

10. Szövegrétegek a *Csongor és Tündében*

KISS SÁNDOR

Vörösmarty *Csongor és Tündéje* (1830) drámai alkotásként jelenik meg előttünk, de a szöveg költői kidolgozottsága miatt tekinthetünk rá lírai műként is, ugyanakkor alapmotívumként végigvonul rajta az elveszett szépség visszaszerzésének vágyából fakadó vándorlás, tehát egy elbeszélés is kibontakozik belőle. Így máris adva van többféle megközelítés lehetősége, de akkor még nem vettük figyelembe a változatos beszédmódokat, amelyek jellemzik az egyes szereplőket és a mögöttük feltáruló szimbolikus világokat. Mi most ez utóbbi szempontból kiindulva a mű szövegrétegeit szeretnénk elkülöníteni, közben szem előtt tartva illeszkedésüket a cselekményszerkezethez és a drámai helyzetekhez.¹

1. Egyetemesség és ellenpontok

A szövegrétegek vizsgálatához több kulcs is adódik. Kézenfekvő szembeállítani a szerelmesek emelkedett, bonyolultabb nyelvhasználatát szolgálják köznapibb és gyakran ironikus beszédmódjával, de alaposabb elemzés ennél mélyebbre fog vezetni. Csongor a darabot bevezető monológjában olyan kapcsolódást említ, amely meghatározó gondolati elem lesz a későbbiekben. Az egyetemesség igénye fejeződik ki a kertben álló almafa leírásában: *Csillag, gyöngy és földi ágból, | Három ellenző világból, | Új jelenség, új csoda* (209). S bár a hármas szám ki-tüntetett szerepet fog játszani a későbbiekben, az almafáról szóló szöveg itt a mű elején az égi és a földi találkozását ábrázolja: *Ezt a rossz kopár tető | Tán a naptól s csillagoktól | Terhbe jutván, úgy fogadta* (211). Ez utóbbiak a Csongorral párbeszédet folytató boszorkány szavai, és éppen az ő beszédmódja révén bontakozik ki két természetfölötti világnak az a párhuzama, amely szinte végig jelen van a darabban. Tehát már az első jelenet utal a mindennapi világon túl létező univerzumokra: miközben Mirigy a földi világba érkezett *tündér almafáról* beszél (melyet, bár földi, a tündéri világ hatalmában tart, hiszen *Báj szellő kél éj felében, | Melytől a szemek lehúnyanak, | S reggel a szedett fa áll, | Mint a pusztai tüskeszál* (213–214), mintegy észrevétlenül áttér a fantasztikusan gonosz éjszaka mitikus festésére. A szövegből pontosan adódik a két világ kapcsolata, egy idő-határozói (befejezetlen) mellékmondatfolyam révén: *És mikor közelget a | Szép*

¹ A grammatikai elemzésnek a szövegre történő kiterjeszhetőségét az elsők között fogalmazta meg Hjelmlev (1953: 73–74).

*borongó éjszaka, | És az éjféli, a gyilkosnak, | Denevérnek és tolvajnak | S kósza szellemnek dele | Száll, mint holló szárnya le | (...) | S bömböl a bölömbika, | S a szüzek legjobbika | Most fiát megy eltemetni, | Ölni, aztán eltemetni – (212–213). Az éjszaka kettős jelentésű: ég és pokol nem egyszerűen egymás mellett léteznek, hiszen egymásba hatolnak. Csongor mondja Mirigyőről: *Mily utálatos zavart szól, | Szép s rutakból összeszöve (211)*. Az ellentétes világok disszonanciája és ugyanakkor torz, de elkerülhetetlen vegyülése a dráma elejétől megszabja az olvasó (vagy a színpadot szemlélő befogadó) várakozásának egyik irányát, és a későbbi szöveg akár külön betét elhelyezésével is erősítheti ezt. A Tünde hívására földre szálló nemtők énekes csevegéséből könnyedebb alakban (és könnyed vereselésben) bontakozik ki ez a disszonancia: ég és föld előbb játékos enyelgésben látszik egyesülni (*Csillag után | Jár kis seregünk, | Menny kapuján | Át játszva megyünk. | Ki hí le, ki hí le, a földre ki hí? | A menny ragyog, ékes; a föld gyönyörű, 355*), majd a jelenet végére kiderül, hogy a föld *rossz tartomány, elhagyandó (A föld nem nekünk való, | Durva, zordon és csaló, 359)*. És valóban, a szöveg előrehaladtával mindinkább az ég és a föld feszül egymásnak, miközben az ég lassan a tündérvilággal azonosul. Ilma mondja Tündének: *Asszonyom, tudod, hogy engem | E poros földről emeltél | A magas tündér hazába (217)*. Ez az explicit szembeállítás szükséges ahhoz, hogy átéljük: Tünde lemondott az égről, de vele – a darab végére – az ég költözött a földre.*

2. Születés és pusztulás

Van azonban a szövegnek egy olyan rétege, amely nem két világ távolságával és találkozásával játszik, hanem magát a világot kívánja ábrázolni, sőt azt mondhatjuk: külön világokat ragad meg a kozmoszon belül. Erre a világon túli világélményre először Csongor rövid elbeszélésében figyelünk fel, amely a darabnak Balga és a manók által képviselt tréfás-bumfordi oldalát hirtelen komolyra, költőire és filozofikusra fordítja. Úgy tűnik, Csongor a manóktól elcsent bűvös szerzők segítségével kozmikus utazást tett, *Mint gondolat, | Mint sugár, mely egyik égből, | Egy világi messze végből, | Más világba szökve hat (273)*. A világ, vagy inkább a világok mindene végtelen arcként mutatkozott előtte, millió szemmel, elmondhatatlan ékességgel. Ez a Balga számára rögtönzött lelkes és lelkesítő beszámoló mintegy megelőlegezi a mű egyik súlypontját, az Éj monológiát, amelyet Tünde és Ilma hallgathatnak meg. A drámában ez a legfontosabb olyan szövegdarab, amely eltávolít a szoros értelemben vett drámai dialógustól: elbeszélés és reflexió világ és ember születéséről és pusztulásáról. Elkülönítését megerősíti a keret, amely, mondhatjuk, több funkciót is betölt: bevezet és lezár a szövegben egy másneműséget (*Sötét és semmi voltak: én valék, | Kietlen, csendes, lény nem lakta Éj | (...) | Sötét és semmi lesznek: én leszek, | Kietlen, csendes, lény nem lakta Éj*, középen egy demarkációs emlékeztetővel: *Sötét és semmi*

vannak: én vagyok, | *A fény előtt bujdokló gyászos Éj*, 340–342); kijelöli a mű egyik alapvető szimbólumának, az éjszakának egy dimenzióját; eszközül szolgál az emberi lét kozmikus és mitikus távlatának kialakításához. Hiszen a keretbe zárt monológ éppen erről a távlatról beszél, egy ív megalkotásával: a *semmi* megszüli, majd magába nyeli ellenpontját, a *mindent*. A drámát átszövő ellentételv tisztán bontakozik ki: *A Mind előállt – A Mind enyész*. Szimmetrikusan épül fel az elbeszélés íve, $a b c + c b a$ -szerű elrendezésben: a két szélső pólus a világ születéséről és pusztulásáról ad hírt (Éj (...) *Mindenható sugárral a világ | Fölkelt ölemből (...) | A szép világ borongva hamvad el; | És ahol kezdve volt, ott vége lesz*), belsőbb pontokon a lét alapjai jönnek létre és tűnnek el (*Megnépesült a puszta tér s idő, | Föld és a tenger küzdve osztozának | Az eltolt légnak ősi birtokán | (...) nem lesz föld, s a tenger eltűnik. | Fáradtan ösvényikből a napok | Egymásba hullva összeomlanak*), s a tükörijáték középpontjában áll az ember (*Az ember lőn, és folytatá fáját, | A jámbort, csalfát, gyilkost és dicsőt | (...) | S már nincs, mint nem volt, mint a légy fia*). A születésnek és a pusztulásnak ez a kozmikus rajza, az időelv kíméletlen érvényesülése azonban mintegy visszacsatolódik ég és föld ellentétéhez, amely ezáltal új dimenziót is nyer. Az Éj, aki *puszta parton, fátyolában* ül, elkülönülve minden létezőtől, s mondja révületében álma-it, Tünde érintésére fölneszel, és ég és föld ismerőjének mutatkozik: tudja, hogy Tünde égi honát hagyta el a földi szerelemért, de mintegy meg is parancsolja, hogy így tegyen: *De föld szerelme vont a szívedet, | A fényházából földre bujdosál | (...) | mindörökre számkivetve légy, | Legyen, mint vágtyál, a kis föld hazád, | Órákat élj a századok helyett, | Rövid gyönyörnek kurta éveit* (342). Áttekintő tudás, absztrakció és jóslat ötvöződnek az Éj megszólalásában, amely a mű szövegére tegeződésének egyik pólusán helyezkedik el.

3. Idegenség

Az Éj epizódja az ötödik felvonásban Tünde útját és szerelmi diskurzusát szakítja meg, de Csongor útján is feltűnnek jellegzetes szereplők, akiket legtalálébban „idegeneknek” nevezhetünk. Mindhárman vándorok, akiknek nincs hatalma a főszereplők fölött, ezért is idegenek; de főképpen azért, mert a diskurzusukból kibontakozó szerepük maga az *idegenség*: életük célkitűzése hamisnak bizonyul. Erről ők maguk adnak számot: első, öntudatos fellépésük (241–246) után csalódottan és nyomorultul térnek vissza s találkoznak ismét Csongorral a darab vége felé (346–351). Mindhárman, a Kalmár, a Fejedelem és a Tudós első megjelenésükkor kihívóan adják tudtára Csongornak, mennyire megvetik azt a szerelmet, amelyet ő keres; önhittek és ellentmondást nem tűrők a mondataik: (Kalmár:) *a félvilág | Kincsét zsebemben hordozom*; (Fejedelem:) *Ti napkeletre, napnyugotra ti, | Hatalmammat hordozza kardotok*; és büszke még a Tudós is, pedig gondolkodása kétellyel tele: *És mégis ezt a nemtudást nem adnám | Egész hadért, mely,*

hogy tud, azt hiszi. De amikor újra sorban átvonulnak a színen, monológjukból megtudjuk, hogy a Kalmár elveszítette vagyonát, a Fejedelem is hatalmát, a Tudós pedig esze megbomlásának küszöbére jutott. Ezt a második találkozást Csongor mélyebben átéli, és mélabú ömlik el rajta, midőn a három vándorra visszagondol: *El a világnak ál tekintetétől, | Koldus a gazdagság, a hatalom | Leszállt fokáról, hamvadott üszök | A tudománynak napszövétnéke, | S közöttük a nem boldog szerelem, | Mint a magányos gerle, nyögve jár* (352). Különös, hogy ezek a vándorok nem csupán a darab cselekményétől idegenek, hanem annak időszerkezetébe sem illenek bele: mire visszatérnek a színre, megöregedtek, a halál közelségét érzik, a szerelmet tovább kereső Csongor pedig ifjú maradt. A vándorok persze nem úgy „időtlenek”, mint az Éj asszonya, aki örök létével metafizikus ellenpontot szolgáltat a földön játszódó konkrét történethez – ők mintegy az útkeresésben jelentenek ellenpontot Csongorhoz képest: a szerelem valójában kívül esik látkörükön. Azonban mind az Éj, mind a három vándor diskurzusa narratív s ugyanakkor elvont megfogalmazásai révén szemben áll a főszeplők dialogikus, sokszor könnyed beszédmódjával.

4. Vágy

Elérhetetlen vágy az emberé, | Elérhetetlen, tündér, csalfa cél! Annyi sikertelen próbálkozás és tévút után az ötödik felvonásban Csongor eljut a teljes reménytelenségig, és az idézett sóhajtás (344) egyfajta összegezés, amely a szövegben kontrasztként jelenik meg: a természet lényei, szarvas, hangya, csiga mind célhoz érnek, és harmóniában élnek a világgal, olthatatlan szomjat, csalfa jóslatokat nem ismernek. Csongor visszagondol bolyongásaira, különösképpen a hármas útra, mely a remény tündéri ígérete volt vándorlásának elején (*Ím, de itt a hármas útvég, | Mint varázskör áll előttem; | A kívánság, a reménység | Int, von, ösztönöz belépnem, 240): Oh, hármas útnak kétes ál köre, | Mi más kebellet léptem föl reád, | Virágreményim reggelében akkor* (344). Igaz, sosem vált az ígértből bizonyosság: *Vagy tán vége sincs az útnak, | Végtelenbe téved el, | S rajta az élet úgy vesz el, | Mint mi képet jégre írnak?* (240). Csongor diskurzusának kezdettől meghatározó vonulata az oszcilláció remény és reménytelenség között; ennek forrása valójában a nyitójelenet, amely a vágyat még határozatlan tárgyúnak, egyfajta ürességnek mutatja: *aki álmaimban él, | A dicsőt, az égi szépet | Semmi földön nem találtam | (...) | S lelke vágy szárnyára kél* (209). A tündéri kéztől ültetett almafa ad konkrét tárgyat a vágyakozásnak: *Mily nem ösmert gondolat, | Új kívánsat, új remény ez (...)?* (214), és a tévelygések végén e fánál találkozunk örömben Csongor Tündével (színpadi utasítás: *Azonban az aranyalma hull, 379*). Metonimikusan jelöli a tündérfa a szerelmet: Csongor a fáról beszél (*rajtad csillagok teremnek, | Zálogul talán szívemnek, | Hogy, ha már virágod ilyen, | Üdv gyönyör lesz szép gyümölcsöd, 215–216*), amikor először megjelenik

Tünde, és ennek tövében hangzik el a lezáró szerelmes párbeszéd. E két pont között vezet Csongor útja, aminek változatos és kiszámíthatatlan fordulatai közepette éppen a vágyakozás új és új kimondása jelenti az állandóságot. Hiszen az első szerelmes találkozás után Tünde megvallja, hogy nem maradhat a földön, a *messze honba* kell visszatérnie: *Egy gonosz van, aki üldöz, | Egy hatalmas gyűlölője | Új szerelmünk frigyinek. | Érzem, érzem nagy hatalmát* (223); és Csongor válasza az, hogy a vágy keresésre és vándorlásra üzi: *többé | Engem nem találtok itt. | Tündérhonban üdlakon | Virrad ékes hajnalom: | Arra, mint vihar, ragadnak | Őt ohajtó vágyaim* (227). Itt véglegesen összekapcsolódik a vágy és az út motívuma; és ez az út lehet a kétségbeesésé: *El innen a magánynak rejtekébe, | El, ahol ember nem hagyott nyomot* (352); és lehet olyan út, amely nem vezet sehová: *Haj! ne kérdezd honnomat! | Mely csapongva jár az égben* (375). Vágy és út egyszerre érnek célba a zárójelenetben: (Tünde:) *Nézz körül, s ha tartja kedved, | E gyönyörfa és ama lak | Bús viránynak mezején | Mind reád vár, mint sajátod, | S boldog alkotójuk – én* (377–378).

5. Tér

Tündérfától tündérfáig tart tehát az út, és mentén végigvonulnak a néző vagy az olvasó előtt a színpadi tér jellegzetes konfigurációi: a kert a maga zártságával és ellenpólusa, a nyitott sík a hármassal, mitikus betétként a Hajnal palotája és környéke (III. felvonás), majd Mirigy udvara, szobája, az alvilággal érintkező barlang és kút (IV. felvonás), az Éj lakhelyeül szolgáló kietlen táj, ezután ismét a hármassal és végül egy kert, ahol (színpadi utasítás:) *nagy roppanással egy fényes palota emelkedik a tündérfa ellenében*. Bizonytalanság, reménytelenség és körköröség ellenére a tér változásai az öröm felé haladnak: különös elrendezés folytán az első és az utolsó kert ugyanaz és mégsem ugyanaz, mert az első fa kipusztult, de Tünde új reményben újraültette. *Itt e táj volt, e fenyér, | Hol legelsőbb andalogva | Ültem a szerelemnek | A gyönyörfa sarjadékát | (...) | Álljon újlag e helyen, | A kopárnak bámulandó | Dísze, s messze tündököljön. | És ha hű még, és hivem, | Akit nem felejt szerelmem, | Csalfa jóslat ellenére | Itt találjon enyhéjére* (353) – így idézi meg Tünde a régi teret, annak jeléül, hogy vállalkozását nem adja fel. A térről szóló diskurzus eljut az irodalmi hagyományból (többek közt az ófrancia *Rózsa-regényből*) ismert *locus amoenus*, a ’mindenekfölött kellemes hely’ leírásához: *E vadon, mely mint ijesztő, | Áll a néma sivatagban, | És a hajdan ékes kertnek | Már benőtte útait, | Akkor mint egy éden álljon, | S benne e kicsinded élet, | Mint egy rózsza, úgy virítson | Csermelyárnak partjain. | Harmat gyöngye hullja meg, | Ifju napfény melegítse, | Égi szellő hűtögesse, | S méhajakkal, mézajakkal | Lopja róla hajnalonként | A szerelem csókjait* (354). Zártság és nyitottság, a kietlen és a kies táj, alvilág, föld és égi világ váltakozásai a tér oldaláról jelenítik meg az egész mű egyetemességigényét és szimbolikus dimenzióit.

6. Szimbólumok

Saját teret és saját időt teremt a dráma, s ezáltal természetesen szimbolikus világot, amely a maga sajátos módján formálja meg az emberi lét lényegesnek látszó mozzanatait. A vándorlás, a keresés, az utak és a tévutak, az akadályok, a törvéteések és a megújuló természet a maguk materialitásában együtt alakítják ki a felsőbb szférákban lakozó boldogság képét, amely mintegy összpontosul a már idézett formulában: távoli lakhelyét szomorúan említi Tünde még a mű elején: *Zúgva kél a fergeteg, | S Tündérhonban üdlakig, | Hol magányos búm lakik, | Míg elér, alig piheg* (224), és így beszél röviddel ezután vágyától üzetve Csongor is: *Tündérhonban üdlakon | Virrad ékes hajnalom* (227). A születő, elhaló és újjászülető tündérfa megtalálható az első jelenetben, a végkifejletben és közben is fel-feltűnik: magányos és misztikus lényként kíséri az utat mint legközvetlenebbül értelmezhető szimbólum. A női szépségről szóló diskurzusban kitüntetett szimbólum a *haj*: Mirigy akarja megszerezni lánya számára Tünde haját (*a szerelem puha ágyán | Hah, ott szunnyad a tündér lány, | Dús aranyló hajazatja | A szép ifjat elborítja, | S boldogságot álmodik*, 220). Két szövegréteg ütköztetésével, két regiszterben tűnik fel a *láb*, példázva a szimbólum jelentőségét, de teret engedve az iróniának: Csongor és Balga szót vált a homokban talált lábnyomokról, s mindketten szokott beszédmódjukban szólnak. (Csongor:) *Oh, öröm, s ez Tünde lába, | Mert kié is lenne ilyen? | A szemérem ajtajánál, | Mely a szépség arcain hál, | A szerelm ily lábakon jár* – s vele mintegy párhuzamosan (Ilma lábnyomáról Balga:) *Medve cammog a hegyen, | S annak ilyen lába van; | Ilyen lábon csúsz az ólnál, | Nád sövényű juhakolnál* (252). A földi és az égi szférával egyaránt szemben áll egy gonosz és rejtélyes világ, amelyre jellegzetes tárgyak utalnak. Mirigy – éppen egy *határon* átkelve – *rút, varacskos régi kővé* változik, hogy kihallgassa azokat, akiket meg akar rontani (271); lányát pedig át tudja változtatni rókává: *Félelemből lányom arcát | Rókabőrbe öltözém át, | S elbocsátám a harasztban, | Már eddig südő lehet. | Most meg visszaalakítom, | Szép aranyhajjal borítom, | Csongor majd belészeret* (233). És ennek a világnak része az alvilág határán álló kút is, amelyből Mirigy hamis jóslatot akar kikényszeríteni (327). Nem alvilági, de mágikus – egyébként tréfálkozásra is alkalmas – tárgyak az ördögfiak, Kurrah, Berreh és Duzzog attribútumai: a palást, mely láthatatlanná tesz, és az ostor segítségével messzire röpítő bocskor. A három varázseszköz csak együtt használható: mint mondja virgoncan Kurrah, *Aki így felöltözik, | Senkitől sem láttatik; | Megvagdálja bocskorát, | Lép, mint egy bérc, akkorát, | S hol kívánja, ott terem* (261). Osztozkodni tehát nem tud a három manó ezen az örökségen, Csongor segítségével sem, ami bonyodalmak forrása, de főként alkalmat ad egy játékos, kötekedő és abszurd beszédmód, Csongor és Tünde emelkedett nyelvhasználatától merőben elütő szövegréteg kialakítására.

7. Nyelvi magatartás

A világ egyetemes megragadására irányuló törekvés fontos eszköze Vörösmarty drámájában a nyelvi magatartások ütköztetése. Az egymást kereső szerelmesek panaszkodásukban is, a beteljesülés örömeiben is olyan beszédmóddal élnek, amely a mondanivalót valamilyen magas teljességben helyezi el, pontos szintaktikai tagolással és a szóhasználati áttételek állandó keresésével. Így az I. felvonásban a véglegesnek tűnő búcsúvételkor: (Tünde:) *Még alig szemléltetek, | Hű szerelmem hajnalát, | Rózsabokrárt vágyaimnak, | Rég ohajtott kincsemet, | S ösmeretlen karjaidtól, | Még nem ízlett csókjaidtól | Elszakasztom szívemet* (222); a darab végén pedig a feloldó találkozásokor: (Csongor:) *Jaj, ha mégis álmodom! | Nem, nem, e szem és az arc, | E kar és a rózsaujjak, | E sugárból alkotott test, | És e minden oly dicsően | Egy tökélybe összetéve, | Nem lehet más, nem lehet több; | Egy van ily kép mindörökké, | S csalhatatlanul való. | Tünde, Tünde, ah, te vagy!* (378). Azonban ez a köznapiság fölött lebegő, attól elválasztott diskurzus megtalálja a műben a maga köznapi és ironikus ellenképét, s a két réteg találkozása jól kiszámított komikus hatásokra vezet. Tünde szolgálója, Ilma esetlenül mozog a tündérvilágban, nyelvhasználata azonban erőteljes, miközben helyzetét öniróniával jellemzi: *Csongor úrfi, megbocsáss, | Már a hajnalcsillag int, | S míg hattyúvá változom, | Ahhoz is csak kell idő* (226). A mű befogadója nem feledkezhet meg a mindennapiság szférájáról, amely a nem fennkölt szereplők megszólalásai révén újra és újra felidéződik, a magasabb szféra csúfondáros tükröként: (Ilma:) *Asszonyom, ne állj tovább így; | Mert szoborra változol | (...) | Nem szól, hallgat, sír szegény, | Én pedig fohászokodom* (majd utasítás: *Ásít*) (330–331). Hasonló hatást kelt Balga vágyakozása, amely mintegy a Csongorét visszhangozza egy másik regiszterben: (Csongor:) *S miért az olthatatlan szomj, miért | Rejtékeny álmom, csalfa jóslatok (...)?* – (Balga, *jó a lebegő étkek után*): *Hát én mindig éh legyek, | S untalan csak szomjúhozom? | És e gyomrot, és e torkot | Csak bolonddá tartogassam?* (344–345). De nem csupán a szolga és szolgálólány beszédmódja képez nyelvi ellenvilágot a szerelmesek nyelvhasználatához képest. Az ördögfiak versbe szedett abszurd mondanivalói – ismét csak valamiféle egyetemesség jegyében – arra utalnak, hogy van a világnak egy inverz, rendezetlen és nyugtalanító oldala, ahol nem a megszokott szabályok érvényesülnek, de képzeletünk nem állhat meg a határainál, tudomást kell vennie egy időnként feltáruló mese képtelen lényeiről és erőteréről, és feldolgoznia azt új és mégis ősi ható nyelvi alakulatok segítségével: (Kurrah:) *Vén bagolyból vén tojás, | Fészken ült, nagy álma volt: | Ifju nőnek ablakán | (Szőke volt és halovány) | Zörgetett a vén zsvány | Hármás három éjszakán; | Most aludt, majd összedült, | Szürke hátán bolha ült* (229). Mirígy ráolvasásai azonban a dráma világában ennél is többet jelentenek: nyelvi formájuk romboló erőt rejt: (Mirígy, *a kutat háromszor kerülvén*): *Forrj, kút habja, forrj, | Tajtékot sodorj. | Csalfa*

eskü vérrrel írva, | Bűnös szívtől lángra gyúlva; | Mély vizedbe hull le hamva, | Forrj, kút habja, forrj (327). A dráma egész felépítése világossá teszi, hogyan összpontosulnak a nyelvhasználatban az emberi magatartás különböző aspektusai.

8. Összegezés

Petőfi S. János koncepciója szerint a szöveg hordozójának (a vehikulumnak) a szemantikai megformáltságát vizsgálhatjuk a hordozó benső szervezettsége oldaláról („nyelvspecifikusan”) és a hordozó által kifejezésre jutó világdarab oldaláról („relátumspecifikusan”).² Ennek az elvnek megfelelően a *Csongor és Tündéről* – mint „komplex jelről” – tett megfigyeléseink a mű szövegéből indultak ki, törekedtünk azonban – elsősorban a szöveg rétegeinek megkülönböztetése révén – feltárni a szerző világábrázolásának néhány összetevőjét. A dráma legeredetibb s mintegy kulcsfontosságú vonása a szerelmet kereső fizikai és lelki vándorlás elhelyezése egy egyetemesebb kapcsolódások által meghatározott világban. Ebből adódik egyrészt egy filozofikus meditáció lehetősége időről, térről és létezésről, másrészt viszont a szerelemnek mint legfőbb kincsnek mind magasabbra emelése a vándorok – gyakran tragikus – diskurzusa révén, amelynek el kellett vezetnie a szöveget befejező, távolról hangzó „ének”-hez. Ez a négysoros új versmértékkel (anapsztuszokkal) immár tagadón idézi fel az Éj monológjának komor világát, és az éjnek új jelentést adva hitelesen fonja egybe a dráma sokfelé futó szálait (379):

*Éjfél van, az éj rideg és szomorú,
Gyászosra hanyatlik az égi ború:
Jöjj, kedves, örülni az éjbe velem,
Ébren maga van csak az egy szerelem.*

A *Csongor és Tündét* a magyar irodalmi közgondolkodásban sokáig nem tartották Vörösmarty kiemelkedő alkotásának.³ Ma ez már kétségtelenül nem így van; mindamellet a mű szövegének benső összefüggéseit érdemes alaposan feltárni, hogy többet tudjunk meg a drámai diskurzus működéséről és egy műfaját és szimbólumrendszerét tekintve egészen különleges alkotásról.

Irodalomjegyzék

Hjelmslev, L. 1953. *Prolegomena to a Theory of Language*. Baltimore: Waverly.
Petőfi S. J. 2004. *A szöveg mint komplex jel*. Budapest: Akadémiai Kiadó.

² Petőfi 2004: 40.

³ Ld. erről Zentai Mária tanulmányát (2007).

Zentai M. 2007. Álmodók hármas útjai. In: Szegedy-Maszák M.–Veres A. (szerk.): *A magyar irodalom története* II. Budapest: Gondolat Kiadó, 169–183.

Forrás

Vörösmarty M.: *Drámák*. Budapest: Szépirodalmi Kiadó. 1974. (Magyar remekírók.) *Csongor és Tünde*: 207–379.

Discourse Levels in *Csongor and Tünde*

Vörösmarty's poetic play, *Csongor and Tünde* (1830), includes different text types, with specific functions. The central plot consists in the wandering of two lovers who seek – and finally find – each other and happiness; their discourse is noble and solemn. Their two servants have a style that is rather colloquial and sometimes ironic. Fabulous beings (three devils, a witch) also appear in the piece; their language is strange, containing absurd expressions and ritual formulas. This paper studies – with the methods of text linguistics – the distribution of different styles throughout the play, its poetic and philosophical aspects, and the meaning of several important symbols.