

Gere Zsolt

A *Csongor és Tünde* kontextusairól

„És az álom világgá változik,
s a világ álom lesz örökre”

(Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*,
ford. Márton László)

„Ő a drámában magasb pontot soha sem fog elérni. Nála a képzelem uralkodik; ő az életet ezer fordulataiban nem tanulja, nem az embereket külön köreikben és levegőjükben; elvonult életet él, kevesekkel és csak rokon gondolkodásúakkal jó érintésbe, s így gyakorlati emberismerete szűk körben forog. Ő általános elvonások szerint alkotja személyeit” – írta 1850-ben, nem sokkal Vörösmarty pályájának lezárulása előtt Toldy Ferenc egy jegyzetszerű, hagyatékban maradt írásában. Ez a nyílt és határozott, s a feljegyzés egészének szélsőségeitől kissé még el is maradó vélemény Vörösmarty drámai munkásságát, dramaturgiai hiányosságainak hátterét képzelet és tapasztalat elhibázott viszonyában, az ideológia háttér túlzott, valóságot korlátozó jelenlétében látja. Más értékelést írt viszont irodalomtörténeti kézikönyvének Vörösmartyról szóló fejezeteibe Toldy: óvatosan, nem lelkesedve, de elismeréssel nyilatkozott a *Csongor és Tündéről*, Vörösmarty többi drámájáról is, s ha kellett, a drámaiság, előadhatóság helyett a hasznosságra, a nemzeti irodalom gyarapodására fordította át a figyelmet. De nem tanulság nélküli egymás mellé helyezni az irodalomtörténeti és a vázlat státuszában megmaradt szöveget, mert ha látensen is, de tartalmazzák a Vörösmarty-recepció, s azon belül a *Csongor és Tünde* befogadására, színpadra állítására ugyancsak jellemző kettősséget. Ez a kettősség a kortársak szempontjából valamiféle hiányérzetben, a részlegesen, töredezetten betöltött nemzeti-költői szerepben, az utókor részéről viszont épp ellenkezőleg, a nemzeti irodalom elvárásának alárendelődő, s csak a szerepet félretéve elő-előbukkanó „igazi”, a teremtő fantáziát a nemzeti érdek fölé helyező Vörösmarty alakjában válik majd fontossá.

Hogy ez a hézagosan fölvázolt kettős, a *Csongor és Tünde* végletek között mozgó, a színpadi recepcióra is komoly hatást gyakorló irodalomtörténeti értékelése (a figyelemre alig méltó, Paulay Ede előtt a drámai bizottmányban visszautasított rossz dráma és a főmű két véglete) kialakult, abban komoly szerepet játszik az az irodalom- és nemzettörténeti szituáció, amelyben a *Csongor és Tünde* megjelent. Az 1830–31-es év fordulója ugyanis a 19. századi magyar irodalom átrendeződésének, paradigmaváltásának egyik legfontosabb, a kortársak érzékelésében is korszakkezdő dátuma. S bár lényeges, az átrendeződésre is nyilván komoly hatással lévő eseménynek számít, hogy meghal a romantikus iskola vezető személyisége, Kisfaludy Károly (1830), illetve a széphalmi „mester”, Kazinczy Ferenc (1831), ennél meghatározóbb, hogy – miután az uralkodó elfogadja az alapszabályokat 1830-ban, s 1831 februárjában megtarthatják az első közgyűlést is – megkezdí tényleges működését az Akadémia. Az intézmény hátterében az a karizmatikus személy, Széchenyi István áll, akiről a későbbiekben (irodalom és közélet szimbiózisának szép példajaként) magát a korszakot is elnevezi Toldy Ferenc: *Széchenyi kora vagy a nyelv s irodalom egyetemes virágzása életben, tudományban, költészetben (1831–1849)*. S bár a marxista irodalomtörténet-írás a későbbiekben változtatott ezen a 19. századi önértelmezésen, s a reformkor kezdetét a reformországygyűléshez és a *Zalán futása* megjelenéséhez, 1825-höz igazította, a két eseménynél fontosabbak azok az irodalomnak is nemzeti, társadalmi programot adó

Széchenyi-kötetek, amelyeket a gróf a 30-as évektől publikált (1830: *Hitel*, *Világ*, 1833: *Stádium*). Széchenyi kötetei ugyanis radikálisan, programszerűen szakítottak azzal az 1831 előtti, több évtizedes hagyományszemlélettel, amire a nemzeti alapú és kultúrafelfogású szövegek – köztük a Vörösmartyé is – nagyrészt építettek. Csak két példa a *Hitel*ből: „Az a’ mi valaha nemzetiségünk talpköve ’s ereje volt, időjártával elbomlott, ’s jól mondja hazánk koszorús Lantosa [Berzsenyi – G.Zs.] »Óh más magyar kar mennyköve villogott Atilla véres harcai közt ’sa’t.« ’s a’ mi elmúlt, ne akarjuk azt megint életbe visszaidézni, mert lehetetlen [...] Szükséges inkább – nehogy homokon állapodjon minden lételünk, – új nemzetiségünk lelkét mind jobban kifejtenuk.” S a mára tartalmatlan szállóigévé vált („Sokan azt gondolják: Magyarország – volt” etc.) zárómondat helyett, de szintén a hangsúlyos befejezésből egy idézet: „A’ Múlt elesett hatalmunkbul, a’ Jövendőnek urai vagyunk. Ne bajlódjunk azért hijábavaló reminiscenciákkal”. A Széchenyi-kötetek hatástörténetében nem is csak az a figyelemre méltó, hogy a legtöbb, jelentős irodalmi pozíciót is betöltő, tekintélyes szerzőnél kimutatható a kapcsolódás, hanem legalább ilyen fontos az, hogy a reakciók időben mennyire párhuzamosan, illetve egyetértőleg érkeznek, visszaigazolván a későbbi kortárs korszakkezdő időpontot is. Kölcsey kötelező iskolai memoritere, a *Huszt* (1831. dec.) szinte a *Hitel* idézett szöveghelyeinek parafrázisaként, metaforikájában pedig a *Világ*ot is megidéző szöveggént hat („Régi kor’ árnya felé visszamerengeni mit ér? / Messze jövendővel komolyan vess öszve jelenkort; / Hass, alkoss, gyarapíts; ’s a’ haza fényre derül!”). De ugyanígy állást foglal Vörösmartyé is az Akadémia legitimációjától, szentesítésétől sem függetlenül, Széchenyi nemzet- és kultúrafelfogásával összecsengően az *V. Ferdinand királyhoz* (1830. nov. 6.) című versben („A megdicsőült hajdan erősei,/ Csatak s jeles tett voltanak énekem:/ Hallgatva néztem a jelenkor/ Bábműveit, fogadásom állván //Nem szólni semmit gyáva fiak felől.[...]/ De oldva van már esküm az ég előtt.” etc.) Vagyis ekkor válik egyre határozottabb körvonalúvá az a programszerű nemzeti poétika és ideológia, amelynek csúcsát a nemzeti kánon és kultusz főleg a *Szózatban* (1836) jelöli majd meg. S ha a *Zalán futása* korai recepciótörténetéről azt mondhatjuk, hogy a műfaji várakozás, a nemzeti eposz hiánya kezdetben túlzottan is felértékelte a művet, s Vörösmartyé „országos hírnevet”, a nagy költőnek kijáró elismerést hozott, a *Csongor és Tünde*vel kapcsolatban aligha áll távol az igazságtól az, ha a szimbolikusan az Akadémiához, illetve Széchenyi programjához kötődő és egyre erősebb műfaji és tematikus kánont előíró szemléletet jelöljük meg a hosszú hallgatás okaként.

Ez persze se nem jó, se nem rossz, egyszerűen csak egy lehetséges irodalomtörténeti magyarázat, viszont segíthet annak belátásában, hogy ugyanúgy történeti fejleményként tudjuk kezelni például a mű tündérmítológiájának meseként való besorolását, parasztpárosának az Arany és Petőfi utáni népiesség realizmusközpontú szemlélete alapján való értékelését, s főleg azt a romantikafogalmat, ami az 1830 előtti ideológiáját elvesztve formálódott tovább az almanachokban, 19. századi tömegsajtóban a mai, giccshez közelítő, sokszor csak érzés- és szerelemkultuszt jelentő masszává. Amikor tehát a *Csongor és Tünde* bekapcsolódik a színpadi és irodalomtörténeti gondolkodásba, akkor a hozzákötődő, hagyományt és értelmezési mintát teremtő diskurzusok több évtizedes távolságban, és szinte kivétel nélkül az 1830–31-es poétikai és nemzetszemléleti korszakforduló utáni paradigmákat használva olvassák a drámát, hozzák létre saját szöveges és színpadi olvasataikat.

Bár nincs lehetőség arra, hogy ezeknek a kontextusoknak a belátható következményeit sorra vegyük, de néhány fontos, a mű értelmezésére, színpadra állítására is hatással lévő, irodalomtörténeti szempontból vakfoltnak tűnő jelenségre mégis érdemes felhívni a figyelmet.

A *Csongor és Tünde* kettős, eltérő regiszterből származó hagyományból merít: az egyik a népi, ponyván árult Tündér Ilona-történetek, a másik, közismertebb pedig Gyergyai (Gergelyi?) Albert *Árgirus históriája*. A Vörösmarty-szöveg értelmezése nagyrészt az utóbbi háttér szemléletéhez kapcsolódva alakult, holott a kortársak még csak annyit tudnak, hogy Vörösmarty „*egy Tündér Ilonát*” ír. Sallay Imrétől, Vörösmarty barátjától tudjuk, hogy a *Zalán futása* megírása előtt, bizonyára az eposz (tündér)mitológiájához, Vörösmarty megvásárolta az Árgirus-história ponyvaváltozatának valamelyik kiadását. A két hagyomány szemlélete, jelképrendszere, ha nem is alapvetően, de mégis eltér egymástól, s a *Csongor és Tünde* – bár nyelvileg megszelídíti, esztétizálja, illetve dramaturgiai okok miatt valamelyest átformálja – nem próbál megszabadulni a népi regiszter Ilona/Tünde-képétől sem. Az ekkor már, Kölcsey egyéb elfoglaltságai miatt, nagy valószínűséggel csak Szemere Pál által szerkesztett, és közben címváltozáson is keresztül menő folyóiratban, a *Muzáron. Élet és Literaturában* publikált (1829) *Tündér Ilona*, amely műfaja (prózában írt tündérmese) és szemlélete miatt egyaránt komoly felháborodást váltott ki a kortárs olvasóban, befejezésében a következő sorok szerepelnek: „Árgirus is kardot rántott. Elkezdék a' küzdést; 's a' mint összecsapák kardjaikat, a Tündér Ilonáé első ütésre ketté pattant. Te vagy a völegényem! Nyakába borult; nyalta, szopta, csókolta, hogy öröm volt őket nézni.” A *Csongor és Tünde* megőrzi, sőt strukturáló, dramaturgiai tényezővé teszi ezt a túlfűtött, viszonylag nyílt szexuális tartalmat, Ilmát is csakis azért emeli a tündér égi hazájába, hogy Csongor „szép szemérről, szép hajáról, /Fejedelmi termetéről”, azaz testéről és a csókokat termő „mézajakról” beszéljen neki. Ez a szempont viszont szinte eltűnik, vagy csakis afféle szelíd biedermeier-erotikává válik az értelmezések, előadások többségében, s valószínűleg ezért marad csak mesei elem a tündérfa és csábító termése, az aranyalma is. Pedig Arany János *Rege csodaszarvasról* című művéből is ismert a tündérhagyomány démonikus-csábító, a *Csongor és Tünde* felfogásával részben megegyező tematikája:

*„Kemény próba: férfit ölni,
Kilenc ifjat megbűvölni,
Szerelemre csalogatni,
Szerelemtől szűz maradni.*

*Így tanulnak tündérséget,
Szívszakasztó mesterséget:
Minden éjjel számot adnak,
S minden éjjel úgy
vigadnak.”*

Azaz ha megfordítjuk a kezdő jelenet, a tündérfa alatti események értelmezési nézőpontját, és Tünde szempontjából közelítjük meg, a cél egyértelműen a szexualitás, viszont az égi lény szüzességének elvesztése természetesen ugyanúgy a Tündérhomból, öröklétből való kiűzetést vonná maga után, mint a bibliai alaptörténetben. A szerelmet kereső tündért épp Csongor szerelme űzi tovább. A nász csak a mű végén, a fátyolban lezajló esküvői jelenet után teljesezhet be, amikor „*A' kísérő leánykák mind inkább elvonulnak, míg utóbb nem látszanak. Azonban az arany alma hull*”. (V. felvonás) A 20-as években, a mű keletkezése idején még egyértelműen, és szinte csakis így értelmezhető hagyomány szerint Tünde, égi származása ellenére, közelebb áll Ledérhez, mint valami égi-angyali idолhoz. Az értelmezések többsége

viszont inkább az utóbbihoz közelíti Tündét, s a konvencionális, legitim vonzódást és erotikát ismeri el legfeljebb hiteles kontextusként, de bármiféle démonikus hagyomány sejtetése nélkül.

A *Csongor és Tünde* viszonya a historikus és orális hagyományhoz megegyezik Arany János *Toldijának* szemléletével: a *nemzeti irodalom* megteremtéséhez ugyanúgy kettős hagyományból dolgozik, s valamilyen ideológiai, esztétikai, formai szemlélet alapján közelíti egymáshoz, próbálja szervesíteni az írott és a mondai hagyományt. Ugyan tekinthető a mű belső hibájának is, hogy az utóbbi hagyományt a *Csongor és Tündében* látszólag csak Balga és Ilma képviseli, de valószínűbb, hogy túl nehéz feladatnak, a zsánerteremtéssel szemben minta nélkülinek, paradoxnak bizonyul az egyszerre égi és ösztönös Tünde megjelenítése, s ezért többnyire a karakter valamilyen irányú homogenizálása oldotta föl az ellentmondást.

A legradikálisabb változtatás, ami a széphistóriától és a ponyvamesétől is a reflexión, önértelmezésen keresztül elmozdítja a *Csongor és Tündét*, s a nemzeti irodalom kontextusába helyezi, a szerelmi történet romantizálása, szimbolikus-filozófiai világmagyarázattá formálása. Mind az irodalomtörténeti értelmezések, mind pedig a színpadi feldolgozások számára ennek a kettősségnek a feloldása jelenti a legkomolyabb kihívást. Ez a folyamat természetesen a szöveg feldúsulásával, cselekmény és reflexió arányának, s a szöveg műfajának a megváltozásával is járt, s a mű a drámai költemény, emberiségköltemény műfaji keretein belül értelmeződik majd, bár alkalmazható lenne rá a romantikus dráma Vörösmarty által ismert műfajváltozata is. A *Csongor és Tünde* nem mítosz- vagy meseadaptáció, hanem azok értelmezése. Kapcsolható a német és az északi, főleg svéd romantika új mitológia programjához, ami a felvilágosodás racionalitás-központú világmagyarázataival, életmintáival, társadalom-felfogásával szemben egy antik görög típusú, mitológiára épülő, a felvilágosodás kauzális logikájától, nyelvétől eltérő „filozófiát” alkotott meg. Mindez jelentősen fölértékelte a szimbolikus költői nyelvet és azokat a „műfajokat”, amelyek felfogásukban az eredeti, ősi nyelvre, az „emberiség anyanyelvére” emlékeztettek. Ennek a nyelvfelfogásnak a lényege, hogy jelölő és jelölt között nem megegyezésen, hanem *azonosság*on épülő kapcsolatot feltételeztek, s a nyelv a lelki történéseket, a világhoz és a transzcendenshez való viszonyt még törés, távolodás nélkül volt képes kifejezni. A *Csongor és Tünde* névanyagának nagyobb része ezt a platonikus, a nyelvmetafizikához közelítő kapcsolatot igyekszik megteremteni, visszaállítani. Többségük úgynevezett beszélő név vagy pedig hangutánzó szó. A Tünde és Ilma személynév, mint köztudott, Vörösmarty alkotása, akárcsak más műveiben a Csilla(g) és a Hajna(l). A névként használt szó (‘tünde’) magába sűríti a lány legfontosabb tulajdonságait, karakterét: tündér, tündöklék („fény leánya”), tünedezik (‘tünde fény’). Hasonló elv alapján, összevonással alkotta Vörösmarty az Ilmát a Vilmából (‘erős akaratú’) és az Ilonából (eredete: Heléna), tehát a név erős szexualitást, testiséget és határozottságot sugall önmagában is, s a megjelenített karakter ugyanezt mutatja. A színlapokon, szövegkiadásokban is gyakran rövid i-vel írt Mirigy a lelkeséggel szemben a testi halál (a pestis elnevezése a mirigyek duzzanata miatt) és az irígység csodatételre is képes boszorkánya. Hangutánzó szavakat választott Vörösmarty az ördögfiak (Kurrah, Berreh, Duzzog) nevéül az állatisághoz közelítő, az ösztönszférával és a démonikussággal azonosítható jellem kifejezésére. (A nevek mellesleg oldalgást is jelentenek abban a huszas években zajló nyelvészeti vitában, amely – főleg szlovák oldalról – a honfoglaló magyarokról azt állította, hogy a brr-nél, krr-nél egyebet alig tudtak kiejteni, s a környező népektől vették át a kulturális-gazdasági élethez szükséges szavakat.)

Mindezt persze lehetne csupán nyelvi-költői játéknak is tekinteni, de ugyanezt az eljárást igyekszik követni Vörösmarty a mű szerelmi tematikájának kibontásakor is: a Csongorban

megjelenő, realizálódó kép és érzés nyelvet keres magának, Csongor monológjának híres felütése pedig („*Mondd minek nevezzem őt, a nem földit, a dicsőt?*” – I.felvonás) kezdete csupán az előbb vázolt nyelvi folyamatnak, az azonosságot megtaláló nyelvnek. S lényegében ugyanez a küzdelem, a megnevezésért folytatott harc kergeti az örületbe a nem szimbolikus-képi, hanem racionális-analitikus nyelvet használó Tudóst a végső cél, az isteni, teremtő lényeg megismerése előtt („*Szavak, nevek ti öltök minket el!*” – II. felvonás). Hasonlóan gazdag és tudatos a teljes szöveg nyelvi rétege, s túlzás nélkül a magyar irodalom egyik legnagyobb teljesítményének tekinthető, hogy Vörösmarty képes volt a vázolt nyelvfilozófiai koncepciót az összes szereplő nyelvhasználatára, szókincsére alkalmazni. Az ördögfiak és Mirigy mágikus mondókákat idéző („*S szürke apján a' bagoly/ szemmeresztve lovagol*” – I. felvonás), szinte egyetlen, az individualizáció előtti szólamba olvadó dialógusai, Balga és Ilma közmondásos bölcselkedése, a vándorok racionalitása mind-mind világosan elkülönülő, érzékelhető stíluszintek a szövegben. S egyben jelzik is a távolságot attól a transzcendenciától, amit a túlvilági Tünde vagy az Ilma számára „érthetetlen hangokat” mormogó Éj szimbolizál. Ez a nyelvmetafizikai megalapozású nyelvfelfogás az 1830-as években, ha nem is kerül ki (hatása még a Czuczor Gergely és Fogarasi János által készített *A magyar nyelv szótárában* is kimutatható), de háttérbe szorul az irodalmi és tudományos életben, főleg az östörténeti kutatások elméleti konstrukciói, rokonságteremtései miatt. S valamelyest jellemző, hogy azoknak a szerzőknek az életműve (pl. Vajda Péter), akik kapcsolatba kerültek a nyelvnek ezzel a típusú felfogásával, többnyire a nemzeti kánonon kívül, s nagyrészt kritikai visszhang nélkül alkottak.

A *Csongor és Tündét* hagyományosan, tanítható, „előadható” felfogásban boldogságkereső szövegnek tekinti a recepció, s a boldogság tárgyát a szerelemben jelöli meg. Ez a betöltendő hiány motiválja a cselekményt, s a keresés és az akadályok köré szerveződik a konfliktus. Nem mintha ez nem lenne igaz, de nagyrészt a romantikának egy későbbi, popularizálódott, egyszerűsödött változatára épít. Egy közismert, időben viszonylag közeli, a tündértematikát szintén felhasználó mű szerelemfelfogásán, Petőfi *János Vitézén* keresztül lehet a legjobban érzékeltetni a különbséget a két koncepció között. Csongor rögtön a mű felütésében az álmaiban *élő* égi szépről beszél, akit nem ismer, soha nem látott, s csak egy dologban biztos: a földön nem találta meg. A *János Vitéz*ben Jancsi „lelkem Iluskájá”-nak mondja a lányt, aki egyetlen mulatsága a világon. A popularizálódott, nem filozófiai-mitizáló szerelemfelfogásban aztán a szeretett lány kitölti a lelket, megszerzése, birtoklása egyenlő a boldogsággal, elvesztése pedig a közkedvelt szerelmi halál motívumát generálná. Petőfinél a halállal szemben indul el a keresés, és folytatódik Tündérorszámban, hogy aztán boldog véget érjen a történet. Ez megközelítőleg a mese logikája, amelyben különösebb magyarázat nélkül fordul át a történetvezetés a fantasztikumba. Ezzel szemben a *Csongor és Tünde* cselekményének fő vonala nem a világi én kiteljesedéséről, hanem előbb annak elvesztéséről, majd egy fokozatos, álom és való határán billegő új megismerésről szól. Csongor, a gnoszticizmus lélekfelfogásához hasonlóan, előbb felismeri magában a benne élő égi lény képét, majd pedig megpróbálja elérni és azonosítani a világban azt. Az álom műbeli, folyamatos jelenlétét, Csongor gyakori álmát az indokolja, hogy a Freud előtti, nem racionalizált álomértelmezés szerint az álom a transzcendensből eredő, a tudat és az ész számára elérhetetlen tartalmakkal létesít kapcsolatot. Az álom az én „halála”, egy másik, képalapú valóság, mítosz, nem pedig – ahogy a mítoszmagyarázatokkal induló, későromantikus Freud értelmezte később – a tudatosból a tudatalattiba transzformálódott, s ott szimbolikus formát öltő képnyelv.

„Álom, álom, édes álom!

*Altass engem, légy
halálom,
Légy halála életemnek
S élte haldokló szívemnek”*

– írja 1826-ban Vörösmarty a *Helvila halálán* című versben, s a *Csongor és Tünde*ben Tünde megjelenése előtt szinte megismétlődnek a sorok, azzal a különbséggel, hogy Csongor engedélyt kap az ébrenlétre, s ezért – a Mirígytól kapott tudást kiegészítve – lehetősége lesz az álmaiban élő égi szép realitásként való azonosítására:

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

Csongor

*Álom, álom, édes álom,
Ah, csak most ne légy
halálom.
(I. felvonás)*

A mű későbbi részében a keresés, egymásra találás, elválás, álmok és való határán billegő jelenetezés, Ledér csábító szerepe tulajdonképpen ennek a központi narratívának rendelődik alá, s kap majd a záróénekekben feloldást („Jőj, kedves, örülni az éjbe velem, / Ébren maga van csak az egy szerelem.” – V. felvonás). Megvalósul a mottóban idézett novalisi paradoxon, a romantika egyik legfontosabb célkitűzése: „És az álmok világgá változik, / s a világ álmok lesz örökre”. A földi szférában megőrződött égi tudás, a lélek képi-szimbolikus emlékezete képes kapcsolatba kerülni, részesülni a szerelem segítségével a világ örök teremtő princípiumából, a fényből, azaz maga is teremtővé válni, kikerülni a főleg az Éj asszonyának monológjában megfogalmazott „haladékony idő” körforgásából. Abból a semmiből újra meg újra a semmi felé tartó körforgásból, amelynek egyetemes törvényeit a műben sem a kalmár, sem a fejedelem, sőt a végső, a lélek és az istenség megismerését célul kitűző, Csongorral leginkább rokon figura, a tudós sem képes elkerülni. Utóbbi épp abban a pillanatban fosztódik meg a megismerés kizárólagosnak tekintett eszközétől, az éstől, s örül meg, amikor már épp látja (vagy látni véli) a „világok alkotóját”, a teremtő lelket maga előtt.

A valóság, s a valóságot az istenek létezéséhez, boldogságához hasonlítóvá tevő, átlényegítő, de ugyanakkor el is bizonytalanító álmok, képzelet és érzékiség kapcsolata a *Csongor és Tünde* romantikus ideológiájára emlékeztető módon Vörösmarty ekkori, minden konkrétumot, „életrajzi jelleget” nélkülöző szerelmi lírájában is megjelenik. Akár a nagy, összegző mű mellékszálaként is olvasható például a *boldog* című, 1832-ben íródott vers, amely ugyanazt a kettősséget, véges és végtelen, időtlen és múló feloldását variálja, mint a *Csongor és Tünde*:

*„Bírlak-e, vagy csábúlt szemeim játéka im e
kéz,
És e hókebel és e picin édes ajak?”*

*Illat-e ez, melyet beszivok szomjamban
alétan,
S melynél olvadozok, láng-e ez angyali szem?
Úgy van! egész tündérország búbája
körülfont,
S én gyönyörézből istenek álma vagyok.”*

De ezeknél az elszórt, utánérzéseknek is tekinthető példáknál fontosabb az a dolgozat elején is említett tény, hogy Vörösmarty 1831, vagyis a *Csongor és Tünde* megjelenése után nem gondolja tovább a romantikának ezt az évtizeddel korábban megteremtett változatát, s nem ír olyan nagyobb lélegzetű epikus vagy drámai művet, amely kísérletet tenne föld és menny, égi és emberi összekapcsolására, bár a későbbi, kanonikus lírai művek (*Gondolatok a könyvtárban, Az emberek, Előszó, A vén cigány*) tematikájában rendre megjelenik a kettő kibékítésére való törekvés. Életművének nagyobb, ma kevésbé ismert része azonban a megélhetést is adó nemzeti intézmények, elsősorban az Akadémia és a Nemzeti Színház céljaihoz igazodik, lírájában is a közérthetőség, a hazafias költészet válik dominánssá. Drámai munkái között egy olyan kísérlet, az *Örök zsidó* (1837) verses és prózai vázlatai maradtak fenn, amelyek, amennyire a töredékekből következtetni lehet, rokoníthatóak a *Csongor és Tünde* szimbolikus struktúrájával. A mű ugyanis szintén nem történelmi eseményt vagy fikciós történetet használ a cselekmény megalkotásához, hanem újra a monda és a mítosz filozófikus értelmezése adja a keretet. A tervezett mű szereplői (a Halál, az örök zsidó, a teremtés egy szikráját birtokló, gépekből embert teremteni vágyó ördög) ennek megfelelően, s például az Éj asszonyához vagy az ördögfiakhoz hasonlóan, szintén allegorikus-szimbolikus figurák. A szövegtöredékek azonban már nem lesznek részei a Vörösmarty életművéről való gondolkodásnak, legfeljebb mint az azonos című Arany-vers tematikus előzményét említi az irodalomtörténet.

A *Csongor és Tünde* első kiadásában Vörösmarty a képlékeny, némileg semmitmondó „*Színjáték öt felvonásban*” műfajjelöléssel látta el a szöveget, amihez később már értelmezést is jelentő műfajjavaslatok rendelődtek: mesejáték, tündérmese, filozófikus mese, s *Az ember tragédiája* hatására egyre tartósabban a drámai költemény. Viszonylag könnyen belátható, hogy ezek a szabályrendszer, elvárás, játéktílust, színpadképet (stb.) generáló definíciók történeti fejlemények is, s például a mítosznak meseként való értelmezése igen korai, már Gyulai Pálnál megfigyelhető koncepció. A műfajok és a nyersanyag értelmezésének történeti változását figyelembe véve ezért semmi meglepő nincs abban, hogy az a mű, amit Lukács György a magyar irodalom legfilozófikusabb szövegének nevezett, gyerekeknek szóló matiné előadásá váljon, illetve abban sem, hogy a romantika ideológiai háttérének devalválódásával, klisévé válásával egyszerű és melankolikus, vígjátéki elemekkel tűzdelt szerelmi keresgélés realizálódjon a darabból. Ahogy lehet komor, dermesztő és emészthetetlen igazságokat a nézőtérre dobáló, vagy misztériumjátékokra emlékeztető előadást is rendezni a szövegből. A mű által használt nyelv önmaga ellen fordítja a romantika által feloldani kívánt paradoxont: a végtelen jelentés, a világ összetettségét koncentrálni vágyó szimbolikus nyelvhasználat, ha nem (új) mitológikaként, azaz lényegében vallásként funkcionál, akkor visszajut a kiátkozandó, a világot klasszifikáló racionalitás csapdájába. Pedig az önmagát a kereszténység felvétele előtti időből, a hun/kun hagyományból származtató történet bizonyos szempontból ugyanazt a „régiségét”, egységet, azaz a pogány időszak nemzeti mitológiáját igyekszik a jelenbe plántálni, mint a *Zalán futása* a történeti múlt nemzetépítő erejét, szellemiségét. 1831 után viszont sem ennek, sem annak nem volt már legitim, a nemzeti kánonban elfoglalható helye. A 20-as évek végének műfajváltása, az elmozdulás az eposztól a dráma felé viszont olyan, a

Vörösmarty életműben is egyedi szöveget hozott létre, ami még az aranykornak, mintának elképzelt görög irodalmat tekinti példának: a kollektív egységet, vallást, történelmet, szokásrendet sűrítő eposzt a görög irodalomban az egyént a középpontba állító, annak sorsát tematizáló, de mindezt mitológiai struktúrába, istenek és ember viszonyába illesztő drámai művek követték. Érdekes párhuzamot jelenthet ebből a szempontból az a Vörösmarty által fordított, s a szerkesztése alatti Tudományos Gyűjteményben 1828 végén, a *Csongor és Tünde* keletkezésének idején megjelent szöveg, amely a befogadó és a mitológia jelenléte alapján definiálja a klasszikus és a romantikus dráma különbségeit: „A' classikus szomorú játék nem egyes személyekre kíván hatni, hanem nemzetekre, a' romános ellenben kizárólag individuumokhoz fordul. [...] Egyiknek kedves az égből leszállnia, a' másiknak égbe emelkedni. Egy napkeleti monda (Sage) tartja, hogy könnyebb a' geniusnak testi ruhát fölvenni, mint azt letenniök. Innen az igen nagy különbség a' classikus költésnek egyszerűsége, és a románosnak tarka jeleményei közt.” (Stagnelius svéd költő' munkái)

A magyar romantika kortárs befogadói közegében viszont a *Csongor és Tünde* kísérletező dramaturgiája, talán túlzottan is összetett, az olvasás során is nehezen felfejthető nyelve, a mítosszal érintkező hagyományszemlélete érthető módon nem kerülhetett a közvetlenebb, gyakorlatiasabb poétikát alkalmazó drámai vagy lírai szövegek mellé. A gyorsan átformálódó, a népiességet is magába olvasztó romantika a társadalom, nemzet, kultúra aktuális kérdései felé fordult, s filozófiájának középpontjába is sokkal inkább a nemzet időbeliségének közege, a történelem került. A cenzurális huzavona után megjelenő *Csongor és Tünde* pedig a küszöbhelyzet, a helykeresés tipikus recepciós tüneteivel kerül be a magyar irodalmi gondolkodásba, de bizonyára épp ez is adhatja termékeny, megújítható értelmezési és rendezési kontextusait.

Felhasznált és ajánlott irodalom

Szegedy-Maszák Mihály, *A magyar irodalmi romantika sajátosságai* = Uő: „Minta a szőnyegen.” *A műértelmezés esélyei*, Bp., Balassi, 1995, 119–129.

Martinkó András, *A földi menny eszméje Vörösmarty életművében* = Uő, *Teremtő idők*, Bp., 1977.

Zentai Mária, *Álmok hármasságján. Vörösmarty Mihály: Csongor és Tünde* = *A magyar irodalom története II. 1800-tól 1919-ig*, szerk. Szegedy-Maszák Mihály, Bp., Gondolat, 2007, 169–184.

Fried István, *Három ellenző világban*, Tiszatáj 1980/1. 16–24.

Fried István, „S a ki álmaimban él...”: *Részlet a Csongor és Tünde elemzéséből*, = *Álmodóknak, Vörösmarty. Tanulmányok*, szerk. Egyed Emese, Kolozsvár, Erdélyi Múzeum Egyesület, 2001, 78–93.

Babits Mihály, „A férfi Vörösmarty” = Uő, *Írás és olvasás*, Bp., Athenaeum, 1938. 77–106.

Bécsy Tamás, *A Csongor és Tünde drámai modellje* = „Ragyognak tettei...”: *Tanulmányok Vörösmartyról*, szerk. Horváth Károly, Lukácsy Sándor, Szörényi László, Fejér megyei Tanács, Székesfehérvár, 1975, 147–172.

Szauder József, *Csongor és Tünde*, Uő, *A romantika útján*, Bp., Szépirodalmi 1961. 323–364. Toldy Ferenc, *A magyar nemzeti irodalom története: A legrégebb időktől a jelen korig*. [1864–1865] Bp., Szépirodalmi, 1987.