

KUSPER JUDIT

**NARRATÍVÁK ÉS NŐI BESZÉLŐK  
VÖRÖSMARTY MIHÁLY CSONGOR ÉS TÜNDE  
CÍMŰ MŰVÉBEN**

A *Csongor és Tünde* szövegvilága feldolgozottsága ellenére is tartogat kihívásokat és újdonságokat a mindig új kérdésekkel közeledő befogadónak, értelmezőnek. Írásomban arra próbálok rámutatni, hogy a kibontakozó romantika milyen lehetséges válaszokat kínál a női beszédmódok, s ehhez kapcsolódóan a női olvasók számára, illetve ezen beszédmódok milyen formában közvetítődnek s hogyan változnak meg a kortárs olvasatokban – s nem mellékesen előadásokban. Kiindulópontként Gergei műve, a hypotextusként működő *História egy Árgirus nevű királyfiról és egy tündér szüzleányról* című széphistória női olvasata szolgál, s ehhez is viszonyítva igyekszem felfejteni a *Csongor és Tünde* lehetséges (női) olvasatait kortárs irodalomelméletek segítségével, szem előtt tartva a művek eltérő műfaji jegyeit is.

A két mű olvasása során alapvető kiindulópontunk, hogy a szöveg és a szöveg előzményei között párbeszéd jön létre, mely, azon túl, hogy a felismerés és újrafelismerés örömét tartogatja az olvasó számára, a befogadás során új alakzatokat hoz létre: egy intertextuális párbeszédben, melynek során a szövegek egymást olvassák, a nyelv és ezáltal a szépirodalmi mű egyes elemei jellé válnak, önmagukon túlmutatnak, allegorikus vagy szimbolikus értelmezési lehetőséget kínálnak. A *Csongor és Tünde* szövegvilága egyszerre olvassa a népmesei hagyományt (napjainkban elsősorban a *Tündérszép Ilona és Árgyelus királyfi* című mesét), a széphistóriai hagyományt (Gergei *Árgirusát*), illetve a populáris regiszter azon rétegét, mely az iskoladrámák, a diákszínjátás és a népi énekek műfaji hagyományaival érintkezik. Így Vörösmarty művében mind a műnemek, mind a műfajok keveredhetnek: magában hordozza hypotextusként a líra, a dráma és az epika mintáit, egyszerre elbeszélés, ének, komédia, mese stb., s a mű mindhárom műnem lehetőségével tud élni.

E műfajilag nehezen meghatározható mű<sup>1</sup> olyan irodalmi közegben jött létre, mely amellet, hogy központi kérdéssé teszi a „legmegfelelőbb” irodalmi műfaj létrehozását, magának a kérdésnek, problémának a felvetésével

---

1 ZENTAI 2007.

el is lehetetleníti annak megválaszolását. Kölcsey a *Nemzeti hagyományokban*<sup>2</sup> úgy ír, hogy „a mi tragédiánk töredékekben él, a görögöké folytonos”, illetve az irodalom megújításának lehetőségét a drámában látja, addig Arany János nem kedveli a drámát, mindenképp eposzt szeretne írni.<sup>3</sup> Vörösmarty ugyancsak a romantika azon egyik központi narratívájához csatlakozik, mely az eposzírást tekinti az irodalom legfontosabb küldetésének, létre is hozza az 1820-as évek legnagyobb hatású alkotását, a *Zalán futását*. Bár míg a *Zalán* formailag tökéletesen megfelel az eposznak, funkcióját tekintve nem tudja azt képviselni, amit egy eposzszerű műtől elvárhatunk.<sup>4</sup> A *Csongor és Tünde* már magában hordozza a korábbi „nagy mű” poétikai kudarcát s egyszerűsmind újraírásának lehetőségét: olyan műfajjal kísérletezik, mely leginkább megfelel a hagyományba illeszkedő és a hagyományt felül- és újraíró tematikának: míg az eposzi hős tudja végzetét, addig a drámai hős azt hiszi magáról, hogy elég erős lehet a végzettel szemben, illetve míg az eposz működését a közösség irányítja, a drámában az egyén kerül a középpontba (ahogyan majd a regényben is). Ígéretesnek tűnik tehát a Zentai Mária által is ajánlott drámai költemény<sup>5</sup> műfajmegjelölés, ugyanakkor érdemes finomítani is a definíción: a drámai és a lírai jegyek mellett számolnunk kell az epika jellemzőivel is, amit egyrészt a népmesei és széphistóriai forrás is lehetővé tesz, másrészt a több szöveghelyen is jelen lévő balladisztikusság, harmadrészt az újraértelmeződő eposzszerű világ.

Ez utolsó pontot akkor érthetjük meg, ha elfogadjuk, hogy Vörösmarty a *Zalán* után belátja, hogy nem az antik eposzi forma hozza létre a (mindenkori) eposzszerű művet, s ezek után a fentebb is jelzett hypo- és intertextusok segítségével olyan, a „pogány kunok” idejében játszódó művet hoz létre, mely nem a görög vagy római múltat, nem a krónikákból ismert ősmagyar hitvilágot eleveníti fel, hanem a hagyományt énekli meg, mely széphistóriákban és mesékben él, s mely képei, allegóriái pedig a közös tudás részét képezik. A romantika mint filozófiai alapvetés avatott képviselőjeként azt a hagyományt képviseli, mely az irodalmat (s így természetesen az irodalmi műalkotást) a jelek s jelrendszerek allegorikus mozgásaként értelmezi, nem

---

2 KÖLCSEY Ferenc, *Nemzeti hagyományok*: <http://mek.oszk.hu/06300/06367/html/01.htm#184>

3 ARANY János, *Naiv eposzunk*: <http://magyar-irodalom.elte.hu/sulinet/igyjolsetup/portrek/arany/naiv.htm>

4 BAHTYIN 1997, 27–68.

5 ZENTAI 2007.

teremteni akarja a hagyományt, hanem részese kíván lenni, felhasználni annak eredményeit, s belépni abba a nyelvbe, mely megteremtette a különböző olvasatok lehetőségét.

Kicsit távolról indulunk, hogy megérthessük a *Csongor és Tünde* különböző nyelvi szintjeit, beszédmódjait, a női narráció lehetőségeit. Mindenekelőtt a nyelv metaforikus mozgásának lehetőségét vizsgáljuk meg: az irodalmi mű célja nem a didaktika, hanem éppen a hétköznapi nyelvhasználaton s ezen keresztül az elsődleges jelentésrétegen való túllépés. Ahogyan már Sylvester János is megfogalmazta Újtestamentum-fordításának utószavában, a magyar nép igen gyakran él („íl”) a metaforákkal: „Íl illen beszíddel naponkid való szólásában. Íl ínekekben, kiváltképpen az virágínekekben, mellekben csudálhatja minden níp az magyar nípnek elmínek éles voltát az lelísben, mell nem egyéb, hanem magyar poesis. Mikoron illen felsíges dologban illen alávaló példával ílek, az ganéjban arant keresek, nem azon vagyok, hogy az hitságot dicsírjem. Nem dicsírem, azmirűl az illen ínekek vadnak, dicsírem az beszíddnek nemessen való szerzísit.”<sup>6</sup> Sylvester arra hívja fel az olvasók figyelmét, hogy érdemes a szavak mögé pillantani, s ez a többletjelentés – a nem saját jegyzésben vett igék, azaz a metaforák esetében – nem csak az irodalom elefántcsonttoronyában ülők kiváltsága, hanem a nyelv minden szintjén jelen van: a mindennapi szólásokban, a virágínekekben, a Bibliában, népdalokban, népmesékben, s így lehetővé teszik, hogy egy szöveg (egy történet) különböző szinteken, különböző *sensus*okban váljon értelmezhetővé. Ha az Origenész és Augustinus által is használt négyféle értelem tanát vesszük figyelembe, láthatjuk, hogy a *sensus litteralis* a történeti-grammatikai, azaz a szó szerinti értelmet mutatja meg a mindenkori olvasónak. A *sensus tropologikus* (vagy *sensus moralis*) az egyén saját lelki üdvére használja a tanítást, a *sensus allegoricus* a megkettőzött értelmet állítja elénk, míg a *sensus anagogicus* értelmezése során a szellem a láthatótól felemelkedik a láthatatlan felé. E négyféle értelem egyszerre van jelen a szövegben, a különböző *sensus*ok egymásra épülnek, egymást erősítik, s – az értelmezés szempontjából – egyre magasabb szintet képviselnek.

---

6 PIRNÁT 1996, 10.

Elemzendő művünk szempontjából a reneszánsz poétikák tapasztalata újabb eredményeket hozhat, hiszen a Sylvester által említett metaforikus alakzatok, illetve a négyféle sensus is olyan nyelvi-poétikai világot feltételez, melyben a szöveg határa szükségszerűen képlékennyé válik, s olyan paratextusai lesznek, melyek sok esetben nem az írásbeliség hagyományához kapcsolódnak. Mind a Sylvesternél megemlített műfajok, mind a *Csongor és Tünde* intertextusaként felbukkanó szövegek között számos, a szóbeli hagyományozódást előtérbe helyező műfajjal találkozunk, így a szóbeli (s többnyire a popuáris) regiszterhez tartozó művek poétikai tapasztalata is szükséges a művek allegorikus és anagogikus értelmezéséhez, a szövegek minél teljesebb megértéséhez.

### Határesetek

Ezen alapvetésekből kiindulva megkísérlem felvázolni az egyes szereplőkhöz kapcsolódó narratívák, poétikák, metaforikus értelmezések minél szerteágazóbb lehetőségét. Ehhez elsősorban arra a részben epikus, részben drámai hagyományrendszerre kívánok támaszkodni, melyhez a mesék is tartoznak, s e műnemi kétarcúság mellett a regiszterek szempontjából is két „világ” határán helyezkednek el: a 19. században már írásban és még szóban is hagyományozódik a mese, s ehhez hozzáadhatjuk a Gergei széphistória mint elsődleges hypotextus népmesei előzményeit is. E két „határeset” igen szorosan össze is kapcsolódik: az írásbeli hagyományozódás közelebb viszi a művet az epikához, azáltal, hogy létmódja annak szabályaihoz igazodik elsősorban: rögzítettsége miatt a befogadó kevésbé érzi úgy, hogy befolyásolhatja a történetet, sokkal inkább a „rólam szól” kategóriába fog belehelyezkedni, míg a szóban hagyományozódó, „elmesélt” mese dialogikussá válik, a szöveg és a befogadó dinamikus viszonyba kerül egymással, a belehelyezkedés létmódja pedig az „én csinálom, alakítom” lesz. Hermann Zoltán e distanciát így definiálja: „A meseolvasás ugyanis – szemben a mesemondás orális tradícióival – csak részlegesen dialogikus. A mese szerzőségének kérdése nem vethető fel: a mesetradícióval szemben csak egy, az interpretátor, a szövegvariáns és a befogadó hármasságában létrejövő, dialógusszerű befogadás állítható.”<sup>7</sup> Hermann felhívja a figyelmünket arra is, hogy a romantikus hermeneutika következtében a mesét befogadók közege is folyamatos

---

7 HERMANN 2012, 39.

változáson megy keresztül: egyre határozottabbá válik az a medialitást sem nélkülöző és magát mindmáig masszívan tartó szereposztás, melyben a felnőtt a mese felolvasójává, a gyermek pedig a mese hallgatójává válik. A *Csongor* esetében viszont újra határmezsgyén találjuk magunkat: bár a romantikus poétikák nagy része nyomot hagyott a művön, a „mese” – olvasatom szerint – nem a gyerekeket kívánja megszólítani, bár természetesen kizárni sem szeretné őket a befogadók sorából. (Ahogy Bruno Bettelheim és Marie-Louise von Franz mesekutatók írásaiból<sup>8</sup> is nyilvánvalóvá válik, a mese – talán éppen a sensusok „négyféle tudásának” megfelelően – metaforikájának köszönhetően minden korosztályt képes megszólítani, hiszen minden befogadó az értelemképzés neki megfelelő és számára nyelvileg-poétikailag elérhető szintjét fogja megszólaltatni.)

### **Női olvasó, népies nyelv, avagy mi kell a nőknek?**

A *Csongor és Tünde* olvasása során felmerülő számos kérdés közül jelen munka azt kívánja megvizsgálni, hogyan, miként olvasható női szövegként a mű, illetve beszélhetünk-e női befogadásról abban az esetben, ha férfiszerező művét olvassuk.

A korábban is felvázolt intertextuális viszonyoknak megfelelően kideríthetetlen az elsődleges (legelső) szöveg, azaz – ha a mesei hagyományt szeretnénk követni – a műben felbukkanó metaforika más irányból határozódik meg. A befogadók (viszonylagos) meghatározása esetében talán könnyebb dolgunk van: Gergei széphistóriája mint szerelmes történet elsősorban a hölgyolvasókat célozta meg, emellett Vörösmarty műve is elsősorban a művelt kisasszonyok unalmas óráit szerette volna megrövidíteni. A népmesei előzmény esetében már nincs ilyen egyszerű dolgunk: a *Tündérszép Ilona* metaforikáját tekintve – a többrétegű olvasási lehetőségnek köszönhetően – mind a női, mind a férfiolvasó számára kínál megfelelően felépített narratív struktúrát. Az ideális olvasó kiléte talán akkor határozható meg, ha megvizsgáljuk, hogy az adott műben melyik (avagy milyen nemű) szereplő válik keresővé, s ki lesz az áldozattípusú szereplő<sup>9</sup> – ám ezt a sensus anagogicus, avagy a mű szimbolikus olvasata fogja nekünk megmutatni.

---

8 BETTELHEIM 1985; FRANZ 1992.

9 BOLDIZSÁR 2010.

Elemzésünkben elsősorban az allegorikus olvasatra tudunk támaszkodni, s innen igyekszünk alsóbb és felsőbb szintek felé tekinteni, illetve megvizsgáljuk, hogy a regiszterek közötti átjárás (az inkább a szóbeliséghez tartozó populáris regiszter és az írásbeliséget inkább jellemző magasabb irodalmi stílus) hogyan befolyásolja az értelemképzés folyamatát.

A női olvasat „előállításához” pedig elsősorban a női szereplők nyelvi és narratív világára kívánok támaszkodni, beemelve néhol az elemzésbe a férfi szereplőket.

### **„Szép s rutakból összeszöve”**

Ha a mű lineáris szerkezetével haladunk, az első hősnő, akivel találkozunk, Mirígy. A legvénebb e földi létben, a boszorkány archetípusát testesíti meg, ő a műben az ősgonosz figurája. Nem véletlen, hogy rögtön interperszonális viszonyban találkozunk vele: Csongor látja meg őt a fához kötözve, azaz Mirígy maga a megkötözött (lekötözött, leláncolt) gonosz, a „leláncolt fergeteg”<sup>10</sup> aki rosszra tör ugyan, de ezzel együtt jót művel, ugyanis átadja megszabadítójának, Csongornak a tudását, az aranyalmafa titkát. Kétségtelen, hogy Mirígy nélkül nem indulhat el a történet: a vén és gonosz nő élet és halál ura kíván lenni, bölcsességét titka jelenti, hatalma pedig abban áll, hogy eldöntheti, megosztja-e a „kereső” úrfival a titkot. Bár Mirígy a fához kötözve ártalmatlan, Csongor mégis a hübrisz vétségébe esik, amikor nem tiszteli korát és tudását (tulajdonképpen nem szólítja öreganyjának, nem ismeri el önmaga fölött állónak), s önnön gögjéből kifolyólag még el is oldozza a gonoszt, rászabadítva újra a világra és még meg nem valósult, be nem teljesedett szerelmére.

Mirígy jól ismeri saját szerepét a történetben, adottságaival és lehetőségeivel is tisztában van, érdekeihez mérten képes bánni saját nyelvével is: Csongornak csak a neki tetsző szavakat mondja, átkai pedig a „félre” instrukció után következnek, hiszen érdek fűzi Csongorhoz, s átkában is tisztában van azzal, hogy az ő létformája már nem a vágyott értékeket hordozza: „Vagy légy olyan, mint Mirígy.”<sup>11</sup> Igaz, az érdek kölcsönös, Csongor mégsem képes arra, hogy nyelvét saját szolgálatába állítsa.

---

10 VÖRÖSMARTY 2006, 201.

11 VÖRÖSMARTY 2006, 201.

Mirígy emellett szoros allegorikus kapcsolatba is kerül a fiatalok (itt még jövendő) szerelmével is: az almafa a boszorkánydombon terem, azaz magából a boszorkányból, az asszonyi őserőből sarjad az ifjú szerelem. Szükség van a boszorkányra ahhoz, hogy gyökeret tudjon eresztetni a tündér fája, a tündér és a boszorkány így egy töről fakadnak. Mirígy az almákról is saját metaforikus nyelvén beszél: az ő világa felől az almák olyanok, mint „szűz emelői bimbók”<sup>12</sup> és „mint egy most szült lánykafő”.<sup>13</sup> E képek összekapcsolják a női lét különböző stádiumait: a kisleányt, a serdülőt, ültetőjét, az érett nőt és a nőiségétől búcsúzó boszorkányt. Az almafa így nem pusztán a világ három szféráját köti össze, hanem a gyökerétől a csúcsáig a nő életszakaszait is.

Ilma a történet szerint – Mirígyhez hasonlóan – két ellenző világot köt össze, erre utal az is, hogy két nevet visel: a földi létben Böske, a tündérek világában, az égi szférában Ilma névre hallgat. A két név kettős identitással ruházza fel: magában hordozza mindkét világ jellemzőit: földi asszonyként Balga hitvese, aki már az első napon verte, illetve Böskeként folyton attól félt, hogy nagyevő párja megeszi őt is. Böske-Ilma így arra az (archetipikus) szerepre reflektál, mely a nőt a férfi tulajdonává, zsákmányává teszi, s e sors ellen (éppen szerepvolta miatt) nem illik lázadni. Tünde így megszabadítója, képi szinten is felemelője Ilmának, hiszen társalkodónőnek választotta: csak Ilmának lesz ahhoz hangja és nyelve, hogy Csongorról beszéljen, s szeme is csak neki lesz ahhoz, hogy a fa tövében észrevegye az ott szunnyadó ifjút. Ilma nyelvileg is két világ határán helyezkedik el: ismeri a „földi” nyelvet, a szerelem hétköznapi kifejezéseit, s ismeri magát a férfit, akit Tünde még nem ismer. Ő a tapasztalt nőtárs, aki Tündét képes elvezetni Csongorhoz, ugyanakkor ő lesz az, aki Csongornak is utat tud mutatni azzal, hogy a hármas úthoz vezérli, majd lábnymokat hagy követőiknek a friss homokban.

Ilma személyisége mindvégig e kettősséget fogja képviselni, hiszen hiába szakította el Tünde varázsa a földi léttől és Balgától, folyamatosan visszavágyik negatív tapasztalatai, végességtudata és veszélyeztetettsége ellenére is. Talán éppen ezért lesz képes vezetni Tündét, aki még most ismerkedik a földi léttel, a földi szerelemmel.

Tünde kettős identitása szintén nem lehet kérdéses: tündérként egy földi ifjút szemelt ki magának, akinek fát ültetett a kertben, jelet küldött, melyet a férfinak értelmezni kellene. Nincs tehát – nem is lehet – közvetlen

---

12 VÖRÖSMARTY 2006, 204.

13 VÖRÖSMARTY 2006, 205.

megszólítás, a két fél szükségszerűen abba a nyelvi-poétikai világba lép be, melyről fentebb, Sylvestert idézve már szóltunk: a mű nyelvezete erősen metaforikus, méghozzá ahhoz a nyelvi réteghez kapcsolódva, mely a virágénekekhez áll legközelebb: saját stílust épít ki magának, lényegében a reneszánsz poétika három stílusjegyéből összegyúrva: a *genus humilis*, a *genus mediocris* és a *genus sublimis* egyaránt megtalálható a *Csongor* nyelvi regiszterében, ám éppen ezért egyik sem képviselhet tiszta stílust. Azt mindenesetre leszögezhetjük, hogy – allegorikus jelentésrétegei ellenére – nem beszélhetünk latrikáns műről (mint ahogy a virágének sem lehet tisztán latrikáns vers), hiszen – akárcsak annak – saját etikája és mitológiája van.<sup>14</sup> A Vörösmarty művében megjelenő mitológia és a hozzá kapcsolódó sajátos etika eltávolodik az udvari költészettől, ám közel kerül a népmesék etikájához, s még azon is túlmutatva s ezekre épülve magáévá teszi a 19. század (kora)romantikus filozófiáját és etikáját.

A mű allegorikus szintjén (is) jelentést képző képek a *sensus litteralis* felől olvasva ártatlan mesei elemek csupán: a kertben álló csodafa, az aranyalmák, a boszorkánydomb mind-mind annak a közös tudásnak a részei, melyeket az olvasó / (mese)hallgató az első irodalmi élmények befogadása során megismer. Ez a *sensus* tökéletesen megfelel a romantika (történeti távlatból pedig a reformkor) erkölcsiségének, prűdériájának. Ám a *sensus allegoricus* felkínálja a megkettőzött értelem játékát, ami nyelvileg rejtve marad, ám a jelentésképzésnek részesévé válik, s még itt is különböző nyelvi-etikai rétegeket különíthetünk el. Ahogyan fentebb láthattuk, a csodafa szorosán kapcsolódik az ősi fa-metaforikához, három szintje a világ három szféráját fogja át, ugyanakkor (már a *sensus anagogicus* felé elmozdulva) a női lét stádiumait is összekapcsolhatja. Tünde olvasatában ez a csodafa magát Csongort (latrikáns olvasatban: Csongor nemi szervét) is jelképezheti, amely egy kert közepén áll büszkén, a kert pedig a női nemi szerv általános ábrázolása volt a középkorban – ráadásul a fa egy dombon áll. A középkori és reneszánsz metaforikára támaszkodva érthetővé válik az is, miért e kertben és fa tövében találja meg a gyönyört Csongor és Tünde: „Menj, míg itt mulat szerelmem, / S régi kínját elenyelgem”,<sup>15</sup> majd: „Szerelmi kéjt zengjen”,<sup>16</sup> „S a szerelem puha ágján, / hah, ott szúnyad a tündér lány.”<sup>17</sup>

---

14 Ehhez lásd PIRNÁT 1996, 14.

15 VÖRÖSMARTY 2006, 211.

16 VÖRÖSMARTY 2006, 211.

17 VÖRÖSMARTY 2006, 211.



Míg az Árgírusban jól követhető s egyértelmű volt, mi történt a szerelme-  
sekkel a fa tövében, addig itt e kettős beszéd, pontosabban többretegűség el-  
bizonytalanítja az olvasót. Gergei műve esetében – éppen a jól körülhatárolt  
műfaji elvárások miatt – tudhatta a befogadó, milyen genusra s milyen  
etikára kell készülnie. A 19. századra az ilyen jellegű műfaji kapcsolódás  
eltűnik, s mivel a genusok is keveredhetnek, mind a szöveg alkotójának,  
mind a befogadónak egyszerre több allegorikus kóddal kell dolgoznia:  
egyszerre kell eleget tenni a szenzibilis kisasszony-olvasók elvárásainak,  
a vájtfülűeknek vagy éppen az anagogikus értelmet kereső közönségnek.  
Talán ezért találkozhatunk annyi elbizonytalanítással a szövegben: a lit-  
terális szinten a cselekmény teljes mértékben megfelel a legmagasabb ge-  
nussal szemben támasztott elvárásoknak, míg allegorikus szinten valódi  
vásári, vérbő művet olvashatunk.

Litterális szinten nem tudjuk meg például azt, hogy a szerelmespár mivel  
töltötte az éjszakát, azaz elhálták-e a nászt. Szavaik többnyire arra utalnak,  
hogy nem történt semmi, ami a keresztény erkölcsöket sértené: „Illetlen aj-  
kaiddal, / szívköttő hajfodraiddal / még nem játszhatott szerelmem”,<sup>18</sup> ám,  
ahogy már a korábbi idézetek is mutatták, a fa tövében kéjre letek, illetve  
Tünde betakarja hajával Csongort, együtt alszanak a fa alatt. A hajáldozat,  
a haj átadása, felkínálása a legnagyobb kincs, a szüzesség felkínálásának kife-  
lé is kommunikált gesztusa, illetve Csongor kétségbeesett felvetésére (Vérze-  
nem hagysz – <sup>19</sup>) Tünde egyáltalán nem enigmatikus feleletét kapjuk: „Vér-  
zem én is / Orvosolhatatlanul”<sup>20</sup> Elképzelhető, hogy Vörösmarty igyekezett  
megszelídíteni a történetet és a korabeli közönség számára megbotránkozás  
nélkül olvashatóvá kívánta tenni, ám attól, hogy az Árgírus sokszor valóban  
vaskos, már-már a latrikáns irodalomhoz közelítő képeit mellőzi, nem tud-  
ja kirekeszteni azt az allegorikus képsort, melyre az egész jelenet épül: a fa,  
kert, haját vesztő tündérlány stb. képekben rejlő megkettőzött értelem nem  
iktatható ki, csak éppen elbújtható az olvasók prüdériája, majd később egy  
egyre inkább allegorikus vaksága mögé.

Ám itt is látható, hogy a két regiszter, s így a két (vagy inkább há-  
rom – a népmesét is ideértve) történet egymást is olvassa, ami az egyikben  
jelen volt (a nász elhálása a tündér szűz leánnyal), az a másikban hiányként

---

18 VÖRÖSMARTY 2006, 213.

19 VÖRÖSMARTY 2006, 213.

20 VÖRÖSMARTY 2006, 213.

jelenik meg. Ebben az esetben a szóbeli és az írásbeli hagyomány egyszerre működik, a két regiszter egymást erősíti: egyszerre vannak jelen szövegek (textusok), lejegyzett történetek és archetipikus történetek, sémák.

Amikor a két regiszter egymást olvassa és kiegészíti, a hiány metaforikája válik egyre erőteljesebbé – az értelmezés mindkét irányában. Az elfedés által éppen a megmutatás kerül központi helyzetbe: ami az *Árgírusban* jelen van, az hiányával jelenik meg a *Csongor és Tündében*.

Elemzett témánk szempontjából a szóbeli hagyományozódás egyik legfontosabb eredménye a különböző archetipikus minták, a női szubjektumok (így, többes számban) szétoztása. Tudjuk, hogy a női szerepek sokszínűsége csorbát szenvedett akkor, amikor a keresztény kultúrkörben a Szűz Mária archetipuson kívül más szerepminta nem állt a nők rendelkezésére. Ám a populáris regiszter s így a szóbeli hagyományozódás megőrizte azt a sokszínűséget, melyet többek között az ókori görög mitológiában is megtalálunk. Míg ott istennők képviselték a különböző archetipikus mintákat, a mi kulturális hagyományunkban jól körülhatárolt archetipikus szereppel bíró, pozitív és negatív mesehősök bukkannak fel. Anélkül, hogy a teljes magyar (női) mitológia felfejtésére kísérletet tennénk, álljon itt a *Csongor és Tünde* női hőseinek archetipikus szerepmintázata. Tünde ebben az esetben is kettősséget képvisel: a mű elején szűz leány, míg a mű végén érett asszony, aki kész a családanya-szerepre. Ledér a buja nő megtestesítője, Mirigy a rosszra törő, megkeseredett boszorkány, Ilma a tanácsadó asszony, az Éj pedig a bölcs asszony.

Ezek mentén kibontakozik az a narratív-archetipikus séma is, mely formát ad a történetnek, meseként elindítja, majd erről az útról ügyesen le is téríti: a szerelmesek túl korán egymásra találtak (még nincsenek erre testileg-lelkileg felkészülve), egymáséi lettek, ezzel elkövették a hübrisz véttségét, így (szükségszerűen) el kell válniuk egymástól. Ebben az esetben – a mesei sémát követve – vagy a férfi, vagy a nő küzd az újraegyesülésért. Itt Csongor, a férfi elindul (csakúgy, mint Árgyélus királyfi), mégsem válik a történet kereső hősévé. A nő látszólag csak vár, ám a *Csongorban* éppen ő fog küzdeni, keresni, ő hozza meg a végső, nagy áldozatot. Nem Tündér Ilonához áll közel ebből a szempontból, sokkal inkább Sárkány Rózához vagy az állatmenyasszony-típusú hősökhez. Igaz, a nő nem járhatja be ugyanazt az utat, mint a férfi, de itt Tünde is mozgásban van, s csak őt követi Csongor: Tünde fát ültet, „átöleli” Csongort (míg az csak alszik), nyomot hagy a homokban, felkeresi az Éjt, elfogatja Csongort és Mirigyet

a manókkal, palotát emeltet. Csongor ezzel szemben csak céltalanul bolyong az útján, tudja ugyan, hogy Tündét keresi, de a történet minden lehetséges fordulópontján elalszik, legyőzik a manók, s nem ő fogja el a Tündére törő gonoszt, akit pedig ő engedett szabadon a mű elején.

A regiszterek megkettőződése így e szinten is felbukkan: a tipikusan (több előddel is rendelkező) hősmese, férfimese leveti magáról ezt az archetipikus mintát, s Csongor története helyett Tünde történetévé válik, aki végigviszi saját küldetését és tervét, jelet hagy Csongornak, ráveszi, hogy kövesse, ám amikor világossá válik, hogy Csongor nem képes kereső típusú hőssé válni, Tünde lép a helyébe, s áldozat helyett cselekvő típusú lesz. Az Éj asszonya az ő örök-énjének a kivételése, hiszen Tünde már az Éj ítélete előtt eldöntötte, hogy a földi létet választja, így képes saját szolgálatába állítani a manókat, akik ekkor már könnyen le tudják győzni Mirigyet, aki Tünde félelmeinek belső boszorkánya.

Míg Csongor semmilyen hőstettet nem hajt végre útja során (hiába mondjuk azt, hogy ez az út az ő kozmikus, belső útjának a kivételése), addig Tünde feláldozza önmagát, s égi (szűzi) léte helyett a földi világ érzelmeit, végleiteit választja.

Elmondhatjuk tehát, hogy Vörösmarty műve valóban belép egy rendkívül gazdag nyelvi-archetipikus hagyományba, felhasználja a hypotextusok minden eredményét, összetett allegorikus olvasatait, ám mégis egészen sajátos alkotást hoz létre: mind a széphistóriától, mind a mesétől eltávolodik, drámai költeményként pedig azért nehéz olvasni, mert az eddigi előfeltevéseink szerint nehezen tudnánk megfogalmazni a drámai (tragikus) szituációt, hiszen Csongor története felől olvasva legfeljebb egy pikareszk regénnyel szembesülhetünk, ahol mindegyik kaland után ugyanott találjuk a főhőst (legalábbis előrehaladás vagy lelki érettség szempontjából). Ez persze nem jelenti azt, hogy így nem olvashatjuk, értelmezhetjük a művet, inkább azt, hogy nem kapunk válaszokat felmerülő kérdéseinkre, s Csongor karaktere nem a mesék hőseihez, inkább a 19. század végének nihilista regényhőseihez áll közel.

Ám akkor, ha Tünde narrációja és története felől olvasunk, az (feltételezett) olvasó számára is körvonalazhatóbb válaszokat, kidolgozottabb problematikát találunk, Tünde története valóban kerek, s éppen e dichotómia eredményezheti azt, hogy a *Csongor és Tünde* valóban hatalmas, mindmáig olvasható és játszható mű: ha netán Csongor narrációjában eltévedünk és nem találjuk a választ, csak keressük a nőt!

## **Narrativen und weibliche Sprecher in der Vörösmartys Schrift *Csongor und Tünde***

Wie entsteht eine weibliche Narrative, wenn der Autor männlich ist? Wie können wir eine dramatische Dichtung des 19. Jahrhunderts als ein Hypertext lesen? Wir suchen die Fragen mit der Hilfe der vier Lesemethoden (sensus litteralis, sensus moralis, sensus allegoricus, sensus anagogicus), daneben versuchen wir die Möglichkeiten der verschiedenen Genres zu interpretieren. Vörösmartys Schrift, *Csongor és Tünde* lässt sich von der Richtung des Märchens, der schönen Historien, des Schuldramas und der Gattungen der populären Texte. In meiner Arbeit schreibe ich über die Sprach- und Identitätsmöglichkeiten der weiblichen Personen (die Hexe Mirígy, die Fee Tünde, die Magd Ilma und die Frau der Nacht). Wir werden sehen, dass die Hauptrolle in dieser Geschichte nicht der Prinz Csongor spielt, sondern Tünde, die Fee. Csongor geht an einem Wanderweg, aber er macht eigentlich nichts, was für seine Seele, für seine Identität wichtig wäre. Tünde aber fährt auch durch den langen Weg, sie liebt Csongor trotz seiner Schwachheit und sie tauscht ihre Unsterblichkeit für das sterbliche Leben.