyarapul. Arról lehetne ugyanis beszélni: miképpen mozdul el (nem elsősorban a XIX. századi Vörösmarty-értelmezés hagyománya, 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 fölolvastán föltetszett előtte a (magyar) romantika határhelyzetbeni léte, kiváltképpen Vörösmarty igyekezete olyan dilemmák tudatosítására, amelyek a maga költői és gondolkodói pályáján, nemegyszer önkorrekciós megnyilatkozásként több ízben fölmerültek: *A régi várban* Kisfaludy Sándorra emlékeztető „rom-költészetét” a Huszt írja át, a Mohács prózájával együtt módosítva a műtszemlélet érzelmes változatát. A *Csongor és Tündében*, 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 aki álmaiban él... S lelkem 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 hanyattatásával 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, természetté, olyan azonosítás/azonosulás részese lesz Csongor, amely kiszolgáltatottságát idézi meg, a tárgy (levél) révén történő megszemélyesedés alanyaként. Alany és tárgy a költői képben

válk egygyé, hogy innen a romantika toposzával az álom–valóság gondolati egybejátszhatóságát készítse elő. Igaz, hogy a „S lelkem 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 felbukkanásáról, amely szintén vezérmotívumként húzódik végig a *Csongor és Tündén*. Hiszen, ha a hős pozicionáltságát úgy határozza meg, hogy a lelke vágy szárnyára kél, a következő mondatban leszállni kényszerül a földre, mivel a látható tűnik szemébe, az nevezetesen, amely 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 „összeszőttségére”. 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 értelmező helyzeteket. S hogy éppen a középen virít az almatő, amely három ellenző világra ágazik szét, szintén első megfogalmazása vágykivetülésnek és érzékelésnek, egységnek és azt többszöröző hármasságnak, egy és ugyanazon lényeg érzéki formájának és létváltozatoknak. Az új jelenség, új csoda előtt lenyűgözve 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 készül a vágykép, de amely egy befele teendő, titokkal teljes út során járható végig. A csillag, a 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 kopárra
 Életet, fényt, gazdagságot
 S hintesz álmot a sovárra,
 Mint tehessen, mint lehet,
 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 közelítésre, de talán az elképzelés és a lényeg közötti távolság áthidalására is. Ekkor és egy jó darabig még Csongor 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 azonosságára döbbenéssel együtt lesz „jelentéssé”, 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 a lent (föld–ég) megosztottságot tanúsítja, hanem a befelé teendő út rejtelmét is előrevetíti. 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 opposzió szerinti megoszlás (félíg föld, félíg dicső ég): a makacs ismétlődések nem kizárólag a motivikus szerkesztésre figyelmeztetnek, hanem a kétkedővé válni kezdő, bizonyossághoz ragaszkodó Csongor néven nevező szándékához is, amely a továbbiakban sem leli föl (egyelőre) önnön álmofejtésének legcélszerűbbnek mutatkozható gesztusait. Mivel egyfelől:

Hattyu szálla távol égből,
Lassu dal volt suhogása,
Boldog álmó láthatása

(ekképp 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, álmó,
Édes álmó,
Szállj a csendes föld fölé;
Minden őrszem
Hűnyjon, 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, álmó, édes álmó, Ah csak most ne légy halálom.”¹⁹ Rejtőzködésével egyelőre kivonul a történetből, és átadja a keresés meg a szóra találás feladatát Tündének. Tünde nem kevésbé él opposziókkal, mint Csongor, csak hogy nála a távol meg a közel, az ott és az itt öltözik 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 elválás a szavak, „motívumok” visszavonásának jegyében történik, Tünde vágyainak álmait remélte honra lelteni, Csongor majd „tündérálmaim világát” érzi elborulni. Ami a két kijelentés között van, Ilma enigmatikus tanácsa a hármasságról, amelyből „a középső 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 for-

¹⁹ Vörösmarty mély élménye lehetett az álmó-halálom rímpárban kifejeződő, a szerelmi halált (Liebestod) idéző képzet. Már az 1826-os *Helvile halálán* című verse is Erosz és Thanatosz jegyében áll. Ismét csak sejthető, de nem adatolható a visszaatalás a német korai romantikára. Itt jegyzem meg, hogy az 1830-as *A váró ifjú* szintén a *Csongor és Tünde* ihletkörébe sorolható.

mát ölt, minekelőtte az álom–halálom lehetőséget új változatban képzelte el: „Volt-e? vagy csak álmodám? / És az éjnek 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 foglalódik 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”, vissza-idézve a fent és a lent között hányódó lét kettősségét.

Mielőtt a drámai expozíciót a keresésbe átvezető monológra térnék, az álom-motívum egy mellékesnek tetsző elágazására figyelmeztetnék. Csongoron és Tündén kívül Mirigy előbb félrevezetésként beszéli el álomba hullását: „Csak álom”-ként aposztrofálja az almatót és a körülötte történeteket, alább viszont azt kénytelen beismerni, hogy „Engem is pedig lesújt a / Bűvös álom ön hatalma”, jelezvén, hogy éppen az álom fosztja meg a látástól, nem dacolhatván azzal a rendeléssel, hogy csak az arra méltó hatolhat át az álmon. Ugyanakkor az almató egyszerre idézi föl a szakrális és a termékenységi 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 Heszperidák kertje (többek között), erről Vörösmarty cikkben emlékezett meg.

Amikor Csongor magára marad Ilma intéseivel, megtagadni látszik mindazt, ami eddig „világ”-ában fokozatosan jelentéssel telítődött. A föld és az ég átokalakzatban kerül elő, s ezzel együtt vonódik vissza, ami jelentéssé összegződhetett volna. A kert *földje* és a kert földje fölött magasodó ég ily módon elveszíti létezésének jogosultságát, amiként a minden országot, minden messze tartományt bejáró, külső keresés céltalanná lesz. Tünde és Ilma föllelése immár nem lehetséges az átkóborolt világban, sem üdlak, sem a hármas 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 bejárando 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 üdlakon,
Virrad ékes hajnalom...

Ah, tán ez, kit szívdobogva
Vártam anyi hajnalon (...)
Mondd el, fényes üdlakot
Tündérhonban hol keressem.

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

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

Mindeddig Csongor szüleinek kertjében voltunk, megjelölt centrummal, a színi utasítás szerint: „Középutt magányosan virágzó tündérfa áll.” Csongor idevonatkozó 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 egészen fönn, sem egészen lenn; mindez a Mirigy koholta „teremtéstörténet”-et beleértve, a mese esetlegesen fantasztikumba hajló, mégis külső jelenségekre koncentráló történetdarabjai füzérével 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, legalábbis olyan motívumsor szervezését készíti elő, amely feltétlenül hozzájárul a szimbólummá alakuláshoz, illetőleg egy-egy motívum összegezésekor annak szimbólumként való olvasásához. A hármas útról Ilmától értesülünk, amit mond, idézőjelben áll. Ilma válasza nem oszlatja el Csongor kétségeit („...merre menjek, Napkeletre, napnyugotra), mivel mesedramánk hőse még mindig egy centrum bővletében, határozottabb iránymegjelölést igényel. Az első változatban a szavakat még egy sor követte: „Égre, földre vagy pokolra”, amely a mitikus kozmogóniát leplezetlenebbül hozza be a történetbe. Ám Vörösmarty kihúzta ezeket a sorokat, az eddigi „hármasság”-okat ez az 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 hármas út.”²⁰ Valamennyi korábbi változat az Ilmához egyébként illő meseiség megfogalmazódásai, csak annyira enigmatikusak, mint a mesékben az útbaigazítás általában. Csakhogy itt nem a mesehős útjáról, kereséséről van szó. Az idézőjeles három (!) sor nem centrált világot ígér, a középső út vezet a célhoz, Csongor keserves ráismerése jelzi, hogy kozmikus vándorútján neki kell rálelnie a középútra. Illetőleg neki kell eldöntenie majd, melyik a három közül a középút. Ilma szavai nem sejtetnek túlságosan nehéz feladatot: mintha Csongor eldöntendő kérdésére válaszolnának. Hiszen Csongor lehetőségekben gondolkodik, és bár tájmegjelölései nélkülözik a konkrétságot, inkább egy bináris oppozíciót neveznek meg, valójában e vándorút kezdetén Csongor nem tudatosítja önmaga számára: el kell szakadnia a konvencióba ragadt megnevezésektől. Újra kell értékelnie teret és időt, hogy a számára szokatlan tér-időben megteendő „kaland” részese lehessen. Az Ilmától tudakolt „Napkeletre, napnyugotra” a fejedelem szavaiban köszön vissza: „Ti napkeletre, napnyugotra ti, / Hatalmamat hordozza kardotok”, szintén újrarendve az eltévesztett képzelődés „igéit”. A Fejedelem eleve szereplője a kozmikus tér/időben²¹ lejátszódó akciónak, ám beszédének rájátszása a történelminek hitt személyiségre (a *Don Carlos* II. Fü-

²⁰ Az 1822–23-as keltezett *Helvilához* fogalmazza meg talán először a romantikus „Dél” mítoszát: Miért jelensz meg álmaimnak / A déli tájak völgyeiből? Oh Hölgy (...) / Tedd végtelenné álmomat!” A *Délszigetre* ezúttal csak utalhatok, mint e mítosz epikus változatára.

²¹ Az ebbe a körbe tartozó 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 napgyon is, mint őre az ég kapujának: / látom napkeletet s látom napnyugotot. / Látod, hogy Hecatének az arcai három irányba / s így áll őrt a kresztutakon. Gaál László ford.)

lőpijére, vagy éppen a majdnem kortárs napóleoni eszmében *alakot* kapó szubjektumra), a „profán”-ban 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, napnyugotra küldi seregeit); az általa megjelölt hely lenne tehát a szakralitása. Csongor ellenben a középpontját elveszített személyiséget példázza, aki éppen ezt szeretné fellelni. 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 sorstörténetét, legfőképpen azáltal, hogy a hármas utak antik-mitológiai vonatkozásaira utal. S ha Csongor első reakciója az értetlenségé, a kétségbeesése, a bevezető monológ (mint láttuk) a földidézése 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 rimek révén hangsúlyokat kijelölő monológjában magatartásának megváltozását adja tudtul: „Arra, mint vihar, ragadnak / Őt óhajtó vágyaim.” Így a magánosságát panaszló, képiséggént kezdő önmeghatározása felülíratik, az aktív keresőből „passzív” kereső lesz, a tudatos személyiségből, aki irányítaná vágyait, a vágy által erővel irányított szereplője annak az eljövendő történeissorozatnak, amelynek inkább nézője, szinte elszenvedője lesz, mint vezére. Csongor már ebben a monológban megkezdte vándorlását, még ha képzeletből festi is útját a fényből a sötétbe (ezt az utat Tündének is meg kell tennie a fényhez zárandokolván). 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 Csongort a továbbiakban viharként ragadják vágyai, hogy Ilma szavait sorstörténetre lefordítva, elhagyja addig 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 jobban tudatosítja (már csak azzal is, hogy a hármas útra újjólag fellépve „esettanulmányában” emberiségtörténetet tár föl, a maga kalandját összeméri kalanddá dimenzionálja: személyes hányattatásait, panaszló trocheusait a tízes/tizenegyes jambusokra cserélve föl). Tágabb értelemben: már ekkor eltávolít a följebb leírt szándéktól, amikor például az eredetileg *andalitónak* minősített vágyat részint konkretizálja (őt óhajtó), részint radikalizálja, hogy ezáltal a vágy intenzitásának, érzéki kicsengésének adekvát nyelvi formát kölcsönözzön. Az andalító az érzékenység szókincséből való, ez viszont Vörösmartynak a soha teljesen el nem sajátított, az előd szerzők világát megtagadott költőiségét gondolhatná tovább. Csongor későbbi „passzivitása”, amelyet a dramaturgiai gondolkodás esetleg hibául róhatna föl, ugyan élhetne efféle eszközzel, csakhogy ezek a mű költői bölcselate ellen szólnának. Ugyanis az önmegismerés drámája tapasztalatra épül, de nem föltétlenül „drámai actióra”, inkább archetípusok fölmutatására, önjellemzésre, ezeknek az önjellemzéseknek két szinten artikulálódó kommentárjára.

Semmiképpen nem külső konfliktusokra, hanem *elbeszél*t 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 mesei novelláinak történéseivel. Csongornak azonban rá kell döbbernienie, 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 föl ismerése megtörténhessen.

Még az első felvonásban – megakasztó mozzanatként – fény derül az önértés/önmeghatározás kétségeire. Csongor elindul újabb vándorútjára, a változó szín valóban a megígért helyre vezet: „Sík. Középen hármás út.” A szerzői utasítás folytatása: „Az ördögfiak háromfelől jönnek.” Az ördögfiak lejátsszák jelenetüket, „Mirigy (jó)”, majd Tünde, Ilma „jönnek”, a felvonás zárójelenetétül 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 jő. Az ördögfiak meg a manók a mese szereplői (lehetnének), jóllehet Puck csínytevéseire is emlékeztetnek szavaik. Ezúttal azonban arra hívnám fel a figyelmet, hogy a hármás út első ízben egy mesei-irodalmi, démonologikusba hajló világ helyszínévé 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 létlehetőségeivel.”²² Egyben mindannak „visszaját”, komor létlehetőségét képviseli, ami a vándorút esetleges állomásaiként Csongor előtt földerenghet. Amit Csongor „belső” útjától vár, önnönmagához, képzeiéhez való elérés: az égi szép, a dicső föllelése a veszteség tapasztalatát és a titkokkal teljes, éjszakai vándorutat követőleg. Amit viszont az ördögfiak és Mirigy képviselnek, az legfeljebb Balga képzelgéseiben tetszik (részleg) föl, az ő hivatkozása a mesére meg az álmoskönyvre a romantikának a XIX. században kevesebbet emlegetett vonásait igazolják. Az a nézet, amely szerint Csongor ideális, Balga pedig reális, Tünde eszményi, Ilma valósba átjátszódó „világa” részint a *Don Quijote* párosát idézi, részint egymással komplementer jelenségek dualizmusa, alaposabb szövegolvasással némileg módosítható, inkább beszédmodok különbözőségéről lehetne értekezni. Hiszen amit Balga (meg az ördögfiak és nem utolsósorban Mirigy) kimondanak, az a romantika éjszakai oldala, árnyoldala, az a fajta jelenés, amely Csongor és Tünde fenyegetettségében nem, ám a második, alantasabb szint képviselőinek megnyilatkozásában szemléletesebben kaphat anyagot. Az első felvonás ördögfiak bevezette fináléját meg a második felvonás elejét (a helyszín ködös) egymásra olvasva a kétszinteség jelentése válik árnyaltabbá, egyben a megteendő út rejtelmesebbé, kiváltképpen (Csongor számára is) akkor, amikor Balga tanúsítja

²² Vörösmarty „valóságélmény”-ének polifóniájáról mind a mai pillanatig és feltehetően a továbbiakban is igen meggondolkodtatón: Barta János 1937. 12. 402–414, különösen 408.

egy eddig észrevétlenül maradt világ „valóságát”. Ezen keresztül azt a mesei típusú értelmezést, amely felülírhatja az álomban élő „idealitást”. Az ördögfiak részt vesznek ebben a felülírásban, Kurrah egy oly ifjú nőt említ, aki „Szőke volt és halovány”, Berreh szerint „Ily csodát még nem hallottam”. Mirigy szép aranyhajjal, a Tündéével borítaná leányát, a szőke és halovány leányt hármassá három éjszakán zavarta fel a vén zsvány, aki lidérces álomból lép elő. Ugyanis nevezetik *csodának* egy hasonló modalitású rémmesei 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”²³ Csongor korábbi szavai szerint rendeződnek el: „Mily utálatos zavart szől, / Szép s rutakból összeszőve”, ami a Csongor és Mirigy párbeszédben végül is jelentéssé lesz, megelevenedik, elvezet a mégoly kurta, mégis sorsindító találkozáshoz, Mirigy meg az ördögfiak jeleneteiben a jelentések visszavonódásaként artikulálódnak, 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 útja a titkolt, rejtett éjszakai világ; amikor Tünde, Ilma jönnek, Tünde első szavai: Ilma, én itt meghalok. S bár a szöveg játékosága mérsekli Tünde „világ”-fájdalmát, és az érzékenység szókinszétől itt meg nem szabadult Tündét Ilma jellemzésében láttatja, a fenyegetettség tudata továbbkíséri Tündét. Annak ellenére, hogy „a hármassá útélő” számunkra nem a próbatétel vagy a ráismerés, csupán némi tanácsstalanság, utóbb a *jelhagyás* színhelye. Ennek finom iróniája (lesz majd), hogy Csongornak, aki még mindig csak fölfelé néz, meg kell tanulnia lefelé is tekintenie, akárcsak Tündének. Ez azonban csak az első lépés a hármassá út közepsőjének felfedezésében. A második felvonás színi utasítása némileg különbözik az első felvonásától: Hármassá út vidéke; s ha Ilma útélőt emlegetett, Csongor útvéget nevez meg. Az ördögfiak mese-csodás elemeket idéznek föl, Csongor varázskörbe vél belépni, jóllehet az ördögfiak öröksége a felvonás végén pusztán (előre)jelző funkcióval rendelkezik. S bár Vörösmarty drámaíró gyakorlata „technikai szempontból”, a színszerűséget tekintve talán olykor elmarasztalható, azt bizonyára tudta, hogy egy felvonás csattanójául a színpadra behozott kelléket legalább a következő felvonásban játszattania kell, sőt: a kelléket egy „drámai actió” elindítójává kell tennie. Mialtal a merőben tárgy funkció jelképi erővel töltődhet föl. A hármassá-egy örökség ambivalenciája (hogy megosztva csupán kellék, viszont hármassá egységében része lehet a „drámai actiónak”) megfelelni látszik az eddigi hármasságoknak, amelyek a színmű (tárgy) világában az ismétlődések révén alkothattak motívumhálót. Mindez majd a bölcsélet síkján fog átértékelődni, mikor Csongor szembesül a léthelyzetek megosztottságával: az általa látott „emblematisztikus” alakok a lét egy lehetőségét, „parcialitását” képviselik, miközben szituált-ságukat totalitásként, vagy a totalitást megvalósításra való lehetőségként élik meg,

²³ A 8. sz. jegyzetben idézett Wieland-utalások mellett az elhanyagolhatatlan Ovidius-olvasásra is utalok ezzel a szóhasználattal.

hogy az utolsó felvonásra kitessek: elvesztették a hármas út középsőjét, nem a célba juttató úton indultak el, nem ismerték fel sors történetük fenyegetettségét.

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

Milly nem ösmert gondolat
Új kíváнат, új remény ez...

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

Ezzel monológja első mondatát vonja vissza: „Tévedésnek hármas útá”; majd ezt értelmezi, s amint „fellép a hármas útra”, új versformában szólal meg, mintegy érzékeltetve, útja fordulóhoz érkezett. A hármas útvég „Mint varázskör áll” előtte. Töprengésre adhat alkalmat ez a 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 (?), mitikusba (?). Ha a korábbi változatba pillantunk bele, erre fele utaló szövegre bukkanhatunk: „Hah! Melly világ, mi véghetetlen ez / Itt a három út; / A középpontjába (!) lépek...”²⁴ A ráismerés a világ középpontjára a meseinek a mitikusba átnövelését látszik sugallni. Ugyancsak erre mutat, hogy az első felvonás zárójelenetében „alvilági” szcénának lehetünk nézői. Az előző változat manóiból lettek az ördögfiak; s hogy kezdetben Csongor Mirigyben nemcsak „gonosz, kaján anyót” látott, hanem az alábbiakat is:

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

legalábbis a mesék semlegesíthető „rossz”-ára, ám egyúttal az időlegesen megbolázott Gonoszra utalhat²⁵, az előző jelenet átokformulái e kettős létezéssel nyelviileg igazolódhatnak. Ugyanis Mirigy fokozatosan fogalmazza átkait 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 kárhoztatja az ördögfiakat. Egyszerre komikus és végzetes Mirigy jelenése, hiszen olyan bosszú mozgatja, amely az antikvitásból ismert testvérvírszál képzetét idézheti föl, de amely a jelen esetben a mesei örökségen való civódás humoros nyelvi fordulataiban csúcsosodik ki. Ezen a vidéken vonulnak el azok, akiktől Csongor választ vár és akik a tévutakat példázzák. Egyelőre csak szerelmével érvel az idegen világok ellen, amelyek 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 átváltoz-

²⁴ Az átirások, húzások, a kézirat írásképe ügyében az 1. sz. jegyzetben említett Vörösmarty-kiadásra támaszkodom.

²⁵ „Ha elbeszél, egyszerre ábrázol a realitás és a mithosz, a mese, az idill, a lírai látomás síkján”. Barta: *i. m.* 408.

tatni, a Tudós pedig merő költészetté véli kicsinyíteni a „tündérvilág”-ot, ahová Csongor törekszik s az álmot szinte vígaszmetaforának minősítve vonná be Csongort a maga kétségeinek keretébe. Miközben Csongor kérdezőként áll szemben a létehetőségekkel, a példálózó lét, vagy az, amit a varázskörbe lépők létnek neveznek, tévútra irányítaná. Mivel a maga 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 negativitásában jelenik meg, a célképzet setétnek, háttartalannak, üresnek 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 lélek három hajlamáról töprengő Platón²⁶ elmélkedik a gondolkodásról, az indulatról, a gyönyörűről, „az egyikkel értünk, a másikkal felindulunk, a harmadikkal pedig sóvárgunk a táplálkozás, a szeretkezés 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 pretextusok a figurák meghitt beszédét vonják kétségbe, így a Kalmár az *Athéni Timon*ból elvonható tapasztalatot vagy az Ovidiustól eredeztethető (köz)helyet a szerencse forgandóságáról és a (lát-szat)barátságok esendőségéről²⁷, a Fejedelem mögött ott a Napóleonhoz fűződő történelmi tapasztalat, a Tudós pedig valóban szövegszerűen idézi a Faustot. E hármas megoszlás aztán Gianbattista Vico *Az új tudományában*²⁸ is roppant jelentőséghez jut, lett légyen szó a korszakok tagolásáról, 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.²⁹ A német koraromantika szerzője szintén több szinten hozza létre rendszerének „trializmusát”, előbb a szubjektum ösztöneinek a látásban, a gondolkodásban és az érzésben megnyilatkozását könyveli el a német poéta, majd az ezekkel összefüggő képességeket, illetőleg az innen magyarázható erőket. E „horizontális” és „vertikális” összefüggések világtani, személyiség-, lélektani” vonatkozások irányában hosszabíthatók meg; így ebben az „értelem”-kiterjesztésben Vörösmarty megszemélyesített létehelyzeteivel párhuzamosíthatók. A romantika gondolkodásmódjával (kiváltképpen

²⁶ Platón 1989. 165.

²⁷ „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 egyedül maradsz. Szabó György ford.)

²⁸ Vico, Gianbattista 1979. Vö.: a IV. könyv III. szakasza.

²⁹ Uo. 136.; a triádok további változata: 140, 144, 153.

a messzeható német korai romantikáé) részint az antikvitás-szemléletet értékelte át, részint a szubjektumfelfogásban érvényesítette szintetizáló igényét, amelyhez műfajt, előadást, nézetrendszert keresett. A *Csongor és Tünde* esetében filológiai kétséget kizáró bizonyítékunk nincsen (például) az Athaeneum-olvasásról, Vörösmartynak ez a vállalkozása mégis az „összművészeti” vállalkozás jegyében áll. A külföldre létszféra egyetlen, „regényes” (romános) műben való 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 néhány 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, bölcséletet meg személyiség-értelmezést, szinte eleget téve a német korai romantikus igényeknek. Kölcsenynek és még inkább Babitsnak igaza volt, nem kevésbé Lukács Györgynek: a *Csongor és Tünde* „igazán organikus alkotás”.³⁰

³⁰ I. h. Lukács a magyar mesei elemek és a shakespeare-i vígjáték szintézisét látja Vörösmarty művében. Tájékoztatásul közlöm, hogy korábbi *Csongor és Tünde*-értelmezéseimhez csatlakozik ez az írás, amely egy készülő könyv részlete.