

Jelige: *carpediem*

„És ’a sötéten túl van ’a világ”?

A tér, az idő és az álom szerepe Vörösmarty *Csongor és Tündéjében*

Tartalomjegyzék

1. Bevezetés.....	3
2. Tündérfa a boszorkánydombon.....	7
3. Három világ, három vándor.....	12
4. Az „égi menny” nyomában.....	19
5. Föld és ég fia.....	21
6. Összegzés.....	29
7. Bibliográfia.....	31

1. Bevezetés

Vörösmarty *Csongor és Tündéjének*¹ zárlatában („Éjfél van, az éj rideg és szomorú, / Gyászosra hanyatlik az égi ború: / Jőj, kedves, örülni az éjbe velem, / Ébren maga van csak az egy szerelem.”²) a magyar irodalomtörténet egyik leggyakrabban és legsokféleképpen elemzett és értékelt sorai olvashatók. A záró soroknak az Éj monológjával való intratextuális kapcsolatát senki sem vitatja, ám arról, hogy a „sötét és semmi” asszonyának s az ő világnézetének ez a megidézése mit állít a dráma legfőbb tematikus eleméről, a boldogságkeresésről, a boldogság megtalálásának lehetőségéről, és mennyiben árnyalja Csongor és Tünde egyesülésének látszólag idillikus képét, már nagyon eltérő álláspontra helyezkednek az értelmezők. Míg egyesek a befejezést a darab „tündérmesei” vonulatához kapcsolják,³ az Éj borús víziójának feloldását ismerik fel benne, s nem egyszer akár kifogásolják is a mű alapeszméjével ellentétes voltát,⁴ addig mások inkább a két szövegrész összecsengését hangsúlyozzák, és az Éj igazságának egyetemességét, ezáltal pedig a Csongor és Tünde által meglett boldogság fenyegetett, rövidéletű mivoltát,⁵ a dualista világkép megtartását, s így a befejezés értelmezésének eldönthetetlenségét, ambivalenciáját emelik ki.⁶

Dolgozatom témája ehhez a problémakörhöz kapcsolódik néhány új szempont felvetésével. Többek között azt vizsgálja, hogy Csongor és Tünde (valamint Ilma és Balga) látszólag megtalált boldogsága jelenthet-e valós alternatívát a többi szereplő életének tragikus végkimenetelével, illetve az Éj pesszimistának mondott világképével és létértelmezésével szemben. A drámát költői szöveggént fogom fel, ennek megfelelően értelmezésem a mű metaforizáltságának és belső összefüggéseinek analizálására összpontosít. Feltevésem szerint az Éj monológjának metaforikája és a dráma ehhez kapcsolódó elemei komplex és az egész szöveget átszövő motívumhálózatot és összefüggésrendszert alkotnak.

Azt, hogy a drámának miért a poétikai sajátosságait állítom az elemzés fókuszába, például annak dramaturgia megoldásai, színpadi megvalósulásai helyett, több szempont is indokolja. A szakirodalom már a kezdetektől fogva kiemelte a mű költői nyelvezetének szépségét, míg annak dramaturgiája, színpadra állíthatósága kapcsán inkább a hiányosságokra

¹ Kritikai kiadása: VÖRÖSMARTY Mihály, *Csongor és Tünde – Kincskeresők – Vénász*, s. a. r. FEHÉR Géza, STAUD Géza, TAXNER-TÓTH Ernő, Bp., Akadémiai, 1989 (Vörösmarty Mihály Összes Művei, 9). (A kritikai kiadásra a továbbiakban lapszám és sorszám megadásával hivatkozom: *Csongor és Tünde*, oldalszám, sorszám)

² *Csongor és Tünde*, 192, 164–167.

³ Szerb Antal a mesejáték műfaji elvárásaival magyarázza. SZERB 1934, 333–334.

⁴ BABITS 1978, 241.

⁵ SZILÁGYI 2021, 113.

⁶ SZILÁGYI 2021, 133.

mutatott rá.⁷ Elsőként Kölcsey írt arról 1831-ben, hogy a darab minden dramaturgiai hibája ellenére Vörösmarty költői nagysága a *Csongor és Tündében* csúcsosodik ki⁸. Babits 1911-ben pedig a mű filozófiai mélységére, világképének sokrétűségére hívta fel a figyelmet⁹. Nem egyszer felmerült továbbá a mű drámai költeményként való olvasatának lehetősége is.¹⁰ Ha elfogadjuk ezt a műfaj-meghatározást, akkor egyúttal arra a következtetésre kell jutnunk, hogy a *Csongor és Tünde* esetében a mű nyelvezete, bölcséleti problematikája¹¹, belső szimbólumrendszere mellett a drámaiság szerepe másodlagos. A drámai költemény műfaja a darab lehetséges forrásainak, az inspiráló hatások kutatása kapcsán is felbukkan: Turóczi-Trostler Goethe *Faustjának* hatását emeli ki.¹² Martinkó pedig *Az ember tragédiája* egyik legfontosabb előképeként azonosítja a *Csongor és Tündét*.¹³

A szöveg dramaturgiai szempontoktól eltekintő értelmezését többek között azért is legitim eljárásnak tartom, mivel – ahogy arra Szilágyi Márton rámutat –¹⁴ maga Vörösmarty sem elsősorban színpadon bemutatandó darabként kezelte művét, ugyanis semmi nem utal arra, hogy színpadra állítása érdekében erőfeszítéseket tett volna. Tehát a darab előadása és előadhatósága annak megírásakor nem volt számára elsődleges kérdés. Ellenben kiadása, számos más, a *Csongor és Tündét* megelőzően született darabbal ellentétben, amelyek esetében, ahogy Szilágyi fogalmaz, „a végső kidolgozás is hiányzik, nem csupán a publikálás szándéka”,¹⁵ szinte rögtön, a mű 1830-as befejezése után, 1831-ben megvalósult. Vagyis Vörösmarty számára fontos volt, hogy olvasmányként, költői szöveggént megjelenjen, és ezáltal hozzáférhetővé váljon az olvasóközönség számára. Mindezek mellett megemlítendő, hogy a *Csongor és Tünde* írásakor Vörösmarty, bár érdekelte a színház világa, még nem volt birtokában annak a dramaturgia elméleti tudásnak, amelyre később majd szert tett.¹⁶

A fentiek mellett említhető egy harmadik érv is, amely az elemzés szempontjait és módszertanát indokoltta teszi: a Vörösmarty életmű egyes alkotásainak (verseinek, drámáinak, elbeszélő költeményeinek, eposzáinak) a *Csongor és Tündével* való jelentős párhuzamai,

⁷ LOÓSZ 1892, 395–396.

⁸ Kölcsey így fogalmaz: „Csongort olvasám Pesten; s mivel a drámai actio nem képzeletim szerint ment, alkalmas hidegséggel. [...] Ezer oda nem valók, és másképpen valók mellett is, Csongor kincs. Hidd el nekem édes barátom, a mi Vörösmatynak nagy költő, s ritkán nagyobb, mint a Csongor sok helyeiben. Minden dramaturgiai kritikázás ellenére, akárki mit mond, én a nemzetnek Csongorért szerencsét mondok;”. KÖLCSEY 2007, 346-347.

⁹ BABITS 1978, 231–240.

¹⁰ SZILÁGYI 2021, 113.

¹¹ Ennek részletes elemzését és összefoglalását lásd: TAXNER-TÓTH 1993, 142–154.

¹² TURÓCZI-TROSTLER 1954, 286–290.

¹³ MARTINKÓ 1977b., 121–171.

¹⁴ SZILÁGYI 2021, 114.

¹⁵ SZILÁGYI 2021, 113.

¹⁶ SZILÁGYI 2021, 114.

motivikus hasonlóságai, intertextuális kapcsolatai (akár szövegszerű egyezések, például a *Helvila halálán* című verssel: az „álom, álom, édes álom” sor). Ezek közül talán az egyik legfontosabb a „földi menny” eszméje, melyet Martinkó András vizsgál tanulmányában.¹⁷ Meglátása szerint az azonos című vers fekteti le Vörösmarty világképének és ars poeticájának (a földi menny keresése) az egész későbbi életművet átszövő alapjait, amit a *Csongor és Tünde* példáz a legteljeskörűbben. A költemény olyan ellentétesnek tűnő értékeket, értékrendszereket, létformákat vet össze, vizsgálja meg kapcsolatukat és kibékíthetőségük, szintetizálhatóságuk lehetőségét, mint a föld és az ég, az ész és a szív, a felvilágosult racionalizmus és a romantikus irracionalizmus.¹⁸ A tanulmány a földi menny koncepciójának jelenlétét a *Csongor és Tündén* kívül mind a lírai versekben (*Földi menny, Helvila halálán, Álom, A búcsúzó*), mind az epikus művekben kimutatja (*A Rom, A Délsziget, Zalán futása*).

Szauder József is hangsúlyoz egy, Martinkó megközelítésében a „földi menny” kérdéskörébe tartozó, kapcsolódási pontot a *Csongor és Tünde*, a *Tündérvölgy*, valamint *A Délsziget* között: a fiatal hős meseszimbólumokkal telített, „mesés-tündéries” „lázasát és útkeresését”,¹⁹ boldogságkeresését,²⁰ melynek célja a szerelem megtalálása. A szerelem és az általa fellelhető boldogság valójában önmagán túlmutat, a boldogságkeresés olyan ösztönös kutatóvágyat reprezentál, amely által „leomlanak vagy áttörhetőek az alacsony rendű élet korlátai”.²¹ Szauder ezen kívül *A Délsziget* példáján keresztül intertextuális kapcsolódási pontokat, illetve hasonló szereplőtípusokat is kiemel, akik mindig egy eszmét, egy bizonyos világkonceptiót testesítenek meg. Ilyen párhuzamot fedez fel Hadadúr és a Fejedelem monológja között, a kettő közös elemeként a lázadás fogalmát helyezve előtérbe,²² valamint felhívja a figyelmet a *Zalán futásában* a Csongor nevű alak feltűnésére, akihez sok, a későbbiekben a *Csongor és Tünde* főszereplőjére jellemző mozzanat, helyzet kötődik. Továbbá kiemel még olyan motívumokat mint az *A Délsziget* fája, amely a *Csongor és Tünde* tündérfájának előképe, valamint az Éj és a Hajnal megjelenése, a fény és a homály, a mesei és a mitikus elemek, az álom és az ébrenlét kettőssége stb.

¹⁷ MARTINKÓ 1977a. 172–221.

¹⁸ MARTINKÓ 1977a., 208.

¹⁹ SZAUDER 1961, 327.

²⁰ SZAUDER 1961, 329.

²¹ SZAUDER 1961, 330.

²² SZAUDER 1961, 336.

A fent említett bölcséleti elemek összegzése és Vörösmarty költészetének egyik poétikai csúcsteljesítménye az *Éj* monológja.²³ Szövegének összetettsége miatt elemzésem a monológban és a monológ kapcsán megjelenő motívumok és kérdéskörök közül hárommal foglalkozik részletesen. Az első vizsgálati szempont a szereplők térhez és időhöz való viszonyulása („Megnépesült a’ puszta tér s’ idő,”).²⁴ Ebből következik a második, a karaktereknek a kezdeti puszta teret felosztó, és ezáltal „új tereket” alkotó három elemhez (föld, tenger / víz, levegő: „Föld és a’ tenger küzdve osztozának / Az eltolt légnek ősi birtokán;”)²⁵ fűződő hozzáállása: jellemzően melyik (tér)elemhez köthetők, s ez a viszonyulásuk hogyan változik a mű során. A (tér)elemek problémája maga után vonja azt a kérdéskört, amelynek középpontjában az emberlét kettőssége áll, az a feloldhatatlannak látszó konfliktus – a föld és ég között függés állapota –, amelyről Martinkó „földi menny” koncepciójának ismertetése során már szó esett (vö. „Az ember feljő, lelke fényfolyam, / A nagy mindenség benne tükrözik. / Megmondhatatlan kéjjel föltekint, / Merőn megbámúl földet és eget;”).²⁶

A harmadik elemzési szempont a szereplőknek a tér és idő egy sajátos törvények szerint működő közegéhez, a romantika egyik központi eleméhez²⁷, az álomhoz²⁸ kapcsolódó attitűdje (az *Éj* monológja egyben az *Éj álma*:²⁹ „Álmodik, / 'S a' pataknak elbeszéli / Halhatatlan álmait.”).³⁰ Az álomhoz fűződő szereplői viszonyulást főként azon szempont alapján kívánom elemezni, hogy a szereplőkhöz az álom melyik aspektusa kapcsolódik, illetve nem kapcsolódik, ugyanis a darab világszemléletéhez hasonlóan annak álom képe is rendkívül sokrétű és összetett. Az *álom* szónak *A magyar nyelv nagyszótárban* négy jelentése van: 1. alvás közben észlelt (képszerű) képzetek sorozata, 2. ilyen képzetekkel kísért alvás, 3. alvásra való hajlandóság, álmoság, 4. ábrándos elképzelés.³¹ Ezen jelentések mindegyike megjelenik a szereplők álomkoncepciói által, sőt, kiegészül, jelentésbővülésen is átesik, mindez pedig

²³ Bojtár Endre egyenesen a „magyar irodalom egyik legcsodálatosabb verseként” jellemzi, amely a romantika gondolati lírájában megjelenő emberi, valamint az emberi történelem, valamint az emberen kívüli természeti dialektikáját elemi és tragikus erővel megjelenítő szövegnek látja. BOJTÁR 1986, 122–123.

²⁴ *Csongor és Tünde*, 151, 74.

²⁵ *Csongor és Tünde*, 151, 75–76.

²⁶ *Csongor és Tünde*, 151, 93–96.

²⁷ Csak egy példát említve, Samuel Taylor Coleridge, az angol romantika egyik legjelentősebb alakja, akinek költeményeiben az álom az egyik visszatérő és kulcsfontosságú motívum – gondoljunk csak *Kubla kán* c. művére – egész teóriát dolgozott ki az álmok és az individuum kapcsolatáról, az álom képiségről és szerepéről a költészetben. S. MIALL 1982, 57–71.

²⁸ Az álom megkülönböztetett jelentőségéről, amely az emberi lélek legmélyéhez való eljutás közege lesz a romantikában, Bojtár Endre ír: BOJTÁR 1986, 114.

²⁹ Zentai Mária mutat rá, hogy a monológ szerint „a szereplők az *Éj* álmában bolyonganak”, ami összefügg a darab azon tematikus vonulatával, amely a létezés álomszerűségét, ezáltal a „valóság” és az „álom” megkülönböztetésének lehetőségét/ lehetetlenségét problematizálja: ZENTAI 2007, 178–179.

³⁰ *Csongor és Tünde*, 150, 55–57.

³¹ Nszt. <https://nagyszotar.nytud.hu/dictsearch.html?query=%C3%A1lom&mode=normal>

összefüggésben áll azzal, ahogy Vörösmarty az álomnak hihetetlen széleskörű és a korábbi kultúrtörténeti és esztétikai elgondolásokat szintetizáló felfogását jeleníti meg.³² A továbbiakban azt vizsgálom, hogy a szereplők miként viszonyulnak e három problémához, hogy saját boldogságuk keresése során miként közelítenek azokhoz.

2. Tündérfa a boszorkánydombon

Az Éj monológjában a világ létrejötte előtti, illetve megsemmisülése utáni (tehát ciklikusan visszatérő) állapot az idő és a tér abszolút végtelensége, amit a köztes állapot, a világ és a benne létezők „törnek” meg: tér és idő megtelik, a bennük létezők viszonylatában válik mérhetővé, értelmezhetővé. A térben való haladás (valamint ennek lehetetlensége), illetve a különböző időtapasztalatok kérdése a darab egyik központi eleme.³³ A szereplők térhez és időhöz fűződő kapcsolatának fontossága már a mű kezdetétől szembeötlő. A dráma nyitó jelenetében a fa tövéhez láncolt Mirigy látható, akit Csongor a következőképpen ír le: „Nénje tán a' vén időnek”.³⁴ Tehát valójában már itt találkozunk egyfajta térhez kötöttséggel – Mirigy egy ponthoz, a fa tövéhez van szószzerinti és átvitt értelemben kötve (hiszen mentálisan sem tud elszakadni a fától és gyümölcsének remélt hatásától), nem tud onnan elmozdulni. Másrészt nyilvánvalóan az az időhöz fűződő viszony is megjelenik, hiszen Mirigy az „idő nénje”. Ez a metafora párhuzamba állítja Mirigyet az Éjjel, s valóban, a kettejük közti párhuzamok száma jelentékeny (pl. mindketten túléltek gyermeküket, mindkettejükhöz a megtörhetetlen magány köthető). A darab fő intrikusanak³⁵ mondható Mirigy motivációja, cselekedeteinek mozgatórugója is az időben és térben való mozgáshoz kapcsolódik: a tündérfa gyümölcse után sóvárog, amelytől fiatalsága visszanyerését reméli, ehhez azonban szükségesnek látja a fa kiadását és átültetését mint a birtoklásának végső formáját. (Tehát a térben való elmozdítás kell az „elveszett idő” visszaszerzéséhez). Vagyis Mirigy felül akar kerekedni az idő és tér kötöttségein, le akarja győzni annak mindenkre vonatkozó törvényeit.

Taxner-Tóth Mirigy Csongor iránt érzett gyűlöletét és bosszúvágyát – amelyet a szakirodalom sokszor kritizált, mivel indokolatlannak és kifejtetlennek látta³⁶ – annak

³² Ezen álomfelfogások, interpretációk 18–19. századi történeti áttekintését Balogh Piroska végezte el: BALOGH 2017, 419–432.

³³ SZILÁGYI 2021, 118. és 121.

³⁴ *Csongor és Tünde*, 7, 18.

³⁵ Mirigy és a magyar népszínház női intrikus figuráinak megjelenítése közti hasonlóságok feltárását és azok hatástörténeti előzményeinek bemutatását Kovács Viktor végezte el. KOVÁCS 2021, 15–26.

³⁶ HORVÁTH 1969, 74.

tulajdonítja, hogy Csongor mindannak birtokában van, vagy lehetősége nyílik mindazt elérni, amire Mirígy vágyik: fiatalság, szerelem, társ.³⁷ Mindehhez csak kiegészítésként fűzöm hozzá, hogy Mirígy nem csupán Csongort gyűlöli, hanem valójában saját magát is: tisztában van saját visszataszító és szerethetetlen mivoltával. Csongor ugyanis így átkozza meg: „Vessz el, mint a' fűzi gomba; / Légy egérré, légy bogárrá, / Vagy légy olyan, mint Mirígy.”³⁸ Tehát saját sorsát és lényét elég gyűlöletesnek tartja ahhoz, hogy ellenségének kívánja, önmagát csupa kicsi és visszataszító lényhez kapcsolja (fűzi gomba, egér, bogár). Arról se feledkezzünk meg, hogy Mirígyet eleve azért láncolják a fához, mert ő a legöregebb, ami ezek szerint összefüggésben áll azzal, hogy a közvélekedés szerint kevésbé hajlamos az elalvásra, az álmodásra. Vagyis aki öreg, annak az idővel való kapcsolatában már fennáll valamiféle disszonancia, ugyanis az alvásra kijelölt természetes időpontban ébren van. (Bár Mirígy végül mégis elalszik a fa tövében, de előbb felébred, mint bárki más, például Csongor vagy Tünde). Mirígy az álmodásnak egyetlen aspektusát jeleníti meg, annak fizikai vonatkozását: az alvást és az álmodást, amelyről úgy hiszi, korlátozza céljainak elérésében, emiatt ellenséges érzéseket táplál az álom iránt, ezért is átkozza. Itt lényeges kiemelni az *álom* és a *tündér* szavak jelentésmezőinek közelségét a drámában: utóbbi a *tűnik* szóval való etimológiai kapcsolata folytán az álomhoz hasonlóan legalább két különböző jelentéssel bír: egyrészt az égi szépség megtestesülését, illetve az erre irányuló vágyat jelöli, másrészt ennek a vágy(álom)nak a fantazma mivoltát, elérhetetlenségét és délibábszerű, érzéki csalódást okozó, egyszer eltűnő, másszor feltűnő, tehát megbízhatatlan és csalóka jellegét is magába foglalja.

Mindkét szó egyaránt megjelenik pozitív és negatív konnotációban, hiszen pl. Csongor számára először mindkettő ifjú vágyait, az eszményi, az égi utáni sóvárgását fejezi ki, majd a kiábrándulás pillanatában mindkettőnek illékony, megfoghatatlan mivolta,³⁹ illúziószerűsége kap hangsúlyt. Mirígy esetében is összefonódik a két jelentés: a Mirígy által megkaparintani kívánt gyümölcs a Tünde által ültetett fán terem. A tündér szépsége, égi tisztasága ugyanolyan távol áll Mirígytól (akiről csak annyit tudunk, hogy alszik, de soha nem beszél arról, hogy álmodna is), mint az álomnak a képzelethez, fantáziához, költőiséghez kötődő aspektusai, tudniillik a tiszta, még beteljesületlen vágy. Tünde fájának gyümölcsétől az álom tartja távol a szintén mágikus erővel rendelkező, de nem az éghez, hanem a föld alatti világhoz tartozó boszorkányt. Ilyen értelemben Tünde és Mirígy ugyanannak a spektrumnak ellentétes

³⁷ TAXNER-TÓTH 1975, 1028.

³⁸ *Csongor és Tünde*, 9, 40–42.

³⁹ a tündér „...megfoghatatlan, elérhetetlen”. ZENTAI 2007, 177.

pólusain⁴⁰ helyezkednek el. Ha Tündéhez kötjük az álom ábrándos elképzelésként, tiszta vágyakozásként felfogott aspektusát, akkor Mirígyhez kapcsolódik a rémálom (a Csongorra bocsátott álom),⁴¹ az álom (az alvás, ezáltal a nyugalom) megvonásának átka⁴² és a mások (vágy)álmának tisztaságát beszennyezni akaró indulat, arra tett kísérlet.⁴³

Mirígy ezekkel a szavakkal esküszik bosszút Csongor ellen: „Mint a' sánta nyúl leszek, / Melly kilencz fiát megette, / 'S a' harasztba bujdosott”.⁴⁴ Ez a hasonlat több olyan lényeges elemet tartalmaz, amelyek Mirígy (ön)képét jellemzik: a terméketlenségnek egyik legmeggrázóbb hasonlata, a saját gyermekét elpusztító szülő (Mirígy, ha akaratlanul is, lánya átváltoztatásával⁴⁵ hozzájárul ahhoz, hogy azt a manók felfalják), a testi és lényegi tökéletlenség (a nyúlhoz a sántaságot, vagyis a hagyományos képzet, a fürgeség, ellentétét társítja), illetve Mirígy rejtett, háttérből irányító, ártó működését (harasztba bujdosás – elbújás). A későbbiekben Mirígy metamorfózisai folytatják ezt az irányt („Most én kövé változom, / Rút varacskos régi kövé,”),⁴⁶ vagyis újfent egy mozgásában korlátozott, csúf entitás képe kötődik hozzá, amelynek létezése ugyan hosszú időre terjed ki, de az öregség mintha folyamatos állapota lenne. Mirígy tehát képes az alakváltásra, de ennek a képességének lényge legalapvetőbb jellemzői határt szabnak.

Csongor folyamatosan öregségére, rútságára, idejének visszaszerezhetetlenségére emlékezteti: szinte rögtön „vén penésznek”⁴⁷ nevezi, sőt meg is fenyegeti, hogy „ott felejtí a' fatőben”⁴⁸ (vagyis a térben való mozgás szabadságának elvesztését helyezi kilátásba), végül, bár láncaitól megszabadítja, tér és idő bezárulásának ötvözetével próbálja Mirígyet a szentnek tartott helytől elijeszteni („Itt talállak, eltemetlek.”).⁴⁹ Mirígy bosszúból el akarja venni Csongortól a Tündében megtestesülő ideált – akinek létezését korábban próbálta eltitkolni Csongor elől, „csak álomnak”⁵⁰ (vagyis illúziónak) minősítve –, le akarja alacsonyítani, közönségesse tenni, vagyis Csongortól el akarja venni annak álmát,⁵¹ az égi, magasztos

⁴⁰ ZENTAI 2007, 108.

⁴¹ „Mintha mély sír lettem volna, / S benne lelkem a halál, / Oly sötét volt álmaimban / A sors, mely fölöttem áll.” *Csongor és Tünde*, 123, 310–313.

⁴² „Csikorogjon ébren, alva, / És ijesszen álmotokból.” *Csongor és Tünde*, 177, 705–706.

⁴³ „Látja tűnni szép világát, / A szerelmet, édes álmát,” ti. Csongor, ha Mirígy terve és bosszúja sikerül: *Csongor és Tünde*, 116, 141–142.

⁴⁴ *Csongor és Tünde*, 13, 160–162.

⁴⁵ Az átváltozás, átalakulás szerepéről a darabban Szilágyi Márton ír részletesen: SZILÁGYI 2021, 125.

⁴⁶ *Csongor és Tünde*, 76, 10–11.

⁴⁷ *Csongor és Tünde*, 8, 35.

⁴⁸ *Csongor és Tünde*, 8, 37.

⁴⁹ *Csongor és Tünde*, 13, 152.

⁵⁰ *Csongor és Tünde*, 10, 73.

⁵¹ „S boldogságot álmodik. / Nem, nem, ezt nem nézhetem,” *Csongor és Tünde*, 20, 308–309.

szerelmet (ugyanis Csongor kezdetben az égi szépet, Tündét, az álommal azonosítja).⁵² Mindezt egyrészt úgy próbálja elérni, hogy az ifjút is kizökkenti az idő természetes rendjéből. Csongorra altató port szórát abban az egyetlen időpontban, mikor az a Hajnal birodalmában Tündével végre újra találkozhatna; azután délben, mikor a Nap a legmagasabban jár, vagyis a legalkalmatlanabb időpontban kényszeríti Csongort az alvásra. Másrészt tervének befejező mozzanata az lenne, hogy Csongor Ledérnél vigasztalódva „testi szerelembe ölje”⁵³ Tünde miatt érzett bánatát („S majd, ha Csongor álom által / Elszalasztá kedvesét, / Ezt ölelje megcsalódva.”).⁵⁴ Mirigy nemcsak Csongorral szemben alkalmaz az álomhoz köthető büntetést: a manókat, mikor azok a hársfába zárják, szinten az idő és az álom közti kapcsolat harmóniájának megszakítását célzó átokformulával próbálja megfélemlíteni, az álmatlanság rontását próbálja rárakni az ördögfiakra, az álmokból való felriadást, a testi és lelki nyugalom alvás által elérhető állapotának elvesztését.⁵⁵ Mirigy ennek megfelelően saját, elsődleges és fő céljára, a fa gyümölcsének, az aranyalmának megszerzésére soha nem utal „álomként”, hiszen az álmot vagy mint a valóságot, az elérhető ellentétjeként látja, vagy mint az elérendő cél akadályát, illetve így próbálja mások álom-képét is befolyásolni: mikor a tündér szót elejti a dráma elején,⁵⁶ úgy próbálja az információt hiteltelenné tenni, hogy azt „csak álomnak”⁵⁷ titulálja.

Mirigy „büntetése” pontosan az, hogy minden próbálkozása ellenére nem férhet a fa gyümölcshöz. (Ezért ironikus, hogy Kurrah lepottyanó vadalmához, vackorhoz hasonlítja).⁵⁸ Öregsége „öröksége” megmarad, a manók megkötözik és egy hársfába zárják, hogy élete végig ott raboskodjon. Mirigy tehát majdnem ugyanabban a helyzetben találja magát, mint a darab elején. Mégsem teljesen ciklikus a folyamat, inkább spirál jellegű, ugyanis a mű végén számára kiutalt sors tragikusabb, mint korábbi állapota: idő és tér gyakorlatilag megszűnnek létezni számára. Mirigy „fába zárása” nyilvánvalóan szükséges ahhoz, hogy a szerelmesek boldogsága megvalósulhasson, de mélyebb jelentés tulajdonítható e mozzanatnak, mint a mesei gonosz boszorkány legyőzése: egyrészt Csongor kezdeti hibájának kijavítása (ő szabadítja el Mirigyet),

⁵² Vö. „A görögös álommetafora mögött jól tetten érhető egy kultúrtörténeti vágy a hajdani aranykor iránt, amennyiben e három képesség (fantázia, hit, játék) vagy a szép-jó-igaz platonikus hármasának harmóniája álomszerű idealításban valósult meg az ókori görög költészetben...” BALOGH 2017, 13.

⁵³ Mirigy nem véletlenül választja Ledért: Csongor Ledér általi elcsábítását valójában felfoghatjuk Mirigy vágyainak kivetüléseként, hiszen először saját lányával próbálja Csongort összekeríteni, majd mikor ez a lehetőség már nem áll fenn, egy olyan nőalakot keres, aki, mint ő maga, valamely szempontból a nőiségében megbukott. Ezáltal Mirigy, mint arra Zentai Mária felhívja a figyelmet, Csongort magának, a saját világrendjének akarja megszerezni: ZENTAI 2007, 180.

⁵⁴ *Csongor és Tünde*, 115, 131–133.

⁵⁵ „Csikorogjon ébren, alva, / És ijesszen álmotokból.” *Csongor és Tünde*, 177, 705–706.

⁵⁶ „Ifjú még 's tán sejtéd is már, / Hogy tündér, aranyhajú lány -/ Mit beszéltem!” *Csongor és Tünde*, 10, 71–73.

⁵⁷ „Csak álom.” *Csongor és Tünde*, 10, 76.

⁵⁸ „Hogy lepottyanj, mint a' vaczkor, 'S végezd undok létedet.” *Csongor és Tünde*, 176, 685–686.

másrészt nem véletlen a „fába zárás” sem (a „megtért rosszak”, a manók által): a rossz⁵⁹, a tökéletlen, az idő (és múlandóság) elfogadása, interiorizálása elengedhetetlen lépés Csongor és Tünde számára, akik eleinte egy naivan tökéletes boldogság- és világképet vallanak, amelynek változnia kell, annak érdekében, hogy kettejük „földi mennye” (már maga a kifejezés megértése a paradoxon elfogadásával lehetséges csak) létrejöhessen. Nem véletlen tehát az sem, hogy Mirigy fába zárása az egyik szükséges eleme annak, hogy a tündérfa gyümölcse végre hullani kezdjen.

Vizsgáljuk meg hát a tündérfát, amelynek gyümölcseire Mirigy olyannyira áhítozik, és kanyarodjunk még röviden vissza Mirigy motivációihoz. A fa helyén Mirigy elmondása szerint eredetileg semmi nem termett meg, boszorkánydomb volt a neve, vagyis valamely módon Mirigyhez köthető terület volt, terméketlen, kietlen. Mindezen Tünde szándéka változtatott, amely által „Ezt a' rossz kopár tető, / Tán a' naptól 's csillagoktól / Terhbe jutván, úgy fogadta, / 'S szülte mint boszú' jelét; / Mert eleddig rajt' egyéb/Rosz bogáncsnál 's árva hajnál / Nem termett: azért leve, »A' boszorkánydomb« neve.”⁶⁰ Tünde égi lény és szándéka által a Mirigyhez köthető földi és föld alatti világ megtermékenyült, és bizonyos értelemben Tündéévé vált, vagyis Tünde a terméketlen, csúf Mirigytől elvette a boszorkány lényéhez hasonló tulajdonságokkal bíró területet, és annak legalább egy részét a maga képére formálta, ezzel mintegy megszégyenítette, saját gyűlöletes és gyűlölt mivoltára emlékeztette. A fának azonban ennél jóval nagyobb jelentőség tulajdonítható a dráma egészére nézve, hiszen megtestesíti az idő és a tér összetett, komplikált kapcsolatát, illetve a bennük való haladás, a közegükben való létezés lehetőségét. Ennek egyik legkézenfekvőbb bizonyítéka, hogy a fa a mű kezdő és végpontja, ahogy az éjszaka egyaránt a kezdés és a lezárás időpontja (ami teljes összhangban áll az Éj monológjával: az éj egyszerre az örök kezdet és az örök vég). További érvként említhető a fa kiemelt jelentősége mellett, hogy gyümölcse – legalábbis a Mirigy szerint – örök fiatalsághoz juttat. Vannak azonban más, szubtilisebb kapcsolódási pontok is. A fán érő alma kizárólag a darab végén hullik le, korábban minden alkalommal eltűnik, mielőtt az idő múlásából törvényszerűen következő érés utolsó fázisa bekövetkezhetne. Az almákat csak Tünde tudja magához leszakítani, vagyis mindenki más számára elmozdíthatatlanok (legalábbis Ilma nem képes egyet sem leszedni). Az alma érése (idő) és ezáltal lehullása (tér) csak a darab legvégén valósulhat meg, hiszen a fa ültetője, Tünde is csak a darab végén lép át véglegesen abba az idődimenzióba, amely a földi élet sajátja (ahol a fát ültette). Csak azután tud ő maga is

⁵⁹ Mirigynek mint a „rossz lírai képmásaként” való értelmezhetőségéről Bécsy ír. BÉCSY 1973, 572.

⁶⁰ *Csongor és Tünde*, 9, 49–56.

véglegesen helyet változtatni (Tündérhonból a földre költözni), miután lemond tündér éveiről, a „viszonylagos halhatatlanságról” és belép a múlandóba. Feltűnik azonban egy másik, Vörösmarty világképének komplexitását és Csongor kezdeti elképzeléseinek naivitását, túlzottan abszolútumokban gondolkodó jellegét szemléltető elem, amely a fához kötődik: Ilma rögtön egy férges almát talál, vagyis a „tökéletesben”, az eszményiben is megvan a hiba, a múlandóság, a „realitás”. Pontosan ez az a tény, amelyet Csongor a darab elején („Milly utálatos zavart szól / 'Szép és rútakból összeszőve.”)⁶¹ Mirígytól nem hajlandó elfogadni, mikor az így szól, 'S mint fehér rózsák' ölében / Mász a' fészkelő bogár, / Mint a' légy, melly téjbe hullott.”.⁶² Később a férges almákat szintén Ilma emlegeti fel a következő kontextusban: „Mint lehullott férges alma / ... A' sok csalfa férfi szív”.⁶³ Valóban, Csongorban és Balgában is benne rejlik a félrenézés/ félrelépés lehetősége,⁶⁴ márpedig a darab végén Tünde Csongor hűségétől teszi függővé a tündérfa sorsát. Ez a mozzanat azért lényeges, mert ismét megjelenik a teremtető-teremtmény/ szülő-gyermek (Éj-világ, Mirígy-Mirígy lánya) diszharmonikus kapcsolata, amelyben a teremtető, az „életadó” túléli a teremtetett lényt/ a gyermekét („De ha hűtlen, és a jóslat/ Képe nem csal, akkor, ah! / Hervadj, hervadj, drága fa. / Hervadásnak átka rajtad.”).⁶⁵

3. Három világ, három vándor

A tündérfa a fentiekben elemzetteken kívül tartogat még egy fontos vonatkozást: „Három ellenző világból”⁶⁶ áll össze: „Csillag, gyöngy és földi ágból”.⁶⁷ Ezek Fried István olvasatában a mesei, a valóságos és a mitikus elemek romantikus elegyét jelképezik,⁶⁸ de amelyek véleményem szerint megfeleltethetők az Éj monológjában megjelenő – az éppen létrejövő és formálódó, a kezdeti üres és ezáltal egyben abszolút előzetes közeg – világ alaptereinek is: lég = levegő, tenger = víz és föld = föld („Föld és a 'tenger küzdve osztozának / Az eltolt légnek ősi birtokán”; vagyis: csillag = lég, gyöngy = tenger, földi ág = föld). Ez a hármas osztatóság a három vándor színrelépésében is visszaköszön. (A szakirodalom már régen felfedezett egy más természetű összefüggést az Éj monológja és a három vándor alakja között:

⁶¹ *Csongor és Tünde*, 9, 57–58.

⁶² *Csongor és Tünde*, 10, 62–64.

⁶³ *Csongor és Tünde*, 89, 61–63.

⁶⁴ Azonban megjegyzendő, hogy a „félrelépés, félrenézés” lehetősége mindig az égi keresésével áll összefüggésben: Csongor folyton az „égi szépre” áhítozik, Vörösmarty világában az égi pedig a női szinonimája, a darab befejezése arra utal, hogy Csongornak azt az „égi lényt” kell választania, aki érte „földivé” válik.

⁶⁵ *Csongor és Tünde*, 164, 464–467.

⁶⁶ *Csongor és Tünde*, 7, 14.

⁶⁷ *Csongor és Tünde*, 7, 13.

⁶⁸ FRIED 2019b, 67–78.

az Éj mindegyikük boldogságkeresési stratégiáját, világnézetét megcáfolja). A későbbiekben részletesen elemzem majd a térhez (és időhöz) kötődő viszonyukat, ám azon megfigyelésemet, hogy a kalmár, a fejedelem, valamint a tudós összekapcsolható ezzel a három elemmel, itt ismertetem. Az említett tértípusok a vándorok céljainak eléréséhez biztosítanak közeget, vagy közvetlenül ahhoz kapcsolódnak. A kalmár a tengeren és a tenger által szerzi vagyonát („Szomszédim a' két Indiák nekem, / 'S az új világnak minden partjai / Ösmérnek engem, és hajóimat.”).⁶⁹ A fejedelem esetében a föld (tér)elem a domináns, hiszen a földi területeket akarja elfoglalni („Földünket mért nem alkotád nagyobbá, / Nem akkorává, hogy ha bírhatom”),⁷⁰ avagy rommá tenni. Csongort „pornak” minősíti, mikor pedig az ötödik felvonásban halni készül, „föld a föld alatt”⁷¹ kíván lenni. A tudós pedig a lég szférájához kötődik, hiszen folyton elvont, tulajdonképpen a levegőhöz hasonlóan megfoghatatlan, a levegő elemével asszociált entitásokkal foglalkozik, mint az Isten, az erő, az ész, a lélek stb., illetve a repülés, „(el)szállás” is esszenciálisan az ő személyéhez kötődő mozzanatok; mikor utoljára látjuk, „az épp esze repül el tőle” („Ki vagy te, aki bennem háborogsz? / Ész, vagy nem ész? elő! hadd lássalak/ *(Merőn kinyújtott tenyerébe néz, mintha valamit róla elszállni látna.)* / Így! pille voltál, most már lepke vagy? *(Örjögősen előbbre lépve.)*”).⁷²

A dráma tündérfához kötődő kapcsolódási pontjai közül még egyet fontos megemlíteni. Az ötödik felvonásban a hármas úthoz visszatérő vándorok közül kettő fa-metaforával élve jellemzi helyzetét. A kalmár a „reményei fájáról” beszél, amelyen arany virágok nyíltak – hogy a virágok miért éppen **aranyból** voltak, két, egymást nem kizáró indokkal magyarázható. A kalmár elsődleges célja a gazdagság: a szerelmet első monológjában arany bilincsre kötné; illetve a tündérfa almája is aranyból van, valamint Tünde haja is arany színű. Mindez azért lényeges, mivel a kalmár elsődleges célja az anyagi gazdagság, mégis megemlíti a szerelmet, mint egy később, de mindenképpen elérendő következő célt. Vagyis az aranyvirág-kép által a Csongor és Tünde szerelméhez kötődő aranyalmához kapcsolódik. De a kalmár nemcsak a szerelmet említi, hanem a magány feloldásának egy másik lehetőségét is barátok személyében („és a szerelem / Aranybilincsre kötve, mint urát, / Fog bébocsátni titkos ajtaján; / S örömmek, fénynek, kedvnek kútfeje, / Barátokat fog látni palotám, / Amilyeket szív s ész ohajt.”).⁷³ Ez a megszólalása azért is fontos, mert Csongor is hasonlóan fogalmaz, mikor Tündét marasztalni próbálja a dráma elején, vagyis benne is él az a téves elképzelés, amely az érzelmeket, a

⁶⁹ Csongor és Tünde, 42, 23–25.

⁷⁰ Csongor és Tünde, 43, 56–57.

⁷¹ Csongor és Tünde, 158, 286.

⁷² Csongor és Tünde, 161, 401–403.

⁷³ Csongor és Tünde, 42, 31–35.

szerelmet ugyanúgy birtokolhatónak, „leköthetőnek” tartja mint az anyagi javakat.⁷⁴ Csongor ekkor nem érti még, hogy Tünde nem akkor és nem úgy lesz az övé, ahogyan azt ő eldönti és akarja, a kalmár pedig olyan egységet feltételez szív és ész között, amely a dráma világában nem lehetséges.⁷⁵ Ezt az összefüggést erősíti az a kép is, amellyel a darab vége felé a kalmár és Csongor is él: a mindenét elvesztett, a télben rekedt, már csak a „múltbeli tűzénél” melegedő emberé.⁷⁶ Összegezve: a kalmár, ugyan explicit módon nem mondja ki, de érzi magányának súlyát, és változtatni akar rajta, a szív és az ész együttes harmóniáját kívánja elérni, ám a szerelem és a barátság tárgyias, birtokló (az ő szempontjából észszerűnek, racionálisnak tűnő) felfogása miatt nem lelhet rá ezekre. A kalmár végül egyedül, barátok és szerelem nélkül próbál menedékre találni, de az általa remélt titkos ajtó helyett csak elutasításra talál. Mindez azzal is összefügg, hogy a kalmár egyetlen pillanatra sem vizsgálja felül saját világnézetét, mikor mindent elvesztett, az önsajnálattal, a külvilág kegyetlenségét hibáztató hang dominál, s bár beletörődött sorsába, és várja életének végét, nyelve továbbra is a „kalmárság rabja”: „Segíts tovább, te gyámbot: menni kell, / Gazdáltni a mulékony életen, / Imez bojtorjántermő zálogon, / Még a halál, a váltó, nincsen itt.”⁷⁷ A szóhasználat szintjén még mindig a kereskedelemmel, „kalmársággal” kapcsolatos szavak dominálnak: gazdáltni, zálog, váltó.

A fejedelem még egyértelműbbé teszi alakjának a tündérfával való kapcsolatát a következő azonosítással: önmagát erős törzsű fának látja, amelyet ágai, az általa felnevelt nemzetek (!) fosztanak meg egykori nagyságától, mint ahogy a fát lehúzzák saját ágai, s ezáltal meghajlik önnön súlya alatt. Ebbe a metaforikus hálózatba bekapcsolható az Éj monológja is („kérges büszke fá/ Letesznek századoknak súlyai.”)⁷⁸ A fejedelem záró monológja szintén kapcsolódik a kalmár esetében már említett társtalanság, illetve társszerzés kérdéséhez: elismeri, hogy az uralkodás magány („Fenségben ültem, mint a' bérzikő, / Rokon szív nélkül, szörnyen egyedül.”)⁷⁹ azonban úgy tűnt számára, hogy ezért az áldozataért, a hatalom birtoklásának tudata kárpótolta („De úr valék, 's betöltve a' hiány”).⁸⁰ Ugyanakkor egy néhány sorral lejjebb olvasható metafora mintha a magány megszüntetésének egy lehetséges módját említené: a gyermeknevelést, gyermeket, aki szülője korábbi magányát feloldja: „Gyermek volt

⁷⁴ „Nem kötöz le hű szerelmem?” *Csongor és Tünde*, 26, 326.

⁷⁵ „És az ész elégtelen / Elgondolni, elbeszélni, / A' mit e' megáradott szív / Boldogsága' tengerében / Érez és tud, sejt 's ohajt.” *Csongor és Tünde*, 191, 147–151.

⁷⁶ Kalmár: „Vénsége zordon, bús, rideg telén, / Még tűzre rak, s utószor felhevülve,” *Csongor és Tünde*, 156, 231–232. vö. Csongor: „Meddig égsz még e kebelben, / Mint szorult tűz a hegyekben, / Oh, beteg szív régi búja?... Tél a szívnek, tél az észnek, / Kétségbe'ejtő szerelem,” *Csongor és Tünde*, 180–181, 768–782.

⁷⁷ *Csongor és Tünde*, 157, 262–265.

⁷⁸ *Csongor és Tünde*, 151, 91–92.

⁷⁹ *Csongor és Tünde*, 158, 97–98.

⁸⁰ *Csongor és Tünde*, 158, 303.

a' nép, bábok istenei; / Én fölneveltem őket, báb helyett / Kitettem a' hírt, 's bátor fajzatok / Hagyták el a' baromság' ólait. / Erőt nevelve, őrző gondomon / Nagy nemzetekké serdült a' világ:”.⁸¹ Azonban, ahogy fõntebb láttuk, a fejedelem pontosan „gyermekében”, a népben látja bukásának okát, és a nép árulásának leírásakor a Mirígy monológját idéző képekkel él (fekete pók, amely a hõszín-szálú bizalmat tönkreteszi). Vagyis a kalmárhoz hasonlóan a fejedelem is másokat tesz felelõssé saját jelenbéli boldogtalanságáért, majdani haláláról (amely az Éj monológjában megjelenõ világvége-képre játszik rá) továbbra is szinte parancsokban rendelkezik, felszólítja az elemeket a grandiózus összeomlásra. Rejtettebb kapcsolódási pontként még az is megemlíthetõ, hogy a fejedelem vágya az uralkodói hatalom, amelynek egyik szimbóluma az országalma, vagyis ebben az értelemben értelemben õ is egyfajta aranyalmára vágyakozik.

Szembetûnõ, hogy a tudós esetében nem található ilyen fajta önazonosítás, ám ezt több okkal is magyarázható. Elõször is a tudós sok szempontból különleges szerepben van, mintegy kiemelve a másik két vándor közül (pl. Csongor róla beszél a leghosszabban a második találkozás alkalmával, illetve a három vándor közül õt tartja a „legszörnyûbbnek”), emellett más utat is jár be, mint a kalmár vagy a fejedelem. Bizonyos értelemben az õ helyzete megy át a legkisebb változáson, hiszen visszatérésekor még mindig ugyanaz a megválaszolhatatlan kérdés, ugyanaz a nemtudás kínozza, mint elsõ alkalommal, vagyis amit egyedül birtokolt és birtokol, az a nemtudás tudata, ellentétben az elõbbi kettõvel, akik elvesztik addigi vagyonukat, birodalmukat. (Bár kétségtelen, hogy a tudós is azt veszíti el, ami a legfontosabb számára, ép elméjétõl fosztatik meg). Harmadik érvként említhetõ, hogy a fa az egyik legõsibb életszimbólum, amely azért nem kötõdhet a tudóshoz, mert Csongor így jellemzi õt: „Mint a' halál jár élõ lábakon, / És puszta sírt hord hõ kebel helyett.”.⁸² (Ugyanakkor, a tudós célja, a tudás birtoklása bizonyos értelemben mégis összeköti õt a Tündérfával, hiszen annak gyümölcse, az alma, a bibliai hagyomány révén összekapcsolódik az ember számára nem hozzáférhetõ, tiltott tudás megszerzésének vágyával.) A tudós alakjával kapcsolatban azt is ki kell azonban emelnünk, hogy a három vándor közül õ az egyetlen, aki saját „hitványságát” megemlíti, illetve saját magában keresi annak okát, hogy miért nem tud békére lelni. Fontos továbbá kiemelni, hogy bár õ is a maga útjára próbálja Csongort ráterelni (a kalmárhoz és a fejedelemhez hasonlóan, akik saját céljaik elérésének egy lehetséges eszközét látják Csongorban), azonban egyenrangúbb kapcsolatot javasol, mint õk, hiszen azt mondja

⁸¹ *Csongor és Tünde*, 159, 314–319.

⁸² *Csongor és Tünde*, 48, 176–177.

Csongorról, hogy olyan „mint anyja fia”.⁸³ Vagyis önmagához hasonlónak tartja, illetve meg akarja osztani tudását Csongorral, tanítványt szeretne az ifjú személyében, azaz még a tudós esetében is fellelhető a magány feloldására tett kísérlet jelzése.

A három vándor alakja szorosan összefonódik a boldogságkeresés lehetséges módjaival a térhez és időhöz való hozzáállásuk viszonylatában. Hármójuk közös vonása, hogy céljaik elérésének érdekében igyekeznek teljesen felfedezni, uralni és „lefedni” a teret. A kalmár szomszédjaiként tekint a „két Indiákra”, hovatovább azzal kérkedik, hogy az „új világnak minden partjain ismerik őt és hajóit”.⁸⁴ A fejedelem akkora birodalom fölött akar uralkodni, amelynek valamely pontján mindig nappal van, seregeit napkelet és napnyugat irányába küldi el.⁸⁵ A tudós pedig a tudás után folytatott keresésben a természetet „össze vissza járta”,⁸⁶ amiben már elméje is elfáradt.

Mindhármójukat az idő természetes lefolyásának elfogadását elvető magatartás, az azzal való diszharmonikus kapcsolat jellemzi. Saját fontosságuk, különlegességük tudata egyfajta időt felülrő, saját időszámítás szerint működő, az időt önkényesen felhasználó és alakító létformát eredményez. A kalmár⁸⁷ „[a]z éjjel nappá, éjjé a napot”⁸⁸ varázsolná, vagyis felborítaná az idő természetes rendjét, míg a fejedelem akkora birodalmat akar létrehozni és uralni, amely olyan nagyságú területet foglal magába, amely fölött soha nem nyugszik le a nap („Hogy, míg leszáll ott, itt már fenn ragyogjon / Szolgálatomban a nap, s birtokom, / Míg én leszek, ne lászon éjszakát.”).⁸⁹ Érdeemes rámutatni, hogy a fejedelem az éjszaka száműzésére, tehát közvetve az álmodás, illetve az alvás természetes időszakának és az éjnek a megszüntetésére, de legalábbis létezésének elfeledésére törekszik.⁹⁰ A tudósról is elmondható, hogy – mivel éjjele és nappala is a válaszok keresésével telik – az álmodást kitörli az életéből (vagy az kitörlődött belőle: „Hinném; de késő; álmom elröpült.”)⁹¹, Csongor pedig egyenesen úgy ítéli meg, hogy szánt szándékkal csinál éjjelt önmaga számára a nappalból.

Az ötödik felvonásban visszatérő vándorok igazolják, hogy a régi tér és idő felfogásuk elhibázott volt, amit az is bizonyít, hogy öregen térnek vissza és ugyanahhoz a ponthoz, a

⁸³ „Egy ember, olyan, mint anyám’ fia.” *Csongor és Tünde*, 46, 136.

⁸⁴ *Csongor és Tünde*, 42, 24.

⁸⁵ Csongor kezdeti hagyományos térképzeteiről, amelyekkel később a Fejedelemével mutat párhuzamokat, és ezek átalakulásának szükségességéről Fried István ír: FRIED 2019b, 92.

⁸⁶ *Csongor és Tünde*, 43, 104.

⁸⁷ FRIED 2019a., 98.

⁸⁸ *Csongor és Tünde*, 42, 29.

⁸⁹ *Csongor és Tünde*, 43, 62–64.

⁹⁰ Vö. Nagy Sándorral (avagy Alexandrosszal), aki szintén mindent megtesz az álom elkerülésének érdekében: BALOGH 2017, 13.

⁹¹ *Csongor és Tünde*, 46, 134.

hármás útelágazásához, ahol először láttuk őket. Az öregség ténye az idő fölötti uralom lehetetlenségével szembesíti őket, míg a tér legyőzésének szándékát a mozgás öregséggel járó nehézségei szemléltethetik. Visszatérésük abból is következik, hogy kiszorulnak régi tereikből, a kalmár nem hajózik többé, illetve a három térelem együttesen veszi el kincseit („S arany virágít szélvész szórta el. / Megitta tenger, a' mit föld adott, / A' víz' ajándit föld rabolta meg”).⁹² A fejedelmet nem „veszi be” a föld, pedig halni vágya, nagyszabású álmai elveszik tőle a halálban való megpihenés lehetőségét, mivel a sír túl „szűk lenne” számukra. A fejedelem azért bűnhődik így, az álmaiból történő való örökös felriadás által, mert száműzni akarta birodalmából az éjt, az álmok természetes idejét. A fejedelem csak a nagyszabású halállal tudna megbékélni, ezért egy, az Éj monológjában megjelenő, apokaliptikus képet idéző megsemmisülést sürget, amely az ősi térvizonyokat kialakító mindhárom elem (lég, tenger, föld) által valósulhat meg. A tudóst a józan esze hagyja el, értelme pilléből „lepkévé” változik, ami még inkább a lég eleméhez köti a tudóst, aki már eddig is túlzottan elrugaszkodott a földtől. Másrészt ez a „metamorfózis” a múlandóság, vagyis a tudós által ekkor már rettegett és halasztani vágyott halál egyik jelképe lesz, amire ő így utal: „Sötét van, álmodozunk, itt az éj.”⁹³ Ez a kijelentése két okból is figyelmet érdemel: egyrészt rájátszik a kalmár záró monológjának utolsó mondatára („Még a halál, a váltó, nincsen itt”).⁹⁴ Másrészt saját, Csongornak adott régi tanácsát idézi fel, miszerint, ha nem kész felébredni, azaz elfelejteni a tündérvilágot és a „realításban” élni, akkor inkább álmodjon tovább. A tudósnak már nincsenek saját álmai, elrepültek, azzal a hittel egyetemben, amelyet a racionalizmus tudományos kételye még nem kezdett ki. Az álmodás tehát a tudós esetében is negatív konnotációval bír, a valóság, a ténylegesen elérhető cél ellentéte, amely a valós élettel szembenézni képes felnőtt számára érdektelen, hiszen az a költők világa.⁹⁵ A képzelet és a képzelgés birodalma szemben áll a tudós (és a másik két vándor által is) képviselt racionalizmussal, észelvűséggel. Mindeközben mégis felvillan a tudós esetében egyfajta sóvárgás is az álom után,⁹⁶ de ezen megpróbál túllépni, mivel tudja: számára hozzáférhetetlen (akárcsak Mirigy számára). Ez a hozzáállás mind a három vándort jellemzi, és ennek megfelelően Csongor álma és a tündér szó is felcserélhető a szemükben, hiszen mindkettő a fantázia, az irracionális szüleménye. Ebből pedig azt a következtetést vonhatjuk le, hogy a tudós saját életéből az álom minden formáját vagy száműzni

⁹² *Csongor és Tünde*, 156, 239–241.

⁹³ *Csongor és Tünde*, 162, 406.

⁹⁴ *Csongor és Tünde*, 157, 265.

⁹⁵ Az ő álom értelemzésében egyszerre érvényesül az álom mint a mértékét veszített „referencialitás nélküli fantázia terméke”, illetve az álom mint költői, bohém létállapot. BALOGH 2017, 8–9.

⁹⁶ „Az, a' mi van, lesz túl az életen! / Hinném, de késő; álmom elröpült.” *Csongor és Tünde*, 46, 133–134.

kívánja, vagy már elvesztette, és nem tudja visszaszerezni: éjjel-nappal dolgozik, kutat, elmélkedik, tehát megvonja magától az alvást, meg- és elveti az álmokat, nem képes az álmodásra. Ennek megfelelően a Tündéről lemondani képtelen Csongor előtt két lehetőséget tár fel: ha nem akar tovább élni, fulladjon tengerbe vagy éljen tovább álmainak világában; második találkozásukkor azonban már Csongor mondja azt, hogy a tudós „kétségek tengerében” hánykolódik, mivel a (határtalan!) tudás határait kutatta. Csongor számára a tudós utolsó monológja többféle tanulságot rejt: egyfelől az elérhetetlen, az égi égiként való megtalálásának és megőrzésének vágya az örülethez vezet, mivel egyszerűen összeegyeztethetetlen egy földi lény korlátaival. A tudós sorsa, a józan ész elvesztése olyan lehetséges sors, amelyet Tünde is felvillant Csongornak, mielőtt felfedné kilétét a záró jelenetben.⁹⁷ Másrészt a tudós leírja Csongor és Tünde problémájának, kezdeti összeegyeztethetlenségüknek gyökerét, mikor az élnetlenségről és a halhatatlanságról elmélkedik. Csongor élnetlen,⁹⁸ hiszen az ifjúra az élnetlenség leírásának jellemzői közül nem egy találó („Mert a szegény, földhöz ragadt fiú,”⁹⁹ „szívbeteg, szerelme' martaléka, / 'S minden reményhez esküdött bohó,”¹⁰⁰ stb.); míg Tündét a Csongortól leginkább elválasztó tényező a tündérlány „viszonylagos halhatatlansága”.¹⁰¹

Eddig tehát négy olyan térhez és időhöz, illetve álmhoz, álmodáshoz való szereplői viszonyulást láttunk, amelyeknek egyoldalúságukból eredő elhibázottságát a szereplők bukása, el nem ért céljaik, illetve elvesztett értékeik bizonyítottak. A vándorok sorsának alakulása azért is kitüntetett figyelmet érdemel, mert Csongor életének egy lehetséges kifutását képviselik: az örökös céltalan bolyongás, az álmokkal (itt a megvalósítandó, vágyott cél értelmében) terhelt, zavarodott elme (különösen a tudós esetében) a darab végén Tünde által Csongornak felmutatott végkimenetek egyike.¹⁰² Felmerül hát a kérdés: létezhet-e egyáltalán boldogság, és létezik-e az Éjen kívül bármilyen örök létező? Abszolút érvényű az Éj monológja, a benne megjelenő ciklikusság egyet jelent a földi lét teljes hiábavalóságával és a boldogság tartós birtoklásának élnetlenségével? Csongor és Tünde szerelme, valamint annak beteljesüléséből adódó boldogsága ugyanarra a sorsra van ítélve, mint a kalmár vagyona, a fejedelem birodalma és a tudós rendkívüli elméje?

⁹⁷ „Ön magadnak üldözője / Kór eszednek álmival,” *Csongor és Tünde*, 189, 980–981.

⁹⁸ BALLAI 1941b, 373.

⁹⁹ *Csongor és Tünde*, 160, 371.

¹⁰⁰ *Csongor és Tünde*, 161, 380–381.

¹⁰¹ Bár a kérdést tovább bonyolítja, hogy a „halhatatlanság” problémaköre Csongorhoz is tartozik. a „lét és nemlét” határán történő oda-visszatáncolás, az azok közti választás szükségessége az ő helyzetét is jellemzi. TAXNER-TÓTH 1993, 127.

¹⁰² „Vagy bolyongnod a vadonban / Kell siralmas végedig, / Míg csak bűnnek és nyomornak / Rajtad kedve telhetik. / Önmagadnak üldözője / Kór eszednek álmival, / Futni fogsz és célt nem érni,” *Csongor és Tünde*, 189, 976–982.

4. Az „égi menny” nyomában

Csongor a darab kezdetétől a folyamatos vándorlás, illetve sok esetben inkább bolyongás jellemzi: eleinte egy még megfogalmazatlan létezőt, belső vágyainak kivetülését keresi a külvilágban, később Tünde személyében testet öltenek eszméi, szerelmükben pedig a korábban még kimondatlan cél, tehát Tünde válik keresésének tárgyává. Az ifjú hős ennek megfelelően már a történet elejétől egy a sajátjától eltérő (tér)elem felé vágyakozik, ám azt eleinte saját közegében keresi („Minden országot bejártam, / Minden messze tartományt, / S a' ki álmaimban él, / A' dicsőt, az égi szépet / Semmi földön nem találtam”).¹⁰³ Vagyis Csongor belső vágyai megvalósulását – amely az ő esetében az álom szinonimája –, az égit, önmagán kívül, a földön keresi¹⁰⁴. Csongor mindeközben önmagával, vágyaival összefüggésben leginkább a levegő, (illetve olykor a víz) eleméhez kapcsolódó metaforákkal, hasonlatokkal él.¹⁰⁵ Ezek a szóképek egyfelől kifejezik a Csongor (és Tünde) által képviselt lelkeséget¹⁰⁶ (vö. lég-lélek etimológiai kapcsolata), illetve az égi, a múlhatatlan érték(ek) utáni vágyat, másfelől Csongor nyughatatlanságát, megállapodásra való képtelenségét. Az ifjú azonban, miután a föld bebarangolása nem hozott eredményt, és miután Mirígytól értesül a tündérfa ültetőjéről, úgy dönt, marad. Az álomhoz fűződő viszonyának második aspektusát a tündérfa alapozza meg: Csongor ugyanis rettegni kezd az álom fizikai vonatkozásától, az (el)alvástól, mivel azt a vágyott elszalasztásával tartja egyenlőnek (nem véletlen, hogy Mirígytól szerzi az információt, aki az álmot ilyen kontextusban hozza szóba), valamint az égi szép, a vágyott értelmében vett álom elszalasztása szimbolikus értelemben a halállal¹⁰⁷ is rokonértelmű lesz („Álom, álom, édes álom, / Ah, csak most ne légy halálom”¹⁰⁸). Ekkor még nem érti meg, hogy akkor sem szalaszt el semmit, ha el is alszik, hiszen az éjszaka amellet, hogy, mint Mirígy fogalmaz: „az éjfél, a' gyilkosnak, / Denevérnek, és tolvajnak, / 'S kósza szellemnek dele”,¹⁰⁹ egyben az álmodás és a szerelmesek egyesülésének¹¹⁰ adekvát időpontja is. Csongornak valójában nem kell az éjt saját

¹⁰³ *Csongor és Tünde*, 7, 1–5.

¹⁰⁴ Az égi és a földi, evilági és „másvilág” elkülönülését, a világ ilyen fajta kettős osztatóságát Bécsy Tamás elemzi, bemutatva, Vörösmarty hogyan viszi tovább és újítja meg a misztériumdrámák kétszintes modelljét. BÉCSY 1973, 566–575.

¹⁰⁵ „Most mint elkapott levél, / Kit süvöltve hord a' szél... 'S lelkem vágy' szárnyára kél.” *Csongor és Tünde*, 7, 6–10.

¹⁰⁶ BALLAI 1941a., 123.

¹⁰⁷ Az álom, mint a szubjektum felszámolódása, és ezáltal a halál analóg jelenségének Szerdahely-féle értelmezése. BALOGH 2017, 8.

¹⁰⁸ *Csongor és Tünde*, 15, 206–207.

¹⁰⁹ *Csongor és Tünde*, 11, 87–89.

¹¹⁰ „Álom, álom, Édes álom, / Szállj a' csendes föld fölé; / Minden őrszem / Húnyjon, csak nem / A' várt s' váró kedvesé.” *Csongor és Tünde*, 15, 200–205.

maga elrejtésére használnia,¹¹¹ hiszen Tünde célzottan keresi őt, s első találkozásuk és együttlétük is könnyen meghiúsulhatott volna, ha Ilma nem veszi észre, hogy ott szunnyad a fa tövében.¹¹² Tehát már a darab elején kitűnik, hogy Csongornak az idővel és térrel, a (tér)elemekkel, valamint az álommal való kapcsolata nem kevésbé diszharmonikus, mint az előzőekben vizsgált szereplőké.

Csongor Tündétől való elszakadása után folyamatosan a saját jelenén kívüli, jövőbeli időponthoz, napszakhoz, illetve a sajátjától eltérő helyhez köti boldogságának megtalálását. Miután Tünde elhagyja a kertet, az első ilyen időpont a hajnal, a hely pedig Tündérhon („Tündérhonban üdlakon, / Virrad ékes hajnalom”).¹¹³ Csongor számára ekkortól Tünde lesz a hajnal az éjben („Tünde! Tünde! még alig / Láttam arczod' hajnalában,”).¹¹⁴ Országát elhagyva az ottanítól teljesen eltérő idő- és térdimezióba lép át, hiszen bizonyos napszakok, vagyis idődimenziók, „megszemélyesednek”, birodalommal rendelkeznek. Ilyenformán a Hajnal és az Éj honjában az idő és a tér kezd összerosódni sajátos kronotoposzt alkotva. Ám amíg idáig elér, a mindig égi eszmék és célok felé tekingető Csongor elfogadja „a cél szentesíti az eszközt” elvét: meglopja a föld alatti világot, mikor a manókat kijátszva elveszi örökségüket, amivel kivívja az ördögfiak jogos ellenszenvét, és bennük bosszúvágyat ébreszt. Teszi ezt azért, hogy a véleménye szerinti legnagyobb akadályt, a térbeli távolságot legyőzze. Mindeközben maga mellé fogadja Balgát, akit minden kudarcélménye alkalmával bűnbaknak tesz meg, és szó szerint a földbe akar döngölni,¹¹⁵ illetve a fejedelemhez hasonló módon, aki Csongort lábával taposható pornak nevezte, folyamatosan „földtúró” mivoltával szembesíti, gúnyolja Balgát („Összezúzlak, sárgöröngy.”)¹¹⁶ Vagyis a fejedelem jellemhibáinak (legalább) egyike, a gőg, Csongor alakjában is felfedezhető. Ettől szabadul meg a dráma végén, amikor elfogadja, hogy a manók megkötözik: a manók, akik még Balgánál is földibbek, hiszen föld alattiak, megfosztják Csongort minden autoritásától. Mindeközben azt sem ismeri fel, vagy legalábbis nem ismeri be, nem mondja ki, hogy több esetben éppen Balga „földhözragadtságára” van szüksége ahhoz, hogy a Tünde által, Ilma biztatására a földön hagyott lábnyomokat egyáltalán észrevegye, s ennek hatására ismét reménykedni kezdjen.¹¹⁷ (Ilma Balga méltó párja, aki

¹¹¹ „Rejts el éjfél...” *Csongor és Tünde*, 14, 197.

¹¹² „Asszonyom, mit adsz, ha mondom, / Hogy belül a' lomb alatt, / Csongor úrfi szunnyad ott?” *Csongor és Tünde*, 18, 258–260.

¹¹³ *Csongor és Tünde*, 26, 472–473.

¹¹⁴ *Csongor és Tünde*, 20, 330–331.

¹¹⁵ „A szokás az, / Hogy te most letérdepelj, / Durva szolga, mert miattad / Hágyl mindenütt szerencsém.” *Csongor és Tünde*, 93, 38–39.

¹¹⁶ *Csongor és Tünde*, 91, 301.

¹¹⁷ „Ah, kegyelmes úr, csak egy szót! / Vedd le lábadat nyakamról, / Itt találtam egy nyomot.” *Csongor és Tünde*, 94, 303–305.

férjéhez hasonlóan, aki Csongorral teszi ugyanezt, Tündét olykor „földön járni” tanítja.) Tehát Csongor ugyan többnyire megvetően nyilatkozik mindenről, ami a föld eleméhez kötődik, céljának eléréséhez mégsem röstelli szinte szó szerint a föld alól is előteremteni a szükséges eszközt, miközben nem képes felismerni, hogy saját ember- és önképe egyoldalú, hiszen az emberlétnek csak „égi oldalát” akarja magában fellelni, csak azt tartja értékesnek, miközben Vörösmartynál az ember antropológiai lényegének egyik legfőbb eleme annak dichotómiája: „Ember vagyunk, a föld s az ég fia.”¹¹⁸

Amikor Csongor a Tündével való a remélt egyesülést jelentő hajnal helyett a Hajnal honába ér, azzal kell szembesülnie, hogy ott a szerelmesek csak délben válhatnak szót egymással, s csak azzal vigasztalódhat, hogy addig is legalább Tündével újfent egy térben tartózkodhat. Délben azonban Csongor, aszinkroniában lévén az idővel, elalszik. Mielőtt az álomosság legyűrné, Mirígyhez hasonló módon reflektál az őt elnyomó álmra: bűnösnek mondja azt,¹¹⁹ majd megtudjuk, hogy míg aludt, megtapasztalta az álom egy következő aspektusát, a rémálmot.¹²⁰ Hiába jelent meg Tünde, míg az éjfél, ahogy láttuk, a „tolvajok dele” volt, addig a dél a „szerelmesek éjféle” lett. Mikor Csongor felébred és megtudja, mi történt, újra úgy dönt, hogy útra kel. Majd a kúthoz ér, ahonnan a kút leánya elkezd hazacsalni. Az eddig megtett út „visszafordított verziója” itt is összefonódik az idő követésével és ezáltal a helyváltoztatással: a Csongort csábító „tünemény” ugyanis minden külső vonásában olyan „mint az est”,¹²¹ Csongornak pedig arra kell menni, „hol az est / Alkonyába dőlni kezd...”¹²² Vagyis Csongor megint a saját jelene után következő napszak után fut, a jelenből folyton jövőbe vágyódik.

5. Föld és ég fia

A hármas válaszüthöz való visszaérés hozza el a fordulópontot. Csongor ekkor látja be addigi erőfeszítéseinek hiábavalóságát, és a hazatérés mellett dönt, miközben ártértelemezi azokat a fogalmakat, amelyek eddig a célt jelentették az életében. A tündér, az álomhoz hasonlóan, a valóság és a beteljesíthető vágy ellentétéként értelmeződik újra, ezáltal pedig a

¹¹⁸Kritikai kiadása: *Gondolatok' a könyvtárban* = VMÖM 3. 103, 109.

¹¹⁹ „Mért, hivatlan bűnös álom, Mért ömölsz el most szememre,” *Csongor és Tünde*, 118, 188–189.

¹²⁰ „Mintha mély sír lettem volna, / 'S benne lelkem a' halál, / Olly sötét volt álmaimban, / A' Sors, melly fölöttem áll.” *Csongor és Tünde*, 123, 310–313.

¹²¹ *Csongor és Tünde*, 145, 804–808.

¹²² *Csongor és Tünde*, 146, 810–811.

csalódással és a kiábrándulással válik rokonértelművé.¹²³ Az ifjú panaszaiban ekkor még mindig az önsajnálát és a külső körülmények hibáztatása dominál, de végre megtörténik a mindeddig megkérdőjelezetlenül biztosnak vélt célok és fogalmak jelentésének elbizonytalanodása: bizonytalanná válik az élet, olyan bizonytalanná és megfoghatatlanná, mint az álom („eltűnöl suhanva, / Mint az élet, mint az álom;”).¹²⁴ A dráma kezdetén Csongor még a halállal azonosítja az álom fizikai vetületét, az alvást, míg itt az élettől állítja párhuzamba az álom illékony, illuzórikus mivoltát. Csongor, aki mindeddig nem pihent meg, meg sem állt, a világ végére is elment volna Tünde után, most így szól: „Elérhetetlen vágy az emberé, / Elérhetetlen, tündér, csalfa cél!”¹²⁵ Balga a maga komplementer módján visszatükrözi ezt az értékválságot homokká vált sültgalambjával. Ekkor átértelmeződik a föld (tér)elemhez kötődő homok motívuma is: Csongor és Balga számára a homok eddig mindig Tünde és Ilma személyéről adott hírt, az ő nyomukat őrizte meg számukra: a földön az égiről adott hírt a földinek.¹²⁶ Ám a homok a fejedelem utolsó monológjában is megjelenik, ekkor már teljesen más kontextusban: az emberfaj szinonimájaként használja a „homok faj” kifejezést, amely a szétszóródás, az ember értelmetlen terjeszkedését és, a külvilágot bekebelezni kívánó hiú vágyakat hivatott jelképezni. Balga (és Csongor) esetében a homok motívuma a régi vágyból való kiábrándulás és a régen vallott értékrendszer megkérdőjelezésével kapcsolódik össze. Ahogy a fejedelem csalódott a földiben és ezért a földdel akar egyenlővé válni,¹²⁷ úgy veti magát Balga is – a szerzői utasítás szerint – a földre. Csongor ekkor találkozik ismét a vándorokkal.

De miért maradt Csongor fiatal, és miért öregednek meg a vándorok? Szilágyi Márton „eltérő jellegű időtapasztalatok szinkrón jelenlétében”¹²⁸ látja a megoldást, kiemelve, hogy a három vándort sújtó idő elől végül egyszer majd Csongor sem menekülhet meg. Vajon a Tündével való egyesülés után felgyorsul Csongor számára is az idő? Ezekre a kérdésekre nem adható egyértelmű válasz. A különböző időtapasztalatok témaköréhez ugyanakkor érdemes egy észrevételt fűzni: a *Csongor és Tünde* cselekményének idejét régóta egyetlen kozmikus napban határozza meg a szakirodalom,¹²⁹ azonban amikor maga Csongor reflektál az eltelt időre, ő a

¹²³ „Csalfa, tündér, játszi kép te” *Csongor és Tünde*, 153, 148.

¹²⁴ *Csongor és Tünde*, 154, 155–156.

¹²⁵ *Csongor és Tünde*, 155, 190–191.

¹²⁶ „...tisztá szép homok, / Ebben a kis lábnyomok / Csongor úrfinak szemében / Mind vezérlő csillagok.” *Csongor és Tünde*, 37, 627–630.

¹²⁷ „Magam szeretnék lenni, mint valék, / A ’földön úr, és föld a’ föld alatt;” *Csongor és Tünde*, 158, 285–286.

¹²⁸ SZILÁGYI 2021, 121.

¹²⁹ Ez a megfigyelés Németh Antaltól származik: NÉMETH 1934, 97–103.

„szívnap”¹³⁰ kifejezéssel él, ami úgy értelmezhető, hogy ő mindvégig a belső vágyat próbálja externalizálni, míg a vándorok a külső világban elérhetőt interiorizálni. Csongor ideje nem felelhet meg az ő időfelfogásuknak és időérzetüknek, mivel az ő idejük egy viszonylag objektív, a külvilág által meghatározott feltételek alapján értékelhető (a hozzájuk kapcsolódó fogalmak az ész és az erő), míg Csongor ideje teljesen szubjektív szempontok alapján értelmezhető: Csongor bejár ugyan egymás után szabályosan következő napszakokat, de mindig saját érzelmi állapotának tükrében éli meg azokat (a délből így lehet éjfél stb.), mindezeket túl ráadásul olyan célt tűz ki maga elé, olyan vágyak hajtják, amelyeknek elérése a három vándor világában elképzelhetetlen (Tündérországot és megtalálását mindegyikük hóbornak, bolondságnak tartja), és amelyek olyan irányokba vezetnek, ahol a tér és idő hagyományos képzelete és szétválaszthatósága teljesen felülíródik. Vagyis Csongor célja nem érhető el részlegesen (Tünde vagy az övé, vagy nem), ellentétben a három vándorral, akik a vagyont, a hatalmat, a tudást már birtokolják valamekkora, számukra nem elegendő mértékben, tehát esetükben ennek a kiterjesztése a cél.

Miközben Csongor azt reméli, hogy a vándorok szerencsétlen élettörténetéhez hasonló vesztésére a sorsközösség érzése adhat enyhülést, addig Tünde az Éj birodalmának sötétjétől reméli ugyanezt. Ez a közeg, az időnek ez a megjelenési formája tükrözi saját belső érzésvilágát, vagyis Tünde összhangba hozza „lelkének borúját”, a remény, és ezáltal a fény hiányát a külső tér „fényviszonyaival”. Fontos észrevenni, hogy az eddig vizsgált szereplők mind negatívan viszonyultak az éjszakához és ezáltal az Éjhez. Csongor az éjt mindig egy újabb „sorscsapással” kapcsolja össze, a három vándor pedig így vagy úgy, de száműzni, az életükből kizárni vagy megváltoztatni kívánják az éjszakát. Tünde az a karakter, aki nem elfordul az Éjtől, nem menekülni kíván tőle, nem akarja megszűnetni, hanem önként járul az Éj elé, mivel felismeri azt a lehetőséget, amelyet kizárólag az Éj rejt magában: a szerelmesek egyesülésének idejét.

Az Éj elé járulni azért (is) szükséges, mivel a tér és idő, kezdet és vég mind az Éjből „születik”, tehát ha Tünde azt akarja, hogy Csongorral egy időben és térben létezessen, akkor be kell lépnie a minden létezőnek keretet adó Éj birodalmába. Érdekes felfigyelni rá, hogy egyedül e kronotoposzban van jelen egyszerre és ér össze mind a három (tér)elem: part-föld, csermely-víz, csillagok-levegő,¹³¹ hogy a kezdő- és a végpont Tünde és Csongor számára közös

¹³⁰ *Csongor és Tünde*, 155, 201.

¹³¹ „Pusztá parton fátyolában / Egy komoly bús asszony ül: / Csermely folydogál előtte, / Csillagokkal tündökölve-” *Csongor és Tünde*, 150, 41–44.

legyen, azt az Éj jóváhagyásával tudja csak elérni. Bevett értelmezési tradíció az Éj monológját (és a vándorokéit) a darab pesszimista részeihez sorolni,¹³² a múlandó élet hiábavalóságának negatív képét, egy vanitatum vanitas-szerű kinyilatkoztatást ismerni fel a mitikus alak szavaiban. Ugyanakkor bár az Éj monológja csak a világ születéséről, létezéséről és megsemmisüléséről szól, ha ennek az egész folyamatnak a ciklikusságát emeljük ki, akkor ez a körforgás magában hordozza a világ végtelenszer történő újjászületésének, ezáltal pedig bizonyos értelemben vett örökkévalóságának lehetőségét is. Hiszen, ha a kezdet és a vég is az Éj azonos állapotát rejtí magában,¹³³ akkor ez az Éj és a semmi állapotának körkörös visszatérése mellett a világ örökös újjászületését is jelenti, hiszen a végből mindig kezdet lesz, a kezdetből pedig egyszer csak vég. Érdeemes azt is megfigyelni, Csongor és Tünde mennyire más jellegű tapasztalatokra tesznek szert és milyen eltérő nézőpontokat ismernek meg: Tünde az Éjt hallgatja meg, Csongor pedig a három vándort. Mindketten csak saját nemük képviselőitől kapnak információkat, így tesznek szert valamiféle tudásra, rálátásra. Ugyanakkor a tapasztalatok között több közös pont is található: az egyik a vándorok és az Éj megtörhetetlen magányossága – miközben Csongor és Tünde meghatározó vonása a társhoz való eljutás vágya. Továbbá az Éj monológiájában megjelenő meddő emberi vágyak és a múlandóság legyőzésére tett, hiábavalónak ábrázolt kísérletek a vándorok boldogságkeresési stratégiájának cáfolataiként értelmezhetők. Feltűnő azonban, hogy az Éj nem beszél a szerelemről, mint az emberi boldogságkeresés egyik lehetőségéről. Ennek két oka lehet: az egyiket Taxner-Tóth¹³⁴ válaszolja fel, amikor megkérdőjelezi, hogy az Éj monológja a megfellebbezhetetlen igazság kinyilatkoztatása lenne, hiszen a „mindentudó” Éj csak a magány állapotából képes szemlélni a világ történéseit, illetve ő maga is „csak” álmodik, s a „mindenható” Éjnek bújniia kell a fény elől; azaz a monológot egy polifonikus egésznek csupán egyik szólamaként értékeli. Ezzel az értelmezéssel szemben Szilágyi¹³⁵ szerint az, hogy a szerelem nem kap helyet az Éj monológiájában, egy lehetséges, a három vándoréhoz hasonló sorsot vetít elő Csongorra nézve. A szerelem monológbeli említésének elmaradásához egy kiegészítést fűznék hozzá. Az Éj a világ létrejöttével kapcsolatban három elemet említ, amelyek a régi pangó teret felosztják: a földet, a tengert (vizet), a levegőt, a világ három térelemét. Mindez természetes szoros összefüggésben áll az archaikus teremtménymítoszokkal, de még így is feltűnő, hogy noha nem

¹³² TÓTH 1978, 452.

¹³³ „Kietlen, csendes, lény nem lakta Éj.” *Csongor és Tünde*, 152, 62. és 153, 116. Ez a sor csak a monológ kezdetén és végén (tehát a világ előtti és utáni állapotban) azonos, a világ „létezése alatt” variálódik: „A’ fény elől bujdokló gyászos Éj.” *Csongor és Tünde*, 151, 187.

¹³⁴ TAXNER-TÓTH 1975, 139.

¹³⁵ SZILÁGYI 2017, 133.

tér-, csak vett őselem, a tűz nem jelenik meg közvetlenül az Éj monológiájában, csupán a fényről esik szó, illetve a világ megsemmisülését annak elhamvadásaként írja le a szöveg,¹³⁶ ugyanakkor az apokalipszissal talán legerősebb asszociatív kapcsolatban álló elem megnevezetlen marad. Ennek magyarázata nem más, minthogy a tűz képzete a dráma egészében a szerelemhez (legyen az testi¹³⁷ vagy lelki),¹³⁸ a szeretethez, és a belső indulatokhoz kapcsolódik. Ennek megfelelően a szív szó sem jelenik meg az Éj monológiájában, míg a három vándorhoz köthető ész és erő fogalma annál inkább.¹³⁹ A szív és a tűz mindig két ember közötti kapcsolatot jelez a darab során, míg az Éj emberábrázolásában a magány dominál: az embernek (mindig egyesszámban említve),¹⁴⁰ illetve az egyes emberből összeálló emberi fajnak vannak (bukásra ítélt) céljai, de ezen vágyak soha nem közvetlenül egy másik emberre irányulnak.

Az Éj imént taglalt magányossága kapcsán tennék egy kitérőt a mű befejezésének elemzése előtt. Korábban, Mirigy alakjának vizsgálatakor szót ejtettem az Éj és Mirigy közös vonásainak egyikéről, az anyaságról, ráadásul a gyermekét túlélő, illetve elpusztító anyaságról. Ezzel összefüggésben fontosnak tartom a darab egészére kivetítve vizsgálni a szülő-gyermek viszony témakörét. A dráma szövege számos szülőt és gyermeket említ meg, de vagy csak az egyik jelenik meg a színen, vagy a másik, tehát sosem látjuk szülőt és gyermekét egyszerre színre lépni. (További kutatás tárgyát képezheti annak a kérdésnek a vizsgálata, hogy ez alól a „szabály” alól a világ és az Éj viszonya kivételt képez-e, hogy az Éjt mint a világban létező, vagy mint a világ mellett, attól elkülönülten létező entitásként fogható fel.) Az is megfigyelhető továbbá, hogy a *Csongor és Tünde* világában a „valaki gyermeke” szerepkörben értelmezhető karaktereknek általában csak egy szülője van (pontosabban csak egyről esik szó): a manóknak csak az „elhalálozott ördögapjáról” tudunk, Ledérnél úgyszintén csak az apáról esik szó,¹⁴¹ és Mirigy is egyedülálló anyaként szerepel, akárcsak az Éj. Valamennyi szülő-gyermek viszony tragikus: kettő esetben a szülő a gyermek halálának, a manók a szülőjük halálának, Ledér pedig apja vénségének és szenvedésének tanúja. A szülő-gyermek kapcsolat a vándorok megnyilvánulásában szintén megjelenik implicit, illetve vagy metaforikus módon. A fejedelem utolsó monológiájában a nemzeteket nevezi gyermekének, akik, miután felnevelte és naggyá tette

¹³⁶ „A’ szép világ borongva hamvad el;” *Csongor és Tünde*, 152, 113.

¹³⁷ Ledér, a perdita mint a testi „szerelem” megtestesülése: „Hév kar ége vállamon, / ’S a’ merész, az áruló csók / Elcsattant tűzajkamon.” *Csongor és Tünde*, 104, 495–497; illetve „Akkor – érts meg – akkor olvadj, / Égj, lobogj, mint a tüzes bérc, / S repkény karjaid közül / El ne hagyjad bontakozni.” *Csongor és Tünde*, 115, 124–127.

¹³⁸ „Meddig égsz még e’ kebelben, / Mint szorúlt tűz a’ hegyekben, / Oh, beteg szív’ régi bújja?” *Csongor és Tünde*, 180, 168–170.

¹³⁹ „Az ész az erőnek rakván oszlopot.” *Csongor és Tünde*, 152, 107.

¹⁴⁰ Pl. „Az ember feljő, lelke fényfolyam,” *Csongor és Tünde*, 152, 93.

¹⁴¹ „Az nagyon szép, mert atyád volt, / Aki téged, bennszorúltat / A rettentő tűzhalálból / Másod étellel megáldott,” *Csongor és Tünde*, 102, 465–468.

őket, elfordulnak tőle, míg a tudós Csongorra értve mondja: „De ím, egy ifju vár az úton ott,/ Egy ember, olyan, mint anyám fia.”¹⁴² Az utóbbi a hasonlat ugyan nem a tudós szülőjét helyezi a fókuszba, de a tudós vándor mivoltából arra következtethetünk, hogy ebben az esetben is az elhagyás jellemzi a gyermek és a szülő viszonyát. A hagyományos helyett a fejedelem és a tudós esetében is egy „csonka” család képe rajzolódik ki, hiszen a fejedelem mint apa mutatkozik anya nélkül, a tudós pedig csak anyát említi, apát nem. A térbeli távolság minden esetben az időbeli távolság elemével társul: Mirigy és az Éj saját gyermekükön keresztül tapasztalják a mulandóságot. Ledér és a manók pedig a szülőik által, míg a fejedelem bukásának okát a rajta túlnövő nemzetekben látja (tehát a „gyermek” itt is elpusztítja szülőjüket).

Csongorról a darab kezdetén megtudjuk, hogy idős szüleitől nem köszönt el a „Tünde kereső út” előtt (ellentétben Gersei Árgirusával),¹⁴³ és akiről nem tudható, hogy a darab végén még élnek-e, vagy meghaltak már. Ennek a kapcsolatnak a leglényegesebb eleme a szülőktől való elszakadás és az egykori családi otthon helyén a saját otthon megalkotása (a dráma végén feltűnik fényhon). Mindezt összeköthetjük azzal, hogy Babits a darab kezdetén megjelenő Csongor állapotát a gyermekkor lezárásával, a gyermeki világkép és álomszerű létezés teljességének elvesztésével azonosítja, amit annak Tündére való átruházása és (újra) megtalálása követ.¹⁴⁴ Ballai Mihály pedig ezt a gondolatmenetet folytatva így fogalmaz: „a modern mesekutatás fölteszi, hogy az égi és földi tény találkozásából származó bonyodalmak motívuma pubertáskori álmokból meríti eredetét.”¹⁴⁵ (Ez a motívum egyébként a *Csongor és Tünde* kapcsán többször párhuzamként emlegetett Ámor és Psyché történetnek is alapja). Ballai pubertáskor fogalma Csongor esetében olyan személyiséget takar, aki még kiforratlan és nem rendelkezik pontosan megfogalmazott vágyakkal, amikor pedig a megfoghatatlan égi szép, a világ régi, a gyermekkorral elvesztett teljességének képzete Tündében megtestesül, Csongor útra kel, amely út alatt önerejéből látszólag nem sokat ér el. Úgy tűnhet, hogy csak Tündén múlik az események alakulása: ő ülteti a tündérfát, ő keresi fel Éjt, ő áldozza fel „relatív halhatatlanságát”, s végül ő parancsolja meg a manóknak, hogy kötözzék meg Csongort. Ez az olvasat azonban véleményem szerint elsiklik Csongor útjának lényege fölött. A manók bevonása a cselekmény zárlatában két okból fontos, illetve két ok miatt válhat lehetővé: két kibékíthetetlennek, végleg elkülönültnek tűnő (tér)elem: az egykori égi és a föld (alatti) köt ezáltal békét. Mivel ekkorra már a manók is megtanulták a leckét: amíg az apai hagyaték

¹⁴² *Csongor és Tünde*, 46, 135–136.

¹⁴³ HORVÁTH 1969, 72.

¹⁴⁴ BABITS 1978, 232.

¹⁴⁵ BALLAI 1941b, 354–373.

tárgyainak megszerzése, kizárólagos birtoklása volt a cél, addig egymással csak békétlenségben tudtak élni. A másik ok az, hogy ezek használata nem illeszkedett volna a dráma koncepciójába, mert felülírta volna a térben való korlátozott mozgás törvényét. Miután azonban az örökség tönkremegy, a manók következő célja nem újabb tárgyak megszerzése lesz. Éppen fordítva, céljuk – amit jelen esetben értelmezésem szerint végre a testvériesség megélése – eléréséhez használják azokat: régi hangszereket ragadnak, amelyek legszebben akkor szólnak, ha mindhárman egyszerre, tehát „zenekarként” szólaltatják meg a magukét.

Csongor útja az önismeret útja, amely a kertbe történő visszatéréskor még mindig befejezetlen, és amely útnak része, hogy megtanulja a boldogságot nem a számára elérhetetlen tér- és idődimenziókhoz kötni, hanem elfogadni saját terét és idejét, illetve ezek kötöttségeit, és ezek korlátaiban belül megélni vágyait. Véleményem szerint Tünde kettejük sorsát befolyásoló tetteivel egyenlő mértékben fontos mozzanat, hogy Csongor végül visszatér saját közegébe (vagyis elfogadja saját lényében a föld elemet), feladja a manókkal folytatott viaskodást, és elfogadja „a béklyókat”, vagyis belenyugszik a fizikai térben való korlátozottságába. Az időbeliség számára rendelt dimenzióját is elfogadja: az időpontnak és saját fizikai meghatározottságának megfelelően (éjszaka van) álmra hajtja fejét, és álmai tárgyát saját álmaiban keresi a külvilág helyet. Tehát összhangba kerül az idővel is, elfogadva saját testének biológiai természetű korlátaiban nem menekül többé az álom fizikai, fiziológia aspektusa elől sem, hanem összeköti azt a szellemivel (a képzelet világa), a lelkiel (a vágyálmok forrása). Végre megérti, hogy az álom az alvás része, ami korlátozottságot és kiszolgáltatottságot is jelent, hiszen a test magatehetetlen, és része marad annak a térnek és időnek, amely körülveszi. Az álom fizikai valósága a feltétele annak, hogy az elme/ szellem/ lélek beléphessen abba a közegbe, amelyben a személyiség nincs alávetve a reális világ idő- és térbeli kötöttségeinek. Csongor a dráma egésze alatt sikertelenül vágyik tenni, cselekedni, mivel nem látja be, hogy saját álmának nem csak alakítója, de befogadója is.¹⁴⁶ Az önsajnálatra hajlamos Csongor, aki bűnbaknak mindig valaki mást tett meg (általában Balgát), végül megtanul számot vetni önmagával, amikor így szól: „Hogy romoljak el, mi szükség / Ellenimnek összegyűlni? / Ellensége én magamnak / Többet ártok, mint ölöm, / Többet, mint a várt halál.”¹⁴⁷

Tünde pedig nem ébreszti fel azonnal Csongort, hagyja tovább álmodni, sőt Csongor álmába helyezi saját boldogságát,¹⁴⁸ tehát Tünde felismeri és elfogadja a boldogság

¹⁴⁶ Vö. az álom fogalmának egy lehetséges értelmezésével, Greguss Ágost esszéje alapján: BALOGH 2017, 17.

¹⁴⁷ *Csongor és Tünde*, 183, 818–822.

¹⁴⁸ „És nyugodjál; még nem illik / Megzavarnom álmodat. / Több gyönyörrel várom én azt / Földeríteni; még nyugodjál, / S álmodd boldogságomat.” *Csongor és Tünde*, 184, 859–863.

kölcsönösségen nyugvó alapját és ezáltal az abból adódó „kiszolgáltatottságot”, amely boldogság látszólag kiteljesedik a darab végére („Megzavarhatatlanul / Így fogunk mi kéjben élni, / 'S a' világgal nem cserélni.”).¹⁴⁹ Hogy Tünde ezért a boldogságért mit áldoz fel, és ez az áldozat mennyire árnyékolja be a szerelmi örömet? Feladja tündérléte idejét, vagyis „viszonylagos halhatatlanságát”, s ezáltal saját hazáját, Tündérhont is elhagyni kényszerül, ami Szilágyi olvasatában „helyrehozhatatlan sérülése, csonkulása a drámai költeménybe foglalt világ struktúrájának”,¹⁵⁰ míg Taxner-Tóth úgy gondolja, Tünde valójában csak egy végtelen, de üres és boldogtalan létállapottól válik meg, hiszen számára a kiteljesedést a Csongorral való egyesülés jelenti.¹⁵¹ Én e két felfogás szintetizálására teszek javaslatot: Tünde maga is veszteséggént éli meg régi létformájának elvesztését,¹⁵² ugyanakkor része lesz azon gyönyörökben, amelyeket az Éjtől kért, s bár Tündérhonba nem térhet vissza, új otthont teremt magának Fénylak formájában.

Ki lehet tehát hosszú időn át folyamatosan boldog? Talán senki. Aki azonban elfogadja saját terét és idejét, békét köt az álom paradox természetével, rétegzettségével, és e felismerések nyomán nem menekül többé az Éj/ éjszaka elől, olyan boldogságban részesül, amely, ha pillanatnyi is, intenzitása földöntúlinak, emberfelettinek tűnhet, vagyis megtalálja a számára elérhető földi mennytet, ami magába foglalja az abszolútum iránti kizárólagos igény, vagyis az ég a föld közötti¹⁵³ szükségszerű választás elvetését.¹⁵⁴

S hol ér véget az Éj közkeletűen pesszimistának vélt monológja? Tünde megszólalásáig tart, vagy a Tünde és Ilma megjegyzései után következő mondatot a monológ szerves részének kell tekintenünk? A sötét és semmi véglegessége tényleg megtörhetetlen volna? Nem jellemzi-e az Éj monológjának zárását ugyanaz a jelentésbeli nyitottság, mint a dráma utolsó sorait, illetve szövegének egészét? Ugyanis az Éj álma nem így végződik: „Sötét és semmi lesznek: én leszek, / Kietlen, csendes, lény nem lakta Éj¹⁵⁵”. Ehelyett egy félmondat adja nyitott lezárását: „És a' sötétén túl van a' világ –”.¹⁵⁶ Ez a talányos, be nem fejezett gondolat, ugyanis

¹⁴⁹ *Csongor és Tünde*, 192, 1061–1063.

¹⁵⁰ SZILÁGYI 2021, 125.

¹⁵¹ TAXNER-TÓTH 1993, 132.

¹⁵² „'S Éj, ki nem nagy bűnömért / Fényházamból számkivettél, / 'S kis gyönyört és kéjt ígértél, / Add meg őket, 's nem soha jtok / Foghyhatlan évekért.” *Csongor és Tünde*, 178, 726–730.

¹⁵³ Bécsy a befejezésben látja Vörösmarty kétszintes-modelljének legszembetűnőbb újítását ugyanis „a mű két szint egybeolvadásában jelölte meg a boldogság megvalósulását”, míg a korábbi misztériumdrámák azt az égi szint földi megvalósulásában látták, illetve, hogy az „eredetileg vallási elképzelésen alapuló másvilági és evilági szintjét az emberi bensőbe helyezi”. BÉCSY 1973, 271–275.

¹⁵⁴ MARTINKÓ 1977a., 210.

¹⁵⁵ *Csongor és Tünde*, 153, 115–116.

¹⁵⁶ *Csongor és Tünde*, 153, 125.

ellentmondani látszik a sötét és semmi általános érvényű örökkévalóságának, monisztikus, abszolút dominanciájának.

Hogyan értelmezzük a dráma zárlatát? Fenyegető-e az éjszaka és az Éj a monológját megidéző énekszó, amely egyszerre utal Csongor és Tünde közös boldogsága beteljesülésének időpontjára, miközben emlékeztet borús és kozmikus távlataira? A lehulló aranyalma vajon a beteljesedésre utal? A „szerelem gyümölcsének” beérése egyet jelent-e Csongor és Tünde (valamint Balga és Ilma) esetében a szülővé válással, és ha igen, alternatívát kínál-e az előbbiekben látott tragikus szülő-gyermek kapcsolatokra? Ezekre a kérdésekre nem adható egyértelmű válasz, ebből az a következtetés adódik, hogy nem feltétlenül kell választanunk két ellentétes felfogás, végkövetkeztetés között, hanem a kettő együttes létezését, eldöntetlen viszonyát kell elfogadnunk. A *Csongor és Tünde* világképe ellenáll a leegyszerűsítésnek, nem lehet egyetlen érvényes értelmezését adni lezárásának sem. A hernyóból pillangóvá válás egyszerre lehet a múlandóság riasztó átka¹⁵⁷ és a személyiség fejlődésének, metamorfózisának metaforája, amely végül lehetővé teszi számára, hogy a földön az éghez közelebb kerüljön.¹⁵⁸ Az éjfél a gyilkosoknak és a tolvajoknak is kedvez, de mindeközben teret és időt ad az „egy szerelem”-nek, az álmoknak beteljesedést kínál, a szerelemnek ébrenlétet enged. Az Éj/ éj rideg és szomorú, a megtestesült magány, a múlandóság örökös mementója, de a két szerelmes az éjben egyesül és talál rá az öröme, végső soron az Éj teszi lehetővé, hogy Csongor és Tünde tere és ideje összeérhessen.

6. Összegzés

A dolgozat a dráma recepciójának azon irányához kapcsolódik, amely a mű motívumrendszere, illetve metaforahálózata felől közelít a szöveg értelmezéséhez. Vizsgálatom fókuszában az Éj monológjában megjelenő három motívum áll: a tér(elemek), az idő, illetve az álom és annak különböző aspektusai. Arra keresem a választ, hogy a szereplők ezekhez fűződő viszonya, valamint ezen viszonyulásoknak a változása milyen összefüggésben áll a boldogság elérésére tett kísérleteikkel.

Elsőként azt mutattam be, hogy Mirígy boldogságkeresése eredendően kudarcra van ítélve, hiszen célja alapvetően ellentmond a tér és idő mindenkire kiterjedő törvényeinek,

¹⁵⁷ „Bocsássatok, Vagy hernyóvá változtatlak, / S pille lesz belőletek.” *Csongor és Tünde*, 175, 662–663.

¹⁵⁸ „Vajjon! lássa bár az ember, / A hernyóból pille lett.” *Csongor és Tünde*, 180, 761–762.

valamint azt, hogy az álomhoz való viszonyulása szélsőségesen egyoldalú. Az értelmezés másik fő tézise szerint a tündérfa hármas osztatúsága (csillag, gyöngy, földi ág) megfeleltethető az Éj monológiájában megjelenő (tér)elemek (levegő, víz, föld) hármának, illetve a három vándor alakja egy-egy (tér)elemhez köthető. A dolgozat kitér továbbá a vándorok és a tündérfa, illetve az annak gyümölcse közti metaforikus kapcsolatokra, valamint tárgyalja a vándorok térhez és időhöz, illetve álomhoz fűződő diszharmonikus viszonyát. Bemutatja, hogy az éjtől való menekülésük – amely viszonyulás a hármas úthoz történő visszatérésükkor sem módosul – miért lehetetleníti el számukra a boldogság megtalálását. A dolgozat utolsó egysége amellet érvel, hogy Csongornak a térhez, a térelemekhez, az időhöz, valamint az álomhoz és az éjszakához fűződő kezdeti viszonyának megváltozása, világszemléletének és önképének árnyaltabbá válása, illetve a létezés dichotómiáinak elfogadása boldogságának elnyerésével közvetlen összefüggésben áll.

7. Bibliográfia

- BABITS 1978. – BABITS Mihály: *A férfi Vörösmarty (2. Életfilozófia és 3. Szerelem az Éjben)* = Uő, *Esszék, tanulmányok*, összegyűjtötte, a szöveget gondozta, az utószót és a jegyzeteket írta BELIA György, Bp., Szépirodalmi, 1978, 226–255.
- BALLAI 1941a. – BALLAI Mihály, *A Csongor és Tünde szimbóлизмusa, (1. A dráma útja az irodalomtörténetben)*, ItK, 1941/2, 113–124.
- BALLAI 1941b. – BALLAI Mihály, *A Csongor és Tünde szimbóлизмusa (5. A szépség, mint a hínár, veszedelmes mély fölött jár...)*, ItK, 1941/4, 354–373.
- BALOGH 2017. – BALOGH Piroska, „Az élet álom – csak meddig az?” – *Az álom interpretációi a 18–19. századi magyarországi esztétikai diskurzusban*, Irodalomismeret, 2017/3., 419–432.
- BÉCSY 1973. – BÉCSY Tamás, *A Csongor és Tünde drámai modellje*, ItK, 1973/5, 566–575.
- BOJTÁR 1986. – BOJTÁR Endre, *Romantika* = „Az ember feljő...” *A felvilágosodás és a romantika a közép- és kelet-európai irodalmakban*, Bp., Magvető, 1986 (Gyorsuló idő), 111–138.
- FRIED 2019a. – FRIED István, „S ’aki álmaimban él...” = Uő, „...örömem poklokkal határos” *Vörösmarty Mihály költői indulásának néhány kérdése*, [Balatonfüred], Balatonfüred Városért Közalapítvány, 2019 (Tempevölgy könyvek 32.), 79–101.
- FRIED 2019b. – FRIED István, „Három ellenző világ” = Uő, „...örömem poklokkal határos” *Vörösmarty Mihály költői indulásának néhány kérdése*, [Balatonfüred], Balatonfüred Városért Közalapítvány, 2019 (Tempevölgy könyvek 32.), 67–78.
- HORVÁTH 1969. – HORVÁTH János, *Vörösmarty drámái* (Egyetemi előadás 1942/43. 2. és 1943/44. 1–2. félév), Bp., Akadémiai, 1969.
- KOVÁCS 2021. – KOVÁCS Viktor, *Intrikus-ábrázolási párhuzamok Vörösmarty Mihály Csongor és Tündéje és Tóth Ede két népszínműve között*, Theatron, 2021/3, 15–26.
- KÖLCSEY 2007. – KÖLCSEY Ferenc, *Kölcsey Ferenc Bártfay Lászlóhoz, Nagykároly, 1831. ápr. 9.* = *Kölcsey Ferenc, Levelezés II. 1820–1831*, s. a. r. SZABÓ G. Zoltán, Bp., Universitas, 2007 (Kölcsey Ferenc Minden Munkái), 346–347.
- LOÓSZ 1892. – LOÓSZ István, *Csongor és Tünde*, EPhK, 1892, 297–307, 384–396.

MARTINKÓ 1977a. – MARTINKÓ András, *A „földi menny” eszméje Vörösmarty életművében* = Uő, *Teremtő idők*, Bp., Szépirodalmi, 1977, 172–201.

MARTINKÓ 1977b. – MARTINKÓ András, *Vörösmarty és Az ember tragédiája* = Uő, *Teremtő idők*, Bp., Szépirodalmi, 1977, 121–171.

NÉMETH 1934. – NÉMETH Antal, *Vörösmarty: Jegyzetek egy megíratlan tanulmányhoz*, Debreceni Szemle, 1934/3, 97–103.

Nszt. – *A magyar nyelv nagyszótára I–*, főszerk. Ittész Nóra, Bp., MTA Nyelvtudományi Intézet, 2006. (<https://nagyszotar.nyttud.hu/dictsearch.html?query=%C3%A1lom>) (online felület; utolsó letöltés: 2022. nov. 21.)

S. MIALl 1982. – David S. MIALl, *The Meaning of Dreams: Coleridge's Ambivalence*, Studies in Romanticism, 1982/1, 57–71.

SZAUDER 1961. – SZAUDER József, *Csongor és Tünde* = Uő, *A romantika útján*, Bp. Szépirodalmi, 1961, 324–363.

SZERB 1934. – SZERB Antal, *Vörösmarty Mihály – Menekülés az enyészet elől. Drámák* = Uő., *Magyar irodalomtörténet*, Bp. Magvető, 1934, 323–339.

SZILÁGYI 2021. - SZILÁGYI Márton, *Csongor és Tünde* = Uő., „Miért én életem, az már dúlva van” *Vörösmarty-tanulmányok*, Bp., Kalligram, 2021, 113–133.

TAXNER-TÓTH 1993. – TAXNER-TÓTH Ernő, *A Csongor és Tünde útvesztői* = Uő., *Rend, kételyek, nyugtalanság – A Csongor és Tünde kérdései*, Bp., Argumentum, 1993, 102–184.

TAXNER-TÓTH 1975. – TAXNER-TÓTH Ernő, *Hármas utak a Csongor és Tündében* = *Ragyognak tettei...*, szerk. HORVÁTH Károly, LUKÁCSY Sándor, SZÖRÉNYI László, Székesfehérvár, 1975, 187–216.

TÓTH 1978. – TÓTH Dezső, *Vörösmarty Mihály* = *A magyar irodalom története 3. 1772-től 1849-ig*, szerk. SÓTÉR István, Bp., Akadémiai Kiadó, 1978, 442–479.

TURÓCZI-TROSTLER 1954. - TURÓCZI-TROSTLER József, *A romantika problémái, Vörösmarty romantikájának néhány megoldatlan kérdése*, A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei, 1954/ 1-2., 286-290.

VMÖM 3. – VÖRÖSMARTY Mihály, *Kisebb költemények III. (1840-1855)*, s. a. r. TÓTH Dezső, Bp., Akadémiai, 1962 (*Vörösmarty Mihály Összes Művei*, 3).

VÖRÖSMARTY Mihály, *Csongor és Tünde – Kincskeresők – Vénász*, s. a. r. FEHÉR Géza, STAUD Géza, TAXNER-TÓTH Ernő, Bp., Akadémiai, 1989 (*Vörösmarty Mihály Összes Művei*, 9).

ZENTAI 2007. - ZENTAI Mária, *Álmok hármass útján = A magyar irodalom története 1800-tól 1919-ig*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály - VERES András - JÓZAN Ildikó - JENEY Éva, Bp., Gondolat Kiadó, 2007, 169-183.