Székely Melinda

Ami a szavak fátyolán általtetszik A *Csongor és Tünde* értelmeinek (fel)fejtegetése

A *Csongor és Tünde* egyik megközelítése a Bécsy Tamás által javasolt dráma-modellek egyikének alkalmazása.¹ Ennek alapján a *Csongor és Tünde* kétszintes dráma. Furcsának csak az tűnik, hogy miért korlátozza magát Bécsy két szintre, holott az általa is emlegetett Shakespeare darabjaiban (például a *Szentivánéji álom*-ban) többszörös rétegződés figyelhető meg.

Fried István szintén rétegzettnek látja a darabot, de ő, a darab szövegéből kiindulva, három világot különít el, ezeket az almatő tagolja.² Eliade alapján azt hinnénk, hogy az almatő a világ közepét jelöli, s általa találkoznak a függőleges tengely kozmikus szintjei: a Föld, az Eg és az Alvilág.³ Lehetne így is tagolni a darabot, szereplőit egyik vagy másik szinthez tartozónak osztani. Fried István azonban inkább műfaji világokban gondolkodik, és földinek, meseinek, illetve mitikusnak nevezi e három világot, a szereplők pedig egyszerre tartoznak mind a háromhoz.

E két értelmezés, amely kétpólusúnak, illetve hármastagolódásúnak tekinti a *Csongor és Tünde* világát, nem tagadja, hanem kiegészíti egymást. A darab középponti szimbóluma azonban nem is a fa, hanem a hármastagolódás útja. Az almatő csak a darab legelején és legvégén jelenik meg, *idegen* elemként, s valahogy a statikusságot jelképezi („Földben állasz mély gyökökkel”⁴, Mirigy a fához láncolják, mint teljesen szilárd ponthoz), ezzel szemben a hármastagolódás útja, amelyen a szereplők elindulnak, igazából a darab is itt indul „be”. Mivel a hármastagolódás útja térként (problematikus térként) szolgál a történetdökhöz, alkalmas arra, hogy általa értelmezzük a darab tagolódását. Pócs Éva szerint a *kör* egyszerre jelenti a vertikális kiterjedtséget és a függőleges tengelyt.⁵ Ennek értelmében: a keresztút elődjét, a hármastagolódás útját a térbeli világhármasság kétdimenziós változatának tekinti. Pócs Éva valószínűleg nem gondolt a *Csongor és Tündére*, mikor ezt írta, megállapítása azonban érvényesíthető a darabra. *Csongor* kétszer lép fel a hármastagolódás útjára, mind a kétszer körnek tapasztalja azt: „Tévedésnek hármastagolódás útja, / [...] Mint varázskör áll előtttem.”⁶, „Oh, hármastagolódás útja kétes ál köre.”⁷

¹ Bécsy Tamás: *A drámaelemzésről*. In: *Tanulmányok a műelemzés köréből*. Tankönyvkiadó, Bp. 1977. 123.

² Fried István elemzésének sematikus rajza alapján a *Csongor és Tünde* Matúra-kiadásából, 11.

³ Mircea Eliade: *Le sacré et le profane*. 38.

⁴ A következőkben a *Csongor és Tünde* helyeire vonatkozóan csak a sor számát adom meg a Matúra-kiadás alapján (Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde*. Gond. Kerényi Ferenc, Ikon Kiadó, Bp. 1992. Matúra Klasszikusok sorozat); az idézetek aláhúzott szavai kiemelések tőlem.

Kerényi (szerk.) 1992. 173.

⁵ Pócs Éva: *Tér és idő a néphitben*. In: *Ethnographia* XCIV/2, 197.

⁶ Kerényi (szerk.) 1992. 671, 687.

⁷ Uo. 2802.

Ismét átolvasva a *Csongor és Tündét*, e két értelmezés elégtelennek tetszik. Csak egy-egy, talán nem is lényeges elemet ragadnak ki, s ezt alkalmazzák a darabra. Ez talán elkerülhetetlen is. A *Csongor és Tünde* szövege azonban jóval többet kínál, mint ez a rétegződés. A legszembeütőbb az, hogy ha bármilyen határ létezik is a darab világában, azon a szereplők állandóan átjárnak, s épp azáltal érzékeljük ezt, hogy látjuk őket létmódjukban megváltozni. A(z) (át)változás az, ami legtöbbször megtörténik a darabban; lehet ez metamorfózis, azaz *alakváltás*, de lehet egyszerű változás is, másképpen feltűnés is, mint Dimitri esetében, aki rövid megjelenése alatt kétszer kandikál ki az ablakon, először mint a világ legszívélyesebb kocsmárosa, másodszor pedig mint pénzhajhász kereskedő jelenik meg: jellemző is Balga reakciója, amellyel válaszol e magatartásra: előbb reménykedik, majd, az elutasítás után, átkozódni kezd.

Az átváltozásnak nagyon sok változatát megtaláljuk e két pólus között, megfigyelhetjük azonban, hogy az alakváltás inkább a női szereplőkre jellemző, akik, Ledért kivéve, mind kapcsolatban állnak a valóságon túlival. Tünde és Ilma hattyúként érkeznek, Csongor így látja őket („Hattyú szálla távol égből...”⁸), Ilma pedig hivalkodik is ezzel: „Már a hajnalcsillag int,/ S míg hattyúvá változom, ahhoz is csak kell idő”⁹. Mirigy esetében pedig még az alakváltás is többféle, olyannyira, hogy a darab virtuális nézőjének sohasem kellene tudnia beazonosítani, az olvasónak pedig szerencséje van, mert a szöveg jelzi azt, hogy ki beszél, vagy cselekszik. S valamennyire eligazít még az, hogy a szöveg szereplői felismerik és megnevezik Mirigyet. Erősen megkérdőjelezhető azonban, hogy az a vénasszony, akivel Csongor találkozik az első jelenetben, azonos-e azzal a személlyel, aki keresi rókává változtatott lányát, vagy azzal a kövel, amelyet a manók húznak, vagy a jósnővel. A sort folytathatnám, a szöveg mindenestre fogódzót ad ahhoz, hogy Mirigyet személyként fogjuk fel, akinek sok minden a hatalmában van, azt is látjuk, hogy saját akaratából hogyan változik át (például kövé), gyakran közli is ezt valakivel vagy éppen velünk: „E határon/ Most én kövé változom”¹⁰, „Ott most én lakom, cselédes,/ Tiszta özvegy *képiben*”¹¹, „Halld tehát: egy jós lakik/ Vén berek közt sziklarésben/ [...] Azt helyéből messze űzöm,/ S én jövődölök *nevében*”¹².

Ha viszont nem Mirigyet fogjuk fel személyként, hanem különböző alakváltozatait, akkor Mirigy csak egy projekció, a vén gonoszság belelátása különböző figurákba. Ebben az esetben Mirigy attól lesz Miriggyé, hogy valaki valakiben/valami-ben felismeri őt, s ezzel mintegy megidézi. Ha Mirigy személy, akkor a darab folyamán változó erővel rendelkezik: kezdetben tehetetlen, megvénült, leláncolt asszony, később természetfeletti ereje gyakorlásával fő intrikus lesz, végezetül pedig ismét tehetetlennek látjuk. Akárcsak Prosperót a *Viharban*, Mirigyet is tekinthetnénk a darab belső rendezőjének, ha eltekintenénk az első és utolsó felvonástól. Ezt persze nem tehetjük meg. De nemcsak az leplezi le Mirigyet, hogy az utolsó

⁸ Kerényi (szerk.) 1992. 185.

⁹ Uo. 439–441.

¹⁰ Uo. 1229–1230.

¹¹ Uo. 1615–1616.

¹² Uo. 2308–2309, 2311–2312.

felvonásban már nem fognak az átkai, és nem képes védekezni a manók ellen, ez a leleplezés ugyanis folyamatosan zajlik, attól kezdve, hogy a manók megeszik a lányát, és ő ezt nem tudja elkerülni, egész addig, hogy a pokol megtagadja tőle együttműködését. Aki valójában képes a sorsok felett dönteni, az az Ej, Mirigy csak kontárkodik mellette.

Érdekes lesz megnéznünk, hogy ebben az összefüggésben kicsoda is Ilma valójában. Mindig Tünde társaságában jelenik meg, ezért tekinthető Tünde alteregójának. Származási különbségüknél viszont inkább egymás fordított tükörképei. Ami biztos, hogy valaminél fogva szorosan összetartoznak. Az első jelenetben magára marad, ahogy Tünde elvonul. Amikor ő is kimegy a színről, Mirigy rögtön megjelenik, megtörténik a fürtrablás, s ahogy eltűnik, Ilma ismét megjelenik a színen. Majdnem ugyanazt mondja, mint Mirigy: „Mily unalmas itt az élet/ Annak, aki nem szeret.”¹³ Jelentős még Ilma és Csongor párbeszéde, amikor Ilma sznobsága még inkább kiderül: annyira büszke tündér voltára, hogy Csongorral már alig áll szóba. A tündérség azonban nála nagyjából azonos a névcserével, meg azzal, hogy hatyúként röpködhet. Balga ezt a következőképpen reagálja le: előbb ő mesél Böske-ről – „S most egyszerre szárnya nőtt,/ Mint az ájtatos közönség/ A faképnél a papot,/ Itt felejtett, itt hagyott.”¹⁴ –, ami a szárnyat illeti, nagyon jól rátapint, bár ezt nem tudja; mikor Csongor elmondja neki, hogy jegyese tündérré változott, Balga így fakad ki: „De hogy ő is, Böske – Ilma,/ Hogy tündérré változott!/ Varjúvá tán? meglehet,/ De tündérré? nem lehet.”¹⁵ A varjú emlékeztet itt a Mirigy által emlegetett hollóra is, amelyhez az éjfél t hasonlítja, de felidézi még határozottabban Arany Vörös Rébékét. Arany balladája nyilván későbbi szöveg, de ugyanúgy a népi hiedelemvilágból merít, mint Vörösmarty, s amely szerint a varjú a boszorkány egyik megjelenési formája; azaz Balga majdnem azt mondja ki ezzel, hogy Ilma boszorkány. Az olvasó tudja, hogy Ilma mégsem varjú volt, hanem hatyú, sőt Csongor látta is ezt. Balga viszont a saját jegyeséről beszél, és ő biztosan jobban tudja, hogy ebben mi az igaz. A harmadik felvonásban Ilma úgy akar utat biztosítani maguknak, hogy megcsípi Balgát, mire Balga keresztülfekszik az úton. Közben ezt mondja: „Jaj mi szörnyű tíz köröm,/ A boszorkány körmök ilyek”¹⁶, azaz itt már azt is kimondja, hogy Ilma olyan, mint egy boszorkány, mégha teljesen nem is meri azonosítani. Meg aztán ebben a jelenetben nem tudhatja, hogy Ilmával áll szemben, mert mindkét nő le van fátyolozva. Megjegyzése emiatt is hitelesebb.

Azonkívül, hogy ki minek és milyennek látja Ilmát, ő maga is elkövet egészen „ártatlanul” egy elég súlyos vétet: ameddig asszonya költögeti Csongort, addig ő, azt híven, hogy Balgával szerelmeskedik, az *ördöggel fajtalanodik*. A kifejezés nyilván erős arra a csókra, amit Ilma Kurrahtól kap, s ártatlansága épp abban áll, hogy felismerve Kurrahan a pokolfajzatot, ijedten félrevonul tőle. Az viszont a példákban nyilvánvaló, hogy Ilmában a boszorkányságra való hajlam megvan. Egyébként az öt női szereplő közül csak Tündére és az Ejre nem mondja rá senki,

¹³ Kerényi (szerk.) 1992. 319–320.

¹⁴ Uo. 869–872.

¹⁵ Uo. 922–925.

¹⁶ Uo. 1461–1462.

hogy boszorkány, Mirígynek viszont ez a foglalkozása, Ledért pedig ő maga nevezi „csinos kis boszorkánynak”.¹⁷ Persze Ledér csak egy mindenre (így bünbánatra is) képes romlott nő.

A megnevezés immár nem az átváltozás, hanem az átváltoztatás eszköze. Csongor egyetért Ilma névváltoztatásával, mivel Ilma Tünde szolgálója, a Balga által felkínált két név közül viszont már nem azt választja, amit Balga is szeretne („Árki/Tisztességes jó nevem.”¹⁸), ezzel dominanciáját fejezve ki Balga fölött, aki e pillanattól fogva már nem szabad ember, hanem szolga.

Az átváltoztatás legszebb jelenete az, amikor Balgát kicserélik a manók. „KURRAH *mint utas jó számárral* Hóha, mackó, itt megálljunk./ A bitófa vár reád. *Balga derekához köti a szamarat* Ezt az isten szép lovát/ Úgy cseréltem egy juhásztól/ Harminchárom birkabőrön./ S természet szerint: szegénytől./ Azt is tőle loptam el./ Csillagot nem rúg, de mondják:/ Jobb számaron, mint gyalog./ Most a szállást megtekintem./ Addig, mackó, meg ne moccanj./ BALGA Én s bitófa! oh, te sárkány...”¹⁹ Ebben a hosszan idézett szövegben a következő megnevezések (azonosítások) fordulnak elő:

számár = mackó, isten szép lova, (táltos), számár

Balga = bitófa

Kurrah = sárkány

Azonban Kurrah előtt a másik két manó is kijön, ők rendre szemétdombnak *nézik* Balgát, s leöntik, majd Balga a „szamárnak (= Kurrah, valójában Balga) számarán”²⁰ lovagol. Balga ebben a jelenetben felesleges elemként szerepel, ezért is lehet őt bárminek nézni és nevezni.

Mindennapi tetteink sem másak, mint a szóval való manipulálás eredményei, ahhoz azonban, hogy ez változásként, sőt átváltozásként ismerjük fel, olyan szervezett rendszerként való megjelenésére van szükségünk, mint ahogyan ez a *Csongor és Tündé*ben is történik: a szóval való változtatás eme mikroszkopikus esetének Mirígy vagy Tünde teljes alakváltozásai felelnek meg.

A szó ebben a formájában mágikus töltetű, ereje van, illetve az őket használó szereplők ezt hiszik. Mirígy szájában ez mindig átkot jelent, de átkozódnak a többi szereplők is. Mirígy első szava a manókhöz: „Hah, hogy átkaim kifogytak!”²¹ épp bevezetője egy olyan átoknak, amely megfogán, és ez rögtön láthatóvá válik. Az ő szavának sincs azonban mindig foganatja, sőt már az első jelenetben, Csongorral beszélgetve is mond néhány átkot, de azt is ő maga mondja, hogy semmit sem tehet („Áldjon isten – megboszúllak –/ E jó tétedért – megfojtlak./ Csak tehetném!”²²). A manók öröksége nemcsak a három tárgyból áll, hanem: „Mondd el a búszavakat,/ Ami rád maradt apánktól,/ És szállítsd le tolvajunkat. BERREH Tedd meg, tedd

¹⁷ Kerényi (szerk.) 1992. 1742.

¹⁸ Uo. 912–913.

¹⁹ Uo. 1789–1800.

²⁰ Uo. 1804.

²¹ Uo. 641.

²² Uo. 153–155.

meg, az neked van/ Adva gazdag örököül.”²³ A szó itt még nem vesztette el erejét, e szavak jelentik a valódi örökséget, épp, mert nem lehet őket ellopni, vagy csere tárgyává tenni, mint egy következő jelenetben. A darab végére viszont ezt a szót is elvesztik, nemcsak a tárgyakat szaggatják szét közben, hanem vele együtt a szót is, amelyet aztán már meg sem említene.

A szó tágabb értelemben nyelvként jelenik meg mint a megértés és megértetés eszköze. „Értenék csak nyelvökön!”²⁴ – sóhajt fel Balga, mikor meg kellene szólítania a manókat, ebben a pillanatban Csongornak, meg neki is az a legnagyobb nehézsége, hogy megtalálja azt a nyelvet, amelyet majd a manók megértenek. A végül is megtalált közös nyelv azonban még nem garancia a teljes megértésre, s Duzzog a szavak színeváltozását is rögtön érzékeli: „BALGA Majd igazságot teszen [Csongor]/ DUZZOG Vagy gazságot.”²⁵ Balgának még egyszer meg kell küzdeni ezzel a feladattal, amikor a beszédtilalom alatt levő tündéreket kell megszólítania. „Oh, talán nem hallotok,/ Vagy magyar szót, szép virágim,/ Még ti nem tanúlatok?”²⁶, kérdezi Balga, s az ő szóhasználatában a *magyar szó* szókapcsolat jelöli a megértés nyelvét.²⁷

A szó újabb dimenziójára vet fényt a Tudós első monológja. Elmélkedve jön, első szavai azonban inkább egy fordítás szókereső gyötrelmét mutatják, amiből aztán hamarosan a tragikus következtetésre jut: „Erő, vagy isten? milyen szó erősebb?/ Szavak, nevek, ti öltök minket el!”²⁸ Kezéből kicsúszik a szavak erejének dominálása, s ez már előrejelzi azt is, amit a Tudós második megjelenésekor végső formájában látunk: a nyelv jelölésstruktúrájának zavarát. A szó keresése, görcsös keresése azt leplezi le, hogy jelölt és jelölő között nem érzi a természetes viszonyt.

A megnevezés egyben jelölés is. A jel pedig egyfajta kapcsolatteremtés záloga. Ez viszont mindig csak illuzórikusan valósul meg, a jellel nem mindig az üzenet jut el, vagy ha igen, akkor esetlegesen. Voltaképpen a legtöbb, amit a szereplők tehetnek, hogy jelet keresnek, és találnak is valamit. Csongor és Tünde kapcsolata olyan, mint Rodin *A csók* című szobra: a két alak csak a lábaknál, meg magában a csókban érintkezik egymással. Csongor is az első találkozás után csak elkerüli Tündét; ahhoz, hogy a végső találkozás maximálisan hasson. Mind eközben a jel az, ami közvetítené közöttük. Az első jel Ilma talányos hármassút-megjelölése. A következő jeladás épp e színhelyen történik, Ilma ötletére, aki ki is mondja, hogy Csongornak ezt a helyet jelölte ki: „Itt a hármass útélő./ Erre, mondtam, hogy menendünk./ [...] Itt az úton *jelt* tegyünk.”²⁹ A jel az az Ariadné-fonal, amely kivezet a rejtőzész/keresés labirintusából, de egyben maga is rejt, magába rejti azt az értelmet, amelyet hordoz. Jel és nyom azonos értelmű szavak a szövegben, de nem

²³ Kerényi (szerk.) 1992. 1145–1150.

²⁴ Uo. 1021.

²⁵ Uo. 1042–1043.

²⁶ Uo. 1441–1443.

²⁷ Hasonló jelenség fordul elő Balga és Ledér jelenetében; ezt részletesebben lásd Török Ervin: *A Csongor és Tünde kérdéseihez* című írásában (kézirat).

²⁸ Kerényi (szerk.) 1992. 771–772.

²⁹ Uo. 601–602, 604.

véletlen, hogy a jel hordozója a homok. Nemcsak arról van szó, hogy a homok/por negatív tartalommal telítődik, hanem arról is, hogy a homok a mulandóság szimbólumaként nem válhat biztos jelhordozóvá. A nyomhagyó láb pedig ismét nem a legnemesebb testrész a jel képezésére, mégha ezt a szerelem el is feledteti.

A jelet Balga megtalálja, Csongor felismeri benne Tünde lábának nyomát. Érve viszont („Mert kié is lenne ilyen?”³⁰) nem igazán meggyőző, sőt a kísértés igen nagy, hogy rákérdezzünk: egy más női láb nyomát nem vette volna ugyanilyen egyértelműen a Tünde lábnyomának, nem esetleges-e, hogy épp Tündétől származik a nyom, és épp neki, Csongornak szól? E kérdés feltevésének jogosságát megerősíti az a jelenet, amikor a lefátyolozott tündérek átbálgatva Balga hátán elmenekülnek, de miután Balga ismét meglátja lábuk nyomát a homokban, beazonosítja őket. Csongornak minden esélye megvan arra, hogy az élő alakban ismerje fel Tündét, mégis szükséges lehajolnia e mulékony jelhez, hogy ez megtörténjék. Csongor a fátyolos nőért ugyanúgy rajong, mint előbb Tündéért, anélkül, hogy tudja: a két alak azonos. A fátyol képes a felismerhetetlenségig elrejtetni a tündéreket. Itt még hangsúlyosabb, hogy a jeladó azonossága Tündével esetleges, Csongor nem Tünde személyét keresi, hanem valamiképpen Tünde fogalmát, és neki mindegy, hogy kiben találja meg. A jelkeresés Csongornak természetes attitűdje (ezért paradox, hogy mindig Balga látja meg a lábnyomokat, de hát neki jár lennebb a szeme), alig érzékel meg a Hajnal kertjében: „Ott, a' házba költözünk most,/ S hírt, tudósítást veszünk”³¹ – mondja Balgának. A hír, tudósítás itt nyilván jelet jelent, hiszen Tünde is az özvegyasszony lakánál akar Csongornak hírt hagyni. A jelkeresés többjelenetesre kinagyított változata a jóskút. A nagyítás megmutatja a jeladás törekénységét is: Ilma hiába hajít egy süteményt Balgának, az meggyúl. S bár nem a valóságot mutatják, a jósképek mégsem hazudnak: Csongor ugyan nincs a tengerparton, de néhány perccel később minden gondolkodás nélkül követi azt a nőalakot, akiről biztosan tudja, hogy Tündével nem azonos, hiszen így szólítja meg: „Álmok édes képzeménye.”³²

Mirigy hatalma valójában azt jelenti, hogy beavatkozik a jelek közlekedésébe, holott a darab összes szereplője számára a jelek követése az egyetlen járható út. Az alakváltozatok kuszaságán túl az azonosságoknak a szavak szintjéig lemenő hálója is csapdába ejt(het)i a szereplőket. Az olvasót is zavarba ejti, hogy ki kicsoda, a szereplőknek viszont még ennyi fogódzójuk sincs az igazság megállapítására. Így érthető meg Csongor vaksága is, aki hol nem veszi észre Tündét, hol másban találja meg, s aki képes Balgát meglátni Kurrahban, illetve ezt a cserét észre nem venni. Ebben az esetben Ilma is vak, hiszen ha Csongor bagatellizálja is Balgát, Ilma sóvárog utána.

Színpadszerűvé akkor válik a darab, amikor felismerjük az átváltozásban, ami a cselekmény tulajdonképpen építőköve, a szerepjátszást. Az ikerítés (Balga–Kurrah, „Bocskor itt és bocskor ott”³³) és a maszk régi színházi kellékek. A szerepjátszás egy kicsit mindenkiben tetten érhető: Ilma végig megpróbálja Tündét ját-

³⁰ Kerényi (szerk.) 1992. 936.

³¹ Uo. 1308–1309.

³² Uo. 2568.

³³ Uo. 2248.

szani, vagy legalábbis utánozni („Jer, ne lépj oly *pípesen*”),³⁴ Balga szintén többször tesz kísérletet az úr–szolga-viszony megfordítására. Ha viszont Kurrah helyettesítheti Balgát, akkor ez a nőkről is elmondható. Amikor Ilma figuráját boncolgattam, arra próbáltam rávezetni az olvasót, hogy Ilma és Mirígy azonosak. Balga így fogadja Ilmát a darab végén: „És te – ördög tudja jobban [ebben nagyon rátapint az igazságra!] – Addig merre sátoroztál,/ Hol nevettél, hol mulattál?/ *Őzvegasszony képiben*”³⁵ – az utolsó sor kísértetiesen hasonlít arra, amit Mirígy is mond magáról. Ezeket azonban nagyjából Ledérről is el lehetne mondani. Ilmát az teszi különösen érdekessé, hogy ő sohasem találkozik Mirígygyel, akinek a vonásait viseli, igaz, Tünde sem. Ez csábít engem arra, hogy ha nem is azonosnak, de egy színésszel játszhatónak képzeljem el Ilma és Mirígy alakját. Ez kiemelné lényegi azonosságukat, mely a szövegben is benne rejlik, és fokozná azt a káoszt, amelyben a szereplők mozogni kénytelenek.

Alapvető szimbólummá válik gyakorisága miatt a fény, amelyet mindig Tündéhez kapcsolnak, tehát azonosnak is tekinthetők. S bár csábító, mégis nehéz fény és sötétség polarításáról beszélni. Először is nem találánánk meg a Tünde-fénynek megfelelő sötétség pólust: ki lenne az?, talán az Éj, de hiszen Tünde igazi ellenfele Mirígy: másodszor pedig a következetes polaritás érdekében osztanunk kellene a szereplőket, ez viszont lehetetlen. Ilma ugyanis egyértelműen Tünde *árnyaként* szerepel: „CSONGOR Oh, ne mondd kettőnek, egy,/ S ami ott utána megy,/ Az csak árnya természetek./ BALGA Az nekem már cifra ének!/ Hát az árnyék vastagabb-e?/ Törzsökebb-e, izmosabb-e?/ S a valóság ösztövé?/ Oh, Uram, még oly árnyékot/ Össze-vissza s átölelni/ nem legböjtibb gondolat.”³⁶ Ez az árnyékszerűség van olyan hangsúlyos, mint Tünde fényvolta. A fény devalválódása, fény és sötétség egymásba játszása az árnyékban: ezt is megtestesíti Ilma.

Még egy érv amellett, hogy itt semmiféle polaritásról nem lehet merészség nélkül beszélni: egy fény–sötétség megoszlás függőleges tengelyt alkot, de a horizontális kiterjedés ennél hangsúlyozottabb, sokkal több irányra kötelez, amelyek egymáshoz képest viszonylagosak. A viszonylagosság és bizonytalanság mindenre és mindenkire jellemző a darabban, de a darabon kívül is. Ahogy analógiák sora deríthető fel a darabban csak egy-egy szóból kiindulva is, ugyanúgy analógiás viszonyban áll a darab szövege, az általa kivetített ember (a szerint az elképzelés szerint, hogy minden szereplő Csongor személyiségének egyik összetevőjét jelképezi), a darabban levő individuumok, e szöveg olvasása, az olvasó, és az olvasó valós világa. Az analógia alapja a szerkezet, amely látszólag kaotikus, de nemcsak a műbeli világot éljük meg kaotikusnak, hanem a sajátunkat is, s valahol minden ember (fiktív és nem fiktív egyaránt) is kaotikus. Átváltozások, csalások, tévedések és rejtőzések; hasonlóságok, párhuzamok és ellentétek sűrű világában élünk, de ez a világ velünk is azonos. Nemcsak azt hiszem, hogy az olvasó és a darab figurái, a „mi” valóságunk és a szövegben megjelenő világ között nincs a megjelenési formán kívül más különbség, hanem azt is, hogy az olvasás során azonosnak éljük meg a ket-

³⁴ Kerényi (szerk.) 1992. 1421.

³⁵ Uo. 3475–3478.

³⁶ Uo. 1337–1346.

tőt. Ezért is nehéz világról beszélnem, többes számban, mert vagy végtelenül sok van, vagy csak egyetlenegy; és ennek fentebb vázolt kaotikussága (s ez épp a szövegen mérhető le) tökéletes rendszerként működik, labirintusként, amelyben a szereplők botorkálnak, de akkor is eljutnak valahova, ha ez nem eredeti, eszmei céljuk. Csongor végül megkapja Tündét, bár nem is biztos, hogy őt kereste, s Tündétől sem lehet számon kérni az önazonosságot.

A szöveg kaotikusságának működését a motívumhálón lehet a legjobban kimutatni, amelyből csak néhány példát emelek ki. A csipkefát Ilma emlegeti először: „Mert, mi könnyen eshetik,/ Hogy még itt e csipkefán,/ A rokonságnak miatta,/ Fennakad csipkés ruhám.”³⁷ Ilma szavait, vagy egymást juttatják eszünkbe a következő helyek: a manók átkában: „Csipkebokron fennakadj”³⁸, „Ej! a tüske majd megfogja./ Mondhatom, gyöngy két személy.”³⁹ „Ha a csipkebokron rózsa nem teremne,/ Bolond madár volna, aki ráröppenne.”⁴⁰ „Ráröpiült a csipkefára,/ S pillangója elveszett.”⁴¹ Ugyanígy emlegetik a szereplők a boszorkánydombot, gyakran csak utalásszerűen. „Ezt a rossz kopár tető/ [...] Szülte, mint boszú jelét;/ Mert eleddig rajt’ egyéb/ Rossz bogácsnál s árvahajnál/ Nem termett: azért leve/ »A boszorkánydomb« neve.”⁴² E leírás visszhangjait halljuk a következőkben is: „Pusztább az élet, mint egy puszta domb,/ Melyen bogácsot kerget a vihar.”⁴³, „[Földem] terem, de nem gyümölcsöt,/ Durva tüskét, rossz csalánt,/ S háládatlan vad zabot.”⁴⁴, „Pusztá légy, és elvadult [kút],/ És vadúljon messze tőled/ Minden, ami boldog és jó.”⁴⁵, „Gazdálkodni a mulékony életen,/ Imez bojtorjántermő zálogon.”⁴⁶, „Alljon újólag e helyen,/ A kopárnak bámulandó/ Dísze.”⁴⁷

Szándékosan nem emeltem ki olyan alapmotívumot, mint a fény, mert az asszociációk már a fenti idézetsorokban is eléggé szerteágazóak voltak, a fény esetében azonban megszámlálhatatlanok lennének. Ezek a szövegpárhuzamok teszik magát a *Csongor és Tünde* olvasását is kaotikussá. A legelsőt kivéve, már nem lehetséges lineáris olvasás, csak állandóan előre és visszakapcsoló, többdimenziós olvasás. Az olvasás utazásszerű volta egyet jelent labirintikus jellegével. A labirintus itt a káoszban megnyilatkozó rend metaforája. amíg a szervezőelvé nem ismerjük, addig kusza és átláthatatlan. Hogy ez a szervezőelv létezik, arra az olvasó és a szöveg között rétegződő világok azonos működése a biztosíték, meg az, hogy mindegyikben otthon vagyunk: hogy bár a szöveg már bennünk van, olvasása mégis gyönyör marad.

³⁷ Kerényi (szerk.) 1992. 238–241.

³⁸ Uo. 1158.

³⁹ Uo. 1335–1336.

⁴⁰ Uo. 1851–1852.

⁴¹ Uo. 3368–3369.

⁴² Uo. 49, 52–56.

⁴³ Uo. 833–834.

⁴⁴ Uo. 885–887.

⁴⁵ Uo. 2500–2502.

⁴⁶ Uo. 2868–2869.

⁴⁷ Uo. 3062–3064.