a *Csongor és Tündére*) kell várni, hogy a romantika áramának magyar vonatkozásai európai távlatban pontosan érzékelhetővé legyenek. A képzelet és a látomás, a költői nyelvet megformálók egyenjogúsítása, műfaji keresés és műfajköziség, nem utolsósorban az eredetiség-igény nemcsak érvényesítése, hanem a nyelvi valóságba átültetése olyan programpontok, amelyeken Vörösmarty akkor is dolgozott, mikor a senki által rá nem kényszerített feladatot, a nemzeti eposzt írta. Csakhogy a már ott becsempészett tündérezés, amely más műveket teljes egészükben áthatott, a német teóriából ideszármaztatható új mitológiát célozta meg, ennek csupán része a különböző forrásokból összeszerkesztett „nemzeti" őshit elbeszélése, a tündér- és varázsmese elemei éppen úgy fölfedezhetők, az álom–halálom rímpár nemcsak zeneileg találó, hanem a létezés új felfogása felől jelentéses. És nem utolsósorban az 1830-as esztendőkre a műfaji rendszer kiteljesítése, a műfajokhoz talált nyelv, valamint a nyelv előhívta műfajok irodalmi rendként csatlakoznak a szűkebb és a tágabb régió irodalmaihoz. Vörösmarty nyelvművészete új minőséget hoz a magyar irodalomba, ennek az új minőségnek nem mellékes hozadéka, hogy párhuzamban lehet és érdemes látni a kortársi irodalmakkal. Vörösmarty esetében fölösleges és értelmetlen „késés"-ről elmélkedni, nem egytípusú romantika kortársa, hanem az életmű más-más szegmensei más-más (romantikus) költői jelenséggel szembesíthetők. Még akkor is, ha Vörösmarty esetében a romantika projektumának nem minden részlete van teljesen kidolgozva. De vajon melyik költőében igen? „Újat írok, nagyot is, kedvest is, rettenetest is"; „és tisztán zendül meg az ének / És a forgószél erejét is megszelídítve."

Z. Kovács Zoltán

„Kis gyönyört és kéjt"

Csongor és Tünde: romantikus hős és ironikus szerep

Vörösmarty Mihály *Csongor és Tünde* című művének befogadástörténete a szöveg aporetikus helyeinek értelmezéseként is elbeszélhető. Az egyik ilyen apória abból a kérdésből származik, hogy mennyiben válasz a *szerelem* a három vándor képviselte boldogsághelyettesítő kudarcára, mennyiben jelent megoldást a dráma cselekménye szempontjából (a zárlat értelmezésének lehetőségei, s ezzel összefüggésben a „földi menny" megvalósíthatóságának kérdései alkotják e jelentésbeli feloldhatatlanság összetevőit). További apória ered az Éj monológjának jelentőségére irányuló kérdésből. A szövegrészlet vajon egy lehetséges világképet megfogalmazó betét, vagy pedig olyan monológ, amely a *Csongor és Tünde* valóságfelfogását, időszemléletét értelmezi és mise en abyme-ként összegzi? További jelentésbeli nehézséghez vezet annak mérlegelése, hogy milyen valóságszintekkel kell számolni a szöveg olvasásakor. Mi tekinthető a szövegvilágon belül „valóságosnak" és mi allegorikusnak; továbbá milyen szerepet játszik e kérdés megválaszolásában az álom?

A *Csongor és Tünde* lezárásának jelentése a 20. századi olvasatokban vált kérdésessé. Babits Mihály, aki egymással összefüggésben (és a korábbi recepció ellenében) értelmezi ezeket az apóriákat, így fogalmaz:

> A Vándorok és az Éj jelenetei tehát nem epizódok, nem ártanak a mű egységének, hanem ellenkezőleg, itt sűrűsül eggyé a nagy költemény ezer szála, itt lehet megfogni e nagy csomó végét. S ha ezekre a magas pontokra állva nézünk végig az egész költeményben nyüzsgő életen, minden mesét és komédiát tragédiának fogunk látni. [...] A dráma alapeszméjével [Gyulai Pál véleményével szemben] inkább a befejezés ellenkezik. A tragédiából ismét mese lesz, a királyfi megkapja a tündérkisasszonyt.[1]

Babits nyomán aztán Szerb Antal is „költői gyorssegélynek" tartja a „szerelem az éjben" zárlatot, „hogy miután a három Vándor sorsában szimbolikusan összeomlott minden, amiért élni érdemes, a mesedráma mégse fejeződjék be súlyos pesszimizmussal, ne váljék tragédiává."[2]

Az utóbbi évtizedekben a *Csongor és Tünde* értelmezései (alapvetően egyetértve Babitsnak a vándorokról és az Éj magánbeszédéről adott értelmezésével) a záró epizódban sem képesek (akár csak külsődleges) választ látni a történet során felmerült kérdésekre. Már Szauder József felhívta arra a figyelmet, hogy a befejezés értelmezése nem tudható le a szervetlen happy endként való olvasattal.[3] Martinkó András pedig – aki amúgy a „föld-menny konfliktusának és harmóniájának legnagyobb (és befejezett) szintetikus kísérletének" tartja Vörösmarty alkotását, ahol Csongor boldogságkeresésének küzdelme révén a befogadóban mégis a menny földre hozásának lehetősége teljesül – úgy látja, hogy „a mű sokkal nyilvánvalóbban jelzi a »földi menny«-eszmény csődjét, semmint sikerét."[4] Ha a 21. század mérvadó értelmezéseiből veszünk példát, akkor Szilágyi Márton 2021-es monográfiája szerint is legalább két interpretáció lehetséges. Egyrészt „Tünde égi mivolta és Csongor emberléte nem egyesíthető harmonikusan, a szerelem pillanatnyi, mégis kozmikusnak bizonyuló beteljesülése csak úgy válik folytathatóvá, ha az, ami égi, föladja halhatatlanságát. Tünde emberré változása ezért helyrehozhatatlan sérülése, csonkulása a drámai költeménybe foglalt világ struktúrájának: föld és menny kettőssége éppen ezáltal bizonyul véglegesnek és áthidalhatatlannak."[5] Ugyanakkor ő is megállapítja, hogy a dráma *egyszerre* fogható fel a „szerelem apoteózisának" és „mindezen lehetőségek megkérdőjelezésének".[6]

Az Éj epizódjának értelmezése, ahogy a Babits-idézet is jelezte, összefügg a szerelem beteljesülésének mint megoldásnak az interpretációjával (hiszen az Éj, Tündéhez szólva, halandóvá válását mint értékvesztést jelenti be). Ráadásul „az álmok partján bolyongó" Éj kinyilatkoztatásának nézőpontja felveti azt a lehetőséget is, hogy – amint Zentai Mária fogalmaz – a cselekmény „álom és valóság határmezsgyéjén ingadozik, hol egyik, hol másik tartományba billen, anélkül, hogy véglegesen és biztosan kikötne valamelyik oldalon. Még a befejezésben sem!"[7] Ezzel függ össze Csongor cselekvés-

1 Babits Mihály, *A férfi Vörösmarty*, Nyugat 1911/24.
2 Szerb Antal, *Vörösmarty-tanulmányok* = Uő, *Gondolatok a könyvtárban*, Magvető, Budapest, 392.
3 Szauder József, *Csongor és Tünde* = Uő, *A romantika útján*, Szépirodalmi, Budapest, 1961.
4 Martinkó András, *A „földi menny" eszméje Vörösmarty életművében* = Uő, *Teremtő idők*, Szépirodalmi, Budapest, 1977, 208–209.
5 Szilágyi Márton, *„Miért én éltem, az már dúlva van"*, Kalligram, Budapest, 2021, 125.
6 *Uo.*, 133.
7 Zentai Mária, *Álmok hármas útján, 1831 Vörösmarty Mihály: Csongor és Tünde = A magyar irodalom történetei 1800-1919-ig*, szerk. Szegedy-Maszák Mihály – Veres András, Gondolat, Budapest, 2007, 179.

képtelensége és aluszékonysága, végső soron pedig szerepének drámaisága.[8] (Zentai Mária külön is kiemeli Tündével való első találkozásának furcsaságát, mely együttlét egy közös alvásban merült ki.)[9] Az álomszerűség átszínezi a *Csongor és Tünde* allegorikusságának kérdését is. A „boldogságkeresésként" értett példázatos olvasást már Babits sem tartotta célravezetőnek (bár a „hol a boldogság?" kérdést többször is feltette vonatkozó tanulmányában).[10] Ugyanakkor több értelmező is felveti a két- vagy háromszintes értelmezés lehetőségét: Bécsy Tamás a misztériumjátékok mintáját látja Vörösmarty művében (ahogy *Az ember tragédiájá*ban is), Fried István tanulmányai pedig a valóság, a mese és a mítosz hármasságában mutatják be a cselekmény megvalósulását.[11]

Az allegorikusságnak ezek a modern értelmezései átvezetnek az említett apóriák műfajtörténeti megoldásaihoz. Amilyen visszafogott módon kezelte a műfaj kérdését az utóbbi évekből megidézett két tanulmány (Szilágyi éppen csak megemlíti a drámai költemény fogalmát, míg Zentai egy bekezdés erejéig mutatja meg az ebben a műfajban rejlő felszabadító erőt),[12] annyira konszenzus övezte a 20. század második felének recepciójában a *Csongor és Tünde* drámai költeményként való, jelentőségének egy romantikus (esetleg: egy 17–19. századi), illetve egy jóval tágabb hatókörű műfaji kód révén történő meghatározását. Előbbi Byron *Manfred* című művének alcíméből ered („dramatic poem"), utóbbi pedig egy, az antikvitástól jelen lévő hagyományt feltételez. A „drámai költemény" kategóriáját legszabatosabban *Az ember tragédiájá*nak értelmezése révén fejtette ki a magyar irodalomtörténeti hagyomány.[13] A *Csongor és Tünde* kapcsán legkövetkezetesebben Kerényi Ferenc használta, aki a magyar romantika és a műfaji fogalom kapcsolatát elemezve kijelenti, hogy „a műfaj hazai történetének elején és végén egy-egy remekmű áll: a *Csongor és Tünde*, valamint *Az ember tragédiája*."[14] A középiskolásoknak szánt műelemzéskötetben így fogalmaz: „Drámai költemény született, a romantika egyik összetett, reprezentatív műfaja, amely képesnek bizonyult az új teljességigény kielégítésére, az eposzok letűnt világa után." Sőt, a *Faust* és a *Manfred* példáihoz csatlakozva azt is kijelenti, hogy Vörösmarty művével a magyar irodalom „először csatlakozott ahhoz az eszmei színvonalhoz, amelyet éppen Goethe vezetett be fogalomként a művelt köztudatba: a világirodalomhoz."[15] Nem feledkezhetünk meg azonban arról, hogy a terminus ebben a pusztán formai meghatározáson túllépő, a romantika irodalom- és valóságfelfogását szintetizáló,

8 *Uo.*, 175.; vö. Szilágyi, *I. m.*, 129.

9 „Tünde meglátta az alvó Csongort, lefeküdt mellé, és maga is elaludt? Vagy felébresztette, megismerkedtek, beszélgettek, és békésen elaludtak újra? [...] érthetetlen, hogy Tünde alvással vesztegeti a végre megtalált Csongorral közös idejét." Zentai, *I. m.*, 176.

10 Babits, *I. m.*, 80, 81, 87. „Allegória ez és mégsem allegória, mert önkénytelen és félig öntudatlan..." (81.). Az alakok szimbolikusságáról lásd: *Uo.*, 86–87.

11 Bécsy Tamás, *A Csongor és Tünde drámai modellje = „Ragyognak tettei...",* Fejér Megyei Tanács, Székesfehérvár, 1975, 147–172; Fried István, *Három ellenző világ*, Dunatáj 1981/1., 16–24.

12 „E drámai költeménynek is tekinthető alkotás..." (Szilágyi, *I. m.,* 113.); „A drámai költemény kategóriájával olyan keret jön létre, amelyben nem hiba, hanem műfaji sajátosság a bölcseleti jelleg, a többé-kevésbé allegorizált figurák, az ember feletti és alatti létszintek megjelenítése, a sokszor nyilvánvaló kötődés a mítosz vagy a mese világához." (Zentai, *I. m.*, 170.)

13 Lásd például: Horváth Károly, *Madách Imre*, Gondolat, Budapest, 1984, 172–183; Szigethy Gábor, *Az ember tragédiája*, Akkord, Budapest, 1997, 42–51.

14 Kerényi Ferenc, *Útban* [sic!] *a világirodalomba. Vázlat a drámai költemény hazai műfajtörténetéhez = Az ember tragédiája és az európai emberiség-költemény*, Palócföld-könyvek, Salgótarján, 2002, 15.

15 Kerényi Ferenc*, Csongor és Tünde*, Akkord, Budapest, 49.

voltaképpen a műfaji definíciót is felszámoló használatban[16] a *Csongor és Tünde* értelmezésének esetében a 20. századból került visszavetítésre (Vörösmarty a „színjáték öt felvonásban" megjelölést használja, s drámái közül csak az 1826-os *Hábador* viseli a „drámai költemény" megnevezést;[17] Arany János iskolai irodalomtörténetében „regés [értsd: mesés] színműként" és „dramatizált eposzként" szerepel,[18] s még Babits vagy Szerb sem használta a fogalmat Vörösmarty művére, előbbi filozófiai, utóbbi mesedrámaként aposztrofálva a szöveget).[19] Ráadásul a magyar hagyomány rendjébe helyezéssel kapcsolatban maga Kerényi is úgy fogalmaz, hogy a „drámai költemény hazai előtörténete nem folyamatos história – még a gondolati költészet további műfajait idevonva sem tehető azzá", s meglehetősen vitatott kategória.[20] Bécsy pedig, aki félreértésnek tartja Vörösmarty művének drámai költeményként (mint színházi előadásra alkalmatlan szövegként) való értelmezését, elismeri, hogy a dráma ellenáll a misztériumdrámákból eredeztetett kétszintességnek.[21]

A *Csongor és Tünde* jelentését meghatározó apóriák értelmezéséhez a műfajtörténeti kód mozgósítása helyett valószínűleg közelebb visz a környezetében keletkezett más műfajú szövegek értelmezése. Az Éj monológjában bemutatott ciklikus történelemfelfogás nemcsak a dráma szerkezetében tükröződik (a Szauder József által megfogalmazott „mitikus világnap" formájában),[22] hanem olyan Vörösmarty-művekben is megfigyelhető, mint a *Zalán futása*, *A Rom*, a *Gondolatok a könyvtárban* vagy az *Előszó*. A legkézenfekvőbb párhuzamot és értelmezési lehetőséget *A Rom* jelenti, amelynek esetében mind a ciklikusság, mind az álomszerűség jelentésbeli megoldatlanságokhoz (apóriákhoz) vezethet. Nem csak olyan kérdésekről van szó, hogy vajon az „álom az álomban" szerkezetről van-e szó az „ifjú kalandor" egymásra következő álmaiban és ébredéseiben: „Szelleme tükrében feltüntek az álmok azonban / [...] / Ébrede most s mit imént álomnak véle, való lön" (66. és 76. sor),[23] illetve „Elment a romhoz, leborult a barna köveknél, / Ott elszúnyada és feltünt a második álom." (126–127. sor) A *Csongor és Tünde* értelmezése szempontjából fontosabb annak lehetőségével számolni, hogy *A Rom* cselekménye továbbviszi, következetesen végiggondolja a dráma vágyteljesítő logikáját, amikor a szerelem beteljesülését követően „vágyaihoz képest még kére negyedszer is álmot", amit Rom „nem vágyaihoz képest, azok ellen adá meg." (333. és 336. sor) Zentai Mária olvasatában ennek alapján pusztán abban különbözik a két szöveg, hogy „Csongortól egy fázissal előbb búcsúzunk el, akkor, amikor éppen eléri a célját..."[24]

16 Nem így, hanem formális értelemben használja a terminust Toldy Ferenc, aki hol „dramatisches Gedicht"'-nek és drámai költeménynek, hol „dialogizált történetnek" nevezi a *Csongor és Tünd*ét (Vörösmarty Mihály *Összes Művei*, IX., Akadémiai, Budapest, 1989, 555.).

17 Vörösmarty Mihály *Összes Művei*, VII., Akadémiai, Budapest, 1971, 271.

18 Arany János, *A magyar irodalom története rövid kivonatban* = Arany János *Összes Művei*, X., Akadémiai, Budapest, 1962, 528.

19 Babits, *I. m.*, 80.; Szerb, *I. m.*, 392.

20 Kerényi, *Útban...*, 14.

21 „kitágítja az eredeti misztériumdrámák kétszintes modelljének egy részét"; „ki is tágítja a modellt olyan irányba, amely lényegében még ma is megvalósulatlan, de nagy jelentőségű lehetőség: a lírai dráma irányába, amely a magyar irodalom legszervesebb drámai modellje lehetne." Bécsy Tamás, *Drámamodellek és a mai dráma*, Ludovika, Budapest, 2001, 254, 258.

22 Szauder, *I. m.*, 350.

23 *A Rom*ból vett idézetek forrása: Vörösmarty Mihály *Összes Művei*, V., Akadémiai, Budapest, 1967.

24 Zentai, *I. m.*, 179.

A két lírai alkotás olvasásakor a ciklikus létértelmezés mellett a *Csongor és Tünde* zárlatával kapcsolatos kérdések is megismétlődnek. A *Gondolatok a könyvtárban* esetében a remény folyamatos keresése, az ember előtt álló lehetőségek megfogalmazása nem képes felülírni a megvalósulások kudarcait (ahogy a könyvek anyagisága révén folyton előtűnik a betűk mögül a valóság kilátástalansága: „Miért e lom? szagáról ismerem meg / Az állatember minden bűneit."[25] Ehhez képest a vers befejezése nem megoldás, hanem szintváltás, az emberi mivoltból származó megoldatlan kérdések lecserélése a nemzet sorsának kérdéseire (ahogy Babits értelmezésében mesei lezárás akadályozza meg a történet tragikussá válását). Az *Előszó* aztán reflektálttá teszi a megoldás látszólagosságát „a hajfodrász, a tavasz" ironikus megjelenítésével. A ciklikusság szempontjából ugyanakkor fontos különbség a vers és a dráma között, hogy míg a „mitikus nap" körét megjárva a *Csongor és Tünde* két címszereplője immár (ami Csongort illeti: többé-kevésbé) ébren is egymásra talál, addig az *Előszó*ban az értékviszonyok tekintetében éppen ellentétes mozgást rajzol ki az évszakok visszatérése, pontosabban a természet rendje mintha már csak mímelné azt a törvényszerűséget, aminek az emberi világ esetlegességéhez képest éppen az objektív világ állandóságát kéne képviselnie.

A *Gondolatok a könyvtárban* „Éj-allegóriájának" a Bábel-példázatot nevezhetnénk, amely hasonlóképpen az emberi vágyak megvalósításának és kudarcának körforgását beszéli el. Csakhogy itt is érdemes rögzíteni egy különbséget (amely segíthet mindkét szöveg értelmezésében). Az Éj, akárcsak Romisten, az emberi világon kívüli, idegen, az ember számára felfoghatatlan törvényt képviseli (monológjára Ilma értetlenkedésén túl nem is hangzik el reagálás). A Vörösmarty által átértelmezett Bábel-példázat ezzel szemben éppen az ember végességével, kiszolgáltatottságával való szembesülésből eredő önkorlátozáson alapul („S ha majd benéztünk a menny ajtaján / kihallhatók az angyalok zenéjét / [...] / Menjünk szét mint a régi nemzetek, / És kezdjünk újra tűrni és tanulni.") Ezen az önkorlátozáson alapszik aztán a vers zárlata is, amely a „nemzet sorsának" felemelését már csak az aktuális helyzethez mérten tartja megvalósíthatónak („Ollyan magasra tettük, mint lehet"). Ugyanakkor a *Csongor és Tünde* és a *Gondolatok a könyvtárban* zárlatai megegyeznek abban, hogy mindkét szöveg egy, az emberi döntéseken túli hatalom (az emberi és embert is magában foglaló természet) ellenében fogalmaz meg (a helyzetből fakadóan időleges, átmeneti) megoldást. A transzcendensre irányuló törekvések és az abból fakadó kudarclehetőségek (időleges? jobb híján való?) zárójelezése az „Ollyan magasra..." fordulatban megfogalmazott nemzeti céljában és az „Éjfél van, az éj rideg és szomorú" szerelmet fenyegető környezetében egyaránt azt a *romantikus iróniát* képviseli, amely egyszerre mutatja meg az ideális célt és annak elérhetetlenségét, az ebből fakadó kompromisszumokat, szükségszerű önkorlátozást.

A földi és az égi, a véges és a végtelen közti határ leküzdésének *megvalósítása* szempontjából kitüntetett szereppel bír Tünde, bár történetének értelmezésében nem egybehangzó a *Csongor és Tünde* hagyománytörténete. A dráma cselekményét Csongor álmának tulajdonító olvasat szerint Tünde (talán álmában) „lemond

25 A *Gondolatok a könyvtárban* című szövegből vett idézetek forrása: Vörösmarty Mihály *Összes Művei*, III., Akadémiai, Budapest, 1962.

tündér-kiváltságról, tündér-öröklétről", s döntését az Éj szentesíti;[26] sőt, döntését az Éj monológja váltja ki.[27] Határozottabban fogalmaz Gere Zsolt, amikor Tündének a később az eszményítés fényébe helyezett alászállását a szexuális vággyal és abból eredő kiűzetéssel hozza összefüggésbe.[28] Hasonlóképpen látja Kerényi Ferenc is, aki Tündét „makacs szerelmi szenvedélyével" büntetést kiváltó, halhatatlanságát elveszítő, „nemtündéri" lénnyé váló szereplőnek tartja.[29] Ellentmondás feszül ugyanakkor az Éj országába való alászállás oka és reménye között. Ilmát megnyugtatni igyekezve Tünde kijelenti, hogy „Ide húz a bú homálya, / A reménynek csüggedése, / És a csüggedés reménye / Itt találják honjokat." (V. 2619–2622.)[30] A lemondáson túl azonban egyfajta lehetőséggel is indokolja a látogatást: „Légy türelmes, bánatommal / Vég utat tesz most szerelmem: / Itt vesz enyhet vagy halált." (V. 2640–2643.) Ezt követően Tünde kifejti Ilmának, hogy a jövendőmondás végett jöttek az Éjhez („Ő az, kit keres reményem, / Ő az Éj gyász asszonya. / Nála vannak rejtve mélyen / A jövendők titkai;" V. 2651–2654.), majd az Éj bosszújáról beszél Ilmának („Várakozzunk, mert bosszúja, / Véghetetlen és sulyos, / Éri azt, ki háborítja." V. 2664–2666.). Nem derül ki egyértelműen, hogy az Éj fátyolának a monológot félbeszakító megérintésére („És a sötéten túl van a világ – / Mi vakmerő kéz érint engemet, / Múlandóságról békén álmodót?" V. 2730–2733.) az Éj által adott válasz bosszú vagy vágyteljesítés. „De mindörökre számkivetve légy, / Legyen, mint vágytál, a kis föld hazád" (V. 2740–2741.), olvasható Tündéék elbocsátása (sőt elzavarása) előtt, s ez a kettősség ismétlődik meg a Mirígy ármánykodására ráébredő Tünde szólamában: „S Éj, ki nem nagy bűnömért / Fényhazámból számkivettél, / S kis gyönyört és kéjt igértél, / Add meg őket, s nem sohajtok / Fogyhatatlan évekért." (V. 3331–3335.)

A büntetés és a beteljesülés kettőssége amellett, hogy felidézi a bűnbeesés és a benépesítés összefüggését (a tiltott gyümölcs elfogyasztása, megfeleltetve az immár egyre hulló almáknak, a szexuális aktus megfelelője),[31] átszínezi a *Csongor és Tünde* zárlatának értelmezését. A földet és a halandóságot elnyerő (kiprovokáló?) Tündének sikerül a „kis gyönyör és kéj" kapujába jutni Csongorra találva. Itt sem a földi kereső talál rá szerelmére, hanem Tünde szerzi meg a manók segítségével Csongort (akit fogságba kell ejtenie, hogy végre az övé lehessen), s ő a leendő boldogság helyszínének alkotója is. Csongor ekkor sem tud megfelelő szavakat találni Tünde földi mivoltára: megállapítja, hogy nem „csalóka tűneményről", nem álomról van szó, Tünde most „csalhatatlanul való", leírására azonban következetesen olyan metaforákat használ, amelyek a földöntúli valóságra utalnak („S annyi szenvedés után

26 Szigethy Gábor, *Csongor álma*, Savaria, Szombathely, 2001, 45.

27 *Uo.*, 71.

28 Gere Zsolt, *A Csongor és Tünde kontextusairól = A romantika korának irodalmáról*, szerk. Z. Kovács Zoltán, Kronosz, Pécs, 2019, 53.

29 Kerényi, *Csongor és Tünde*, 25.

30 A *Csongor és Tündé*ből való idézetek forrása: Vörösmarty Mihály *Összes Művei*, XIX., Akadémiai, Budapest, 1989.

31 John Milton, *Az elveszett Paradicsom*, Európa, Budapest, 1978, IX. könyv, 298. „Őt kézen fogta férje, és vezette / árnyas parthoz, zöld lombba vont lugasba. [...] Szerelemmel beteltek ott, hevük / teljét szakasztva, kölcsönös bünük / pecsétjét s vígaszát, míg torpadás / nem hullt reájuk, kábult, harmat-álom." A bűnbeesés motívumához a *Csongor és Tünde* kontextusában lásd: Kerényi Ferenc, *A Csongor és Tünde mai szemmel* = Uő, *Vörösmarty – Petőfi – Madách*, Osiris, Budapest, 2022, 35.

/ Nyugszom égi kebleden! / Sírok égi kebleden! [Megöleli.] / S szívom istenajkaidnak / Halhatatlan csókjait." V. 3646–3050.]. Csongor nem azt a Tündét kapja meg, aki keresésének, álmodozásának tárgya. Az égi és halhatatlan mivoltát elvesztő Tünde a földi gyönyör elnyerését hangsúlyozza a zárlatban, belakva a „kis gyönyör és kéj" birodalmát. Ezzel szemben Csongor továbbra is azt látja Tündében, kinek kereséséről a dráma nyitányában beszámolt („aki álmaimban él, / A dicsőt, az égi szépet..." I. 3–4.), akit látni vél első elalvása előtt (a „nem földit, a dicsőt..." I. 184.), s később is a „fénnyel" és a „mennyel" azonosít (III. 1489, 1498.). A tételezett boldog vég így egymás mellett való elbeszéléssé válik: Tünde a földi örömöket igyekszik lefesteni (szinte önmagát is győzködve), míg Csongor továbbra is az égivel való beteljesülésről szónokol.[32] Az immár földi lénnyé változott Tündének a tapasztalaton túli világra vonatkozó jellemzése visszamenőleg metaforizálja Csongor szerelmét, vágyát, amelynek lényege éppen a vágy tárgyának elérhetetlensége.

A tündér-lét cselekményalakító szerepének értelmezése esetében érdemes összevetni a *Csongor és Tündé*t az 1820-as évek Vörösmarty-epikájával. A *Zalán futása* és a *Tündérvölgy* a drámától eltérő mintát kínálnak a témára. Ezekben a szövegekben a tündérvilág által megkísértett emberi szereplők egyértelműen a földi világot tartják valóságosnak. A tündérek igyekeznek szerelmüket kiszakítani a földi világból (a délszaki tündér melankolikusan, a Nap fia erőszakosan), míg választottjaik ragaszkodnak földi szerelmükhöz. (Kivétel ebből a szempontból egy korai mű, a *Csongor és Tünde* szempontjából leginkább baljóslatú *A hűség diadalma*, ahol a holt szerelmes, villiként megölve Gárdont, a „boldog enyészet" révén érhette el a „jeles egybe kelést".[33]) A tündérek ezekben a szövegekben rákényszerülnek a transzcendens szféra közvetítésére, a földi alakban való megmutatkozásra, ezzel pedig a tündérségnek csalásként, látszatként való megjelenítésére: „Ne hígy hizelkedő tündérek ajkának: / Elhervadsz keblökön, aztán megtagadnak, / S csúfja lészsz örökké nemednek, hazádnak, / S csúfja és keserve szerető Csabának –" (*Tündérvölgy*, 249–252. sor).[34] A *Tündérvölgy*ben (amely a *Csongor és Tündé*hez hasonlóan egyetlen „kozmikus nap" alatt játszódik) egyenesen rászorulnak az égi világ által el nem tűrt „földi örömökre", s ez az orgia teszi lehetővé Csaba számára az elaltatott Jeve kiszabadítását. Mindkét műben a földi véges valóság a szerelem beteljesülésének lehetősége, amellyel szemben a „tündéri" az égi, egyben elérhetetlen (csak hamis módon elérhető) boldogságot jelenti. Erre a „tündértelenített" boldogságra nem tűnik késznek Csongor, aki az „égi dicső" földi megtalálását nem képes azonosítani a Tündével való véges együttléttel.

Csongor az a hős a Vörösmarty-életműben, aki nem hajlandó engedni a romantikus sóvárgásból, nem hajlandó kiegyezni a „földi menny" paradoxonjával. Romantikus törekvését (amely ironikus körkörösséget eredményez a cselekményben) *A Rom* vándorának története tükrözi, nem pedig Vörösmarty „tündérező" művei. Ebben a világfelfogásban a tapasztalati és a transzcendens valóság közti határ átlépése csak lényegi veszteség (Szilágyi Márton idézett kifejezése szerint: „csonkulás") által lehetséges. Ebből a szempontból Vörösmarty drámája Petőfi Sándor *János vitéz*ével

32 Vö. Fórizs Gergely, *Új Herkules. A válaszút hagyomány változatai a Csongor és Tündében = A rokokó arcai. Tanulmányok egy tünékeny fogalom történetéhez*, szerk. Bartha-Kovács Katalin – Fórizs Gergely, reciti, Budapest, 2022, 190–192.

33 Vörösmarty Mihály *Összes Művei*, IV., Akadémiai, Budapest, 1963.

34 Vörösmarty Mihály *Összes Művei*, V., Akadémiai, Budapest, 1967.

rokon, ahol a főhős törekvése (megtalálni halott szerelmét) hasonlóan romantikus módon, de kifordítva jelenik meg: a szerelmi boldogság csak a túlvilágon érhető el, nem a tündér-létről lemondva, hanem felemelkedve oda, bár ennek ára, akár *A hűség diadalmá*ban, a halál (vagy legalábbis ennek akarása, hiszen csak az öngyilkosság megkísértése révén támad fel Iluska, de nem a véges valóságban, hanem „Tündérország" idealitásában). Csongor szándékát lehet – a tapasztalati világ felől nézve – cselekvésképtelen álmodozásnak tekinteni, mégis ő az, aki mindvégig következetesen ragaszkodik eszményéhez. Ha Csongort ilyen fordított János vitéznek tartjuk, akkor a tündei aktivitásban a vágyakról való lemondást, a lehetőségekkel való megalkuvást láthatjuk. Ez az ellentmondás (éppen az égi-tündéri kényszerít a vágyak korlátozására) azonban csak látszólagos, s nem értelmetlenné, hanem – a romantikus irónia logikájának megfelelően – produktívvá teszi a főhős vállalkozását. Csakhogy ekkor a lehetetlen megkísértésére irányuló szándék reflektálása kikerül a cselekmény köréből (ellentétben a *János vitéz* véletlennek kitett megoldásával) és az értelmezés privilégiumává válik, az olvasás felelősségévé téve a csongori vállalkozás jelentését és jelentőségét.

Milbacher Róbert

A Csongor és Tünde mint „romántos" mítosz

„...'a hír futkosott az égbenn, hogy az Isten egy újj világot fog teremteni, és olly nemzettséget,
a' melly néki olly kedves leszsz, mint a' Mennynek Fijai. Ez az újj világ fog talán
minket vatzkunkból kihívni [...] A' tündér lelkek nem lánczoltathatnak meg
örökre a' pokol mélységeibe..."
(Milton: *Az elveszett Paradicsom*, I. 37–38. Bessenyei Sándor fordítása)

A *Csongor és Tünde* zárlatának értékelései a happy endingnek kijáró ujjongástól a férfias, a valóság erejébe beletörődő rezignáció tudomásulvételén át a romantikus ábrándok elárulásából fakadó csalódásig terjedő spektrumon oszcillálnak. Azok, akik abban érdekeltek, hogy Vörösmartyban az európai romantika hazai megtestesítőjét, és így a 19. századi magyar irodalom metafizikus perspektívájának egyetlen képviselőjét lássák, nyilván csalódottságuknak adnak hangot abban a tekintetben, hogy Tünde mint transzcendens lény végső soron mégiscsak lemond égi eredetéről, és a valóság, a föld, az anyag vonzáskörébe kerül, így azonban Csongor sem magasztosulhat fel az égig, hanem marad a végesség, a halandóság és romlandóság börtönének rabja.

Nyilván nem véletlen, hogy azok a *Nyugat*hoz kötődő értelmezők a legcsalódottabbak (Babits, Szerb Antal), akik Vörösmartyban, különösen az „ifjú" (Babits), majd a „harmadik" (Szerb) Vörösmartyban (Schöpflin szerint ez a másik, az öreg Vörösmarty) saját modernista irodalomfelfogásuk ősét vélték felfedezni. Szerb egy helyütt így ír: „[A *Csongor és Tünde*] váratlan happy enddel végződik. A szerető szívek egymásra találnak, tündérek