

FRIED ISTVÁN

Az ötödik felvonás

Részlet a *Csongor és Tünde* elemzéséből¹

És a sötéten túl van a világ...
(Vörösmarty Mihály)²

Csongor és Tünde titokzatos dzsungel, a világirodalom egy zsembókos, lidércfényes, nyugtalanító szigete. Az Éj, amelyben minden megsemmisül, a Kalmár pénze, a Fejedelem hatalma, a Tudós ismerete – csak Eros él. Vörösmarty nyelvi és alkotóereje ebben és a Délszigetben felülmúlhatatlan. Babits a század elején jól látta ezt.
(Márai Sándor)³

Az ötödik felvonás mint törés a drámában, egy másik drámatípus „vétsége” az előző négy felvonás drámatechnikájával szemben, nem a *Csongor és Tünde* elemzésekor szokott fölmerülni, hanem a *Bánk bán* (a másik nyugtalanító sziget) kapcsán. Az értékelőket a nemzeti dráma, a nemzeti ünnepekkor megszólaltatható sorstragédia nyűgözte le, s kevesebb kísérlet történt arra, hogy a kortársi (magyar) színi törekvések között helyezzék el a színművet, és figyeljenek arra, hogy a még mindig kezdetleges magyar színjátszással hozzák szoros összefüggésbe.⁴ Pedig a *Bánk bán* alakjai a lovag- és érzékenyjátékok figurái szerint élnek színpadi életüket, és többnyire megfelelnek az 1810-es esztendő magyar színészi szereptípusainak. Olyannyira, hogy a jóval differenci-

* A szerző a Szegedi Tudományegyetem emeritus professzora.

- 1 A jelen tanulmány folytatása, ám nem befejezése korábban megkezdett kutatásaimnak, melyek részletei könyvemben találhatók: FRIED István, *„örömem poklokkal határos...”*: Vörösmarty Mihály költői indulásának néhány kérdése (Balatonfüred: Tempevölgy Könyvek, 2019), főként: 50–100, 237. Az ott közölt szakirodalmi utalásokat csak kivételes esetben ismétlem meg. E tanulmány első fogalmazványai 1985–1986-ból származnak.
- 2 A *Csongor és Tünde* szövegét a kritikai kiadás alapján idézem. VÖRÖSMARTY Mihály, *Drámák IV.*, kiad. STAUD Géza, FEHÉR Géza és TAXNER-TÓTH Ernő, Vörösmarty Mihály összes művei 9 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1989), 5–192, 434–900. Az innen idézetteket a továbbiakban külön nem dokumentálom. Azóta több szempontból is jó kiegészítés az alábbi, illusztrációkban gazdag kötet: VÖRÖSMARTY Mihály, *Csongor és Tünde*, kiad. KERÉNYI Ferenc (Budapest: IKON, 1992). A mottóval Borbély Szilárd emléke előtt tisztelgek, aki e címmel adta közre színikritikáját: „És a sötéten túl van a világ...»: Egy irodalomtörténeti *Csongor és Tünde* a Kamrában”, in BORBÉLY Szilárd, *Árkádiában*, Alföld könyvek, 156–163 (Debrecen: Csokonai Kiadó, 2006).
- 3 MÁRAI Sándor, *A teljes napló 1959–1960* (Budapest: Helikon Kiadó, 2012), 9.
- 4 Kerényi Ferenc írásai, majd a Katona József kritikai kiadás és az ahhoz kapcsolódó műhelytanulmányok (Nagy Imre, Demeter Júlia stb.) az író és a korabeli színházi gyakorlat viszonyát több esetben árnyalták az utóbbi években. (Szerk. megj.)

áltabb eszközökkel élni képes magyar színház valóban jelesei nagyjában-egészében még az 1840-as években is, a romantika színi-, színházalképzéseitől erősen érintetten hasonló szerepfelfogással vitték diadalra a színművet. Nemcsak a tragédia magyar nyelvének a korban szokatlan retorizáltságával és poétizáltságával jellemezhetjük a *Bánk bánt*, hanem a „shakespeare”-izálásnak és a népszerű drámatípusok egyeztetési kísérletével is. Katona József nem tehetett mást, ha a színpadon kívánta látni művét, minthogy a hős–naíva–tragika–intrikus–apaszínész együttesére bízta a művet, mely a kortárs közönséget a színházba csalogatja, de ebből a kényelmességből ki is billenti. Katonának előnyére szolgált, hogy volt színházi gyakorlata, ami kortársai közül keveseknek adatott meg (majd Petőfinék lesz, de az ő vándorszínészi tapasztalatai kevésbé ösztönözhatték a drámaírói pályát). Vörösmartynak nem. Úgy kezdte színműírói működését – melyet igencsak ambicionált –, hogy csupán könyvekből tájékozódott. Egészen kora ifjúságában megismerkedett Shakespeare műveivel, még mielőtt angol nyelven tudott volna. A *Csongor és Tünde* (1830–1831) mégis, vagy éppen ezért fordulópontja lett a (költői) pályának, mely e művel új fázisába lépett, sőt a maga által első sorban verses epikában kikísérletezett (magyar) romantikának is, a lírai költés területe teljes értékű meghódításának folyamatát is felgyorsította. Az életmű ekképpen a magyar irodalmi jelentőségen túl a kelet-közép-európai régiós irányváltás sürgetésében is jeleskedett.

A *Csongor és Tünde* ötödik felvonása nem kezd valami másba, nem töri meg a történesek ívét. A történesek amúgy is elliptikus menetét igyekszik összegezni, a drámán (mesejátékon? emberiségkölteményen?)⁵ belül fokoz, kiteljesít, nem lezár, hanem szembesít az előzményekkel, folytat, magasabb szintre emeli. Vörösmarty, talán azért, mivel nincsen (elegendő), némi túlzással élve: semmiféle közvetlen színházi tapasztalata, jóval inkább látszik érdeklődni Shakespeare és a spanyol dráma, mint a színmű előadhatósága, színpadi élete iránt. Nem látszik tudomást venni arról, hogy képesek lennének-e a színészek eljátszani ezt a művet vagy sem, mit tennének a motivikus funkcióba előléptetett verselési változatokkal, miként szólaltatnák meg a mívesen kidolgozott szöveget, s hogyan érzékeltetnék a szöveg révén kibontott, akár eklektikusnak is nevezhető (új) mitológiát. Ugyancsak nincs tekintettel arra, hogy a színpadon elengedhetetlen dialógusok pergésére (nála ritkán szikráznak össze, a leginkább a manók jeleneteiben vagy Tünde és Ilma együttes színre lépései alkalmából), a szereplőknek türelmesen kell várakozniuk, míg a másik végzi kérdését vagy a kérdésre adott feleletet, mely sosem egészen rövid. A színszerűség problémája, ahogy említettem, nem foglalkoztatta, szinte mindent a nyelvre látszott bízni. Illetőleg – éppen az ötödik felvonásban – a sűrűn váltakozó versformákra. A mélyről fölfakadó kozmogóniai elképzelést és a játékos váltásokat egyaránt. Ebbe a nyelvbe épül bele az epikai művek „tündérezése”, a kortársi, átromantizált műmese, az átformált varázssal teli, a népies felé mutató színjátékigény. Jóindulatúan fogalmazva: mindezt egy jövőbe vetülő színházi elképzelés szerint szintetizálja.

5 Vörösmarty a mű előfizetési felhívásában művét *színjátéknak* nevezi.

Goethe *Faustjának* példájával érvelnék. Mert annak ellenére, hogy a tragédia első része – a stanzában szerzett ajánlást követően – eljátszik a „színház a színházban” ötlettel, az örök színházigazgatói kívánság szerint („Mert szép is, ha a tömeg ostromolja / Bódénkat”)⁶ kasszasikert hozó darabot vár a költőtől, hogy aztán olyan mű születne, mely sem terjedelménél fogva, sem az előadáshoz szükséges technikai és egyéb feltételek hiánya miatt nem volt színpadra állítható.⁷ Vörösmarty ebben a tekintetben (is?) Goethét látszik követni. Nem számol azzal, hogy az eszközhiányos színtársulatok mire képesek. Ám aligha célravezető, ha egy par excellence romantikus színművön egy szűkebb körűen racionalista (és gyakorlati) színház-elképzelést kérünk számon. A felszabadított alkotói fantáziához a színházba látogatók képzelőerejének kell(ene) társulnia, ekként a szigorú szerkesztettség követelményének nem a történetek logikus-hiánytalan egymásra következősében kell érvényre jutnia, hanem a magyar színpadon szokatlan, másféle műmodellnek. A *Csongor és Tünde* bővelkedik a szereplők közvetítette ismétlődésekben, a szétartó sorsok összekuszálódó kalandtörténetének bonyolításában. Az egykorú magyar színház átértelmeződése több szinten zajlik a műben: a *főnt* és a *lent* újragondolása új (világ)rendbe vezeti a szereplőket, kiket a maguk *föntjébe*, esetleg ugyanazokat – utóbb – a maguk *lentjébe*.

Ezt szem előtt tartva gondolom el, hogy az ötödik felvonás a *Csongor és Tünde* leginkább sűrűn szőtt szövege. Nemcsak közvetlenül reflektál az előzményekre, hanem ezt a reflektív beszédet arra használja, hogy kinek-kinek a tudomására hozza, szereplői nem számolnak helyzettudatuk ingatagságával, túlértékelték saját lehetőségeiket. Ennek következtében legfőljebb monologizálásra telik, azaz a másik nézőpontját nemigen veszik figyelembe.⁸ A szereplők az ötödik felvonásban döbbsenek rá, amit csak Csongor tud (aforisztikus tömörséggel) megfogalmazni: „Elérhetetlen vágy az emberé, / elérhetetlen tündér csalfa cél.” Majd egy adott szituációhoz alkalmazva: „Csalfa tündér, játsszi kép, te”. Ehhez azonban több szereplői megnyilatkozás csatolható. A tudósé: „Költők világa, szép tündérvilág” (erre még majd visszatérek), Kurrahé: „a fa ott / Egy tündérnek égi fája...”. Ilyen módon a különböző jelentésben, más-más szerkezeti funkcióban fölbukkanó *tündér* (idézhető volna a Tünde szájából elhangzó *tündököljön*, Csongortól az élet-álom vonzaskörből az *eltűnöl*) részint a nyelv játékának megragadhatatlanságát példázza (Csongor csak a végső ráismerés pillanatában érhet el a névadáshoz, nevezheti meg *Tündét*), részint az ismétlések kijelölik azt az asszociációs kört, amelyben a „tündér” még nem megnevezhetővé, de már legalább – bizonyos megszorítással – ki mondhatóvá válik.

6 Johann Wolfgang GOETHE, *Faust*, ford., magy. MÁRTON László (Budapest: Kalligram Kiadó, 2013), 7–8, 10, 12, 16.

7 Mindazonáltal megcélzódik a technikai bravúrokkal is hatni akaró drámai költemény, és ez a *Csongor és Tünde* nyelvi és színpadi machinációira is áll. Ezt a sokféle feldolgozás (zenés színpad, balett) is tanúsítja.

8 Mily jellemző, hogy a Kalmár, a Fejedelem, a Tudós egymástól függetlenül, egymásról mit sem tudva lépnek színre, nem is sejtik, hogy felemelkedésük és bukásuk nem egyedi, hanem a másik kettőével párhuzamos, majd hasonlóképp lépnek a semmibe.

És bár eddig sem volt igen kétséges, hogy a szereplői névsor alá írt „A pogány kunok idejéből” talán csak távolról és bizonytalanul utal vissza az 1820-as évekbeli vörösmartys „őstörténeti” képzetekre (a kutatás emlegetni szokta kun–hun), Ilma emlékeztetője („Jobb szeretnék messze lenni, / Legalább is olyan messze, / mint Pozsonytól Hortobágy”)⁹ szétfoszlathatja a feltételezést, miszerint a *Csongor és Tünde* „mitológiai” allúziói bármiképpen a néhány évig többé-kevésbé működőképesnek bizonyuló magyar mitológiára¹⁰ céloznának.

Mintha a szerző mindenféle kötöttségből, „külső” körülményből, kortársi – nem irodalmi – vonatkozásból kiszabadult volna, semmiféle kapcsolatot nem látszik tartani (az életművet átszövő motivikus hálótól eltekintve) az 1828–1831 közötti évek magyar, birodalmi, európai politikai és a nemzetiségeket közvetlenül érintő történéseivel. Pedig 1830-ban Pozsonyban királyt koronáztak, széles körű visszhangot vertek a „triász” polémiái, megindultak az akadémiai munkálatok, hogy kiragadjak néhány eseményt, amely valamiképpen Vörösmartyt is erősebben vagy kevésbé erősen érintette.¹¹ Ellenben *A Rom* és főleg *A holdvilágos éj* a költői képzelet újszerű érvényesítésével, együtt a *Csongor és Tündével*, az európai romantika fölvetéseire adható válaszokkal egy, a hagyományokat (így az általam már több helyütt bemutatott Wieland-meséket/regéket) szuverén költőiséggel és nyelvfelfogással átértelmező törekvéseket jeleníti meg. A Grimm fivérek különbségtétele szerint a mese költőibb, a monda történetibb, ezért a mesétől eltérően nincsen mindenütt otthon. Ludwig Tieck Shakespeare-ről szólva vitatja, hogy csak a népmesékben lelhetnénk titokzatosra és rejtélyesre. A 18. század végétől népszerűsödik, terjed Tieck állítása, miszerint valamennyi műfajba integrálható a csodálatos és az irracionális:

Egy elvarázsolt világ tart fogva, ahová csak lépünk, csodába ütközünk. [...] [S]emmi való nem köti le figyelmünket, elveszítjük a valóság emlékezetét, elszakadnak a szálak, képzeletünk állandó foglalatosságai közepette, elszakadnak a szálak, amelyek a rejtélyes labirintusba vezettek, s a végén teljesen ki vagyunk szolgáltatva a megfoghatatlannak.¹²

Novalis szerint pedig minden igazi mesében föllelhető – titkokkal teljes és összefüggéstelen – a természet maga.¹³

9 Balga Tátra-bércet emleget, Ledér közköltési eredetű énekében: „Pesten jártam iskolában, / Tédig jártam a rózsában...” – mindez eltérít az ősidőktől. A „mitikus” egy másik szinten van jelen.

10 A *Csongor és Tünde* mitikus vonatkozásaira ama (költői) belátás hat, miszerint a mítoszok állandósága lehetővé teszi a sokfelől érkező impulzusok szintetizálását. Valójában dolgozik a mítoszon. Vö. Hans BLUMENBERG, „Arbeit am Mythos (1979)”, in *Texte zur modernen Mythen-theorie*, Hg. Wilfried BARNER, Anke DERKEN und Jörg WERCHE, 194–195 (Stuttgart: Philipp Reclam jun, 2003).

11 A francia dinasztiaaváltás, forradalom eseményeire a következő írói nemzedék, Szalay László és Eötvös József reagált.

12 Vö. erről: Helmut SCHANZE, Hg., *Literarische Romantik* (Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 2008), 92, 94.

13 Herbert UERLINGS, Hg., *Theorie der Romantik* (Stuttgart: Philipp Reclam jun, 2000), 177–178.

S ha Vörösmartyról szólva, nem állíthatnánk, hogy új elméleti felismerésekkel gazdagította volna a „művészeti korszakot”,¹⁴ az is kétséges, mennyire fűződne munkásságához a német kora romantika mese–mítosz–irodalom-felfogásának adaptálása; hiszen idevonatkozó ismeretei (nemcsak a több évtizedes időbeli távolság okán) meglehetősen hézagosaknak tűnnek. Azt azonban feltétlenül állíthatjuk, hogy a *Csongor és Tündében* – kétséget kizárólag – reagált az elmúlt mintegy negyven esztendő német és részint angol (irodalmi) fejleményeire. Az állítás annak ellenére megkockáztatható, hogy filológiailag bizonyíthatatlan Vörösmarty Novalis-ismerete, *Athenäum*-olvasása. A „színházjáték” szókincse, szereplőinek viszonya a nyelvhez és a létrehozandó személyiséghez együtt olvasható a 18. század vége óta az európai irodalmakhoz elérő kora romantikus gondolatvilággal.

Nem perdöntő, hogy Vörösmartyhoz eljutott-e a német kora romantika elméleti elgondolása a végtelen felé haladó egyetemes költészetéről. Jóval lényegesebb, hogy Vörösmarty miként alkotja meg saját, ezzel rokonuló költészetét – elsősorban a *Csongor és Tündében*, nem tagadva meg a *Tündérvölgyet* és *Délszigetet* jelentékeny kezdeményezésként, abban sem kételkedve, hogy nem kevés tanulsággal olvasta Toldynak műveiről közzétett esztétikai tanulmányát. A német kora romantika összművészeti alkotás-elképzelése Vörösmartynál nem regényformában valósult meg (mint Friedrich Schlegel szándéknyilatkozataiban és *Lucinde* című regényében), hanem a műfajokat szintetizáló mesedrámaiban/emberiség-költeményben. A német kora romantika utáni forrásnyomozás Vörösmarty esetében azért sem teljesen indokolt, mert nem tekinthetünk el attól, hogy a német kora romantikusok egymással is vitában álltak. Novalis halála után egyre látványosabban tértek el az életutak és pályák egymástól. Így Vörösmarty (ha ennek meglették volna feltételei) ugyancsak törpenghetett volna, kit válasszon a szoba jöhető szerzők közül. Inkább akképpen járta a maga útját, hogy a felvilágosodás eszmeköréből is a magáévá birtokolja, amit felhasználni, továbbgondolni törekedett. Az ötödik felvonás teszi kétségtelenné, hogy nemcsak a forrásválasztás igen differenciált és sokrétű, hanem a források adaptálása, egymással konfrontálása, a különféle alakzatok szuverén értelmezése is egy autonóm szerzői terv példás igazolódásának fogható föl. Ilyen módon a műben a vígjátéki hagyományból származó kétszintesség is (akár Molière cserfes komornáira is lehetne gondolni), amely a retorikus szereplői megszólalást ellensúlyozó lentebb, kevésbé választékos előadást is érvényesíti. Fontos, hogy a korábbi felvonásokban Ilma aktivitása lendíti át Tündét kétségbeesésén, s ez dramaturgiaiailag nem hagyható figyelmen kívül. Egy másik vonatkozás figyelmeztet: az emberiség meghatározó szenvedélyeit allegorizáló alakok sorsfordulatai a *grandeur* és a *décadence* (nagyság és hanyatlás) a történetírásból jól ismert elképzelései alapján jelenítődnek meg. Szerephez jut a létezés és a látszat feloldhatatlannak tűnő ellentéte,

14 Ezzel együtt Vörösmarty igazán kortársa a korszakváltásnak, mely más feltételek és igények között történt, a német vagy a francia irodalomban (Stendhal szerint a kétely szellemének belépésével), mint a kelet-közép-európai irodalmakban). Hans Robert JAUSS, „Das Ende der Kunstperiode: Aspekte der Literarischen Revolution bei Heine, Hugo und Stendhal”, in Hans Robert JAUSS, *Literaturgeschichte als Provokation* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974), 107.

amelynek fenséges és (tragi)komikus árnyalataival egyként megismerkedhetünk. Fel-tűnik ez a varázst és csodát mozgató (női) szereplők cselekvése során: s ez bonyolítja, majd oldja föl azt, ami ellentmondásaiban ölt testet. Tegyük hozzá, hogy a vígjátéki vonásokat tragédiára utaló mozzanatok árnyalják (és ez sincs ellentétben a mintának gondolt *Szentivánéji álommal*). Nem utolsósorban említendő a zene, az ének a(z allego-rikus) játék belekomponálása. Anélkül, hogy minden esetben dramaturgiai funkcióval rendelkezne. A romantikus elgondolás minden esetben arra int, hogy a zene az embe-reknek ismeretlen világot tár föl, amelynek semmi köze sincs az őt körbeölelő külső ér-zékekhez, és amely olthatatlan vágyat ébreszt benne. A dalban, amelyben a költészet bizonyos szenvedélyeket a szavak által sejtet, a zene mágikus erővel hat (a zenés vígjá-tékokban szerepeltetett bűvös zeneszerszám ezt színpadi eseménnyé avatja), mint a böl-csek csodálatos bájitala (Elixier), amelynek néhány cseppje minden italt pompásabbá és fenségesebbé tesz.¹⁵ A *Csongor és Tündé*ben ellenpéldául álomport alkalmaz Mirigy. A zene – vélik a romantikusok – az életből a végtelen birodalmába vezet.

A kutatás a *Csongor és Tünde* „előzményei” között emlegette Mozart és Schikaneder *Varázsfuvoláját*, noha az Éj királynője más funkcióhoz jut, mint Vörösmarty *Éje*. Ko-rábban említettem a zenés vígjátékot, a külvárosi színházak népszerű repertoárjába tartozó darabot, másutt írtam, hogy Ernyi Mihály *Tündér Almájával*, e jellegzetes vándortársulati vígjátékkal Vörösmarty milyen közeli kapcsolatba került. A szintén em-legetett Shakespeare-mű, a *Szentivánéji álom* aképpen és úgy lett romantikussá, hogy előbb August Wilhelm Schlegel 1789-ben németre ültette át, majd Felix Mendelssohn-Bartholdy kísérőzenét komponált hozzá – a schlegeli dramaturgiai felfogás szellemé-ben. A *Csongor és Tünde* 1879-es ősbemutatójára a korántsem tehetség híján való, de apjához mégsem mérhető Erkel Gyula szerezte a kísérőzenét. Weiner Leó lesz az, aki zeneileg is a műhöz méltó alkotással fogja megajándékozni a nézőket.

Ez a sokféle nyitottság egyben a sokféle elkötelezettséget teszi lehetővé. A *Cson-gor és Tündé*ben nem csupán általában a romantikára, hanem a romantika egymást követő periódusaira ismerünk, kevésbé közvetlen átvételekre bukkanhatunk. A tör-ténet alapjául szolgáló széphistória fő cselekményvonala kijelölte – még ha tág hatá-rok között is – a történetvezetés irányát: a kereséstől az elváláson át az egymásra talá-lásig, módot adtak eszme- és formatörténeti szempontú integrációra, Shakespeare-től a szintén a német kora romantikusok népszerűsítette spanyol drámáig, a blank verse-től a szökellő trochausokig, amelyekhez színezésül a népies fordulatok beiktatása, a varázseneket utánzó virtuóz versmondás, valamint a zene felől érkező igény eufoni-kus fölerősítése járul. Mindemellett az ötödik felvonás úgy halad előre a kiteljesedé-sig, hogy a visszájára fordítja a korábban elhangzottakat (a három világvándor máso-dik monológjával), a végsőig viszi a megtévesztő („csalfa”) akciókat, az eddig jórészt passzív Tündéből előhossa a lehetőségeit fölfedező, aktív szereplőt, megfosztja erejé-től és varázslási képességétől Mirigyet. Ezáltal az Idő nényéből szitkozódó vénasszonyt (ösgonosz-paródiát) formál, akinek hiába marad meg a hite szavai hatalmában, ha már

15 UERLINGS, Hg., *Theorie der Romantik*, 285. E. T. A. Hoffmann alább a zene varázsát is említi: *uo.*, 286. A hármas tehetségű szerző *Elixierjébe* beleértődik az ezoterikus hagyomány.

varázshatalmát elveszítette, és a három manó éppen úgy megjavul, mint ígérete szerint Puck a *Szentivánéji álomban*.¹⁶ Ami Csongort illeti: a színjáték körbejáratja vele a teret, ahogy a *Szentivánéji álom* szerelmesei az erdőt, a rátalálás egyenes vonalúságából elvezeti a visszatéréssel jelzett ciklikusság¹⁷ tudatához: „Ha ahol kezdtem, vége ott legyen” – ez panaszként hangzik. A saját sorsként megnevezett történet a vándorok monológjukkal szinte megismétlik. Csongor úgy teremt közvetlen kapcsolatot a vándorok és a saját tapasztalata között, hogy ugyan a Tudós szavait kommentálva újrmondja az antikvitásból a magyar irodalomba érkezett, Kazinczytól, Virág Benedektől és Berzsenyitől származó allegóriát, hozzáfűzve értelmezését, újra képesíti, szubjektivizálja az életút–hajóút azonosítást. Nem a szelek mérgét nemesen kiálló heroikus magatartást ünnepeve:

Most túl azon, kétségek tengerében,
Mint egy veszendő sajka, hanyatlik,
S kormányos ész helyett a dőreség,
Csillagra nem tekintve céltalan
Áll a habok közt, melyek elnyelendik. –

Innen előbb az érzékenységgel próbál távolodni („Mint a magányos gerle nyögve vár”), hogy aztán megszólaltassa a byroni számkivetettség szólámát: „Ott álmadoztat ifjú képzelődést, / Elmúlt szerelm és meghíult remény, / S a szív halála lassú, nem gyötör.” Mely egyébként szintúgy a Tudós monológjához kapcsolódik: „Sötét van, álmadozunk, itt az éj.” Ez folytatódik Csongor később elhangzó monológjában, mely azért idézi a vidámabb hangzatokat, hogy erős kontrasztként szolgáljon a végletesnek mondott érzelemhez: „Csak te vagy hű, csak te vagy társ / Szűnhetetlen gyötrelmem, / Tél a szívnek, Tél az észnek, / Kétségbejítő szerelem.”

S mindezt már nem a shakespeare-i tízesekben-tizenegyesekben, hanem trochaeusokban beszéli el. A „hontalanság” állapotának rajzolatával fokozódik a byroni hangvélt imitáló előadás: „Ah, én hontalan vagyok, / S a szülék, e lét adói, / Mennyi kinnak, gyötrelmemnek, / Szívemészto üldözésnek / Szültek átkos gyermeket.” Ezek a sorok megidézhetik az 1820-as esztendő elejének útkereső, nagyon ifjú Vörösmartyját, amikor az üldözött, elátkozott személyiség bolyongása az ellenségesnek érzett világban egyben a költői megszólalás lehetséges formáit is kereste.¹⁸ A hanyattatás életunt ifját (az álcás Tünde szerint: „A halál nem büntetése / Annak, aki halni vágy.”) a mélypontról emeli maga mellé az önmagát immár leleplező Tünde, hogy rádöbben(t)ve az ész elégtelenségére, kivonuljon Csongorral a különféle képpen megtapasztalt „világból”.

16 A kérdésről bővebben lásd jelen folyóirat számban Kovács Viktor tanulmányát (434–451).

17 Friedrich Schlegelnek az egyenesvonalúnak feltételezett történelemmel szemben hangoztatott körforgás (Kreislauf) tézisééről vö.: Berbeli WANNING, *Friedrich Schlegel: Eine Einführung* (Wiesbaden: Panorama, é. n.), 133.

18 FRIED István, „Egy ifjú romantikus tévelygése”, *Forrás* 51, 11. sz. (2019): 98–110.

Ezen a ponton azonban vissza kell térnem az ötödik felvonás elejére, amikor Tünde Ilma kíséretében az Éj elé járul, s jövődójét tudakolja. Az Éj monológja már számtalan fejtegetés tárgya volt, nyelvi gazdagsága elfedi, hogy messze nem könnyű dramaturgiai indokolni ezt a kozmogóniai elbeszélést. Annyi mindenesetre nyilvánvalónak látszik, hogy a monológ a vándorok beszédében részint előlegeződik, részint visszatér rá. Efféle kifejezésekre hivatkozom: „királyi fejjel, kiirthatatlan vággyal”, „Tűr és tűnődik, tudni, tenni tör”, „halandó kézzel halhatatlanul”, „Az ész az erőnek rakván oszlopot”. Az is felhozható, hogy a vándorok lényegében lejátsszák a semmi–mind–semmi folyamatot. Az Éj önmagára utal vissza, monológjának végére érve. S amikor Tünde közelít hozzá, még egy befejezetlenül maradt mondattal vinné tovább gondolatmenetét: „És a sötétben túl van a világ”. Az a világ, amelyben a vándorok felfelé törekedve és kudarcba hullva megjelennek-eltűnnek; amelyben Csongor megszállottan keresi az álmaiban élő égi szépet, és amelyben Tünde megtervezte (volna) életét Csongorral. Az Éj ráismer Tünde „vakmerő kezére”, arra, hogy a „fény-hazából a földre bújdos”-ott; „S mert boldogságod ott is elhagyott, / Segélyt keresni későn visszatérsz.”¹⁹ Ily módon az Éj előre vetíti, amit Tünde kérni fog tőle, miután végigkísérte a Tündérhonból a földre érő pályáját és vágyait, a boldogságtól a megcsalattatásig.

A Mindenségben tehát az Éj a „Világ”-tól elválasztva tengeti napjait, éveit, végtelebenbe nyúló idejét. Tündérhont éppen úgy szemmel tartja, mint a földet (a sötétben túli tartományt); ő ama felsőbb instancia, aki sors(ok) fölött határoz. Ítélete kegyetlennek tűnik, számkivetésre ítéli a hozzá fordulót, a Világba küldi, mely túl van a sötétben, de amely fölött az Éjnek (egyelőre?) nincsen hatalma. Az Éj „birodalmát” (?) a csermely folyja körül, ez akár az „Al-”, mindenképpen a „Más” világot határolja el attól, ami a sötétben túl van. Az Éj búcsúszavai sem kevésbé rejtélyesek:

Omoljatok nem késő habzatok,
Az Éj az álmok partjain bolyong.

Emlékeztetőül: „És a világot szültem gyermekül. / Mindenható sugárral a világ / Fölkelt ölemből, megrázkodtatá / A semmiségnek pusztaságait.”

A Mind átvette az uralmat, a sötét és semmi viaszorult a nem késő habzatok mögé, az Éj megmaradt birodalmába húzódott vissza, fenntartván (maradék) hatalmát. Csakhogy ez csak a csermely mögött létezik, valamiképpen Tündérhonnal érintkezik, ha onnan kitalálhatja Tündét. A „világban” nemcsak Csongor és Tünde keresi egymást, hanem Ilma és Balga is, akik a világ realitásában és irracionálisában igazodni akarnak. Visszatérve az Éjhez, monológja folytatását Tünde akasztja meg, aki száműzetését, ami büntetésként fogalmazódik meg, örömmel és némi nosztalgiával tudja le: „S Éj, ki nem nagy bűnömért / Fényhazámból számkivettél”. Más kérdés, hogy az Éj szemében ez másképpen ítéltetik meg. Mégsem tesz (tehet) mást, mint az Éjért –immár

19 Tünde jóslatért érkezik, az Éj azonban sejtí a valódi célt, melyet Tünde nem mer nyíltan megfogalmazni. Az Éj a földtörténetet vázolja, a hozzáforduló titkolt reményét – fenyegetésekkel kísérve – teljesíti.

a világban – ígéretére (ítéletére) emlékezteti. („S kis gyönyört és kéjt ígértél”).²⁰ A késő habzatok mögé húzódó Éj várakozással tekint az Időre, amely bizonnal megérkezik, hogy szerepét-feladatát betölthesse. S bár a világ túl van az Éj hatókörén, szavával mégis a világ szereplői közé lép, az álmok partjait nem kerülhetve el. Annyit hozzátéve, hogy szereplői megnevezésként – igaz, nem az Éj, csak az éj – a Tudós záró mondatában éppen úgy megjelenik, mint a sötét meg az álmadozzunk: „Sötét van, álmadozzunk, itt az éj.” E köznévi alak révén a világ és a sötét között létesült meglehetősen szoros kapcsolat. A motivikus háló sűrűn van szöve, Tünde előbb az Éjről szól: „Egy komoly, bús asszony” (nyitva hagyva, hogy a bús itt bánatosat vagy sötét-haragosat jelent-e), de Tünde szájából elhangzik az „Éj gyász asszonya” is, aminek ellenében Ilma legott relativizálja a fennköltség szókinszét: „Ah szegény bús asszonyságnak / Milyen furcsa álmai vannak”. Nemcsak a megnevezhetőség többfélesége bukik ki, hanem – ahogy Balga kommentárjaiban – a deretorizáló beszéd esélye is, amely nem csekélyebb súllyal esik latba. Tünde kéréssel és bizonyosságért keresi föl az Éjt, szavaiból sorsára következtet, Ilma viszont elsőbb érthetetlen morgásnak véli Éj szavait. Az Éj monológja – ez valószínűleg elfogadható – álombeszéd, változata mindazon álmoknak, melyek a szereplői sorsokat irányítják (Csongorét a kezdettől, hiszen útját a világban álma irányítja). A szereplői álmok színtere valós és (el)képzelt létezésük, saját világot hisznek, mely utóbb kudarcos képzelgésnek bizonyul. A hármas út innenső részén lépnek föl, hogy visszafelé ott tűnjenek el (a semmibe?), sorsuk ismétlődés, egymás sorsának ismétlődése, amely semmivé foszlatja különbözőségüket. A sötétben túli lét kinek-kinek lehetőséget kínál, ki-ki választ, Csongor nem kevésbé. A vándorok elutasítják az álmokat, mert maguk szövik álmaikat. Csongor a csalfaságok ellenére hű marad álmához, így juthat el a romantika holdfény beragyogta varázsszékájában az álomi térhez, mely Tünde közreműködésével a megvalósulás kurta-tünékeny realitása lesz.

Az álom és a(z emberi) sors furcsán függ össze; ami összekapcsolná, épp Csongor tudatosodása: az „És ahol kezdve volt, ott vége lesz” összevág az Éj monológjának jóslatával. Ám míg ez bekövetkezik, az Éjre is bolyongás vár, méghozzá – láttuk – az álmok partjain. Az Idő nem zökken(het) ki, legföljebb várakozásra késztet, és a szereplők egy része, sorsa jobbra fordulását várja, reményei valóra válását. Az Éj sem siettetheti az idők beteljesülését, hiszen ő is része a körforgásnak, „elszenvedője”, de nem mozgatója. Mint ahogy csupán szemlélője az ember feljövételének: a „régii alvó nyugalom” helyébe a „munkálkodó” kor lép, mely tart, míg a Mind nem enyészik el. Az emberi közjáték fenségét az Éj sem tudja (nem akarja) tagadni: „A szép világ borongva hamvad el”, a jelző, a tisztán jambusi sor, a „borongva” többértelműsége tanúsítja, hogy nem pusztán a körforgás egyik epizódja az ember korszaka, hanem a felívelés és hanyatlás között létezés fensége adja az Éj által elismert szépségét. Az Éj bizonyosságával szemben az első négy felvonás a szereplői kétségek egymásutánját tartalmazza, a magabizó kijelentések mögött is ott rejtőzhet (kimondatlanul) a másik lehetőség, s a vándorok illúziókat szólatatnak meg (legalábbis azt, ami illúciónak bizonyul), aztán egy bizonyos

20 „Órákat élj a századok helyett, / Rövid gyönyörnek kurta éveit.”

ponton Csongor is, Balga is látszatot kerget, valamennyien a csalfának mutatkozó „közép út” hitében. Pedig ez vezetne a célhoz, ám meg kellene találniuk ama bizonyos közepest utat, amely Csongor és Balga esetében a nekik rendelt út.

Vörösmarty dramaturgiájának merészségét és talán meglepetéseket célzó (költői) erőfeszítését az ötödik felvonás nyitányának váratlan, az eddigiekből nem teljesen következő fordulata adja. Tünde „ügyét” nem „hona” felsőbbbsége elé viszi, hanem az Éjhez zárandokol. Ezáltal nemcsak új alak lép színre, hanem olyan, akitől függ a történetek további menete (a *Bánk bán*ban az új szereplő, a király megjelenése a legkevésbé sem meglepő!). Mint ahogy az sem következik az eddigiekből, hogy az Éj kizárhatja Tündét Tündérhonból, mely – ha nincs is a világban, de – nem része az Éj birodalmának. Az azonban kitetszik, hogy a „tündéri”, a „más”-világi törvény megszegése Tündét megfosztja attól, hogy visszatérjen a továbbra is az időnek alá nem vetett honba, ellenben a tünékeny idő világában honra lelhet, így a Mind sorsa, a körforgás immár az ő életét is irányítani fogja. Csak ezután léphet ismét színre a három vándor, hogy példázzák az Éj igazságát, a történelem, a gazdaság, a bölcelet (a hatalom, a kereskedelem, a tudás/ismeret) elégtelenségét az Idő megállítására, a körforgásból való kitörés lehetetlenségére, példázva azt is, mily törekeny és esendő a világ.

Lényegében ezzel a tapasztalattal szembesül Csongor, aki az ember nem hagyta nyom derűs homályát, szélmoráját választja, s a nyelv feleletével igyekszik kiegyenlíteni, amit kudarcnak él meg. Nem sejtethi, hogy Tünde ellenben *él* a nehezen kapott lehetőséggel, azzal a felhatalmazással (mely valójában büntetés), hogy az immár számára is majd élménnyé váló körforgás színhelyét újra berendezze: „Álljon újlag e helyen, / A kopárnak bámulandó / Dísze, s messze tündököljön.” A világban építi föl a maga tündérhonának mását, tündérségét megőrizvén, képes megismételni a csodát, a pusztává lett dombon fénylak díszesedjen. Ennek révén a dísz–kopár–dísz hármassággal – míg a halandóság engedi – egy eltérő jellegű körforgásba lép(tet). Az Éjtől eltérően az ő hármasságában a semmi az epizodikus; s hogy itt nyelvileg tudatos különbözőség munkál, ama utalás igazolja: „Mint egy róza úgy viruljon, / Csermelyárnak partjain.” Az Éjhez fűződő kifejezések, képzetek Tünde szavaiban önmaguk ellentéteiként mutatják a sötétben belüli és túli világot.

A színjátékot átszövő ismétlések, motívumok részint a *Csongor és Tünde* jeleneteinek összeszövöttségét jelzik, részint ajánlattal szolgálnak a tágabb kontextus bevonására. Az Éj az ötödik felvonás elején kulcspozícióba kerül, a történetek hatására visszafelé és előre sugározza létbölceletét, mellyel értelmezését adja valamennyi szereplő helyzetének, a hármas tagolások személyes és egyetemes sorsot meghatározó lényegének.

Az ötödik felvonásban azonban nem kizárólag az Éj az új szereplő, Tünde hívására szállnak alá a Nemtőkirály vezetésével a gyöngé-érzékeny nemtők, méghozzá énekelve. Ugyan a tündérfa őrzésére teljességgel alkalmatlanok, ám Vörösmarty sokszólamú partitúrájának, szómágiájának közvetítésére nem. Rövid jelenetükben különféle versformákban, bravúros rimeléssel mutatják be nyelvi játékaikat, míg Mirigy megjelenésekor groteszk hangvételükkel érzékeltetik a helyzet különösségét. Nem kevésbé figyelemreméltó, hogy a hangi változatok közül még a záró ének anapaestusait is megelőlegezik, mint a versdallamok egyikét, mintegy a bel canto értelmében: „S a csillag,

ha este mosolyogva kijő, / Tündöklük utána az égi mező” – ezzel szemben: „Éjfél van, az éj rideg és szomorú, / Gyászosra hanyatlik az égi ború” – a versdallam az ellentétes jelentések belekompónálódása révén kétfelé nyit. Előrevetítés és visszafelé irányuló utalás ekképpen gazdagítja a nem cselekvésben megnyilatkozó dramaturgiai elgondolást.

A nemtők jórészt megakasztó funkciójukban tesznek eleget a zenés vígjáték felől érkező sugalmazásoknak (még egy táncjelenet lehetőségét is felcsillantják folklorisztikusnak ható játékokkal), a romantika nyelvművészete, az *ut musica poesis* szelleme hatja át rövid jelenetüket. A Nemtőkirály négy sora a népiesbe hajló nyelvi képzelet remeke, a három ütemű tízes lehetőségeinek kitapogatása. A jelenet végén pedig a gyermeki-naív-szép és a torz-félelmetes-mesei szembesül. A romantika „árnyoldalát” az Éj retorikus monológja teszi szemlélhetővé (drámai jambusaival). A nemtők ajkán megszólaló kiazmusok ennek a fenségesnek ellentettjét, egy tótágast álló, felfordult világot (mundus inversus) festenek szavaikkal, e torz tör be a dallamosba, a gyermekibe: „Képtelen fej, fejtelen kép [...]. Lába kéz, és keze láb”. A dallamot itt az egytagú szavak kopogó ritmusa váltja föl.

Mirigy megismételné kísérletét az átváltozásra. S ha a harmadik felvonás elején sikerrel járt is, „Rút varacskos régi kövé” zsugorodott, ebben a jelenetben nem a rútból még rútabbá, hanem a rútból az ő fogalmai szerint széppé lenne, megifjodna: „Tán lehull a kor homálya, / Almádat megízlelém”. Ebben nemcsak a három felől (!) érkező manók akadályozzák meg, fizikailag természetesen ők, hanem saját tévesztése is. Oda törekszik, ahonnan ki van zárva; amit eddig elért, a közelebről meg nem nevezett khtonikus erők segítségével érte el (nekik szállított lelkeket, mondása szerint). Hiába emlékeztet tévesztő tetteire, s hiába kísérel meg belépni a végletesen hangzó nyelv romantikus szolamába:

Ág, ki hitvány görbe ág vagy,
Hol pokolban ágazál el,
Hogy gyöködhöz nem jutok?
Vagy kívánod, ezt, a földet
Hogy keresztül vájjam érted?
Megteszem.

(Mirigy akaratlanul a maga nyelvére fordítja Csongornak az első felvonásban elmondott szavait: „Ott egy almatő virít, / Csillag, gyöngy és földi ágból [...] Földben állasz mély gyököddel, / Égbe nyúlsz magas fejeddel...”; pokol-ég, hitvány, görbe ág-földi ág...)

A föld mélyéig leásó szenvedély, indulat Vörösmartynak az 1830-as években is témája, s az elszántság indulata az irracionális képzetek megélését hozza magával. Mirigy „pokoli” nyelve a legkevésbé sem hat már a varázstalanodott manókra, akik világot jártukban hasonlóképpen kerültek a vesztes oldalra, a világvándorok torzított másaként, varázsszerszámaikon megosztozva egyben magukat fosztották meg a csoda előidézésétől. Mirigy csak nyelvvel képes – egy darabig – a manók ellen szegülni, utoljára még felragyogtatja nyelvi képzelőerejét, féktelen átkai azonban hiába ismétlik meg egy varázsmondóka sötét mondatait, utolsó megnyilatkozásával a manók elő-

írta szavakat kénytelen ismételni. Mirígy szólama a nemtők bel cantójával ellentétben a disszonanciára épül, a képtelenségig feszített képek halmozásával a létezés torzult alakváltozatait sorolja nem szűnő lendülettel. Érdeemes e néhány sort újraolvasni, elképzelve, mint adnak e sorok kiváló lehetőséget egy színésznek a hangi fokozásra, a színezésre:

Éj legyen napfényetek,
Méreg mustra étketek,
Mérges harmat hintse meg,
És utálat főzze meg. [...]
Béna koldus testetek,
Mint a rossz szekér legyen,
Fájjon ülve, fájjon állva,
Csikorogjon ébren, alva,
És ijesszen álmotokból,
Legvidámabb mulatástok
Fogcsikorgató legyen.

Szembeállítások, ellentételezések, képtelen helyzetek szólama, testi és „lelki” nyomorúságok ráolvasása: akár „klasszikus” átokformuláról szólhatnánk. A többlet a ritmus ellenállhatatlan pergése, a rímjátékok sora, a döccentéseké (állva – alva; Méreg mustra – Mérges harmat, miközben a *kulcsszavak*: Éj, fény, harmat, álom, új, a groteszkkel érintkező kontextusba kerülnek). A kétszeri csikorgás a zajzenét idézi meg, Mirígy tizenkét sora a nyelvi képzelőerő „árny”-oldalát állítja elénk. Amikor utoléri sorsa, ott végzi, ahol és ahogyan kezdte, mint a többi szereplő, ő lekötözve várhatja az Idők végezetét.

A manók egy- és kétsorosaiban szökkennek föl igazán a trocheusok, immár belefáradva kisszerű csalfaságaikba, békés szolgálatra vágynak; kopott hangszerrel példázák: „Zúg az éhség olyve bennünk”, „Szép mulatság a zene, / Ím egy régi cimbalom.” „Én egy rozszant hegedűnek / Régi fáját hordozom.” „Három a szám! Hangotokhoz / Bodzasípomat fuvom.” A megszólaltathatatlan, mivel megszólalni nem tudó zeneszerzőszámok a kiüresedett, tartalmát veszített élet jelződései, még ha a külső forma őrzi is a játékosságot. Persze a manók szintén belépnek a nyelvjátékba, mások mondatait építik le elemeikre. A Tudós a színpadi utasítás szerint „Merően kinyújtva tenyerébe néz, mintha valamit róla elszállni látna”, majd szól: „Így! Pille voltál, most már lepke vagy?” A harmadik nemtő: „Pille vagy, te menj tova.” Duzzog és Berreh egymásnak adják a szót, a maguk változatát kölcsönzik. Duzzog: „Vajjon! Lássa hát az ember / A hernyóból pille lett.” Berreh: „rárepült a csipkefára, / S pillangója elveszett.” Az ide-oda utalások nem a szereplői viszonyokat strukturálják, hanem a nyelv véglegesítésének lehetetlenségét tanúsítják, különféle közegekben a hasonló (azonos) másképpen és másról szól. Egy színházi előadásban talán kevésbé, de figyelmes olvasáskor annál inkább bukkik ki az efféle konstrukció, mely árulkodhatik arról, mennyire a nyelv, a hangzás, ennek révén a motivikus összecsengés a fontos – nem pedig a maximálisan elérhető színpadi hatás.

A színjáték Csongor érkezésével kezdődik, Tünde szavai zárják, egyáltalában nem meglepő módon a kimondhatatlanság bevallásával és a test beszédének átadott közlés felvillantásával. Az utolsó sorban ismét megneveződik *a világ*, mely kívülre kerül, „a benne-lét” ellehetetlenült. Csupán a „tündérfa” meg az „ellenében” emelkedő „fényes palota” látszik. A messziről hallatszó ének adja tudtul: vége a napnak, az éjben csupán a szerelem (Eros) van ébren. Vörösmarty ezt a négy sort eredetileg nem ide szánta, ám szerencsés megoldásként a két ízben elhangzó éjbe vezeti művét, ekképp romantizálja a világot, melyből kivonulva sem veszíti el Tünde a varázst, a varázserőt, noha halandóként teljesíti be a Csongor álmaiban élő égi szép jelenését. Csongor szava nyomán válik a halhatatlanság földi-testi jelenséggé, miután Csongor kételye eloszlik: hátha „csalóka tüneményt” lát, álmot, mintegy visszaaltván a kezdő jelenetekre, az álom–halálom rímpár fölzengésére (mely dalnak a záró ének felel, Thanatost kizárva a szerelmes éjből). A két ének között szó szerint bonyolódik az Amor és Psyche-típusú, az Árgirus-történetből merítő történésorozat, mely az *Oberon*ból idegondolható egymásra találás–elválás–újra találkozás színjátékát lazább szálakkal fonja egybe.

Mint hogy a német és az angol romantika több periódusát követőleg lett műalkotássá, szuverén módon válogat a romantika felkínálta lehetőségek között; ugyanakkor nem helyezi törlessjel alá a felvilágosodás „fény”-világosság szimbolikáját. Ellenben mellőzi a nemzeti mitológiát, a kései Friedrich Schlegel igényelte vallási–keresztény vonatkozások („a pogány kunok idejéből”) beiktatását. Ezzel a negativitással kerülte ki Vörösmarty mindazokat a csapdákat, amelyek az „új mitológia” igényéből fakadhattak volna, Hegel, Schelling, Fr. Schlegel nem költőként jutottak hírnévhez, az utóbbi drámája (*Álarcos*) nagyot bukott Weimarban. Ami innen származtatható, az esztétikailag érzéketlen *Buchstabenphilosophie* elvetése (vö. a Tudós monológjaival), vagy az, hogy a mitológia és a költészet ugyanaz és elválaszthatatlan,²¹ a *Csongor és Tündé*ben visszaköszön. A tudóstól némi megvetéssel említett „Költők világa szép tündérvilág”, az, ahová a szerelmesek törekszenek. A Tudós számára csak gyermeki álom: „Ébredj föl, vagy ha még álmodni jobb, / Menj, álmodd vissza, amit álmodál, / Mert a valóság csalt remény.” Csongort Eros vezérli kalandjaiban, és a sötétben túl Eros hozza számára és Tünde számára vágyaik beteljesülését „magánmitológiájuk” költői világában. Az új mitológiával szemben már Brentanónak is támadtak kétségei, 1802-ből származó *Godwi* című regényének egy párbeszédét emlegeti a szakirodalom. Ellenben a költészetet is hármasságával lehet leírni: a készülékben lévő, a valódi jelenkori és a hanyatló. A mítoszok nem mások, mint a költő személyes stúdiumai, a mitológia így a művészet iskolája.²²

S bár még néhány egybeesés regisztrálható volna, megismételném: Vörösmarty közvetlenül sem az angol, sem a német (kora) romantika költőit, műveit nem ismer-te, Byron a második nemzedékből a kivétel. Közvetve talán több nyomra lelhetünk. el-lenben a Wieland-olvasásról több adat sorakoztatható föl, a nép- és műmesei tájéko-zódásra is akad bizonyíték. Amiben rokonul költőnk Novalisszal (az élet–álom), ott a

21 Friedrich SCHLEGEL, „Rede über die Mythologie”, in UERLINGS, Hg., *Theorie der Romantik*, 82–90; SCHANZE, Hg., *Literarische Romantik*, 203–213.

22 SCHANZE, Hg., *Literarische Romantik*, 213–214.

calderóni közvetítés föltételezhető. A létrehozhatatlan, szükségszerűen töredékben hagyott nemzeti mitológiából viszont a „tündérezés” megőrződött, a felszabadult nyelvi képzelőerő segítségével komponálódott meg a mitológiai hangzat (elsőnek a *Délszigetben*), a *Csongor és Tünde*-ben már nincs szükség „bájsíp”-ra, a nyelv, ami „báj”-ol, ezáltal épül föl az Éj kozmogóniájának, Csongor léttapasztalatának és Tünde világon kívüli jelképeket hirdető almafájának, fénypalotájának sokszólamúsága.

Még egyszer visszatérek az új mitológia Vörösmarty költészetének értelmezésekor sem mellőzhető problémaköréhez. Martinkó András²³ a költőtől kölcsönzött „földi menny”-nyel jelölte Vörösmarty poétikai önértelmezésének képzetét. A kutatók következő nemzedéke²⁴ a Herdertől a német koraromantikáig hatékony „új mitológiát” társította hozzá. Hogy Vörösmarty önmagából merítve alkotta meg a maga elkülönülése helyét, s a „lángképzelődés”-sel szemléltette az alkotási folyamat mozgatóját, a *Tündervölgy*-ből ismerős, némiképpen rokon Friedrich Schlegel „Aus dem Innern herausarbeiten”-igényével. S ha ezután a német teoretikus a jelenkor művészetét a mitológia hiányában marasztalja el, ez már csak távolról emlékeztet a Vörösmarty-művek kísérletére, hogy megteremtsék a hiányzó magyar mitológiát. Schlegel új mitológiájának a szellem legmélyéből kell megalkotódnia, s minden műalkotás közül a legművészibbnek lennie. A *Tündervölgy*gel költőnk elindult ezen az úton, s a *Csongor és Tünde*-vel megérkezett. A mitikus szemlélet itt hatja át a leginkább a költészetet, a költészet itt válik elválaszthatatlanná a mitológiától (Csongor Mirigyben az Idő vén nénjét látja). Schlegeltől eltérően nem az antikvitás a hivatkozások forrása, még kevésbé annak mérése a „modern” időhöz; Vörösmarty költői bölcséletének nincs közvetlen (inkább közvetett) érintkezése a kor filozófiai irányzataival, a bölcséletet képviselő Tudóstól elválik a költők világa, szép tündérvilág. Az irodalmi tájékozódást illetőleg nagyjában-egészében egyfelé gondolkodnak, Shakespeare, Cervantes a lelkesültség és az ironia örök váltakozásának folyamatát szem előtt tartva.

A „földi menny” a keresésre hív (a versben is!), amely kihallható Csongor első szavaiból, és amely a „hontalan”-sága panaszát is áthatja. Ezt a bizonyosságra törő Tünde is megerősíti: „futni fogsz és célt nem érni, / Míg reményed odahal”. Csakhogy a létezés zúrzavarában eltévedő Csongornak Tünde a másik lehetőséget is felvázolja: „S elmúlt napjaid keserve, / Boldogságba eltemetve, / Mint regében a csoda, / Vissza fog mosolyogni, / S több örömmel lesz oka.”²⁵

23 MARTINKÓ András, „A »földi menny« eszméje Vörösmarty életművében”, in MARTINKÓ András, *Teremtő idők*, 172–221 (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1977).

24 SZAJBÉLY Mihály, „Délsziget északi fényben: Herder az új mitológia és Vörösmarty”, in SZAJBÉLY Mihály, *A nemzeti narratíva a magyar irodalmi kánon alakulásában*, 389–407 (Budapest: Universitas Könyvkiadó, 2005). S. VARGA Pál, „Ellenséges istenek Bábele: A romantikus »új mitológia« Vörösmarty lírájában”, in S. VARGA Pál, *Az újrászótt háló: Kulturális mintázatok szerepe a felvilágosodás utáni magyar irodalomban*, 152–164 (Budapest: Ráció Kiadó, 2014).

25 Tünde zárást előkészítő szavaiba pillanatnyi komorság vegyül, a „betemetve” aligha kelthet derűs aszszociációkat, ám hamar oldódik, a „gyönyörfa és ama lak” ugyan a „bús virág mezején” magasodik, de az árny itt a fényt szolgálja.

Az a környezet, melyben Csongor és Tünde elfelejthetik hontalanságukat („Így fogunk mi kéjben élni, / S a világgal nem cserélni”) az *Odüsszeiában* megjelenített Elysiumra emlékeztet, főleg, ha a *János vitéz* tündérországi strófáival együtt olvassuk. A földi menny a színjáték szerelmespárjának lesz osztályrésze, Eros hatalma kívül tartja a rideg és szomorú éjt.²⁶

Summary

ISTVÁN FRIED

The fifth act

Details from the analysis of Mihály Vörösmarty's *Csongor és Tünde* (Csongor and Tünde)

In a part of a study about *Csongor és Tünde* (Csongor and Tünde) the much discussed problem, which has reached only the state of being analyzed to the point of having pointers for understanding, has been discussed, namely: to what extent is the final act of the play an ending, a closure and a solution that satisfies the traditions of the genre. Here, the earlier events are partially repeated in a negative form and partly the problematic nature of the ending is thematized. Vörösmarty bridges the dilemmas of the lovers' way to each other with virtuoso language handling, which is made possible by the Night, who represents creation and necrosis as one. In the shade of the approaching cosmic catastrophe, the poetry of the closing song may announce the tolerability of the end hidden in finality.

26 Barta János a *Csongor és Tünde* „egzisztencializmusát” hangsúlyozandó állítja, hogy „néhány lapján ott van mindaz, melyből Heidegger kiindult és Jaspers metafizikai kötetét forgatva állandóan Az ember tragédiája sorai csengenek a magyar olvasó fülébe”. Barta Vörösmarty-tanulmányának újabb elemzése: IMRE László, *Barta János* (Debrecen: Alföld Alapítvány, 2015), 36–37, 47–48. E kérdés egy következő dolgozatnak lehet tárgya.