



SOLYMOSSY BOGLÁRKA

Tündérek és kérők a pesti Ligetben

VÖRÖSMARTY MIHÁLY: A' FÁTYOL TITKAI

1. A „tisztá vígjáték” fogalma és a műfaji hagyomány

Az Akadémia folyóirata, a Tudománytár 1836-ban azt írja A' Fátyol' titkairól, hogy az „a »magyar vígjáték« műzájának Kisfaludy Károly után is legszebb koszorúja”.¹ Több mint száz évvel később Waldapfel József ennél többet állít: „... az egész mű lényege szerint a magyar vígjáték addigi csúcspontjának, a Kisfaludy-féle vígjátéknak közvetlen folytatása, méghozzá továbbfejlesztése, magasabb szintre emelése is.”²

A vígjáték recepciótörténetében ugyanakkor egy ezzel ellentétes vonulat szintén végighúzódtott, melyre ismét Waldapfel József utal: A' Fátyol' titkait „a valamikor általános rossz szokás szerint úgy tüntették fel, mintha a világirodalom legkülönbözőbb vígjátékaiból összeszededetett ötleteknek és figuráknak a magyar élettől teljesen idegen összeforrasztása volna...”³

Az idézetek ma már olyan avultnak tűnő kritikátörténeti fogalmai mögött, mint az *eredetiség*, *utánzás* vagy *továbbfejlesztés*, véleményem szerint a vígjátéknak mégis a kulcskérdései rejlenek: milyen műfaji elgondolások alapján írta meg Vörösmarty A Fátyol titkait, és hogyan viszonyult eközben az európai, illetve a hazai hagyományhoz, ezen belül különösen Kisfaludy Károly népszerű darabjaihoz, vagy éppen egyes saját korábbi szövegeihez. Az előd „meghaladásának” problematikáját részletesen a tanulmány második részében elemzem. Ezt megelőzően Vörösmarty egyik sajátos terminusának, a „legtisztább vígjáték” fogalmának körülírása látszik szükségesnek.

Kerényi Ferenc Vörösmarty-tanulmányában úgy fogalmaz, hogy „az 1830-as évek elején a két színházi álláspont [egyrészt az arisztokratikus, vagyis a szórakoztató, másrészt pedig a liberális, vagyis a nevelő szándék] párhuzamosan él egymás mellett az Akadémiában, és amilyen mértékben csökken, illetve válik névlegessé az arisztokrata szellemi vezetés, úgy kerül előtérbe a liberális nevelő színházprogram, amely új vonással gazdagodva, a színi hatás és az irodalmi érték romantikus egységében jelentkezik.”⁴ Ezt a „romantikus egységet” látszik Vörösmarty képviselni a drámával kapcsolatos nézetei között kiemelt helyen: „Soha nem kell feledni, hogy a dráma egyszersmind költői mű is, mit ugyan mindnyájan látszanak tudni, csak az nem, kinek legjobban kellene, a színiköltő; ez gyakran megfelelkezik a dráma felsőbb tökélyeiről, s erejét az alsóbb-, de szembetűnőbbekre vesztegeti... A belső becs s tartalom legyen azon forrás,

¹ Tudománytár, 1836. 9. k. Literatura 187.

² Waldapfel József: Irodalmi tanulmányok. Bp. 1957. 342.

³ Uo. 342.

⁴ Kerényi Ferenc: Vörösmarty és a játékszín gyakorlati kérdései In: „Ragyognak tettei...” Tanulmányok Vörösmartyról. Szerkesztette: Horváth Károly, Lukácsy Sándor, Szörényi László. Székesfehérvár 1975. (A továbbiakban: Kerényi 1975.) 241.

melyből a színi hatás ered. E kettő oly egybeforrott érdek, mely ha felbomlott, megszűnik a dráma: az első nélkül ugyanis prózai művé aljasodik, s ezen idegen mezőn is, mint gyökeretlen növény, mint nemétől messze szakadt faj, meg nem élhető, a második nélkül hiányos vagy inkább elhibázott költői mű marad.”⁵

Kerényi Ferenc szerint a „belső becs” és a színi hatás egységének megteremtésére a korszakban egyetlen író, Vörösmarty volt alkalmas.⁶ Ilyen szempontból *A Fátyol titkainak* ún. újításai felfoghatók akár egy küldetés beteljesítéseként is, amit Toldyval szemben, amikor az a vígjátékkal kapcsolatban a komikum hiányát, a darab hihetlenségét, erkölcstelenségét, silány jellemzését kifogásolja, Vörösmarty elméleti síkon így védelmez: „A' dráma nemét a' költészet, fáját a' szín... teszi... 's míg a' költői lélek nélkül alkotott színműveket eltemeti az idő, maradandók azok, mellyek, *habár nem felelnek is meg a dráma kívánatainak* [kiemelés tőlem], költői belérték által tartalmasak; vagy más szavakkal: a' nem megmarad, míg a' nemtől igen elszakadt faj magát önerejével fentartani képtelen”.⁷ E gondolatmenet szerint a „belső becs”, a „költői belérték” *genusként* a mindenkori műfaji hagyományok fölé rendelődik, s adott esetben feljogosítja a *geniust* azok mellőzésére vagy megváltoztatására, amennyiben ezáltal a darab a „legtisztább vígjáték” szintjére emelkedik. Nem véletlen, hogy a recenziók egy része éppen a műfaji határok elbizonytalanodására reflektál: vannak, akik *A Fátyol titkait* kizárják a „tisza vígjáték” kategóriájából, mint maga Toldy Ferenc is, aki inkább érzékeny játéknak, mint vígjátéknak tartja azt, Weber Arthur későbbi értékelése szerint viszont a darab bohózat.

Az ún. „belső becs” megléte (és fölénye színi hatással szemben) Vörösmarty szerint tehát alapvető követelménye a jó színműnek. Gyulai Pál *A Fátyol titkairól* írva felhívja a figyelmet e költőiség-fogalom nyelvi-retorikai vonatkozásaira is: „Vörösmarty e művében a fensőbb vígjáték felé törekedett. Dramaturgiai töredékeiben panaszkodik, hogy az újabb vígjáték(ok)ban kevés a költészet s aggódik: nem fog-e a vígjáték lassanként, ha nem is a prózába, legalább a didaktikai vagy satirai költészet virágatlan szakába vándorolni. E megjegyzés tisztán mutatja, hogy mire akart példát adni, s csakugyan, ha egyebet meg nem valósított is, a jelen élet társalgási hangját költőivé emelte.”⁸ A különböző nyelvi-nyelvhasználati szintek költői asszimilációja („akkulturációja”), a köztük lévő szigorú határoknak a klasszicista tónuselmélettel szembeforduló elbizonytalanítása elsősorban az, aminek köszönhetően Vörösmarty „legtisztább vígjáték”-fogalma eltér a Kölcsey Ferenc által fejtegetett terminusoktól és műfajelmélettől. Kisfaludy Károlynak, illetve a vígjáték műfaji szabályainak elemzőjeként Kölcsey ugyanis megtartja a komikum két fajtájának hagyományos elkülönítését, melyek közül az egyiknek a mértéke az „udvari tónus”, a „hochkomisch”, a másiknak pedig „a szabást és határt nem ismerő elmésség”, vagyis a „niederkomisch”. Ilyen szempontból nem tévesztendő össze tehát a Vörösmarty-féle „legtisztább vígjáték” fogalmával, hiszen ez, noha jellemzője az emelkedettség, egyáltalán nem zárja ki a határtalan elmésség jelenlétét. A két felfogás nem fedi egymást még akkor sem, ha figyelembe vesszük, hogy

⁵ Vörösmarty Mihály: Dramaturgiai Lapok. Elméleti töredékek, 1837. In: Vörösmarty Mihály Összes Művei. 14. k. Szerk. Horváth Károly és Tóth Dezső. Bp. 1969. (A továbbiakban: Vörösmarty 1969.) 8–11.

⁶ Kerényi 1975.

⁷ Vörösmarty 1969. 8–9.

⁸ Gyulai Pál: Vörösmarty életrajza. Bp. 1919. (A továbbiakban: Gyulai 1919.) 173.



Kölcsey is úgy látja, „a ragyogóbb pálya tehát bizonyosan a másik osztályban, az úgynevezett *alkomikumban* nyílik fel.”⁹

Mindemellett Vörösmarty vígjátékfogalmában nem kizárólag a nyelvi szint az esztétikum hordozója. „A víg színmű a hétköznapi élet apró bajai körül forog s ennek hibáit róva, nevetséges oldalait kitüntetve, mulattat és tanít egyszersmind.”¹⁰ Ebből következőleg arra jut, hogy az emberek apróbb bűneit, „s még az erényt is, ha ügyetlenséggel páros, vagy tulságig megy”,¹¹ nevetségessé teszi. Eddig a pontig megegyezik gondolatmenete Kölcseyével, aki hasonlóképpen fogalmaz: „Nincs semmi annyira jó, nemes, nagy és szeretetre s tiszteletre méltó, hogy komikai felvilágításban nevetségessé ne tehessék.”¹² Didaktikum szempontjából nézve: „a' nevetség a' leghatalmasabb fegyver”,¹³ mely hatalmasabb a pátosznál is, s éppen ezért tudni kell vele bánni. Kölcsey ezután, elméleti-esztétikai síkon maradva a komikum (amely „a szépnek formái közé tartozik”) és a nevetséges közötti különbség fejtegetésébe kezd, amely „valami olyant teszen fel, ami vagy az illendőség szankcionált törvényeivel, vagy a józan ésszel ellenkezik...”¹⁴

Vörösmarty ezzel szemben nem a különböző komikumváltozatok és komikum-szintek ötvözési anomáliáira, hanem az eltérő hangnemek vegyítésének módjaira figyel a Kisfaludy-típusú vígjátékokban, azt kifogásolva bennük, ami népszerűségük egyik legfontosabb tényezőjét képezte. Kitér ugyanis arra, hogy a vígjátékoknak van bizonyos *komolyabb része*, s ez „Kotzebuenál többnyire 's néhol Kisfaludy Károlynál is érzeltető, a' mi igen rosszul áll a' nevető szájhoz. Ilyen érzeltetők a' »Csalódásokban« a haragban élő két szerelmes. Az érzeltetésben valami beteges, mélység 's valóság nélküli fölületesség van. Hamis hangok ezek...”¹⁵

A Kisfaludy-darabok megítélése ugyanakkor nem mindenütt ennyire egyértelmű, Vörösmarty bírálatai nemegyszer inkább ambivalensek. Helyenként újra előfordul az érzeltetőségtől való idegenkedés; a *Stibor Vajda* 1837-es szeptember 13-i előadásáról például ezt írja: „Nem minden színi hatás nélküli műve a' korán elhunytak; de mellyet egyfelől az érzeltetés, másfelől éktelen ádázatok undokítanak.”¹⁶ Másutt a Kisfaludy-darabok értékeit sorolja fel, legfeljebb a színészi játékot marasztalva el. A *Pártütők* 1837. október 24-i előadását így méltatja: „igen hív képmása azon körnek, mellyben forog, és sok ép, elmés ötletei vannak”,¹⁷ majd ismét bírálat következik: a *Leányőrzők* 1838. október 22-i előadása kapcsán elméleti síkon fejtegeti, hogy a rögtönzések és az eltérések „kivált gondolkozó író' művénél... nem javallhatók”, és hozzáteszi azt is, hogy a darabból néhol törölni kellene.¹⁸

A Kisfaludy-darabok bírálatában azonban Vörösmarty nemcsak elutasítja az érzeltetőséget, hanem alternatívát is állít vele szemben, ami arra utal, hogy az ilyen típusú

⁹ Kölcsey Ferenc: A leányőrző (A komikumról). 1827. In: Kölcsey ÖM I. 1960. (A továbbiakban: Kölcsey 1960.) 608.

¹⁰ Vörösmarty 1969. 53.

¹¹ Uo. 54.

¹² Kölcsey 1960. 602.

¹³ Vörösmarty 1969. 54.

¹⁴ Kölcsey 1960. 598.

¹⁵ Vörösmarty 1969. 55.

¹⁶ Uo. 78.

¹⁷ Uo. 100.

¹⁸ Uo. 179.

vígjáték „meghaladhatóságának” kérdésében célszerű nekünk is ezen az úton továbbindulnunk. Shakespeare egyes vígjátékaiban ugyanis Vörösmarty szerint az úgynevezett „komolyabb rész” máshogyan, másféle megoldásokkal bontakozik ki. „Azonban vannak víg darabok, hol a' komoly szándék enyelgés s öncsalás palástjába burkozik. Ilyen [a] »Love's labors lost«-ban [a *Felsült szerelmesekben*] a' három egymást 's magokat csaló szerelmes pár, kiknek komoly szándékaikat a' fiatal vér, az egymást lefegyverző fortély semmivé teszi, 's az ilyen művet lehet a' *legtisztább vígjátéknak* mondani, millyenek magok' nemében a' tragédiák a' comicumnak minden vegyítése nélkül.” [Kiemelés: S. B.]

Tovább konkretizálódik a „tisza vígjáték” fogalma egy másik szerző példáján. E szerző Agustín Moreto y Cabaña, műve pedig a *Közönyt közönnyel* című vígjáték, amely, mint Gyulai Pál is utal rá, „*Donna Diana* cím alatt kedvence volt a régi magyar színpadnak”.¹⁹ E vígjátékot a műfaji jegyek szempontjából Vörösmarty szintén kiemelt értékűnek látja, amikor az 1838. november 13-i előadásról azt írja: „Tetszik 's megtapsoltatik nem azért, 's nem úgy, mint 's miért érdemlené”,²⁰ vagy ennél részletesebben az 1837. november 3-i előadás kritikájában azt fejtegeti: „Ezen vígjáték a' színén csaknem egyedül áll a maga nemében: itt nem bohó ötletek, nem haszázkodtató furcsaságok tartják fenn a' játék elevenségét, hanem azon magasb komikai erő, melly benne csaknem kizárólag uralkodik.”²¹ Hogy mennyire értékelte a darabnak e vonásait, az onnan is látszik, hogy *A' Fátyol titkai* és Moreto műve között számos szerkezeti egyezés mutatható ki (a legszembetűnőbb például, hogy *Donna Diana* nem fátyolt ugyan, de farsangi álarcot használ fel célja eléréséhez, de maga a cél is hasonló: bosszúból szerelemre gyújtani a férfiakat). A motívumegyezés azonban számunkra most nem hatástörténeti irányból, hanem a vígjátéktípus szempontjából bizonyul fontosnak, hiszen amennyiben Moreto vígjátéka *A' Fátyol' titkai* lehetséges mintája, és emellett az idézett színibírálat alapján kiemelt értékű darab, akkor a két mű közötti párhuzamok azt bizonyítják, hogy *A' Fátyol' titkai*t Vörösmarty a Moreto-műhöz hasonlóan, a „tisza vígjáték” példaként szándékozik megírni.

A Kisfaludy-féle komédia és a „tisza vígjáték” közötti különbség fogalmi megközelítéséhez és tipológiai elkülönítéséhez Northrop Frye-nak a *Visszatérés a tengerről* című tanulmánya nyújthat további segítséget, többek között azért is, mert Frye tipológiájában, akárcsak Vörösmartynál, Shakespeare *Felsült szerelmesek* című darabja szintén fontos szerephez jut.²² Frye a komédiának két típusáról beszél: a *románcos* és az *ironikus* vígjátékról. A kettő közötti különbséget onnan eredezteti, hogy „a komédia, mint a művészet minden időbeli formája, elsősorban lendületet ad egy bizonyos mozgás beteljesítéséhez”: amennyiben a komikum forrását a vígjátékban az identitás felé törő hajtóerő, tehát az identitás felé való mozgás, képezi, akkor „a Shakespeare-i *romantikus* [„románcos”] komédia ennek a mozgásnak teljes vagy *befejezett formája*, az *ironikus* komédia pedig ennek hiányos vagy *széttartó formája*”. [Kiemelés: S. B.] Az „identitás”

¹⁹ Gyulai 1919. 174.

²⁰ Vörösmarty 1969. 180.

²¹ Uo. 103.

²² Northrop Frye: *Visszatérés a tengerről*. In: *Az irodalom elméletei* V. Jelenkor Kiadó, Pécs, 1997. 103–143. (A továbbiakban: Frye 1997.) A *Kritika anatómiájában* (1957) közölt, ettől eltérő rendszerét most figyelmen kívül hagyom, mivel az itt vázolt tipológia egyrészt jobban illeszkedik dolgozatom gondolatmenetéhez, másrészt később is keletkezett (1965), mint a *Kritika anatómiája*.



kifejezés Frye fogalomhasználatában elsősorban olyan társadalmi identitást jelent, amely „akkor bukkan fel, amikor a darab kezdetén még uralkodó társadalom – irracionális törvényeivel... – felbomlik”.²³

A kétféle vígjátéktípust Frye az irodalmi műalkotás mitikus gerincét képező természeti ciklus szimbolikája alapján is elkülöníti. E ciklus első fele a születéstől a halálig, a tavasztól télig tartó mozgás, amely leginkább a tragédiában, a történelmi színműben, valamint a tiszta iróniában figyelhető meg (Frye példája itt a *Troilus és Cressida*).²⁴ A ciklus második fele azonban, amely „a haláltól az újjászületés, a hanyatlástól a megújulás, a téltől a tavasz, a sötétségből az új hajnal felé tart”,²⁵ lényegében a komédiának csak az egyik fajtájára, a „normális vagy románcos” modellre jellemző, mint a *Téli regében*, ahol valóban zord „téllal” kezdődik a cselekmény, s tavasszal, valóságos újjászületéssel ér véget: „A feléledő erő előretör, a legdühöttebb szülői ellenállás ellenére összehozza Florizelt és Perdítát, feltárja Perdita születésének titkát, életre kelti a szobor Hermionét, és végül Leontesben megújítja az életet”. Az *ironikus komédia* ezzel szemben „ugyanazt a szimbolikát negatív oldalról mutatja be, mint *A felsült szerelmesek*, ahol a közönséget becsapja a komikus lezárás”: az identitás felé való mozgás hiányosan vagy széttartó módon jelenik meg. A téltől a tavasz felé irányuló haladással ellentétben itt ismét a tavasztól télig terjedő mozgásról van szó, mint a tragédia esetében, de természetesen komikus keretek között.²⁶

A „tél” kifejezés ennél a vígjátéktípusnál *a nem várt befejezésre, a be nem teljesülésre, az identitás el nem érésére* vonatkozik, amely szoros kapcsolatban áll a mű egész szerkezeti logikájának megghiúsulásával. Frye szerint ugyanis a komikus cselekmény „gyakran kezdődik... egy szigorú és irracionális törvény meghirdetésével”, amely, mielőtt azt a cselekmény kijátssza, eltűnik,²⁷ és alapvetően ez a mozzanat világítja meg a két típus közötti különbséget: míg az irracionális törvény mindkét vígjátéktípusban kihirdetett, az erre következő vég a románcos modellben megfelel a néző/olvasó által elvárt fejleményeknek, az ironikus vígjáték esetében viszont valami más következik be, tehát nem várt véggel van dolgunk. A *Téli regében* Leontes szörnyű parancsaival indul a történet, melyek végül érvényüket veszítik, és minden jóra fordul. Ezzel szemben a *Felsült szerelmesek* Ferdinándja (Navarra királya) által meghirdetett törvény a mű elején, amely majd szintén felbomlik menet közben, egyrészt már kezdetben sem olyan tragikus és komoly, mint az előbbi, másrészt pedig a vég mégsem úgy következik be, ahogyan azt elvárnánk, azaz: a hölgyek távoznak, a férfiak pedig pórul járnak és csalódnak.

Amennyiben Frye modelljét a Kisfaludy-darabokra és Vörösmarty művére vetítjük rá, a románcos modellt a Kisfaludy-szövegek fogják képviselni. A *Csalódásokban* is, *A kérőkben* is meghirdetett az irracionális törvény – mindkét esetben az apák által, a házassodással kapcsolatos elképzelések formájában. A *Téli regéhez* hasonlóan a maga nemében mindkét vígjátékban komoly és tragikus ez a kihirdetés, amely azonban később mindkét helyen eltűnik, s a jól ismert és várt befejezés, a házassodási jelenet zárja a darabokat. *A' Fátyol' titkai* elején ugyancsak megjelenik a „törvény”, ez azonban más eredetű, mint Kisfaludy Károlynál: a kiindulópontot egyrészt a három fiatalember

²³ Uo. 103.

²⁴ Uo. 104.

²⁵ Uo. 106.

²⁶ Uo. 106.

²⁷ Uo. 111.

szerződése (házasodásra vonatkozó terve), másrészt Vilmának a Hangaira irányuló bosszúállási manővere és az „égi szerelem” iránti vágya képviseli. A törvények a darab végére itt is megsemmisülnek, de a befejezés nem az elvártan megfelelően alakul, s még csak nem is oly módon, mint a *Felsült szerelmesekben*. Ott a király és az urak magukra maradnak, itt viszont, miután Vilma a saját csapdájába – szerelemben – esett, Hangaival együtt kénytelen kompromisszumos megoldásra lépni, kénytelen a földi szerelemnek megfelelő házasságot vállalni, a fátyol által felsejlő égi szerelem helyett. A házasság itt nem „boldog vég”, vagy a boldogság kezdete, mint a Kisfaludy-darabok esetében, ezért *A' Fátyol' titkaiban* megjelenő „törvény” a *Csalódások* és *A kérők* paródiájának is tekinthető. A befejezés kérdése Vörösmartynál azért is érdekes, mert a mindent elrendezni hivatott házasodási jelenet a mű lezárásakor mindennek ellenére pontosan olyan, mintha egy Kisfaludy-féle műből került volna át *A' Fátyol' titkai* végére. Véleményem szerint azonban éppen e hasonlatosságban rejlik a paródia, hiszen Vörösmarty e ponton a komédiába oltott érzékenységet teszi nevetségessé.

2. Az intertextualitásban rejtőző ironia és paródia

Northrop Frye fogalmazásában az ironia „azon mozgás befejezésének a meghiúsulása, amit a románc állít elénk: ezért szükségünk van, legalábbis öntudattalanul, a normális vagy románcos modellre, hogy megérthessük ennek paródiáját, amivel az ironia szolgál”.²⁸ Az ironiának is, a paródiának is feltétele eszerint a modellek, illetve szövegek közötti kapcsolat: egy mű csak úgy lehet egy másik mű paródiája, ha néhány vonásukban – legalábbis látszólag – egyezéseket mutatnak. Vörösmarty darabját Kisfaludy Károly két szövegével, a *Csalódásokkal* és *A kérőkkel* összevetve szembetűnő azonosságok mutatkoznak, amelyek azonban egy idő után éppen a különbségekre hívják fel a figyelmet, egyben következtetni engednek arra, hogy a Kisfaludy-féle vígjáték *nemcsak általában a románcos modell ironiájához szolgált alapot, hanem egyesek közülük konkrét szövegeként paródia tárgyává is válnak*.

Először a névazonosságok tűnnek fontosnak, még akkor is, ha ugyanazt a nevet a különböző szövegekben különböző típusú és rangú szereplők viselik.²⁹ *A' Fátyol' titkaiban* és az említett két Kisfaludy-vígjátékban négy olyan név van, amely egyezik egymással: Vilma, Lidi, Luca és Péter. Vörösmartynál Vilma a darab főszereplője, ő a fátyolos hölgy, míg Kisfaludynál, a *Csalódásokban* a társalkodónő viseli ezt a nevet. E név esetében tehát egyfajta „megemelkedésről” van szó. Ezzel szemben a Lidi név, amely mindhárom szövegben megtalálható, *A' Fátyol' titkaiban* szobalány neve, míg a *Csalódásokban* és *A kérőkben* a két vidéki nemes, Baltafy és Lombai nevelt lányát hívják így. Az azonos nevek mögötti szerepek felcserélése szintén parodisztikus szándékból eredhet: a szereplők közötti viszonyok – a Kisfaludy-darabokhoz képest – önmaguk ellentétébe fordulnak. A másik két egyező név esetében nem ilyen bonyolult a helyzet, ezek már csak a Kisfaludy-vígjátékokkal való kapcsolat meglétét tanúsítják.

²⁸ Uo. 103.

²⁹ *A' Fátyol' titkai*nak három kiadása volt: 1. Aurora, 1835. 253–416.; 2. Vörösmarty Mihál' Újabb Munkái. I–IV. k. Budán, 1840. (IV. 109–333.); 3. Vörösmarty' Minden Munkái. Kiadták barátai: Bajza J. és Schedel Ferencz Pesten. 1845–48. I–X. k. (VII. 1846. 145–338.) Én itt most a harmadik kiadásra támaszkodom, melynek szereplőlistája eltér a vígjáték első és második kiadásától.



A *Csalódások* vénlány-szereplője, akit Lucának hívnak, *A' Fátyol' titkainak* első és második kiadásában szintén ezzel a névvel jelenik meg, azonban a harmadik kiadásban ez megváltozik: a vénlányt itt Vörösmarty már Katiczának nevezi, és ráadásul vénlányból nagynénivé változtatja szerepét. A *Csalódások* Péter nevű inasa ugyanezzel a névvel és szerepkörrel található Vörösmartynál is.

Az egyező neveken kívül fellelhetőek hasonló nevek a három szövegben, melyeknek hangzása, illetve jelentése emlékeztet egymásra, mint *Lombai* a *Csalódásokban* és *Ligeti A' Fátyol' titkaiban*. Az összehasonlításból kiderül, hogy *A' Fátyol' titkaiban* szereplő nevek leginkább a *Csalódásokra* utalnak, maguk az alakok, figurák viszont általában *A kérőkhöz* kapcsolódnak. Ilyen például Lidi alakja: *A kérőkben* Lidi Baltafy nevelt lányaként jelenik meg, viszont ugyanolyan tevékeny és aktív, mint az azonos nevű szobalány a Vörösmarty-darabban. Hasonló párhuzam vonható az apa-figurák között: mindhárom esetben haladó szellemű szereplőről van szó, noha Vörösmartynál ez a figura kissé városiasabb, felvilágosultabb, mint a két Kisfaludy-darabban: nem lép fel zsarnoki módon a házasság érdekében. „Modernsége” abban is megnyilvánul, hogy a Jelenkort olvassa, illetve reformerként gyűlöli azokat a típusokat, melyeknek a három fiatalember, Rigó, Guta és Kaczor a leánykérés alkalmával álcázza magát (a harisnyás divatfit, az élettől messze távolodó tudóst és a falusi agarász úrfit). Végül rokonság mutatkozik a két szerelmes ifjú, Hangai (*A' Fátyol' titkai*) és Károly (*A kérők*) között is, ami leginkább kezdeti nőgyűlöletükben nyilvánul meg.

Másként alakul a három darabban a kérőkhöz való viszonyulás. Kisfaludynál a kérőknek vannak segítők – az apák személyében. A *Csalódásokban* mindkét kérőnek, Mokánynak is és Kényesinek is támogatója az apa, aki különböző, hasznos házassági tanácsokkal látja el őket. A földesúr (Mokány) számára először Lidit (a nevelt lányt), majd Linát (a fiatal özvegyet) szemeli ki. Az utóbbi végül is szerencsésen végződik, mert Mokány összetéveszti Linát Vilmával (a társalkodónővel), aki viszont valóban hajlandóságot mutat iránta. A darab vesztese Kényesi báró. Elsősorban a pénz készlettel a házasságra, de egy félreértés miatt még a vénlány Luca kegyeiből is kiesik. *A kérőkben* szintén az apa a házasulók támogatója. Eleinte pártatlan, megengedi lányának, Málinak, hogy a két kérő, Báró Szélházy és Perföldy Tóbiás Jakab ügyvéd közül válaszson. Később azonban a helyzet megváltozik, leginkább annak a hatására, hogy Perföldyvel rendszerint egyetért a hazafiság és a magyar nyelv kérdésének ügyében, a külföldieskedő Szélházyval viszont e tekintetben erős ellentétei támadnak már az I. felvonás végén. Ez oda vezet, hogy a II. felvonás végén megfosztja Málit a választás szabadságától, és megparancsolja neki, hogy Perföldynek adja a kezét.

A Vörösmarty-darab házasulandóinak sorsa máshogyan alakul. Itt mindhárom kérő (Rigó, Guta és Kaczor) pórul jár, s ráadásul támogatójuk sincs. A Kisfaludy-féle szereplőkhöz abban hasonlítanak, hogy a kiszemelt hölgnél nincs esélyük a kedvező válaszra. Az elutasítás indokai azonban különbözők, és lényegében itt lelhető fel az a pont, ahonnan a Kisfaludy a románcos, a Vörösmarty-mű pedig az ironikus modell felé hajlik el: Kisfaludynál e hölgyeknek már megvan a szívük választottja, míg Vörösmarty Vilmája esetében az érzelmek kialakulásának lehetősége a darab során jön létre, és lényegében el sem jut a beteljesedésig. Innen ered, hogy míg a szerelmesek civódásának toposza a Kisfaludy-vígjátékokban csak epizód formájában van jelen (az alapvető ellentét ezekben nem a szerelmespár, hanem az apa és a fiatalok között van), addig *A' Fátyol titkaiban* a civódás-toposz a mű alapkonzfliktusává, témájává, a Vörösmarty által „komolynak” nevezett vígjátékrésszé lép elő.

Ezt támasztja alá, ha az ún. plánumokat hasonlítjuk össze a három vígjátékban. Először nézzük a *Csalódásokat*. Itt Lombai, az apa a fő plánumszerző, a tervek szempontjából megnevezhető csomópont. Terveinek célja az összeboronálás. Mesterkedései azt tükrözik a darab folyamán, hogy számára legfontosabb dolog a pénz és saját elképzeléseinek kivitele. Ebben a szellemben igyekszik minél előnyösebben kiházasítani fiát és nevelt lányát, de ugyanakkor mások egzisztenciálisan előnyös párválasztását is segíteni próbálja. A cselekmény folyása azonban arra kényszeríti, hogy kezdeti elgondolásait feladva más megoldásokat találjon ki. Háromszori módosítás után végül megnyugszik abban, hogy a fiatalok házasságot kössenek, és úgy alkalmazkodik, hogy az előállt helyzetet saját negyedik plánumaként könyveli el. A darabban vannak bizonyos háttértervek is (melyek nem Lombaitól származnak), ezek azonban sorra meghíúsulnak. Így például Lina és Elemir, valamint Lidi és Elek egymás elleni bosszúja, vagy a vénlány próbálkozása, amikor a szerelmeslevélkét elrejtí a bokorban.

A *kérők* plánumszerzője ezzel szemben nem az apa, mert ő tervek sorozata helyett a darab elején egyszerűen kész helyzet elé állítja a lányát, s ezáltal kihirdeti a Frye által emlegetett „irracionalis törvényt”. A cselszövések központja és irányítója itt Lidi, Baltafy nevelt lánya, akinek tervét szintén az összeboronálás képezi: elsősorban Málit és Károlyt szeretné Baltafy akarata ellenére a házassághoz segíteni, Baltafyval elfogadtatni a két fiatal szerelmének a tényét, valamint ennek érdekében a *kérőket* leleplezni. A dolog a románcos vígjáték logikájának megfelelően, szerencsésen végződik.

A Kisfaludy-darabokkal ellentétben A' Fátyol' titkainak tervei a két szálon futó cselekménynek megfelelően, két pontból indulnak ki. Az első csomópont Rigó, Guta és Kaczor plánuma, tulajdonképpen egy szerződés, amely a következőket mondja ki: miután egy hét alatt mindegyikük mátkát választ magának, további egy hét alatt a választott leányt rá kell venniük, hogy jegyet váltson, „s így mához két hétre hármas eljegyzés lesz”³⁰, végül pedig úgy kell intézniük a dolgot, hogy a hármas menyegzőt együtt táncolhassák el. Mindez természetesen csak az érzelmek kizárásával történhetik meg („a' szerződők kötelezik magokat, a' szerelmet... törvényes idejére, az az a' házasság' kezdetére halasztani”), a Kisfaludy-féle modell ironiájaként és paródiájaként egyidejűleg, hiszen itt még arról a haszonelvűségről sincs szó, ami a Kisfaludy-féle vígjátékokban lelepleződik, vagy szerencsés esetben érzelmmel-érzékenységgel telítődik. A jurátus ifjak a későbbiekben arra kényszerülnek, hogy jól megszerkesztett plánumuk pontjait sorra feladják. Mivel mindhárman szerelmesek lesznek, így először a szerződés utolsó pontját törlik. Amikor kiderül, hogy mindhárman Vilmát választották, kénytelenek átalakítani az iromány hármas lakodalomra vonatkozó cikkelyét. Végül lemondanak a szerződésről, és új tervet gyártanak: bosszút próbálnak állni Vilmán. Ez nem sikerül nekik, így a darab végén magát a szerződést is összetépi.

A tervek másik csoportja Vilmától ered, Lidi közreműködésével. Egyik törekvése, hogy az ifjakat, akiknek szerződéséről tudomást szerez, megleckéztesse. A másik plánum a nőgyűlölő Hangaira irányul, melyet azzal kezd, hogy kicseréli az alvó fiatalember filozófiakönyvét a *Himfy szerelmeire* (a verseskötet A *kérők*ben is megjelenik), majd ennek folytatásaként „megkettőzi önmagát”, s elkezdődik a fátyolos játék. Ez utóbbi terve csak részben valósul meg: nemcsak Hangai, hanem ő maga is szerelmes

³⁰ Vörösmarty Mihály: A' Fátyol titkai. In: Vörösmarty Mihály Összes Művei. 10. k. Bp. 1971. Az idézetek a továbbiakban ebből a kiadásból valók.



lesz. Vilma plánumai abban is eltérnek Kisfaludy két vígjátékától, hogy itt alapvetően büntető tervekről van szó, és nem az összeboronálás a cél.

Erdekes különbségek mutatkoznak a három darab helyszíneinek összevetésekor. A Kisfaludy-vígjátékok mozgástere meglehetősen szűk. *A kérők* cselekménye mindössze két helyen játszódik: Baltáfy házában kezdődik, majd a ház udvarában, kertjében végződik. A *Csalódások* helyszínei sem sokkal gazdagabbak: a történet Elemir és Lina közös birtokán, a kertben indul, majd váltakozva Lina szobájában és a lugasban folytatódik. *A' Fátyol' titkainak* tere ennél sokkal tágasabb. Vörösmarty így adja meg a darab kezdetén: „Történethely: Pest és környéke”, ezen belül azonban gyakran és nagy távolságokat átfogva következnek a helyszínek. Az I. felvonás a ligetben, pontosabban a Városligeti halom körül és az utcán, a II. felvonás Ligeti házában és az utcán, a III. a városligeti halmon és Kaczor szállásán, a IV. Ligeti házában és Guta szállásán, az V. pedig Ligeti házában és a „Városligeti téren” játszódik. A szereplők tehát nincsenek összezárva, mint egy nemesi kúrián, a változatos terek lehetővé teszik, hogy ne ismerjék, vagy ne ismerjék fel egymást. Ez lényegében az egyik legfontosabb feltétele a fátyolos játéknak.

Legfeltűnőbb kapcsolatot a Kisfaludy-művekkel, különösen *A kérők*kel a három júrátusifjú alakja mutat. Rigó, Guta és Kaczor Kisfaludy Károly három kérőjének (Szélháznak, Perföldynek és Kényesinek) többszörösen parodizált változata: a Kisfaludy által komikussá tett vonásokat náluk az apa kedvéért és a siker érdekében öltött *álruha* jeleníti meg (az egyik falusi agarász úrfinak, a másik a harisnyás divatfinak, a harmadik pedig poros szobatudósának öltözik). A paródia célját szolgálja csúfnévként ható nevük is, ám a darab során egyre nyilvánvalóbbá válik, hogy nem a tükör a görbe, vagyis „a valóságban” sem kevésbé komikus figurák. A III. felvonásban, Ligeti házában az derül ki, hogy nevük *valódi név* (Kaczor Dezső, Rigó Jónás, Guta Pongrácz), csak hogy egészen tisztességes keresztnevük kimondásakor ők éppen a legkomikusabb álruhát viselik.

Végül a három fiatalember szerződése szerkezeti szempontból is más szerepet tölt be, mint Kisfaludynál a kérők története, ahol lényegében ez képezi a vígjáték cselekményének gerincét. Gyulai Pál és Horváth János azonos módon utal rá, hogy „ez ifjak jellemében nincs változatosság; oly kevés bennök az egyéni, sőt tipikai vonás is, hogy alig lehet őket megkülönböztetni”, illetve, hogy „...ők csak a tréfa kedvéért vannak kitalálva, s valószerűsítésükre (egyenítéssel) Vörösmarty nem is törekedett”.³¹ A lánykérők alakjának összemosása arra utal, hogy Vörösmarty szerkezetileg átrendezte a Kisfaludy-darabokat: ami ott főszála volt a cselekménynek, az most itt kerettörténeté szorul vissza, és ami a románcos vígjátékban epizódszerepet töltött be (a szerelmesek közötti viszály), az lesz a kerettörténetbe beágyazott fő vonulata a cselekménynek, de úgy, hogy az a fátyollal zajló kettős játék következtében minden komikuma ellenére, olykor filozófiába áthajló „komoly” történeté válik. A filozófiai dimenziót Vilma kettős szerepének fokozatos távolodása és lelepleződése hozza létre. A darab menetét figyelve kitűnik, hogyan váltakoznak a szituációknak és helyszíneknek megfelelően Vilma „arcai”, fátyolos és fátyoltalan énje hogyan kerül egyre messzebb egymástól, és hogyan bonyolódik bele ezáltal egy, a románcos vígjáték logikája szerint megoldhatatlan helyzetbe.

Hangai és Vilma az első felvonásban, a Ligetben találkoznak először. Hangai alszik „mint a' tej”, Vilma pedig beleolvass az ifjú mellett heverő filozófiakönyvbe, amely először feldühíti, majd kicseréli azt a *Himfy szerelmeire*. A második felvonásban már a fá-

³¹ Gyulai 1919. 216.; Horváth János: Vörösmarty drámái. Bp. 1969. 110.

tyolos Vilma találkozik Hangaival az utcán. Lelki tulajdonságaira és az ideális, lelki szerelemre való utalásokkal a maga oldalára állítja a fiatalembert, aki a fátyoltalan hölgyre, földi szerelemre vágyik, de a fátyolos elhitei vele, hogy amaz kegyetlen és hideg. Ugyanakkor már Vilma is bizonytalan („Ha nem szeretném, szánnom kellene...”). A harmadik felvonás a Ligetben játszódik. Ismét a fátyolos Vilma találkozik Hangaival, pedig az a fátyoltalant várta. A „Vilmák” távolodása (távolítása) azzal folytatódik, hogy a bosszúterv részeként a fátyolos alak egyre rosszabb színben tünteti fel Hangai előtt a fátyoltalant. Emellett azonban maga a terv is tovább halad a bukás felé, Vilma kételyei növekednek („Ő még sem olyan, mint a' többiek!”). Legközelebb az ötödik felvonásban találkoznak újra. Először Ligeti házában beszélget Hangai a fátyoltalan hölgygel egy enyelgésszerű jelenetben, amely leginkább eltávolítja a két szerepet egymástól. Míg a fátyoltalan Vilma titokzatos és tartózkodó, addig a fátyolos szemérmetlenül csókot vált Hangaival. A feszültség akkor éri el a tetőfokát, amikor Vilma találkát kér Hangaitól ugyanarra az időpontra, amikor a fátyolos hölgyként meghívta. Ezzel végső választásra ösztönzi: „én vagy ő”, a felszólítás azonban Vilmát éppúgy döntés elé állítja. Amikor az ötödik felvonásban, egyben a darab zárásaként másodszor találkoznak a Ligetben, Vilmát fátyolban, összezavarodva, tehetetlenül látjuk viszont, véglegesen eltávolodva fátyoltalan énjétől:

*„Alig tudom, mit kelljen érzennem:
A' fátyoltalan Vilma e' ragadmányt
A' fátyolosnak megbocsássa-e?
Aggódni kezdek vég játékomon;
De végeznem kell, mert már kezdve van.”*

Hangai azonban cselre készül:

*„Most itt vagyok szerelmet vallani,
De úgy, hogy vissza vonjam azt...”*

Valóban így történik. Hangai szerelmet vall a fátyolos Vilmának, fölkelteben pedig megtagadja azt („Csak tréfa volt!”), Vilma viszont ezalatt fellebbenti a fátylat. Ezzel mindkettejük terve, egyben a szerelem mindkét formájának lehetősége összeomlik. Nem marad más hátra, mint a kompromisszum, a románcos vígjáték boldogságesszményéhez semmiben sem hasonlító, szerződésszerű házasság:

*„Mert bárha szívünk nem találkozott is
Az érzemények' legbelsőbb körén,
Azért haragnak köztünk nincs helye.
Hát nem vagyunk-e mink rokon 's barát?”*

3. Lehetséges olvasat: A' Fátyol' titkai mint önirónia

Ha a Kisfaludy-darabok esetében a szövegközi kapcsolatok biztosították az ironikus és parodisztikus olvasat lehetőségét, felmerül a kérdés, vajon feltételezhető-e hasonló viszonyulás a *Csongor és Tünde* esetében, amellyel *A' Fátyol' titkai* több ponton szintén motivikus és szerkezeti egyezéseket mutat.

A három ifjú: Rigó, Guta és Kaczor – távolról természetesen –, emlékeztet a *Csongor és Tünde*-ben megjelenő ördögfiókákra, annnyival inkább, mert *A' Fátyol' titkai* há-



rom fiatalemberének története is egy halom körül kezdődik, melyet Kaczor „szerencse-dombnak” nevez. A három ifjú a három vándor iróniájaként is értelmezhető lehet: míg a vándorok céljai a *Csongor és Tünde* értékrendjében eleinte komoly lehetőségként tűnnek fel, addig a jurátusifjak „boldogságkeresése” eleve komikus és irreális.

A másik párhuzam Lidi és Ilma között vonható, Pintér Kálmán ugyanakkor a Vilma és Tünde közötti kapcsolatokra hívja fel a figyelmet. Közös motívumként szerepel a fátyol: a *Csongor és Tünde* végén Tünde is fátyollal álcázza magát.

A motivikus egyezések mellett egy globálisabb analógia is feltehető a két mű között, mégpedig a szereplőknek a *Csongor és Tünde* rétegződéséhez hasonló elrendezése. *A' Fátyol' titkaiban* eszerint az egyik szintet Vilma és Hangai (Csongor és Tünde), a másikat Lidi és Csiszár (Ilma és Balga), a harmadikat pedig Rigó, Guta és Kaczor, illetve Katicza (az ördögfiak és Mirigy) képviselné. *A' Fátyol' titkaiban* azonban, a tündérvjáték materializálásaként, Vörösmarty mindhárom szintet a földre tömörítette. Az égi nőt – s itt leginkább Vilma fátyolos énjére utalhatunk – egy földi, egészen pontosan pesti hölgy képviseli, az itteni „ördögfiókákról” pedig kiderül, hogy jurátus ifjak. Míg a *Csongor és Tünde*ben a király országa számít – relatíve – a valóságnak, Tündérország pedig az égi, mesebeli helynek, e vígjátékban Vörösmarty a király országát valóban hozta a földre, konkrétan Pestre, Ligeti házába, a Tündérország pedig a pesti Városligetbe helyeződött át. Ilyen szempontból lehet érdekes Vilma énjeinek távolodása. Vilma fátyol nélkül általában Ligeti házában jelenik meg, fátyolosan pedig rendszerint a Ligetben (a *Csongor és Tünde* analógiája szerint a Tündérországban). Ligeti háza lenne ezáltal az a szint, amely egyrészt a földi világot, másrészt a földi szerelmet, míg a Liget Tündérországot, illetve az égi szerelmet képviselné *A' Fátyol' titkaiban*.

Ugy gondolom, ennek alapján megkockáztatható a feltevés, hogy *A' Fátyol' titkai* a *Csongor és Tünde* iróniáját, azaz Vörösmarty szemléletének átalakulását tükrözi. Nemcsak az ún. materializálás, vagyis a földre hozatal miatt, hanem azért is, mert a fátyol Vilmáról végül a Ligetben – az égit, az álmokat megtestesítő helyen – kerül le. Nem a boldogság érdekében hozott döntés következtében, hanem ellenkezőleg, elhibázott stratégia, égi és földi boldogságot kölcsönösen leminősítő és meghíúsító szerepjáték eredményeként.