

SZILÁGYI MÁRTON

Mesedráma a boldogság birtokolhatatlanságáról

Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde*

Bizonyosan a magyar irodalom egyik legtöbbet értelmezett műve a *Csongor és Tünde*. A kisebb könyvtárnyi szakirodalom legfontosabb megállapításainak vagy főbb tendenciáinak az összefoglalása akár külön dolgozat tárgya is lehetne.¹ Ám ezúttal nem erre vállalkozom: az alábbiakban csupán a szöveg újraolvasására tennék kísérletet, annak reményében, hogy továbbgondolható tanulságokat kínálhat egy újabb értelmezés.

Ez a drámai költeménynek is tekinthető alkotás² korábban keletkezett, mint Vörösmarty drámaírói életművének törzsanyaga: a költő 1827-ben fogott munkához, s minden bizonnyal 1830-ban fejezte csak be a kéziratot. Ekkor még előtte vagyunk annak az időszaknak, amikor Vörösmartynak szoros kapcsolata alakul ki a magyar színjátszással: 1832-től eredeztethető ugyanis az a törekvése, hogy a liberális nemzetfelfogás szolgálatába is állítható, nagyobb tömeghatással rendelkező műfajokhoz forduljon, s ennek megfelelően eredeti magyar drámákat írjon a budai Várszínház színészeinek, illetve 1837-től az immár állandó épülettel rendelkező Pesti Magyar Színháznak. Az irodalomtörténeti szakirodalom rendre kimutatta azt is, hogy az 1832-től 1840-ig elkészült drámák mindegyike egy-egy sikeres német darab ellenében született, azért, hogy a magyar színház eredeti művet tűzhessen műsorára. Ezek az évek meghozzák majd Vörösmarty számára a dramaturgiai elmélettel való számvetést éppúgy (*Elméleti töredékek*), mint ahogy a rendszeres színikritikusi tevékenységet is.

Csakhogy a *Csongor és Tünde* – hangsúlyozzuk – még nem ennek a periódusnak a terméke. Szemben a bemutatásra szánt és színpadra is került későbbi darabokkal, el is maradt az egykorú premierje: Vörösmarty 1831-ben, Székesfehérvárott jelentette meg könyvalakban művét. Azért itt, mert egy egykori tanárával, a ciszter gimnázium igazgatójával cenzúráztathatta a drámát, s a Vörösmartyt nagyra becsülő Szabó Kriszostom nem is emelt semmiféle kifogást a nyomtatás ellen. Nincs arra semmi nyom, hogy a költő komolyan kísérletezett volna a színpadi bemutatóval. Színpadra a mű így csak Paulay Ede jóvoltából, 1879. december 1-jén került, ám ennek a késleltetett színházi utóéletnek a *Csongor és Tünde* sokat köszönhetett: mivel így nem alakult ki olyan reformkori színpadi gesztusnyelv, amely meghatározta volna a mű értelmezését, s ezért mindmáig eleven és aktuális rendezői feladatot jelent a színpadra állítása – szemben például a *Bánk bámmal*, ahol szinte mindmáig inkább a műzeumi klasszikusnak kijáró tisztelet helyettesítette a szuverén színházi olvasatokat.

Vörösmarty egy, Gergei Albert nevéhez köthető, 16. századi magyar széphistória történetvázát tette a drámai költemény középpontjává – azt mindmáig nem sikerült

¹ Az alábbiakban csak a legfontosabb szakirodalmi tételeket adom meg a jegyzetekben, az értelmezés alapjául szolgáló, áttekintett könyvek és tanulmányok adataitól eltekintek.

² Kritikai kiadása: VÖRÖSMARTY Mihály, *Csongor és Tünde – Kincskereső – Vértársz*, s. a. r. FEHÉR Géza, STAUD Géza, TAXNER-TÓTH Ernő, Bp., Akadémiai, 1989 (Vörösmarty Mihály Összes Művei, 9). (A továbbiakban: *Csongor és Tünde*.)

azonban tisztázni, hogy a ponyvakiadványként is népszerűvé vált szöveg addig megjelent 19 kiadásából vajon melyiket használhatta a költő. Vörösmarty az Árgirus-történet feldolgozásával (hasonlóan Arany János *Toldjához*) a régi magyar irodalom egy anyanyelvű alkotásának a nemzeti irodalomba való beemelését és megneemesítését is elvégezte, mintegy a magyar irodalom szervességének bizonyítékául, s tette mindezt éppen egy alacsony presztízsűnek számító, populáris meseszűszével. A mesedráma elemeinek fölhasználása a kortárs világirodalom egyik nagy típusához közelítette a *Csongor és Tündét*: a boldogság, az üdv keresése áll a mű centrumában, s ennek a befejezhetetlen, kudarcos folyamatnak a különböző variációit testesítik meg a szereplők.

A darab rendkívül bonyolult világmodellt testesít meg.³ A szimbolikussá tett térképzés mutatkozik meg abban is, hogy miközben Csongornak az első szavai éppen a hosszas bolyongásról szólnak („Minden országot bejártam, / Minden messze tartományt [...]”⁴), a darab egésze éppen a térbeli haladás értelmetlenségét vagy lehetetlenségét tárgyalja. A mű nyitóképe, a virágzó almafa – ahogy a szerzői utasítás mondja: „tündérfa” – tér vissza a mű végén is, igaz, ekkor már egy elvadult kert közepén: ez egyszerre mutatja azt, hogy a szereplők számára komoly változásokat hozó utazás ugyanoda ért vissza, ahonnan kiindult, míg a kert rendezettségének a megszűnése, amely a kezdeti, harmonikus világállapot felborulásának egyértelmű jelzése, a legfőbb változásokat időbeli dimenzióban lejátszódónak láttatja – ez pedig eleve feszültségben áll a Tündéhez kötődő tündérlét időtlen állandóságával. Ennek a térszemléletnek a legfontosabb eleme az a hármasút, ahová Tünde kísérője, az emberből tündérré emelt – s emiatt egyébként egyedülálló határátlépésre képes – Ilma irányítja Csongort, mondván, ott található meg a Tündérhonba vezető utat. Az útbaigazítás azonban értelmezhetetlen, mivel nem dönthető el, a három út közül melyik a középső, hiszen erre nincsen rögzített mérce: „Sík mezőben hármas út, / Jobbra, balra szerte fut, / A' középső célra jut.”⁵ Nem véletlen, hogy Csongor itt szembesül három vándorral is, akik egy-egy út lehetőségét testesítik meg, s akiknek éppen ez a hármasút, pontosabban a három út metszéspontja (amelyet Csongor jelenléte is kijelöl) lesz majd az a hely, ahová visszatérnek: éppúgy, ahogy Csongor az almafához. A Kalmár, a Fejedelem, a Tudós egy-egy típus megjelenítőiként bukkannak fel tehát ebben a szimbolikus kereszteződésben, s személyükben a világ uralásának három aspektusa tűnik föl: a pénz révén történő birtoklás, a világhódítás lehetősége és a fölhalmozott pozitív tudás mindent leírni és rendszerezni képes jellege. A három vándor önképe és magabiztossága azonban nem azonos. A Kalmár és a Fejedelem bizonyos abban, hogy saját eszközeivel képes lesz a világ tökéletes irányítására, míg a Tudósnak már első felbukkanásakor is kételyei vannak: Csongornak ugyan föl kínálja a rendszerezésre alkalmas tudást, de a maga számára valami ezen túlit keres. Az azonban világossá válik Csongor és a vándorok dialógusából, hogy egyikőjük útján sem látható be Tündérhonnak még a létezése sem, nemhogy az elérhetősége. S mivel oda ilyenformán út nem vezet, Csongornak a vándorokhoz

³ Vö. FRIED István, „*Három ellenző világban...*”, Tiszatáj, 1980./1, 16–24.

⁴ *Csongor és Tünde*, 7.

⁵ *I. m.*, 25.

mért pozíciója sem egyszerűen a szemlélődő kívülállóé: Csongor testesíti meg ugyanis a negyedik megközelítés lehetőségét, a szerelem segítségével történő határ-átlépést, hiszen Csongor és Tünde szerelme a lehetetlenről, az időnek alávett és az időtlenségben létező világok áthágásának kísérletéről szól. Ez pedig éppolyan ciklikus utat jelent – gondoljunk a kertre mint a dráma keretére –, amilyen a vándorok esetében megfigyelhető. A vándorok második felbukkanása mindhárom, tőlük példázott lehetőséget illúzióknak mutatja, ám a jelenetnek ezen kívül is van egy sajátos összetevője: a vándorok ugyanis öregén és megtörten bukkannak föl, azaz az idő eróziójának alávettve, míg az őket újra figyelő és kommentáló Csongoron nem lát-szik öregedés. Ez pedig az eltérő jellegű időtapasztalatok szinkrón jelenlétére utal a drámán belül.

Az ilyenformán bejárt út éppen ezért mutatkozhatik másféle dimenzióban lezajló változásnak: a kiindulóponttól induló s oda vissza is vezető út egy szimbolikus nap fázisait rajzolja ki, amely éjfélkor kezdődik Csongor és Tünde együttlététől, s ismét az éjig vezet. Ezt az utat azonban nem együtt járja be Csongor és Tünde, hanem bizonyos részeivel csak egyikük szembesül. Ezek között a legfontosabb az Éjjel való találkozás, amely csak Tünde (és a kíséretében lévő Ilma) számára tárja fel a világ kozmogóniai rendjét, s a női princípiumként megmutakozó Éj fed fel Tünde örökös kiűzetését a tündérvilágból a földi szerelem miatt – míg a három vándorral való kétszeri szembesülés kizárólag Csongor élménye. Mondhatni, mindketten az idő hatalmával szembesülnek ugyan, ám mintha mindketten a másik fél időtapasztalatával konfrontálódniának: Tünde az Éjtől azt tudja meg, hogy a szerelem miatt ki van taszítva a halhatatlanság állapotából, míg Csongor az idő hatalmának alávett, megöregedett vándorokkal úgy találkozik, mintha képes lenne kívül állni az idő okozta erózió. Ebben is az élmények összemérhetetlensége mutatkozik meg, hiszen amíg Csongor minden más földi önérvényesítési lehetőség kudarcát látja be, mit sem tudhat arról, milyen visszafordíthatatlan veszteséggel jár Tünde számára a Csongor iránti szerelem vállalása.

Az átalakulás viszont több esetben visszafordítható módon a cselekvény része: Mírigy a lányát rókává változtatja, Tünde és Ilma hattyúvá képes válni, Kurrah Balga alakját ölti magára. Mindehhez hozzájárulnak a különböző szereplők – például a három ördögfi – szólamaiban gyakran előforduló metaforák, amelyek szintén a metamorfózisra épülnek rá. Az emberi és állati létezés közti átjárás természetesnek mutatkozik, a varázslat részének – ehhez mérten lesz minőségileg más a halandó és a halhatatlan lét közötti átmenet, amelynek csak egy útja lehet. Hiszen Tünde égi mivolta és Csongor emberléte nem egyesíthető harmonikusan, a szerelem pillanatszerű, mégis kozmikusnak bizonyuló beteljesülése csak úgy válik folytathatóvá, ha az, ami égi, földjé halhatatlanságát. Tünde emberré változása ezért helyrehozhatatlan sérülése, csonkulása a drámai költeménybe foglalt világ struktúrájának: föld és menny kettőssége éppen ezáltal bizonyul véglegesnek.

A legfőbb értéknek bizonyuló szerelemnek ilyenformán a földi törvények szerint kell beteljesednie. Ezért is kaphat sajátos hangsúlyt, hogy a műben van párhuzama és előképe egy férfi és nő közötti kapcsolatnak, ez pedig Balga házassága, amely

éppen azáltal, hogy a felesége Ilma néven tündér lett, ruszti ellenpontjává válik Csongor légies szerelmének. Ezt a tükördramaturgia elvén működő párhuzamot⁶ Balga esetében erősen testi kötődése, a töltekezésre törekvése jellemzi: az állandó éhség és szomjúság. Ilmához fűződő viszonyában, s különösen Ilma testi adottságainak Balgától adott leírásában pedig az asszonyinak is a tenyeres-talpassága a meghatározó, valamint a folyamatos, mindkét fél részéről a másik ellen elkövetett agresszió (például Ilma arról panaszkodik, hogy Balga verte őt, az előtte fekvő Balgát pedig Ilma is megtapossa). Balga – házias ember létére – örömmel belemenne abba, hogy Ledér elcsábítsa, s erre csak azért nem kerül sor, mert a magyar drámairodalom egyik legkorábbi prostituált figurája hamar észbe kap, hogy Balgát cserélte a valóban behálózandó Csongorral. Csongor és Tünde immár közös földi szerelmének távlataira Balga és Ilma kapcsolatának ezek a feszültségei vetnek árnyat. Mint ahogy az is igencsak baljóssá válik, hogy Csongor is mennyire könnyen elcsábul: a fátyol alá rejtőző Tündét nem ismeri föl a harmadik felvonásban, viszont a negyedik felvonás végén elragadtatva követi a Mirígytól felidézett, szintén fátyolba burkolt lányalakot.

Ez utóbbi elemek már csak azért is lényegesek, mert arra mutatnak: Csongor voltaképpen passzív alak, aki saját erejéből nem képes eljutni Tündéhez sem, s voltaképpen egyetlen ellenséges erőt sem képes legyűrni, miközben ő szabadítja rá Mirígyet a dráma világára. Cselekedetei tétovaságra mutatnak, s ezt felerősíti az is, hogy a döntő pillanatokban elalszik, s általában is sokszor minősíti álomnak a Tündével való találkozást. Az álmok emlegetése aligha véletlen: a halhatatlanság irányába áhízó szerelem mintha ennek a tudatállapotnak a közegében valósulhatna csak meg – az összemérhetetlen időtapasztalatok jelenléte is erre mutat – s az éj nyomatékos jelenléte, úgy is, mint napszak, úgy is, mint kulcsszereplő, szintén ezzel van összefüggésben. Gyönyörűen összecseng ezzel a dráma eleje és vége: Csongor, a már idézett első monológja szerint, az álmaiban élő szerelmet keresi („S a’ ki álmaimban él / A’ dicsőt, az égi szépet / Semmi földön nem találtam.”), s végül éppen álmából ébred, amikor Tünde és a palotája megjelenik előtte. Ez a megoldás egyébként a drámát erősen közelíti az álmokat központi problémává avató, s a *Csongor és Tündével* közel egy időben készülő elbeszélő költeményhez, *A’ Romhoz*.⁸

A gonosz intrikus szerepkörét betöltő Mirígy megítélése is jelentősen módosul a dráma egészének kontextusában. Tünde és Mirígy sajátos összefüggése – amelyet az is kiemel, hogy Tünde almafája azon a helyen emelkedik, amelyet Mirígy az első felvonásban Csongor előtt „boszorkánydomb”-nak nevez – a földi léten túli létezés két női szerepét mutatja meg. A boszorkány és a tündér ugyanannak a természetfe-

⁶ A dráma dramaturgiai kérdéseiről lásd BÉCSY Tamás, *A Csongor és Tünde drámai modellje* = „Ragyognak tettei...”. *Tanulmányok Vörösmartyról*, szerk. HORVÁTH Károly, LUKÁCSY Sándor, SZÖRÉNYI László, Székesfehérvár, Fejér Megyei Tanács, 1975, 147–172.

⁷ *Csongor és Tünde*, 7.

⁸ Ennek részletesebb kifejtését lásd ZENTAI Mária, *Álmok bármás útján = A magyar irodalom története. 1800-tól 1919-ig*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, munkatárs JENEY Éva és JÓZAN Ildikó, Bp., Gondolat, 2007, II, 169–182.

letti, halhatatlan állapotnak a két aspektusa, amely ilyenformán egymásba is átjátszható: Mirigy mintegy Tünde számára is elérhető, nem kívánatos mintát jelent azzal, ahogyan beavatkozik az emberi életbe – csakhogy, ne feledjük, Tündét is jellemzi ez a fajta aktivitás, Balgától például így veszi el a feleségét, Böskét, hogy Ilmát csináljon belőle. Mirigy és Tünde között a legfontosabb különbséggé ily módon más válik, nem a gonoszság vagy a jóság, amely a dráma viszonylatai között nehezen értelmezhető, s az ördögfiak teljes funkcióváltása miatt (Mirigy segítőiből Tünde segítői lesznek) érdektelennek is mutatkozik: Mirigy ugyanis az első felvonásban magányossá válik, amikor a három ördög a rókává változtatott lányát megeszi, míg Tünde éppen a saját magányát oldja föl a Csongorral való szerelem révén. Mirigy szembenállása és ártó szándéka pedig éppen ennek a szerelemnek a megakadályozására szolgál: ennek szimbolikus kifejeződése, hogy a Tündétől plántált almafát akarja megszerezni magának, illetve hogy azért vágja le Tünde haját, mert ezzel lányát felékesítve Csongort kívánja megszerezni neki. Mirigy nem egyszerűen ártó szándékú személy, hanem Tünde riválisa, s a küzdelem Csongor birtoklásáért, azaz a szerelem lehetőségéért folyik: hiszen ennek más megcélzottja a dráma világán belül nem lehet, csak az ifjú.

A *Csongor és Tünde* rendkívüli összetettsége miatt a dráma egyszerre fogható fel a szerelem apoteózisának, az elválasztva létező világok egyesíthetőségét állító történetnek, amelyben a pillanatnyinak látszó szerelem képes a végtelen időt magába foglalni – s mindezen lehetőségek megkérdőjelezésének is. A három vándor első felbukkanása is még a sikeres, céljait elérő magabiztosságról szól (legalábbis a Kalmár és a Fejedelem esetében biztosan) – s Csongor révbe érése mintha ezzel a fázissal lenne szinkronban. Ezt erősíti, hogy az Éj monológiájának a világ működését feltáró rendje szerint nincsen kitüntetett helye a szerelemnek, s a darabot lezáró négy sorban kétszer benne rejtő „éj” szó fenyegetettséget is sugallhat, nemcsak törekeny reményt („Éjfél van, az éj rideg és szomorú, / Gyászosra hanyatlík az égi ború: / Jój, kedves, örülni az éjbe velem, / Ébren maga van csak az egy szerelem.”⁹) Ez a kettősség nem engedi, hogy a mű végét egyértelműen rögzített jelentésadásként értelmezzük: a Csongor és Tünde voltaképpen a nyitottság és eldöntetlenség állapotát mutatja fel végpontként, hiszen a dráma legfőbb dilemmáját, az idő természetében benne rejlő eredendő tragikusságot nem kívánja feloldani. Ez a dichotomikus szerkezet ismerős lehet számos más Vörösmarty-műből is – ennek tüzetes leírását és mélyreható értelmezését Martinkó András végezte el¹⁰ –, ám alighanem a legnagyobb költői erővel itt mutatkozik meg.

⁹ *Csongor és Tünde*, 192.

¹⁰ MARTINKÓ András, *A „földi menny” eszméje Vörösmarty életművében* = M. A., *Teremtő idők*, Bp., Szépirodalmi, 1977, 172–221.