

FRIED ISTVÁN

## Vörösmarty Mihály – a nyelv művésze

Abból a szempontból Vörösmartynak nem volt szerencséje sem kortársaival, sem az őt kanonizáló, tankönyvszerzővé emelő közvetlen utókorával (így Toldy Ferencsel és Gyulai Pállal), hogy életművéből nem bizonyosan azok a művek kapták a legmagasabb értékbeli besorolást, amelyek gondolatilag és nyelvileg részint harmonizáltak a differenciáltabb európai irodalmi mozgalmak poétikájával (különös tekintettel egy messze nem szokványos Byron-recepcióra), részint a nemzeti irodalom elsősorban nyelvi-költészettani átszerkesztéséhez járultak hozzá. Mert elfogadható és értékelendő, miszerint a reformkori, Széchenyi István kijelölte eszme- és gondolkodástörténeti változatokat, így a műtszemlélet lezárhatatlan dinamizmusát és egy új típusú nemzetfogalom létesülését Vörösmarty költészete jelentős mértékben segítette kialakítani; de az legalább oly mértékben megfontolandó, hogy az összművészeti alkotást (Gesamtkunstwerk) megcélzó korai német romantika miképpen íródott át vagy újjá ebben a poézisban, beleértve a mindenekelőtt poétizáltság és retorizáltság (kevésbé a kortársi elvárásokat kielégítő színszerűség) szempontjából magasra értékelhető színműveket, kiváltképpen a sokáig előadhatatlannak minősített *Csongor és Tündét*. Babits Mihálynak érzékeny, ám korántsem teljes elemzéséig váratott magára annak kimondása, hogy Vörösmarty nem pusztán a reformkori nemzeti narratíva költője, hanem sokkal inkább a magyar nyelv, pontosabban: a Vörösmarty-költészetben megeremlődni a korszerűen új irodalmi nyelv poétikai létesülésének lehetőségei, e lehetőségek műfajokat átstrukturáló változatai, amelyek irányzatpoétikailag a romantikával nevezhetők meg. De amelyek úgy lépnek túl az iskolás, a felvilágosodott és a neoklasszicizmus kánonján, hogy azokat történeti fejleménynek minősítve újraírják a magyar költészet történetét. Már csak azáltal is, hogy válogatva és újra/újjaértékelve a magyar irodalmi és történelmi hagyományt (például a *Zalán futásában*, az *Egerben* vagy a töredékben hagyott *Magyarvárban*), ezt a krónikás és epikus tradíciót (ez utóbbiak közül a *Szigeti veszedelem* kiemelése mindenképpen indokoltnak tetszik) az európai irodalomtörténettel szembevisíti (így Byronnal, Tassoval stb.), mint ahogy az 1820-as években írt drámáival a shakespeare-i királydrámák magyar meghonosíthatósága mellett szavaz; hogy aztán az 1830-as esztendőkből a német eredetű lovag- és végzetdrámák dramaturgiai eljárásait vonja kétségbe a személyiség létesülésének és a létvesztésnek lélektanilag hitelesebbnek vélt színműírása révén.

Vörösmarty nyelvi konstrukciói jelentik az igazi fordulatot a XIX. század magyar költészettörténetében; s ezt kevésbé vizsgált rímkezelése, műfaji és verselésbeli újításainak egymást kölcsönösen átható volta messzemenően hitelesíti. Az a Horváth János által hangsúlyozott „borúlatos ragyogvány”, amely a leginkább eposzainak megszerkesztettségét egy ossziáni típusú modalitás segítségével lazítja, csupán az egyik, az 1830-as esztendőktől fokozatosan „klasszicizálódó”, önnön „koraromantika”-ját tovább rétegző lehetőség. Ez az ossziáni – tónusban főleg elégikus – megszólalás nem pusztán a magyar XIX. századot végigkísérő nemzethalál-gondolatot illeszti be mind az individuum, mind az emberiség veszendőségét tematizáló irodalomba, hanem még

a XVIII. század oly műfajait is átírja, mint például a sírköltészet (különös tekintettel a Kölcsey Ferencet és másokat gyászoló rövidebb versekre). Vagy: az inkább elvontabb eszmék eszményítő kifejtésére alkalmazott s ennek érdekében az antik-római líra szó- és fráziskincséből átörökített ódai hangvételt is kimozdítja a poétikákban rögzített helyről. S a vers még akkor is a szubjektum önteremtésének versévé válik, ha éppen egy (tisztelet) előd költőnek szenteli Vörösmarty ódáját: így Berzsenyi Dániel versmotívumait a maga romantikájának összefüggései közé állítja, s ezzel önnön hagyományban-állását éppen úgy teszi szemléletessé, mint azt, miképpen haladja meg azáltal, hogy az előd portrévázlatába önnön arcvonásait csempészi. Még egy általánosságban mozgó megjegyzést tennék: Vörösmartynál a műfajteremtődés korántsem minősíthető lezárt, valaha is lezárható folyamatnak. A kikísérletezett műfaj nála egymást követő korszakaiban lényegesen módosul, olykor a két, tágabb értelemben azonosnak tartható műfaji formáció sokkal inkább vitahelyzetben szemlélhető, problematizált tovább/újr gondolkodásként, mint pusztán továbbírásaként, inkább a megszakítotttság eseteként, mint a folytathatóság bizonyítékaként. A *Fóti dal* és a *Keserű bordal*, illetőleg a *Liszt Ferenchez meg A vén cigány* egyikét a romantikus versképződésen belül (is) értelmezhető, akár az ut musica poe-sist hirdető „költészetfelfogás” szélső pólusait alkotják; valójában az utóbb született alkotás felülírja az előbb születettet, a személyes-hazai helyébe a személyes-hazai-emberiségi lép, és ez az első megközelítésben értelmezhető úgy is, mint a Pázmány-epigrama csattanójának (Legszentebb vallás: a haza s emberiség) kibontása, versé „szétszalazása.” Immár nem a korlátlan bizalom, hanem a veszélyeztetettség tudatában. S ha a *Fóti dal*-ban a veszélyeztetettség külső erőre figyelmeztet (Éjszak rémes árnyai), epizodikus jelentőségűnek tetszik, amellyel a fokozatosan létrejövő közösségi magatartás képes lehet megküzdeni, a *Keserű bordal* körképe a megszólított individuum és a külvilág viszonyát hangolja tragikusra. Oly sorsfordulatokat ír körül egy-egy strófában, amelyek az egyénre leselkedő, kikerülhetetlen, szinte végzetes csapdákat szinte léthelyzetként tudatosítják. Hogy aztán az egyén szabadságát a tett romantikájára való ráismerésnek lehessen tulajdonítani. Olyan személyhez kötött heroizmusnak, amely mindenekelőtt az abszurdá váló lét átlátása nyomán alakulhat ki. Hasonló módon konfrontálható a *Liszt Ferenchez meg A vén cigány*. Míg az előbbi egy olyan tulajdonnévhez fűzi a sokszólamúság közösségteremtő gondolatát, amely a közmegegyezés pozitív elfogadásán alapul, s részint Liszt programzenéjével egybehangzóan a művészet révén megszólaltatható nemzeti történetet élethelyzetekben vázolja föl, s a múltat a jelenbe foglalhatónak/foglalandónak csendíti meg, *A vén cigány* a kozmoszba vetülő látomásban jeleníti meg a mitikus időt, amelyben a múlt és a jelen egymást értelmezi, ősidő és történelmi jelenidő az egyazon tanulságot sugallja, a zene éppen nem racionális lényegénél fogva képes a történetdarabokra széthulló eseménysorozatot jelentéssé összefogni. A versek egymásra vonatkoztathatósága egyben olyan költői eljárást tesz szemléletessé, amely az életmű különféle periódusaiban különféleképpen hangra lelő művek emblematikus rendszerére figyelmeztet. Ilyeténképpen arra, hogy a művekben ott a folytathatóság, a másképpen mondhatóság esélye, de ott a másfelé térítés sugallata is. Ezért írja át a *Keserű bordal* Berzsenyi világ-érzékelését: ha Berzsenyinéél egymást váltja az örök romlás s teremtés, Vörösmarty versének refrénjében szintén nem áll a világ örökké (ezt a *Csongor és Tünde* Éjének sokat emlegetett monológja már megzendítette), a világtörténet is véges (bár ismétlődő, mint a *Gondolatok a könyvtárban* harmadik részéből kiolvasható). De míg létező a világ: ront vagy javít, de nem henyél. Amiben fontosnak minősíthető, az az, hogy nem

a ront és javít áll egymással szemben, hanem egyfelől a ront vagy javít, erre csap az el-  
lentétes kötőszó, a 'de', azaz másfelől nem henyél, a látszólagos ellentét elfedni látszik  
a valóságosat. Nem tételezett felsőbb instanciának engedelmeskedik az, minek talán  
történelem a legpontosabb jelölése, hanem lényege a dinamizmus, az egymással ellen-  
tétetes erők, irányok, tervek ütközése, egymás ellen feszülése. Egyszóval maga a küzdés,  
mely – mint majd Madách Imre továbbgondolja – „az élet célja”. Hasonlóképpen  
aligha zárható le *A vén cigány* jövőterve. Nem egészen jogtalan az olyan magyarázat,  
miszerint az utópikus elgondolás az elkövetkezendő világünnepről („Lesz még egyszer  
ünnepe a világon”) a szakralitás jegyeit viseli, az új ég-új föld vízió hozza meg az 1850-es  
esztendőik számára (ha meghozza) a kiegyenlítődést, a zene s a zenész „lelkésedés”-ében  
egyben ott rejtőzhet az emberiség önmagára lelésének napja.

Amennyire egybeolvasható a Vörösmarty-költészet pálya/kortársaiéval, mindenk-  
előtt a kelet-közép-európaiakéival, egyébként a szlovén romantikus France Prešeren  
két nappal fiatalabb, a lengyel romantikus Adam Mickiewicz kerekén két évvel idő-  
sebb költőknél, lényegében egymásról alig tudva, illetőleg hézagossá ismeretekkel ren-  
delkező, azonos „nemzedéki” tudat poétái, olyannyira éppen legtágabban értelmez-  
hető „nyelvvújítása” teszi szükségessé vers- és prózaszövegeinek az eddiginél szorosabb  
olvasását. Ez utóbbiak, mesenovelái is, az 1820-as évek végének rendkívül fontos kez-  
deményezései, lépések a falusi környezetbe ágyazott fantasztikum magyar nyelvi lehe-  
tőségeinek kikísérletezésére. A fantasztikum elsősorban a szereplői szólamok révén  
kap nyelvi alakot *A holdvilágos éjben* (melynek már címe a német koraromantikus for-  
dulatra, a holdfény megvilágította varázséjre céloz). A három mesemondó „tót deák”  
létének „realitását” ellentétezzük a groteszkbe hajló elbeszélések; mintha a német  
koraromantika prózáját a paródiáig fokoznák a mesélő figurák. Beszédmódjuk képze-  
letükről és az ebből a képzeletből fakadó világértelmezésből eredeztethető; s akár  
a *Csongor és Tünde* Balgája, a képtelent, a túlzót, a hiedelmekből fakasztottat, a tapasztal-  
atinak tulajdonítottat abban az egységben fogják föl, amely egy romantikus kozmo-  
góniában (még ha a visszajáról láttatva is) találhatja meg helyét. Hogy a kincskeresésről  
Vörösmarty tragikus színművet (*Kincskereső*, 1832.) és népnevelői célzatú mesenovelát  
(*A kecskebőr*) egyként alkotott, beszédesen jelzi költői világának széttartó lehetősé-  
geit. Az ugyancsak parodisztikus elemekben gazdag elbeszélés a retorizáltság alsó fo-  
kán tartja a történetet, míg a szomorújáték a rémdráma módszereit is fölhasználja,  
a retorizáltság magasabb fokára emelve csalatások és csalódások históriáját. Am az  
a tény, hogy Vörösmarty egy és ugyanazon tematikát változékonyságában, azaz változ-  
tathatóságában írja művé, egyben érzékelteti, hogy a mesére (mint az „egyetemes”-ség  
műfajára) építve, a komikumot és a tragikumot létlehetőségből, személyiség és kör-  
nyezet viszonyából vezeti le, s eszerint él a fenségessel, illetőleg a fenségesnek az alan-  
tasba váló átjátszásával. Anélkül, hogy a művek értékszerkezetét a hagyományos  
(klasszicista) esztétika szerint alakítaná. A *Csongor és Tünde* három világvándorának  
Shakespeare-t idéző jambusai és Ilmának meg Balgának (részben Csongornak és Tün-  
dének) a spanyol vígjátékokra emlékeztető, rövidebb sorokban szökellő trochaeusai  
ugyan tragikai, illetőleg komikai hanghordozásra is alkalmasnak bizonyulnak, drámai-  
dramaturgiai funkcióik az egymástól eltérő világszemlélet kettősségét (Bécsy Tamás  
szavaival élve: a kétszintességet) is jelzik. Ugyanakkor aligha minősíthető egyik vagy  
másik modalitás és szereplő a műgész szempontjából az értékhierarchia magasabb  
vagy alacsonyabb fokán állónak. Mivel mindegyiknek *sorsa* van, s dramaturgiai felada-  
tuk sorsuk betöltése, „végigjátszása”, együtt, részint egymásra reagálva futják be pályá-

jukat. Másképpen fogalmazva, a Vörösmarty által konstruált új műfaji rendszer lényegi tulajdonságának az egyes műfajok nyelvi-gondolati többrétegűsége tetszik. A Vörösmarty-kutatások során Barta János teljes joggal szólt költőnk képzeletének, nyelvének, világlátásának és -érzékelésének polifóniájáról. A már több ízben előhozott *Csongor és Tünde* poétikai jelzéssé formálja a versformákat, az egyes szereplőkre jellemző versformák motivikus funkcióhoz jutnak. Ezzel nincsen ellentétben, hogy egyik-másik szereplő képes belépni egy tőle addig nem beszélt versformába, így kísérve meg a párbeszédén túlmutató együttgondolkodást. A versformák virtuóz kezelése egyben a zeneiség szerepének megnövelésével-felértékelődésével jár együtt, összhangban a romantikának irodalom és zene összecsengetésére törekvő szándékaival. Más kérdés, hogy az egyes hangoknak, hangcsoportoknak tulajdonított, mára már közmegegyezéssé lett hangulati-zenei-„jelentés” tényezők miként vezethetők le az antik költészet hagyományának tapasztalatából. Vörösmarty harci zajt érzékeltető verse a Vergiliuséval vetekedik: „Napkelet ifjainak dobogó paripáit tiporták”. Ráadásul a hexameteres sor ütemezése segíti a hangi elemek fölerősödését. Másutt éppen ellenkezőleg, az elmosódó körvonalak érzékeltetéséhez szükséges az eufónia (a jóhangzás): „Termete lágy habból látszott alkotva lebegni”. Vagy másutt az egymásba-egymásból épülő szavak anagrammatikus sejtetése jelzi a jelentések egymásba érését, egymásból következését: az álom-halálom rímpár az 1820-as évek közepétől foglalkoztatja Vörösmartyt, a rejtett-mélyebb összefüggések artikulálódhatnak általa, miáltal kiterjedhet a szavak asszociációs mezeje, így az értelmezés számára újabb terek nyílhatnak. Minthogy ebben a hangi-rímes megfeleltetésben mindkét szó magába integrálja a másikkal fűződő képzeteknek legalábbis egy részét, többletjelentéssel gyarapodnak. Ugyanakkor megmarad az egymásra utalás gesztusa, miközben megőrződik a korábbi, a hagyományos, ha úgy tetszik, köznapi jelentés is.

A Vörösmarty-kutatás jórészt föltárta, hogy költőnk történeti epikája miféle forrásokból (krónikák, XVIII-XIX. századi történetírás) merített tárgyat, hogy aztán szabadon alakíthasson a krónikák naiv szemléletén. Jól mutatja ezt Zotmund XI. századi története, amely a második kidolgozásban vált Búvár Kund históriájává. Szinte annak a hazafias epikának mintadarabjaként, amely a reformkori költői másodvonal révén kapcsol a „sváb iskola” rövidepikai, balladának minősíthető poétikájához. Vörösmarty a tárgyhöz illő izgatott kérdések, felkiáltások, hiányos mondatok, sejtetések és elhallgatások segítségével egyként hangsúlyozza az eseménynek meg az esemény előadásának jelentőségét, ekképpen a megalkotottságot, a megszerkesztettséget mintegy méltó helyén láttatja. Kiváltképpen a korábbi változattal szembeállítva tetszik ez ki. Amíg a balladává strukturált változat zárata nem mentes a didaktikus, az olvasókhöz közvetlenül kiszóló célzattól, a *Szép Ilonka* ennél messzebbre merészkedve átírja az álruhában az országot járó Mátyás mondáját, és egy oly történet korántsem ártatlan hővé teszi, mely fölfüggeszteni látszik részint a közkeletű Mátyás király elképzelést, részint a költői igazságszolgáltatást. Itt is sejtetésekkel, elhallgatásokkal szervezi a történet rejtett részét a költő, az „üres helyek” a többféleképpen értelmezhetőség szolgálatában állnak. A nem verbális kommunikáció szerepe megnő, ez a hangi-képi asszociációkat hozza az előtérbe. Az elbeszélő olykor visszavonul, hogy a szereplői perspektíva szabadon érvényesülhessen, minek következtében a nagyon egyszerű külső történet mögött egy jóval összetettebb belső történet szerveződik. A *Szép Ilonka* valójában két mondakört konfrontál: „igazságos Mátyás király”-ét, illetőleg egy király (előkelő úr) és egy alacsonyabb sorsú leány beteljesül(het)etlen szerelmét. Ez utóbbi lesz „Szép Ilonka” aspek-

tusából a belső történet, amely vitahelyzetbe kerül a külső történettel, olyannyira, hogy kimozdítja annak megrogzottságából. Mellékesen jegyzem meg, hogy a két eseményvonalat közül a Mátyás királyé dominált jó sokáig, s a másik legfeljebb a magyar érzékenység utótörténeteként sorolódott be a magyar kispika történetébe. Am a két történet nem cáfolja egymást, legfeljebb módosítja. A belsővé lett történet jóval kevésbé „retorizált” a külsőnél (ebben még szónoki beszéd is található), ellenben poétizáltabb: a harmadik rész elégikus, „decrecendo”-s zárata ebből a szempontból különösen figyelemre méltó. Ugyanakkor azáltal, hogy a külső történet ellenpontja, átírja az érzékenység hasonló történeteit; s éppen a homályban hagyott részletek lélektanilag jóval motiváltabb magyarázatot tesznek lehetővé, mint az eleve és pusztán szentimentális létre rendelt alakok esetében. Vörösmarty személyesnek és a személyestől áthatott természetinek viszonyát fölcsérélhetőként érzékelteti. A vers végén olvasható „hervadás” nem csupán egy leány sors-történetének befejeződése, hanem a pusztává lett kisvilágé is, amelybe ütközik az utolsóelőtti sorban a „tett” színhelyére visszatérő király. A *Szép Ilonka* keletkezéstörténete, hogy ti. a „Hervadása liliomhullás volt, Artatlanság képe s bánaté” metaforás kép indította volna meg az alkotás, a történetté fejlesztés folyamatát, annyiban igazolja személyiség és természet egytelátását, hogy az „erdők szép virága”-ként megpillantott leány a vers elején a természetből lép ki, és a természettel egyesül a vers végére, az emberélet s a természeti lét (virág–hervadás) analógiáját tanúsítva. Egyben a versre készítő két sor a képiségben gondolkodó költőre vall, aki a képhez talált történetet, képi előzményt, mellyel szembesíthető a kétfelől ideemelt mondatör. Ezúttal nem a rímelésben mutatkozik meg a „bravúr”, hanem a történet ambivalenciájában. A zárósor, amely örökös hazáról beszél, különös módon felel a királyi szónoklatra, amely viszont a konkrét honról emlékezik meg, mint ama felsőbb instanciáról, amelyhez hűségeseznek kell maradni, és amelyért élni kell. A szó szerint meg a tágabban értett hon/haza az élet vitája a halállal, a közéleté a magánélettel, megismertelve: a külső történeté a belsőével. Amelyben a külső rendelkezik az ismertség, az elfogadottság, a létrehozhatóság attribútumaival, míg a belső csupán rejtetten valósulhat meg, így alig marad esélye arra, hogy föltárujon; ismeretlenként egzisztálhat. Szavakban nem is kap alakot, az apa legfölsőbb jól sejtő fájdalommal adhatja leánya tudtára fölismerését. A külső történet kapcsolható a népszerű Mátyás-mondakörhöz, a belső Vörösmarty kispikai törekvéseit gondolja tovább (hasonlóképpen a *Salamon* című balladához, amely a külső történettől elforduló király történetének belsővé alakulását, a kiegyenlítődést beszéli el).

A továbbiakban olyan példát hozok Vörösmarty Mihály nyelv-művészetére, amely a hangi-képi hatások dramaturgiai funkcióira utal, ennek folyományaképpen pedig a szövegszerveződés állomásaira, ahogyan a kisebb elemekre építve megteremtődik az a jelentés, amely ugyan önmagában még akár megtévesztő is lehet, de amely a műegészben a jelentések egymást értelmező játékhoz vezet. Az idézendő szövegrész a *Csongor és Tünde* negyedik felvonásából való, és a beszélő megnevezése helyett *Szózat* áll a sorok fölött. Az előzmények, majd a következmények ismeretében a varázsmesterségben járatos Mirigyre gyanakodhatnánk, ha nem zavarná meg elképzelésünket az, hogy Mirigy megszólalásai nemigen vallanak a *Szózat* beszédére. Hogy Mirigynek mégis köze van a *Szózathoz*, nem pusztán néhány sorral előbb elmondott búvölése bizonyítja, hanem az is, hogy „Fekete fátyollal befödi a kutat”, hogy aztán Csongort éppen e fátyol csalja el: „A fátyol emelkedik, alóla a kútból egy leányalak tűn föl, melly Csongornak intve tova leng”. (A *Szózat* ama sora: Melly a szellőn játszva leng, mintegy

akusztikailag készíti elő a színiutasítást). S egy mellékes megjegyzés a följebb fölvetett kérdéshez: Hogy a *Szózat* kinek a hangján szól, szabadkezet ad a rendezőnek, „önálló szólamnak” avagy Mirigyének zengetve ki. Mirigy átváltozó képességéről az eddigiek folyamán is meggyőződhattünk, átváltoztató képességéről is (jóllehet erre súlyosan ráfizetett); átváltozásai/átváltoztatásai azonban a varázst célozzák csupán; e varázs poétizáltsága nem egyszer igen magasfokú, mégis inkább az alsóbb regisztereknek ad hangot. Az általa megidézett „Kút leánya, kút csodája” ugyan (talán a fekete fátyol közvetítésével) Mirigy gondolatát-szándékát tolmácsolja, ám egy felsőbb regiszterben. Mirigy többnyire „netagívumok”-ban nyilatkozik meg, a *Szózat* ugyan „a jóslat veszedelme”, teljes világot, a szerelem költőiségét festi a kereső Csongor elé; avval téveszti meg, hogy keresése tárgyát „szimulálja”, az „égi szépet” látszik az ifjú elé büvölni szávaival. S bár Csongor gyanakodva, balsejtelmektől kísérvé ér a jóshely elé („Itt ez a hely borzadásnak, Félelemnek gyászhelye”), éppen a *Szózat* Mirigy sugallta modalitása („Légy az ifjú Csalogánya”) oszlatja szét a gyanút, és hiteti el az ifjúval: „Álmok édes képzeménye” (=a dicső, az égi szép); ami egyben a szerencsés visszatérés illúziójával kápráztat el. A *Szózat* egyike azoknak a Vörösmarty-helyeknek, amelyek nyelvművésze a nyelviség zenei jelentőségét fölismerő költő tudatos komponáló tehetségét reprezentálja. A kéziratos változattal való egybevetés pedig tanúsítja, mily gonddal és agályossággal formálta meg Vörösmarty mesedramájának sorait:

*A mit látni fogsz, kövesd,  
Szép leányka, meg ne vesd,  
Arcza csendes mint az est,  
Kit hunyó naprózsa fest;  
Szeme tündök, mint az est,  
Mellyben csillag fénye reng,  
Lába könnyű, mint az est,  
Melly a szellőn játszva leng,  
Uta arra, hol az est,  
Alkonyába dőlni kedd,  
Arra indulj, ott pihenj meg,  
Ott találod a kegyest.*

(802–813. sorok)

Első olvasásra is kitetszik az egytagú rímek parádéja, az *es* hangcsoport ismétlődése, amely ráolvasásszerűvé, „bájoló”-vá teszi a *Szózat*ot. Az *es* nem csupán a rímek jóhangzását eredményezi, hanem a jelentések rokoníthatóságán túl egyetlen, szorosan összetartó (akusztikai jellegű) „együttes”-be vonja a valójában más jelentéstartományokból ideérkező, különféle szófajú szavakat. A látogatóhoz intézett szózat határozott felszólítás, válasz a több ízben fölített, s valójában az egész *Csongor és Tündében* visszhangzó kérdésre, amelynek ezúttal nyomatékot a monológ végén összezsengtetett szavak adnak. A rímekre rímek felelnek, Csongor előbb betűrímmel, majd sorvégi rímmel kér tanácsot: „Merre törjek, merre térjek, Kedvesemhez, hogy elérjek” (mintha már ő is rádöbbenne a szavakban rejtőző szavak varázslatosságára, de legalább is erejére, a *rje*, *érje* ismétlődés a célba juthatás módozatai felé „tör”). A rímes válasz a hangi közvetítéshez a leírás, a látvány többletét adja, az első változathoz képest éppen a látványelemek válnak hangsúlyosabbá; a Merre alkonyúl az est–Kit hunyorgó naprózsa fest–Kit hunyó naprózsa fest változatok mutatják, miként hullik ki a fölösleges, s miként tö-

mőrül a lényeges, a 807. és a 809. sorban a renget-lenget rövidül meg egy szótaggal, a 811. sorban költőnk ingadozik az *Alkonyába dőlni kezd* meg az *Éj ölébe térnek* között. S jó érzéssel tart ki az első megoldás mellett, hiszen az *Éj*nek más lesz a szerepe az ötödik felvonásban, másrészt a 'tér' visszatérése Csongor szavának ismétléseként hatna, s ez mindenképpen idegen a varázsszózatól. Emellett gyengitené, sőt jelentéstelenítené a több ízben, rímhelyzetben lévő estet, amely különféle viszonyrendszerekben lelhető: előbb a megidézendő leánnyal látszik azonosulni, hogy a hasonlat megszemélyesítésbe csapjon át, vagy a „természeti” idő antropomorfizálódjék, utóbb látszólagos tau-tológiaként az est alkonyba dőléséről van szó, a *Szózat* szókinccsének megfelelően határozatlan körvonalú napszokról, amely térré válik (hiszen ez ama bizonyos úton érzékelhető), így ebben a téridőben a rátalálás, a célba érés lehetősége derenghet föl. Akit Csongor a mesedráma elején megálmodott magának: „Ennyi bájnak, és gyönyörnek, Ennyi kincsnek asszonya”, a *Szózat*ban, egy szózatban körvonalazódik, az akár részletezőnek tekinthető leírás Csongor tapasztalatainak igyekszik megfelelni:

*Oh öröm, s ez Tünde lába.  
Mert kié is lenne illyen?  
A szemérem ajtajánál,  
Melly a szépség arczain hál,  
A szerelm illy lábakon jár...*

Ez megfelelni látszik a „Lába könnyű, mint az est, Melly a szellőn játszva leng” soroknak, s a följebbi idézet szintén Csongor kereső útjának egy (kezdeti) állomásán hangzik föl, mint ahogy a *Szózat* szintén a határhelyzet feloldására tesz javaslatot.

Az eszményített leánnyára hivatkozás legalább kettős jelentéssel rendelkezik. A közvetlenebb, szinte magától értetődő Mirigy csele, aki kiteljesedését és egyben történetének bevezetését reméli. Am semmi olyan nem hangzik el, ami Csongor ellenére volna. Szinte Csongor is elmondhatná azt, ami elmondódik. Így akár alig titkolt vagyak kivetülésének lehetősége is fölmerülhet értelmezésként, a külső és a belső hang találkozása, egybecsengése csatásnak és vágyakozásnak, bosszúnak és reménykedésnek, hitetésnek és hívésnek. Aligha dönthető el teljes bizonyossággal, melyik szólam az erőteljesebb, melyik integrálja magához a másikat. Az a zeneiség, amely átjárja a *Szózat*ot, nem lehet tehát kétséget kizárólag a Mirigyé, hiszen ilymérvű „költőiesítés” nemigen fakadhat belőle. Am talán nem árt figyelembe vennünk, Mirigy törekedett arra, hogy státusát megváltoztassa, a maga rútságát-terméketlenségét felváltsa egy másik világba lépéssel (Már leánya érdekében is ezért munkálkodott.)

A *Szózat*, amelynek kizengetője végül is megnevezetlen marad, így lehetővé teszi, hogy tévesztő figyelmeztetésként és vágykivetülésként egyként magyarázzuk. Csongort, majd Balgát elvezeti, a felvonás Mirigy szavaival zárul. Am Csongor, majd Balga az ötödik felvonásban a hármas útra térnek vissza, ahol szintén azzal szembesülnek, ami már volt, csak hogy az emelkedés helyett a hanyatlás, a magabiztosság helyett a széthullás élményében lesz részük. A három világvándor mintha az *Éj* jövődőlését példázná, a maguk sötét és semmijébe lépnek, a Tudós végső szavai ki is mondják: „Sötét van, álmodozunk, itt az éj”. (De az Éjt majd Tünde keresi föl!)

A második, idézendő részlet kevesebb magyarázattal és találgatással beéri. A *Nem-tők éneke a léghen* emlékeztethet a *Szentivánéji álom* zenés betéteire, Vörösmarty szózenéje mintegy helyettesíteni látszik a „megzenésítést”.



*Játszadózunk,  
 S az óra halad,  
 Légi lakunk  
 Van csillag alatt.  
 S a csillag, ha este mosolygva kijő,  
 Tündöklék utána az égi mező.  
 Csillag után  
 Jár kis seregünk,  
 Menny kapuján  
 At játszva megyünk  
 Ki hí le, ki hí le, a földre ki hí?  
 A menny ragyog, ékes; a föld gyönyörű.*

A rövid sorokba tördelt és áthajlást játszó sorok éppen úgy a szó szerint vett játékoságot hívják elő, mint a versláb-váltás a choriambusból az anapaestusba. Ez a ritmikai változatosság, akár az idézet utolsó előtti sora a zenei jelentést az értelmi fölé emeli, a nemtők a földre szálló légi lények, s minőségben vendégek, akik sem itt, sem ott nem „tartózkodnak” állandóan, hiszen fenn csak laknak, lenn csak játszanak, útjukat meg zene kíséri. E légi-égi lények a föld gyönyörűségéből akarnának részesülni, minthogy a menny „ragyog”-ásának, „ékes”-ségének már részesei. Szinte Tünde alakváltozásait ismételnék meg, hiszen Üdlak lakója a földre vágyva szeretne boldog lenni, de ahhoz, hogy földi módon boldog lehessen, s ez lesz az ő tapasztalata, ki kell lépnie az üdlaki sérthetlenségéből, rá kell döbbsennie arra, hogy nem lehetséges egyszerre két helyen *lenni*. A nemtők „naivitása” hasonló a Tündéhez, játéku a felhőtlen boldogság kizengése, igazi lényük zenében és zene által nyilatkozik meg. Ez a zene Vörösmarty nyelve segítségével nem igényli a zenei kíséretet, bár az szerencsés esetben éppen úgy többletet adhat, mint a *Szentivánéji álm* megfelelő sorainak. Csakhogy a színházi előadások a rendezői felfogástól függően fogadják el vagy utasítják el Shakespeare esetében Mendelssohn, a *Csongor és Tünde* esetében Weiner Leó muzsikáját, vagy íratnak hozzá egészen más zenét. Eképpen a kísérezene is értelmez, orientál, nem pusztán aláfest. Vörösmarty ugyan a színiutasításban éneket jelöl, de a verseléssel szinte maga teremti meg a zene nélküli éneket, így elébe megy a „megzenésítésnek”, a zene által történő értelmezésnek. Ugyanakkor a nemtők jelenete „megakasztó” epizód, az égi-légi lakók eljuttatják Tünde sorsát (hiszen nem tudhatják, hogy Tünde majd elbocsájtását fogja kérni). A kettős honosság illúziójának szétfoslása lesz végül játéku szomorú végeredménye, a verselésbeli váltás a továbbiakban ezt készíti elő. A fenn és a lenn nem békíthető össze, nem moshatók szét a két világ különbségei. A nemtők védtelensége a Tündéé, mindannyian menekülnek a megtapasztalt földi valóságtól, amelynek tüneményeivel szemben értetlenül állnak (miként Tünde sejt egy ismeretlen gonoszt, akként a nemtőknek is csupán rémületre és menekülésre telik Mirigy meglátásakor). A nemtők dala egyben létre ébredésük, kicsinyben végigélik Tünde földi tapasztalatát. Mely annál beszédesebb, minél kevésbé hagyatkozik a beszédre, minél inkább ének. Az énekből a prózába váltás a légi lakból a földre szállás párhuzamosságát sugallja.

A kortársak számára mégsem ez a Vörösmarty kanonizálódott. Az 1840-es esztendő nagy gondolati verseinek sora, de még az *Előszó* és *A vén cigány* sem értékelődött jelentőségének megfelelően, jóllehet szállóigék hagyományozódtak egyikből-másikból.

Részint Petőfi, majd Arany fellépte szorította Vörösmartyt egy szűkkeblűen értelmezett triumvirátus harmadik helyére, részint a romantikus versbeszéd felülíródása borított árnyat Vörösmarty (többnyire valóban romantikus) polifóniájának továbbgondolhatóságára. Még Babits Mihály is félrevitte *A vén cigány* értékelését, mikor az őrület verseként hivatkozott rá, nem nézvén utána annak, hogy a kézirat tanúsága szerint Vörösmarty mily tudatosan, megfontoltan mérlegelve formázta meg az egyesektől szürrealista közelségben látott víziókat. Az azonban mindenképpen megfontolandó, hogy a német koraromantika újjá/újraértékelése, a romantikus ironia összetevőinek feltárulása, valamint a retorikus olvasás népszerűsödése meglendítette a reformkori nemzeti narratívába kényszerített Vörösmarty-költészet újraolvasását. August Wilhelm és Friedrich Schlegel kultúra- és ezen belül költészetelmélete, a bevégezhetetlen műalkotásról és a töredék(esség)ről szóló tézis, valamint a regény, a mese (s a regényesség meg a meseiség) behelyeződése a *progressive Universalpoesie*-be megszólíthatónak bizonyult egy, a strukturalizmus utáni irodalomfelfogás felől, akként Vörösmarty műfajteremtése, létesülésként érthető nyelvművészete hasonlóképpen beszédesnek, élőnek, kérdéseket provokálónak mutatkozhat a fragmentumról elmézkedő, a folyamatban lévő mű (work in progress), az allegória s a szimbólum dilemmáit fogalmazgató gondolkodás szerint. Aligha tagadható, hogy a romantikus retorizáltság (nyelvileg) az önironikus előadásban módosul, nemegyszer a groteszk elemek jelenlétét hangsúlyozza (például *A két szomszédvárban*), másutt a fragmentum bizonytalanságában hagyva az olvasót (mint az *Előszó*ban, amelynek első sorai talán nem is létező, ismeretlen jelöltre utalnak, a záró kérdés pedig megválaszolhatatlanságával a lezárásra irányuló szándék kudarcát tanúsítja). Talán nem pusztán a terjedelmesebb verses epikától való elfordulás miatt maradt a *Délsziget* meg a *Magyarvár* töredék. Nem lehetséges-e egy olyan magyarázat, miszerint a föltehetőleg nem töredékesre tervezett művek azért maradtak abba, mert a kigondolt történet folytatása, véghez vitele legfeljebb egy régebbi típusú epika szerint lett volna csak probléma mentes? Ellenben az elkészült részek semmiképpen nem túrték volna ezt a fajta hagyományos történetfejlesztést. Hiszen az akár őstörténeti tematikába vágó, akár wielandi, akár byroni típusú epika már Vörösmarty-művekben (egészen vagy fontos részletekben, szerkezetében vagy egyes figurákban) megvalósult, és az innen történő elmozduláshoz alkalmasabbnak látszott a *Csongor és Tünde*, mely mindenképpen reagál a Délszigetre és a *Magyarvárra*; amelynek egy-egy gondolata majd az 1840-es évek filozofikus lírájában merül föl újra. Megvalósuló nyelvsemlelete alapján pedig a további esztendő k Vörösmarty-költészete építkezik. Ez a nyelv- és költészetszemlélet retorizáltságával, groteszk felhangjaival, az „érthetelenség”-ig újragondolt képiségevel akképpen kapcsol vissza a német koraromantikához, hogy egyben a kortárs romantikus zenével párhuzamos (zenei) szerkezetben képes gondolkodni; a költő romantikus ódái, rapszódái a szimfonikus költeményeknek feleltethetők meg. A szimfonikus költemények általában irodalmi és zenei programok adekvát formáját keresik, és ebből a nézőpontból Vörösmarty is összművészeti alkotó, akár a *Liszt Ferenc*hez, akár *A vén cigány* zenei tematikát irodalmi művé szerkesztő ódájára/repzódijára, akár a szerelmes verseinek jórészét tekintve az egyszerűbb dal alakzatát szétziláló, polifónikus megszólalásra gondolunk.

Az újabb Vörösmarty-kutatások a művek nyelvi összetettségének, retorikájának elemzésével és az ironia változatainak föltárásával jeleskednek, s ezen keresztül igazolják azt a tézist, miszerint Vörösmartyhoz nemcsak az 1820-as évek romantikus (pá-



ly)fordulata fűződik, hanem belépés is a kortárs európai romantikus gondolkodásba (és gyakorlatba), az európai romantika nyelvének nem pusztán adaptálása, hanem – másokkal, a leginkább a kelet-közép-európai kortársakkal együtt – továbbgondolása is, részvétel a szüntelen folyó irodalomtörténetben.

## FÜGGELÉK

(Márai Sándor naplójegyzetei Vörösmartyról)

„Délsziget”. A magyar irodalom egyik titokzatos tüneménye ez az írás. Csakugyan „sziget”, tropikus, zsúfolt, nyelvi vonatkozásban is egyedülálló „szigeti” tünemény. Vörösmarty ebben az alkotásban, talán öntudatlanul, az emberiség nagy mondakörének egyik változatát alkotta meg – teljes gazdagsággal, pazarolva, érthetetlen tökélyel. Napló 1945–1957. Budapest, 1990. 240. (1954-es jegyzet.)

Régel Vörösmarty néhány töredéksora „Borzadva jártam harmatos útam / Az éj borongó karmaiban, / Világgal úszott a szelíd hold / A ragyogó sorokon keresztül”. Ez a legtisztább romantika, minden szó e hangulati elemből merül föl, csillámosan, ősien. A „ragyogó sorok” – milyen ritka ez a fecsegő világirodalomban. Napló, 1945–1957. Budapest 1990. 321. (1957-es naplójegyzet.)

Éjjel a „Zalán futása”. Vörösmarty nyelve másfél század időtávlátán át úgy harsog, mint az óceán hullámverése. Napló, 1976–1983. Budapest, 1995. 111. (1980-as naplójegyzet.)

