

gyűjtemény tartalmáról: Pálóczi saját szerzeményein kívül néhány — a XVIII. századvégi kéziratok gyűjteményekben is előforduló — kuruc kori dal, elég sok igazi magyar népdal, még több idegenes zenei fogantatású vagy éppen idegen eredetű népies dal. E szöveges dalok némelyike a Pálóczi-kézirat elkészülésének idejére már hangszeres változatban — verbunkos zeneként — is forgalomban volt. (Ilyen pl. a „Csípd meg bogár” kezdetű dal, aminek hangszeres parafrázisát éppen Bihari készítette el, s amit az élő hagyomány is számos — főleg ugyancsak hangszeres — változatban napjainkig fenntartott.)

Témánk szempontjából a XVIII. század végi vokális zene főleg azért érdekes, mert kézzelfoghatóan jelzi: mi mindent éreztek akkor magyarnak; mihez viszonyíthatták a hangszeres zene útján beáramló újabb idegen hatást. A szöveges dalok egyébként viszonylag kis mértékben — mint a „Csípd meg bogár” esete is mutatja, inkább csak hangszeres zenévé formálható nyersanyagként — járultak hozzá a verbunkos létrejöttéhez.

A hazai hangszeres zenei előzményekről viszont — megfelelő számú és értékű kottás dokumentumok híján — többet csak sejtünk, mint amennyit konkrétan tudunk. Sejtéseinket a nagy mennyiségű még feldolgozatlan hangszeres népzenei anyagra alapozzuk; ennek elemzése és történelmi értékelése nyomán remélhetőleg ki tudjuk majd tölteni a nagy időközökben és szórványosan felbukkanó történelmi adatok között tátongó hézagokat. Közben pedig újabb hangszeres vonatkozású történelmi adatok is előkerülhetnek. Néhány évvel ezelőtt pl. Domokos Pál Péter Sepsiszentgyörgyön egy 1757 tájáról származó kottás kéziratot fedezett fel. Az ebben található öt magyar táncot a verbunkos közvetlen előzményének is elfogadjuk.¹⁰

XVII. századi kottás kéziratokban — Kájoni kódex, Vietórisz kódex, Lőcsei tabulaturás könyv stb. — hol itt, hol ott előfordul valami, amit később verbunkos sajátosságként ismerünk meg. De még a XVI. század végén külföldön — *ungaresca*, *hajdútánc* vagy *magyar tánc* címen — lejegyzett hangszeres darabok között is akad olyan dallam, aminek kapcsolata a verbunkos zenével kimutatható.

E kapcsolat élő közvetítői maguk a zenészek; a verbunkos oldaláról nézve határozottan így mondhatjuk: a cigányzenészek. Éppen a XVI. században kezdenek szórványosan felbukkanni Magyarországon. A XVII–XVIII. században mind több szó esik róluk. E két évszázad volt számukra a magyar hangszeres zenei hagyományba való bekapcsolódás korszaka. Ez idő alatt velük együtt (de nem feltétlenül csak általuk; magyaráztatnak a török hódoltság önmagában is elég) homoszódhattak meg nálunk azok a közel-keleti zenélési stílus-elemek, amelyeket Szabolcsi Bence a verbunkos egyik fontos előzményeként jelöl meg, s amelyek közül, mint legkonkrétabban megjelölhetőt, a bővített szekund elburjánzását szoktuk emlegetni.

A XVIII. század végén már éppen a cigányzenészek azok, akik az erőteljesen behatoló nyugat-európai zenei hatással szemben — nem tudatosan, hanem a megszokottság és beidegzettség spontán erejével — a magyar hagyományt védelmezik. Többnyire nem a legmélyebb hagyományt, az igaz. Meglátszik ez majd a kifejlett verbunkos zenén is. Mert a verbunkos stílus — Liszt és Erkel Ferenc magyarságának zenei forrása — minden továbbfejlesztési kísérlet ellenére is, a XIX. század végére menthetetlenül kimerült. Ez volt a legfőbb készítő ok Kodálynak és Bartóknak arra, hogy századunk elején a magyar zene újabb forrásai után nézzen.

Sárosi Bálint

A Csongor és Tünde drámai modellje*

A *Jelenkor* 1970. évfolyamának 5–10. számaiban közzétett dolgozatunkban három dráma-modellt állítottunk fel. A három modell különböző részeivé, összetevőivé azokat a tényezőket tettük, amelyek a művekben tükröződő életjelenségeket alapvetően megszervezik annak érdekében, hogy a mű a benne megjelenő írói élményanyagot rögzítse, s hogy ugyanakkor felkeltse, vezérelje az olvasó élményét. Mindebből látható, hogy az irodalmi műveket modellnek és nem struktúrának tekintjük. Akkori dolgozatunk megírása után jelent meg Hankiss Elemér tanulmánya: *Az irodalmi mű: struktúra vagy modell?*¹, amelynek gondolatmenetét, illetve megállapításait az előző mondatokban felhasználtuk.

¹⁰ L. Zenetudományi Tanulmányok. VII. Szerk.: SZABOLCSI Bence és BARTHA Dénes. Bp. 1959. 601–604.

* Részlet egy nagyobb tanulmányból,

¹ HANKISS Elemér: *Az irodalmi mű: struktúra vagy modell?* Valóság 1970. 7. sz.

Úgy találtuk, hogy a drámai művekben az írói élményanyagot általában három elv szervezi az előbbiekre. Ez a három modellrészre tett tényező az adott modellnek a legfontosabb, de nem egyetlen tartozéka, összetevője, része. Ezek: 1. a konfliktus; 2. egy középpont; 3. a két világszint.

A konfliktus jelentését szűkebb értelemben használjuk a szokásosnál, s rajta az adott kor legfőbb történelmi-társadalmi problémáiból kinövő olyan elvi kérdést értünk, amelynek két oldala van, s ezek két olyan egymással szembenálló akaratban nyilváníthatók vagy testeshetők meg, amelyek tett-váltás-sorozatban kerülnek egymással szembe. Azt az ellentétet, amely nem realizálódik (vagy nem is realizálódhat) tett-váltás-sorozatban, nem tekintjük konfliktusnak. (Így pl. a vitát sem.) Az ilyen drámák menete (most és a továbbiakban is e szón lényegében azt értjük, ami az angol *plot* szó jelentése) egyenlő e tett-váltás-sorozat bemutatásával.

A középpont — ami leggyakrabban egy passzív főszereplő — tartalma éppúgy az adott kor legfőbb történelmi-társadalmi problémáiból fogalmazódik meg, mint a konfliktusé. Ez az ellentét azonban itt nem tett-váltás-sorozatban realizálódik és nyilvánul meg, hanem a többi szereplőnek a középponthoz való különböző jellegű, tartalmú, előjelű viszonyának bemutatásában. Így e művek menete egyenlő eme viszonyok előszámolásával.

A harmadikról egy kissé részletesebben szólnunk így előljáróban is, mert a továbbiak számára ez a fontos.

A két világszint tartalma éppúgy az adott kor társadalmi-történelmi problémáiban gyökerizik miként a konfliktus vagy a középpont tartalma. Az ellentét itt a két világszint ellentéte. A két szint az ókori (egyiptomi, sumér, hettita stb.) és a középkori misztérium-drámák esetében a másvilági és az evilági. A másvilági természetesen az adott kor vallásos hitvilága által meghatározott és „berendezett”. Tehát pl. különbözik tartalmában az egyiptomiak másvilági szintje a hettitakétól, s ezek együttesen is, külön-külön is a középkori katolikus világszemlélet másvilági szintjének tartalmától. De a két világszint mindegyikben megtalálható. A két szint közül a másvilági a fontosabb, az eviláginak törvényeket adó. Az evilági élet — ebben a koncepcióban — akkor lesz jó, ha az ember a másvilági lét törvényeit az evilágon megvalósítja. E művek menete tehát egyenlő annak a cselekvésnek a bemutatásával, amit az embernek el kell végeznie, meg kell valósítania ahhoz, hogy evilági élete jó legyen (az ókori misztérium-drámákban), illetve hogy a másvilágon elnyerhesse az örök boldogságot (a középkori misztérium-drámákban). Ez tehát kizárja, hogy a két szint ellentéte tett-váltás-sorozatban realizálódhasson. A műben bemutatott cselekvéssor a két szint „határvonalán” valósul meg, jön létre. Mivel a második szint mindig „szent”, a „magasabb erők” szintje, a vele való érintkezés állandóan egyforma, de rituális formában jelenhet csak meg. Az összes vallás összes szertartása azért egyforma mindig, azért rítus, mert az „alacsonyabb” csak meghatározott, előre megállapított, kidolgozott cselekvés-formákban érintkezhet a „szent”-tel, a „magasabb”-bal. E művek ezért mind a történetet, mind a szereplőket (cselekedeteiket) absztraktnak, elvontan, „rituális” formában állítják elének.

*

Ezt a kétszintes modellt nemcsak az eredeti, az ókori illetve a középkori misztérium-drámákban vehetjük észre. Megtalálható ez Shakespeare nem egy művében, elsősorban a vigjátékokban — pl. a *Szentivánéji álomban* és az *Ahogy tetszikben*. Igen gyakran feltűnik a romantikusoknál (pl. Byron *Cain*-jában), s általában, de nem szabályszerűen azokban a művekben, amelyeket könyvdrámának neveztek el.

Az alábbiakban azt igyekezünk bizonyítani, hogy ez a modell, némiképp már módosult formában, éppúgy szervezi az írói nyersanyagot, mint ahogyan vezérli is egyben az olvasói élményt: Vörösmarty Mihály *Csongor és Tündéjében*.

Ez a dráma, mint minden irodalom minden nagy alkotása, számtalan értelmezési lehetőségnek nyitott, mert oly gazdag. Ma már közhely említeni, hogy eme kiváló művet sokféleképpen és egészen ellentétes megközelítési irányból igyekeztek magyarázni, értelmezni. Am ez a mű — mint sok előde és utóda — sohasem tárja fel magát teljesen, a fátylakba, csillagokkal teleszórt palástba öltözött tündérek és királynők jól őrzik, s jól is fogják őrizni a maguk teljességét.

Nagyon sokszor és nagyon sokan elmondták már, hogy „A Csongor és Tünde kérdésfeltevése mélyen társadalmi tartalmú”.² Szauder József erről így ír: „A belépő Csongor elvagyódásának e sóhaja (a művet nyitó öt sorra utal Szauder József) a romantika mélyéről intónálja a drámát. Korával közös, nagy alapézés fakad fel az „ifjú hős” ajkán, oly sóvárgás a még csak álomban élő „dicső, égi szép” után, mely a magyar költészetnek akkor már jó ideje eredeti, a nagyvilágéval egybehangzóan is sajátos, mert a hazai élet parancsára született ihletője

² A Magyar Irodalom Története 1772—1849-ig. Bp. 1965. Szerk.: PÁNDI Pál. III. köt. 451.

volt.”³ Úgy véljük, felesleges leírunk ide azokat a társadalmi-történelmi tényezőket, amelyek Vörösmartyt a *Csongor és Tünde* megírásához vezették, hiszen ezeket Tóth Dezső, Szauder József és Horváth Károly munkái már pontosan tisztázták, megmutatták. Az általuk elért eredményekből azonban világosan következik, hogy miért volt szükségszerű a mű alapján levő társadalmi-történelmi és egyéni helyzetből épp olyan drámát létrehozni, amelyben a kétszintes modell szervezi az élményanyagot drámai művé. Szauder Józsefnél ezt olvashatjuk: „Lényegében csak az európai társadalmi és nemzeti változásoknak hazánkba is elérkező hírei, a belső reformok halaszthatatlanságának felismerése, egy új irodalmi népiesség elindulása és az írói pályafordulók vallanak arról, hogy az élet s a világ változóban van. Ahogy a korszak legjelesebb történésze, éppen a harmadik évtized utolsó éveiről szólván, találatosan mondja: „A kor igényei inkább a vágyak, mint az akarat régióiban csapongának”. Mindamelllett Szalay Lászlóban s Eötvösben — Kölcsey hatásától nem függetlenül — már 1829-ben kialakul az új világnak az a szenvedélyes igénylése, amely egy év múlva a júliusi forradalomnak lelkes üdvözlésére készíti őket.”⁴

A konfliktusos modell az akaratok megfeszülését igényli, ami csak akkor lehetséges, ha az adott társadalmi-történelmi probléma már az „akaratok régióiban csapong”. Ha a kor legfőbb irányvonala még csak álomszerű sejtésekben, vágyakban jelentkezhetnek — a tisztultabb, a pozitívabb nem ragadható meg olyan társadalmi konkrétsággal, amely reális és elhíhető konfliktust eredményezne, amelyet reális jellemek valósíthatnak meg. Ha a „reálissal” szembe a még halványan élő jövő, vagy csak a körvonalalaiban átlélhető „ideális” állítható, akkor a „reális” még nem társadalmi küzdelmek révén és nem a társadalmi realitásban valósítható meg. Az „ideális” ekkor még a „kellene” vagy a „jó lenne” állapotában-szintjén él, s drámai műfajban való megjelenítése mint a „második világszint” lehetséges.⁵ Az ideális, a vágyott ekkor ugyan már eléggé határozott ahhoz, hogy azokat a törvényeket legyen képes sugallni, amelyek a „realisat” jobbá, emberibbé, igazabbá teszik. S mivel a társadalmi aktivitás túlságosan korai (még az ún. „korán jött forradalmár” harcához is), illetve lehetetlen még (hiszen ekkor a kor igényei inkább a „sejtelek, mint a megtisztított eszmék gyanánt” tűnedeztek fel), az aktivitás az emberi bensőkben zajlik le; ott tisztázódnak, formálódnak, sőt akkumulálódnak is az eszmék-érzelmek stb. — épp a társadalmi praxisban majdan megjelenő aktivitáshoz. Különösképp csak az emberi bensőkben realizálható mozgásként a társadalmi feszültség, ha az jobbára a magánélet területére tevődik át (vagy kényszerül áttevédni) — legalábbis az adott időszakban: egyelőre. Ha a társadalmi-történelmi problémák feszítőereje áttevéődik a csak-egyénileg átlélhető benső kérdésekre (pl. szerelem, vallás stb.) — akkor az drámaiban nem tett-váltás-sorozatban lezajló konfliktusban, de a két szint egymás mellett élő ellentétességében ragadható meg. Tehát a kétszintes modellben rögzíthető.

Hogy a kor igénye Vörösmartyban miért épp a boldogságvágyban, s ezen belül is az ideális szerelem megvalósulása útjának megragadásában realizálódott, az említett szerzők munkái ugyancsak megmondják. „Vörösmarty 1826 őszén válik meg a Perczel-családtól, a nevelői szolgálattól s költözik Budára... Kiválik az addig őt is körülölelő nemesi légkörből; de szívében bennszakad a reménytelen szerelem, s lelkét csalódás fogja el az országgyűlés tehetetlensége miatt. A két ágból is egymásba lüktető fájdalom egy felismerésnek készítet utat: *egész életét szorongatja a változni nem tudó, reformra sem hajló nemesi világ. S nem kisebb gátak tornyosulnak független embersége, íróhivatása elé sem, mint szerelme elé*” — írja Szauder József. Ugyancsak ő írja, idézett művében, hogy már a *Zalán futása* írása idején, „Vörösmartynak boldogságvágya az, amely már ekkor sem talál talajt a nemesi közélet világában”. A Magyar Irodalom Története 3. kötetében a *Csongor és Tünde* befejezésével kapcsolatban ezt olvashatjuk: „Erről a mélypontról (ti. a három vándor második jelenete) váratlan, valóban mesés fordulat ragadja ki a drámát: Csongor rátalál Tündére. Hangot kap ebben a költő optimizmusa, boldogságigénylése, de az is, hogy a pesszimiztikusan megítélt társadalmi élettel csak a háborítatlan, világot kirekesztő szerelmi boldogságot tudja szembeállítani.”⁶

Az „egész életét szorongató” helyzet, a társadalmi aktivitás híján bensejéből ki nem robbanható, azaz igazi cselekvésre át nem alakítható feszítőerőként jelentkezik. És ebben a helyzetben még nagyobb az igény az egyéni, szerelmi boldogságra. Ebben futhatnak ki, ebben realizálódhatnak a bensőkben élő és cselekvésekben meg nem valósítható nagy feszültségek.

A műben a misztériumdrámák kétszintes modelljének egy újabkori változatát vehetjük észre. Az, hogy a műben két világszint jelenik meg, a szereplők „származásából” azonnal kiderül. Egy másik, a földi törvényeknek nem alávetett szintből származik Mirigy, a három Ördögfi, a Nemtők, az Éj és az egyik címadó szereplő, Tünde. Az evilági szint szülöttei Balga, Ilma,

³ SZAUDER József: A romantika útján. Bp. 1961. 323. laptól.

⁴ SZAUDER József: i. m. Kiemelés tőlem, B. T.

⁵ Arra, hogy milyen — meglehetősen analóg — történelmi-társadalmi tényezők hozzák létre az ókori és középkori misztériumdrámákban a kétszintes modellt, e dolgozatban nem térhetünk ki.

⁶ A Magyar Irodalom Története III. köt. 452. Kiemelés tőlem, B. T.

Dimitri és a másik címadó szereplő, Csongor. Ha innen kiindulva vizsgáljuk a művet, mintha már maga a cím is e két világszint érintkezését, egymást-keresését jelezné. Mást is észrevehetünk azonban majd, ha a két szint tartalmát konkretizáljuk. De erről később szólunk, most nézzük, mit kínál a mű, ha a kétszintes dráma-modell szemszögéből vizsgáljuk. A két főszereplő vágyódása is épp ellentétes: a másik szintből származó Tünde a földre, a földi Csongor pedig Tündérhonba vágyódik. A két szintnek így feltétlenül találkoznia, érintkeznie kell egymással, s épp ezért már az eddig említettek is jelzik, hogy a mű cselekménye a két szint „határánál”, „érintkezési vonala” mentén játszódik. Az e határvonalon elindulható cselekményt két tényező teszi aktuálissá: Csongor most érkezik meg vándorlásából, s Tünde nemrég ültette a fát, ezzel jelezvén szerelmét Csongornak. De valószínűleg nemcsak szerelmét akarja jelezni. Csongor bevezető szavaiból úgy érezzük, hogy ő a „dicsőt, az égi szépet” eddig „vízszintes” irányban, valahol a föld valamelyik fizikai-földrajzi részén rejtőzőnek vélte, s ott kereste. Most azonban nyugtalan, s a benső „vágy szárnyára kél”, azaz saját bensejében, s nem vízszintes irányban akarja tovább keresni. Tünde a fát nem akarhol, de Csongor „kertjében” ültette, s itt a kert a népmese vagy a mítosz nyelvén Csongor lelkét, benső világát jelzi. Tünde — ha így okoskodunk — tehát azért ültette a fát, hogy Csongor a „dicsőt, az égi szépet” jó irányba is kereshesse, azaz önmaga pozitív részeitől, bensejének ideáljaiból alkossa meg. Ha az a feltételezés, hogy Tünde a csodafát nemrég ültette, nem fogadható el, az előbbi értelmezés akkor sem szenved csorbát. Jól ismert ut. az a mitológiai-mondai magyarázat, hogy az embernek messzi földeket kell bejárnia egy vágyott kincs után, míg azt saját „lakóhelyén”, saját bensejében, épp a szükségszerű, de hiábavalónak bizonyuló földi, vízszintes irányú vándorlás után meg nem találja. (L. pl. az Eisik rabbiról és prágai katonatisztról szóló zsidó mondát.) Csongor is az országokat és tartományokat bejáró vándorlása után jut el saját „kertjébe”, ahol a csodafát azonnal észreveszi.

A mű cselekménye a továbbiakban is azon az érintkezési vonalon fut, ahol mindkét szint törvényei érvényesülhetnek. Csodák is történnek itt (a színen, a néző szemeláttára), tehát olyan események, amelyek kifutnak a földi törvények érvényességi köre alól; olyanok, amelyek csak elképzelték, vágyottak, olyanok, amelyek a benső fantázia és vágy világában könnyen megvalósulnak. De reális, valódi szereplők is megjelenhetnek itt; akár úgy, hogy látják-észreveszik a csodákat, (pl. Csongor és Balga), akár úgy, hogy nem érzékelik (pl. Dimitri⁷). Mint ahogy a csodák sem mindig megtörténők, mint ahogy Mirigy sem képes mindenre,⁸ ugyanígy a földi származású emberek sem mint reális körülmények között, reális situációban viselkedő jellemek állnak elénk.

Az eredeti misztériumdramákban arról van szó, hogy a vertikálisan elhelyezkedő másvilági szintnek a törvényeit teljes egészében kell az evilági szinten érvényre juttatni ahhoz, hogy az evilági élet most, illetőleg hogy a másvilági később boldog legyen. Az eredeti misztériumdramában a második szintet a vallás, egy adott és kidolgozott hitrendszer hozta létre, rendezte be, látta el törvényekkel és szereplőkkel. A későbbi, újabbkori misztériumdramákban a második szintet nem a vallás hozza létre, de ezt az emberi létnek azok a filozófiai és pszichológiai kérdései jelentik, amelyeknek egzakt igazságára, jelentésük abszolút, vitathatatlan és egyértelmű voltára egzakt bizonyítékok nincsenek, s amelyekre — ezekben az időkben — csak többféle értelmezési lehetőség adott többféle választ. Sem pl. Byron *Cain*-jának, sem a *Csongor és Tünde*nek második szintje nem kidolgozott és általánosan elfogadott dogmákon vagy vallás-etikai renden nyugszik, nem arra épül. (És noha mind a kettőben megtalálhatjuk a két szintet, a két szint tartalma e két műben különböző.) A második szint a költő bensejében születik meg, s a benső világa látja el (esetleg azokat valahonnan kölcsönözve — ahogyan azonnal látjuk) törvényekkel és szereplőkkel. E második szint még ebben az esetben sem szubjektív önkény eredménye, nem teljesen a költő szubjektumának, szubjektív képzelőtevének terméke. A legáltalánosabban három dolog hozza létre és rendezi be a másik szintet — avagy innen kölcsönzi a költői képzeteleket leggyakrabban —, ha az nem rögzített vallás dogmáira, tételcélre s az ezek alapján létrejött, ugyancsak általánosan elfogadott-ismert alakokra épül. Ez a három: a Biblia — de nem mint vallásos könyv, hanem mint mitológia —, a görög vagy az adott nemzeti mitológia, s harmadszor a népköltészet, a népi mondavilág. Akármelyiket használja fel, mind a három esetben olyan történetet, alakokat és törvényeket tud a költő a másik szintbe helyezni, amelyek általánosan ismertek, amelyek felismerésére és elismerésére objektív alap van, hiszen az adott közösség tudatában élnek. Ugyanakkor (e mű keletkezésének idejében)

⁷ Balga csodálkozik is, hogy eme „határvonalon” Dimitri is jelen van: „Jónapot, Dimitri bátya; (Csillagom születte! hát még / Itt is megterem ketek?” Dimitri nyilván nem érti, mire céloz Balga, valószínűleg azt hiszi, tréfál vagy részeg. Válasza ez: „Oh! mi mindenütt vagyunk / Mint a napfény.” — Vörösmarty Min-denk Munkái I—XII. köt. Rendezte és jegyzetekkel kísérte GYULAI Pál. Pest, kiadja Ráth Mór 1863. 1864. VI. köt. 114. A további idézetek erre a kiadásra és kötetre vonatkozó adták a lapszámot.

⁸ HORVÁTH János kitűnően mutat rá erre. HORVÁTH János: Vörösmarty drámái. ItFüz. 63. sz. Bp. 1969. 53—54.

elsősorban a görög és a nemzeti mitológia világa volt az, amelyről a vallási tételek lekoptak — és az embert foglalkoztató filozófiai és pszichológiai kérdéseknek-törvényeknek történetekké, vagy alakokká-képmásokká bomlott-oldott hordozói lettek. A népköltészet, a népi mondavilág már ebben az időben is nagyon régen levetette az ún. pogány vallások nyomait, vagy alakjai ennek teteleit. Így ennek világa, alakjai, törvényei, történetei különösképp alkalmasakká lettek az egzakt módszerrel nem bizonyítható és önmagukban sem természettudományos egzaktussággal megjelenő filozófiai és pszichikai tényezők megjelenítésére, vagy azok egyfajta értelmezésének bemutatására. Így pl. az a kérdés: hogyan nyerheti el az ember a boldogságot? — kiválóan megválaszolható a népmese és monda megfelelően kiválasztott alakjaival. Láttuk, Vörösmarty a társadalmi aktivitás híján fordult saját benső problémáihoz. A nehéz helyzetben a szerelemben megtalálható boldogság mikéntje foglalkoztatta. A szerelem az emberi vágyak világában kettős: „égi” és „földi” arculata van. A mű színtere így felfogható úgy is mint az emberi benső világ színtere. Ennek van két szintje: az „égi” és az „alvilági”.

De a szerelemtől való elvi „megdolások”, vélemények is szokták a szerelem megvalósulásait akként sarkítani, hogy van égi és ideális, azaz elsősorban a szép érzelmek világában megjelenő és van földi, reális, azaz inkább a nemiség, az ösztönök megszólalásaiban megvalósuló. Vörösmarty szerint mind a kettő az emberi bensőben is ott él benső képmások alakjában; ám az a szerelem az igazi, a valóban nagyszerű, amelyben e két sarkított megvalósulás egységbe kerül: megmaradnak a szép érzelmek, amelyek révén a szexus megnesesül.

A szerelem és sarkítottan éles alapjellegeiről az emberi bensőben élő képmások a mű két szintjét végső soron másként rendezik el, s nem a szereplők „származása” szempontjából. Noha a mű alap gondolata a valódi szerelem megvalósulására koncentrál — természetesen több van benne ennél. Éppen ezért a két szint a valódi elrendezésben sem csak a szerelem sarkított megvalósulásainak képmásait foglalja magában. Egyfelől, mint az egyik szint, ott van Mirigy, aki maga mellé állítja az Ördögfiakat, és a mű világába a maga szintjére hozza be a földi „származású” Ledért — másfelől, mint a magasabb, itt van a csodafával és (a mű végén) a csodapalotával jelzett szint. Jellemzően csak az egyik aktív, a Mirigyé. A „felsőbb” minden nemes és ideális törekvést maga felé vonz, az „alsó”, Mirigy, az összes ilyen törekvést gátolni akarja. A két szint között, a kettő, „határvonalán” áll elsősorban Csongor. Neki a mű során keresnie, kutatnia kell a Tündérlakot, a Mirigy és az Ördögfiak által készített próbákban kell átésnie, azaz le kell győznie magában az elhúzó erőket. Amennyire Csongor inkább tartozik ehhez a szinthez, s csak vágyódik a másikra, Tünde jobbra a csodafa-csodapalota által jelzett szinthez tartozik, ő is próbákat áll ki, de azért, hogy erről a szintről lejjebb szállhasson.

Ha tehát a két szint az emberi bensőben van, akkor kitűnően használhatók fel a népmesei-mondai alakok ennek megjelenítésére, lévén, hogy ezek feltűnően hasonlatosak az emberi benső egy-egy alapjellemezőjére (ideálkép, ösztönalak, vágyalak stb., stb.).

Úgy gondoljuk, hogy az előbbieket az irodalomtörténetnek dolgozatunk elején említett — jobbra csak arra utalt — tényeivel kiegészítve — hozzátevés még a népmesének és a mondavilágnak a magyar irodalom ezen időszakában volt szerepét-jelentőségét-okát — megadja a mű társadalmi-történelmi gyökereit és épp a kétszintes modell szükségességét.

Ahhoz, hogy a mű végső szándéka megvalósulhasson, azaz ahhoz, hogy a földi és a földi, az „égi” és az „alvilági” törekvései-vágyai (Tünde és Csongor) egyesülhessenek, valamiféle közvetítőre van szükség. A felvett koncepció szerint (részben a népmesék szabályaiból eredve) ui. sinán, valamilyen szereplő (vagy alak) segítsége, illetőleg valamely esemény, próba stb. nélkül sem a földi nem válhat tündérvé, sem a tündéri földivé. Az előzőre is találhatunk példákat⁹, itt azonban az utóbbi történet, a tündéri lesz földivé. A két szint határánál találkozni tudnak, de igazán egymásé lenni, igazán boldoggá lenni, eme közbeiktatott szereplő és cselekvés nélkül, nem. E műben az Éj a közbeiktatott szereplő, Tünde csak az ő engedelmével költözhet a földre. Tünde maga is tudja, hogy további sorsát az Éj dönti el: „Vég utat tesz most szerelmem: — mondja Ilmának, amint megérkeztek az Éj birodalmába — Itt vesz enyhet vagy halált”¹⁰. „Ő az — mondja nem sokkal később ugyancsak Ilmának — kit keres reményem, / Ő az Éj gyász asszonya. / Nála vannak rejtve mélyen / a jövődök titkai, / Kérni fogjuk elborulva, / S esküünkkel kényszeríteni, / Hogy felfödjék ajkai”¹¹. A két szerelmes mindegyikének meg kell tennie a maga szükséges cselekedeteit ahhoz, hogy egymást elérhessék, és így boldogok lehessenek. Tündének is van egy próbája (a Hajnal birodalmában), de az ő számára még az Éj végső engedélye is szükséges, hogy elhagyhassa tündér voltát. Az Éj végeredményben összeköti a két szintet, s nemcsak gondolatilag-filozófiaiilag, hanem a modell-építmény kívánalma szerint is. És ezt teheti, hiszen mindenek létrehozója, alkotója a műben éppen ő. Az

⁹ Még epikai művekben is, pl. Petőfi János vitéz-ében. Ott a földinek a sötétség, az alvilág, azaz a halál és az emberinél nagyobb erők országában (óriások) kell diadallal átmennie ahhoz, hogy a tündérinek része lehessen.

¹⁰ Vörösmarty: i. m. 157–158.

¹¹ Vörösmarty: i. m. 158.

ő szava — és ez saját szemszögéből nem lehet más, mint az, hogy a földre-költözés — Tündének számkivetés — szükséges ahhoz, hogy a tündérből földi lény váljon. Az *Éj* nemcsak összeköti a két szintet, de egyben fölötté is áll mint mindkettő létrehozója. E műben az *Éj* az emberi benső „mindent-tudó”, mindent sejtő magja, aki-ami nagyon mélyen él az emberi benső sötétségeiben. Az *Éj*, ebből a szempontból is fölötté áll az emberi benső ellentétes képmásainak. S ezért logikus is, hogy a „legmélyebb mag” segítse, járuljon hozzá a két rész egyesítéséhez. S a valódi romantikus világképben eme benső magnak az „objektivitásban” egy mindeket létrehozó demiurgosz felel meg.

A *Csongor és Tünde* a két világszint határan játszódik tehát, s ebből a szempontból megvalósítja a kétszintes modell egyik — legfőbb — kívánalmát. Az eredeti misztériumdramák azonban azt mutatták, hogy a másik szint törvényeit kell a földön megvalósítani ahhoz, hogy a földi élet boldog legyen. Láttuk, a mű a két szint egybeolvadásában jelölte meg a boldogság megvalósulását. Igaz, hogy Tündét számkivetették a tündérek közül, azonban ezáltal nem vált teljesen földi lénné, tündérségének bizonyos erejét, s az ezzel járó hatalmat nem vesztette el. Hiszen az *Éj* szavai után újra elülteti a csodafát, sőt a Nemtőket is meg tudja idézni annak védelmére: „Lég kicsinde szellemi, / Gyenge Nemtők, szálljatok, / Legyetek fám őrei”¹² — mondja, s a Nemtők azonnal meg is jelennek. Tünde tehát egy bizonyos fokig megmarad tündérnek, s emberré annyiban lett, hogy ő is meg fog, vagy hamarabb fog meghalni: „Órákat élj a századok helyett, / Rövidke gyönyörnek kurta éveit”¹³ — mondja neki az *Éj*. De ő is tudja, hogy ennyiben elvesztette tündérségét: „S *Éj*, ki nem nagy bűnömért / Fényhazámból számkivettél / S kis gyönyört és kéjt ígértél, / Add meg őket, s nem sóhajtok / Fogyhataltan évekért”¹⁴. *Csongor* pedig épp azért nemesedett meg, vált méltóvá a fél-tündér Tündéhez, hogy a „Ridegség és elhagyottság / Voltak úti” társai, s üldözői „Válthatatlan kínjai”, s mert „már a büntetést kiállam”¹⁵.

A két szint tehát egyesül, a földivé-is-lelt tündéri és a megnemesedett földi; s ez a mű ennyiben nem valósítja meg azt a tény, amely az eredeti misztériumdramák egyik legfőbb követelménye volt, hogy ti. a magasabbnak elfogadott szint törvényeit kell a másikon maradéktalanul érvényre juttatni ahhoz, hogy az megjavuljon, jó legyen, vagy jó maradjon.

Ha a misztériumdramák kétszintes modellje rejtőzik a műben, annak megfelelő lesz a szereplők bemutatása. Így meg kell vizsgálnunk a földi származású szereplők, s jelesen *Csongor* alakját.

Az eredeti misztériumdramákban megjelenő alakok nem oly reálisan hús-vér jellemek, mint amennyire a konfliktusos-dráma, illetőleg a középpont-dramája alakjai szükségszerűen azok. Majdnem általános szabályként állítható, hogy ahol a szereplők vagy azok egy része elvontabb, sémászerűbb, absztraktabb vagy allegorikus, ott majdnem mindig megtalálhatjuk a második szintet, ha ez természetesen nem egy kidolgozott hitrendszer által berendezett is.¹⁶ Az emberi bensőben, az elképzelés, a vágy stb. „színterén” megjelenő alakok egészen másfélék, más jellegűek stb., mint azok, akik az objektív világban élnek. A másik két dramamodellt megvalósító művek alakjai az objektív világban lefolyható életfolyamat hordozói, s így szükségképpen alaposan „körüljárható” jellemek. Ha a szerző egy benső folyamatot tükrözött, alakjai sokkalt egysíkúbbak, elvontabbak, absztraktabbak. A bensőben ui. [pl. az emlékezet színterén] még egy valódi személyiség sem a maga részletes jellemképével él, hanem csak pl. az emlékező emlékéhez fűződő aspektusával jelenik meg. Nyilván különösképpen egyoldalúak és absztraktak az olyan „alakok”, akik az emberi benső egy-egy részét jelenítik, testesítik meg.

Mennyiben reális jellem *Csongor*? Ha a lényegét tekintjük, teljesen és feltétlenül az; ilyenfajta törekvés [az életben megtalálni és megszerezni az égi szépet, a legpozitívabb ideálokkal összeegyeztetni a reálisat] feltétlenül az élet valódi, tapasztalható törekvései közé tartozik. Eme törekvés megjelenési formái azonban szükségszerűen több okból elvontak. Először azt vehetjük észre, hogy míg egy reális formában megjelenő hús-vér szereplőről nagy valószínűséggel megállapíthatjuk, hogy miként viselkedne egy, a darabban sehol elő nem forduló reális szituációban, *Csongorról* ezt nem tudjuk. Azért nem tudjuk, mert a műben *Csongor* esetleges egyéniségéből kizárólag a fő és alapvető vágyát-törekvését látjuk, s legfeljebb azokat a hangulatokat stb., amelyek ehhez a lehető legszorosabban és közvetlenül kapcsolódnak. Ha a művet az ember benső világának egy részét megmutató, azt objektívizáló műnek fogjuk fel, *Csongor* az az „én”, aki önmagát képviseli saját bensejében. Jelleme-egyéniisége ezért szük-

¹² Vörösmarty: I. m. 176.

¹³ Vörösmarty: I. m. 162.

¹⁴ Vörösmarty: I. m. 189.

¹⁵ Vörösmarty: I. m. 202.

¹⁶ A tétel fordítva nem igaz: a második szint nemcsak ott található, ahol a szereplők elvontabbak, absztraktabbak. A XX. századi drámák jó részében pl. e modell alapján szervezi az író az anyagot. A jellemek néhol jóval reálisabbak.

ségképp egy kissé egyoldalúvá válik, az alapvető vágy és törekvés [amit az „én” most képvisel] absztraktabb megjelenésévé. De elvontabb formában jelenik meg az ő egyénisége-jelleme azért is, mert olyan eseményekkel, szereplőkkel kerül kapcsolatba, amelyek mind eme fő vágy és törekvés elvi útjánál bukkanhatnak fel, nem pedig olyanokkal, amilyenekkel egy reális életfolyamatban kerülne kapcsolatba. Nyilvánvaló, hogy eme események és szereplők összesűrűsödött csomópontjai, lírai képmásai valamilyen elvi tényezőknek, méghozzá azoknak, amelyek a fő vágy és törekvés megvalósulása kapcsán az emberi bensőben szükségképpen vetődnek fel. Ha egy szereplő ilyen eseményekkel és szereplőkkel kerül kapcsolatba, az ő — tág értelmű — reagálási sem lehetnek a szó formai-alaki értelmében reálisak.

Nagy valószínűséggel állítható tehát, hogy attól kezdve, amint Csongor betoppan a kertbe, saját lelkének kertjébe lép. Ezt a kertet a népmese és a mítosz rendezi be, de olyan eseményekkel és szereplőkkel, amelyek a főszereplő, vagy ha tetszik a költő benseje különböző vágyainak, törekvéseinek stb. lírai képmásai. Így ezek egyike-másika pl. lehet olyan lírai képmás, amelyet a költő a boldogságkeresés problémájával kapcsolatban az objektív világban megszerzett tapasztalatainak alapján hozott létre. Úgy véljük, feltétlenül igazolható, hogy a mű egész világa Csongor felől nézett, a két címadó szereplő közül ő a hasonlíthatatlanul fontosabb. A többi szereplő felfogható úgy is, mint az ő (vagy ha tetszik: Vörösmarty) benső világának lírai kivételései, képmásai: a benső világ két szintje tehát benne magában van meg. Így a csodafat ültető Tünde a Csongorban élő ideálkép, ideális nőalak, aki megvalósítja a dicsőt, az égi szepet. Csongor mindegyik szereplővel közvetlenül kapcsolatba kerül, kivéve az Éjt, Ledért és a Nemtőket. De nem szabad elfelejtenünk, hogy Csongor lényegében azonos Vörösmartyval. Így az Éj Vörösmarty lírai képmása a világot létrehozó és mozgató erőkről, valamint a benső legmélyebb „magjáról”; a Nemtők pedig a boldogságot előkészítő, annak „terét” mintegy körülfogó érzéseiről. Ledérrel pedig Balga kerül kapcsolatba, akiről feltételezhetjük, hogy Csongor földibb részeinek benső, lírai képmása. De egyébként is, Ledérnek Csongorral kellett volna a műben találkoznia, Mirigy az ő számára hozta be a mű világába. S ha mégis Balgával találkozik, logikus, hiszen Ledér az érzéki csábítás, s az embernek épp a földibb részét érik el az ilyenfajta csabítások. Ha ebből a szemszögből nézzük a szereplőket, a továbbiakban azt mondhatjuk, hogy Mirigy (és az Ördögifjak) a rossz lírai képmása, az ártó démoné, minden nemes törekvés akadályozójáé, aki az emberben „növé”, s a boldogságot stb. jelképező életfa tövében mindig ott ül, s akit az ember a saját bensejében gyakorta épp annyira elereszt, mint amennyire időnként bezárja-megkötözi, s aki a világban ugyanígy hol szabadon, hol megkötözve-bezárva, de él. Így ő is, mint az Éj, a Nemtők és Dimitri kivételével az összes többi szereplő felfogható Csongor boldogságra törő vágyának és az ezzel kapcsolatban levő tulajdonságok egy-egy részének, illetve az ilyen jellegű boldogságkereséssel kapcsolatban a bensőben is, az objektív világban is felbukkanó vágyak-ellenvágyak, akadályozó erők lírai képmásának. A szereplők jelentése ebben az esetben kettős: egy szubjektív és egy objektív, amelyek teljes egységben vannak.

A három Vándor lírai képmásba öntött alakja azoknak a tapasztalatoknak, amelyeket Csongor (Vörösmarty) a mű cselekményének megindulása (megírása) előtt a „messze tartományokban” járván megszerzett. „Vörösmarty nem annyira alakokat, hősöket teremtett itt — írja a három Vándorral kapcsolatban Szauder József —, mint inkább egy-egy óriásivá növesztett, ha tetszik tipikus szenvedélyt.”¹⁷ Tóth Dezső pedig azt mondja róluk: „Ezek az alakok pontosan annyira általánosítottak, karakterükben, sorsukban, monológjaikban, amennyire maga a kifejezni kívánt gondolat is általános.”¹⁸ A három Vándortól Csongor egyáltalán nem azt akarja megtudni, hogy boldogít-e a pénz, a hatalom, a tudás, hanem azt, hogy ők, akik a horizontális irányban járják a világot, tudják-e merre van, ahová ő most vágyódik és törekszik: a Tündérhonban levő csodapalota. A Kalmártól ezt kérdi: „Te sokfelé jársz, dús hajóidon, / A hol kel és száll, láttad a napot, / Szólj, Tündérhonban üdlak merre van”;¹⁹ a Fejedelemtől ezt: „Csak egyre kérlek. Mert te messze bírsz, / S nagy birodalmad nem tud éjszakát, / Mondd meg nekem, hová kell tartanom, / Hogy Tündérhonban éjrem üdlakot?”;²⁰ a Tudóstól ezt: „Kevés, de minden a mit kérdezek: / Nézd, ifjú lelkem Tündérhonba vágy, / Dús és hatalmast kérdék, merre van, / És senki meg nem mondta, mondd te meg / S nyisd fel tudásod kincstárát előttem.”²¹ Sőt: Csongor már itt, az első találkozáskor pontosan tudja, amit a három Vándor nem; az ő törekvésük hiábavaló. A Kalmárnak ezt mondja: „Hideg pénzbanja! minden kincsedért / Az egy szerelmet, még nevét sem adnám”;²² a Fejedelemnek

¹⁷ SZAUDER József: A reformkor irodalma. Egyetemi Jegyzet. Bp. 1962. 216.

¹⁸ TÓTH DEZSŐ: Vörösmarty Mihály. Bp. 1957. 142.

¹⁹ Vörösmarty: I. m. 43—44.

²⁰ Vörösmarty: I. m. 45.

²¹ Vörösmarty: I. m. 49.

²² Vörösmarty: I. m. 44.

ezt: „Raboknak rabja! kincs és hatalom / Már nem segíthet”²³ — ti. abban, hogy a Tündérhon felé vezető utat megmutassák. A Tudósnak ezt mondja: „Oh Tündérhont ez nem mutat nekem.”²⁴ S miután a Tudós is elment, még egyszer összefoglalja: „S így utazóim útra nem vezetnek.”²⁵ A három Vándor céljáról, arról, hogy a boldogságot csak a földön, a pénzben-hatalomban-tudásban keresse, Csongornak megvannak a negatív tapasztalatai, ő már tudja, hogy azok célja rossz, méghozzá azért, mert nem vezet el a boldogsághoz. Amikor Csongor a mű cselekményének megkezdése előtt a vízszintes irányban elterülő országokat és tartományokat járta, akkor is az égi szépet kereste; s akkor sem úgy és azt, amit és ahogy a három Vándor. Ő a Vándorok útjának céltalanságát nem saját tapasztalatából tudja (nem ő ment tönkre, mint Kalmár stb. — ahogyan pl. a Peer Gynt esetében láthatjuk), nem kereste ő a boldogságot sem pénzben, sem hatalomban. Csongor tehát éppúgy csak közvetetten szerzte meg az eme utak céltalanságáról való tapasztalatát, mint ahogyan az most és az V. felvonásbeli második jelenetük után a néző előtt is így, közvetetten jelenik meg. E három Vándor Csongor szemszögéből a közvetetten megszerzett tapasztalatok összesűrűsödött lírai képmásai, a költő (aki persze a színen Csongor) szemszögéből pedig pompás és tömény illusztráció, illusztrációja annak, hogy csak a szerelemben megtalálható égi szép keresése adhatja meg a boldogságot. Mint ahogy a három Vándor egyike sem jelent Csongor számára csábítást a saját maga útjára, ugyanúgy a többi szereplő sem csábítja ezekkel. De igenis csábítják az érzéki szerelemmel (Ledérrel), az üres képzelődéssel (a Kútból kilépő lány) vagy éppen a törekvés-keresés abbahagyásával (elég gyakran Balga). Amikor az V. felvonásban Balga találkozik a három, most már tönkrement Vándorral, tanulságot az ő számára jelentenek csak: „S ezen túl Balga nem kényeskedik”²⁶ — rájön, hogy folytatni kell Csongor mellett a vándorlást: „De menni kell, ott mégis fű terem.”²⁷ Ezt az a Balga mondja, aki a műben eddig a fordított Csongor volt. Horváth Károly kitűnő könyvében írja: „A tündérfától Csongor indul el, de a hármas keresztútról már öten kelnek vándorútra, mint öt emberi törekvésnek a megtestesítői: a három vándor, Csongor és Balga.”²⁸ Balga, ha Csongor részének tekintjük, nemcsak abban visszahúzó erő, hogy a vándorlást így vagy úgy, de gyakran abba akarja hagyni, hanem akként is, hogy ő éppúgy földi célokat akar elérni, mint a három Vándor — szemben az égi szépet kereső Csongorral —, csak kisszerűbbeket: enni-inni akar s a testi szerelemben elmerülni. Mintha ő figyelmeztetne arra, hogy az égi szép keresésében időnként Csongor (és más) gyomra is megkordul, s benne is megszólal a nemi vágy. Balga tehát ebből a szempontból lírai képmása Csongor ama részének, amely benne is a földi, s amelynek itt is, eme benső vándorlásban is tanulságokat kell gyűjtenie ahhoz, hogy a két szint az egész-Csongorban és az egész-Csongor által egyesülhessen a tündérivel. Nemcsak az égi szépre vágyakozó Csongornak, hanem földi részének is meg kell nemesednie a végső találkozáshoz. A három Vándor ezért jelent ebből a szemszögéből csak Balga számára tanulságot. Balga így nem ellentéte, hanem éppúgy kiegészítője, a szó szoros értelmében vele-együttjárója Csongornak mint — Vörösmarty koncepciója szerint — az egyik szintnek, illetve az emberi benső egyikének a másik. (Ilma ugyanilyen vele-együttjárója Tündének.) Az embernek eme „balgai” része öltözik néha az alvilági szenvedélyek ruhájába, hogy a pozitív céloktól elfordítsa (I. Kurrah állító-zete), de a pozitív célokat követő rész éppúgy szokta „megverni” és „ostorozni” eme részét, ahogy Csongor teszi Balgával.

Dolgozatunk keretébe nem fér bele annak részletes bizonyítása, hogy a *Csongor és Tünde* alakjai mennyiben és hogyan lírai képmások.²⁹ Úgy véljük, a szereplők jellemének elvontabb, absztraktabb voltát már érzékeltettük annyira, hogy levonhassuk azt a megállapítást: az ő lírai képmás voltuk mennyire kitágítja az eredeti misztériumdramák kétszintes modelljének egy részét. Ez a mű is épp ezek miatt mutat előre azokra a drámákra, amelyeket majd a XX. században írnak meg a kétszintes modell szerint. Az a dráma, ami felé e mű mutat, furcsa szóval talán lírai drámának nevezhető. A *Csongor és Tünde* alakjait-szereplőit tekintve, úgy véljük, nevezhető újabbkori misztériumdramának, ha ezen a ponton érintkezik is egy lírai dráma problémakörébe tartozó tényezővel. (A lírai dráma azonban alapvetően valósítja meg a kétszintes modellt.)

Ahogy az eredeti misztériumdramákban sem magának a főszereplőnek, de a többi szereplőnek sem a jelleme a fontos, hanem az, amit az alakok jelentenek — itt is, az egyes tulajdonságokat hordozó szereplőknek a jelentése a fontos. A jelentés különösképpen akkor lényeges, ha a szereplőkben és a történetben az emberi benső drámájának megjelenítését látjuk.

²³ Vörösmarty: i. m. 46.

²⁴ Vörösmarty: i. m. 48.

²⁵ Vörösmarty: i. m. 50.

²⁶ Vörösmarty: i. m. 173.

²⁷ Uo.

²⁸ HORVÁTH Károly: A klasszikától a romantikába. Bp. 1968. 443. Kiemelés tőlem. B. T.

²⁹ A lírai képmásokra vonatkozóan l.: Jelenkor 1971. júniusi számaitól A mai dráma és a líraiság c. dolgozatunkat.

A szereplők jelentése is csak az alapproblémához kapcsolódik, ahogyan ez az eredeti misztériumdrámában is így van. A szereplők egyéni szituációja itt is szűk, csak a bemutatandó vágy és törekvéshez kapcsolódó. S ez természetesen székszerű, hiszen az emberi bensőnek csak egyetlen törekvése és problémája, s az ezt megjelenítő egyetlen szegmentuma jelenik meg.

A kétszintes modellt vehetjük észre abban is, hogy a mű sok helyen rituális, szertartás jellegű.

Nagyon ritka az olyan jelenet, amelyben a szövegeket, azoknak hosszúságát, valamint a szereplők megszólalásának sorrendjét egy reális életfolyamat törvényszerűségei vagy a reális pszichológia szabályai s nem egy hierarchikus rendet megvalósító pulzáció szabályozza. A szereplők ritkán vágnak egymás szavába, vagy ahol ez jellemző (a három Ördögfi), ott épp ez adja-jelenti az ő rituáléjukat, annak törvényszerűségét. Rítus zajlik a csodafa körül, rítus a három Vándor megjelenése, az Ördögfiak varázsszereimái, az azokkal való játékok, a négy főszereplő találkozási a Hajnal birodalmában s Dél-ben, az Éj és Tünde találkozási, a Nemtők s a főszereplők végső találkozási. Ezek közül, a rítus kissé részletesebb bemutatására, válasszuk ki az utolsó jelenetet.

Szerzői instrukcióval kezdődik: „Kevés idő múlva nagy roppanással egy fényes palota emelkedik a tündérfa ellenében.”³⁰ Csongor felébred. A kőtel, amivel az Ördögfiak megkötötték, „rózsalánc”-cá változott. Sem ennek, sem a csodapalotának a jelentését nem tudja. Csupa nem várt pozitívum történik, s Tünde is hamarosan belép. Ha a mű nem egy rítus szabályozott rendje szerint folyna, a szerelmesek azonnal egymásra találnának. Am Csongor nem ismeri fel az elfátyolozott Tündét, Tünde sem borul azonnal Csongorra. A rítus szabályait követve megkérdi: „... szólj ki vagy, / Mellyik tartomány lakója, / Mily szüléknek gyermeke?”³¹ Csongor a maga eddigi életútját foglalja össze válaszként, de Tünde még ezután sem fedi fel magát. Játékosan ijeszti Csongort („Büntetésed szabva van már / Visszavonhatatlanul”).³² Csongor a halált kéri. Tünde két további életút közti választásra szólítja fel. Azonban nem egyszerre mondja el a kettőt, hanem először az első lehetőséget mondja el (vagy bolyongania kell Csongornak a vadonban) — meglehetősen hosszan. Ez az út azonban nem Csongor előtt van, hanem már mögötte. Tünde azt mondja el, hogy élt eddig Csongor, azt, amit ő maga is elmondott már Tünde előbbi kérdésére. Mindkettő (Csongor előbbi válasza, Tünde egyik lehetősége) annak az embernek a sorsát beszéli el különböző jellegű lírai képekben, aki a boldogságot nem az égi szép keresésében látja, vagy aki ennek eléréséért nem hajlandó a különböző próbákat kiállani. A Tünde által kínált választási lehetőség nyilván nem valódi. Próbának sem foghatjuk már fel a választást, hiszen az összes próbákat már mindketten teljesítették. Tünde kérdését (ki vagy?) és az általa felkínált választási lehetőségek során elmondott szavait a mű „összefoglalásának” sem tekinthetjük — erre nem is lenne szükség. Valami dramaturgiai „retardáció” lenne ez? — még egy utolsó visszafogása az egymást végképp megtaláló ölelésnek? Azt hisszük egyik sem.

A jelenet menetét Tünde irányítja, ő kérdez, és ő kínál választást. Az ő szavait az azonnal bekövetkező nagy boldogság érzései már teljesen áthatják — ő pontosan tudja mi történik szavai végén, ha fellebbenti fátyolát. Az első felvonásban a színpalak mögött találkoztak, a színen egyetlen szót sem váltottak, csak a hajfűrt levágása után. Ez a végső jelenet tehát végeredményben az első boldog találkozás. Menetét épp ennek a boldog találkozásnak szép ritmusa szabályozza. Ők ketten nem vágnak egymás szavába, „hagyják” hogy a másik a lírai képeket egészen elmondja, maradéktalanul kiteljesítse. Amikor Tünde a „második lehetőséget” sorolja fel Csongornak — az ő múltja után az ő jövőjét —, Csongornak már jóval azelőtt kell tudnia, kivel áll szemben, mielőtt Tünde fellebbenti a fátyolt. Szavakban csak ekkor realizálja. De nem vág Tünde szavába, mert a rituálé szabályai szerint a szövegeket végig kell mondani, mindazokat, amik egy-egy egységhez tartoznak, végig és maradéktalanul el kell mondani. Tünde az első lehetőséget is hosszan beszéli el, s Csongor akkor sem vág a szavába. A másik lehetőség szövegei azonban még többek, szóban teljesítik ki, mintegy „tárgyasítják” a jövőt. Tünde szavai „berendezik” az életüket, virágos csendlétben élnek, dallal, állandóan szerlemben, a csodafa körül, a csodapalotában.

Ez az utolsó jelenet tehát nem a reális pszichológia szabályai szerint halad. De egyáltalán, az egész mű felépítése egy előre meglevő rendet, törvényszerűséget követ s nem egy reális életfolyamatot, annak oksági törvényeivel és véletlenszerűségeivel. S ez az előre megalkotott menet („menetrend”) az ember benső égi szép keresésének nagyon is általános és nagyon sok emberben hasonlóan lezajló „menetrendje”. Ismert a mű hosszanti szerkezetének egyensúlya, az egész nap „kozmosz nap” volta, ami ugyancsak a mű egészének ritikus voltát bizonyítja.

³⁰ Vörösmarty: i. m. 198.

³¹ Vörösmarty: i. m. 200.

³² Vörösmarty: i. m. 201.

S itt az elrendező törvények nem mások, mint a bemutatandó tétel eleve meglevő törvényszerűségei: mit kell tennie, milyen próbákon-eseményeken kell keresztül mennie, milyen problémákkal és hogyan kell találkoznia, hogyan kell viselkednie annak, aki a két szint, illetve a benső két részének egyesítését akarja megvalósítani. A maga közölnivalóját a mű tehát nem egy reális életfolyamatból vett történet ürügyén adja elő, hanem magát a *benső* folyamatot ábrázolja elvileg, a mindennapi életben előfordulható bármiféle folyamat ürügye nélkül — ha a részleteket onnan kölcsönözte is.

Az eredeti misztériumdramák (különösen a moralitások) az embernek a földön való hányattatását mutatták meg az ég és pokol között. Ezek a művek ezt azzal is illusztrálják, hogy a szín egyik része a Paradicsomot jelezte, a másik pedig az Alvilágot; az elsőt szép kerttel, a másodikat általában tátott ördögcsájjal. E műben is erről van szó: az ember hányattatása saját bensejének Mirigyei-Ördögfiái, illetve saját csodafája-csodapalatója között.

E nagyszerű dráma tehát úgy valósítja meg a kétszintes modellt, hogy annak eredetileg vallási elképzelésen alapuló másvilági és evilági szintjét az emberi bensőbe helyezi és a népmesék-mondák eszköztárával jeleníti meg. A kétszintes modell eredetileg a misztériumokban valósult meg. Ez a mű ezt a modellt tágítja-módosítja, méghozzá olyan irányban, amely épp a XX. században lesz nagy drámai lehetőség: a kétszintes modell szerint szerveződő lírai dráma irányába. Úgy gondoljuk, hogy — több okból — ez lenne a magyar irodalom leg-szervezebb drámai modellje.

Bécsy Tamás

A Margit-legenda — Gárdonyi Géza regényforrása

Ismeretes, hogy történelmi tárgyú műveinek megírásához Gárdonyi széles körű és elmélyült forrástanulmányokat végzett.¹ A történelmi hűséget nagyon fontosnak tartotta: „... Nem írnék le egy évszámot, míg utána nem jártam, igaz-e. Nem indulok egy-egy oklevél adatai, míg a magam szemével nem láttam azt a levéltárban, múzeumban. Nem festek le csata-teret, míg magam is ott nem jártam” — mondta egyik látogatójának.² A történelmi forrásokhoz való hűség azonban nem jelentette azt, hogy regényei száraz dokumentum-gyűjteményekké váltak. Az általa kialakított történelmi regény ugyanakkor a romantika heroizmusától is elfordult, és szakítva a szélesen hömpölygő eseményeket bemutató történelmi tablókkal, a polgári történelmi regény törekvéseivel tart rokonságot.

Messzire vezetne bennünket — és eltérnénk eredeti szándékunktól —, ha részletesen szólnánk az 1848-as forradalmak után megváltozott polgári történelemszemlélet nyomán kialakuló új típusú történelmi regény problémáiról, amely Gottfried Keller és elsősorban C. F. Meyer és követői műveiben mutatta a polgárság társadalmi harcainak megszilárdulását. A polgári fejlődés válságát tükrözte a történelmi regény új változata, amely — miután a polgárság lemondott a szociális küzdelmekről — a múltban már nem a nagy történelmi-társadalmi összetükközések ábrázolására vállalkozott, hanem az ábrázolt történelmi kor emberének lelki konfliktusait, az egyes ember sorsát igyekezett felfedni a történelmi események által teremtett helyzetben. Hevesi Sándor írta a *Magyar Szemlében* — éppen Gárdonyi *A láthatatlan ember* című regényével kapcsolatban —, hogy ez az újfajta elbeszélő irodalom a múltban is a lélektani feladatok minél realiztikusabb megoldását keresi, s hogy képviselői a történelmi regényt is finom lélek-tanulmánnyá alakították.³

Írói pályáján a magyar 48-as hagyományok tiszteletével és egyfajta liberális magatartással eszmélő Gárdonyi a magyar századforduló viszonyai között élte át a polgári eszmények és azok megvalósításának lehetősége közötti ellentmondásból fakadó szemléleti válságot, amely a kor művészeti, irodalmi és tudományos hatásaival nemcsak a társadalmi regény egy sajátos, pszichológiai elemzéseket felvonultató, analitikus változatát alakította ki művészetében, de meghatározta történelmi regényeinek jellegét is.

A történelmi regénynek ez a szubjektív, a lélektaniséget egyértelműen előtérbe állító és lényegében a modern ember szecessziós nyugtalanságát a múltba vetítő változata Gárdonyi életművében elsősorban *A láthatatlan emberben* és az *Isten rabjaiban* figyelhető meg, de előzményei már az *Egri csillagok* főhősének, Bornemissza Gergelynek sorsában jelentkeztek.⁴

¹ FUTÓ Jenő: G. G. két török — magyar tárgyú művének forrása. It 1928. 143—145. — NAGY Sándor: G. G. történelmi regényeiről. Gárdonyi Emlékkönyv. Eger 1963. 75—104.

² TORDAY Ányos: A láthatatlan emberrel. A Gárdonyi Társaság első Évkönyve. Eger 1924.

³ Dr. HEVESI Sándor: Regény Attiláról. Magyar Szemle. 1902. 10. sz.

⁴ A történelmi regény fejlődéséről és a Gárdonyi-életmű eszmei és műfaji problémáiról lásd: LUKÁCS György: A történelmi regény. Hungária, Bp. é. n. — GERGELY Gergely: Gondolatok G. egy regénytípusának vizsgálatához. ItK 1963. 691—700. — MEZEI József: G. pszichologizmus. ItK 1964. 449—456. — E. NAGY. Sándor: A korszerű Gárdonyi-kép problémái. ItK 1967. 140—150.