



DEÁK MÁRTON

Taníthatatlan klasszikusok?

A mitikus funkció működése a *Csongor és Tündében*

TANULMÁNYOK

ÖSSZEFOGLALÁS

A tanulmány, Vörösmarty Mihály *Csongor és Tünde* című drámájának iskolai interpretációja kapcsán, azt igyekszik körüljárni, milyen fókuszokat jelölhetünk ki a mű tanórai feldolgozása során. Kiindulópontja, hogy a *Csongor és Tünde* a magyar ősköltészet feltárására tett egyedülálló kísérlet, amit a szerző Árgirus királyfi meséjén keresztül valósított meg, és hogy a műfaji, műnemi, dramaturgiai nehézségek logikus velejárói ennek a kísérletnek. A két szöveg párhuzamainak és különbségeinek vizsgálatán keresztül a három világszint, a valós, a mesei és a mitikus viszonyait vizsgálja. A szöveg központi szimbólumainak, az aranyalmáknak, az álomnak és a ciklusnak a vizsgálatával számos példán bizonyítható a három világszint összefonódása. A tanulmány állítása továbbá, hogy a három szint kapcsolatát, összjátékát Iser fikcionalitáselméletének segítségével érthetjük meg igazán. A szerelmet mitikus erőként megjelenítő felfogásával pedig, filozófiatörténeti kontextusban is igyekszik elhelyezni a szöveget.

Kulcsszavak: *ősköltészet, mítosz, mese, drámai költemény, emberiségköltemény, világfa aranyalma, ciklikus szerkezet, fikció, imaginárius*

BEVEZETÉS

Az irodalomtanítást érintő legfontosabb és legégetőbb bizonytalanságok nagy része összefut abban a jelenségben, amit találón a tanterv fókuszatlanságának nevezhetünk (Knausz, 2014). Mivel valójában sem a tanár, sem a tanterv készítője nem tudja, mi az irodalomtörténeti kánon tanításának hosszú távú célja, szándéka, pedagógiai haszna, ezért a művek tanítása önmaga céljává válik, úgy tűnik fel, mintha a szövegek önmaguktól tölténék meg tartalommal az

irodalomtanítás folyamatát. Ugyanez az oka annak is, hogy a kánon megváltoztatásához kapcsolódó viták jellemzően abból az irányból indulnak: mit veszíthetünk azzal, ha egy klasszikus műveket kihagyunk a tanmenetből? Milyen szókincsromlást okoz a nyelvhasználatban, ha Jókai nem lesz többé kötelező, milyen hatással lehet egy generáció nemzettudatára, ha nem olvassák a Bánk Bánt? Ezeknek a vitáknak az útvesztőjében csak eltévedni lehet, kijutni aligha, győzni pedig biztosan nem. Pedig a helyesen feltett kérdésekkel kezelhetőbbé válna az iskolai kánon problémája is.

Mit nyerünk azzal, ha tanítunk egy-egy nagy klasszikust? Egy lelkiismeretes lista összeállítása után csak mérlegelnünk kellene, mi illeszkedik a tanítási koncepciónkba, tanulóink érdeklődéséhez, és milyen tantervi célokat érhetünk el vagy erősíthetünk meg a segítségével. Kijelenthető, hogy az alaptantervekre sosem volt jellemző az effajta megengedő attitűd – a 2020-as NAT pedig élen jár a 19. századi szövegtanítás visszakövetelésében –, most mégis arra tennék kísérletet, hogy végiggondoljam, mi lehetne a fókuszban Vörösmarty *Csongor és Tündéjének* tanítása-kor, ha az irodalomtanítás gyakorlatát nem pusztán a kronológia és a kerettantervi óraszámok határoznák meg.

Ez esetben ugyanis Vörösmarty drámája nagyon sok kapcsolódási lehetőséget ígér. Helye lenne a 2020 óta nagyobb hangsúlyt kapott magyar őstörténet tárgyalásánál, a mitológiaiakhoz, a mítoszok szimbolikájának működéséhez kapcsolódóan. Tárgyalhatnánk a mű kapcsán az eposz műfajának történeti jelentőségét, hogy miért vágyott annyira a 19. század egy magyar őseposzra, és hogy miért nem kaphatta meg. Izgalmas irodalomelméleti fejtegetésre is alkalmat adna a műnemi besorolás problémája kapcsán, a lírai beszédmód és a drámai forma találkozásánál. Felmutat-

hatnánk a népmesének mint archetípusnak a működését, illetve játékát a szöveg-hagyományban Árgirus és Csongor történetének akár szövegszintű összevetése során. A tanulmány ezen a gondolatvázlaton halad végig, azzal a szándékkal, hogy ha van ezek között a szempontok között olyan, amit a tanítási gyakorlatunkban valóban hasznosnak, előremutatónak érzünk, tegyünk az érvényesítésére egy kísérletet, de csak azért ne tanítsunk semmit, mert kötelező, hiszen, ha nem akarunk semmi fontosat mondani diákjainknak egy irodalmi műről, akkor végül valóban nem fogunk róla mondani semmit.

A továbbiakban tehát amellett igyekszem érvelni, hogy a *Csongor és Tünde* sok szempontból hallatlanul izgalmas, gyakran az irodalom alpműködésére rávilágító műfajelméleti és strukturális dilemmákig vezethet el, azonban az oktatás folyamatá-

Ha van ezek között a szempontok között olyan, amit a tanítási gyakorlatunkban valóban hasznosnak, előremutatónak érzünk, tegyünk az érvényesítésére egy kísérletet.

ban ezekhez rendkívül nehéz hozzáférfni. Ennek oka egyfelől az a széles körben ismert és ezért itt hosszabban nem elemzett tény, hogy diákja-

ink nem tudják elolvasni a szöveget,¹ és ha mégis megteszik, nem értik, így aztán értelemszerűen nem is szeretik. Ez felveti a témában felmerülő egyik legsúlyosabb kérdést: szabad-e a szöveg órai jelenléte nélkül irodalmat tanítani? A kérdésre adott válaszok széles skálán mozognak.

¹ Az Oktatási Hivatal összefoglaló jelentése szerint a PISA-felmérések további tendenciaszerű romlást mutatnak az olvasott szövegértési kompetenciák terén. (https://www.oktatas.hu/pub_bin/dload/kozoktatasi/nemzetkozi_meresek/pisa/PISA2020_v6.pdf) Miközben a hazai és nemzetközi felmérések átlagosan 20-25%-ra teszik a funkcionális analfabéták számát az országban. (Vö. *Csoma és Lada*, 2002).

Többen törnek lándzsát a részletek tanítása mellett (Cserhalmi, 2000, 54. o.), míg a hétköznapi gyakorlatában a pedagógus, bármennyire is tiltakozzon ennek kimondása ellen,

rendszeresen tanít történeteket, magának az irodalmi szövegnek a jelen-

léte nélkül. Ennek oka abban keresendő, hogy a teljes tantervi szövegtananyag elolvasása egyszerűen nem várható el a diáktól, a 2020-as NAT pedig tovább növelte a mennyiséget.

Ha a tanár hajlandó legyőzni zsigeri – és különben teljesen természetes – bölcsészidegenkedését, akkor a szövegrészleteken keresztül megvalósuló műismeret olyan lehetőségeket rejt, melyekre azonnal nem is számíthatunk. A sikerhez persze meg kell ragadnunk minden rendelkezésre álló lehetőséget a képregénytől kezdve az illusztrációs feladatokon keresztül a parafrázisig.

A nehézségek másik nagy csoportját egy szemléletbeli probléma hozza létre. A pedagógus eleve drámai szöveggént interpretálja a *Csongor és Tündét*. Ennek oka, hogy a középiskolai fogalomhasználat során értelemszerűen a gyakorlati szempontokat tartja szem előtt, így a szöveg terjedelme és formája miatt automatikusan drámaként kerül tárgyalásra, esetleg kiegészítve a széljegyzettel, hogy beszédmódja erősen lírizált, ami a diákok számára amolyan „furcsán beszélő színdarab”-ot jelent. A módszertani gyakorlatban természetesen léteznek lírai és drámai szövegeket elemző eljárások, ezek azonban

viszonylag nehezen ötvözhetőek, következetes használatuk pedig könnyen szétszálazhatja a szöveget lírai és drámai részekre, azt a benyomást keltve ezzel, hogy sehová

sem tartozó,rontott szöveggel van dolgunk. Tovább erősítheti ezt a hatást, amikor a tan-

óra során világossá válik, hogy a *Csongor és Tünde* esetében a drámai művek feldolgozásakor bevett elemzési módszerek nem alkalmazhatóak igazán sikeresen. Bajosan és csak igen erőltetetten jelölhetőek ki például a dráma klasszikus szerkezeti egységei a darab körkörössége miatt, sem hagyományos értelemben vett konfliktusa, sem tetőpontja nincsen – még a drámapedagógia eszköztára is részben csődöt mond itt.

A jelenleg hatályos magyar nyelv és irodalom kerettanterv² nyolc tanórát szán Vörösmarty megismerésére, ebben pedig hat nagy formátumú lírai mű mellett képviseli a *Csongor és Tünde* tárgyalását, ami nyilvánvaló képtelenség. Ennek ellenére javasolom, hogy időzzünk el a szövegnél, abban a reményben, hogy a fent leírtaknak megfelelően olyan irodalmi ismeretekhez is hozzásegíthet minket a mű tárgyalása, amik távolabb esnek a szigorúan vett magyar romantika témakörétől.

A *Csongor és Tünde* alábbiakban következő újraolvasásának az lenne a tétje, hogy sikerül-e a tanórán a művet olyan *koherens szöveggént* felmutatni, ahol a műnemi és műfaji kihívások nem hátráltatják az egészséges értelmezést, hanem éppen egymásra játszásukban tárul fel egy harmadik, összetettebb jelentés, ami egyszersmind

² https://www.oktatas.hu/koznevelas/kerettantervek/2020_nat/kerettanterv_gimn_9_12_evf

indokolttá tenné közös jelenlétüket. *Ennek érdekében a szövegben működő szimbólumok részletes vizsgálatára, illetve a történet alapját képező mese és a dráma mitikus jelentésének kapcsolatára helyeztem a hangsúlyt.* Fontos szempont továbbá, hogy a szakirodalomban gyakori, jellemzően három világszintet megkülönböztető értelmezésekkel részben vitázva a három szintet nem tovább bontani, hanem épphogy közelíteni igyekszem egymáshoz, abban a reményben, hogy így könnyebben feltáruulhat valódi természetük. Ezeket a nézőpontokat alkalmazva igyekszem körüljárni, miért és hogyan lehet érdemes tanítani a *Csongor és Tündét*.

A ROMANTIKA EPOSZIGÉNYE. MŰFAJ ÉS BESZÉDMÓD

Elöljáróban fontos jelezni, hogy a *Csongor és Tünde* sajátos keletkezéstörténete, műfaja és beszédmódja mellett felvethető a korszakolás problémája is. Megfontolandó, hogy a *Csongor és Tündé* a romantika és a népiesség közti, egyfajta kapocsként tekintünk (Gere, 2013, 52. o.). Tisztázni kell azonban, hogy ez a határszerep, ami az értelmezés során a darabot még sok más szempontból is jellemzi majd, egyben el is távolítja a klasszikus romantika és népiesség fogalmainktól. A *Csongor és Tünde* újraolvasásának egyik legnagyobb buktatója lehet, ha nem tud távol tartani magától egyfajta rossz népiesség-olvasatot, amit elsősorban Balga nyelvi meghatározottsága közvetít az olvasó felé. Ha megadjuk magunkat

annak az olcsó értelmezésnek, amit a nevetséges paraszt figurája, a repülő sült galamb vagy a vicceskedő házastársi erőszak első pillantásra felkínálnak, a teljes dráma könnyen rossz népszínművé degradálódhat. Mindez persze nem jelenti, hogy Balga ne lenne szerves része a mű szerkezetének. Földhözragadtsága nélkül a szöveg világszintjei nem is léphetnének játékba egymással. De azt ezzel együtt is érdemes tudatosítani, hogy a mű elsősorban filozófiai alkotás és ennek alárendelődik nemcsak a dramaturgia, amiről természetesen még részletesen lesz szó, de maga a történetmondás is.

A népi töredékekre alapozott epika nem csupán bevett szövegképző eljárása volt a korszaknak, de gyakran a műalkotás elvárt eleme is (*Dávidházi*, 2004, 130. o.). A *Csongor és Tünde* ismert kapcsolata a korábbi *Árgirus kináltyfával* mégis több szempontból kivételnek tekinthető. Egyfelől, ahogy arról később részletesen szó lesz, az *Árgirus-történet* nem annyira saját

egyik legnagyobb buktatója lehet, ha nem tud távol tartani magától egyfajta rossz népiesség-olvasatot

történetével, hanem inkább a varázsmese ethoszával szabályozza a darab cselekményének alakulását,

másfelől pedig, és ez a fontosabb, a *Csongor és Tünde* eleve nem is törekszik a szövegvelőzmény megújítására – eszközként használja fel, hogy felmutasson mögötte egy másik jelentésréteget. Egyedülálló kísérlet ez, hogy a költői beszédmód révén újrateremtse egy rendkívül homályos és távoli magyar ősmítoszt, melynek alapotívumait a népköltészetben, azon belül elsősorban a népmesekincsben reméli felfedezni.

Gyulai szerint az *Árgirus* feldolgozását ennek elkészültét megelőzően tíz éve tervezte már a költő (1985, 33. o.), vagyis bőven a *Zalán futása* előtt létezett már egy koncepció. Hogy a nemzet ősi mítoszkinccse egyedül a népi kultúrán keresztül válhat hozzáférhetővé, általánosan elfogadott nézet volt a korszakban, Vörösmarty újítása abban áll, hogy a népmesére nem maradékként, nem egy teljes ősi mítoszvilág cserépdarabjaként tekint, ezért nem is rekonstruálni akarja azt. A *Csongor és Tünde* sokkal inkább mélyfúrás, ami az *Árgirus históriájában* nem vázlatot lát, nem feldíszítésre váró alapötletet, hanem őseredeti tartalmakat, aminek szimbólumaiból, eseményszerkezetéből, mint valamiféle kódból hívhatóak elő az ősköltészet mítoszvilágának jellegzetességei. Nem újjáépítés, hanem keresztülolvasás történik, mintha *Árgirus* történetében eleve meglett volna minden, amihez mi már csak a *Csongor és Tündén* keresztül férhetünk hozzá. Mikor Vörösmarty belefogott a kísérletbe, hogy klasszikus görög-római mintájú és nemzeti témájú eposz helyett nemzeti ősköltészet teremtsen egy mese alapján, az első mozzanatok vélhetően azonnal nyilvánvalóvá tették számára, hogy új műfajra is szüksége lesz.

Ezen a ponton érdemes visszatérnünk a darab taníthatóságának egyik problémás aspektusához. Az irodalomtanítás értelemszerűen igyekszik kerülni a kivételeket, olyan terminológiára van szüksége, ami a természettudományok analógiájára, képes meghatározni egy adott mű felismerhető jellegzetességei alapján annak műfaját. A

Csongor és Tünde formabontó műnemi viselkedése okozta besorolási problémát feloldja a drámai költemény műfaji kategóriája. Definíciója szerint jellemzően erősen lírai, de drámai formában írt műveket jelentene, amelyeknek azonban legfontosabb közös jellemzője a filozófiai telítettség, a létkérdések vizsgálata, vagyis a definíció tematikusan alkalmaz műfaji megkötést, aminek abszurdítását jól mutatja a konkretizálásra törekvő *emberiségköltemény* megnevezés is.

Tény, hogy a *Csongor és Tünde* szerkezete valóban zavarba ejtő. Drámai formája ellenére beszédmódja olyan fokon lírai,

ami folyamatosan kizárja az élőbeszéd-szerűséget, tehát a drámához kapcsolódó klasszikus szerzői alapállás, vagyis, hogy a szerző elrej-

tőzzön közönsége elől (Frye, 1998, 210. o.), teljesen lehetetlenné válik. Sőt a szöveg erős és rendkívül tudatos líraisága valamilyen formában visszajátssza a költőt a színpadra, és a néző bizonyos értelemben a lírai beszéd kihallgatója lesz, hátulról nézi a jóst, a varázslót, aki a világ titkait mormolja maga elé. Ez a beszédhelyzet ténylegesen meg is jelenik az ötödik felvonásban, amikor Ilma és Tünde az Éj monológiát hallgatja ki:

Ilma Érthetetlen hangokat
mormol ajka.

Tünde Álmodik
S a pataknak elbeszéli
halhatatlan álmait.

Hogy az Éj pontosan milyen értelemben álmodik, arra a későbbiekben még vissza-

térünk, ezen a ponton csupán azt szükséges rögzíteni, hogy a beszélői pozíció semmi esetre sem a drámáé. Tévednénk ugyanakkor, ha a lírikus beszélő pozícióját erőltetnénk a szövegre. A valóságban furcsa és izgalmas beszédhelyzetről van szó, és eredetileg ez sarkallhatta az irodalomtörténetet, hogy drámai költeményről és a romantika kevert műfajairól beszéljen a *Csongor és Tünde* kapcsán. Minket most jobban érdekel, hogy milyenné formálja ez az átmenetiség a költő és közönsége közti kapcsolatot. Leginkább az lehet az érzésünk, hogy kinyilatkoztatást hallunk, amit mégsem nekünk szánnak, a *Csongor és Tünde* elbeszél a hallgatók feje felett, ha úgy tetszik, háttal beszél. Bár ez, a hétköznapiától elidegenített beszéd a 19. század színházában általános volt, észre kell vennünk, hogy a szöveg rá is játszik erre az antidrámaiságra. A szereplők feltűnően sokszor hallgatják ki egymást, vagy beszélnek el egymás mellett, de mindezt nem a színházi dramaturgia szabályai szerint, a komikus hatás vagy a konfliktus fokozása érdekében teszik. Mintha a hang egyedi szabályoknak engedelmeskedne a darab világában, abban pedig, hogy mi és kinek a számára válik meghallhatóvá, izgalmas lehetőséget jelent a lírizált és a hangsúlyosan nem lírikus beszédmodd egymás mellé játssza. Gondoljunk csak Csongor és Balga dialógusaira.

Azért fontos mindez, mert egyfelől ékes példája lehet a tanórán a műnemi besorolás viszonylagos önkényességének, másfelől rámutat, hogy a mindenkori

a mindenkori alkotó nem az irodalomtudomány kategóriái szerint alkot

alkotó nem az irodalomtudomány kategóriái szerint alkot, hanem olyan beszédmodot keres, ami hitelessé teszi a szöveg szándékát.

A MITIKUS SZINT RECEPCIÓ-TÖRTÉNETÉHEZ

„*Vörösmarty a régi magyar hagyományból öröklött mesei keretet a saját életközdelmeivel hitelesült keserű bölcselő költészettel tölti ki.*” (Nemeskürty, 1997, 38. o.) Ez az olvasat majdnem egy évszázadon át meghatározta a darab értelmezését, és alapvetően megakadályozta, hogy a *Csongor és Tündét* autonóm szöveggként értékeljük a hagyományban betöltött

szerepének hangsúlyozása helyett. Eszerint ugyanis a mesei keret valamiféle kitöltésre, beteljesítésre szorul,

hogy az irodalom valódi anyagává váljon.

Az értelmezésben a fordulatot a szöveg mitikus síkjának előtérbe állítása hozta meg. A szakirodalom sokféle módon megközelítette már ezt a kérdést; közös kiindulópontnak tűnik Fried István felosztása. A *Három ellenző világ* című tanulmányában (Fried, 1980, 16–24. o.) három jelentés- és világsszintet különböztet meg a szövegben. Egy földi, hétköznapi világot, egy mesei szintet és a mítosz létszintjét. Ez a megközelítés rendkívül meggyőző, és sok problémát megold a szöveg dramaturgiai és motivációs nehézségeiből, melyeket a korábbi szakirodalom előszeretettel sorakoztatott fel a szöveg színpadi alkalmatlanságának bizonyítékaként (Gyulai, 1985, 186. o.).

A további értelmezéstörténet szempontjából elvitathatatlan Fried megállapításainak fontossága, most mégis az elmélet korlátaira szeretném felhívni a figyelmet. A három világ ilyen szisztematikus és merev szétválasztásának ugyanis vannak problematikus következményei. Vegyük példaként a mitikus szinten mindenképpen központi szimbólumnak számító aranyalmafa kérdését. Fried szerint az almafa a földi létben almafa, a mese világában a vágyott és megvédelmezendő csodagyümölcs termőhelye, a mitikus szinten pedig a világ tengelye, maga a világfa. Ehhez hasonló módon társít a tanulmány három szerepet Mirigynek vagy az

a földi és a mitikus világ közti
átjárás nem beavató funkcióváltásokon vagy a cselekmény
sarokpontjain dől el

ördögfiaknak is. A szöveg azonban aligha támasztja alá a három világ ilyen határozott elválasztásának lehetőségét, hiszen az első felvonásban az érkező Csongor meglátja a fát és így szól:

Csongor: „*Ah, de mit látok? középen
Ott egy almatő virít,
Csillag, gyöngy és földi ágból,
Három ellenző világból,
Új jelenség, új csoda.*”

Vagyis a vándorútjáról hazatérő fiú, aki az egész mű során kétségbeesetten igyekszik majd eljutni a vágyott boldogsághoz, a létezés mitikus szintjére, megpillantva az aranyalmafát minden különösebb nehézség nélkül rávágja, hogy szüleinek kertjében bizony a germán mondavilágból jól ismert világfa áll. Milyen pozícióból szólal meg itt Csongor a hármas felosztás szerint? Ekkor még igen keveset tudunk róla, és bár nemcsak vándorútja, de hazatérése

is megengedi, hogy a mesei szinten foglaljon helyet, a szövegnek ezen a pontján még semmi esetre sem lehet részese a mitikus szintnek. Ha tehát felismeri a fát, abban annak a bizonyítékát kell látnunk, hogy a földi és a mitikus világ közti átjárás nem beavató funkcióváltásokon vagy a cselekmény sarokpontjain dől el. A váltások ennél jóval strukturálatlanabbak és esetlegesebbek, mintha a mese elemei időnként felvillantának a mitikus szint jelenlétét.

A hármas felosztás arra mindenképpen alkalmas, hogy di-

ákjaink maguk földeríthessék a szöveg jelentésszintjeinek szerkezetét. A szereplők, tárgyak, motívumok elhelyezése a három világ-

szinten nem különösebben nehéz feladat, de felvethet ennél jóval fontosabb kérdéseket: pontosan *hogyan kapcsolódnak* össze egymással a szövegszintek, avagy *hogyan köthetőek össze* egymással. Azt feltételezem, hogy egy ilyen feladatblokk után a tanórán is kiderülne, hogy a *Csongor és Tünde* három jelentésszintje nem zárt blokkonként elkülönülve, hanem folyamatos átjátszásban, mozgásban teremti meg világának sajátos, mitikus és álomszerű alaphangulatát.

ÁRGIRUS HISTÓRIÁJA

A mesei szint elemeinek felismerésével van a legegyszerűbb dolgunk, ugyanis ehhez rendelkezésünkre áll Gersei Albert bizonytalanul datálható 16. századi szövege, *História egy Árgirus nevű királyfiról és egy tündér szűz leányról* címmel. A szövegkritikai kiadás igazi filológiai útvesztőt tár fel,

sem a szerző, sem a keletkezés időpontja nem igazolható biztonsággal.³

Az első szembeszökő különbség a széphistória és a *Csongor és Tünde* története közt a helyszín leírása. Aclethon király kertjében járunk, amely Tündérországban van valahol. Vörösmarty semmilyen a térre vonatkozó információt nem ad; Csongor már mindenütt járt a világon, és most hazatért. A szerelmesek egymás utáni kutatásának öröktől való jellege sem a históriából való, a fa nem Árgirus miatt

nő az udvaron, és a tündérlány sem indokolja a jelenlétét. Érdekes elem, hogy a hét hattyúból Árgirus találomra ragad meg

egyét, vagyis bármelyik tündérlány iránt szerelemre lobbánhatna. Ebből az esetlegességből őriz valamit Csongor figurája is. Ledér vagy a kút leányalakja azért lehetnek a csábítás eszközei, mert míg Tünde Csongort keresi, addig Csongor magát a szerelmet, aminek nem tud nevet adni.

Horváth János 1942–44-es előadásában igen lelkiismeretesen végigszemlézi az *Árgirus-história* és a *Csongor és Tünde* kapcsolatát, és bár főként a szereplőkre és helyszínekre koncentrál, az elbeszélés modorát illetően úgy fogalmaz, Gergei profánsága, nyersége helyén Vörösmarty eszményi, szellemi, tiszta szerelmet fest (*Horváth*, 1969, 73. o.). Valóban szembeűnő, hogy a história igen nyíltan közli a szerelemben eltöltött éjszaka eseményeit. Elhangzik többek között „*Venusnak játéka*”,

míg Tünde Csongort keresi, addig Csongor magát a szerelmet, aminek nem tud nevet adni

illetve a szüzesség elvesztésére utaló – „*vérem kiontását tőled én nem szánom*”.⁴ Vörösmartynál sokkal óvatosabb körülírással találkozunk, bár Mirigy szövegébe beíródik az aktus ígérete, ahogyan majd később látni fogjuk. A megfogalmazás módjától függetlenül az, hogy Csongor és Tünde között valóban történik-e testi érintkezés, korántsem lényegtelen kérdés (*Zentai*, 2007, 170. o.). Az aranyalmák ugyanis az együtt töltött éjszaka után a fán maradnak. Érdekes értelmezési lehetőséget

nyújthat, ha az almák éppen az aktus hatására maradnak a fán, vagyis megtapadnak, és nem tűnnek el, ahogyan ezt normális

ciklusonként különben megteszik. Azért is lényeges ez a kérdés, mert az öreg király – akinek a románc klasszikus szabályai szerint (*Frye*, 1998, 160. o.) meddősége miatt lenne szüksége a hős közbelépésére – Gergei történetében igen megőrül az almáknak. Ez pedig bizonyíthatná a fentebb vázolt értelmezést, ha a figura Vörösmartynál egészében nem hiányozna.

A hármas útra vonatkoztatható szöveghelyeket meg tudunk jelölni a históriában is. „*Az változóhelynél ott megtalálisz*”⁵ búcsúzik a tündér Árgirustól, csakhogy odáig ember nem juthat el. A változóhely jelentősége kiemelt fontosságú, nemcsak iránymutatásként hangzik el, a hős kutatását segítő javaslatként, (*Propp*, 1975, 45. o.) de azt a pontot is jelölheti, ahol a hős új státuszba és ezzel a másik világba is át-

³ Internetes kritikai kiadás: <http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tkt/argirus-historiaja/pr01.html>

⁴ Gergei Albert, *Árgirus históriája*, 65. versszak.

⁵ *Uo.*, 79. versszak.

léphet. A változóhely szép kert, ahol olvasztott rézszínű folyó csörgedez, innen kapja a nevét. Világos, hogy a változóhely is áttételes jelentést kap, a hármas út a döntés helyszíne, a lelki változása, ahol a boldogság elérésére irányuló utak találkoznak. Csongornak azonban a kör közepén kellene továbbhaladnia.

Egészében megtartja Vörösmarty az álom-motívumot, igaz ennek is szétbontja a szereplőit. Az özvegyasszony álruhájába

Mirigy bújik, a
Balgának öltözött
Kurrah pedig csu-
pán nem ébreszti
fel gazdáját ahe-
lyett, hogy ő maga

altatná el. Annnyiből okoz a csere feltűnést a két szöveg között, hogy az Árgirusnak szánt homályos utalás a tündértől, miszerint kardját a kisebbik helyről a nagyobbikra akassza, meglepő módon szó szerint megvan a *Csongor és Tünde* szövegében, a negyedik felvonásban, akár valami varázsigé.

Irma: „Mond, hogy egy szeggel magasbra, villogó kardját akassza”

Gergei még segít a kód megfejtésében. Eszerint a nagyobbik szeg Árgirus nyaka, a kisebbik pedig a szolgálé, akinek a királyfi annak rendje-módja szerint ki is oltja az életét. Csongor azonban olyan hirtelen támad a Balgának öltözött Kurrahra, mint aki nagyon is jól ismeri Árgirus meséjét, más oka ugyanis aligha lehet rá, hogy a mondottakból a szolga bűnösségére következtessen. Még ha számíthatott is arra Vörösmarty, hogy közönsége jól ismeri a történetet, igazán különös ez a reakció. Felmerülhet, hogy rejtett kódról van inkább szó,

ami csak a másik szövegen keresztül válhat hozzáférhetővé.

Összességében a históriát olvasva az az ember érzése, hogy a mese világos, lineáris szerkezetét a *Csongor és Tünde* szándékosan kanyarítja újra meg újra körkörökre. Egyértelmű például, hogy az ördögfiak és varázsszerszámaik a ravaszsággal elnyert mágikus háttér epizódját töltik be, így viszik előre a cselekményt. Ezzel szemben Kurrah, Bez-
zeg és Duzzog vélhetően már a cselekmény

a mese világos, lineáris szerkezetét a
Csongor és Tünde szándékosan kanya-
rítja újra meg újra körkörökre

kezdeté előtt funk-
ciót hordoztak, hi-
szen Csongor érke-
zésekor Mirigy már
a fához van kötve.

Az ördögfiak beírása

a történetbe újra és újra megtörténik, szándékuk ellenére segítő, majd akadályozó és végül újra segítő szerepben, ami látványosan továbberosítja a drámai szerkezet körkörösségét, tükrözhetőségét. Nehéz lenne amellet érvelni, hogy Vörösmarty nem szándékosan alakítja a történetet önmagába visszatérő, centripetális szerkezetté (ld. Frye, 1998, 293. o.).

Említettem már, hogy a *Csongor és Tünde* teljes szövegének elolvasását valószínűleg hiábavaló lenne megkövetelni a diákoktól, és talán hiba is. Az Árgirus-história régies nyelvhasználata mellett egészében szintén túl hosszú, azonban a belőle készült feldolgozások között könnyen találhatunk olyat, amely tanórai felhasználásra alkalmassá teszi a mesét.⁶ A rajzfilm elegendő kiindulópontot nyújt ahhoz, hogy a diákok maguk gyűjtsék össze a szereplőket, mesei kulcsjeleneteket, és ezeket összekössék a

⁶ Richly Zsolt 2003-as *Árgélus királyfi* rajzfilmje elérhető a Magyar Televízió archívumában.

Csongor és Tünde kijelölt szövegrészleteivel. Az előzőekben részletezett szövegösszefüggések nagyobbik részét saját tanulói felismerésként segíthetjük napvilágra, ami értelemszerűen hasznosabb, mint a pusztán tanári magyarázat.⁷

A MITIKUS SZIMBÓLUMOK MŰKÖDTETÉSE

A továbbiakban – hasznosítani szándékozva a fentieket – a darab hagyományos, cselekményközpontú elemzése helyett a szöveg szimbólumainak közelebbi vizsgálatát javaslom egy esetleges tematikus terv alapjaként. A *szimbólum*

kifejezést abban a klasszikus értelmében használok a továbbiakban, misze-

rint az a képet egy érzékfeletti ideával kapcsolja össze, és ezzel azoknak egyetemességét hangsúlyozza (*Lajosi*, 2001, 68. o.). Ez esetben ráadásul olyan szimbólumokkal lesz dolgunk, amelyek, bár önmagukban nem számíthatóknak könnyen hozzáférhetőnek, rendszeres világ-irodalmi jelenlétük során bizonyos rutinra tettünk szert a megfejtésükben

1. A Világfa és aranyalmák

A mitikus motívumokat bizonyos értelemben összefogja a dramaturgiai és nyelvileg is középpontba állított aranyalma. Látványos példája annak, hogyan válik a jellegzetes naiv mesei elemből mitikus szimbólum, ahogyan persze arra is,

milyen alakokat vehet fel a mitikus, miattát átmegy a meseibe. A világfa motívuma közismert az európai mitológiákban, közös bennük, hogy a fa a világok közti átjárhatóságot, egyben az univerzális természeti rendbe vetett hitet képezi le. Közülük a legismertebb az Ygdrassil, ami gyökereivel és ágaival tartja egyben a fizikai világok sokaságát. Törzse körül terül el az emberek világa, és odújában éli túl az első emberpár az istenek alkonyát (*Dörmötör*, 1995, 20. o.). Az Árgirus-történetnek, ahogyan számtalan más népi alapmesének, almafája őrzi ennek az ősfának az archetípusát, de a *Csongor és Tünde* szövegében,

a fa gyökereit rágják egészen a Ragnarökig, de soha nem érnek munkájuk végére

ben, az ötödik felvonásban, az azonosság explicit módon kimondottá is válik. Ezzel a szöveg általános érvényűként jelenti ki

és tartja fenn a kapcsolatot a mese és a mítosz világa között.

Mirígy: „Ág, ki hitvány görbe ág vagy,
Hol pokolban ágaznál el,
Hogy gyöködhöz nem jutok?
Vagy kívánod, ezt a földet
Hogy keresztül vájjam érted!
Megteszem!”

A skandináv mondák szerint a világ kőriskáját alvilági lények, szörnyű kígyók sokasága pusztítja. A fa gyökereit rágják egészen a Ragnarökig, de soha nem érnek munkájuk végére. Úgy tűnik, Mirígy szerepében a mesei szint minden ártó szándéka egyesül, de ha ezen kívül egy mitikus ősgonosz attribútumait is birtokolja, akkor a motivációját firtató, már említett

⁷ Én a szerelmes éjszakát, a hármas utat és az ördögök szerepét szoktam szövegszinten is kiadni összehasonlításra.

dramaturgiai kifogások egyből okafogyottá válnak, ahogyan senki nem tenné fel azt a kérdést sem, hogy milyen szándékkal rágcsálják a kígyók az örökkévalóságig a fa gyökereit, hiszen a válasz maga az ártó szándék (első felvonás).

Csongor: „*Csillag, gyöngy és földi ágból,
Három ellenző világból,
Új jelenség, új csoda.*”

A szakirodalom által egyik leggyakrabban idézett szövegrészletben nemcsak a fa világokat összekapcsoló funkciója válik egyértelművé, de érdekes olvasati lehetőségeket nyújt a három világ természetét illetően is. A gimnazisták számára tált olvasat szerint (ld. *Kerényi*, 2005) a felsorolás az elemekhez köthető,

amennyiben az éteri világot az égből a csillag, valamiféle köztes dimenziót a vízből az

igazgyöngy, úgy anyagi-fizikai valóságunkat a föld reprezentálja. Érdemes lehet összehangolni ezt az állítást Fried István korábban már emlegetett megközelítésével (*Fried*, 1980). A három világ kétféle magyarázata szerkezetileg teljes mértékben egybeesik. Ahogyan a földi világban a víz visszatükrözi az éjszakai égbolt csillagait, úgy viszonyul a szerkezet a valóság elemeiből építkező mítoszt visszatükröző meséhez. Éppen ez az összefüggés mutat rá, hogy a három világszint statikus szétválasztása akadályozhatja a mélystruktúrához való hozzáférést.

És végül, hogy a *Csongor és Tünde* almafája a világok közti átjárásért is felel, azt a szöveg az első felvonásban szintén explicit kijelenti.

a földi világban a víz visszatükrözi az éjszakai égbolt csillagait

Tünde: „*E kies fát mily hiába
Ültetém vad föld porába,
Kedvesemre nem talállok.
A fa kincseket terem,
A fű kincs, a szerelem,*”

A szerelmesek világát összekötő epifánia-pontot, a bepillantás lehetőségét az istenbe az aranyalmafa teremti meg, de nem a romantikus szöveghagyomány tipikus átjárójaként viselkedik, amire fel lehet mászni, vagy aminek át kell bújni a gyökerei között,⁸ hanem a szöveg tanúsága szerint, Csongor figyelmét kell felkeltenie. A ciklusban bolyongó ember ugyanis önmaga erejéből nem képes hozzáférni az életén túli világhoz. Mégis rajta múlik,

hogy életre kelti-e az aranyalmákat, melyek az egyedüli utat kínálják az ő életén túlmutató világ felé.

Ezzel el is érkezünk az aranyalmák problémájához. Az almák szemiotikája végtelenül sokféle és szerteágazó, itt első sorban mégsem bibliai vagy mitologikus ismereteinket kell mozgósítanunk. A bűnbeesés vagy a Hesperidák a nyilvánvaló kapcsolatuk ellenére sem biztos, hogy hatékonyan segítenék a kép értelmezését. Találó módon egy viszonylag hétköznapi metaforát kell kibontanunk az értelmezéshez. Az aranyalmák, melyek a két világot összekötő fán teremnek, nem mások, mint Csongor és Tünde szerelmének gyümölcsei. Izgalmas példája ez a köznyelvi metafora egyértelmű mitikus eredetének. A fához hasonlóan az aranyalma mitikus jelentésszintje is beíródik a szövegbe, de

⁸ Nyilván az sem véletlen, hogy Mirigy éppen ezzel próbálkozik.

sokkal kevésbé feltűnő módon Mirígy elejtett megjegyzéseiben, az első felvonásban:

Mirígy: „*Három izben elvirágzik*

*Ez naponnan, este rajta,
Mint a szűz emlői bimbók,
Oly kis almák duzzadoznak.*

...

*Mint mondtam, az éj ha jő,
Érni kezd a fán az alma,
S mint egy most szült lánykafő,
Oly arannyá duzzad halma.”*

A szüzesség és a szülés, a virágzás és a megérés magában is nyilvánvalóvá tenné az almákhoz kapcsolódó

áttételes jelentést a létezés ciklusában, ráadásul az almák csak akkor maradnak a fán,

ha Csongor és Tünde együtt töltik az éjszakát. Mirígyet az teszi egyértelműen démonikusá, hogy tudja mindezt, és hogy célja éppen az almák megszerzése vagy legalábbis az almaérés megakadályozása, amiről fiatalságának visszaszerzését reméli.⁹

Mirígy szándéka tehát a létezés láncának megszakítása, ezzel pedig funkciójában Madách Luciferéhez közelít.

2. Az álom

A mesei hős elé állított próbatétel jellegzetes esete, hogy nem szabad elaludnia.

A hős ilyenkor rendszerint elalszik. Amíg Árgirus kiválasztottságát éppen azzal bizonyítja, hogy nem alszik el, és megragadja az

egyik hatyút, addig Csongor komoly erőfeszítései ellenére is elalszik a fa tövében.

A varázsmese szabályai szerint ezzel le kellene maradnia a Tündével való találkozásról, mégsem ez történik. A szövegben megkettőződik az álom-jelenet, és csak a második alkalommal, a negyedik felvonásban jár az említett következményekkel. Mivel ennek az ellentmondásnak a feloldására a szöveg semmilyen lehetőséget nem kínál, arra kell gyanakodnunk, hogy az álom itt nem a klasszikus mesei funkciójában szerepel.

Ahogy korábbi esetekben, itt is egy dramaturgiai képtelenség segít a megértésben.

Csongor komoly erőfeszítései
ellenére is elalszik a fa tövében

Csongor minden alkalommal álmból felriasztva látja Tündét,¹⁰ úgy is utal rá, mint akit álmaiban lát. Ha ehhez

hozzá vesszük, hogy az első felvonásban Csongor elalszik a fa alatt, majd az ötödikben ugyanott felébred, akkor érvényes olvasattá válhat, miszerint Csongor végig álmodik (l. második felvonás):

Csongor: „*Mint sugár, mely egyik égből,
Egy világi messze végből,
Más világba szökve hat,
Jöttem, vagy csak álmodtam...*”

Csongor beszédmódjára különben is jellemző, hogy bizonytalan az érzékeiben, gyakran megkérdőjelezi, ami előtte van, nehezebbé esik pontosan szétválasztani a valót az elképzelttől. Zentai Mária tovább-

⁹ „*Tán lehull a kor homálya, Almádat ha ízelem.*” Mirígy szavait különösen pikánsá teszi, hogy bár nincs rá megőrző adat, hogy Vörösmarty ismerte-e a germán mondavilág történeteit, egy skandináv történet szerint, amikor Loki ellopta az istenek aranyalmáját, azok öregedni kezdtek, vagyis elvesztették halhatatlanságukat. Az aranyalma archetípusa tehát fenntartja a kapcsolatot a továbbélés lehetőségeivel, és ami az istenek számára örök élet, az a halandók számára a szerelem. l. Dömötör, 1995, 48.

¹⁰ Először a fa alatt ébreszti fel Tünde, a hajnal országában nem is találkozhatnak. A harmadik találkozást Csongor átalussza, a negyediknél ismét Tünde kelti fel.

megy, rámutat, hogy Csongor a cselekmény minden lényeges pontján elalszik, ha pedig mégis ébren van, rendszeresen rossz döntéseket hoz (*Zen-tai*, 2007, 172. o.).

Vagyis az álom, a fához hasonlóan kozmikus méretűvé növekszik, az olvasás szervezőelve lesz. Dramatur-

giailag valóban teljesen értelmezhetetlen, hogy Tünde miért kötözteti a manókkal a fához Csongort (ld. *Gyulai*, 1985, 176. o.). Az álom-motívum működtetése szempontjából azonban világos, hogy csak így tudja keretessé tenni a szerkezetet, ezzel együtt visszaállítani a világ rendjét, hiszen Csongor az általa szabadon engedett Mirigy helyére kerül.

3. A ciklus

A tavasz mítoszára jellemző újjászületés képei (*Frye*, 1998, 169. o.). nem a hagyományos módon jelennek meg a *Csongor és Tündében*. A szöveg nem felhívja a figyelmet a ciklikusságra, hanem olyan módon tartja azt homályban, ahogyan a cikluson belül kóborló Csongor érzékeli, megfoghatatlan, homályos rendezőelveként a világnak. Úgy is fogalmazhatunk, a szöveg nem teszi témájává a ciklust, de minden szintjén alárendelődik annak.

A *Csongor és Tünde* szerkezetét tekintve egyértelműen a ciklikusság a fő

szervezőelv. A klasszikus elbeszélések lineáris történetmesélésével szemben a ciklikus jellegű mű nem beszél el egy történetet, ha-

nem a világ működéséről árul el valamit, emiatt a befejezhetetlenség, elbeszélhetetlenség érzetét kelti. Éppen ezért a ciklikus szerkesztés nem

lehet pusztán szerzői szándék kérdése. Világos, hogy a halhatatlanság témájáról nem lehet olyan történetet elmondani, melynek eleje és vége van. A szövegnek ez a befejezhetetlensége még a legalapvetőbb mesei cselekményelemet, a szerelmek egymásra találását is képes transzformálni. Csongor és Tünde nem most találkoznak először, keresésük kozmikus és örökké tartó. Hétköznapi szóhasználatban: aki álmainkban él,¹¹ azzal már találkozunk (*Fried*, 2001, 82. o.).

A drámaszerkezettel kapcsolatban a szakirodalom alaposan körbejárta a körösség kérdését, ezért ezen a ponton csak utalunk rá, hogy a darab időszerke-

zete egy ún. kozmikus napot (*Kerényi*, 1992, 11. o.). ölel fel. Térben pedig ugyanaz a kerítés jellemzi, ami Csongor cél utáni kutatását is

kétségessé teszi.¹² A mesei hagyományhoz szintén szorosan kapcsolódó hármassal kapcsolatban is érdemes észrevenni, hogy Csongor kérdése, „*Ó, de melyik nem közép itt?*” (második felvonás), éppen arra a pontra vonatkozik, ahol áll. Az utazók egyértelművé teszik, hogy a három út

Csongor a cselekmény minden lényeges pontján elalszik, ha pedig mégis ébren van, rendszeresen rossz döntéseket hoz

nem most találkoznak először, keresésük kozmikus és örökké tartó

¹¹ „S aki álmainban él, A dicsőt, az égi szépet Semmi földön nem találtam.”

¹² Szabó Borbála 2016-os átdolgozásának találoán a *Kerengők* címet adta.

egyike sem vezet az égi széphez, de Ilma szavaiból úgy tudjuk, hogy a középső jut el a célhoz. Csongornak azért kell a kozmikus tágitott térben keringenie, hogy visszataláljon önmagához. Az a tény, hogy a hármas utat Csongor varázskörként látja, miközben az sem világos, hogy ő honnan érkezik,¹³ pontosan mutatja, hogy a hősnek ugyanúgy nincs rálátása a ciklusra, mint az olvasónak a saját létezésére. Ennek belátásával azonban a befogadó beavatottá válik, ebből a perspektívából mintegy képességet nyerve a mitikus szinthez való hozzáféréshez.

Igazat kell adnunk annak az állításnak, miszerint a dráma olvasásának nem juthatunk a végére (*Lajos*,

2001, 73. o.), ahogyan Csongor utazásának sincs meghatározott eleje és vége, ahogyan az Éj sem lesz megnevezve, és ahogyan monológja is

a cél hiányát hangsúlyozza. Tulajdonképpen az egyetlen konkrétan megnevezett fogalom, mely alapja lehet egy általános jelentés kialakításának, maga a szerelem.

Elsőre túlzásnak tűnhet ezeknek a kérdéseknek a felvetése a tanórán, de valójában diákjainknak számos mozgósítható ismerete van a témában. Ha nem is tanítotunk a germán mondavilágról, a Marvel

Thor-fimjeiből jól ismerik a világfát, a szivárványhidat és Lokit, a romantika világirodalmából sokat tudnak a világok közti átjárók működéséről, az álom-motívum pedig a mai napig termékeny vándortoposza az ifjúsági irodalomnak is.

A SZERELEM EREDETMÍTOSZA

„What people call ‘love’, is just a chemical reaction that compels animals to breed. It hits hard, then it slowly fades, leaving you stranded in a failing marriage.”¹⁴

„Love has meaning, yes. Social utility, social bonding, child rearing... We love

people who have died. Where’s the social utility in that? Maybe it means something more, something we can’t... yet understand. Maybe it’s

some evidence, some... artifact of a higher dimension that we can’t consciously perceive. I’m drawn across the universe to someone I haven’t seen in a decade... who I know is probably dead. Love is the one thing we’re capable of perceiving... that transcends dimensions of time and space. Maybe we should trust that, even if we can’t understand it yet.”¹⁵

leghatározottabban felvetik az anyagi és a szellemi világ kettősségének problémáját

¹³ Gere Zsolt tanulmányában Héraklész választásához, az Y-példázathoz köti a hármas út szerepeltetését. Ebben az összehasonlításban még feltűnőbb, hogy Csongor előtt nem két út áll, vagyis ő nem az egyikén érkezett, hanem a szerzői utasítás szerint fellép a hármas útra, belép a varázskörbe (Gere, i. m., 248. o.).

¹⁴ Rick and Morty, 2014 január, season 1, episode 6. – *ford.* Amit az emberek szerelemnek neveznek egy kémiai reakció, ami az állatokat szaporodásra kényszeríti. Keményen beüt, aztán lassan elhalványul, és ott hagy téged egy tönkrement házasságban.

¹⁵ Interstellar, 2014, ford. A szerelemnek van értelme, igen. Szociális haszna, szociális kötődés, gyermeknevelés. Szeretjük a halottainkat, milyen társadalmi haszna van ennek? Talán ez valami több, valami, amit még nem értünk. Valamilyen bizonyítéka a magasabb dimenzióknak, amiket nem vagyunk képesek tudatosan érzékelni. Keresztülutaztam az univerzumon valakiért, akit tíz éve nem láttam és valószínűleg halott. A szerelem az egyetlen számunkra is érzékelhető dolog, ami átlép időn és téren. Talán meg kellene próbálnunk bízni benne, akkor is, ha nem értjük.

A szándékosan mai középiskolások kortárs kulturális közegéből választott két idézet egymás mellett, jól mutatja, hogy a szerelem definiálására tett kísérleteink a leghatározottabban felvetik az anyagi és a szellemi világ kettősségének problémáját. Olyan nyilvánvalóan materiális és spirituális jelenség egyszerre, hogy bár a vele kapcsolatban megfogalmazott kérdések egyidősek az emberiséggel, megfogalmazásához semmivel nem jutottunk közelebb. A szerelem részletes eszmetörténeti összefoglalása egyértelműen túl nagy vállalkozás lenne és feldolgozhatatlan mennyiségű szöveget ölelne fel. Nagyjából körülhatárolhatónak látszik azonban egy szerelem-mitológia, ami az érzésnek önmagán és az érzőn is túlmutató jelentőséget tulajdonít, és látni fogjuk, hogy a *Csongor és Tünde* szerelemfelfogása kiválóan beillik ebbe a sorba.

A szerelem anyagi és szellemi kettősségéből fakad, hogy összeegyeztethetetlen önmagával. Miközben valóban a fizikai reprodukcióra igyekszik rákényszeríteni az alanyt, olyan lelki folyamatokat indít el, amiket az képtelen anyagi természetűnek tekinteni. Ezek alapján érthető, hogy a szerelem irodalmi leírásának legősibb és máig leggyakoribb alakzata az ellentét.¹⁶

A *Csongor és Tünde* nem kisebb kérdésre keresi a választ, mint az emberi élet értelmének, a boldogság elérésének módjára. Ez önmagában még nem emelné ki a létfilozófiák sokaságából, csakhogy a szöveg részben választ is kínál a kérdésre.

A darab szerint ugyanis az emberi élet célja a szerelem, vagy talán pontosabb, ha az mondjuk, a szerelem tartja meg az emberiséget a létezésben. A szövegbe számtalan módon újra és újra beíródik a szerelem elmesélhetetlensége. Abban, ahogy a szöveg nem előrehalad, hanem önmagát ismétli (*Lajos*, 2001, 75. o.), láthatóvá válik egy koncepció, mely a világirodalmat mint a szerelem megfogalmazására irányuló, ezért szükségszerűen sikertelen próbálkozások sorát értelmezi.

Szorosan a termékenység felől értelmezve a fogalmat, ahogyan a Rig-véda egyik teremtőhymnusza teszi, amikor a szerelmet az első létezőként írja le, az állítás logikailag megkérdőjelezhetetlen.

*„Meggzületett a szerelem, a lélek
magva és ura minden ösztönöknek,
nemlétig erő gyökerét a létnek
ma is a vágyban keresik a bölcsék”¹⁷*

A himnusz nem csupán első létezőnek tekinti a szerelmet, de a létezés előtti- nek, amiből a létezés vágya egyáltalán megszületik.

Egyedülállóan izgalmas kísérlet az anyagi és a szellemi paradoxon feloldására Schopenhauer híres tanulmánya (*Schopenhauer*, 1918), amely ráadásul nem spirituális, hanem nagyon is racionális kiinduló hipotézissel dolgozik. A szerelmet a faji akarat egyéni leképeződésének tekinti, így egyér-

¹⁶ Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris.
Nescio, sed fieri sentio et excrucior. (Catullus, LXXXV)
*/Gyűlölök és szeretek. Kérded tán, mért teszem én ezt,
Nem tudom, érzem csak: szerteszakít ez a kín./* (Ford.: Devecsei Gábor)

¹⁷ Szabó Lőrinc fordításában, in. Hans Joachim Störig: *A filozófia világtörténete*, Helikon, Budapest, 2005.
Fórizs László fordításában az utolsó sor: „Abban a vágy, mi föltámadt először”. In: *Rigvéda teremtőhymnuszok*. Szerk. Fórizs László. Farkas Lőrinc Imre kiadó, Budapest, 1995.

telmően függetlenül az egyént saját érzelmeinek következményeitől. Schopenhauer ezzel megoldja azt a problémát is, hogy az egyszeri szubjektum hogyan lehet képes a faj létezésének akár csak elgondolására, ha az minden tekintetben túlmutat az ő arasznyi létén. Eszerint a válasz szerint nem képes rá, öntudatlanul teszi meg, miközben azt hiszi, egyéni vágyai hajtják. Tanulságos párhuzamokat vonhatunk eddigi fejtegetéseinkkel, ha figyelembe vesszük például, hogy „*két szerelmes növekedő hajlama voltaképp már életakarata az új egyénnek, amit képesek és akarnak is nemzeni*” (Uo., 8. o.). Csongor is egy ilyen definiálhatatlan készletet hajtja keresztül a cselekményen, mindenfajta támpont nélkül hagyva a hőst. Csongor bolyongásának kozmikus jellegét szintén magyarázhatjuk úgy ebben a felfogásban, mint a végtelenhez viszonyított véges létező kitettségét,¹⁸ aki különleges módon mégis belelát, vagy inkább megsejt valamit az őt irányító folyamatokból és választ keres rájuk.

Erről a pontról válik nyilvánvalóvá a kapcsolódás a *Csongor és Tünde* egyetlen nagy szövegutódjával, *Az ember tragédiájával*. Bár kétségtelen, hogy Éva terhesége nem hoz semmilyen megbékítő fordulatot, éppen ellenkezőleg, a küzdelem örökévalóságát és az ellene való lázadás értelmetlenségét bizonyítja. Mégis a szöveg explicite kimondja, hogy Lucifer visszahőköl, amikor megsejti, milyen érzelmek kapcsolja össze az emberpárt. A szerelemnek ilyen határozott fókuszba állítása azért is

figyelemre méltó, mert bár bibliai történetről lévén szó a szöveg végig feltételezte ezt a végkifejletet, az mégis csattanószerűen hat. Az összevetésben kimondható, hogy a *Csongor és Tünde* végtelen sötétben pislákoló szerelem-fogalma, a mindent legyűrő és megrontó entrópia elleni egyetlen hatalom *Az ember tragédiájában* szintén legyőzi Lucifert,

a szerelmet a faji akarat egyéni leképeződésének tekinti

ahogyan pedig az a fentiekből következik, Ádám sem egyénként győzedelmeskedik, sőt

a saját szempontjából képtelenség lenne győzelemként értelmezni a jelenetet. Nem ő győz, hanem Lucifer veszít, az emberiség elnyeri a további létezés lehetőségét. Az irodalomtanítás kronologikus szemléletének egyik nagy problémája, hogy alig engedi meg a tematikus vizsgálódásokat – egy szerelem-tematikát azonban még így is össze lehet állítani a kilencedik-tizedik évfolyam tantervéből, aminek elegáns és nagyszabású lezárása lehet a *Csongor és Tünde* szerelemfelfogása. Annál is inkább megfontolandó ez a lehetőség, mivel az új érettségi feladattípusai között szerepel a tematikus esszé, aminek gyakorlati megvalósulásáról, gyakorlati példáiról még szinte semmit nem tudunk.

A MESE ÉS A MÍTOSZ

A mese műfajának újragondolására is szükség lehet, hiszen a mese nemcsak megőrzi a mitikus alakzatokat – ahogyan láttuk, maga Vörösmarty is az Árgirus-histórián keresztül fér hozzá a mitikus szint-

¹⁸ „*vágya ugyanis úgy viszonylott minden más vágyához, mint a faj viszonylik az egyénhez, tehát, mint végtelen a végeshez.*” Uo., 13.

hez –, de kötetlen formájának köszönhetően képes ezeket újraírni, kontextusfüggetlenül működtetni. A mitikus szint túlsúlya szembeötlő a darabban, ennek oka azonban nem az, hogy a filozófiai tartalom itt helyezkedik

el, hanem hogy a mesei szint eleve csak eszköz a mitikus felfedéséhez. A mese átmeneti

konstrukcióként működik (*Iser*, 2001, 42. o.), ami folytonos oda-vissza mozgásával tart fenn egy átjárót a valóság és a mitikus között. Elemeit természetesen a valóságosból nyeri, de alkalmazása ezen elemek „nem ugyanolyanként való visszatérése” (*Blumenberg*, 2006, 129. o.), ezzel pedig a mitikus játékba hozása. Így aztán jelentése sem a mese jelentése, csak lehetőség a mítosz jelentésének feldolgozására. Ezért van, hogy az explicit elmesélt mítosz az olvasó számára csak mese lesz, elveszti képességét, hogy önmagán túlra mutasson.

A három szint szerkezetének további feltárásához érdemes lehet segítségül hívni Iser híres hármasát, a valós, a fiktív és az imaginárius fogalmait

(*Iser*, 2001, 21. o.). Vítán felül áll, hogy a varázsmese lépten-nyomon bejelenti saját fikciójellegét, erre saját

eszközkészlete van, jellegzetes figurák, akadémikák, sőt jellegzetes szófordulatok is. Azonban a fikciót bejelentő határátlépésekkel – miközben felhívja a figyelmet arra, hogy nem valóságos – el is altatja a gyanakvásunkat, azaz ártalmatlanabbnak látszik, mint amilyen. Éppen ez a tétnélkülisége teszi képessé arra a mesét, hogy

a varázsmese lépten-nyomon bejelenti saját fikciójellegét, erre saját eszközkészlete van

pillanatokra láthatóvá tegye a mitikus fogalmi szintjét.

A valós és a lehetetlen vegyítéséből létrejövő mitikus célja nem kevesebb, mint a feldolgozhatatlan valóságnak a feldolgozható

formába öntése, a világgal való szembenézés. A határátlépés egyetlen lehetséges eszköze pedig, a mese. Ha visszaem-

lékszünk, ez a szerkezet beleíródik a *Csongor és Tündébe*; Tündének azért kell elültetnie a fát, hogy felhívja magára Csongor figyelmét, és a hármas út vándorainak kapcsán is felsejlik, hogy éppen a fikciót nélkülöző világmagyarázataikba buknak bele. Figyelemre méltó továbbá, hogy az olvasóhoz hasonlóan, maga Csongor is a valóság és az álom szétválasztásának problémájával küszködik, ahogyan azt a szimbólumoknál már jeleztem.

Ahogy arra már szintén tettem utalást, azt hiszem, hogy helytelenül jártak el mindazok a tanulmányok, amelyek Fried alapján megkülönböztették és három különböző csoportba sorolták a valós, mesei

és mitikus regiszterhez tartozó elemeit a szövegnek, ezek ugyanis csak egyszerre érthetőek meg, feldarabolásuk épp a három szint

játékát rejtje el. Beszélhetünk ugyan az álomnak valós, mesei és mitikus funkciójáról, de nem beszélhetünk az álomról önállóan, mint mesei vagy mitikus fogalom. Másképpen nem is lehetséges hozzájutni a szöveg jelentéséhez, mert ha ezek a világszintek önállóan is jelentenének valamit, vagyis ha a darabot három részre lehetne bontani, akkor soha nem juthatnánk el a

mitikus szintig, hiszen az önmagában nincsen jelen, az imagináriushoz hasonlóan csupán a mesein, a fikción keresztül válik hozzáférhetővé. És éppen ebben ragadhatjuk meg a *Csongor és Tünde* korszakos jelentőségét, hogy olyasmiről szól, ami szövegszerűen nem lehet jelen, hiszen a mítosz elmesélése meseivé változtatná azt, és megszüntetné, vagy legalábbis újra eltávolítaná annak jelenlétét. Ha nem is tett volna többet, már csupán az a tény, hogy a szerző felismerte a szövegszinteknek ezt a rendhagyó játéklehetőségét, már magában is elévülhetetlenné és pótolhatatlanná teszi a darabot.

KONKLÚZIÓ

A tanulmány a hagyományos tantervi szempontok helyett új fókuszokat kínál fel a *Csongor és Tünde* újragondolásához, tanórai tárgyalásához. A kiindulópontja, miszerint a dráma a magyar ösköltészet feltárására tett kísérlet lenne, megfontolandó alapja lehet egy Árgirus királyfi széphistóriáján alapuló részletes összehasonlító

elemzésnek. A két szöveg párhuzamainak és különbségeinek vizsgálatán keresztül a három világszint, a valós, a mesei és a mitikus viszonyrendszere feltárható és az irodalmi hagyomány működésének alapvető tulajdonságaira világíthat rá. Azt, hogy a három világszint mozgása milyen nagymértékben egyezik a valós, az imaginárius és a fikatív viszonyával Wolfgang Iser nagy hatású tanulmánya szerint, továbbgondolandó megfigyelésnek gondolom, aminek a bizonyításához további műveket is be kellene vonni a vizsgálódásba. A dráma szerelemfelfogásának részletesebb vizsgálata alapjává válhat egy szerelem-tematikának, ami segít elhelyezni a művet az irodalomtörténet folyamatában. A szerelemnek mitikus őserőként való ábrázolása különben is jótékonyan hatna a középiskolás korosztály témaérzékenységre, mert a száz évnél régebbi szerelmi líra jellemzően nem hozza lázba a diákokat, így legalább szembesülnének egy kerek koncepcióval.

IRODALOM

- Schopenhauer, A. (1918): *A nemi szerelem metafizikája*. Franklin-Társulat, Budapest.
- Cserhalmi Zsuzsa (2000): *Amit az irodalomtanításról tudni kellene...* Korona, Budapest.
- Csoma Gyula és Lada László (2002): Az olvasás éve és a funkcionális analfabetizmus. *Új Pedagógiai Szemle*, 9. 3. sz., 90–94.
- Dávidházi Péter (2004): *Egy nemzeti tudomány születése*. Akadémiai, Budapest.
- Fried István (1980): „Három ellenző világban...” *Tiszatáj*, 34. 1. sz., 16–24.
- Fried István (2001): „s a ki álmaimban él...” In: Egyed Emese (szerk.): *Álmodónk, Vörösmarty – Tanulmányok*. Erdélyi Múzeum Egyesület, Kolozsvár.
- Gere Zsolt (2013): *Szebb idők – Vörösmarty epikus korszakának rétegei*. Argumentum, Budapest.
- Gergei Albert (1986): *Árgirus históriája*. Szépirodalmi, Budapest.

- Dömötör Tekla (szerk., 1995): *Germán, kelta regék és mondák*. Móra, Budapest.
- Gyulai Pál (1985): *Vörösmarty életrajza*. Szépirodalmi, Budapest.
- Blumenberg, H. (2006): *Hajótörés nézővel*. Atlantisz, Budapest.
- Störig, H. J. (2005): *A filozófia világtörténete*. Helikon, Budapest.
- Horváth János (1969): *Vörösmarty drámái*. Akadémiai, Budapest.
- Kerényi Ferenc (2005): *Vörösmarty Mihály – Csongor és Tünde*. Akkord, Budapest.
- Knausz Imre: *A fókusz, mint oktatáselméleti kategória*. Előadás a VII. Miskolci Tanítási Konferencián 2014. február 7-én.
- Lajosi Krisztina (2001): „három ellenző világból”. A Csongor és Tünde újraolvasásának lehetőségei. In: Egyed Emese (szerk.): *Álmodánk, Vörösmarty – Tanulmányok*. Erdélyi Múzeum Egyesület, Kolozsvár.
- Kerényi Ferenc (szerk., 1992): *Matúra klasszikusok*. Ikon, Budapest.
- Nemeskürty István (1997): *Elérhetetlen, tündér csalfa cél*. Hungarowax, Budapest.
- Frye, N. (1998): *A kritika anatómiája*. Helikon, Szekszárd.
- Propp, V. J. (1975): *A mese morfológiája*. Gondolat, Budapest.
- Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde*. Letöltés: <https://mek.oszk.hu/22800/22896/> (2022. 09. 10.).
- Iser, W. (2001): *A fiktív és az imaginárius*. Osiris, Budapest.
- Zentai Mária (2007): Álmodók hármasság útján. In: Szegedy-Maszák Mihály (szerk.): *A magyar irodalom története II.* Gondolat, Budapest.

