

KOVÁCS VIKTOR

Az intrikusfigurák karakterológiai azonosságai William Shakespeare *Szentivánéji álom* és Vörösmarty Mihály *Csongor és Tünde* című drámájában

1. Bevezetés

Ahogy Taxner-Tóth Ernő írja *A Csongor és Tünde lehetséges forrásai, mintái, irodalmi hatások* című összefoglaló tanulmányában:

A Csongor és Tünde sem néhány meghatározott műhöz, sem tisztán érvényesülő szellemi áramlatok hatásmechanizmusához nem köthető. Vörösmarty szomjas szelleme sok mindent közvetítő személyeken és közvetítő műveken keresztül fogadott be.¹

Vörösmarty Mihály filozofikus mesedramája mind az alakbrázolásában, mind pedig a cselekményvezetésében széles körű motivikus utalásrendszerrel bír, amelyet a szakirodalom a korábbiakban már részletesen elemzett.² Szilágyi Márton megállapítása szerint Vörösmarty még azelőtt írta a boldogságkeresés tündérdramáját, hogy elmélyültebben foglalkozott volna a kor egyre népszerűbbé váló színműtípusaival. Ellentétben a később bemutatott, a vizsgált műtől merőben eltérő szerkezetű és tematikájú Vörösmarty-daraboktól, a *Csongor és Tünde* az 1831-es megjelenését követően nem került színpadra, s arról sem olvasható vonatkozó feljegyzés, hogy maga a költő szorgalmazta volna ezt.³ A Vörösmarty-életmű drámaesztétikai változását támaszthatja alá az a tény is, hogy az 1840-es évek híres színházelméleti vitájában, amely Bajza József és Henszlmann Imre között zajlott, a *Csongor és Tünde* szerzője egyértelműen Bajza tételei mellett foglal állást.⁴

* A szerző az Eötvös Loránd Tudományegyetem BTK XVIII–XIX. századi Magyar Irodalomtörténeti Tanszék Magyar és európai felvilágosodás doktori programjának hallgatója.

1 TAXNER-TÓTH Ernő, „A Csongor és Tünde lehetséges forrásai, mintái, irodalmi hatások”, *Irodalomtörténet* (1985): 463–481, 481.

2 „Több, más, mint a korban divatos, a fantasztikum színpadi kliséiből összetakolt tündérvjátékok. Egyfelől benne van az akkor még élő szóbeli mesélés kvázi-dramatikus jellege és közvetlensége, másfelől pedig a szimbólumai egyáltalán nem kecsegtetnek a megfajlás örömeivel. Itt még a leleplezett titok is csak egy nyugtalanító, újabb kérdés. Könyvdrama, ahogy a későbbi esztéták nevezték, különös, kísérleti terepe a költői szabadságnak. Romantikus filozófiai traktátus, pontosabban romantikus östörténeti és esztétikai ideológia, költői esszé a metafizikus szép elérhetetlenségéről.” HERMANN Zoltán, „Vörösmarty tér: Vörösmarty Mihály – Gimesi Dóra – Tengely Gábor: *Csongor és Tünde*”, in HERMANN Zoltán, *Néző: Klasszikusok a mai magyar színházban*, 155–168 (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2015), 155.

3 SZILÁGYI Márton, „Mesedráma a boldogság birtokolhatatlanságáról”, *Irodalomismeret* 21, 4. sz. (2011): 37–42, 37.

4 A vita előzményei visszavezetnek a *Magyar Hírmondó*ban közölt színi jelentésekre, az 1829-es *Játékszíni Tudósítások*ig, illetve az 1837-es betetőzésig, az *Athenaeum* állandósuló *Magyar Játékszíni Krónikájáig*.

A *Csongor és Tünde* 1879. december 1-jei, Paulay Ede által rendezett ősbemutatóját megelőzően mindössze egy kísérletről lehet tudni, amely a gyakorlati megvalósítással próbálkozott, s ez is tizenegy évvel a szerző halála után történt. Staud Géza a hivatkozott írásában említést tesz az újonnan alapított Színészeti Tanoda 1866. március 21-ei vizsgaelőadásáról.⁵

Annak, hogy a kor színházesztetikai rendszere ilyen sokáig figyelmen kívül hagyta a *Csongor és Tündét*, nyilvánvaló oka lehetett az említett műfaji-műnembeli összetettség, a könyvdráma-jelleg találkozási pontja a tündérbohózási elemekkel. Jelen tanulmányom középpontjában ennek a sokrétegű stílusnak a vizsgálata áll. A szakirodalmi megállapítások (az Árgirus-széphistória különböző változatai mellett) Shakespeare darabjait vélik a szöveg egyik legnyomatékosabb ihlető forrásának.⁶ Elsősorban a *Csongor és Tündével* a cselekményében és a karakterológiájában is rokonítható *Szentivánéji álom* vígjátékot tartom az összehasonlító elemzés másik pillérének. A nyilvánvalóan analogikus mesei szimbólumok mellett a térhasználat, illetve a karakterdramaturgia vonatkozásában is párhuzamosság áll fenn a két színmű között. Központi hipotézisem szerint a *Csongor és Tünde* Mirigyének⁷ intrikus figurája mind az egyes megszólalásaiban, mind pedig a cselekedeteiben analogikus⁸ a *Szentivánéji álom* Puck manójával. Mindketten periferikus helyzetűek, a főszereplőkkel csupán az idegen mozgástérbe való oktan beavatkozásukkal kerülnek kapcsolatba. Csak korlátozott mértékben urai annak a transzcendens hatalomnak, amellyel a céljaikat kívánják elérni. Jelen tanulmányomban a *Szentivánéji álom*, illetve a *Csongor és Tünde* közötti hatástörténeti folyamat rekonstruálása mellett Mirigy és Puck megszólalásait elemzem szoros olvasással.

Bízom benne, hogy a két mű karakterológiai összehasonlítása igazolja majd azt a hipotézisemet, miszerint a *Csongor és Tünde* Mirigye Puck manóval áll a legközelebbi analogikus összefüggésben, mindkét szereplőt meghatározza egy sajátos nemi össze-

Bajza József az itt közölt írásaiban folyamatosan szót emel a drámai műfajok mulandóságával szemben, és azt szorgalmazza, hogy a darabok nyomtatásban is megjelenjenek. Henszlmann Imre az első akadémiai előadását *Az újabb francia színiköltészet és annak káros befolyása a miénk*re címmel tartja. A vita lényege, hogy bár a korábbiakban Bajza József is a lélektanilag mélyebb drámák színrevitele mellett foglalt állást, a „közönség megnyeréséért folytatott harc” idővel a francia romantikus drámák strukturái felé fordították a figyelmét, egy könnyedebb esztétikájú színházi formát kezdett működtetni. A Goethe, Calderón és Shakespeare örökérvényűsége és hatástörténeti fontossága mellett hitet tevő Henszlmann Imre ezt természetesen kifogásolja, ő a „színszerűség elve” helyett a „költőiség elvét” tartja fontosabbnak. SZÉLES Klára, „Henszlmann Imre – Bajza József vitája”, *Irodalomtörténet* 58 (1976): 37–62, 43–49.

5 STAUD Géza, „A *Csongor és Tünde* a színpadon”, in VÖRÖSMARTY Mihály, *Drámák IV.*, kiad. FEHÉR Géza, STAUD Géza és TAXNER-TÓTH Ernő, Vörösmarty Mihály összes művei 9, 858–878 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1989), 861–862.

6 TAXNER-TÓTH, „A *Csongor és Tünde* lehetséges forrásai...”, 475.

7 Korábbi kutatásaim során behatóan foglalkoztam a *Csongor és Tünde* intrikus karakterével. A következő kérdésekre kerestem a választ: Hova tartozik Mirigy a mű háromszemélyes világterében? Kizárólagosan az ún. feminin motívumkultúrával hozható összefüggésbe az alakja?

8 Az *analógia* és a *párhuzam* fogalmának megkülönböztetésekor az *Encyclopedia of Rhetoric* terminológiájára hivatkozom. A *párhuzam* mint retorikai eszköz az alapvetően logikai folyamatként értelmezett *analógia* irodalmi kifejezésére szolgál. Vö. José Antonio MAYORAL, „Parallelism”, in *Encyclopedia of Rhetoric*, ed. Thomas O. SLOANE, 570 (Oxford: Oxford University Press, 2006), 570.

tettség, androgün jelleg. A maszkulin alakhagyomány archetipikus jegyei (így például a vándorlás) olyan motívumokkal kapcsolódnak össze, amelyek Elisabeth Frenzel *Motive der Weltliteratur* című világirodalmi analógiagyűjteményében elsősorban feminin karakterológiai vonások (ilyen például a légiesség, az éjszakához tartozás és általában véve az elbűvölésnek, a bájolásnak a gesztusa).⁹

2. A Csongor és Tünde, illetve a Szentivánéji álom hatástörténeti összefüggései

A *Csongor és Tünde* keletkezésének idejét meghatározó drámaesztétikai ábrázolásmódok, a Vörösmartyra hatást gyakorló stíluselemek és irányzatok feltárása mindmáig nehéz feladata az irodalomtudománynak, főként a szinte átláthatatlanságig kiterjedt motívumrendszer miatt. A századforduló nagy tekintélyű esztétája, Beöthy Zsolt egyértelműen William Shakespeare tündéreket szerepeltető színműveit – a *Szentivánéji álom* mellett a *vihart* – nevezi meg a Vörösmarty-mű ihletforrásaként. Beöthy megállapítása szerint ezek a művek inspirálják Vörösmartyt a „romantikusok igazságának” legköltoőbb feldolgozására, a szerző képzelete az ő hatásukra szabadul el.¹⁰ Bár Császár Elemér a *Shakespeare és a magyar költészet* című tanulmányában a *Csongor és Tündét* nem vonja be a hatástörténeti elemzésébe, azt mindenképpen hangsúlyozza, hogy a Shakespeare-életmű esztétikája jelentős mértékben befolyásolta a reformkor és a romantika költőinek munkásságát, így a *Lear királyt* és a *Julius Caesart* lefordító Vörösmartyt is.¹¹

Riedl Frigyes négy különböző attitűdöt és (mivel időrendileg lineárisan értelmezi ezeket) négy különböző korszakot határoz meg Shakespeare-nek a magyar költészetre gyakorolt hatását illetően. Az első korszakot a 18. század magyar gondolkodóinak vonakodó álláspontja határozza meg, így például Bessenyei György nézetei, aki szerint Shakespeare drámái „ijesztők, de fenségesek”.¹² A második korszak a Shakespeare-szövegek magyar színpadokon való bemutatkozásának ideje, amely a tanulmány szerzője szerint Kazinczy 1790-es *Hamlet*-fordításával kezdődik.¹³ A *Csongor és Tünde* megírásának ideje Riedl Frigyes szerint a harmadik korszakhoz tartozik. A harmadik korszak szerzői nem a külsőségeiben, hanem a belső tartalmában, „lényegi jellemző művészetében” kezdik utánozni Shakespeare-t, egy-egy feszültség, probléma megértetésének céljából kölcsönöznek gondolatot, motívumot a „nagy angol” esztétikájából. (A negyedik szakaszban már nemcsak esztétikai, hanem filológiai vizsgálatok alapjává is válik Shakespeare drámaköltészete.)¹⁴

9 Elisabeth FRENZEL, *Motive der Weltliteratur* (Stuttgart: Kröner Verlag, 1976).

10 BEÖTHY Zsolt, *Néhány szó Shakespeare hatásáról a magyar drámaköltészetre* (Budapest: Magyar Shakespeare Társ. V. k., 1912), 17.

11 CSÁSZÁR Elemér, *Shakespeare és a magyar költészet* (Budapest: Budapesti Szemle, 1916), 410.

12 RIEDL Frigyes, *Shakespeare és a magyar irodalom* (Budapest: Lampel R. Kk. [Wodianer F. és Fiai] Könyvkiadó Vállalata, 1907), 7.

13 RIEDL, *Shakespeare és a magyar irodalom*, 7.

14 Uo.

Horváth János a *Csongor és Tündének* több előzetes változatát, előképét, ihlető forrását ismerteti. Ungvárnémeti Tóth László *Nárcisza* mellett, amely alapvetően az antikvitás elemeivel dolgozik, William Shakespeare két darabját (*Szentivánéji álom*, *A vihar*) nevezi meg a *Csongor és Tünde* inspirációjaként.¹⁵

Taxner-Tóth Ernő a korábbiakban már idézett tanulmánya igen összetett képet nyújt a filozofikus mesedráma forrásairól. Az antik görög mitológiai eredetű, a költő korában főleg ponyvaként (illetve egy-egy tündérajáték formájában) terjedő Árgiruszűzsé mellett – többek között – Ovidius *Átváltozások* című költeményét, Berze Nagy János és Gaál György magyar népmesegyűjteményét, a keleti világ egzotikumát képviselő *Ezeregyéjszakát*, a lovagi históriákat, az árkádiai regényeket, Spenser, Tasso és Calderón műveit, a barokk operát, a francia tündérmesét, Goethe *Faustját*, valamint a bécsi és a hazai tündérajátékot említi lehetséges ihlető forrásként.¹⁶ De emellett Brisits Firgyes, Fest Sándor, illetve Gyulai Pál kritikáira és megállapításaira hivatkozva egyértelműnek véli Shakespeare drámaköltészetének hatását is.¹⁷

Gyulai Pál feltételezése szerint Vörösmarty Mihály minden bizonnyal Teslér László költő bonyhádi könyvtárában ismerkedett meg Shakespeare életművével. Ugyanakkor Taxner-Tóth Ernő elképzelhetetlennek tartja, hogy Schedius Lajos egyetemi esztétikai előadásain – melyeknek Vörösmarty hallgatója volt – a *Csongor és Tünde* szerzője ne találkozott volna William Shakespeare alkotásaival.¹⁸ Ezt a tényt erősíti meg Balogh Piroska is, aki a Schedius Lajos 1801 és 1802 között tartott előadásait elemző tanulmányában egyértelműen úgy utal az esztétikaprofesszor működésére, hogy annak a két-ségtelen ambivalencia ellenére sikerült mély és figyelemre méltó hatást gyakorolnia a tanítványaira, így Bajza Józsefre, báró Eötvös Ignácra, Szemere Pálra, Horvát Istvánra, s nem utolsósorban Vörösmarty Mihályra.¹⁹

Zentai Mária a Shakespeare-hatás ismertetésekor Stettner György levelére hivatkozik, amely azt állítja, hogy Vörösmarty 1825-ben Schlegel dramaturgiája mellett Calderón és Shakespeare drámáit olvasta.²⁰ Ugyanezt ismeri el Dávidházi Péter Shakespeare hatástörténetével foglalkozó monográfiája is, amely szerint Vörösmarty az 1820-as években ismerkedett meg az angol drámairó munkásságával (valószínűleg német fordításban).²¹

15 HORVÁTH János „*Csongor és Tünde*”, in HORVÁTH János, *Vörösmarty drámái: Egyetemi előadás 1942/43. II. és 1943. I/II. félév*), Irodalomtörténeti füzetek 63, 38–95 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1969), 93.

16 TAXNER-TÓTH, „*A Csongor és Tünde* lehetséges forrásai...”, 468–474.

17 Uo., 475.

18 Uo.

19 BALOGH Piroska, „Esz­tétika és irodalom a 18–19. század fordulóján: Schedius Lajos előadása 1801–1802-ből”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 102 (1998): 459–475, 475.

20 ZENTAI Mária, „Álmok hármass útján, 1831: Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde*”, in *A magyar irodalom története 1800-tól 1919-ig*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály és VERES András, 169–183 (Budapest: Gondolat Kiadó, 2007), 176.

21 DÁVIDHÁZI Péter, „*Isten másodszületje*”: *A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1989), 138.

Fried István a *Csongor és Tünde* ihletforrásaként nemcsak Shakespeare *Szentiványi álom* című vígjátékát említi meg, hanem mindazokat a német nyelvterületről származó újragondolásokat is, amelyek egy-egy kölcsönzött karakterológiai jegy, cselekményelem köré szerveződve hoznak létre önálló történetet, s amelyekkel Vörösmarty bizonyíthatóan kapcsolatba került. Ilyen például Christoph Martin Wieland *Oberon* című „regényes eposzkísérlete”, amely a Shakespeare-műből ismert tündérkirály és a felesége, Titánia szerelmi történetét meséli el. Wieland műve a keletkezésének idején (1780) elementáris sikert ért el, rövid időn belül több színpadi adaptáció készült belőle. Ezek közül emlékezetes Carl Maria von Weber operája, illetve Paul Wranitzky és J. G. K. Giesecke *Oberon, König der Elfen* című daljátéka. Wieland művében nem jelenik meg az intrikus Puck figurája, ugyanakkor Wranitzky és Giesecke újragondolásában már – akárcsak Shakespeare-nél – fontos cselekménymozgató funkciója van a szereplőnek.²² (Ugyancsak e helyütt fontos megemlíteni Tracy C. Davis tanulmányát, amely szerint a Shakespeare-től származó tündértörténetek a 19. században is tovább éltek: Dion Boucicault 1859-es *Dot* című darabja, illetve a *Robin Goodfellow or the Frolics of Puck* és az *Oberon or the Charmed Horn* mellett Wieland *Oberonját* is említi példaként.)²³

Fried tanulmánya részletesen ismerteti a Wieland nyomán elinduló magyarországi hatástörténeti folyamatokat is. Wranitzky és Giesecke daljátékát 1789-ben mutatják be Bécsben. Paul Wranitzky 1785-től fél évig a galántai Esterházy-uradalom zenei főigazgatója. E pozícióból eredően a személye és a munkássága ismert lehetett a kor hazai értelmiségének, illetve arisztokráciájának körében. Ugyanakkor Fried a daljáték sikerétől (bizonyos esetekben legalábbis) független Wieland-hatásokra is felhívja a figyelmet, így például Kazinczy Ferenc, Kováts Ferenc, Szentjóni Szabó László, Ivánkai Vitéz Imre, Ragályi Tamás, Fáy András, Komjáthy Pál és Csokonai Vitéz Mihály fordításaira, fordításkísérleteire.²⁴

A fenti információk olyan kontextuális körülményekről árulkodnak, amelyek valószínűsítik, hogy Vörösmarty Mihály is találkozott Wieland művével, illetve az egyes adaptációkkal. Szauder József és Túróczi-Trostler József elsősorban a *Délsziget* keletkezésére gyakorolt Wieland-hatásokat hangsúlyozzák, Fried azonban úgy gondolja, a *Csongor és Tündében* felbukkanó orientális elemek java része is ebből a hagyományból származik.²⁵

Az *Oberon* párhuzamosságát Vörösmarty Mihály filozofikus mesedramájával egy kultúrtörténeti információ is bizonyítja, amely Wranitzky daljátékához köthető. Fried azáltal is relevánsabbnak érzi az *Oberon*nak a *Csongor és Tündével*, mintsem a *Délszigettel* való rokoníthatóságát, mert a kor esztétikai elvárásrendszerében a színmű jóval szervezettebben tudta adaptálni a középkori lovagi mesék „univerzális, kozmoplita tündérvilágát”, mint a nemzeti eposz műfaja, amelynek a *Délsziget* a kísérlete.²⁶ A drámai

22 FRIED István, „Vörösmarty és az Oberon”, *Irodalomtörténet* 90, 1. sz. (2009): 3–18, 5. Lásd tanulmányát jelen lapszámban is.

23 Tracy C. DAVIS, „What are Fairies For?”, in *The Performing Century – Nineteenth-Century Theatre’s History*, ed. Tracy C. DAVIS and Peter HOLLAND, 32–59 (London: Palgrave Macmillan, 2007), 52.

24 FRIED, „Vörösmarty és az Oberon”, 5–6.

25 Uo., 6.

26 Uo., 10.

műnemre való rátalálás tapasztalatát erősítheti meg az a tény, hogy Vörösmarty Mihály 1830 után felhagyott a nemzeti eposz megteremtésének (megújításának) kísérletével, ellenben egyre több színművet írt.²⁷

3. Alakpárhuzamok és különbségek a Csongor és Tünde Mirígye, illetve a Szentivánéji álom Puckja között

A *Szentivánéji álom* második felvonásának első színe az Athén közelében levő erdőben játszódik, a cselekményben ez szolgál helyszínül a szigorú szabályok alapján működő polisiz ellen-terének: itt a társadalmi térben viselt identitás megszűnik, s az erdőbe térő „zarándoknak” lehetősége van arra, hogy akár a legtitkosabb vágyait is felszabadítsa. Ahogyan Géher István fogalmaz: „az erdő [...] a Shakespeare-komédia újonnan felfedezett, s ezentúl újra meg újra visszaidézett pásztori édenkertje, ahol a tudás fája nem hallált terem, hanem értelmes életet”.²⁸ Bár a *Szentivánéji álom* cselekménye a kereszténység előtt, az antik időkben játszódik, az erdő tulajdonképpen hasonlóképp funkcionál a történetben, mint a „pogány kunok ideje” idő-meghatározás a *Csongor és Tündében*: „mindenképpen a keresztény éra képzeteivel, fogalomhasználatával, tiltásrendszerével, lelkiségeivel stb. való időleges »szakítás« jelölője”.²⁹

Ez az erdő a tündérbirodalom, amely ugyanúgy középpontja a darab cselekményének, mint a *Csongor és Tündében* a darabkezdet és szerelmes egymásra találás helyszínéül szolgáló kert és aranyalmafa.³⁰ A *Szentivánéji álom* tündéreiének társadalma ugyanannyira hierarchikus, mint a földi szféráé, a poliszé. Puck, a folyamatosan kóborló, cselszövésből és csinytevésből élő szellem, aki hasonlóképp függ a tündérbirodalom fejedelmétől, Oberontól, mint Mirígy az őt az aranyalmafához kötöző uralkodótól, Csongor atyjától.

Ami a kettejük első megjelenését látványosan különbözővé teszi, a meglehetősen eltérő fizikai pozíció. Ameddig a *Csongor és Tünde* intrikusa elsőként egy statikus helyzetben, a fához kötözve tűnik fel, addig Puck a légiességét hangsúlyozva egy bizonytalan és pillanatnyi jelenéssel lép a cselekménybe.

27 SZAJBÉLY Mihály, „Délsziget északi fényben: Herder, az új mitológia és Vörösmarty”, *Tiszatáj* 54, 12. sz. (2000): 66–79, 66.

28 GÉHER István, *Shakespeare-olvasókönyv: Tükörképünk 37 darabban* (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2015), 170.

29 MILBACHER Róbert, „...Földben állasz mély gyököddel...”: *A magyar irodalmi népiesség genezisének akkulturációs metódusa és póriás hagyományának vázlata*, Doktori mestermunkák (Budapest: Osiris Kiadó, Budapest, 2000), 94.

30 Bár a Vörösmarty Mihály filozofikus mesedramájáról szóló elemzésekben elterjedt az a megállapítás, hogy a testi szerelem, az erotikus vonzalom megfogalmazása leginkább a földi szféra szereplőire jellemző, Hermann Zoltán *Oh, ez a láb láb lehetne...!?: Vörösmarty Mihály: Csongor és Tünde című tanulmányában részletesen bemutatja azokat a megszólalásokat, amelyek az eszményi világot, az aranyalmafát, a tündérlány egyéniségét hozzák összefüggésbe egy szabad(os)abb szerelemkoncepcióval. „Ha szorosabban olvassuk a szöveget, észrevehetjük, hogy Tünde sem csak az éteri boldogságról beszél folyton.” HERMANN Zoltán, „»Oh, ez a láb láb lehetne...!«: Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde*”, in HERMANN Zoltán, *Varázsszer/tár: Varázsmesei kánonok a régiségben és a romantikában*, Szóhagyomány, 162–180 (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2012), 165–166.*

Ugyanakkor az mindenképpen a hasonlóságokat erősíti, hogy az aranyalmafa titkát Csongorral megosztó Mirígy mellett Puck is „hírt hoz”, tájékoztat, többlettudást közzöl az arra járó tündérrel: „The king dot keep his revels here tonight. / Take heed the queen com not within his sight”.³¹ Mirígyhez hasonlóan Pucknak is fontos szerepe van az expozíció szakaszában, a később személyesen is felbukkanó szereplők bemutatásában. Az aktuális dramaturgiai helyzet, illetve a majdani cselekményelemek ismertetését követően („ma a királynak lesz itt mulatása”) az előzmények összegzésével folytatja:

For Oberon is passing fell and wrath,
Because that she as her attendant hath
A lovely boy stol'n from anv Indian king;
She never had so sweet a changeling,
And jelous Oberon would have the child
Knight of his train, to trace the forests wild
But she perforce withholds the loved boy,
Crowns him with flowers, and makes him all her joy.³²

Mirígynek a *Csongor és Tünde* első felvonás, első jelenetbeli megszólalásait elemezve meglehetősen sok azonossággal találkozunk. Mert mit is tesz az aranyalmafához kötözött „gonosz kaján anyó” a láncoktól való eloldásáért cserébe? Éppúgy, mint a „rüpök szellem”, fecseg: a cselekményidőn kívüli történéseket közli Csongorral:

Most, nézd úrfi a' kopáron,
E' szép almatő virágzik.
Szín ezüstből van virága,
'S mint fehér rózsák' ölében
Mász a' fészkelő bogár,
Mint a légy, melly téjbe hullott,
Mint új hóban agg bogyó _ [...]
Hogy heves vagy, nem csodálom,
Ifjú még, s tán sejted is már,
Hogy tündér, aranyhajú lány –
Mit beszéltem!³³

31 William SHAKESPEARE, *A Midsummer Night's Dream* (Oxford: Oxford University Press, 2001), 15. A szöveg magyarul: „Ma a királynak lesz itt mulatása, / Vigyázz, hogy a királynőt meg ne lássa;”. William SHAKESPEARE, „Szentivánéji álom”, ford. ARANY János, in William SHAKESPEARE, *Összes drámái II., Vígjátékok, 277–339* (Budapest: Európa Kiadó, 1972). A későbbi magyar részleteket ugyancsak ebből a kiadásból, Arany János fordításában idézem.

32 SHAKESPEARE, *A Midsummer Night's Dream*, 15. Magyarul: „Mert Oberon dül-fül rá amiatt, / Hogy Indiából egy királyfiat / Magának apródul elszöktete; / Sosem volt ily szép váltott gyermeke; / S nagy a fiúért Oberon haragja, / Szeretné, hogy legyen vadász-lovagja: / De a királyné csak nem engedi, / Felkoszorúzza, s úgy szeretgeti”. SHAKESPEARE, „Szentivánéji álom”, 289.

33 VÖRÖSMARTY Mihály, „Csongor és Tünde”, in VÖRÖSMARTY, *Drámák IV.*, 5–192, 10.

Mind Mirigy, mind Puck az eszményi szféra titkait közli a befogadóval (a drámai helyzetben Csongorral, illetve az erdőbe térő tündérrel): egyfajta sajátos hatalom-demonstráció ez, hiszen az adott térben (tehát a királyi udvarban és a tündér-erdőben) a két intrikusfigura periférikus helyzetben van. Elvileg a befogadói pozíciónak kellene otthonosabban mozognia a közegben, hiszen Csongor a kertet tulajdonló családhoz tartozik, a tündér pedig a státuszánál fogva homogenizálható Oberon és Titánia népevel (a tündérkirálynő kíséretéhez tartozik). Ami Puckot és Mirigyet mégis hatalommal ruházza fel, az a titok ismerete. Ez a titok a leginkább a vándor-státusból, a szférák közötti átjárás képességéből származik, ami Mirigynek és Pucknak is sajátja. A földi származású és motivációjú Mirigy a tündérvilág meséit osztja meg az ugyancsak a földi szférához tartozó ifjúval. Bár a Pucktól fentebb idézett szakaszban nem feltétlenül ez az analógia érvényesül, hiszen a manó beszédpartnere lényegileg ugyanahhoz a tündéri közösséghez tartozik, mint amiről a történet szól, az elbeszélés hamar a földi társadalom jelenségei köré szerveződik – de csak miután a tündér azonosítja Puckot, mégpedig a földi társadalomban végzett furfangos eljárásai alapján, a róla az emberközösségben kialakuló szóbeszéd idézésével. Milyen képek sorakoznak fel ebben a megszólalásban?

Are not you he
That frights the maidens of the villagery,
Skin milk, and sometimes labour in the quern,
And bootless make the breathless housewife churn,
And sometime make the drink to bear no barm,
Mislead night-wanderers, laughing at their harm?³⁴

Tehát a falusi nép ijesztgetőjéről van szó, aki minden hétköznapi cselekvés során akadályt gördít az emberek elé. És kicsoda Mirigy Csongor meglátása szerint? A „gonosz, kaján anyó”, „nénje tán a vén időnek”, „vén penész”, aki „mint leláncolt fergeteg, / zsembel és züg”,³⁵

Mindkét szereplőt egy meglehetősen negatív attitűd vezeti fel. Ezt követően Puck és Mirigy is átveszi a regisztert, amelyet az őket körülíró másik fél alkalmaz, megjelenik egy sötét, démonikus képekben gazdag rém-világ. Puck esetében ez a megszólalás céltabban öndefiníció:

Thou speakest aright;
I am the merry wanderer of the night.
I jest to Oberon, and make him smile
When I a fat and bean-fed horse beguile

34 SHAKESPEARE, *A Midsummer Night's Dream*, 15. Magyarul: „A csintalan gonosz manó te vagy, / [...] / Ki pórleánynak rémulést szerez; / Malmot megindít; tejfölt megszedi; / Nőt lelke-fogytáig kőpülteti; / Higgadni a sört nem engedi; / Tévútra csal vándort, s kineveti.” SHAKESPEARE, „Szentivánéji álom”, 290.

35 VÖRÖSMARTY, *Drámák IV.*, 7–8.

Neighing in likeness of a filly foal;
And sometime lurk I in a gossip's bowl
In very likeness of a roasted crab,
And when she drinks, against her lips I bob,
And on her wither'd dewlap pour the ale.³⁶

Puck önjellemezése azért mindenképpen derűsebb, mint Mirígy monológja: a statikus-ság helyett a légiességet hangsúlyozza, amiről beszél, nem egy monumentalitásában félelmetes transzcendens erő, hanem egy éppen az észrevehetetlensége miatt kegyetlen és gúnyos játékhatalom. Alighanem éppen a kiszolgáltatottság eltérő foka az, ami miatt a két szereplő nem azonos mértékű indulatokat képvisel. Ameddig a viszonylagos szabadságban élő Pucknak nem szükséges kifejezett félelmet ébresztenie a tündérben, addig Mirígy, akinek a fához kötözve „bizonyítania kell” a szabadságáért cserébe, éppen a rémképek, a démonikus benyomások által próbál befolyással lenni Csongorra.

És mikor közelget a'
Szép borongó éjszaka,
És az éjfél, a' gyilkosnak,
Denevérnek, és tolvajnak,
'S kósza szellemnek dele,
Száll, mint holló' szárnya le;
'S felleg ül vad csillagon,
Felleg, melyet az mocsárból,
Sárkányok sóhajtatából,
'S nyílt sírokból össze von,
'S szürke apján a' bagoly
Szemmeresztve lovagol,
Rém a' bolygó rém' nyakán,
Csép anyó a' piszkafán,
Szép regében halandóknak
Bal szerencsét, gyászt huhognak...³⁷

A két szakasz tematikája meglehetősen sok analogikus egyezést mutat, az ijesztő éjszaka képei, illetve a vad állatiasság elemei sorakoznak fel a gondolatmenetben: a felbőszített ló, a szemmeresztve lovagoló bagoly és a sóhajtozó sárkányok. Minden a balszerencse köré fonódik, a transzcendens hatalomnak a földi szintéren való érvényesülése nem a kedvező hatásain keresztül mutatkozik meg, hanem a kifejezetten rontó, deka-

36 SHAKESPEARE, *A Midsummer Night's Dream*, 16. Magyarul: „Találtad, cimbora. / Hát én vagyok az éj víg vándora, / Ki Oberont is megnevettetem, / Ha a zabszúrta mént rá-rászedem, / Nyerítve hozzá mint szép kancaló; / Vagy, ha tűtüzget holmi vén anyó, / Vackor gyanánt rejt a kancsó-fenek, / Iváskor én ajkához billenek, / Hogy a sör mind aszú keblére fut.” SHAKESPEARE, „Szentivánéji álom”, 290.

37 VÖRÖSMARTY, *Drámák IV.*, 11.

dens elemeiben. Fontos különbség, hogy ameddig a *Szentivánéji álom* éji manója a saját tevékenységét mutatja be, addig Mirígy nem pozicionálja magát nyíltan az általa említett cselekvésekben. Ő volna a csép-anyó a pizskafán? Erre sincs bizonyíték.

Az azonban közös motivációs jegy, hogy Puck és Mirígy is színházi előadást tartanak. Ahogyan Subha Mukerji írja, a színházi valóság tulajdonképpen képek sorozata. A képek a *Szentivánéji álomban* előtérbe kerülnek, manipulatívak. A szerző ennek alátámasztásául Hermia megszólalását idézi a negyedik felvonás második színéből: „Methinks, I see these things with parted eye / When everything seems double”.³⁸ Ugyanakkor a démonikus víziók szintén a megtevesztés eszközei, s a valóság torzabb, baljósabb változatát mutatják be.

A következőkben Puck és Mirígy monológja is konkrétabb lesz, s amíg a *Csongor és Tündében* a rémisztő, addig a *Szentivánéji álomban* a komikumi jelleg válik nyomatékoská. Mirígy történetében egy leégett ház („Egy leégett ház’ tővénél / Isznak, esznek, alkudoznak...”) és egy gyermekgyilkosság („S a’ szüzek legjobbika / Most fiát megy eltemetni, / Ölni, aztán eltemetni –”) képei tűnnek fel,³⁹ Puck pedig egy néniről mesél, aki a társaság előtt esik el a székével, s válik a nevetség tárgyává („The wisest aunt, telling the saddest tale, / Sometime for threefoot stool mistaketh me; / Then slip I from her bum, down topples she...”).⁴⁰

Géher István az *Ahogy tetszik* vizsgálata során Rosalindával hasonlítja össze Puck karakterét, a gonosz koboldot „boszorkányos játékmesternek” nevezi.⁴¹ Lorna Hutson pedig egy olyan furfangos összekötő személyiségként definiálja Puckot, aki képes játszani az athéni társadalom patriarchális jogi rendszerét. (Cseppet sem etikusan: tulajdonképpen úgy éri el ezt, hogy akaraton kívül befolyásolja a transzcendens erőnek kiszolgáltatott emberek tudatát.)⁴²

Ez a játékmesteri pozíció Mirígy tevékenységét is meghatározza, az inkább monumentalitásukban félelmet keltő démonikus képeket sorakoztató monológját (illetve a láncoktól való eloldatását) követően a *Csongor és Tünde* intrikusa is az alakváltoztatás, a tűnékenység okozta veszélyeket sorakoztatja fel a Csongornak tett bosszúfogadalmában, vagyis ígérete szerint mindenhol ott lesz, ahol a boldogságkereső főhóst akadályozni tudja. Dramaturgiai szempontból a játékmesteri pozíció *ars poeticájaként* értelmezhető a megszólalás.

A *Szentivánéji álom* második felvonásának első színében Puck Oberon tündérkirály szövetségesévé válik. A király ekkor beszéli meg a kobolddal először, mit tervez Titánia ellen. Ebben a helyzetben a feladat-végrehajtó, a királynak hierarchikusan alárendelt Puck hasonló attitűdöt képvisel, mint Mirígy a földali hanggal folytatott párbeszéde

38 Subha MUKERJI, *Law and representation in early modern drama* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), 172.

39 MUKERJI, *Law and representation...*, 172.

40 SHAKESPEARE, *A Midsummer’s Night Dream*, 16. Magyarul: „Mesél egy néni szörnyü szomorút / S engem néz háromlábu számolylul: / Kibiccenek alóla; felborul”. SHAKESPEARE, „Szentivánéji álom”, 290.

41 GÉHER, *Shakespeare-olvasókönyv*, 199.

42 Lorna HUTSON, *The invention of suspicion, Law and mimesis in Shakespeare and Renaissance Drama* (Oxford: Oxford University Press, 2007), 289.

során. A tündérkirály és a küldöncéül szegődő manó között kialakuló kommunikációs forma az egész darab folyamán állandó lesz, komikumforrásként érvényesül. A harmadik felvonás második színében például Oberon „futárának”, „bohóka szellemnek” nevezi Puckot, majd pedig indulatosan számon kéri a tévedései miatt („Puck: What hast thou done? Thou hast mistaken quite...”).⁴³ Ez a számonkérés a szín végén még indulatosabbá válik: „This is thy negligence. Still thou mistak’st, / Or else committ’st thy knaveries wilfully”.⁴⁴

Puck a mentegetőzés során „King of Shadows”-nak, azaz az árnyak királyának nevezi a tündérek fejedelmét, aki arra szólítja fel a szolgát, hogy borítson sötétséget a világra, süllyedjen éjszakába az egész mindenség.⁴⁵

E helyütt ismét párhuzamokat találunk a *Csongor és Tündével*. Mert mit tesz a földali hang, mikor Mirigy tanácsért fordul hozzá? Gúnyosan kikacagja a korábbi kudarcai ellenére bizakodó és elszánt gonosztevőt, elfordul Mirigytól.⁴⁶ Mindkét helyzetben a démonikus világ vezéralakjaként definiálódik a dialógus egyik résztvevője. Az már a különbségekhez tartozik, hogy a következőkben Puck Aurorára, a Hajnal követére hivatkozik. Oberon is tisztázza, hogy nemcsak az éjszaka sötét alakjaival, de az eszményi síkot képviselő Hajnal szellemeivel is egy társadalmat képeznek („But we are spirits of another sort. / I with the morning’s love have of made sport, / And like a forester the groves may tread / Even till the eastern gate, all fiery-red”).⁴⁷

Ugyanakkor a Hajnalhoz való kötődés Mirigy karakterológiájában is jelen van. Bár az intrikus figura nem tartozik az eszményi szférához, ahogyan a korábbiakban már említettem, alapvető motivációja, hogy bekerüljön a tündérközösségbe. A harmadik felvonás első szakaszában Csongort és Balgát megelőzve érkezik a Hajnal palotájához, a darab cselekménye során ekkor mutatkozik meg az alakváltoztató képessége először. A monológjából az is kiderül, hogy tisztában van a tündérvilág szabályaival, tudja, hogy a szerelmeseknek csak a dél ideje alatt van lehetősége egymásra találni. Amellett, hogy a cselekedetnek nyilvánvalóan taktikai okai vannak, a kövé változás gesztusa azt a feltételezést is alátámasztja, hogy Mirigy alakja nem illeszkedik szervesen ehhez a miliőhöz, csak a tettett passzivitás szintjén tud jelen lenni az eszménység világában.⁴⁸ Fest Sándor megállapítása szerint az alakoskodás formáira egyértelműen Puck „mutatott példát” Vörösmarty számára.⁴⁹

43 SHAKESPEARE, *A Midsummer Night’s Dream*, 42. Magyarul: „Puck, mit miveltél? mily nagy baklövés!” SHAKESPEARE, „Szentivánéji álom”, 308.

44 Uo., 52. (Magyarul: „Ez a te munkád: mindig ily bakot lösz, / Vagy készakarva is dévajkodom.” SHAKESPEARE, „Szentivánéji álom”, 314.

45 Uo., 52., SHAKESPEARE, „Szentivánéji álom”, 314.

46 VÖRÖSMARTY, *Dramák IV.*, 137.

47 SHAKESPEARE, *A Midsummer Night’s Dream*, 53. Magyarul: „De mi nemesebb szellemek vagyunk, / Mert én a Hajnal kedvesével is / Gyakran vadászva járom a pagonyt, / Míg napkelet kapuja lángot ont”. SHAKESPEARE, „Szentivánéji álom”, 316.

48 VÖRÖSMARTY, *Dramák IV.*, 76.

49 TAXNER-TÓTH, „A *Csongor és Tünde* lehetséges forrásai...”, 477.

A második felvonás második színében ismét a tündérerdő válik Puck cselszövésének helyszínévé. A gonosz manó ekkor bukkan az alvó Lysanderre és Hermiára, ekkor hinti a „báj-levet” az ifjú szemére. A jelenet már az alaphelyzetében is azonosságokat mutat a *Csongor és Tünde* egyik emblematikus pillanatával, amikor Mirigy megcsónkítja a szintén álomba merült Tündét, levágja az aranyfürtöt a hajából. Mind Puck, mind Mirigy a kezdeti kudarc felidézésével kezdik a monológot. Ahogyan a manó állítja: „Through the forst have I gone, / But Athenian found I none / On whose eyes I might approve / This flower’s force in stirring love”.⁵⁰ Mirigy pedig az álom bénító hatását szidja:

Átkozott hatalmas álom!
Háromszor kivájta körmöm
E’ hitetlen két szemet,
És háromszor vissza tette
Mérgecs harmatban mosottan,
Fénybogárral megrakottan,
Még is álom nyomta el.⁵¹

Nyilvánvaló, hogy mindkét dráma szerkezetében fontos szerepet kap az álom motívuma. Balogh Piroska az álommetafora irodalmi előfordulásait tárgyaló írásában a reformkor álomeszményének vizsgálatakor részletesen elemzi Gaál György *Polylogikai Mulatság az Álomról és Alvásról* című művét, amely magyarul 1821-ben, németül pedig 1823-ban jelent meg. Gaál ebben a művében elsősorban a görög álommetaforát határozza meg az európai kultúrkör eszményeként. Az antikvitásból származó jelenség mögött megfigyelhető az aranykor, illetve az aranykor által reprezentált értékek, tehát a hit, a fantázia és a játék iránti vágyakozás.⁵²

Martinkó András szerint a *Csongor és Tünde* fő dramaturgiai feszültségét éppen az álom szabadsága, illetve az ember korlátozottsága, idő-térbe való bezártsága jelenti. Az ember a mennykeresése során folyton ki akar törni ebből a fogságból, sikertelenül. Egy idő után az álomban megképződő boldogság is teherré válik az individuum számára.⁵³ Ez ellen lázad Mirigy, amikor arra panaszkodik, hogy akadályozva érzi magát a cselekvésben. Nemcsak a fizikai értelemben vett álmodás zavarja, hanem a folyamatos vágyakozás, a képzelődés gyötrő természete is. Az álompor-hintés gesztusa, amely Puckhoz és áttételesen Mirigyhez is tartozik, tulajdonképpen a földi menny tapasztalatának a kiterjesztéseként értelmezhető, még ha ennek (*Csongor* esetében különösen)

50 SHAKESPEARE, *A Midsummer Night’s Dream*, 27. Magyarul: „Összejártam a cserét, / S athenéit nem lelék / Hogy szemén a fülevet / Megpróbáljam, mit tehet”. SHAKESPEARE, „Szentivánéji álom”, 297.

51 VÖRÖSMARTY, *Drámák IV.*, 18–19.

52 BALOGH Piroska. „»Az élet álom – csakhogymeddig az?«: Az álom interpretációi a 18–19. századi magyarországi esztétikai diskurzusban”, *Irodalomismeret* 27, 3. sz. (2017): 5–17, 13.

53 MARTINKÓ András. „A »földi menny« eszméje Vörösmarty életművében”, in MARTINKÓ András, *Teremtő idők*, 172–221 (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1977), 177.

destruktív következményei is vannak. A *Szentivánéji álom* szerelmesi minden gátlásukat levetkőzik, átadják magukat az önfeledt és elszánt, korlátozások nélküli boldogságkeresésnek.

A *Csongor és Tünde* világában az álom egy meglehetősen ellentmondásos jelenség. Amíg a harmadik felvonásban bénítóan hat Csongorra, megakadályozza, hogy találkozzon Tündével, addig máskor (például az első felvonásban) éppen a szerelem beteljesedéseként értelmeződik: „Álom, álom, / Édes álom, / Szállj a' csendes föld fölé; / Minden őrszem / Húnyjon, csak nem / A' várt s' váró kedvesé”.⁵⁴ Az álom felszabadító jellegéhez természetesen a szexualitás, az erotika felőli képzelgések is hozzátartoznak, amelyek a szerelmi történet romantizálása, a szimbolikus világmagyarázattá formálása ellenére is meghatározzák a filozofikus mesedráma motívumhálózatát.⁵⁵

Ahogy a *Szentivánéji álom*ét is. Géher István megfogalmazása szerint ez a darab az össznépi libidót dramatizálja. A szerelem ereje alatt a drámai cselekménytér összes alakja, a tündérek, a halandók, az uralkodók és a mesterlegények mind feloldják a társadalmi identitásukat. A *Szentivánéji álom* fő dramaturgiai mozgatóeleme a „szent örületben lappangó tiszta téboly, az érzékek anarchiájából kitisztuló felsőbbrendű irracionális harmónia”.⁵⁶

Pontosan ez a vágyakból való kirekesztettség az, ami alapvetően Mirigyet és Puckot is intrikussá teszi a cselekménytérben. Szemlátomást mindketten távol maradnak a szerelem érzelmétől, illetve távolságtartással, gúnnyal beszélnek róla, sőt Mirigy kifejezetten gyűlölettel. Puck tulajdonképpen azért válik kirekesztetté, mert – bár bemutatkozó monológjában többször tesz utalás arra, hogy lételeme a bonyodalom – alapvetően engedelmességgel tartozik Oberonnak, nem a saját érdekeit képviseli, hanem parancsvégrehajtóként van jelen a történetben.

Spiró György a Shakespeare-drámák szerepösszevonásairól szóló könyvében részletesen foglalkozik Puck karakterológiájával. Feltevése szerint a *Szentivánéji álom* tündérfiguráinak az emberközösségben is vannak megfelelői (ami dramaturgiailag azért hatékony, mert így egy színész alakíthatta őket), Titánia például Hippolytával, Oberon Theseusszal értelmezhető azonos szereplőként. Puck megfeleltetése azért problémás, mert a szerep által közvetített nemi átmenetiség nehezen érvényesül az emberközösségben. Elvben két szerepösszevonási lehetőség is adódna, a Puckot alakító színész mind Egéust, mind Philostratot eljátszhatná, de a kettő közül csak az utóbbi tűnik reálisnak, hiszen Egéus statikus, atyai pozíciója nem egyeztethető össze Puck könnyedségével és légiességével. Ellenben Philostrat földi játékmesterként (hiszen az utolsó előtti jelenetben ő vezeti fel a céhlegények előadását) több szempontból is hasonlítható a vándorló manó alakjához.⁵⁷

Az álommal való befolyásolás, illetve az alvó szerelmesnek álmában történő megzavarása mellett a folytonos keresés és a követés motívuma is visszatérő jelenség

54 VÖRÖSMARTY, *Drámák IV.*, 15.

55 GERE Zsolt, „Műfajküszöb: A *Csongor és Tünde* kontextusairól”, *Színház* 43, 3. sz. (2010): 39–41, 40.

56 GÉHER, *Shakespeare-olvasókönyv*, 168.

57 SPIRÓ György, *Shakespeare szerepösszevonásai* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1997), 214–215.

Puck és Mirígy karakterológiájában. A második felvonás korábban már idézett részlete („Through the forest have I gone”)⁵⁸ ahhoz a megszólaláshoz is hasonlítható, amit Mirígy a lánya keresése közben mond: „Hajj ki, lányom, rókalányom, / Hajj elő! – hogy nem találom!”⁵⁹

A harmadik felvonás első színében Puck először találkozik az athéni színjátszók körével. A víg, zajos társaság láttán a következőket mondja: „What hempen homespuns have we swaggering here / So near the cradle of the fairy queen? / What, a play toward? I’ll be an auditor, / An actor too perhaps, if I see cause.”⁶⁰ A rövid kommentár első sorai meglehetősen hasonlítanak Mirígy ötödik felvonásbeli megszólalásához. Amikor ugyanis megint az aranyalmafához tér, a táncoló mentőket találja ott, akiknek a boldogsága épp annyira zavaró az öregasszonynak, mint amennyire Puckot ingerli a meseteremberek viselkedése. „Mit csinált itt e’ kölyökhad? / Azt tudom, hogy rá rivaszték, / ’S játszadozni elfelejt.”⁶¹

A hierarchikus elhelyezkedés tekintetében Puck és Mirígy is a megfigyelt közösség fölébe helyezi magát. Bár tulajdonképpen mindketten hatást tudnak gyakorolni a társaságra, mert az ijedten vonul el az intrikusi pozíció közeléből, ez a hatalomérzet csak Puck esetében tűnik reálisnak. Ő az eszményi síkról érkezve félemlíti meg a földi közösséget. A *Csongor és Tündé*ben ábrázolt konfliktus azonban éppen fordított erőviszonyok között zajlik. Az emberi hátterű Mirígy kerül szembe a transzcendens szféra alakjaival, akiknek az érzékeny és légies kisugárzását pontosan a földhöz tartozás attribútumai, a fizikai rútság, illetve a mulandóság, az öregség jegyei taszítják.⁶²

Nemcsak a keresés és a követés, de az üldöző motiváció is hozzátartozik a két intrikusfigura jelleméhez. Miután a mesterlegények megriadnak Puck bűvöletétől (szembetalálkoznak a számárfejes Zubollyal), a gonosz kobold a következőt mondja maga elé:

I will follow you: I’ll lead you about a round,
Through bog, through bush, through briar;
Sometime a horse I’ll be, sometime a hound,
A hog; a headless bear, sometime a fire
And neigh, and bark, and grunt, and roar, and burn,
Like horse, hound, hog, bear, fire at every turn.⁶³

58 SHAKESPEARE, *A Midsummer Night’s Dream*, 27. Magyarul: „Összejártam a cserét...”

59 VÖRÖSMARTY, *Drámák IV.*, 33.

60 SHAKESPEARE, *A Midsummer Night’s Dream*, 34. Magyarul: „Miféle rongyon-gyúlt lármás had ez, / Királyném nyughelyéhez ily közel? / Még színdarab? No, hallgató leszek, / S tán működő is, ha lesz rá okom.” SHAKESPEARE, „Szentivánéji álom”, 302.

61 VÖRÖSMARTY, *Drámák IV.*, 171.

62 Uo., 170.

63 SHAKESPEARE, *A Midsummer Night’s Dream*, 35. Magyarul: „Kergetlek, üzlek, fel s alá vezetve, / Sáron-vizen, tüskén-bokron, gazon; / Majd ló leszek, majd kan, majd szörnyü medve / Majd meg kutyává, tűz-zé változom: / S nyerít, ugat, rőfög, dörmög, lobog / Ló, eb, kan, medve, tűz, utánatok.” SHAKESPEARE, „Szentivánéji álom”, 302.

Mirigy az első felvonásban tett bosszúfogadalmában szintén az állatvilág figuráiból indul ki: „Nem megyek, míg büszkeséged’ / Szarva nem jut körmeimbe. / Mint a’ sánta nyúl leszek, / Melly kilencz fiát megette, / ’S a’ harasztba bujdosott.”⁶⁴ Önmagának a gyermekeit fölfaló állathoz való hasonlítása félelmetessé teszi Mirigy alakját, noha az üldözés szándéka a sánta nyúl képen keresztül ellentmondásossá válik. Hogyan kell elképzelnünk a sikeres bosszút, ha magát már a kezdetben is egy sérült lényként vizionálja? Talán a lappangó, titokzatos követés motívumára utal a hasonlítás: a sánta nyúl a harasztba bujdosva közlekedik, észrevétlenül és rejtőzködve.

Ez az üldözés-mozzanat a cselekmény későbbi szakaszaiban is visszatér, ugyancsak az animális utalásrendszeren keresztül. Amikor az ördögfiak élelem után kutatnak, konfliktusuk támad egy bagollyal és egy tehénnel. „A’ bagoly megkergetett, / Vén Mirigy volt a’ bagoly” – mondja Kurrah. „A’ tehén megkergetett, / Vén Mirigy volt a’ tehén” – panaszolja Berreh. Az utód elpusztításának képe ismét megjelenik a démonikus víziók zürzavarában: „KURRAH. Nyolc tojását mind megitta. BERREH. Borja tőgyét vére szopta.”⁶⁵

A *Szentivánéji álom* Puckja ugyancsak az üldözés és a követés tevékenységét hangsúlyozza Oberonnak a harmadik felvonás második színében: „I led them on in this distracted fear, / And left sweet Pyramus translated there; / When in that moment, so it came to pass, / Titania wak’d, and straightway loved an ass.”⁶⁶ Erről a későbbiekben is beszél: „Up and down, up and down, / I will lead them up and down; / I am fear’d in field and town. / Goblin, lead them up and down.”⁶⁷ Talán Puck esetében sincs másról szó, mint amiről Szilágyi Márton a *Csongor és Tünde* vonatkozásában ír: az az elgondolás, hogy a boldogságkeresés feltétlenül a térben, s nem az időbeliségben történik, a harmonikus világállapot felbomlásához vezet, az eszményi, a démonikus és a földi közösség tagjai elmozdulnak az addig statikus pozíciójukból.⁶⁸ Az, hogy a *Szentivánéji álom* intrikus manója (Mirigygel ellentétben) nem a saját, hanem a tündérr király vágyait képviselve teremt diszharmóniát a mű cselekményterében, vélhetően a Shakespeare-műnek az antik görög mitológiával való szorosabb összetartozásából, a Puck–Hermész megfelelésből, a manónak a hírnöki, hírvivői pozícióval való azonosulásából következik. (Talán ennél a résznél érdemes arról is írni, hogy a két mű eltérő világmodellt mutat be. A *Csongor és Tünde* tere tulajdonképpen megfeleltethető a keresztény mitológia menny–föld–pokol hármásának, ezzel szemben a *Szentivánéji álom*ban a démonikus és az eszményi világ egy közösségként reprezentálódik, s elsősorban nem etikai kritériumok alapján különül el a földi színtértől. A tündérek kolóniáját uraló Oberon épp annyira szenvedélyes és tévedésekre hajlamos, mint a görög hitvilág főistene, Zeusz.

64 VÖRÖSMARTY, *Dramák IV.*, 13.

65 Uo.

66 SHAKESPEARE, *A Midsummer Night’s Dream*, 41. Magyarul: „Míg őket én így kergetem agyon / S szép Pyramust változva ott hagyom: / Véletlenül ébred Titánia, / És egy számarba kell bódulnia.” SHAKESPEARE, „Szentivánéji álom” 306.

67 Uo., 53. Magyarul: „Fel s alá, fel s alá, / Hordom őket fel s alá; / Falu, város fél, ha lát; / Goblin, hurcold fel s alá!” SHAKESPEARE, „Szentivánéji álom”, 317.

68 SZILÁGYI Márton, „Mesedráma a boldogság birtokolhatatlanságáról...”, 38.

A darabban ábrázolt égi közösség tehát mindenképpen inkább az ókori hellén mítoszvilág, mint a monoteista vallások eszményiség-definíciója szerint működik.)

A mindenütt jelen levés analógiája nemcsak ebben a fordulatban képez hasonlóságot Puck és Mirígy között, hanem abban is, hogy a transzcendens-démonikus szféra tagjai számára ők szolgáltatnak információt a földi világról. Mirígy éppen úgy kalauzolja Kurrahot a halandók közösségében, ahol ő „cselédes, tisztos özvegy” képében él, mint ahogyan Puck pletykál Oberonnak a számarfejtő iparosba szerető tündérkirálynőről, illetve a színdarabot próbáló athéniakról.

A két jelenet összehasonlítása során megképződhet egy Oberon–Mirígy és Puck–Kurrah analógia is, hiszen hiába tartozik Mirígy engedelmességgel a pokolnak, e helyütt mégis Kurrah ördög kerül neki alárendelt pozícióba (noha a mű végkifejlete során aztán az ördögfiak számolnak le vele). Mirígy az, aki, mint Oberon Pucknak, megbízást ad Kurrah számára. Ami miatt az Oberon–Mirígy párhuzam talán mégis másodlagos az előbbivel szemben, az éppen a humán közösségben való tájékozódás tudástöbblete, ami a *Csongor és Tündé*ben nem az ördögfihoz, hanem a boszorkányhoz tartozik. Oberon a tündéri szféra tagjaként kiszolgáltató Puck információinak. Hasonlóképpen Kurrah is a földi térben ismerettel rendelkező Mirígy tanácsaira szorul.

A Puck–Mirígy analógiát erősíti az a félrevezető eljárás is, amit a gonosz kobold Lysanderrel és Demetriusszal szemben folytat, a hangja elváltoztatásával felel nekik.⁶⁹ Ezt a közös karakterológiai jegyet Fest Sándor is említi. Bár a *Csongor és Tündé*ben magát a hangváltoztatás aktusát nem Mirígy, hanem Kurrah viszi véghez, a szándék kétségtelenül Mirígyé, az ördögfi az ő képviselésében cselekszik.⁷⁰

Fontos megemlíteni a két szereplő gyakori jelenet- és felvonás-záró pozícióját, amely nyilvánvalóan az intrikusi szerepkörből következik. Kinek a monológjával is végződhetnének az egyes szakaszok, ha nem a folyton bonyodalmat okozó és a cselszövésben motivált szereplőével? A *Szentivánéji álom* harmadik felvonásának utolsó szakaszában Puck megpróbálja helyrehozni a tévedéseit, Lysander szemébe facsarja a bűvös virág nedvét. Az ötödik felvonás végén pedig az övé a zárszó. Az egyik utolsó monológjában önmagát tündérként jellemezve Hekaté hármas alakjára hivatkozik: „And we fairies, that do run / By the triple Hecate’s team.”⁷¹ Ez az utalás a *Macbeth* boszorkányalakjaival is összefüggésbe hozza Puck figuráját. Az éjistenő alakjának a beemelése a *Szentivánéji álom* teljes hierarchikus rendszerét átértelmezi. Ezek szerint nem Titánia és Oberon állnak az eszményi szféra legtetején, hanem Hekaté istenasszony, akivel kapcsolatban Pikli Natália a *Macbethet* értelmező tanulmányában azt jegyzi meg, hogy a megjeleneése a korban népszerű *masque* (maszka) elit világába vezeti a közönséget, alárendelté teszi a boszorkányokat, akik mindaddig hatalomgyakorló és független erőként vol-

69 SHAKESPEARE, *A Midsummer Night’s Dream*, 53–54. SHAKESPEARE, „Szentivánéji álom”, 317–318.

70 TAXNER-TÓTH, „A *Csongor és Tünde* lehetséges forrásai...”, 477.

71 SHAKESPEARE, *A Midsummer Night’s Dream*, 467. Magyarul: „És mi, hármas Hekaté / Hintájával kik futunk”. SHAKESPEARE, „Szentivánéji álom”, 335.

tak jelen a cselekményben.⁷² De hogyan helyezhető el a háromfejű Hekaté a *Szentivánéji álm* szereplőinek közegében? Ki az, aki előtt még a tündérvilág is meghajol? Ha Puck zárszavából kiindulva ez a hatalom a közönség, a befogadói perspektíva metaforája is lehet. A darab végén ugyanis a cselszövő manó kilép a dráma cselekményteréből, alázatosan a közönséghez fordul, s az intrikusi pozíciót a drámaírói bonyodalomteremtéssel azonosítva elnézést kér a befogadótól, ha esetleg nem nyerte el a tetszését, amit korábban látott.⁷³

Mirígy a *Csongor és Tünde* harmadik felvonásában szintén szerelmi intrikákat sző, ekkor találkozik Ledérrel, s veszi rá a lányt, hogy csábítsa el Csongort.⁷⁴ A negyedik felvonás zárlatában pedig elégedetten indul az aranyalmafához, ismét hangsúlyozza üldöző-kergető mivoltát: „Most aranyfa, szép gyümölcsöd, / Szép almád nekem terem. / Meglopm, meg! az lesz dolgom, / 'S a manókat kergetem.”⁷⁵

4. Összefoglalás

Mindent összevetve úgy gondolom, a fenti elemzés alátámasztja a korábbi hipotézisemet, miszerint a *Csongor és Tünde* fő intrikusa, Mirígy a *Szentivánéji álm* szereplői közül leginkább Puck kobold figurájához hasonlítható. Mindketten szolgai státuszban élnek, és átmeneti pozíciójuk a drámák többszintű világterében. Az intrikusábrázolás karakterológiai azonosságainak vizsgálatával a korábbi, Mirígy figurájára vonatkozó feltevések is bizonyítottabbak lesznek. Először is, hogy a *Csongor és Tünde* intrikusa egy átmeneti státuszú szereplő. Bár kapcsolatot tart az eszményi és a démonikus közösség tagjaival, alapvetően az emberközösségből származik. Emellett fontos, hogy Mirígy személyisége nemcsak az ún. feminin motívumkultúrából és alakhagyományból származik, hanem kölcsönöz jegyeket a maskulin intrikusfigurák karakterológiájából is, ez a nemiség tekintetében is egy sajátos átmeneti pozíciót jelent, ami (ahogyan Puck esetében is) összefüggésben áll az alakváltoztatás, az identitáscsere képességével.

Azért tartom különösen fontosnak a *Szentivánéji álm* és a *Csongor és Tünde* szereptípus-ábrázolási, és ezen keresztül a cselekményvezetési azonosságának mélyebb elemzését, mert a Vörösmarty-mű egy-egy világirodalmi kapcsolódásának megerősítésével maga az értelmezési keret szélesebb, a *Csongor és Tünde*nek a magyar irodalmi kánonban elfoglalt pozíciója erőteljesebb lesz. Természetesen a *Szentivánéji álm*mal való analogikus értelmezés még nem ad teljes képet a filozofikus mesedráma Shakespeare-hatásairól, a következőkben fontosnak tartom a szakirodalom által is relevánsnak ítélt *A vihar*nak a vizsgálatba való bevonását.

72 PIKLI Natália, „»Nőknek mondanálak«: A *Macbeth* furcsa nővérei és a boszorkányság korabeli kontextusa”, *Filológiai Közlöny* 64, 3. sz. (2018): 18–31, 27.

73 SHAKESPEARE, *A Midsummer Night's Dream*, 83.

74 VÖRÖSMARTY, *Drámák IV.*, 105.

75 Uo., 147.

Summary

VIKTOR KOVÁCS

The analogies among the intriguing characters of William Shakespeare's *Midsummer Night's Dream* and Mihály Vörösmarty's *Csongor és Tünde* [Csongor and Tünde]

This essay reflects on the similarities and differences among the intriguing characters of William Shakespeare's *Midsummer Night's Dream* and Mihály Vörösmarty's symbolic fairy play, *Csongor és Tünde* [Csongor and Tünde]. Vörösmarty's drama contains many world literature references in its character depiction and in its storytelling as well. These analogies were analyzed in detail by many former research papers. Márton Szilágyi claims that Vörösmarty wrote the play of search for happiness before he would be absorbed in the popular theatrical genres of the first decades of the nineteenth century. In contrast with the later plays of Vörösmarty, *Csongor és Tünde* was not staged until 1879 even though it was first published in 1831.

The premiere of the play was at the National Theatre of Hungary on the 1st December in 1879 directed by Ede Paulay. We know just one previous experiment to stage Vörösmarty's play, and it was eleven years later that Vörösmarty passed away.

The reason for ignoring the play was probably the complexity of the genre. In the centre of this essay is the research of this multiple style of *Csongor és Tünde*. The professional literature of Vörösmarty's philosophical fairy play mentions the dramas of Shakespeare as sources of inspiration besides the variations of *Árgirus*. The main hypothesis is that there is a correlation between the character of *Mirigy* in *Csongor és Tünde* and the character of Puck in the *Midsummer Night's Dream*. Just to mention a few instances, both of them have a mystical knowledge, but this knowledge has borders as well.

The purpose of this article is that the first section of the essay describes the impact history of Vörösmarty's drama with the help of the previous works of professional literature. In the second half of the article there are real examples of the two texts, which can prove the analogies between the two characters.