

Az V. Madách Szimpózium támogatói voltak: a Balassagyarmati Polgármesteri Hivatal (Balassagyarmat), a General Consulting Rt. (Bp.), a Madách Imre Általános Iskola és Művelődési Ház (Szügy), a Madách Imre Városi Könyvtár (Balassagyarmat), a Művelődési és Közoktatási Minisztérium (Bp.), Nógrád Megye Közgyűlése, a Palócföld (Salgótarján), a Palóc Társaság (Ipolyvarbó), a Szalézi Kollégium (Balassagyarmat) és a Szügyi Polgármesteri Hivatal (Szügy)

V. Madách
Szimpózium

**Ez a könyv a Balassagyarmati Önkormányzat
támogatásával jelent meg**

© Árpás Károly, Asztalos Lajos, Balga László, Békési Eszter,
Berényi Zsuzsanna Ágnes, Gajdó Tamás, Horváthné Tóth Borbála,
Kozma Dezső, Krizsán László, Máté Zsuzsanna, Réti Zoltán, Sebéné
Madácsy Piroska, Tóth Péter, Varga Emőke

Készült Budapesten, 1998-ban. Felelős kiadó,
műszaki szerkesztő, borító:
Andor Csaba

ISBN 963 85734
ISSN 1219-4042

Madách Könyvtár – Új folyam 11.

Szerkesztette: Tarjányi Eszter és Andor Csaba

A sorozat eddig megjelent kötetei:

1. I. Madách Szimpózium (1995)
2. II. Madách Szimpózium (1996)
3. Fráter Erzsébet emlékezete I. (1996)
4. Imre Madách: Le manusheski tragedija (1996)
5. III. Madách Szimpózium (1996)
6. Balogh Károly: Gyermekkorom emlékei (1996)
7. Nagyné Nemes Györgyi–Andor Csaba: Madách Imre rajzai és festményei (1997)
8. IV. Madách Szimpózium (1997)
9. Andor Csaba: Ismeretlen epizódok Madách életéből (1998)
10. Andor Csaba: Madách Imre és Veres Pálné (1998)

V. Madách Szimpózium

Madách Irodalmi Társaság
Budapest–Balassagyarmat
1998

ELŐSZÓ

Az V. Madách Szimpózium a hagyományoknak megfelelően 1997. október 3-án délelőtt Szügyben kezdődött, ezúttal a Polgármesteri Hivatal épületében, majd délután Balassagyarmaton, a Szalézi Kollégiumban folytatódott. Másnap délelőtt ugyanott került sor az utolsó előadások megtartására is; ezt követően Csesztvére utaztak a résztvevők, a Madách Irodalmi Napra.

Tartalom

Bevezető	9
----------------	---

I. Tragédia-értelmezések: szövegek és képek

Kozma Dezső: Egy százéves Madách-értelmezés	15
Tóth Péter: Olám. (Az ember tragédiája és a Biblia)	22
Máté Zsuzsanna: Sík Sándor Tragédia-értelmezéséről	72
Réti Zoltán: Néhány kérdés a Madách-művek képi megjelenítésével kapcsolatban	89
Varga Emőke: Tragédia ### képek nyelvén. Bálint Endre és Kass János Madách-illusztrációi	96

II. Élet – életmű – utóélet

Asztalos Lajos: <i>Az ember tragédiája</i> spanyol, portugál és készülő galego változatáról	119
Sebéné Madácsy Piroska: Madách és George Sand	124
Berényi Zsuzsanna Ágnes: Madách és a szabadkőművesség	136
Krizsán László: Jámbor Pál és „Az ember tragédiája” végleges szövegének kialakulása	147
Balga László–Andor Csaba: Egy Madách- vers címzettje és köirata	160
Horváthné Tóth Borbála: Janus-arcúság és polaritás	166

III. A színház és a Tragédia

Árpás Károly: Madách és a színház. (Megjegyzések Madách dráma- és színházelméleti nézeteihez)	185
Gajdó Tamás: Beregi Oszkár és <i>Az ember tragédiája</i>	207
Békési Eszter: Játék ötven évig. A Tragédia három főszerepének szegedi alakításairól a korabeli sajtó tükrében	217

BEVEZETŐ

Aminek nincs helye az oktatásban, annak nincs helye a kultúrában sem. Hölgyeim és uraim, kedves kolleginák és kollégák! Társaságunk életében az előző szimpózium óta eltelt időszak két nagy eseménye az I. Fráter Erzsébet Szimpózium megrendezése és *Az ember tragédiája* CD-ROM változatának elkészítése volt. Az előbbin Önök közül jó néhányan részt vettek, s akik nem voltak ott, bizonyára azok is értesültek a többiektől a rendezvényről. Az I. Fráter Erzsébet Szimpóziumról szóló beszámolót – engedelmükkel – mellőzöm, abban a reményben, hogy arról rövidesen ugyanúgy egy kiadványban tudunk majd számot adni, miként a korábbi szimpóziумokról.

Ami mármost a mottónak szánt állításomat illeti, az a CD-ROM-mal kapcsolatos, s persze csak azzal a megszorítással igaz, hogy azért létezik egy kivétel: a néphagyomány.

Ha emlékeznek még rá, négy évvel ezelőtt, amikor a CD-ROM-mal első ízben előhozakodtunk, Zsiga Lászlóval a Tragédia-fordítások megjelenését javasoltuk az akkoriban még újnak számító adathordozón. Néhány hónappal később azonban kiderült, hogy a világkiállítás – legalábbis itt, a Kárpát-medencében – elmarad, így aztán az eredeti elképzelés megvalósítását hosszú időre felfüggesztettük.

Közben a számítógépes kompakt lemezek, ha nem is viharos gyorsasággal, de legalábbis olyan ütemben terjedtek el Magyarországon is, miként az 1993-ban várható volt. A széleskörű elterjedés új lehetőségeket kínált: 1995-ben már látható volt, hogy 1997–98 táján a közép- és felsőfokú oktatási intézmények többsége is rendelkezik majd CD-olvasóval, célszerű tehát programunkat ehhez igazítanunk, s lehetőség szerint úgy időzítenünk most már nem a fordítások, hanem csupán a magyar szöveg megjelenését, hogy az egybeessék a CD-olvasók tömeges elterjedésével.

Az oktatást kezdettől fogva fontos „felvevőpiac”-nak tekintettük, egyfelől azért, mert az elmúlt 15 év tapasztalata alapján várható volt, hogy igényes számítástechnikai megoldások, különösen a magyar irodalom területén, a továbbiakban sem várhatók, másfelől azért, mert

aminek nincs helye az oktatásban, annak előbb-utóbb valóban nem lesz helye a kultúrában sem.

Önök persze azt válaszolhatják erre, hogy Madách Imrét és *Az ember tragédiáját* ez a veszély igazán nem fenyegeti. Ebben tagadhatatlanul sok igazság van, nem szabad azonban megfeledkeznünk arról, hogy még mindig ritkaság az olyan könyv, amelyben helyesen szerepelne a szerző születésének dátuma, s ugyancsak ritka az olyan szövegközlés, amely kellő filológiai műgonddal készült volna. Márpedig az oktatás felületessége a kultúra felületességével óhatatlanul együtt jár.

A CD-ROM fejlesztése az elmúlt napokban fejeződött be, s mielőtt a sorozatgyártásra sor kerülne, már „csak” egy jogi problémát kell megoldanunk: vagy letöröljük a CD-ROM-on közzétenni szándékozott Tragédia-illusztrációk jelentős részét, ily módon számottevően csökkentve annak iskolai alkalmazását, vagy vállaljuk, hogy közlési jog nélkül tesszük közzé a képeket. Önök persze joggal kérdezhetik: nincsen harmadik lehetőség? Más országokban talán van, s egyszer bizonyára Magyarországon is lesz, ha a közoktatás felébred csipkerózsika-álmából. Ez a megoldás a CD taneszközzé minősítése. Talán mondanom sem kell: egy évvel ezelőtt, amikor a fejlesztéshez szükséges támogatást elnyertük, első dolgunk volt, hogy ezzel próbálkozzunk. Akkor azt a választ kaptuk: legyünk türelemmel, folyamatban van annak a miniszteri rendeletnek a megalkotása, amely a taneszközzé minősítést szabályozza. Egy év kevésnek bizonyult a jogszabály megalkotásához.

Az elmúlt év további – félig-meddig magánjellegű, mindazonáltal fontossága miatt társaságunkat is érintő – eseménye volt, hogy az Országos Közoktatási Intézet felkért: készítsek követelményrendszert a NAT kétszintű vizsgarendszeréhez, természetesen Madách Imrével és *Az ember tragédiájával* kapcsolatban. A munka még tavaly év végén elkészült.

Közben a hagyományos könyvkiadványainkról sem feledkeztünk meg, jóllehet váratlan akadályok miatt a IV. szimpózium kötete csak november körül fog megjelenni. Gyakorlatilag elkészült sorozatunk hetedik kötete, a *Madách Imre rajzai és festményei*, amelyet Nagyné

Nemes Györgyivel közösen írtunk. A példányoknak még csak egy töredékét vehettük át; igazi megjelenésére januárban számíthatunk, amikor az Országos Madách Emlékbizottság – Praznovszky Mihály előzetes ígérete szerint – kiegyenlíti a nyomdászamlát.

Végezetül a tavaly nyáron újra megnyitott alsósztrégovai Madách-kastéllyal összefüggésben egy politikai kudarcról kell Önöknek beszámolnom. Azok, akik tavaly ősszel velünk együtt ott jártak, bizonyára emlékeznek még rá, hogy a kastélymúzeumban – az emléktáblán kívül – nincsen egyetlen magyar felirat sem, s azt is tudják néhányan, hogy az emlékkönyvbe való bejegyzést akkor azzal hátrítottam el: nem tartom alkalmas eszköznek a helyzet megváltoztatására.

Mint arról a hírlevelekben beszámoltam, megoldási javaslatommal a művelődési és közoktatási miniszterhez, Magyar Bálinthoz fordultam, de nem tőle, hanem Inkei Péter államtitkár úrtól kaptam választ. Emlékeztetőül: a javaslat az volt, hogy a sztrégovai két- vagy háromnyelvű feliratokért cserébe ajánljon fel a magyar fél is valamelyik magyarországi múzeumban többnyelvű feliratokat. Nos, nem tudok róla, hogy a kulturális tárca ebben az ügyben az eltelt közel egy év alatt lépéseket tett volna. Úgy vélem tehát, hogy most már levonható az a következtetés: a kétnyelvű feliratok többek között azért hiányoznak még mindig, mert a magyar fél sem tett semmit a megoldás érdekében. Sőt, amennyire meg tudom ítélni, társaságunkon kívül egyetlen magyarországi intézmény vagy szervezet sem tett semmit: az lenne tehát a csodálatos, ha e mérhetetlen közöny ellenére többnyelvű feliratok lennének Sztregován. Nem hiszem persze, hogy pusztán a magyar fél kezdeményezőkészségén múlna a megegyezés, abban azonban biztos vagyok, hogy az a szemléletmód, amely mindig a másik félben keresi a hibát, a politikai életben sem kecséget túl sok eredménnyel.

Idei rendezvényünk fővédnöke a Szalézi Kollégium, legfőbb támogatója pedig a Balassagyarmati Önkormányzat, amely a szimpóziumot beiktatta a város nagyrendezvényeinek sorába. Más szóval: „ami eddig kétséges vala, / Most biztosítva áll már: a jövő. –” Elsősorban tehát őket illeti köszönet a támogatásért. Hagyományos szponzoraink sorából idén sem hiányzik Szügy Önkormányzata és Művelődési Há-

za, a Madách Imre Városi Könyvtár (Balassagyarmat), Nógrád Megye Közgyűlése (Salgótarján) és a *Palócföld*, amelynek rövidesen megjelenő Madách különszámában az I. Fráter Erzsébet Szimpózium előadásai is olvashatók lesznek. A rendezvény további támogatói voltak: a Palóc Társaság (Ipolyvarbó) és a General Consulting Rt. (Budapest). A Művelődési és Közoktatási Minisztérium államtitkára, Báthory Zoltán idén a CD megjelenéséhez járult hozzá jelentős összeggel, így a Nemzeti Kulturális Alap mellett elsősorban neki köszönhető, hogy nemcsak a munka elvégzéséhez, de a sorozatgyártáshoz is elegendő forrással rendelkezünk.

Akik itt voltak az I. Madách Szimpóziumon, talán még emlékeznek rá, hogy így kezdtem a megnyitót: „A mostani tanácskozás előkészítését közel egy éve kezdtük meg Grosschmid Péterrel, akit időközben a helsinki Magyar Intézetbe neveztek ki, s aki, ha minden az előzetes számítások szerint alakul, úgy az ötödik Madách Szimpóziumon lesz majd jelen.” Talán még arra is emlékeznek, hogy az óvatos megfogalmazás ellenére milyen derűtlenség fogadta a bejelentésemet. Máig sem tudtam eldönteni, hogy ez minek szólt. Az látszott valószínűtlennek, hogy lesz majd egy ötödik szimpózium is? Vagy az, hogy arra éppen négy évvel később kerül sor? Esetleg az, hogy Grosschmid Péter pontosan négy év múlva tér majd haza? Úgy sejtem, leginkább talán az, hogy mindez egyidejűleg teljesülni fog. Nos, ha nem is minden, de a főbb körülmények az előzetes számítások szerint alakultak, így tehát idén valóban közöttünk üdvözölhetjük Grosschmid Pétert is, Madách Imre öccsének, Károlynak az ükunokáját.

I.

Tragédia-értelmezések:
szövegek és képek

Kozma Dezső

Egy 100 éves Madách-értelmezés

Madách művének erdélyi utóéletéről épp a Madách Társaság tudományos ülészekain tájékozódhatott az érdeklődő. Ismeretes az is, hogy az erdélyi Madách-értelmezéseknek hagyománya van. Gondolok mindenekelőtt kolozsvári kutatók (Haraszi Gyula, Csernátoni Gyula, Meltzl Hugó) munkáira, a *Tragédia* (1884), a *Csák végnapjai* (1886), a *Mózes* (1888), a *Férfi és nő* (1892) korai kolozsvári bemutatóira, illetve azok fogadtatására, a jeles színész és rendező, Ecsedi Kovács Gyula, illetve Janovics Jenő ügybuzgó vállalkozásaira.

Ennek, még a múlt század végén elkezdődő Madách-kutatásnak volt egyik szorgos munkása Morvay Győző.

A félezer oldalas kitevő, elmélyült filológiai búvárkodás eredményeként megszületett monográfiáról ritkán esik szó a szakirodalomban, mint ahogy szerzőjét (irodalomtudományi, pedagógiai írásait, *Edda*-fordítását) legfeljebb a lexikonok tartják számon.

Pedig tudományos működése meglehetősen sokirányú.

Érdemes tehát legalább jelezni ennek a több évtizedes tudományos pályának főbb állomásait:

Morvay Győző több mint tíz évig vidéki gimnáziumokban tanít: Újverbászon, Nagybecskerekén, Nagyikindán, Nagybányán, majd – a század végén – Budapesten lesz főgimnáziumi tanár, igazgató. gyakorlatos járja be Erdélyt és a Felvidéket, beutazza Ausztriát, Olaszországot, Svájcot. Írásainak jórésze tanügyünk megreformálásával, könyvtárügyekkel, történelemmel, művelődéstörténettel, esztétikával foglalkozik. A budapesti egyetemen az utánzás elvéről készült esztétikai témájú pályamunkájával elnyeri a főváros díját, és alig huszonegy éves, amikor megszerzi a bölcsészdoktori címet. A nagybányai közép-fokú oktatás történetéről készült, 1896-ban – a millenniumi évfordulón – megjelent terjedelmes könyve elsősorban adatgazdagságával, újszerű szempontjaival keltett feltűnést, váltotta ki a kortársak elismerését.¹

Nem véletlen, hogy halálakor, 1938-ban a *Századokban* megjelent nekrológ írója eredeti felfogásáról szól nyomatékkal: „Nem szerette a járt utakat, senkit sem utánzott, de bár nagy nyelvi ismereteinél fogva módjában állott eredeti forrásokból meríteni, ténymegállapításaiban vagy ítéleteiben eredeti és önálló tudott maradni” – búcsúztatta Lukinich Imre, a kelet-európai történelem egyetemi előadója.²

Morvay Győzőt éveken át, mondhatni állandóan foglalkoztatja Madách életműve. Előbb *Lucifer* címmel ad ki egy kis füzetet, 1897-ben pedig Nagybányán (saját költségén) megjelenteti *Magyarázó tanulmány „Az ember tragédiájá”-hoz* című könyvét.³ Három év múlva a *Budapesti Szemlében* közöl kíméletlen bírálatot Palágyi Menyhért „örömjajjal” fogadott (Morvay kifejezése) *Madách Imre élete és költészete* c. kötetéről.⁴

Morvay a forradalom eltiprását követő önkényuralom viszonyaiba ágyazva vizsgálja Madách művét. A „csillagoltó sötétség” irodalmi állapotainak, az ötvenes évek költészetének tükrében kísérli meg érzékeltetni a közhangulatot, e kört átszövő általános illúzióvesztést. Ugyanakkor az egyéniség művészi élményt alakító szerepéből kiindulva, különleges helyet juttat az egész életműben fellelhető szubjektív tényezőknél. Ahogy ő mondotta: „Egy féltékenyen őrzött kápolna volt az ő benseje, melybe ritkán pillantott be valaki.” Madách egyik lírai vallomását idézi érvként: „Szent e hely, kicsiny világom ez.” (*Otthon.*) A *Tragédia*, a többi Madách-dráma és a költemények rokonvonalait nemcsak a szereplőkben, nemcsak külső, hanem alkati tényezőkben keresi, fedezi fel. Ezzel magyarázható, hogy külön fejezetet szentel a Madách-művek „benső rokonságá”-nak, az egyező vagy hasonló gondolati momentumoknak, költői formaeszközöknek. Mindannak, ami – ahogy ő kifejezi – „előműködés” *Az ember tragédiájának*. Azoknak az eszmei, érzelmi összetevőknek, amelyek már korábban megfogalmazódtak „a költő elméjében”, és amelyek mélyen gyökereznek egyéb műveiben. Ezért van az, hogy olyan nagy szerepet tulajdonít az egyazon alkotásban vissza-visszatérő elemeknek. A *Tragédiában* például a drámaiságot erősítő ismétléseknek. Az ilyeneknek: „De új erővel felkeljek megint”; „Mert új alakban újra ébredek.”

A párhuzamok értelmezése egyébként is egyik állandó vizsgálódási szempontja Morvainak akkor is, amikor világirodalmi rokonaihoz hasonlítja a magyar művet.

A „találkozási pontoknak” ezt a szüntelen szembesítést már csak azért is méltányolnunk kell, mert az összehasonlító irodalomtudomány (és nemcsak nálunk) ekkor kezd kibontakozni. Jórészt épp Erdélyben, a Kolozsváron több mint tíz éven át (1877–1888) megjelenő *Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapok* hasábjain.

Természetesen a fiatal tudományág akkori szempontjai (mindezekelőtt pozitívizmusa) tetten érhetők Morvai magyarázataiban is. Figyelmet érdemlő azonban az a mód, ahogyan a szerző megpróbálja nyomon követni: miként válik a közös ihletforrás (pl. a Biblia) különböző korok alkotóinak (Milton, Góthe, Madách) művészi élményévé, hogyan lelnek egymásra műveikben (az ő szavai) a „családi hasonlóságok” és a „családi eltérő vonások”.

Milton *Elveszett paradicsomát* mint a leginkább kívánczot idéző többször is. Mint olyant, amely a „tárgyat” és az „alakokat” tekintve a „legnagyobb figyelmet érdemli”. (Csak zárójelben utalnék rá: a későbbi szakirodalom gyakran – az újabb Madách-kutatás különösképpen – emlegeti együtt Madáchot és Milont.)

Nemcsak azt veszi számba, hogy bizonyos vallási, mitológiai, kultúrtörténeti motívumok (pl. az ember bűnbeesésének története) milyenképpen vannak jelen az európai kultúrában. A művészi szándékkal szorosan összefonódó költői invenció másságát tartja mérvadónak. Azt, ami Madách művét a mitológiából bőven merítő emberiség-költeményektől megkülönbözteti. S mert Arany Jánossal egyetértésben (akire egyébként többször hivatkozik) a feldolgozás *módját* teszi meg az eredetiség fő kritériumának, nem elégszik meg a műfaj-kínálta lehetőségekkel. A *Tragédia* műfaját – a drámai költeményt – inkább csak hagyományként fogja fel.

Az eszmei párhuzamok felmutatásakor az ember szépre és jóra vezérlő „isteni szándéka” válik számára értékminősítővé. Így fogalmaz: „Ha Istentől el is tér [ti. Ádám], küzdelme céljának fölvilágosítását várja, óhajtja”. Érthető tehát, hogy az ember „végtelen küzdelme” és az isteni gondviselés egymást megtermékenyítő kölcsönhatásban jele-

nik meg ebben az értelmezésben. Idézem: „...Az ember [...] csinálhatja, irányíthatja sorsát.” De csak akkor, ha „párhuzamosan halad végzetével”, hisz a gondviseléstől megfosztott ember fölött Isten végzete áll őrt.

Szerzőnk szerint éppen az óvja meg *Az ember tragédiáját* a pesszimizmustól, hogy Ádám ismét visszatér a gondviselés hitéhez, s hogy az Isten ismét fölemeli az embert. De rögtön jegyezzük meg: ez a visszatérés itt nem valami elvont hit következménye. Az emberi lét, természeti lét tapasztalatai készítetik Madách hőst erre. Amiből eleve következik, hogy költőnk végzetfelfogása nem azonos sem a katolikus gondviseléstannal, sem a predesztinációval.

Ezt a determinizmust terjeszti ki egyén és tömeg viszonyára is, amikor arra a következtetésre jut, hogy az álmoképek egyik „körben” az egyén uralja a tömeget, a másik „körben” a tömeg az egyént.

A *Tragédia* szereplői különösképpen foglalkoztatták Morvayt. Mint már jeleztem, könyve megjelenése előtt hosszú tanulmányt szentel Madách rossz szellemének. Lucifer olyan tulajdonságainak felmutatására vállalkozik, amelyek megkülönböztetik Milont Sátánjától vagy Góthe Mefisztójától, amelyekkel Madách kiegészítette az őss Rossz bibliai, illetve irodalmi hagyományból ismert alakját. (Itt jegyezném meg: a gondviselés elvének elfogadásából következik, hogy Morvai Luciferének folyamatosan feltámadó elégedetlensége egyszerre irányul az Úr és Ádám ellen.) Magányos, de önmagában bízó ez a Lucifer, fő célja pedig az embert magának megnyerni, egyúttal a tudás, a küzdelem vágyát felkelteni Ádámokban.

És akárcsak az álmoképek, jelképek az alakok is. De nem elvont jelképek. Madách Luciferének „emberalakja van”, az abszolút Istennel szembehelyezkedő abszolút Gonosz megtestesítője. Innen általános érvényű konklúziója: „Az erkölcsi világrend ezen dualizmusának küzdését érzékíti meg *Az ember tragédiája*”.

Lucifer az anyag szülőte, tehát nem Isten teremtménye. Benne az Úr tulajdonságai „negatív” formában vannak meg, hisz kezdettől fogva engesztelhetetlen ellensége Istennek, embernek. Ugyanakkor *emberi tulajdonságokra* építve tör az ember vesztére: az asszonyt hiúságával, a férfit büszkeségével fegyverzi le. (Vissza-visszatérő megállá-

pítása lesz ez is a Madách-irodalomnak.) Madách Lucifere az álomképekkel azt akarja bizonyítani Ádám számára, hogy a küzdelem hiú, céltalan. Épp azt nem adja meg az embernek, ami Ádám számára a legfontosabb: bizakodást, a küzdelem értelmének a tudatát.

Az Erdélyivel elkezdődő értelmezésekkel vitázva, Morvay azon kevesek közé tartozik, akik a maguk összetettségében ítélik meg a *Tragédia* szereplőit. Hogy csak egyetlen, ma már természetesnek tűnő észrevételre utaljak: arra ti., hogy Lucifer Ádámra gyakorolt hatásának hol kijózanító, hol leverő, hol pedig rontó szerepet tulajdonít.

Mezei József 1978-ban megjelent Madách-monográfiájában olvashatjuk: „A mítoszok ördögei túlfeszítik erejüket [...], nem mérik fel lehetőségeiket.”

Lucifernek ezt a „gyengességét” veszi észre Morvay, ezért jut arra a következtetésre, hogy a tagadás ősi szelleme végső soron vereséget szenved „az önerős emberrel” szemben. A Lucifer rendezte álomképekre a mű befejezése rácsafol: az anyagelvűség nem győzedelmeskedik a szellem felett. A szellemtörténeti felfogás jegyében született Barta János-tanulmányban találkozunk majd ennek bővebb kifejtésével. Az 1942-ben kiadott könyvében ugyanis Barta így fogalmaz: „Lucifer sorsát már az első színben megpecsételi az Úr ítélete”, csatája „hiú az Úrnak ellenében”.⁵

Lucifert Morvay – eltérően korábbi Lucifer-tanulmányától – mindvégig *cselekvő* szellemként állítja elénk, ami talán még fokozottabban érvényes a sorsát önállóan alakítani akaró Ádámra. Sőt bizonyos mértékig Évára is. Morvay szerint ugyanis a cselekvő Ádám felel meg leginkább Madách egyéniségének. Hangsúlyoznám az *egyéni* kifejezést, hisz Ádámot mint *egyént* láttatja és nem mint az emberiség megtestesítőjét. Úgy is mondhatnám, mint egyén küzd az emberiségért.

Nyilván ez azt is jelenti, hogy Madách nem az emberiség, hanem az *ember* tragédiáját írta meg. Így aztán fáraó–Ádám nem a fáraó típusa, hanem az egyfajta fáraóknak, Miltiádesz, Tankréd, Kepler, Danton szintén „egyéni” szereplő típusok. Ebben a tekintetben is különbözik véleménye az Erdélyiétől, a Gregussétól. Ádám történelmi alárendeltsége okozza, hogy az emberiséget látjuk benne – hangzik

egyik fő érve. Ezért Ádám nem is lehet valami örök „fogalom-ember”, mint ahogy a tömeg is egyénenként lép fel.

Köztudomású, hogy a korábbi magyarázatok (részben a mai értelmezések is) Ádám cselekvőképességét szűkítették le: a mű bizonyos részeire tartották érvényesnek. Ezzel szemben Morvay érvelése (az tudniillik, hogy Ádám *csak* lemond egy-egy eszméjéről, de nem török meg) vitatható ugyan: a bízva bízás erkölce nélkül a „rettentő képek” után elhangzó biztató szó nem hangozhatna el a mű zárszavában.

Ebből kiindulva (főleg a korabeli német filozófiára támaszkodva) száll vitába a *Tragédia* világfájdalmas pesszimizmusát előtérbe állító tanulmányírók egész sorával; köztük Erdélyivel, Gregussal, Palágyival, Pulszkyval, Alexander Bernáttal. Ezért nem fogadja el sem a végletes idealizmust, sem a materializmus szkepszisét. Miként írja: „az élet bölcsessége” a „két véglet között a helyes utat megtalálja”.

A rideg valósággal küzdő Éva ezért érti meg Ádámot, ezért lehet az emberi lét ellentéteinek – hirtelen lelkesedés és megtorpanás, boldogságérzet és kétségbeesés – hordozója, a gyöngye Éva ezért mentheti meg az erős Ádámot.

Ez az „egészséges realizmus”, az Aranytól és Keménytől is vallott egyensúly-eszmény valójában az álom-élmények egymást kiegészítő egységének kifejezője.

Egy olyan emberi magatartásnak a művészi megfogalmazása, amely – kételyek és kudarcok ellenére – képes a küzdelmes élet szépsége mellett dönteni, s amely vállalja a megpróbáltatásokat ígérő földi Édent.

A könyvet a művészi eszközöknek, főleg a mű szerkezetének, nyelvezetének, illetve verselésének szánt összefoglaló értékelés zárja.

Jegyzetek

1. *A középoktatás története Nagybányán*, Vida Aladár. M. K. Állami Főgimnáziumi igazgató előszavával. Nagybánya, 1896.
2. LUKINICH Imre: *Morvay Győző 1863–1938.*, Századok, 1938. 9–10. sz. 553. l.
3. *Magyarázó tanulmány Az ember tragédiájához*, a szerző kiadása., Nagybánya, 1897.
4. *Madách életéről és költészetéről.*, Palágyi Menyhért: Madách élete és költészete (1900) c. könyvéről. Különlenyomat a Budapesti Szemle 1900. 279. számából.
5. BARTA János: *Madách Imre*, Bp., 1942. 112. l.

Tóth Péter

Olám

(Az ember tragédiája és a Biblia)

„Felette igen messze van, a mi van, és felette mélységes; kicsoda tudhatja meg azt?”

(Prédikátor könyve 7. 24)

Madách művének az értelmezése talán az egyik legnehezebb és legaktuálisabb feladat még ma is, annak ellenére, hogy abban a számos kísérletben, mellyel közeledtek felé, úgy tűnt, jó néhány probléma vagy megoldás elnyerte a végleges formáját. Belátva, hogy egy-egy ilyen kísérlet a tradíció befejezhetetlensége folytán már eleve magában hordja saját esendőségét, ennek ellenére feltűnő a körülötte bontakozó recepció konszenzushiánya, az újból és újból erőre kapó kételemek a korábbi magyarázatok iránt.

Például vannak, akik úgy vélik, hogy a *Tragédia* szerzőjét mindenképpen a jól megérdemelt világirodalmi státuszához juttatja, vagy épp ellenkezőleg: esztétikai egyedülállóságával esetleg fényt vet többi művének fogyatékosára.

A Madách-kérdés ezen állandó újraéledése azonban már önmagában is beszédes tény, mivel fényt vet a *Tragédia* talán ama immanens sajátosságára, amit egyik méltatója így fogalmazott meg: „*Az ember tragédiája* korának leggyötrőbb kérdéseit veti fel, s ahelyett, hogy egyértelmű választ adna rájuk, szövege mindvégig a problematizmus és nem a szisztematizmus közegében mozog, a kérdést kérdésnek hagyja, az addigi válasz-kísérleteket bírálja és a feleletet váró befogadót meghagyja a kérdezés nyugtalanságában.”¹

Ám ez a sajátossága katalizálja is egyben az újrakérdés aktualitását és ezen keresztül a kérdés talajának problematikusosságát. Problematikus, mert a róla keletkezett majd könyvtárnyi szakirodalom sem

nyújthat biztos fogódzókat egy újabb kísérlethez, és aktuális, mert így az újrakérdés abszolút nyitottságában tehetők föl feltevéseink.

A hagyományra vetett pillantás azonban e problematizmus mellett még egy másik nagyon fontos tényre hívja fel a figyelmünket, ahol viszont, első látásra úgy tetszik, egy implicit konszenzus lappang. Az értelmezők többsége ugyanis Madách művét egy tágabb kultúrtörténeti kontextusba helyezve, s ezáltal jelentésének paramétereit az egész emberiségre kiterjesztve, a létezés abszolút kérdései után kutatott benne. Ez a szándék, amely úgy tűnik máig meghatározza e műhöz való viszonyunkat, voltaképpen már a kortárs kritika talaján explikálódott Arany és Erdélyi vitájában, nagy összefoglalását pedig Horváth Károly tanulmányában nyerte el, amely a mű esetleges világirodalmi analógonjainak a feltérképezésével a műfaji besorolást tette lehetővé.² Amikor ugyanis a *Tragédiát* olyan mindenképpen hasonló irodalmi alkotásokkal állítja egy sorba, mint Milton *Elveszett paradicsoma*, Goethe *Faustja*, Shelley *Prométheusa*, és emberiség-költeménynek nevezi, akkor maga is részesévé válik egy olyan folyamatnak, amelynek tagjai (egészen Erdélyi és Arany vitája óta) némileg egymás ellen és mellett polemizálva íródnak, olyan hallgatóságos vagy kifejezett igénnyel, hogy megtalálják azt a végső tolvajkulcsot, amelyik a fejlődés vagy éppen nem-fejlődés ideológiai horizontjait igazolná a műben feltalálható valamiféle válaszlehetőséggel.

De a recepcióban kirajzolódó ilyen konszenzus egy olyan poétikai szisztéma nyomonlátait is indukálja, és ezáltal már eleve kijelöli azokat az autentikus elemzési stratégiákat és olvasásmódokat, amelyeknek kizárólagos érvénnyel kellene szerepelniük a mindenkori interpretációban. Ennek tudható be az a lineáris olvasási mód, amelynek következtében az emberi nem történetének pozitív vagy negatív előlelő teleológiája olvasódik ki a szövegből.

Németh G. Béla, aki drámai költeményként határozta meg Madách művét,³ még mindig egy teleologikus szisztéma nyomait kutatja olvasatában, de azáltal, hogy a mű lírai dominanciájára helyezi a hangsúlyt, inkább válságjellegére hívja fel a figyelmet.

Lucifer és Ádám vitájában ő ugyanis a költő lelkének két ellentétes felét véli felfedezni, azt az elbizonytalanodást, ami „két korszak

határán” egy szubjektum ön(azonosság)tudatának megszűnését jelenti, de egy lehetséges teleológia igényének bejelentését is prezentálja azáltal, hogy ez a részeire hullott szubjektum végül visszanyeri önazonosságának tudatát Éva alakjának örömhírjellegével.

Visszont ezzel a recepció onto-teológiai útkeresései egyúttal egyre inkább átvedtek egy egzisztenciálfilozófiai regiszterbe, amely feltétlenül még érintetlen, be nem járt területeket adott a kutatás számára. Ezáltal ugyanis egyre nagyobb hangsúlyhoz jut az ember mint individuum, akinek talaját már esetleg éppen egy nem-tervszerűség képezi.⁴

Bármennyire is próbálnánk gazdagítani és ezáltal betölteni az érintetlenül hagyott repedéseket és megfajított kételyeket úgy tűnik, a talány talány marad, és a titok továbbra is feltöretlenül, titokként adja magát a mai értelmező kezébe.

Ezért bár ez a rendkívül gazdag szakirodalom arra ösztönözhetné a mű mindenkori kommentátorát, hogy a kérdés kérdésességét helyezze elemzése középpontjába, ezáltal még semmi esetre sem vonhatná ki magát a válasz illúziója alól. Mivel így egy polémiát vagy polemizáltságot, mint imperativust helyeznénk egy megrendíthetetlen magaslatra, s így akaratlanul és tudatlanul is a kérdés kérdésességével szemben a válasz válaszában illúziója kerülne.

Ezért dolgozatomban is nem a véglegesség illúziójával, hanem inkább az illúzió véglegességével íródott, vállalva ideiglenes és kísérleti jellegét. Céloom annak az igénynek a tisztázása, amely a kutatást egy lehetséges teleológia, egzisztenciálfilozófiai problémák és bizonyos interpretációs stratégiák (a nyitottság) szolgálatába állította. Ezt alapvetően két különböző corpus beszédmódjainak az egymásra játszásával próbálom kimutatni, természetesen szem előtt tartva, hogy mások, más szövegek függvényében is teljes joggal olvashatják a művet.

I. Az ember tragédiája és a Biblia

A *Tragédia* kapcsán felmerült hatásvizsgálatok már sokszor és többféleképpen is rámutattak a két mű kapcsolatára, utalva mindkettő szü-

kebb és tágabb kultúrtörténeti vonatkozásaira is egyben. De ezek többsége csak arra szorítkozott, hogy néhány motívumon prezentálja az egyezést és különbözést, figyelmen kívül hagyva egy-egy ilyen motívum „művön belüli” kontextuális meghatározottságát, másrészt ezeknek „vendégszöveggént” való megjelenését. Ezért nem is számoltak a két corpus olyan átfogóbb viszonyával sem, amely esetleg nagyobb egységeket is citálna a *Tragédiába*, mint Ádám, Éva vagy Lucifer alakja. Ezt a felfogást igazolni látszik, hogy Madách csak a keretszíneket helyezte mitikus díszletek közé, a IV. színtől kezdődően viszont a helyszínek megegyeznek az emberiség nagy korszakainak tipikus színtereivel. Lucifer látomása ugyanakkor, amelyben a két mitikus ősszülő elé tárja jövőjüket próféciaként olvasható, hiszen a próféta az események majdani bekövetkeztéről nyújt lehetséges tapasztalatot víziójával. Még tovább növeli a bibliai beszédmódok Madách művére való ráolvasásának az esélyeit, ha figyelembe vesszük az első szín eseményeit. Az angyalok kórusa ugyanis a teremtés hogyanjáról ad tájékoztatást, ami a Bibliában a Genézisben van elbeszélve, de ami ugyanakkor ugyanabban a beszédmódban íródott mint az Exodus. A II. és III. szín, ahol az első emberpár megkísértése zajlik és a XV. szín viszont a Bibliának azokkal a részeivel van összefüggésben, amit a hagyomány bölcsességnek nevezett el.

A beszédmódok megfeleltetésének további vizsgálatát azonban meg kell előznie (mivel itt az idézés és az idézet vendégszöveggént való megjelenésének a hozadékáról van szó) e beszédmódok általános jegyeinek a számbavétele, és azok egymáshoz való viszonyának a megfigyelése, mégpedig úgy, ahogy az a bibliai corpuson belül megmutatkozik. Ehhez Northrop Frye és Paul Ricoeur műveit vettem alapul.⁵

Abban Ricoeur és Frye megegyeznek, hogy a Biblia kinyilatkoztatásként olvasandó,⁶ de abban első látásra már nem, hogy ennek az útnak az egyes állomásai látszólag mifélek. Mindketten beszédmódokban vélik felfedezni a kinyilatkoztatás lehetséges tapasztalatát, amelyhez így szorosan kapcsolódik a tanúságtétel igaz vagy hamis volta is, de Ricoeur Frye-jal szemben a beszédmódok ötféle típusát különbözteti meg, melyek a következők: I. a prófétai, II. az elbeszélő (narra-

tív), III. rendelkező (preskriptív), IV. a bölcsességi és V. a himnikus beszédfórmát. Ezek együttvéve alkotják Ricoeur elképzelése szerint a kinyilatkoztatás formáit, és ugyanakkor egyik sem vállal nagyobb szerepet abban, tehát mindegyikük egyenértékű is a másikkal.

Maga Ricoeur ezt az ötös felosztást egy hármas csoportba sűríti, mivel a narratív beszédmód túlra való irányultságához kapcsolódnak a preskriptív és a himnikus beszédfórmák is azáltal, hogy azokból a megalapozó eseményekből merítik erejüket, amelyeket az Egyiptomból való kiszabadulás (Exodus) jelképez, és amelyek a narratív beszédfórmában voltak előadva.⁷ A törvények ugyanis csak azáltal tarthatnak igényt jogosságukra, ha egy nép történetének legbelsejéből szublimálódtak, és magukba foglalják az adott közösség minden addigi tapasztalatát. A himnikus gyakorlatban viszont a megalapozó események *tartalma* emelkedik egy ÉN-TE viszony költői szintjére, amely ebben az esetben nem más mint Isten neve, akihez vagy amihez már a Genézisben szorosan kötődtek a mindentudás és mindenhatóság fogalmai.

Ezzel szemben viszont a prófécia úgy utal a jövőre, hogy eközben nem kapcsolódik szorosan a narratív formában előadott múlthoz, vagyis a megalapozó események biztonságával és az ebből következő előrelátással szemben egy esetleg homlok egyenesen ellentétes kimenetelű jövőt indukál, s ezzel megrendíti a korábbi tapasztalat feltétlen érvényét, ami így múlt és jövő között éles cezurát eredményez. Mert ami eddig biztos volt, egy csapásra „talajtalan” válik a próféciában hirdetett fenyegetés által.⁸ Ricoeur szerint e kettős történelemviszonyulás keretében, amit alapvetően a narratív és profétikus beszédfórmák eredményeztek írók a bölcsesség, ahol és amiben ethosz és kozmosz összekapcsolódik a szenvedés vállalásának kategóriájában.⁹ Így a bölcsesség helye – némileg elszakadva Ricoeur elemzésétől – a magyarázat helye, amelynek funkciója egy megrendült tapasztalat helyreállításában lelné fel értelmét, amiben jelen, jövő és múlt viszonya kiegyensúlyozódik.

Idetartozónak vehetjük a himnikus formát is annyiban, amennyiben a himnusz ÉN-je számára lényegtelen, hogy a megalapozó ese-

mények biztonságában vagy ezen események biztonságnélküliségében tesz tanúságot Istenről.

Így a bölcsesség bár hiátustöltő funkcióval is bír a két forma között (mivel múlt és jövő összhangját igyekszik megteremteni, és mindez mintha egy teleologikus igényt követne) ennek ellenére mégsem olvasható Isten terve *vonalszerűen* (tervszerűen),¹⁰ mert múlt és jövő között az említett feszültség ezáltal még nem szűnik meg. Itt válik fontossá kinyilatkoztatás és tanúságtétel kapcsolata, mert e kapcsolat és annak mikéntje fényt vethet a beszédmódok még sajátabb természetére is. A tanúságtétel kapcsán ugyanis felmerül a beszéd és az írás kettős szerzőségének a problémája, mert a „kinyilatkoztatás valaki más beszéde a próféta beszéde mögött”.¹¹

A narratív formában ez úgy valósul meg, hogy ott Isten kettősen van jelen, mint az elbeszélte események részese és aki ezt az egészet létrehozta (úgy is mint teremtő és mint a narráló hang mögötti hang), de ugyanakkor az elbeszélésben már maguk az események azok, amelyek közvetítik Istent (mivel az elbeszélte események egyben a történelem jelentős pillanatai). A bölcsességek írója viszont anélkül, hogy konstruálhatna vagy rekonstruálhatna egy teleológiát, elfogadja vagy megérti, hogy a „bölcsesség megelőzi őt, és hogy úgy lesz bölcsé az ember, hogy részesedik a bölcsességben”.¹²

A prófétának pedig vagy maga Isten, vagy pedig egy angyali küldött súgja a fülébe a szavakat, s azok lejegyzésével tesz tanúságot. Ezáltal e beszédmódok mindegyike egy *double bind* alá rendelődik. A kötés erőssége igazolja a kinyilatkozás hitelét, s amennyiben ez lazul, úgy az hitelességét tenné kockára. Ezáltal megkérdőjelezhetővé válik a próféta igaz volta és tekintélye is, ami viszont csakis egy szövegben-léten keresztül valósulhat meg.¹³

Frye, aki ugyancsak dialektikus egymásutániségként kezeli a Bibliát, s ezzel a történelemre való vonatkozás különböző formáit ismeri el,¹⁴ a kinyilatkozás hétféle szakaszát különbözteti meg: teremtés, forradalom vagy kivonulás, törvény, bölcsesség, prófécia, evangélium és apokalipszis.¹⁵ Nála is a próféta egyértelműen a jövőre figyel, míg a bölcsesség a múltra,¹⁶ s így amiként a bölcsesség a törvény individualizálása (ami viszont a kivonulással [Exodus] volt szoros össze-

függésben), addig a prófécia elmélyítése az evangélium és az apokalipszis. Ezáltal Frye-nál is az a hármas csoport jut domináns szerephez, ami Ricoeur elemzését is meghatározta. Mert a bölcsesség valójában itt is a jelenről szól, amit a „folytonosságért való aggodalom”¹⁷ vezérel, hogy a múlt tapasztalatából származó konklúzióknak a segítségével a legkisebbre csökkentse a jövő bizonytalanságait. Mindemellett a bölcsességi beszédmód az „olám” körül forog, ami a szerző véleménye szerint ebben az összefüggésben titkot, homályt jelent.¹⁸

E fent tárgyalt beszédmódoknak a *Tragédiára* való ráolvasásával úgy tűnik, megoldódik egyben egy olyan probléma is, ami általában mindig megoldatlan kérdéseket vetett fel az értelmezők többségének. Ugyanis az I. szín első jelenetét, amelyben az angyalok kórusa és az Úr beszélget a teremtésről csak mint kultúrtörténeti érdekességet vették számba, s ezzel hallgatólagosan is elismerték dramaturgiai elhibázottságát.¹⁹ Így alakulhatott ki az a vélemény, hogy a *Tragédia* fő részeit az álomszínek képviselik, esetlegesen még a második keretszín.²⁰

De a problémák megkerülését az is tovább erősítette, hogy az elemzők gyakorlata – úgy tűnik – szorosan igazodott Madách felvonástagolásához, s ezért nem tartották lehetségesnek egy másfajta szegmentálás lehetőségét. Pedig az angyalok és az Úr párbeszéde, valamint az Úr és Lucifer dialógusa között egy olyan dramaturgiai megindokolatlanság lappang, amelynek következtében egy nehezen magyarázható repedés támad a szövegben. Itt ugyanis az isteni attribútumok (eszme, erő, jóság) előszámlálása zajlik a három főangyal: Gábor, Mihály és Rafael által, amelyek úgy is felfoghatók, mint Isten nevének a szinonimái. Ám Isten nevének disszeminatív jellegével szemben ezek nagyon is jelentések, mivel az eszméhez a tér, az erőhöz az idő, a jósághoz pedig a bölcsesség megteremtése kötődik. Ezeknek a pároknak a kialakulásáról viszont már nem tudunk meg többet, minthogy az Úr „egy szavával híva létre mindent” ami – különösen az angyalok szavának fényében – egy további mozzanat Isten mindenhatóságából.

Lucifer színre lépése és követelése így azért nem tűnik indokolatlannak, mert amellet, hogy az Úr hozzá intézett kérdéseinek az erejét

megsemmisíti azoknak a kérdezőre való visszafordításával,²¹ ugyanakkor a mindenhatóság fenti kapcsolatai sem megmagyarázottak, s így felkelthetik a magyarázat igényét. Ám ennek ellenére a Tragédiának ez az egyetlen olyan pontja, amelyet teljes egészében áthat egyfajta dogmatikai bizonyosság, mivel a teremtés egyben Isten abszolút jóságának is a bizonyítéka: –

„Ő az erő, tudás, gyönyör egésze,
Részünk csak az árny, melyet ránk vetett,
Imádjuk őt a végtelen kegyért, hogy
Fényében ily osztályrészt engedett.”²²

(I. szín)

– és amelyben a rossz megjelenésének az esélyei egyszerűen logikai paradoxonként tüntetnek fel ezt az állítást. Annál is inkább így van ez, mert ha hiba csúszott volna Isten alkotásába, korlátlan hatalmával bármikor helyrehozhatná azt:

„Pillantásától függ ismét a vég.”

(I. szín)

Az angyalok, akik az Úrhoz képest csak másodlagos, azaz teremtett létezőkként értelmezik önmagukat, s így ontológiai státuszuk is meg kell, hogy egyezzen a teremtés egészének ontológiai státuszával, létezésükkel állandóan saját teremtőjükre utalnak.²³ Így, mivel egy eredendően jó szubsztancia produktuma sem lehet más, mint jó, és mivel minden, ami van ezáltal a szubsztancia által van, ezért a rossz nem létezhetik.²⁴

Az angyalok szerepe ebben a funkciójában messzemenőleg hasonlít a tanúságtétel Ricoeur által elemzett funkciójához, mivel ők, mint teremtett lények adnak számot az Úr teremtő munkájáról. Mint az események részesei, vagyis elbeszélteik, már eleve létezésükkel utalnak egy szubsztanciára, s így önmagukat mutatják fel tanúságként, másrészt mint elbeszélők az esemény igazságáról tesznek tanúságot. Ugyanakkor megjelenésükkel és narráló szerepükkel a görög drámák

tragikus karára is hasonlíthatnak, mivel ott éppen a kar az, ami exponálja az előzményeket és a jelenlegi szituációt egy narratív szerkezetben. A szituáció ilyen kifejtésére ott azért van szükség, hogy létrejöhessen a dramatikus mozzanatok olyan viszonyhálózata, ami megváltozásával elindítja a cselekmény kibontakozását. Madáchnál viszont ilyen szituációs erőter nem rajzolódik ki az angyalok narratívájából, sőt inkább úgy tűnik, hogy hasonló dramatikus összefüggérendszernek még a lehetősége sem adott.²⁵ Ezért viszont Lucifer megjelenése és polémiája a teremtés eddig vázolt tökéletességének a fényében *esetleges*.

A szövegben akkor keletkezik repedés, amikor a narratívában szereplő igék grammatikai múlt ideje (*híva, vetett, engedett*)²⁶ jelenidejűre változik, mert bár már Gábor, Mihály és Rafael is jelen időben szólnak, szavaikkal csak az Úr mindenhatóságát és elsődleges jellegét konkretizálják (miként maga az Úr is monológjával korábbi cselekvésre utal). Ezzel szemben az ördög párbeszéde Istennel – bármennyire is játszon szerepet továbbra is a teremtés hogyanjának a kérdése – már inkább a jelenre, majd a jövőre mutat. Ugyanis itt már nem egy cselekvéssor menetének a leírásáról van szó, hanem arról az alapvető kérdésről, melynek tétje a jelenben vagy a jövőben van, hogy kié a hatalom.

A korábban vázolt események abszolútnak tetsző dogmatikai bizonyossága így megrendül, mint ahogy Ricoeur is felhívta a figyelmet a Biblia történelemtapasztalatát felszabdoló hiátusra.²⁷ Az angyaloktól a biztonság kisiklásának ezen lehetőségéről viszont semmilyen információt nem szerzünk, és Lucifer figurája is már önmagában problematikus. Ezért magyarázatra kell, hogy szoruljon, miként lehet egy másodlagos, teremtett létező rossz, aki egy eredendően jó szubsztanciától nyerte létét. Vagy nem másodlagos létezőről van szó, és így az Úrral szembeni érveknek is meg lenne a jogosultságuk?

Ádám és Éva megkísértése (II., III. szín) ugyanúgy a jelenben azon a talajon zajlik, ahol – úgy tűnik – a jó teremtés predikátumai már nem bírnak feltétlen érvénnyel. És ugyanígy Lucifer, Éva, Ádám és az Úr párbeszéde is a XV. színben. A voltaképpen „drámai” események színtere is ez, mert itt az a kérdés: a megalapozó események-

ből (I. szín angyalok kórusa) mi válik valóra a Lucifer által nyújtott jövőképpel szemben (IV–XIV. szín). Mert az álom a történelemtől itt a jövőről szóló látomás,²⁸ ami igazolni látszik Lucifert teljes egészében, s egyúttal eliminálná a történelem egész múltbéli tapasztalatát.

Míg a Bibliában a próféta jövőről alkotott víziójában is Istenről tesz tanúságot, hiszen a jövőbe projektálja az ember jelenlegi elidegenedett helyzetének a korrekcióját Isten gondviselő hatalmának a feltételezésével, addig Lucifer Istennel szemben egy egészen másfajta szubsztancia attribútumait (*semmi, tudás, erő, anyag*) állítja fel, és látomásában is erről a másfajta szubsztanciáról tanúskodik.²⁹ Éppen a megalapozó események abszolút biztonsága és a bűnbeesés okozta megváltozott történelmi helyzet az, amelyre könnyűszerrel rátelepedhet Lucifer negatív előjelű próféciája, amely ugyanakkor Ádámban megteremti a múlt és jövő között feszülő történelem egyenes vonalú kohéziós igényét.³⁰ A dogmatikai alapszituáció ugyanis a hiátussal még nem veszítette el teljesen érvényét, csupán megingathatatlansága lett kérdésessé, azaz azé a kérdésé, amely az Úr mindenható voltából implikálna bizonyos folyományokat a jövőre vonatkozóan.

A megalapozó események múltbéli tapasztalata az ördög látomásának tükrében viszont nem alkalmazhatóak maradéktalanul a jelenre, és egyúttal abszolút érvényük is megrendül. Lucifer ugyanis színrelépésével egy olyan kizárólagos biztonság jogkörét rengette meg, ami addig az ember számára egyedüli érvénnyel bírt. Ugyanez érvényes az ördög próféciájára is, hiszen az mint a jövőről szóló látomás csakis az elkövetkezendőkben lelheti fel igazolását. Ezáltal viszont felmerül a tanúság hitelességének a kérdésessége, ami egyúttal magával vonja a hivatkozott tekintély tekintélyvoltának a megkérdőjeleződését is. Ugyanis ebből következik, hogy a diktáló, aki abszolútumként a tanúságtevő fülébe diktálja a leírandókat esetleg olyan dolgokat állít, amelyek nem megfeleltethetők egy lehetséges tapasztalatnak, vagy pedig nincs is ilyen tekintély, és ezért a személyére való hivatkozás is pusztán fikció. Mert bármennyire is bizonyossággként álljanak Ádám előtt az Édenkertből maradt emlékei, a múlt feltétlen értékei – úgy tűnik – érvényüket veszítik a megváltozott körülmények között. Ezért Ádám számára, akit állandóan egy folytonosságért való aggoda-

lom mozgat (amely elsősorban törvények applikációjáról és a jövőre való nyitottság megszüntetéséről szól) a megoldás csakis annak a feltérképezésében található, ha olyan sarkpontokat fedez fel, amelyekről eldönthető az elébocsátott tanúságok hitelessége.

II. Álom és való problematikája az alakok összefüggésrendszerében

A játéktér körülhatárolásának a feltétele Ádám számára a tudás paramétereinek a megszerzésében rejlik, ami elképzelésem szerint nem csupán az igaz–hamis opposíció eldöntését jelentené, hanem igazságkritériumok kijelölését. Mert csak ezek birtokában dönthető el a kérdés:

„Álmodtam-é csak, vagy most álmodom”
(XV. szín)

A probléma tisztázását csak tovább bonyolítja, hogy az ördög, aki a létezés minden eseményének nagyságát leszállítja egy materiális fozkozatra azáltal, hogy megfelelteti az általa igaznak tartott valóságnak, maga is képes a tettetésre. Jó példa erre, amikor Ádám a londoni színben ékszerekkel ajándékozza meg Évát, és azok a szentkép hatására csúszómászókká változnak, mert egy még ténylegesen működő hatalom előtt kérdőjeleződik meg érték mivoltuk, azaz valóságuk.

De már magát a próféciát is megkülönbözteti narrátora a valóságtól, s ezzel, hogy hangsúlyozza figurativitását, egy újabb hiátust implikál:

„Egére egy kicsiny sugárt adok,
Mely biztatand, hogy *csalfa tünemény*
Egész látás – s e sugár remény. –”
(III. szín)

Az álom csalfa tüneményként való feltüntetése, s mindezek reményvolta ennek ellenére sem jelenti feltétlenül, hogy a prófécia hamis

lenne, hanem csak egyfajta retardációs funkciója van, ami viszont hozzájárul Ádám jövőjével szemben táplált nyitottságának az elmélyítéséhez. Ugyanis a megfeleltetésnek, amely ténylegesen igazolhatná, még váratnia kell magára, mivel a próféta *a jövőről* tesz tanúságot. Ezért, bár itt a megfeleltető értelmezés megkövetelné az „adequatio rei et intellectust”,³¹ a szöveg mégis csak önmagát engedi érvényesülni.³² Így Ádám interpretációja nem rendelkezhetik olyan sarkpontokkal, amelyek legitimálhatnának egy közeledést a szöveghez. Annál is inkább így van ez, mivel a Tragédiában az első emberpár nincsen és nem is lehet a hagyomány birtokában, amelynek az útmutatására bízhatnák magukat, hiszen éppen az a tapasztalat (és ezen keresztül tekintély) vesztette látszólag érvényét, amely ehhez az alapot képezhette volna. Ezáltal a probléma megoldása egy olyan abszolútum keresésében, illetve megtalálásában rejlik, aminek a jelenléte szavatolhatná a szöveg igazságát, vagy épp ellenkezőleg.

Ugyanez érvényes az angyalok kórusa által elbeszélte eseményekre is, mivel az ördög váratlan színre lépésével a narratíva itt is elveszti alapzatát, és ezért ez is igazolásra szorul.

A megfeleltetés hiányában azonban mind a prófétai, mind a narratív részek alapvetően úgy funkcionálnak, mint irodalmi szövegek, vagyis figuratívak. Ádám pozíciója, ahonnan kérdéseit intézi ezek felé az állítások felé – úgy tűnik – azon az előfeltevésen alapul, hogy helyzete a valóságnak megfelelő. Ezzel természetesen nem akarom azt állítani, hogy Ádám számára az értelmezés kísérlete (az adequatio hiányában) már eleve elhibázott lehetne, de ekkor még úgy tűnik, hiányzik ehhez az az oly nélkülözhetetlen tekintély, akinek még csak a helye van meg, egy hiátus, egy tér, amit később elfoglalhat. Azonban ennek a területnek nincsenek határai, mint ahogy nincsenek sarkpontok sem, ahonnan belátható lenne a felület a maga totalitásában.

Az *áalom* szerepe, amely így csakis egy oppozíció egyik tagjaként látszik működni (v. ö.: látszat-valóság, igaz-hamis, kint-bent stb.) továbbbi problémákat vet föl. Mivel a próféta, aki látomásának igazságát a jövőben lelheti fel, ennek hiányában a jelenben kell egy megfellebbezhetetlen tekintélyre hivatkoznia, de ez Lucifer víziójának esetében nincs adva, hiszen itt éppen a hivatkozás alapja vált kérdésessé. Ezért

érdekes momentum, hogy bár ő ezen figurativitással mindvégig szembehelyezkedik, ennek ellenére mégis a jelölésnek ehhez a poétikai funkciójához folyamodik. De ugyanezért egy perverzios tér is nyílik a számára, amely ebben az összefüggésben figurativitást és fikcionalitást takar, és amelynek a segítségével az értelmet „letérítheti a helyes útról”. Lucifer számára Éva azért számít eredendő ellenfélnek, mert ő a jelölésnek egy olyan másfajta funkcióját állítja előtérbe, amellyel szemben – úgy tűnik – az adequatio tehetetlennek bizonyul:

„E vékony szál, láttad már, mily erős,
Kisiklik ujjainkból, és azért
Nem téphetem szét.”

(IV. szín)

Úgy tűnik, hogy az ördög eszközei csődöt mondanak Évával szemben, és ezért ő fölébe is kerül a gonosznak, mert alakjának e másfajta szerepével állandóan kimentti Ádámot a bukásból, s ezzel mindenképpen csorbítja Lucifernek az ember fölött gyakorolt hatalmát:

„Csak e mindig megifjuló, örökké
Szépnek látása ne zavarna folyvást.
Úgy fázom idegenszerű körében,
Mely a meztlent is szemérmessé,
A bűnt nemessé és a végzetet
Magasztossá teszi rózsáival
S az egyszerűség csókos ajkival. –”

(V. szín)

Ezért nem marad más megoldás a számára, mint hogy Ádámnak *úgy* mutassa be e másfajta lehetőséget, hogy az csakis álom-való, irodalom és tudomány ellentétpárjainak a fókuszában legyen szemlélhető, amelyekből az előbbieket az utóbbiak Lucifer által abszolutizált fényében nem-igazak, s így mindenképp alsóbbrendűek is:

„Nincsen más hátra, mint hogy a tudás
Tagadja létét e rejtett fonálnak,
S kacagja durván az erő s anyag.”

(IV. szín)

Így bár korábban maga is elismerte, hogy ehhez a tagadásához eszközül felhasználja a jelölés figuratív alakzatait, de azt mindenképp egy alárendelt helyzetbe juttatja a tudás metadiszkurzivitásával szemben.³³

Lucifer ezzel a gondolkodástörténet azon régi vitáját eleveníti fel, aminek első felvonása Arisztotelész és Platón párharcában zajlott le. Mint ismeretes, Platón azon az alapon ítélte el főművében, *Az állam* X. könyvében a művészeteket, hogy azok a valódi létezők világától két lépcsőfokra helyezkednek el, s ezért nem mások, mint a látszat látszatai. Olyan folyamat kezdetének tekinthetjük e probléma megjelenését, ami a tudományos diskurzus jel(ölés)-stratégiáit juttatta hegemoniához, és ami voltaképpen Lucifer számára is lehetővé tette az Éva alakjához kötődő poézis *látszatként* való elutasítását.³⁴ Ádámnak mint lehetséges értelmezőnek itt is fontos szerep jut a dolgok értéklésében. Úgy tűnik viszont, hogy az ő pozíciója ebben a helyzetben már korántsem olyan következetes, inkább ingadozik a Lucifer által kifejtett ellentét két tagja között. Mert az ő számára az ördög kísértésében a legnagyobb hatással éppen a tudás megszerzése bírt:

„Ne hitegess, Lucifer, ne tovább,
Hagyj tudnom mindent, úgy, mint megfogadtad. –”

(III. szín)

Ezért fordulhat elő, hogy magát szembeállítva Éva fenti tulajdonságaival, ő is egyfajta *komolyság* mellett teszi le a voksát, amellett, hogy mindeközben el is fogadja, mintegy helyet ad azoknak. De a megkísértésnek ezekben a helyzeteiben – úgy tűnik – Ádám a tudományos diskurzust egyúttal fölé is helyezi Éva figurativitásának:

„Te csak virág légy, drága csecsebecs,
Haszontalan, de szép, s ez érdeme.”³⁵

(IV. szín)

Ádám voltaképpen arról az oldalról helyesli Évát, ahonnan Lucifer bírálta. Ingadozó helyzetét mutatja Éva iránti szerelme, amely egyúttal azt is egyértelművé teszi, hogy rendelkezik a figurativitás iránti affinitással. Mert éppen ez az, aminek megléte vagy hiánya Ádámot megbetegítheti, de az is, ami minduntalan kivonja őt az ördög fennhatósága alól, s ami Lucifer számára kikezdzhetetlen hatalomnak bizonyul:

„Átok reád, hiú ábrándvilág,
Megint elrontád legszebb percemet.”

(V. szín)

Ádám kitett helyzetével magyarázható, hogy gyakran nem tud kívül kerülni a luciferi oppozíció hatósugarán. Viszont lelkében ezáltal alkalmas talajra talál a komoly és nem-komoly (szimbolikus) axiomatikus rendszer összecsapásához, amelyben Lucifer a tudományos, Éva pedig a poézis revelálta tudásról ad számot.

Ugyanakkor Ádám kitüntetett pozícióban is van a többi szereplővel szemben, hiszen ő az Édenből maradt emlékeinek a segítségével tartalmaz egy tapasztalatot, amely feltétlenül megelőzi a Lucifer nyújtotta szűkös kereteket.³⁶ A történelmi színekben pedig Éva alakja az, aki, bármennyire is az adott kor idegen közegében fedezze Ádám fel, élő emlékezetként szolgálhat a számára. Így például a falanszterben, ahol még a legnagyobb művészek is csak szeriális feladatokat végezhetnek, Ádám így jellemzi: „Az édenkert egy késő sugára”.

Az Úr pedig egyenesen kitüntetett szerepet szán azoknak a tulajdonságoknak, amelyeket Lucifer látszat jellegük miatt elutasított:

„E gyöngé nő tisztább lelkülete,
Az érdekek mocskától távolabb,
Meghallja azt [t. i. az „égi szót”], és szíverén keresztül
Költészetté fog és dallá szűrődni.”

(XV. szín)

Így Éva alakjához – az Úr szavai szerint – a költészetben keresztül szorosan kapcsolódik az égi jelleg is, ami Ádám szavaiban (XI. szín) már egy jelzős szerkezetben („szent poézis”) artikulálódik. Athénban is ő az (V. szín), aki Ádám–Miltiádészért bemutatott áldozatával egyben kapcsolatot teremt az intelligibilis világgal, s ezt az áldozatot az istenek el is fogadják.³⁷

Ádám kapcsolata ezzel az égi jelleggel Évához fűződő szerelmén keresztül válik szorossá. Ám emellett ő az is, akinek lelkében eközben is élnek Lucifer tudományos diskurzusának a paraméterei (még ha ezek nem is képesek ilyenkor hatást gyakorolni Éva hatalmára), s ezért annak a lehetősége is csak az ő számára adott, hogy fogalmi szintre hozza az Éva által közvetített égi szó természetének a jellemzőit. Ennek ellenére úgy tűnik, hogy Ádám nem tud megfelelni ennek a feladatnak („Mi ismeretlen érzés száll szívembe”), s ezért tudása is erről a sajátos tapasztalatról inkább egyfajta nem-tudás, legalábbis luciferi értelemben. Ezért nevezi sejtelemnek a falanszter jelenetben (XII. szín) a dajkák tündérdalainak hatását, Keplerként pedig egyúttal arra is rájön, hogy ez a tudás nem megszerezhető a tudomány teóriáinak a megtanulásával, hanem inkább „az ifjuság örömhöző napsugara” által, amely *dalokhoz és költészethez* vezet, részesülhet abból.

Kepler tanítványának adott tanácsa szinte szóról szóra megismétlődik a XI. színben Évánál, akit viszont éppen ezek a tulajdonságok kapcsolnak be egy transzcendens világba.³⁸

Ádám bizonyos helyzetekben annyira azonosul ezekkel a lehetőségekkel, hogy Éva poézisében egyenesen az élet foglatát véli felfedezni. Ilyenkor a tudományos gondolkodás teljes vereséget szenved a szemében:

„Hullát fogál fel csak mindannyiszor.
A tudomány sántán követi csak
A meglévő ifjú tapasztalást,
S miként bérenc költője a királynak,
Kész kommentálni a nagy tetteket,
De megjósolni hivatása nincs. –”

(XII. szín)

A szent poézis szakrális minőségét még tovább élezi a XV. színben Lucifer és Éva dialógusa. A „bűnben fogamzott” fiú ugyanis, akiről az ördög beszél Káinra, Éva válaszában pedig mintha Jézus lehetséges eljövételére történne utalás.³⁹ Ezzel kitágul Éva jelölő funkciója, mert ezentúl már nemcsak egy látens kötődés kapcsolja az égi szférához, hanem Máriaként való lehetséges emanációja is.

Ennek a két nőalaknak az egymásba való átjátszása nemcsak a *Tragédiában* fordul elő, hanem megfelel a Biblia tiposz–antitiposz logikájának is. Mert Mózes I. könyvében Isten szavai a kígyóhoz: „el-lenségeskedést szerzek közötted és az asszony között, valamint a kígyó magva és az asszony magva között”⁴⁰ szinte azonosak Jézus tanítványaihoz intézett szavaival „Látám a Sátánt, mint a villámlást le-hullani az égből. Ímé *adok néktek hatalmat, hogy a kígyókon és a skorpiókon tapodjatok*, és az ellenségek minden erején, és semmi nem árthat nektek.”⁴¹ Továbbá az is erősíti Éva Máriában való szerepét, hogy mindkét alak a földi és az isteni világ között foglal helyet. Mindketten mentesek a hús fogalmától, mivel Éva Ádám oldalbordájából születik, Jézus pedig Mária gyermekeként szeplőtelen fogantatással.

Ugyanígy Ádám, aki Isten által közvetlenül teremtett létező, kapcsolatba hozható jó fián, Ábelén keresztül Jézussal, Éva pedig a maga sajátos szeplőtlen fogantatásával Istennel és annak női párjával, Sophiával. A Biblia sajátos hímsoviniszta világában azért kap e két feminin alkat különleges fontosságot, mivel rajtuk és Sophián kívül nincs még egy olyan női szereplő, aki az isteni szubsztanciához oly közel helyezkedne el. Sophia Istennel házastársi viszonyban van és azonos a bölcsességgel. Ugyanakkor emberbarát lélek, és Isten szentlélekként küldi, aki viszont mint pszüchopomposz vezet el hozzá.⁴² Mindezekén túl – úgy tűnik – egyidős magával az Alkotóval, de mindezenre már a teremtés előtt is létezett.⁴³

A *Tragédiában* Éváról szólva már eddig is láhattuk, hogy mennyire szoros kapcsolat fűzi az égi világhoz. A szerelemről beszélve ő maga így jellemzi ezt:

„Él bennem is mindez, mint tünde álom,
Mely tán *az égből kísért e világra.*”

(IV. szín)

Szerepe az Úr szerint is pszüchopomposzi, amennyiben a költészetben és dalon keresztül ő közvetíti Ádám számára az égi szót.⁴⁴

Madách is, bár egy másik művében, mintha Éva Sophiával való kapcsolatára és Luciferrel való szembenállására utalna. Ott ugyanis szerelem és bölcsesség egymással szétválaszthatatlan párt alkotnak, míg az ész fontolása számára Isten rendelése „mély titok marad.”⁴⁵

Ádám szerelme is elsősorban ezeket az égi jegyeket kutatja Évában. Ezért is hiányoznak vonzódásából a hús és annak szinonimái, s így amikor Éva elsősorban mint testi lény jelenik meg, undorral utasítja el magától. Az ő számára Éva inkább állandó értékek hordozója, tükör, amelyben *ifjúság*, *szerelem* és szépség közvetítődik a maga valóságában. Ezért retten vissza Ádám az eszkimó jelenetben az utolsó ember házastársának animális vonásaitól.⁴⁶

Ádámot a nőhöz való ilyen viszonya a középkori trubadúr-lírában gyakori *fin amor*shoz kapcsolja, amelynek hazai megteremtője Balassi Bálint volt.⁴⁷ Nála elsősorban a számmisztika révén fonódik össze a szerelem a transzcendenciával, ugyanis a közismert Balassi-strófa 6, 6, 7 osztású sorait, amelyben szerelmes verseinek a többségét írta, láthatjuk viszont 18, 18, 21-es osztásban istenes énekeinek némely darabjában.⁴⁸ Ugyanakkor már az ő költészetének egyik produktumában is megjelenik Sophia és a szerelem, illetve Sophia és Mária azonosítása.⁴⁹

Ádámot továbbá az is ehhez a szerelemélményhez kapcsolja, hogy Évát bármilyen alakváltozatban pillantja is meg, számára mindig a poézis, az égi jelleg és az Édenre való emlékezés válik fontossá. Még akkor is így van ez, amikor Éva vagy nem jelenik meg a színen (ürjelenet), vagy pedig alakjából hiányoznak ezek a tulajdonságok (eszkimó szín), mert akkor éppen ezek hiánya jelzi tulajdonképpeni meglétüket. Ez a szerelemnek arra a formájára emlékeztet, amit a középkori és a reneszánsz kultúrában való meghonosodása óta platonikus szerelemnek nevez a hagyomány, és aminek egyik nagy teoretikusa Castiglione volt.⁵⁰ Nála a nő az „elérhetetlenség piedesztáljára helyezve”⁵¹ egyértelműen tiszta marad, s így a lelki szerelem rítusait (szemben a testivel) alapjaiban ez az elérhetetlenség határozza meg.

Ugyanez jellemzi Ádám Évához fűződő szerelmét is, csak éppen fordítva. Mert az ő számára a tisztaság már eleve adott, és ehhez kell a megfelelő környezetet megteremteni azért, hogy az csorbíthatatlanul meg is maradjon. Végül ez a magyarázata annak is, hogy Ádám miért kénytelen állandóan elhagyni és újra feltalálni kedvesét.

Másrészt Castiglione felfogásában is összekapcsolódik a szerelem a szépséggel, ami voltaképpen „az Istentől ered, és olyan, mint a kör, amelynek központja a jóság”.⁵² Platón elméletét követve⁵³ pedig egyenesen azt ajánlja a szerelmeseknek, hogy az adott *test–testek–egyéni lélek–világszellem* fejlődési soron keresztül egyenesen Isten szépségéhez érkezzenek el.⁵⁴

Amikor Ádámmal először találkozunk az álomszínekben, akkor ő már a fejlődés tetőfokán van, hiszen a Paradicsomban Lucifer megjelenésekor elhallgató égi zengzet tovább szól Éva lelkén keresztül, és egyúttal mindig transzcendens értékek után is kutat kedvesében. Mindemellett a Castiglione által értelmezett udvari szerelemnek is van egy sajátos pszüchopomposzi szerepe. Mert amennyiben a nő elérhetetlen és így tiszta marad, akkor a szerető férfi vagy lovag a szerelem művészetének egy olyan esztétikai formáját kell hogy válassza, amelyben a szerelem szorosan összefonódik a jóval, ami viszont Isten lényegével lenne azonos. Ezért kínálkozhatott Balassi és Madách számára a lehetőség, hogy a szerelem tisztán esztétikai megjelenését mindkettő egy vallásos dimenzióba kapcsolják. Ádámot bukásából csak Éva emelheti fel, mivel személyében közvetíti ezeket a mozzanatokot. Mert Ádám számára a bukás átmeneti zavara éppen Lucifer győzelmét jelentené, és ezen keresztül az isteni attribútumok predikátumainak megszűnését is, ha Éva ilyenkor nem töltené be az isteni hírnök szerepét.

Ugyanakkor szerelmük egy sajátos dialektikában érvényesül, mert bár Éva már alkatánál fogva is eredendően tiszta, mégis mindig valamilyen értékhiányos állapotból érkezik, melyből Ádám őt, mint egyes embert izolálva emeli fel az őt megillető státuszba. Ám ezáltal környezetük feltételei még nem változnak meg, ezért elhagyja őt, hogy egy jobb, hozzá méltóbb kort megteremtve kapcsolatuk is harmónizálhasson.

Így például az egyiptomi színben mint rabszolganőt emeli magához (v. ö. Éva felemelése – a nő elérhetetlenségéből következő szerelmi ritusok felfelé tartó mozgása), annak ellenére, hogy Éva etikailag és tulajdonságai folytán már eleve magasabb státusszal rendelkezik koránál. Ám ez önmagában még nem lehet elég, mert a rabszolganő csak szolgálként szeretheti a fáraót, ezért Ádám elhagyni kényszerül:

„Igen, igen; sejtem, hogy téged is
Tisztult alakban fel foglak találni.
S akkor nem fogsz ölelni már parancsból,
De mint egyenlő – kéjnek érzetével.”

(IV. szín)

Martinkó András, aki dolgozatában⁵⁵ nemcsak a Vörösmarty által Madáchra gyakorolt szövegszerű kapcsolatokról nyújt átfogó képet, hanem a két alkotó kozmológiájának az összefüggéseit is részletesen elemzi, rámutat a nő szerepének hasonló felfogására is. A nő ugyanis mindkét alkotónál dualisztikus természetű, anyag és szellem kulminációjának az eredménye, és emellett a szerelem abszolút életérték a számára.⁵⁶ A nőnek ehhez a szellemi oldalához kapcsolva jelentkezik szerelem – költészet – ifjúság égi princípiumai, ami véleménye szerint előbb Vörösmartynál majd tőle eltanulva Madáchnál is jelentősen hozzájárul a *Tragédia* költői dimenzióinak a kialakításához. A két sík, ahol az ördög a racionalitás okiságát képviseli, Ádám, Éva és az Úr pedig a poétikus oldalt, egymás mellett él ugyan, de csakis a saját axiómatikájukon belül érvényesek. Ezért míg Lucifer a saját maga felállította oppozíció fókuszán át szemlélve az eseményeket úgy látja, hogy győzelmet aratott az ember fölött, addig Ádám (miután elérkezett ahhoz a ponthoz, hogy belássa „nem az eszmék tartalmának megvalósításában” leledzik a haladás lényege, hanem azok „lelkesítő”, „emelő” eszköz mivoltában XIII. szín) szemszögéből Lucifer hatalma már korántsem feltétlen.⁵⁷ Mert a költészet terrénján belül az okságnak nincs egyeduralma, és a luciferi problémák többsége is irreleváns ott.

Ám az így vázoló teleológia fényében – véleményem szerint – Martinkó megkerüli a „teleológia lehetőségének alapvetőbb kérdését,

mert Ádám bizonytalanságainak teljes mértékben el kellene oszlania a poézis ilyen megoldáserejű alkalmazásával, ami viszont – úgy tűnik – nem következik be:⁵⁸

„Csak az a vég! – Csak azt tudnám feledni! –”
(XV. szín)

Azzal, hogy Ádámban ugyanolyan súllyal esik latba a két jelölőstratégia egyúttal arra is rámutat, hogy a figurativitás kivonja magát a metadiszkurzivitás alól, és legalább akkora legitimitásra tart igényt, mint látszólagos ellenfele.

Ez a szerelemélmény ugyanakkor a német romantika nagy képviselőjénél, Novalisnál is fontos szerepet játszik, mivel itt is fény és sötétség, racionalitás és irracionalitás, *adequatio rei et intellectus* és figurativitás közegéből emelkedik ki. Csakhogy Novalisnál, mivel ő a jel(ölő) eredendő figurativitását tartja szem előtt, ez a szerelem kívülre is kerül a *log*-ikus berekesztődésen.⁵⁹ Ugyanis az Írnok racionalizmusának világosságával szemben, melynek tengelyét a számok és geometrikus alakzatok alkotják, itt is Sophia bölcsességének és Arktúrának, a véletlennek a sötétsége áll szemben. Így míg az előbbi az okság vezérfonalán bejárható világot mérheti fel, addig a sötétség dimenzióiban Fabula, vagyis a költészet (aki egyébként Sophia keresztlányának nevezi magát)⁶⁰ lehet otthonos. Fabula írásművei ezért maguk is véletlenszerűek, de ez a véletlenszerűség kizárólag az Írnok fényében tűnik esetlegesnek. Mert amikor Sophia az Írnok feljegyzéseit belemártja az igazság medencéjébe, akkor kiderül róluk, hogy nem állják ki a próbát. Ugyanez történik abban az esetben is, amikor az Írnok megpróbálja leírni azt a világot, amelyben Arktúr és Sophia az uralkodó.

Ugyanakkor jellemző az is, hogy Sophia csak azokat engedi inni az igazság medencéjéből, akik már eredetüknél fogva eleve szemben állnak a racionalitással. Ezért részesülhet belőle Fabula, aki az Apa (Értelem) és Ginnistian (Fantázia) gyermeke, illetve maguk a szülők, és végül Eros (Szerlem), aki viszont a majd újraéledő Anya (Szív) és

a már említett Apa leszármazottja. Az ital hatásának következtében mindannyiukat eltölti ennek az éppen halott Anyának a jelenléte.

Novalis úgy alkotja meg művének cselekményét, hogy szereplői között az emberi kapcsolatok különböző formáját létesíti (pl. rokonság, barátság), és ennek segítségével létrehoz egy sajátos axiomatikus hálót. Így Fabula és Eros tejtestvérek, mert mindkettőjüket Ginnistian (Fantázia) szoptatja. Ugyanakkor Eros rövid időre testi (szerelmi) kapcsolatra is lép Ginnistiannal, másrészt Erosnak fel kell Freyat (Békesség, Vágyakozás) keresnie és ébresztenie,⁶¹ hogy az utóbbi hatalma és királysága beteljesülhessen. Eros és Fabula viszont a tejtestvérséget továbbra is fenntartva barátok lesznek,⁶² Eros pedig, mint már említettük Sophia keresztgyermek is, akit viszont Arktúr király feleségeként mindenképpen központi hely illet meg ebben a kozmoszban. *Szerelem, Bölcsesség, Költészet* így Novalisnál is szoros egységben működik.

Azt a földet és világot pedig, amely az ész kényszerképzetébe zárt Írnok fogalmai szerint nem leírható, Sophia fátyla veszi körül. Hogy ez mit jelenthet, arról Novalis módszere sokmindent elárul. Ugyanis az itt feltáruló világban egy chiazmatikus átcúsztatás segítségével a dolgok működése a megszokotthoz képest épp ellentétesen mutatkozik. Például a palotában nem azért lesz világos, mert a *külső* környezet fénysugarai bevilágítanak az ablakon, hanem *először* a *termekben* gyullad fény, és csak *azután kint*. Vagy hasonló módon a nap nem kibocsátja, hanem magába szívja a napsugarakat.

Ezzel Novalis a nyelvet nem úgy használja mint médiumot, ami kapcsolatot teremtené szubjektumok és a külvilág objektumai között, hanem mint értelemteremtő közeget. Az értelem nem a külvilág által van adva, hanem a nyelv viszi oda, mint ahogy a palota belső termeiből lesz a világosság odakint. De nem is valamilyen előzetes tudás által nyit ablakot a nyelv, hanem az mindvégig egy benne-lét marad (mint ahogy a napsugarak nem kibocsátják, hanem magukba szívják a fényt), s így a *kint* is a *bentben* határozódik meg, és ezért a továbbiakban már nincs is értelme kint és bent oppozíciójának.

Ezért a narrátor is, aki fölötté áll elbeszélőként a szövegnek, csak úgy töltheti be szerepét, ha maga is valamiképpen kapcsolatba kerül

szerelem, bölcsesség, költészet szentháromságával. Mert hiszen ő éppen azt cselekszi, amit a szöveg: felszámolva jelenlétének illúzióját átcúsztatja *kinti pozícióját a bentbe*, s ezentúl ő is már grammatikai alanyként tételeződik csupán.

Végül nem marad más, mint a szöveg és a maga igazsága, és Novalis, vagyis az az X, akit a szöveg úgy határoz meg, mint szerelem, bölcsesség és költészet triászát. Mindezekért a narrátor nem is mindentudó, nem komoly, és ezért nem is felel saját szövegéért, hanem játék, a grammatikai alanyok játéka. Nincs kezdete, nincs vége és nincs formája.

Nietzsche dionüszoszának nevezte a jel ezen használatát,⁶³ amely felszámolja a principium individuationis illúzióját, és visszatér egy eredendőbb működéséhez. Mert dionüszosziként sohasem téveszti el a játék játék jellegét (=illúzióját), míg az utóbbi az okság illúzióján keresztül nem ismeri fel saját költészetét.

A *Tragédiában* az Éva képviselte idillikum ugyancsak az érzelmekre gyakorol elsősorban hatást, mint Novalisnál az igazság medencéjének hatásaként az Anya (Szív) jelenléte.

Lucifer (XV. szín):

„[...] szép talán az érzelemnek,
De értelmeknek végtelen unalmas.”

Am Éva ezen az ellentétpáron túl vagy előtt egy olyan jelölésstratégia megtestesítője is egyben, amely legalább akkora legitimitásra tarthat számot, mint ellenfeléé. Ezért csakis Ádámban, aki Lucifer és Éva között helyezkedik el található alkalmas talajra ez a két hatalom, hogy az első embert kimozdítsa a tervszerűség biztonságos állapotából párharcával. Lucifer és Éva mint egyenlő, de ellentétes felek nem kulminálódhatnak, hanem legfeljebb csak visszahúzódhatnak egymás holdudvarából, megőrizve mindeközben önnön valóságuk töretlen hatóerejét.

Éva eredendő felfelé tartó mozgásában a pszüchopomposzi alkat azon vonása érvényesül, ami amellelt, hogy magán viseli a transzcendens világ attribútumait, már nem is tart igényt a földre:

„Mit állsz, tátongó mélység, lábaimnál!
Ne hidd, hogy éjed engem elriaszt:
A por hull csak belé, e föld szülötte,
Én glóriával átállépek azt.”

(XI. szín)

Lucifer viszont az *adequatio* motiválta jelölőgyakorlat következtében egy épp ellentétes mozgás megtestesítője, s ezért mivel felismeri, hogy Éva szerepe, aki szándékosan véti el a megfelelést megfellebezhetetlen, tagadni kényszerül annak jogosultságát.⁶⁴ Ő csak Ádámot kerítheti hatalmába, aki a Tragédia folyamán többször is némileg Évával szemben határozza meg önmagát,⁶⁵ s ezért megfelelő alany a luciferi gyakorlat befogadására is. Ádám viszont éppen kettős diszpozíciója miatt a luciferi stratégiának megfelelően tükröt tart Éva alakja elé, amelyben egy fogalmilag nem megragadható működést próbál fogalmi szintre hozni. Ám úgy tűnik, ez a kísérlete hasonlóképpen Novalis Írnokának a próbálkozásához kudarcot szenved.

„Mi *ismeretlen* érzés száll szívembe.”

(IV. szín)

Lucifer maga is visszariad a poézisnek ettől a szerepétől, és be is vallja tehetetlenségét:

„Elfordulok, másképp oly szégyen ér még,
Hogy a hideg számító értelem
Megírigylendi a gyermekkedélyt.”

(II. szín)

Ezért mindkét hatalom csupán a saját körein belül lehet érvényes azáltal a különbséggel, hogy míg Éva nem tart igényt legitimációjára a megfeleltetés által, addig Lucifer az *adequatio* hitelét kölcsönzi saját eljárásának. Ám az *adequatio* ezen hitele megmarad a kölcsönzés szintjén, azaz hitelét pusztán a jelölőből nyerné, amely egy másik jelölőre utalna, s ezáltal a valóság maga válik kétségessé, mint ahogy azt Ádám meg is fogalmazza:

45

„[...] mind, amit csak fejtegetsz [t. i. Lucifer]
Oly egyszerűnek *látszik*, oly valónak”

(XIV. szín)

Ádám pozíciója tehát mindenképpen kettős, mivel számára az Éva féle magatartásnak legalább akkora érvénye van, mint a Luciferének.

Tovább élezi álmom és való elkülönülésének és felmutatásának a nehézségeit, hogy Éva maga is (aki pszüchopomposzi alkatából kifolyólag dualisztikus: isteni és emberi természetű is egyben) hajlamos a reflexió lencséjén keresztül szemlélni saját tulajdonságait:

„S kivált, ha még dalt hallok és zenét,
Nem hallgatom a szűk korlátú szót,
De a hang árja ringat, mint hajó,
S úgy érzem, mintha álomban feküdném:
A rezge hangon messze múltba szállnék,
Hol napsugáros pálmák alatt
Ártatlan voltam, játszi, gyermekem,
Nagy és nemes volt lelkem hivatása.
Bocsáss meg, *örült álomnak varázsa*
Mindez. – Csókollak ismét – ébredek.”

(VI. szín)

Az idézetben ugyanis legalább kétféle jelentésben kerül elő az *álmom*. Az első esetben feltétlen értékkel emelve összekapcsolódik a művészetekkel (*dal, zene ó szűk korlátú szó*), a másodikban viszont az álmom-valóság ellentétpár (örült álomnak varázsa – ébredek) egyik tagjaként szerepel. Viszont az első jelentés kiegészül még az emlékezés Éva pszüchopomposzi lényé által implikált jelentésével. A luciferi ellentétpár azonban visszahívja a poézis azon eredendő jelelméleti státuszát, amely egykor új távlatokat nyitott a beszélő alany számára, és az *adequatio*val (t. i. a jelen a rómaiak hedonisztikus világa) másodlagos szerepbe kényszeríti.

Az álmom-való oppozíció beleolvasását fokozza még a szövegben a már említett tettetés is. Amikor ugyanis a londoni színben Lucifer ék-

46

szereket ad Ádámnak, hogy azokkal próbálja megszerezni Éva szerelmét, egy kettős játék zajlik: mivel az ékszerek a szentkép előtt csúszómászókká változnak, ezért azok nem is valódiak, illetve Éva szerelme sem lehet valódi, mert pusztán a haszon reményében alakul ki, s ezért nem is öncél, hanem a valóság utilitarista törekvéseinek alárendelt. Ugyanakkor a valóság hegemoniája sem kizárólagos, s így a látszat eszközjellege sem csupán másodlagos az előbbivel szemben. Mert például Ádám–Tankréd a VII. színben amikor az ördög boszorkányok látomását vetíti elé, hogy Izóra iránt érzett szerelmét meghiúsítsa, éppen az adekvációt nélküli kétségei eloszlátásához, s ezért mondja:

„Ti változátok-é el, vagy magam?
Ismertelek, midőn mosolyogtatok.
Mi itt valóság és mi itten álom?”

(VII. szín)

Ám Ádámnak a jövője a tét, ezért döntenie kell három pozíciója között, amit Isten és Éva, illetve a luciferi ellentétpár két tagja képviselt. Az elsők ugyanis a jelölés egy olyan eredendő funkcióját prezentálják, ahol és amiben (a jel eredendő természetéhez híven) nem is jut szerep az adekvációnak, Lucifer jellemzésében pedig (gyermekkedély, hagymázos láz, csalfá tünemény, babona, előítélet, tudatlanság stb.) a valósággal és az azt kimondó nyelvvel szemben nincs jogosultsága annak. A luciferi álom választása (ami csakis álom-való egyik tagjaként értelmezhető, s ezért nem azonos az Éva indukálta jelentéssel) már eleve elhibázott lenne, mert jelentősége csakis egy sajátos ellenfényen keresztül érvényesülhetne, illetve nem érvényesülhetne. Hogy ez a döntés valójában milyen jellegű, arról ismét a bibliai beszédmodok nyújthatnak útmutatást.

A prófécia a jövőről adott lehetséges tapasztalatot, amely nem feltétlenül áll kapcsolatban a múlttal, sőt esetleg éppen szöges ellentéte annak. A próféta látomásával tanúskodik Isten neve mellett, még akkor is, ha esetleg hamis próféta. Mert ilyenkor legalább megpróbálja megteremteni annak látszatát, hogy bensőséges viszonyban van ezzel az abszolútummal, és a jövőről szóló látomásnak ez megfelelő garan-

cia. Ugyanakkor a prófétának célja van látomásával, mégpedig az, hogy a hallgatókat mindig a saját pártjára állítsa, s ezáltal rákényszerítse őket egy általa jónak tartott majdani cselekvéssorra, illetve viselkedésmintára.

Így Lucifer közvetlen célja az ember számára bizonyítani a teremtés elhibázottságát, közvetve pedig az Úr előtt akarja legitimálni hatalmának feltétlenségét. De éppen ezért neki is meg kell birkóznia azazal az akadállyal, hogy prófeciája csakis a jövőben igazolható, mert a még csak elkövetkező események támaszthatják alá hitelességét. A jelenben viszont hiányzik az a tekintély, aki szavatolná a befogadás koordinátáit:

„[...] Ez óra
Csodálatos átvizsgálása ám
A gazda nélkül készült számvetésnek.
A hagymázos láz elriasztja mind
Az életláz csillámló képeit,
Aztán ki tudja, *melyik volt való.*”

(Lucifer, XIV. szín)

A prófécia hitelességét egyébként (pl. a Bibliában) az biztosítja, hogy úgy idéz egy tekintélyt, „mint azt, aki diktál, anélkül, hogy önmaga írta, mondván: »írjál, grapszon«”.⁶⁷ Így például János Jézusra hivatkozik, aki kijelentését az ő angyala által küldte el neki.⁶⁸ János viszont csak az a személy, „aki már levelet kap egy hírvívő révén, aki angyal, vagyis tisztán üzenetközvetítő. És János már egy tovább adott üzenetet továbbít, tanúságot tesz egy tanúságról, amely szintén tanúságtétel, a Jézusé.”⁶⁹ Derrida meghatározása szerint ez a sokszoros áttétel túlterheli a küldemény vonalát, ami ebben az összefüggésben elsősorban azt jelenti, hogy a jelölő nem magát a dolgot citálja, hanem egy másik jelölőre utal (Jézus–Angyal–János tanúságtételére). Lucifer, aki a valóságot, az *anyagot* emeli a szövegébe, azáltal, hogy eközben mint *majdani* valóságra, anyagra utal, úgy citálja a dolgokat, hogy azok eközben maguk is még csak jelölők lehetnek. (V. ö. „Ez óra / Csodálatos átvizsgálása ám / *A gazda nélkül készült számvetés-*

nek.”) Ezért az az abszolútum, amely kezeskedhetne igazságáért, szükségessé teszi az adequatiót és egyben nélkülözi is azt. De ugyanúgy az abszolút biztonságban bekövetkező váratlan fordulat, mely az ördög színre lépésével veszi kezdetét, az Úr feltétlen tekintély voltát is megkérdőjelezi. Ádámnak így, mivel nem található semmilyen jellegű biztosítékot, nem marad más választása, mint rákérdezni a látottak igazságtartalmára:

„Uram! Rettentő látások gyötörtek,
És nem tudom, mi bennök a való.
Oh mondd, oh mondd, minő sors vár reám”
(XV. szín)

Az Úrhoz való odafordulása gesztusértékű is egyben, mert ezáltal – úgy tűnik – a két abszolútum közötti ingadozása (Isten és Lucifer mint anyag) megszűnik. Isten mindenható voltáról van itt szó, ami a Bibliában is ahhoz a dologhoz kötődik, amit ezen szó magába foglal. Hogy ez Ádám esetében mit jelenthet, egyáltalán a corpusban milyen szerep jut neki, azt csak a köré fonódó értékelések világíthatják meg teljesen. Az mindenesetre mégis figyelemre méltó, hogy a *titok feltörésének a lehetőségét* a legfőbb lény személyéhez köti, ami Ádámot egyben Kohélet és Jób kései utódjává is teszi. A szövegnek azon a pontján zajlik mindez, amit korábban a bölcsességi beszédmód keretei között próbáltunk leírni. A bölcsességben, ahol az ember a múltat és jövőt kettészakító cezurában helyezkedik el, a megoldás és befejezés (amelyet egy folytonosságért való aggodalom mozgat) ugyancsak Istenhez fűződik. Ám a Bibliában Isten nevének a megjelenése még nem szavatolja a történelem linearitásának a létrejötté,⁷⁰ miként az a *Tragédiában* sem fog bekövetkezni.

Ádám kérdésében („Nem tudom, mi bennök a való / ...minő sors vár reám”) annak a hatalomnak a körvonalai bontakoznak ki, amely képes eldönteni az általunk leírt kétféle jelölésmód igazságát. Vagyis azt, hogy az Éva féle, vagy pedig a Lucifer féle szerep jut kitüntetett pozícióba. A kérdés megválaszolásával Ádám határtalannak tűnő játéktere határolódna le, s így visszatérhetne a biztonságnélküliségből az abszolút biztonságba, amely szabályaival meg is határozná, de le is védené cselekvési lehetőségeit.⁷¹

III. Az Úr neve

Ádámot már korábban is a mindenhatóság fogalma kapcsolta az Úrhoz, így például a VII. színben a szabadság és szeretet köztársaságának esélyeit latolgatva:

„De ilyen napnak jöttét kétleném,
Ha az, ki a nagy művet indítá,
Nem önmaga lett volna a nagy Isten.”
(VII. szín)

Ádám a jelen vonatkozásában, amelynek stációja a múlt feltétlen biztonságának megrendülése következtében alakult ki, akarja a jövőre vonatkozó totális nyitottságát megszüntetni. Ezért nagyon fontos kérdés számára a gondviselés.

„[...] ki fog feltartani,
Hogy megmaradjak a helyes úton?”
(XV. szín)

Helyzetének sajátos kitettséget prezentálja a grammatikai alany (Ki?) betöltetlensége. Nem feltétlenül arról van szó, hogy Istent akarná abszolútummá emelni, hanem inkább még mindig két abszolútum közötti ingadozás ez. Feltétlen uralkodóra van szüksége, legyen az az Úr vagy a természetet mozgató törvények:

„Oh, tárd ki, tárd ki, végtelen nagy ég,
Rejtélyes és szent könyvedet előttem;
Törvényidet ha már-már ellesém,
Felejem a kort és mindent körülem.
Te örökös vagy míg az mind *mulandó*,
Te felmagasztalsz, míg amaz lesújt.”
(VIII. szín)

A mindenhatóság így ezáltal összekapcsolódik egy abszolút tudással, a bölcsességgel, amely Ádám szemében a tervszerűség biztosítéka. Aggodalmát a cél körvonalazatlansága katalizálja, a „Hadd lássam

miért küzdök, mit szenvedek”. A XV. szín pozíciója egyben az öszszegzés talaja is, hiszen a kibontakozó lehetséges jövő Ádám szemében a múlt fényében jelenik meg. A történelem haladásának iránya, azaz célja így egy okszerűségben gyökerezik, s ezért olvasásmódja, illetve a történelem szövege iránti igénye is lineáris Ádám gondolkodásában.

Amikor értelmezi az eseményeket attól függően, hogy az Éva vagy Lucifer által prezentált formában jelenik-e meg, az éppen aktuális narrátort hozza összefüggésbe egy abszolútummal: így Évát Istennel, Lucifert pedig az anyaggal. Ez egyértelműen megmutatkozik a szövegben is, hiszen a III. színben először Lucifer segítségét kéri a jövő megismeréséhez, míg a XV. részben az Úrét. Az már csak egy lineáris olvasási stratégia eredménye, hogy az értelmezők többsége az Úr zárószavait tekintette egy eredendő szubsztancia foglatatául.⁷²

Ádám azonban az Úrhoz való odafordulásával egy időre mégiscsak dönt a mindenható kilétéről, és ezért a történelem szövetének az abszolút uralását is neki utalja ki. Ugyanakkor, mivel Ádám Istentől a történelem teleologikusan vonalszerű struktúráját várja, valójában arra készíti a befogadót, hogy a szövegben visszamenőleg is felfedezze Isten nyomait, s ezzel legitimálja egy teleológia esélyeit.

Ezt látszik igazolni az Úrnak Luciferhez való viszonya is („A porba szellem / Elöttem nincs nagyság” XV. szín), valamint az angyalok I. színbeli (lásd korábban) illetve XV. színbeli monológja:

„Szabadon bűn és erény közt
Választhatni, mily nagy eszme,
S tudni mégis, hogy felettünk
Pajzsul áll Isten kegyelme.”

Ám ha Ádámmal együtt mi is vonalszerűen olvassuk az eddigieket, akkor úgy tűnik, ez az Isten elfeledkezett mindentudásáról, mert mindentudásában nem csak a teremtéssel, hanem annak jövőjével is számolnia kellett volna. Istennek, mint a teremtés mindentudó narrátorának ugyanis látnia kellett volna, milyen következményekkel jár együtt

Lucifer színrelépése. Ha pedig tisztában volt ezzel, akkor miért nem avatkozik az ördög terveibe?!

Lucifer a teremtésről szólva így magyarázza azt:

„S mi tessék rajta? Hogy nehány anyag
Más-más tulajdonokkal felruházva,
Miket előbb, hogyses nyilatkozána
Nem is sejtettél bennök, úgy lehet,
Vagy ha igen, másitni nincs erőd [...]”
(I. szín)

Lucifernek az Úrral szemben támasztott igénye éppen azért realizálódhat, mert Isten úgy gondolja, hogy teljes mértékben birtokolja a teremtés szövege feletti hatalmat, és nem számol annak önmozgásaival, amelyek létre hozhatják azt a többletet, ami kikezdi az ő egységesnek hitt, minden fölött gyámkodó hegemoniáját. Lucifernek ez a kijelentése messzemenőleg emlékeztet arra a módszerre, ahogyan az Urat saját szavainak visszafordításával kijátssza.

Az Úr:

„Hah szemtelen! Nem szült-e az anyag,
Hol volt köröd, hol volt erőd előbb?”

Lucifer:

Ezt tőled én is szintűgy kérdhetem.”
(I. szín)

A kezdő színek ágostoni problematikáját megőrizve a rossz (Lucifer) eredendően nemlétező, s így a teremtés előtt egylényegű az Úrral.⁷³ Így eredendően jónak és rossznak ez a kulminációja az,⁷⁴ ami létrehívta vagy létrehívhatta az Úr azon igényét, hogy egy objektumon keresztül, amely létezésével már eleve tartalmaz egy állandó utalást teremtőjére, megkülönböztesse önmagát.

„Aztán mivégre az egész teremtés?
Dicsőségedre irtál költeményt?”

(Lucifer, I. szín)

Ám azáltal, hogy egy szükségszerű aktussal különbözteti meg magát, amely létrehoz egy alapvetően *létező* és *jó* produktumot, egyúttal megteremti annak talaját is, hogy elgondolható lehessen egy *nem-létező* és *rossz*, azaz Lucifer, aki a „tagadás ősi szelleme”. A mindentudó narrátor szövegében ezek szerint egy olyan szupplementum keletkezik (a fény oldallal szemben annak árny oldala), amely kicsúsztatja a mindentudás ellenőrzése alól,⁷⁵ és előre nem látható meglepetéseket tartogat.

Ádám azonban újabb kérdéseivel egy csapásra eloszlatja az így ábrázolt vita kibontakozásának a lehetőségét:

„Álmodtam-é csak, vagy most álmodom,
És átálán több-é, mint álom a lét,
Egy percre, mely a holt anyagra száll,
Hogy azzal együtt végképp szétbomoljon?”
(XV. szín)

Ezzel ugyanis már nemcsak Lucifer prófécijának igazsága vált kérdésessé, hanem ez a bizonytalanság kiterjeszkedik a jelenre is („És átálán több-é, mint álom a lét?”). Mivel azonban ember és Isten viszonya ezen a ponton válna közvetlenné, így a jelen valóságának a megkérdőjelezésével Isten léte is problematikus lesz.

Eddig úgy vizsgáltuk a szöveget, mint egy mindentudó narrátor narratíváját, azonban ez utóbbiról is felmerült, hogy esetleg éppen úgy a szöveg produktuma mint a másik, tudniillik Lucifer. Ezért viszont Ádámnak az Úrhoz intézett első kérdései („Uram! Rettentő látások gyötörnek / És nem tudom, mi bennök a való”) ugyanúgy a jelölésnek arra az eredendőbb figuratív stratégiájára épülnek rá, amit Éva prezentált alakjával, és amire az ördög is építette próféciját. Ezért viszont az arra adott válaszok sem lehetnek mások, csak a szöveg működésének igazságai, amelyek – úgy tűnik – nélkülözik egy mindentudó elbeszélő abszolút jelenlétét, mert ez a figuratív Isten semmilyen releváns különbséget nem tud felmutatni ellenségével, az ördöggel szemben. Ugyanis ha valóban, az adekvációjának megfelelően mindentudó lenne, úgy Lucifer szerepe csak az elbeszélő öntükrözésének

eredménye lehetne, vagyis egy fiktív narrátor. Mivel az *adequatio* (most mellőzve az idevágó nyelvfilozófiai részleteket) eleve lehetetlen és kizárt, ezért hierarchia sem állítható fel köztük. Így örökre kérdéses marad, hogy ki a narrátor és ki a narratív hang, és az sem világos ezáltal, hogy az elbeszélés melyik változata foglalja magába a másikat, mert az ÉN BESZÉLEK és ÉN BESZÉLEK matematikai képlete abszolút mértékben felcserélhető és átjátszható egymásba. Így Ádám tudata is pervertálódik, mert önazonosságának tudata egy szövegben létez kötétt, amelynek már nincs semmilyen fajta kintje.

Úgy tűnik, ugyanez elmondható az Úr jövőről nyújtott biztosítékáról is, mivel Ádám számára ez nem elegendő kétségei eloszlatásához. Ebben az értelemben viszont csak azért kerül Istenhez a megoldás kulcsa, mert övé a végszó, ami nem igazán válasz az ember gyöttrő kétségeire.

Ádám:
„Csak az a vég! – Csak azt tudnám feledni! –
Az Úr:
Mondottam, ember: küzdj és bízva bízzál!”
(XV. szín)

Ádám helyzetének kitettségét, bizonytalanságát éppen a tapasztalat hiánya okozza („Álmodtam-é csak, vagy most álmodom”), mert pozíciója az *adequatio* hiányában eleve szövegbe kötött, s ezért egyúttal nélkülözi egy kinti tekintély abszolút irányadó súlyát. Gondolkodása ennek ellenére a linearitás közege belül marad, de továbbra is eldöntetlenül, hogy az ördög vagy az Éva által projektált teleológiát tartja helyénvalónak. Ezért beigazolódni látszik az, amit az Úr tár Ádám elé válaszában:

„[...] Ne kérdd
Tovább a titkot, mit jótékonyan
Takart el istenkéz vágyó szemedtől.”
(XV. szín)

De Lucifer is, aki egyébként minden nagyságot és erényt az előítélet és babona jellemzőjének nevez, maga is így fogalmaz:

„A szellemország látköröd-kívül van”
(II. szín)

Ádám magatartása azonban ennek ellenére sem változik, mert ő egy legfelsőbb lényre vágyik (aki esetében az Úr vagy akár a természet is lehetne), aki hozzájuttatná ahhoz a tudáshoz, amely a jövő nyitottságát csökkenthetné.

Ezt az alapvető pozíciót, amit Kant vagy az ördög szavaival⁷⁶ antropológiai pozíciónak nevezhetnénk, alapvetően meghatározza a bölcsességirodalom alanyának emberközpontú státusza. Hiszen Jób éppen azzal indokolja érveit az Úrral szemben, hogy ő halandó és ember, s ezért az örökkévalóval szemben védenie kell magát. „Mert nem ember ő, mint én, hogy néki megfelelhethék, és együtt pörbe állhatnánk. Nincs is közöttünk igazlító, a ki kezét közbe vethesse kettőnk között.” (Jób 9. 32. 33). Ám miután az ember érzékeli a megváltozott történelmi helyzet súlyát, ezért keresi is annak okát, ami egyúttal magyarázatul is szolgálhatna a jövőre nézvést:

„Miért büntetne? – Hisz, ha az utat
Kitűzte, melyen hogy menjünk, kívánja,
Egyúttal olyanná is alkotott,
Hogy vétkes hajlam másfelé ne vonjon.
Vagy mért állított mély örvény fölé,
Szédelő fejjel, kárhozatra szánva. –
Ha meg a bűn szintén tervében áll,
Mint a vihar verőfényes napok közt,
Ki mondja azt vétkesbnek, mert zajong,
Mint ezt, mivel éltetve melegít?”
(II. szín)

A tervszerűség formáján belül, amely egy vonalszerű előrehaladást implikál (bár ez a tervszerűség lehet, hogy csak az antropológiai po-

zít-
55

ció következménye), ha a kérdésre nincs válasz, akkor értelmetlen dolognak tűnik a büntetés: „A ki forgószeleiben rohan meg engem és *ok nélkül* megsokasítja sebeimet.” (Jób 9. 17)

Ám a tervszerűség azon formájáról, amit Éva és Ádám keresnek, nem esik szó az intelligibilis világ felől. Mert Ádám nagyon is konkrét kérdéseire újból és újból csak az a válasz:

„Szentelt pecsét az, feltartá az Úr
Magának. A tudás almája sem
Törhette azt fel.”
(XIII. szín)

Ezáltal viszont felmerül annak az esélye, hogy az ember eszének maximáit (az ideákat) egy olyan objektív X-re alkalmazza (s ezután objektív létezőnek is kezelje), amely esetleg *éppen* nem, vagy mindenestre *nem úgy* teleologikus.⁷⁷ Mert Ádám ebben az esetben, felcserélve az ész regulatív használatának szabályait az értelem konstitutív funkciójával, az ész alapvetően regulatív ideáit konstitutívan tételézné.⁷⁸ Mert az értelem kategóriái segítségével fogalmak alá rendezi magát a dolgot, hogy az egyáltalán érzékelhető lehessen, az ész pedig ideái révén szisztematikus egységbe rendezi az értelem fogalmait,⁷⁹ de ez utóbbi sohasem vonatkozhat konstitutíve magukra a dolgokra.

Három ilyen ideája van az észnek: pszichológiai, kozmológiai és teológiai.⁸⁰ Ezek mindegyike az értelem fogalmait regulálja azáltal, hogy e szisztematikus egység alá rendezi őket. Az ész ezen törvényeit nem a természetből merítjük, hanem épp fordítva: „az ilyen ideák alapján tesszük föl kérdéseinket a természetnek”.⁸¹ A három ideának megfelelően pedig egy legfőbb lény illúziója keletkezik. A pszichológiai ideában ezt a szerepet az ÉN, a kozmológiai ideában az anyagi vagy szellemi (gondolkodó) természet, a teológiában pedig maga Isten tölti be.

Ádám gondolkodásában mindháromra találunk példát. Az első esetben ugyanis az ÉN tölti be Isten szerepét („Önmagam levék / En-istenemmé,” – III. szín), a másodikban viszont a természet törvényei. Jól mutatja ezt az is, hogy az ördögöt arra kéri hogy faggathassa ki a

56

Föld szellemét, másrészt Keplerként meg a csillagok állásából próbál következtetni erre az ideára. A harmadik, a teológiai Isten képzetre pedig már eddig is láttunk példákat.

Mindhárom tag mutatja, hogy ez a piramis forma szerveződés egy legfőbb lény van-ját implikálja, amely van reálisnak tűnhet, „mert realitásának igazolásához semmi egyéb nem kell, csupán az ész szükséglete, hogy ezen ideák révén minden szintetikus egység teljessé váljék.⁸² Azonban a szükségszerűség, amely megteremtené egy terv bármilyen fajta lehetőségét, és amely – úgy tűnik – szorosan kötődik a legfelsőbb lény azon fogalmához, amelynek észbeli elgondolása és feltételezése a tapasztalat szisztematikus egységének a megszervezésében nagyon is gyümölcsöző, de a tapasztalat hiányában és ezen idea konstitutív használatában üres (transzcendens) marad. Mivel „nem adható számunkra érzéki séma, és így nem lehet inconcréto tárgyak sem”,⁸³ ezért nem is megismerhetők, csak feltehetők.⁸⁴ De azáltal, hogy ez a dolog csak elgondolható, úgy hiába tesszük hozzá a *van*-t és annak szinonimáit predikátumként, ettől a fogalom még semmivel sem gyarapodott.⁸⁵

Ádámot az ördög ugyan a tudás hatalmával csábítja el, és úgy tűnik, rendelkezik is az ész regulatív képességével, ám tudása, illetve megismerése valami olyasmi felé irányul, amiről nem rendelkezhet ekkor még tapasztalattal. Ezért posztulált abszolútumai (ÉN, Lucifer, Isten) is szükségképpen transzcendensek és így jelentés nélküliek, mert nélkülözik az értelem konstitutív fogalmain keresztül létre jövő percepciót. Ráadásul Ádám inconcreto próbál megfelelő tárgyat találni ideáihoz, azaz ideáit konstitutívan kezeli. Ezzel viszont a saját törvényeit (még a megismerés előttről) kényszerítené rá a természetre, s így az észhasználat azon hibájába esik, amit Kant *perversa rationak* nevezett.⁸⁶

Így vagy hamis ismereteket szerezhet, vagy pedig a természet (és ez lényegében ugyanaz) minduntalan kitermel egy olyan szupplementumot, amely kicsúszik az idea fönnhatósága alól.

Az ördög számára is ez adja a lehetőséget, hogy észhasználatát perversálja. Mivel még nem rendelkezik tapasztalatokkal, ezáltal csakis antropológiai státuszával magyarázható egy teleológia objektu-

maként való feltevése, ami viszont egy legfőbb lényt implikál. Pozíciójának ezen a pontján ezért az a nyugtalanság hajtja, hogy ideáit érzéki sémákon keresztül megtöltse szemléleti tárgyakkal. Am ezáltal a perverzió tere még tovább szélesedik, mivel nyugtalansága félelemmel párosul, azért aggódik, hogy a természet működése melyik regulatív ideának lesz megfelelő. Olyannak, amelyet már ő is ismer, vagy amit csak ismerni fog? Ezért hívja segítségül az Urat és Lucifert, akik a teleológiának a két változatát képviselik. Ő valóban a mindentudásra szeretne szert tenni azáltal, hogy egy terven keresztül megismer egy abszolútumot. Azokat a meglepetéseket próbálná így kiküszöbölni, amelyek csekélyke tudásával szemben a természet felől őt magát érinthetik. Ezért a tervszerűség és szükségszerűség fogalmi számára úgy jelennek meg, mint az ész olyan képességei, amelyek a magánvalók világában is fellelhetők.⁸⁷

Ezáltal gondolkodása és a természet valóságos működése között egy olyan átjárhatatlan űr keletkezik, amely hasonlít ahhoz a megrendüléshez, ami (a Tragédia és a Biblia szövegében is) múlt és jövő tapasztalata közé egy hiátust helyezett.

Mindezek alapján egy terv és egy legfőbb lény feltevése Ádám számára csakis a fogalomban tétéleződik, de nem tehet szert reális létezésre. Mert a szükségszerűség fogalma, amely indukálhatná egy terv lehetőségét, az ész önmaga iránti érdekéből jön létre, de nem biztos, hogy az az X, amire alkalmazzák is ilyen természetű. Ezért Isten, Lucifer, mindenhatóság csak nevek, amelyek a jövőről nyújtott látomásban a tapasztalat hiányában azok is maradnak. Nevek, mint a Prédikátor könyve Kohélete számára, aki élete során bejárva a megismerés és ismeretszerzés legkülönfélébb iskoláit, erre a magállapításra jut: „Miképen hogy nem tudod, melyik a szélnek útja, és miképen vannak a csontok a terhes asszony méhében, azonképen nem tudod az Istennek dolgát, a ki mindeneket cselekszik.”⁸⁸ (Prédikátor könyve 11. 5)

Isten, aki csak egy név a szövegben, akárcsak Lucifer vagy az „olám”, maga is feltöretlen titokként szerepel. De nem maga, mert nem valaki, hanem *olám*. A dolgok befogadója inkább egy hely, egy térbeliesülés, aminek jelentése sincsen, mert csak név, s ezért a befo-

adás sem tulajdonává tesz, hanem csupán egy beszélőre utal, aki el-
tűnik az üzenetátadók végtelen láncolatában. Isten, olám, Lucifer-ne-
vek, amelyekből semmilyenfajta jelölt nem nyerhető vissza, inkább az
in-formálás üres helyei, a beleolvasás szűz felületei.⁸⁹ A titok feltö-
retlen pecsétjének a helyei, amelyekben az in-formálás sohasem jelent
egy lefelé hatolást, hanem mindenkori ártatlanságukban kínálják ma-
gukat a mindenkori olvasónak, mint ahogy mindezt Madách egyik
versében maga is megfogalmazta:

„Szörnyű rablás történt, oh mesterem,
Mond Isis papjához ifjú segéde,
Én is hibáztam, ah, de megbocsáss,
Mert így jövék csak az átkos merényre.
Fölemelém a leplet, embernek
Érintni, melyet tilt hitünk törvénye,
Mely a legszentebb szentséget fedi.
És mely előtt hittel hull a nép térdre.
Elcsábított a dőre tudni vágy,
De óh, mit láttam *semmi nincs alatta*.
Hallgass fiam, mond a pap, ép ezért
Mindenki amit hisz, ott feltalálja.”⁹⁰

Jegyzetek

1. SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Történelemértelmezés és szerkezet Az ember tragédiájában*. 133. l. In. HORVÁTH Károly (szerk.): *Madách-tanulmányok*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1978.
2. HORVÁTH Károly: *Az ember tragédiája mint emberiségkölte-mény*. 31. l. [In. HORVÁTH Károly (szerk.): i. m.]
3. NÉMETH G. Béla: *Két korszak határán*. [In. HORVÁTH Károly (szerk.): i. m.] Hasonlóan jár el SZEGEDY-MASZÁK Mihály is (lásd: 1.), mikor a struktúra lényegét értékek szétválásainak a sorozatában látja.
4. EISEMANN György (*Létértelmező motívumok Az ember tragé-diájában*) hangsúlyozza egy lehetséges egzisztenciális értelme-zés lehetőségét.
5. FRYE, Northrop: *Kettős tükrök*. (Ford.: Pásztor Péter.) Európa Könyvkiadó, Budapest, 1996.; RICOEUR, Paul: *A kinyilatkozta-tás eszméjének hermeneutikai megalapozása*. (Ford.: Bogárdi Szabó István.) In. FABINY Tibor (szerk.): *Bibliai hermeneuti-ka*. Hermeneutikai Kutatóközpont, Budapest, 1995.
6. RICOEUR: i. m. 13–14. l.; FRYE: i. m. 185–186. l.
7. RICOEUR: i. m. 20. l.
8. RICOEUR: i. m. 19. l.
9. RICOEUR: i. m. 23. l.: „a lehangoló felszín alatt fel kell fedez-nünk azt a mélységes vágyat, ahogy a szövetség népének egyik tagja kutatja a saját és a többi ember létének értelmét.”
10. RICOEUR: i. m. 24. l.: mert „ez a terv: Isten titka.”
11. RICOEUR: i. m. 15. l.
12. RICOEUR: i. m. 25. l.
13. RICOEUR: i. m. 37. l.: „Itt az igazság nem igazolást (verifikáci-ót) jelent, hanem megnyilvánulást (manifestáció), vagyis sza-bad létét annak, ami megmutatja magát. Ami megmutatja ma-gát, az minden esetben egy megcélzott világ, amelybe lakoz-hatom és amelybe minden lehetőséget kivetíthetem.” Vagy lejjebb, 48. l.: „Úgy látjuk tehát, hogy a két ítélet vagy per-kesztezi egymást: az isteni predikátumainak közben kizárjuk a

- hamis tanúit, az igaz tanúkat felismerve azonosítjuk az isteni predikátumait.”
14. Ez alatt azt értem, hogy például a törvényt Frye szerint Izrael népének nem sokkal a kiszabadulása után kell megkapnia, mert „az együttesen megélt válság mindig felébreszti a közönség tagjaiban azt a tudatot, hogy sorsuk mennyire összeforrt törvényeikkel,...” Ezek szerint a kinyilatkoztatás egy-egy állomása a valószínűség elve alapján van éppen azon a helyen (lásd: FRYE: i. m. 20. l.)
15. FRYE: i. m. 186. l.
16. FRYE: i. m. 218. l.
17. FRYE: i. m. 210. l.
18. FRYE: i. m. 216. l.
19. Ezért, elsősorban megkerülve a problémákat, csak egy olyan leírásra vállalkoznak, amely inkább az eredeti corpus (Biblia) jelentésére vet fényt. Ettől némileg eltérően gondolkodik BERNSTEIN Béla (*Az ember tragédiája és a zsidó irodalom*. IMIT Évkönyv, 1896. 116. l.) és HELLER Bernát (*Madách Mózes és Az ember tragédiája*, u. o. 239. l.), akik a két mű strukturális hasonlóságára hívják fel a figyelmet. De lásd még: TRENCSENYI-WALDAPFEL Imre: *Ádám és Ahasvérus.*; SZEGEDY-MASZÁK Mihály, i. m.
20. Ezt a nézetet képviseli például TRENCSENYI-WALDAPFEL is. Vele ellentétben viszont SZEGEDY-MASZÁK szerint a szétválások sorozata már a teremtéssel megindul, amint az Úr ezáltal egy tőle különböző objektumra hasad, s mivel ez fundamentumául hozható fel a későbbi eseményeknek, így ezáltal ez is a struktúra nélkülözhetetlen elemeként funkcionál. (I. m. 144. l.)
21. Az Úr (I. szín)
 „[...] nem szült-e az anyag,
 Hol volt köröd, hol volt erőd előbb?”
 Lucifer:
 „Ezt tőled én is szintúgy kérhetem.”
 A helyre való kérdő névmás jelentésének visszavetítése a te-

- remtés „előttre” ugyanis már önmagában logikai paradoxon, amely nem jellemezhető egyszerűen a van vagy nincs létigéssel.
22. Kiemelések tőlem.
23. „Részünk csak az árny, melyet ránk vetett”.
24. v. ö. AUGUSTINUS, A: *Vallomások*. Ford.: VÁROSI ISTVÁN. Etikai gondolkodók, Gondolat, Budapest, 1982. 198–201. l.; WALDAPFEL József: *Isten három attribútuma Az ember tragédiája I. színében*, EPLK 1900. 176–179. l.) részletesen foglalkozik Madách lehetséges teológiai és filozófiai forrásaival. Felsorolásában rávilágít Augustinus lehetséges hatására is.
25. Bécsy Tamás a problémát úgy tartotta megoldhatónak, ha a *Tragédiát* a középkori misztériumjátékok és moralitások mintájára egy kétszintes drámaszerkezetben képzele el. A magam részéről a bibliai beszédmódoknak a szövegre való ráolvasásával arra teszek kísérletet, hogy a szöveget ne a dráma műfaji rendszeréből következő elvárások alapján olvassam.
26. Talán nem mellőzhető tény, hogy ezek mindegyike a teremtés aktusával van kapcsolatban.
27. Lásd a 10. jegyzetet
28. v.ö.: Ádám, III. szín:
 „[...] ifjú keblem forró vágya más:
 Jövömbbe vetni egy tekintetet.”
29. Lucifer (IV. szín):
 „Nincsen más hátra, mint hogy a tudás
 Tagadja létét e rejtett fonálnak:
 S kacagja durván az erő s anyag.”
 vagy az I. színben:
 „S nem érzéd-é eszméid közt az űrt,
 Mely minden létnek gátjaul vala,
 S teremtni kényszerültél általa?”
30. Ádám (XV. szín):
 „[...] Világosíts fel,
 S hálásan hordok bármi végzetet,
 Csak nyerhetek cserémbe, mert ezen
 Bizonytalanság a pokol. —”

31. GADAMER, Hans-Georg: *A szó igazságáról*. In. GADAMER, Hans-Georg: *A szép aktualitása*. Vál.: BACSÓ BÉLA, ford.: POPRÁDY KATALIN. Athenaeum könyvek. T-Twins Kiadó, Budapest, 1994. 112. l.
32. GADAMER, Hans-Georg: i. m. 188. l.
33. Hasonló folyamatnak vagyunk itt szemtanúi, mint ami Hegel Platon Parmenidész-elemzése folyamán mozgathatta Derrida szerint: „Amikor maga a dolog, a főtéma kerül sorra, akkor Platon egészen máshogy fejezi ki magát. Gondoljunk például a Parmenidészre: a gondolat egyszerű meghatározásai megvannak kép és mítosz nélkül. Hegel dialektikus sémája itt a mítikusra, a figuratívra vagy szimbolikusra egyaránt érvényes. A Parmenidész komoly, a mítoszhoz való folyamodás korántsem az. A komoly és a nem-komoly oppozíciója abban a formában, amely még ma is oly sok mérlegelést igényel, s nem csupán az úgynevezett angolszász gondolkodásban, itt fedi a filozófia, mint olyan, és annak játszi-mitologikus változata közötti oppozíciót. A filozófiai gondolkodás értéke, vagy egyúttal komolysága tartalmának nem-mítikus jellegén mérődik.” (DERRIDA, Jacques: *Esszé a névről*. Szerk. és ford.: ORBÁN JOLÁN. Jelenkor Kiadó, 1995. 125. l.)
34. Bizonyítékul, hogy Lucifer maga is hozzákapcsolja a költészetet Éva alakjához (bár így csak Ádámnak szánt projektumában szánja annak jellemzésére), Lucifer VII. színbeli szavait idézem, ami arra is rámutat, hogy hedonizmus és szerelem, anyag és szellem, valóság és látszat horizontjaiban jelenik meg előtte Éva ilyen funkcióban:
- „Ládd, ilyen örült fajzat a tiéd,
Majd állati vágyának eszközeül
Tekinti a nőt, és durvult kezekkel
Letörli a költészet himporát
Arcáru, önmagát rabolva meg
Szerelme legkecsesb virágítól;”
- vagy ugyanő a XI. színben:
- „S míg emberszív van, míg eszmél az agy,
S fennálló rend a vágynak gátat ír,

- Szintén fog élni a szellemvilágban
Tagadásul költészet és nagy eszme.”
(Kérdés, hogy Lucifer az ellentétpárnak ezzel a fókuszáló hatá-
sával, nem a költészethez kötődő jel(ölő) funkció legitimitását akarja-e elleplezni?)
35. Ádám idézett szavaiban (haszontalan, de szép), mintha az esztétikai szép kanti meghatározását visszhangozná, amely szerint a szép az, ami érdek nélkül tetszik. (V. ö. KANT: *Az ítélőerő kritikája* megfelelő részeivel)
36. Ádám ugyanis már a megkísértés előtt a nőhöz kapcsolja a költészet és az égi világ attribútumait. V. ö. Éva (II. szín):
„[...] Reszketek.
Az égi zengzet is elhallgatott.”
Ádám:
„Itt kebleden, úgy tetszik, hallom azt még.”
37. (V. szín)
Eros:
„Oh nő, a tiszta szív
Áldása rajtad!”
A Charisok:
„És a Charisok
Oltalma véled!”
38. Éva a sírgödröt átlépve így fogalmaz:
„Szerelem, költészet s ifjuság
Nemtője tár utat örök honomba;”
39. Lucifer:
„S te, dőre asszony, mondd, mit kérkedel?
Fiad Édenben is bűnnel fogamzott,
Az hoz földedre minden bűnt s nyomort.”
Éva:
„Ha úgy akarja Isten, majd fogamzik
Más a nyomorban, aki eltörüli,
Testvériséget hozván a világra. –”
Éva beszéde itt úgy tűnik, az evangéliumokkal tart rokonságot, ami viszont ugyanúgy a jövőre vonatkozik, mint a prófécia. A

bölcsességi beszédmód használatát bizonyítja viszont, hogy Jézus eljövételének a feltételeltsége („Ha úgy akarja Isten”) a jövőre való nyitottságot implikál, ami inkább a bölcsesség sajátja.

40. Mózes I. k. 3. 15
41. Lukács: 10. 18, 19
42. lásd JUNG, Carl Gustav: *Válasz Jób könyvére*. Ford.: TANDORI DEZSŐ. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1992. 39. l.
43. V. ö. Példabeszédek 8. 22–35.: „Az Úr utának kezdetűl szerzett engem, az ő munkái előtt régen. Örök időktől fogva felkenntem, kezdetűl a föld kezdetűl fogva. [...] Mikor készété az eget ott valék [...] Mellette valék, mint kézmíves, és gyönyörűsége valék minden nap [...] Játszva az ő földének kerekességén, és gyönyörűséget lelve az emberek fiaiban. [...] Boldog ember, aki hallgat engem [...] Mert aki megnyer engem, nyert életet, és szerzett az Úrtól jóakaratot.”
44. V. ö. az Úr már idézett szavaival (XV. szín).
45. Lásd *Szív és ész*:
„Bölcsesség van, nő a szerelemben,
Örülésnek nézze bár az ész,
Életünk folyóján révbe vinni,
Egyedül szívünk szerelme kész.
- Fontol az ész, kételkedik, keresve
Halvány gonddal biztosabb utat,
Mely az Isten rendelő szavára
Míndörökre mély titok marad.”
46. „Nem akarom meglátni [t. i. Évát], mert
[...]
A nő, az eszmény, e megtestesült
Költészet, hogyha süllyedt, torzalak lesz,
Mely borzadályt szül.”
47. Balassival kapcsolatban v. ö. HORVÁTH Iván: *Balassi költésze-
te*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1982. 192–275. l.
48. Bővebben lásd HORVÁTH Iván: i. m. 66–79. l.

49. „Az maga kezivel írott könyviből” 59. darabjáról van szó, mely fölé ezt írta a költő: „Sófi nevére”, lásd a 3. versszak:
„S lejt öltözetiben mint a sovány bőjtben
Mária képe úgy fénlík.”
és a 4. versszak:
„Igazán görögül nevet keresztségből
adtak szép személyére,
Méltán Sófi neve ezért, mert bölcs esze
vagyon neki mindenre,”
Egyébként ez azok közé a Balassi szerelmes versek közé tartozik, amelyekben a szeretett nőről nehéz eldönteni, hogy ember-
e még vagy már isteni természetű. Itt is például erőteljes embe-
ri vonásai vannak a nőalaknak (pl. piros arcú), másrészt a versvégi időmegjelölés is evilágivá teszi az érzelmet, viszont maga a szerelmi rítus inkább egy vallásos szertartásra emlékeztet:
„Ajánlván lelkemet akkor egy szép szűznek
áldozatul keziben,”
VARJAS Béla (szerk.): *Balassi Bálint és a 16. század költői I*. Szépirodalmi Könyvkiadó, 1979. 146. l.
50. CASTIGLIONE, Christophoro: *Az udvari ember*. Franklin Társulat nyomdája, 1940. IV. könyv.
51. SZERB Antal: *Az udvari ember*. In. *Gondolatok a könyvtárban*. 176. l.
52. CASTIGLIONE, Christophoro: I. m. 357. l.
53. PLATÓN: *Lakoma*.
54. u. o. LXVII–LXVIII. rész.
55. MARTINKÓ András: *Vörösmarty és Az ember tragédiája*. In. HORVÁTH Károly (szerk.): *Madách-tanulmányok*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1978. 185–215. l.
56. I. m. 190. l.
57. I. m. 207. l.
58. Martinkó a költészet dimenzióinak ezen abszolutizálásával véleményem szerint akkor követ el hibát, amikor Lucifer próféciáját filozófiai diskurzusként olvassa. Mert így nem veszi figye-

- lembe, hogy ez a jövőkép (a jövő hiányában) nélkülözi az adekvatit, s ezért maga is figuratív. (Lásd i. m. 213. l.: „Madách nem mint természettudó történész, antropológus vagy filozófus vagy éppen teológus akart választ adni, de paraboláit, illusztráló jeleneteit, színeit – ha valamennyire is hitelesen akarta őket felhasználni – kénytelen volt a maguk helyén előbbi minőségeiben értelmezni. Mint megannyi idegen égitesten, kénytelen volt azok gravitációs viszonyaihoz alkalmazkodni, de mi-
köl-
helyt »haza« ért, vissza a költő és a költői mű értelmébe: a természetbe, természetesen ennek törvényeihez viszonyít, ennek normái szerint értelmez, »értékel«”.)
59. V. ö. NOVALIS: *Heinrich von Ofterdingen*. IX. fejezet (ford.: Márton László), Helikon Kiadó, 1985.
60. I. m. 119. l.
61. I. m. 120. l.
62. I. m. 106. l.
63. NIETZSCHE, Friedrich: *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*. Ford.: KERTÉSZ IMRE. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1986. 123–124. l.: „első ízben Szókratésszal jelent meg a világon a rendíthetetlen hit, miszerint az okság vezérfonalán haladó gondolkodás az élet legmélyebb szakadéknál is lehatolhat, s a létet nemcsak, hogy megismerni, de megváltoztatni is képes. E fennkölt metafizikai örület ösztönként adatott a tudománynak, ez vezérli, míg újra meg újra a saját határaiba nem ütközik, ahol ezután művészetbe kell átcsapnia: művészetbe, melyet e mechanizmus már jó előre a tudomány voltaképpeni céljául tűz ki.”
64. „Nincsen más hátra, mint hogy a tudás
Tagadja létét a rejtett fonálnak”
(IV. szín)
65. V. ö. egyiptomi szín:
Ádám
„Oh nő, mi szűk, mi gyarló látköröd.”
Éva
„[...]”
Hiába, ha okosabb nem vagyok.”

Ádám

- „Ne is kívánd, hogy légy, én kedvesem.
Eszem elég van nekem önmagamnak,
Erő s nagyságért nem kebledre hajlok,
Sem a tudásért, mindezt könyveimben
Sokkal jobban föllelhetem. [...]”
66. V. ö. még a VII. színben Ádám szavaival, amikor a képmutató önsanyargatókról beszél:
„Látok, miként Tamás, és nem hiszek. –
Szemébe nézek e káprázatoknak.”
67. DERRIDA, Jacques: *A filozófiában újabban meghonosodott apokaliptikus hangnemről*. In. DERRIDA, Jacques–KANT, Immanuel: *Minden dolgok vége*. Ford.: ANGYALOSI GERGELY. Sorozatszerk.: HÉVIZI OTTÓ és KARDOS ANDRÁS. Századvég Kiadó, Budapest, 1993.
68. János jelenések (1. 1,2): „Jézus Krisztus kijelentése, a melyet adott néki az Isten, hogy megmutassa az ő szolgálójának, a miknek meg kell lenniök hamar. Ő pedig elküldvén azt az ő angyala által, megjelenté az ő szolgálójának, Jánosnak, a ki bizonyosságot tett az Isten beszédéről, és Jézus Krisztus bizonyágtételéről, mindenről, a mit látott.”
69. DERRIDA, Jacques: i. m. 78. l.
70. Jób könyve (42. 5,6): „Az én fülemnek hallásával hallottam feleled, most pedig szemeimmel látlak téged. Ezért hibáztatom magam és bánkódom a porban és hamuban!”
71. „[...] Világosíts fel,
S hálásan hordok bármi végzetet;
Csak nyerhetek cserében, mert ezen
Bizonytalanság a pokol. –”
(XV. szín)
72. Szinte majdnem mindenkit besorolhatnánk ide, ezért csak két példát említek. Az első egy ellenpélda, az Erdélyi Jánosé, aki köztudott, hogy a Tragédiában az ördög túlzott dominanciáját vélte felfedezni. A másik Martinkó idézett tanulmánya, aki viszont poétikai síkra való áthelyezésben kereste a megoldást, amit véleménye szerint az Úr is képviselt.

68

73. A Biblia, bár hangsúlyozza Isten örökkévalóságát, mégis azzal a Kant által is elemzett antinómiával kezdődik, hogy „Kezdetben teremté az Isten az eget és a földet” (Gen. 1.)
74. Lucifer I. szín:
 „S nem érzéd-é eszméid közt az űrt,
 Mely minden létnek gátjaul vala,
 S teremteni kényszerültél általa?”
75. Éva monológja a II. színben a mindentudásnak erre a folyamánnyára kérdez rá. Ő is a tervszerűségeen belül próbálja elképzelni az Úr által implikált teleológiát, de mivel az számára ellentmondásos, ezért Isten tekintélye válik kétségessé. (V. ö.:
 „Miért büntetne? – Hisz, ha az utat
 Kítűzte, melyen hogy menjünk, kívánja,
 Egyúttal olyanná is alkotott,
 Hogy vétkes hajlam másfelé ne vonjon.
 Vagy mért állított mély örvény fölé,
 Szédelő fejjel, kárhozatra szánva. –
 Ha meg a bűn szintén tervében áll,
 Mint a vihar verőfényes napok közt,
 Ki mondja azt vétkesbnek, mert zajong,
 Mint ezt, mivel éltetve melegít?”)
76. Lucifer II. szín
 „Nézd ott a sast, mely felhők közt kóvályg,
 Nézd e vakondot, földet túrva lenn,
 Mindkettőt más-más láthatár övedzi.
 A szellemország látköröd-kívül van,
 És ember az, mi legmagasb neked.”
77. V. ö. a már idézett:
 „Álmodtam-é csak, vagy most álmodom,
 És átalán több-é, mint álom a lét,
 Egy percre, mely a holt anyagra száll,
 Hogy azzal együtt végképp szétbomoljon?”
- A kanti problematika dolgozatomba emeléséért köszönet illeti Hites Sándort, aki elgondolásainak egészét Ádám észhasználati hibájára fektette. (Lásd: HITES Sándor: *A Vernunft tragédiája*. OTDK dolgozat.)

78. „eszünk használatának alapszabályai és maximái teljességgel olybá tűnnek föl, mintha objektív elvek lennének, s így a fogalmaink – értelmünk céljait szolgáló – összekapcsolódásának szubjektív szükségszerűségét a magukban való dolgok meghatározásához tartozó, objektív szükségszerűségnek véljük.” (KANT, Immanuel: *A tiszta ész kritikája*. Ford.: Kis János, Ixtus Kiadó, Budapest, 1995. 290. l.)
79. „Az ész sajátos feladata itt a megismerés *szisztematikus* volta [...] Ez az észből származó egység mindenkor valamilyen ideát feltételez, mégpedig a tudás mint egész formájának az ideáját, mely megelőzi a részek meghatározott ismereteit, s magában foglalja a feltételeket, melyek alapján *a priori* módon meghatározódik valamennyi rész helye és viszonya a többi részhez.” (KANT, Immanuel: i. m. 501. l.)
80. U. o. 518. l.
81. U. o. 502. l.
82. U. o. 480. l.
83. U. o. 514. l.
84. U. o. 522. l.: „A realitás, a szubsztancia, a kauzalitás, mi több, a létezésben foglalt szükségszerűség fogalmait, ama használatukon kívül, melynek révén valamely tárgy empirikus megismerését lehetővé teszik, nem illeti meg jelentés, mely meghatározna valamiféle objektumot. Így tehát e fogalmakat módunkban áll arra használni, hogy az érzéki világba foglalt dolgok lehetőségét megmagyarázzuk, ám arra nem használhatjuk őket, hogy *magának a világegyetemnek* a lehetőségét magyarázzuk meg, mert az utóbbi magyarázat alapja óhatatlanul kívül esnék a világon, és ennél fogva nem lehetne tárgya semmiféle lehetséges tapasztalatnak.”
85. U. o. 471. l.: „Ha viszont valamely lényt a legfőbb realitásként (fogyatékoságok nélkül) gondolok el, még mindig nyitva marad a kérdés: létezik-e vagy sem. Mert jóllehet abból a fogalomból, melyet egy dolog egyáltalán mint dolog lehetséges reális tartalmáról alkotok, e fogalomból semmi nem hiányzik, mindazonáltal egész gondolkodási állapotom vonatkozásában

valami még hiányozni fog, mégpedig az, hogy a tárgyat a poszteori módon is megismerhetem.”

86. I. m. 532. l.
87. I. m. 505. l.
88. Csak megjegyzésképpen említeném meg, hogy Kohélet állandó legyintése („Hiúságok hiúsága”) a Tragédiában is visszatérő motívum, mégpedig a londoni színben:
Korcsmáros:
„Urak, vígan, a tegnap elveszett,
A holnapot nem érzük el soha.
Isten táplálja a madarakat,
S minden hiúság, mond a Biblia.”
89. A név disszeminációjának felidézéséhez segítségül DERRIDA, Jacques: *Khóra* (In. DERRIDA, Jacques: *Esszé a névről*. Szerk. és ford.: ORBÁN JOLÁN. Jelenkor Kiadó, 1995. 107–157. l.) című tanulmányát vettem.
90. MADÁCH Imre: *Hit és tudás*. In. HALÁSZ Gábor (szerk.): *Madách Imre összes művei II*. Révai, 1942. 388. l.

Máté Zsuzsanna

Sík Sándor Tragédia-értelmezéséről*

Miért éppen *Sík Sándor Tragédia*-tanulmányait értelmezem, szándékában tiszteletteljes második hermeneutikai körként? Miért kell értelmezni egyáltalán valakit – *Aranyt, Erdélyit, Babitsot, Németh lászlót, Horváth Károlyt, Kerényi Ferencet* vagy éppenséggel *Lukács Györgyöt* –, azokat, akik valaha is írtak a *Tragédiáról*? Talán attól a reménytől indítva tesszük ezt, hogy majd egy másik nézőpontból, egy másfajta szemüvegen keresztül tekinthetünk a *Tragédiára* és újabb, eddig észre nem vett értékére csodálkozhatunk rá. S miért *Sík Sándor* nézőpontját választottam? A pragmatikus okon túl – hogy jelenleg az életmű egészével foglalkozom – ott vannak azok az életrajzi tények, melyek egy ember, az ember, a modern ember tragédiájához is tartoznak. Az leginkább, hogy méltatlanul elfeledték az elmúlt évtizedekben. Az, hogy életének főműve, a háromkötetes *Esztétika* kiadatásakor, 1943-ban és 1946-ban is jobbra visszhangtalan maradt, pedig a század első felének magyar esztétikatörténetében a leginkább kiemelkedő, szintetizáló igényű és véleményem szerint ma is használható munkájáról van szó. Az a tény is tragikusnak láttathatja ezt az életet, hogy a művészetfilozófusok, esztéták számára csupán jó megfigyelésű költő maradt, de költőnek, drámaírónak túlságosan tudatos és didaktikus volt. Korának katolikusai számára a gyakran támadott profán, míg a világiaknak csak egy zsidó származású piarista pap. Hogy nem önkényesen magyarázom bele a tragikus mozzanatokot *Sík Sándor* mindig derűsnek, kiegyensúlyozottnak tűnő életvitelébe, erre illusztrációként csak egy fájdalmas epizódot emelnék ki a naplójából vett idézet segítségével: „*A kormány bemutatta és pártja elfogadta az új zsidótörvényt. Életem legnagyobb fejbeütése: a javaslat szerint én zsidó vagyok. Néhány hét múlva ötven éves leszek: eddig soha még álmomban se jutott eszembe, hogy még ilyen is lehet, hogy magyarsá*

*A tanulmány a Magyary Zoltán Posztdoktori Ösztöndíj támogatásával készült.

gomat kétségbe lehessen vonni. 10 éves voltam, amikor megtudtam, hogy szüleim valamikor születésem előtt zsidók voltak, de azóta egy percig se jutott eszembe, hogy ebből ilyen következtetést is lehet levonni. Az életem nyitott könyv, megmondtam és benne tucatszámra több valóságos könyv is: azokból mindenki napnál, világosabban kiolvashatja magyarságomat. De hát a kérdés felvetődött. Szembe kell nézni: – elsősorban magamnak. „Vajon zsidó vagyok-e én?” – kérdezem Pilátussal. [...] Külön gyalázat a magyar katolicizmusra, hogy a protestáns püspökök sokkal határozottabban és bátrabban szóltak, [...] szégyenlem magam a magyar katolicizmusért. És százszorosán fáj, ha ehhez Tóni (Schütz Antal) és társa, Gyula (Zimányi) segédkezet nyújtának... És az egyház hallgat... Mindenki gyáva... Ez a borzasztó: hogy olyan kicsiknek bizonyulnak az emberek. Nagy emberek is! Nagy keresztények is!”¹ Századunk szelektív és egyoldalú beállítottsága dilettánsnak véli azt a cselekvő életet, amelyet leginkább Sík Sándor reprezentálhat. Hiszen nemcsak esztéta, irodalomtörténész, s mindezen ismereteket átadó „Nagy Professzor” (Radnóti szavait idéztem,² utalva a szegedi egyetemen eltöltött másfél évtizednyi tudósi és oktatói tevékenységére), hanem emellett a katolikus líra megújítója, több mint nyolc dráma alkotója, a Baumgarten-alapítvány tanácsadó testületének tagja, a Márciusi Front és a magyar cserkészmozgalom elindítója, élete utolsó két évtizedében a Vigilia szerkesztője és a piaristák magyarországi rendfőnöke. Differenciálódott világunknak idegen e sokoldalú tudósegénység, e cselekvő élet különböző szerepeinek természetes együttlevősége. Tragikum: a meg nem érdemelt elfeledettség. Ezt kísérlem meg részben feloldani most azáltal, hogy Sík Sándor Tragédia-értelmezéseinek problémaköréit felelevenítem és értelmezem.

Kéziratok hagyatékának egy része könyvmatos jegyzetek formájában maradt fenn az utókorra, melyek a szegedi egyetemen (1929 és 1945 között) elhangzott előadásai nyomán készültek. Többmint húsz jegyzetének tanúsága szerint az egész magyar irodalomtörténetet igyekezett átfogni, annál is inkább, mert az akkori szegedi egyetemen csak Sík Sándor volt irodalomtörténetünk egyetlen professzora. Két drámaelméleti és egy, a XIX. század irodalmát taglaló írása foglalko-

zik bővebben Madáchcsal, inkább műelemző megközelítést adva a hallgatónak, többek között Radnóti Miklósnak, Bibó Istvánnak, Erdői Ferencnek, Ortutay Gyulának és Tolnai Gábornak. Elsősorban ez utóbbi írásából jelezném azokat a problémaköröket, melyek későbbi műveiben is visszatérnek.

Az 1930-as évek elején még mindig tartó vitában – alkothat-e dilettáns remekművet – Sík Sándor az igen mellett sorakoztatja érveit. Sőt, csak egy dilettáns vállalkozhat arra, hogy alapjában véve egy költői alkotásba szorítsa be az emberiség legnagyobb kérdéseit. „A művészeknek csak ez a fajtája, – a Michelangelók típusa – akarja megalkotni a lehetetlent, bár csak óriási töredékeket hoz létre. A legtöbb művész ismeri mesterségének nehézségeit s inkább a kis alkotások nagy értéke vonzza őket. Ilyen gigászi feladatra csak dilettánsok vállalkoznak, mert sejtelmük sincs arról, hogy micsoda emberfölötti feladat: az emberi kifejezés nyomorult rekeszeibe szorítani bele a határtalan fogalmakat. Madách, – ez a lángelméjű nagy dilettáns – azonban nemcsak vállalkozott rá, hanem meg is oldotta.”³ S nem is akárhogyan. Hiszen a témából következő paradoxont is feloldotta, s Ádámot mint „egy ember” és mint „az ember”, egyén és emberiség egyiségében tudta ábrázolni. Emellett – Sík Sándor szerint – a szerkesztésből adódó paradoxont is sikerült megoldania, hiszen tízszer ismétli meg ugyanazt a drámai tartalmat: „Ádám küzdelembe indul egy eszméért, csalódik benne és elbukik. [...] Tíz különböző alakban ismétli meg ugyanazt a drámát, s mégsem jut egyszer sem eszünkbe: hisz ez ugyanaz!”⁴ Végül harmadik paradoxonként a pesszimista álomjelenségek – optimista megoldás ellentétét említi meg, melyet csak a csalódott emberi hiábavalóság tudatával és az isteni gondviselés biztató voltának paradox szembeállításával lehetett megoldani. S „Madáchnak ez is sikerült”.⁵

Bár Sík Sándor nem tesz róla említést, mégis, amikor ezt a gondolatot értelmeztem, Szent Ágoston emberfelfogása jutott eszembe. Valószínű, hogy nem véletlenül, akár Madáchra illetve Sík Sándorra gondolunk. A filozófia „antropológiai fordulatát” hozó főművének, a *De civitate Dei*-nek híres szállóigéje a „si enim fallor, sum”, magyarul: „ha ugyanis csalódom, akkor vagyok”.⁶ Mit is jelenthet ez bő-

vebben? *Szent Ágoston* is, mintegy másfélezer éve felteszi ezt az örökké ismétlődő kérdést: mi az ember lényege, pontosabban idézve az ő

szavait: „*Magamhoz fordultam s kérdeztem önmagamat: Hát te ki vagy?*”⁷ Erre adott egyik válasza, hogy az embert a csalódottsága teszi emberré. Vissza kell fordulnunk itt egy pillanatra *Platón*hoz, hiszen tudjuk, hogy *Ágoston* az, aki a *platóni* metafizikát átvette a zsidó-keresztény hagyománytörténetbe. *Platón* szerint az ember a Létből jön a létezésbe, a tiszta ideák világából átcöppen a gyarló itteniségbe és már csak halványan emlékezik az előzőre, a tökéletesre, de a vágy ez iránt benne él. *Szent Ágoston*nál is emberként való létezésünk legfőbb bizonyítéka az, hogy az ember mindig tud a tökéletesről, mindig sejti, hogyan kellene élnie. Ugyanakkor az evilági megvalósultságok és maga az ember mindig tökéletlen, mindig csak halvány mása lehet a vágyottnak. A tökéletesebb felé való irányultság és a megvalósíthatatlanság felett érzett csalódás teszi az embert azzá, ami. Emberré. S tulajdonképpen ez az ember tragédiája. S a feloldás csak Istentől jöhet, a Gondviselésbe vetett hitből és bizalomból. Mintha *Az ember tragédiája* egy *ágostoni* mondatra épülne: „*Menj be tenmagadba és menj túl tenmagadon!*”⁸ Amikor az ember csalódottan maga mögött hagyja önmagát és a világot, benseje túllépett létalapja, az Isten irányába. Nem ez történik vajon *Ádámmal* is az utolsó színben? *Ágoston* másik válasza az ember lényegét illetően így hangzik: „*Noverim me, noverim te*”. („*Megismerem önmagamat, megismerlek téged.*”)⁹ *Ádám* is megismeri az ember és az emberiség korlátait, hiszen „*legszentebb eszméi*”-nek „*megbuktatója mindenütt egy gyöngye, mi az emberi természet legbensőbb lényegében rejlik, melyet levetni nem bír*”¹⁰ – itt *Madách* magyarázatából idéztem –, csalódik az emberi világ tökéletlenségében és ezáltal jut el eredendő bűne után ismét Istenéhez.

Sík Sándor kéziratára visszatérve – mint említettem – inkább elemző szempontokról ovashatunk, így az eszmékről, a geometriai szerkesztésről, a *Faust*-rokonságról, a sűrítettségéről, a kifogyhatatlannak tűnő értelmezési lehetőségeiről és a mindig újrafelfedezhető értékeiről.

Egyik leghosszabb gondolatmenetét emelném ki a továbbiakban, melyben a *Tragédia „értelmé”*-ről értekezik. *Madách Erdélyi János*-

nak írt leveléből indul ki, majd a *Tragédia* mondanivalóját, értelmét három részletkérdésben taglalja. Elsőként a mű alapproblémáját fogalmazza meg, mely *Sík Sándor* szerint az első három színén alapul: „*Istentől a rideg értelem által elszakadt az ember sorsa. [...] A költeményből az is világos, hogy a „saját ereje” azt jelenti, hogy az ember Isten helyett Luciferre támaszkodik. Lucifernek lényege a tagadás, de elsősorban is Istennel szemben; az emberhez való viszonylatában ő a rideg számító ész, az érzelmi és természetfölötti érzéktől megfosztott pusztá ratio. Az ember tragédiája elsősorban a XIX. század emberének a sorsa: ez akkor történeti jelenség.*”¹¹

Hogyan látjuk ma a XIX. századi embert, akinek alapproblémáját – „milyen az Istentől elszakadt ember sorsa” – *Sík Sándor* szerint oly tökéletesen fogalmazta meg *Madách*? A filozófiatörténet – *Habermas* nyomán – a XIX. század második felét a reneszánsztól napjainkig meglévő modernitáson belül, melyet premodernre, modernre és posztmodernre tagol – a premodern-modern váltásaként, határáként, válsághelyzeteként írja le és értelmezi. Mit jelent ez? Kezdjük először a premodern rövid jellemzésével! E világkép a felvilágosodás emberéé, akinek látásmódját meghatározza a francia forradalom hármas eszmeisége, aki tudja, hogy az emberiség önjereje által halad, fejlődik, ismeri a történelem célracionalitását, bízik az emberi közösségben, a megismerés igaz voltában, a meghatározható világot mozgató univerzális eszmék és törvények objektivitásában.¹² Ebből a nézőpontból *Ádámot* tekinthetjük a premodern ember típusának? Most nézzük a premodern válsághelyzetét, a határhelyzet rövid vázolását! Túl *Nietzsche* „*Isten meghalt.*” kijelentésén e határhelyzet felbomlasztja a premodern objektivitását, s így megszületik a mindent elárasztó relativizmus. Minden hirtelen bizonytalanná válik, kialakul egyfajta szkepticizmus az emberi lét értelmére vonatkoztatottan. Megkérdőjeleződnek a szent eszmék, az emberi megismerés egzakt objektivitása, az emberiség haladásába, fejlődésébe vetett hit. Ugyanakkor az individuum rémülten észleli, hogy „*abszolút módon magára maradt, nincs biztonságos erkölcsi rend, eltűnt a világából az Isten, megfoghatatlanná vált a történelem vezérlő eszméje.*”¹³ Nem *Ádám* felismerései-e ezek? Véleményem szerint – igen. Nemcsak *Sík Sándor* idézett

kijelentésével értek egyet, hanem egyben megpróbáltam érzékeltetni fentebbi összehasonlítással *Madách Imre* még ma is érvényes meglátását a korról és korának emberéről. A premodern és a modern határán álló ember tragikussá vált világképét ábrázolja, s a megoldást az Istenéhez visszatérő *Ádám*ban láttatja. E megoldásban *Madách* visszatér – még mindig a filozófiatörténeti korszakokban maradván – a reneszánsz előtti transzcendens megalapozottságú világképhez, mely szerint az emberi élet értelme transzcendentális, és csak egy Istenre alapozott emberi történelem lehet hiteles.¹⁴ Tudjuk, hogy a premodern utáni modern ember – válságos helyzete után nem ezt az utat választotta a XX. században, hanem továbbra is inkább „*támaszkodott Luciferre*”.¹⁵

Sík Sándor a mondanivaló második részkerdekeként az álomjelenetek értelmét taglalja, melynek alapkérdése: mi lesz a sorsa az Istenétől elszakadt és önerejére támaszkodó embernek. Vigasztalan sötét képek tragédiasorozata nyomán sokan feltették a kérdést: így látja *Madách* az emberiség történelmét. *Sík Sándor* vitatkozik *Arany János* – szándékában talán *Madách* történelemlátását védő – véleményével, mivel *Arany* szerint a történelmi színek nem igazak, csak *Lucifer* szemfényvesztései, s célja velük az, hogy kétségbe ejtse és öngyilkosságba kergesse vele *Ádám*ot, s hogy így elpusztuljon az emberiség. *Sík Sándor* érvelése a következő: a történelmi színekben nincs hazugság, nagyfokú sűrítettség és történelmi realizmus jellemzi ezeket. *Lucifer* ugyan nem hazudik, az ő „hideg, számító értelmé”-nek szempontjából, illetve a *Luciferre* támaszkodó, Istenét elhagyó ember szempontjából ezek a történetek igazak. De mégis igazsága csak rész-igazság, hiszen „*Ádám maga is többet lát a történelmi színekben, mint Lucifer. Látja elsősorban az érzelmi elemet, melyet Éva képvisel, s amely kívánatosá teszi számára az eszmékért való harcba indulást. Érti ezt maga Lucifer is, hogy van valami Ádámban, ami által mindig kiesik a keze közül. Lucifer nem ad mást, mint ami a pusztá, rideg és számára hozzáférhető. Így tehát a képek igazak is, meg nem is. Amennyiben mérhetetlenül hazugok, hogy az igazság színében akar-nak feltűnni, holott annak csak részei.*”¹⁶ Az álomjelenetek tehát igazak is és nem is. Igazságai részigazságok. Nem az emberiség valódi

sorsát láthatjuk, hanem az író sűrített ábrázolásában az Istenétől elszakadt esendő ember, emberiség sorsát.

Végül a mondanivaló harmadik részkerdekeként a felvetett problémára (milyen a sorsa az Istenét elhagyó embernek) adott megoldást értelmezi *Sík Sándor*. Az Istenéhez visszatérő *Ádám* nyugtalan kérdéseire, az emberiség jövőjén aggódó sóhajtására az Úr mintha ezt mondaná: „*Ne gondoldj rá! Nem te irányítod az emberiség sorsát, nem is Lucifer, hanem én. Csak bennem bízál.*”¹⁷ Egy későbbi, a *Vigiliában* 1961-ben megjelent tanulmányában részletesebben ír az írói üzenet e részkerdekről. Erre a tanulmányom végén térek ki.

Az 1943-ban először megjelenő háromkötetes *Esztétikát Sík Sándor* így mutatja be az előszóban: „*Ez a könyv több mint tízéves közvetlen munkának, több mint húszéves elmélkedésnek, több mint harmincéves anyaggyűjtésnek, igazában egy életre szóló szenvedélynek a gyümölcse.*”¹⁸ Magam is meglepődtem az újbóli olvasáskor, hogy minden nagy gondolatmenetének pragmatikus, a művekre tekintő elemzésében ott találhatjuk a *Tragédiát*, *Zrínyi*-, *Kölcsey*-, *Vörösmarty*-, *Arany*-, *Ady*- és a *Babits*-művek valamint a világirodalom klaszszikusainak a szomszédságában. Akár a formált tartalomról, a képi jelleg totalitásáról, a jellemzetesség törvényéről, a befogadásról, az egyéni állandókról és ezek formaelveiről, a jelentés ábrázolás feletti túlsúlyáról, vagy az interpretáció részigazságairól értekeznek, a példanyagban mindig helyet kap a *Tragédia* elemző megközelítése is.¹⁹ A jegyzetanyagban a számtalan hivatkozásból 13-at tárgyaltam részletesebben, itt azonban csak egyet emelnék ki, mégpedig a tragikumot és az e köré is ívelt koncepciót, mely az egyéni állandók kategóriarendszerére épül.

Az *Esztétika* teóriájában az esztétikum nem más mint alany (alkotó és befogadó) és tárgy (műalkotás) megvalósuló egysége, alany és tárgy között létrejött megismerési folyamat. *Husserl* és *Schleiermacher* gondolataiból kiindulva *Sík Sándor* a műalkotást egy olyan rétegezett struktúrának véli, amely a szubjektumnak (alkotónak és befogadónak) és az objektumnak (műalkotásnak) eleve meghatározott élményösszefüggése is. Ha a befogadó tudata egybetalálkozik a mű valamely rétegével, csak ekkor kerül a művel esztétikai viszonyba, en-

nek során a mű többi rétegét is előhívja, elindítva egy bonyolult oszcillációs folyamatot alany és tárgy között. Erre a gondolatra épül az „egyéni állandók” kategóriarendszere. Az egyéni állandó az ének a nem énnel szemben való, viszonylag állandó jellegű állásfoglalása, meghatározó elemeinek variációja (világkép, életérzés, sorsérzés, egyéni morál) egyben számtalan alanyi típus létrehozója. Az alkotó egyéni állandójának elemei formaelvekként realizálódnak a műalkotásban, elsősorban a mű jelentését meghatározva. A befogadók szintén egyéni állandójának befolyásoltsága felől vesznek részt az esztétikai megismerésben. Az esztétikai élmény létrejöttének feltétele a két alanyi egyéni állandó rezonálása. A befogadók különböző egyéni állandójának függvényében így a műalkotás jelentésváltozatokban realizálódik. Az alanyi egyéni állandók (a befogadóé és az alkotóé) összeillő vagy kevésbé összeillő találkozására alapvetően befolyásolja a mű többfajta értelmezését és értékelését.²⁰

E teoretikus vázlat után nézzük meg a *Tragédiára* vonható következtetéseket. Nem foglalkozom *Madách* élet- és sorsérzésével, világképével, sem egyéni moráljával, mások már oly sokszor megtették ezt. Sem a lehetséges befogadók egyéni állandóját sem próbálom tipizálni, ami egy lehetetlen vállalkozás lenne a részemről. A *Tragédiában* az alkotó egyéni állandójának nyomán tárgyiasult tartalmi elvek és formaelvek közül a dinamikus sorsérzés egyik alapformáját, a tragikus formaelveket részletezném az *Esztétika* teóriája alapján. S ahol *Sík Sándor* nem utalt rá, ott a teoretikus elveket pedig szembesítem a *Tragédiával*. A tragikus forma elemei a következők: a tragikus sorshelyzet (1), a tragikus jellem (2), a tragikus sors (3), a küzdelem (4), a katasztrófa (5) és a kiengesztelő mozzanat (6).

(1). „*Mikor kél fel az emberben a tragikus sorsérzés? Akkor, amikor szembe kerül az életnek egy olyan jelenségével, amely „sorshelyzetet” alkot. Olyan helyzet ez, amelyben egész „egzisztenciája” kérdéssé válik. A kérdés, amelyet ez a helyzet felad, olyan természetű, hogy csak egész lényével, egész törekvésével – mindazzal aki és ami ő – felelhet rá. Ilyen sorshelyzet elé állítja Orestest és Hamletet a fiú bosszú kötelessége. Oedipust a tudtán kívül elkövetett bűntett, Bánkot és Wallensteint az uralkodóval, Rómeót az egyetlen nagy szerelem-*

mel, Ádámot az Istennel való szembekerülés. Itt nincs lehetősége kitérésnek, kompromisszumnak, visszakozásnak: a vagy-vagy fel van vetve. Ahogyan az ember ebben a helyzetben viselkedik, eldönti sorsát, egész életére. Ez a sorshelyzet azonban nemcsak egy ember sorsát veti fel, hanem általában az emberi sorsot.”²¹

(2). A sorshelyzet meghatározza a tragikus jellem mivoltát is, s tragikussá az teszi, hogy sorsával, jelen esetben Istennel került szembe. Nem szükségképpen nagy és jó ember a tragikus jellem, „*hanem azért nagy, mert tragikus*”, vagy-vagy helyzete által kiemelkedik az átlagból, így mintegy szimbólummá nő.²² E gondolat nyomán tehát *Ádám* tragikus jelleme az Istenét elhagyó ember szimbóluma.

(3). „*A Sors, mint a tragikai sorsviszony túlsó oldala egyszerűen azt az erőt, vagy azoknak az erőknek az összességét jelenti, amelyekkel a tragikus jellem egzisztenciálisan szembekerül, amellyel való szembekerülése a sorshelyzetet előidézi.*”²³ Alapvető formái: ember áll szemben emberrel valamely dologról alkotott eltérő nézetük alapján, második variációként a hős önmagával kerül szembe, végül harmadikként a hősnek valamely Istennel való szembekerülését különíti el. Bár *Sík Sándor* nem részletezi, de érdemes rövid utalást tenni arra, hogy milyen sors-erőkkel küzd *Ádám*. A harmadik színig a keresztény Istennel kerül szembe szabadságának és eszméinek, önállóságának (végletes) erejére támaszkodva. Az Isten (a Sors) ellen való lázadás átfogja a művet, hiszen az utolsó szín öngyilkosságra készülő *Ádámja* az Istenét elhagyó tragikus hős bukását jelenti, aki majd a lét e határhelyzetében – de már egy más sorsviszonyban – ismét visszatalál Istenéhez. A köztes színeken végighaladva láthatjuk, hogy a Sors alapvető formáinak igen nagy variációin haladunk keresztül, de mégis vagy az emberekkel áll szemben *Ádám* a különböző nézetük alapján vagy önmagával, önmaga eszméivel kerül konfliktusba.

(4). A tragikus küzdelem a szembekerülés módját jelenti, „*hogy ez az ellentét, ez a feszülés csakugyan sorsszerűvé legyen, ahhoz mindekelőtt kibékíthetetlennek kell lennie. Láttuk, hogy a tragikus jellem éppen azáltal lesz tragikussá, hogy a sorshelyzet egész lényét teszi problematikussá*”²⁴ *Ádám* esetében az Istenét elhagyó ember lényé válik ilyenné. „*Nyilvánvaló, hogy az ilyen helyzetben a kibékülésnek,*

a kompromisszumnak, meghátrálásnak lehetősége is ki van zárva. Az ember nem mondhat le önmagáról, ha lemond, akkor már meg is szűnt igazából önmaga lenni.”²⁵ Véleményem szerint Ádám öngyilkossági szándékát az Istent elhagyó ember teljes bukásaként értelmezhetjük. Így az Istent elhagyó ember tragikuma, Ádám tragikuma teljessé lett e koncepció szerint, így nincs tragikum-ábrázolási hiány Madách művében. Az Istennel szembenálló ember tragikus és folyamatos küzdelme az álmjelenetekben a remélt emberi győzelmen alapul, s ez a remény lendíti tovább a színeket: „Lehetséges, hogy ez a remélt győzelem nem több, mint a magam megállásának, fenntartásának, a kihívott sorshatalom (Isten: a szerző) nélkül való érvényesülésének kivívása, mint Az ember tragédiája Ádámjé, – de valamilyen formában még nincs lélektanilag kizárva a győzelmes vég.”²⁶ Tehát az Istennel való szembenállás az alaptragikum tragikus sorshelyzete, amely szükségszerűen az Istent elhagyó ember bukásával zárul. S ennek küzdelmében, folyamatában kapnak helyet a ‘kisebb’ tragikumok, amelyekben Ádám hol az embertársaival, hol önmagával kerül szembe.

(5). „A tragikus küzdelem vége szükségszerűen a bukás, a katasztrófa”.²⁷ Nem feltétlenül a halált jelenti ez a bukás, az erkölcsi megsemmisülés is éppily végzetes, ezért Sík Sándor inkább „esztétikai halálnak” nevezi ezt: „a tragikum természetében fekszik az, amit esztétikai halálnak mondhatnánk, vagyis olyan értelmű megsemmisülés, amely kétség és fenntartás nélkül megéreztetni, hogy a hősnek sorsa betelt.”²⁸ Ádám és Éva tragikus vétsége az isteni tiltás ellen való lázadás. Így Ádám, az Istennel szembenálló tragikus hős, aki a tragikus küzdelemben belefáradva öngyilkosságra készül, amely az ő szempontjából a megsemmisüléssel, a teljes bukással, az „esztétikai halállal” egyenlő. Az, hogy mégsem lesz öngyilkos, ez nemcsak az emberiség fennállásának logikai ellentmondásával bizonyítható, hanem sokkal inkább művön belüli esztétikai magyarázattal: „A katasztrófa végzettségűsége két mozzanatot foglal magában. A sorsviszony mindkét tagja szempontjából szükségszerű. Szükségszerű a tragikus hős szempontjából, vagyis elkerülhetetlen. Más megoldás nem képzelhető el. A bukás a hős jelleméből folyik, jellemében már adva van. A katasz-

rófa tényleges bekövetkezése hozzá van kötve az adott körülményekhez, a szemben álló nagyobb erőkhöz és a helyzet alakulásához, de ha ezek az erők másképp alakulnának is, ennek a hősnek, ebben a sorsviszonyban mégsem lehet más a vége.”²⁹ Tehát az Isten nélküli ember bukásra van ítélve, de egy más sorsviszonyba kerülő, Istenéhez visszataláló ember nem bukhat el. A megbukott, öngyilkosságra készülő Ádám az Istent elhagyó ember tragikus sorsviszonyából akkor kerül ki, amikor Évától megtudja, hogy már nincs egyedül a világon és ekkor visszatér Istenéhez.

(6). Végül a kiengesztelő mozzanatról Sík Sándor szavaival: „Itt kapcsolódik hozzá a sorsézés pesszimizmusához egy ellenkező érzéshullám (a Tragédia végén Isten biztató szavai: a szerző): egy kiengesztelő mozzanat. A tragikus bukás láttára nemcsak azt érezzük, hogy ennek így kellett lennie, hanem valamiképpen azt is, hogy így van rendben, hogy bizonyos értelemben: így jó. Már abban, hogy a sorsban a nagy egyetemes titokzatosság megmozdulását érezzük, van valami fölemelő. Ami lesújt, egyben fel is emel.”³⁰ Ha Sík Sándor tragédia-elmélete felől közelítjük meg Az ember tragédiáját, akkor nem-hogy csökkent értékű tragikum-ábrázolást nem látunk, hanem éppen-hogy egy homogén, minden ízében egész és egységes művet.

1947-ben, a klérus és az állam kapcsolatának megromlása idején Sík Sándornak – egyházi feletteseinek kérésére – vissza kellett térnie rendjébe. Nem sokkal ezután a piaristák magyarországi rendfőnökeinek, provinciálisának nevezték ki. 1968-ban bekövetkezett haláláig a katolikus folyóirat, a Vigilia szerkesztése mellett lelkipásztori hivatásának élt.³¹ A százéves Ember tragédiája című tanulmányából a lelkipásztor értelmezését emelném ki Ádámnak Istenével folytatott párbeszéde kapcsán az utolsó színben. Az Úr visszafogadja kegyelmébe a megtérő Ádámot, aki „velejében kettőt kérdez: Halhatatlan-e az egyéni lélek? és: Tökéletesedik-e az emberiség? Az Úr nem ad határozott feleletet.

„Ne kérdd

Tovább a titkot, mit jótékonyan

Takart el istenkéz vágyó szemedtől...”

részt idézi hosszan Sík Sándor, majd a kantiánus hangzás elismeré-

sén túl, így folytatja értelmezését: „Bennünk, bibliás emberekben más visszhangot éreztetnek ezek a sorok. Az igazság látása nem az ember osztályrésze. Az ember csak sejthet; földi osztályrésze az örök dolgokra nézve nem a tudás, hanem a hit.”³² A vallás („egy szózat zeng feléd”) és az érzelem, „ez a kettő, ami az embert fölemeli”. „Az Úr utolsó szavai tehát mindenekelőtt nekünk, hívő katolikusoknak körülbelül ezt jelentik: „Mondottam, ember, hogy kegyelmembe fogadlak. Ne félj hát semmitől: veled vagyok. Te tedd a magadét. A többit bízd rám. Küzdjél: az emberiséget én vezetem. Ne félj a jövőtől: sorsod az én kezemben van. Amit láttál, vigasztalan, de ott nem voltam veled. Az a jövő volt, de Luciferen keresztül. A te jövődet azonban én intézem, nem Lucifer. Veled vagyok, mondtam, azért bízzál. Bennem bízzál!”³³

Jegyzetek

1. SZABÓ János (szerk.): *A százgyökerű szív. Levelek, naplók, visszaemlékezések Sík Sándor hagyatékából*, Magvető Könyvkiadó, Bp., 441–443. l.
2. BARÓTI Dezső: *Sík Sándor*, Akadémiai Kiadó, Bp., 1988. 9. l.
3. SÍK Sándor: *A XIX. század magyar irodalma. II. rész.* (Dr. Sík Sándor előadásai a szegedi tudományegyetemen, 1933/34. II. félév, könyvformátus jegyzet) 3. l. (A továbbiakban: XIX. sz.)
4. U. o.
5. XIX. sz. 4. l.
6. TURAY Alfréd–NYÍRI Tamás–BOLBERITZ Pál: *A filozófia lényege, alapproblémái és ágai*, Szent István Társulat, Bp., 1992. 31. l.
7. U. o. 57. l.
8. U. o. 59.o.
9. U. o.
10. XIX. sz. 7. l.
11. XIX. sz. 8. l.
12. BÓKAY Antal: *Az irodalomtudomány alapjai*, Szombathely, 1992. 35–37. l.
13. U. o. 38. l.
14. U.o.34–36. l.
15. XIX. sz. 8. l.
16. XIX. sz. 9. l.
17. XIX. sz. 11. l.
18. SÍK Sándor: *Esztétika*. Universum Kiadó, Szeged, 1990. 1. l. (A továbbiakban: Esztétika=E.)
19. A teljesség igénye nélkül röviden összefoglalnám, milyen gondolat körökben elemzi Sík Sándor a *Tragédiát* az *Esztétikában*. A befogadási folyamat újraalkotó jellegéről írva az esztétikai élményhez tartozó gondolati elem szükségességét emeli ki, s részben a Tragédia értelmező befogadásával bizonyítja ezt. (E. 21. l.)

Az esztétikai elméletek megközelítésmódját a műalkotás teljességéhez képest Lucifer nézőpontjával szemlélteti: „Úgy tetszik nekem, hogy a nagy, korszakos esztétikai rendszerek többé-kevésbé mind megtaláltak valamit az esztétikum mivoltából. Mind igazak és helyesek, mert mindegyikben van igazság. Korlátozta valamennyinek csak az, ami Lucifer történetlátásáé Az ember tragédiájában: nem adhatnak mást, mint mi lényegük; egy szempontból nézik a vizsgált jelenséget, egyetlen ismert, – máshonnan ismert – szempontból. Mint-hogy az esztétikum más, mint más jelenségek, egy ilyen máshonnan merített szempont csak a feléje fordult oldalát, a vele rokon részeit világíthatja meg, nem az egészet. Így aztán, bár mind igazat mondanak, valamennyien együtt sem adhatják a rávonatkozó egész igazságot, ez nemcsak több, de más is, mint az ő szempontjuk.” (E. 23. l.)

A műalkotás összetevőit elemezve az utánczás, a kifejezés, az ábrázolás, a játék és alakítás, az eszmehirdetés (itt utal Madáchra) elemein túl feltételez egy esztétikai apriorit, amelyet minden műalkotás hordoz. (E. 26. l.)

„Csak a formált tartalom esztétikai jellegű” tézismondatának bizonyításában szintén a Tragédiára utal: „Beszédes példa erre Az ember tragédiája. Abból a beláthatatlan tartalmi anyagból – Biblia, történelem, jelenkor, jövőbeli sejtelmek –, amelyet felölel: az alkotó munka tárgyává, tehát esztétikai természetűvé csak annyi vált, amennyi az eredeti formai vízióknak idomait kitölti. Nem egyszer feltették a kérdést, hogy miért nem szerepel a műben ez vagy az a történelmi kor, vagy hogy miért mutat be egy-egy korból csak ennyit, és éppen ezt. Az első forma-vízióban azonban adva volt már csírájában a mű szerkezete (lázadás, álom, megtérés) és dinamikája, (lelkesezés, összeütközés, kiábrándulás, új lelkesezés). Az anyagból csak azok a részek, az egyes részekből csak azok a mozzanatok

léteztek a költő számára, amelyek az ő víziójában adott formákhoz kapcsolódtak. Perikles vagy Sokrates bizonyára van olyan érdekes és olyan görög, mint Miltiades, Szent Ágoston,

vagy akár (a magyar költő szemében) Hunyadi János képviseli annyira a kereszténységet, mint Tankréd – mindezek azonban a Tragédia költője számára, művének alkotásakor, esztétikailag teljesen közömbösek; az ő víziójában nem voltak megformálva.” (E. 39. l.)

Az *Esztétika* középpontjában álló, a husserli intencionáltság alapján értelmezett esztétikum megismerése intuitív megismerési móddal történhet. Így Sík Sándor szerint az esztétika nem vállalhatja az egzakt tudományosságot, de az esztétikum létrejöttének feltételei tudományosan mégis leírhatóak. Sík Sándor teóriájában az egyik feltétel, hogy az alany apriori módon képes a tárgy megragadására. Az esztétikai tárgynak azonban

ban hordoznia kell az intuitív élmény létrejöttének tárgyi feltételeit. Evidens tény, hogy az esztétikai tárgy mindig tartalom és forma egysége, a tárgy egyszerre irreális és reális a valósághoz viszonyítva. De másodszor is irreálissá válhat a műalkotás,

mint realitás a befogadó nézőpontjából. Az esztétikai alany és tárgy korrelációját az alany részéről a tárgyi intencionalitással és az apriori jelleggel igazolja, míg a tárgy oldaláról a szemléletes, érzelmes, lényegkifejező és egységes mivolttal. Ezeket mint esztétikai törvényszerűségeket fogalmazza meg, melyekkel tehát egy műalkotás bír. A *Tragédiát* a lényegszerűségből folyó törvényeknél taglalja. Sík Sándor szerint a lényeg lehet egyéni, egyszeri, tipikus, örök emberi lényegekre, kozmikus, univerzális, emberen túli, de az emberben mégis meglévő formáira utaló. Mintha a *Tragédia* mindezeket a lényegeket összefogná. (E. 104–111. l.)

Az esztétikai tartalom három rétegét különíti el, az érzelmességet, a szemléletességet és a lényegszerűséget. Ezek egységét hangsúlyozva utal többször a Tragédiára, melyben ezen egység a „szemléletességi gyöngye” (E. 127. l.) ellenére is megvalósul. (E. 132–133. l.)

Az egyéni állandó fogalmán belül a világkép-típusokról írva Madáchot a bölcselő típushoz sorolja, „akiknek a szemében az egész világtörténelem elvont eszmék színpada”. (E. 152. l.)

A művészet és irányzatosság fejezetből idézek: „A probléma a következő: Ellenkezik-e a mű esztétikai jellegével a tendencia: az ábrázolás illetve a kifejezés hűségén és a forma tökéletességén túlmenő szándékos mondanivaló. Persze nagyon könnyű megfelelni erre a kérdésre elméleti megfontolás nélkül is, hiszen a tagadó válasz a művészet legnagyobb alkotásai egész seregének elítélését jelentené. Ha az esztétikain túlmenő mondanivaló bűn, akkor rossz költő nemcsak Eötvös, és Claudel, hanem Vörösmarty és Madách, Dickens és Dosztojevszkij, Dante és Ibsen, orosz zenész Wagner és Beethoven, orosz festő Michelangelo és Rembrandt.” (E. 174. l.)

Az esztétikai anyag bravúros megoldozásaként említi a *Tragédiát*. (E. 177. l.)

A tartalmi formaelveket tárgyalva az ábrázoláson belüli eszmei eszményítés példája többek között a *Tragédia*. (E. 193. l.) A jelentés ábrázolás feletti túlsúlyát illusztrálja Madách mű-
vével. (E. 290. l.)

A művészi alkotófolyamat befejező mozzanatáról így értekezik „A mű befejezését a laikusok általában úgy képzelik, mint Az ember tragédiája kezdő sorai a világ teremtésének befejezését:

Be van fejezve a nagy mű, igen,
A gép forog, az alkotó pihen.

Amilyen költői Madáchnak ez a gondolata, olyan primitív Isten-fogalomra vall. Az istenséget filozófia és teológia csak mint actus purust tudja elgondolni: a tiszta tevékenység számára nincs pihenés, és a teremtés sohasem kész abban az értelemben, hogy a gép foroghatna az alkotó tevékenysége nélkül. Ami áll az ősköltőre, áll a teremtői tevékenység halovány, de mégis csak mására, a művészi alkotásra is.” (E. 341. l.)

Ezenkívül még rövid utalásokat találhatunk a *Tragédiára* a 46., 53., 232., 431. oldalakon.

20. MÁTÉ Zsuzsanna: *Abszolútum a művészetfilozófiában századunk első felében*, JGYTF Kiadó, Szeged. 1994. 15–17. l.
21. E. 216. l.

22. E. 217–218. l.
23. E. 218. l.
24. E. 220. l.
25. U. o.
26. E. 221. l.
27. E. 222. l.
28. U. o.
29. E. 223. l.
30. U. o.
31. BARÓTI Dezső: *Sík Sándor*. Akadémiai Kiadó, Bp., 1988. 83–84. l.
32. SÍK Sándor: *A százéves Ember tragédiája*. Vigilia, 1961/6. 336. l. (A tanulmány részletes ismertetésére azért nem térek ki, mert gondolatmenetében, elemzésében teljesen megegyezik a korábbi, kéziratban maradt, „A XIX. század magyar irodalma” című egyetemi előadásairól készült jegyzettel. Egy szempontot tárgyal bővebben a jegyzethez képest, mégpedig a mondanivaló harmadik részkerdését, azaz az utolsó szín párbeszédét Isten és Ádám között. Értelmezésében a hívő ember szempontjából közelít.)
33. U. o. 337. l.

Réti Zoltán

Néhány kérdés a Madách-művek képi megjelenítésével kapcsolatban*

„Mi a sugár, ha szín nem fogja fel?” (Madách: *Az ember tragédiája*)

„A színek a fény erős tettei és mély bánatai.” (Goethe)

Az ember tragédiája közel harmincezer szavából mindössze közel húsz utal közvetlenül színekre (ha jól számoltam). Előfordulásuk száma:

sárga	–
piros	5
veres	3
vörös	1
barna	2
zöld	3
kék	1

A fehér háromszor, a szürke is háromszor szerepel, párszor a fekete. A színeket jelölő szavak az egész szókészletnek durván ezerhét-százötvened részét képezik.

Ezek után felmerülhet (fel is merült) az a kérdés, hogy lehet-e, szabad-e, helyes-e Madách Imre műveinek képzőművészeti megjelenítésehez a színek segítségét igénybe venni?

*Réti Zoltán előadásának rövid vázlata, melyet Madách Imre két művéhez készített akvarelljeinek videokazetta-felvételeivel szemléltetett.

1. „...Jelkem felfelé tör.” Réti Zoltán akvarelljei Madách Imre *AZ EMBER TRAGÉDIÁJA* című művéhez. Megjelent 1983-ban, Madách Imre születésének 160. és *Az ember tragédiája* színpadi bemutatójának 100. évfordulója alkalmából, Révai Nyomda, Bp., 1. kiadás. Szöveg: Kerényi Ferenc. A második kiadás (kiegészített) 1987-ben jelent meg, melyhez még Pogány Ó. Gábor is írt előszót.

Az eredeti lapok tulajdonosa a Nógrád Megyei Múzeum.

2. Madách Imre: *Mózes*.

A sorozat Réti Zoltán tulajdona.

Tudjuk, hogy egy fekete-fehér rajz mindent ki tud fejezni, mindent el tud mondani. De nem lehet bűn színeket alkalmazni Madách műveinek esetében sem, mert szövegei szinte sugallják a színeket, annak ellenére, hogy konkrét színeket alig említ.

„A művészi egyszerűség bonyolult, s a művészi természetesség cudarul mesterkélt és ravasz valami.” (Kosztolányi: *ÁBÉCÉ*)

„Egyszerűség, világosság még nem zárja ki a mélységet.” (Kodály)

„Az egyszerűség nagyon viszonylagos, ami egyeseknek egyszerű, másoknak teljesen érthetetlen lehet...” (Bartók)

Sedlmayr az 1950-es években tanulmányában azt igyekszik bizonyítani, hogy a sok forradalom, a sok izmus nem biztos, hogy a művészeteket megújíthatja. Inkább az a veszély fenyegeti, hogy elember-telenedik, elérkezik az „újítások szomorú szenvedélye” (Schlegel).

„Az örök szépség... romjaira kitűzik az új szépség lobogóját.” (Solohov) Az új szépség az *érdekes*.

Madách Imre már a múlt század közepén ugyanerre a következtetésre jut, 1862. április másodikán, a Kisfaludy Társaságban elmondott székfoglaló beszédében.

Azt fejtegeti, hogy a szépnek „árván hagyott helyére” az érdekes, az ingerlő került.

Az ember tragédiája és a *Mózes* drámai költemények tehát olyan költemények, melyeknek súlyos, komoly mondanivalójuk van; de ugyanakkor hatnak érzelmeinkre, s ha elfogadjuk a színesztézia élet-tani tapasztalatait, megjelenhetnek zenei és képzőművészeti érzékelések is. A nagy fizikusok, matematikusok az ókortól napjainkig igyekeznek a színrendszerek és a hangrendszerek között összefüggést kimutatni. Newton hét alapszínre osztott szín-köre a zenei hangokhoz hasonlóan épül fel. A hangok és a színek harmóniája és disszonanciája a rezgések arányából keletkezik. Érdekes eljátszogatni olyan gondolatokkal, hogy a fő színek (sárga–vörös–kék) megfelelnek a zenei főhármasoknak (tonika–domináns–szubdomináns) és így tovább, a mellékszínek és a mellékhármasok is egymásnak. Természetesen az egész színesztézia addig, amíg nem mérhető, teljesen szubjektív dolog, bő teret ad a szélhámosságnak.

Viszont itt a magyarázata annak, hogy a művek olvasása közben nemcsak a tudatunk reagál, hanem egyéni adottságoknak megfelelően belső hallásunk és belső színlátásunk is. De összeolvadhatnak hangulati hasonlóság alapján más érzékterületekről származó érzetek is.

Az illusztráció: „Nyomtatott művet díszítő, ill. kiegészítő, szemléltető (szövegközi) kép, ábra.” Mindenesetre olyan képről, ábráról van szó, amely magyarázza az írott szöveget, jellemző példával szemléltet valamit. (*Magyar értelmező kéziszótár.*) De előfordulhat olyan eset is, amikor úgy születik meg egy kép, hogy az olvasóban megindul egy folyamat, és annak eredményeként elkészít egy olyan önálló művet, melynek gyökere az adott szövegből táplálkozik. Esetünkben ez utóbbiról van szó.

Nézzük meg a képeket!

Madách Imre

Nem vén, de bölcs. Fiatal, de gyötrődő, gondolkodó, szenvedő. Monokróm, visszafogott szürkében tartva.

A csesztvei nagy fa

Őszi hangulat, a fa alatt beszélgetők.

I/2.

A mű kapcsolódik a Bibliához. A palócok szökecségekéből kéklik az Úr jószágos tekintete.

II/3.

„Ah, élni, élni: mily édes, mi szép!”

A szerzői utasításból és a mű szövegéből egyaránt sugárzik a fény (glória), mely nem szintelen, hanem izzón szétterülő. Szépség és békeesség árad a jelenetből; szelíd állatok között két boldog ember: az első pár. Nem oroszánok és tigrisek, hanem a mi környezetünk szelíd állatai. A fa is ismerős. A kígyó csupán dekoráció, jelzi, hogy mégsem Csesztvén vagyunk.

II/4.

Üde, friss almák között áll egy fiatal nő, „az édenkertnek egy késő sugára”, akinek nem lehet ellenállni, finom alakja visszaveri a paradicsomi színeket. Itt mondja Ádám: „Mi a sugár, ha szín nem fogja fel?”

II/5.

Itt egy érdekes dolog történik. Az Úr nem zavarja ki Ádámot a Paradicsomból, mint a Bibliában („...kiűzte az Úristen az Éden kertjéből...”), hanem amikor ettek a tiltott fa gyümölcséből, tudók lettek mint az Isten. De amikor elindultak a másik fa felé, a halhatatlanság fája felé, útjukat állta egy Cherub, és az Úr megszólalt: „Ádám, Ádám! elhagytál engemet, / Elhagylak én is, lásd, mit érsz magadban”. Ádám megindul kifelé, őt követi Éva: „El innen, hölgyem, bárhová – el, el! / Idegen már s kietlen ez a hely.”

Úgy tűnik, Ádám talán úgy gondolja, másutt jobb lesz, önszántából távozik. (Hubay Miklósnál is olvasható ilyen magyarázat.) Itt alkalom nyílt a lángpallos festői megjelenítésére.

III/6.

Az Édenen kívüli táj nem messze távoli pálmafás vidék, hanem itthoni, palóchoni kerítés, szalmakunyhóval. Egyszerű nógrádi táj-színek.

IV/7.

A megközelíthetetlen hatalom és a tömegek vergődő jaja. A szokásos piramis helyett (piramisszerűen) Lucifer áll a háttérben. A képet a déli, sivatagi-sárga világítja meg. Lucifer arca okos, cinikus.

V/8.

Az uralkodó szín a görög tájat jelzi: fehér és kék. Azt a feszült pillanatot ábrázolja, amikor Lucia még nem tudja, mi az igazság. Közöttük van a fegyver:

„Ah, Miltiádész, mért is jössz, ha nőd
Sem bír örülni jöttödön.”

VI/9.

Ez egy kaotikus, szinte pizsokkal megfestett kép. A hatalom, a gazdagság részesei tobzónak a szemérmetlen orgiákban (ma a gátlástalan szexben). Nem veszik észre, hogy ha ez tovább folytatódik, a pusztulás, a halál tönkreteheti az egész emberiséget.

A felelőtlen mámor és a megdöbbentő halál ellentéte.

VII/10.

A képet a lángoló vörös tartja izzásban. A lángok az apostolok egyik vakhitű, túlbuzgó utódjából áradnak felfelé, hogy elpusztítsák mindazokat, akik hite egy parányit is eltér az övétől. A lángok karóba húzott máshitűeket pörkölnek, akik szintén vakhitűen abban hisznek, hogy érdemes egy „i” betűért meghalni. Ez az egyetlen betű ma is milliókat pusztít.

VIII/11.

Kepler, a nagy tudós fent ül kutató távcsöve mellett, elmerülve a csillagos ég titkainak szemléletében. Csodás dolgokat lát, nem veszi észre, hogy közben Borbála másfelé megy. Kettőjük útja nem egy irányba vezet. Elítéljük Borbálát, de talán némi szánalmat is érzünk iránta, mert egyedül van. (Emancipáció?) A hideg-kék csillagoktól lépcsőn jövünk a meleg-cinóber Borbála világához.

IX/12.

„A felséges nép majd itél fölötted,
Előtte vádollok, honáruoló...”

Hányszor hivatkoztak a népre, s mennyi ártatlan veszett el! A félelmetes vörös világba lépcső vezet a sötét zöldből, feketéből.

X/13.

A türelmetlen, tiszta lelkű ifjú mindent akar tudni, hiszen lényegében semmit sem „fog fel”. S az öreg bölcs azt mondja:

„No, látod, én sem – s hidd el, senki más.

A bölcsélet csupán költészete

Azoknak, mikről még nincsen fogalmunk. –”

A beszélgetés sejtelmes kék-sárga térben történik.

XI/14.

A tömeg felülről nézve egészen más, mint odalent, ahol „közbeszól a szív verése”. Az éj és az épület sötétjét (kék-barna) oldja a vásárosok tarkasága.

XI/15.

Személyes élmény: Milyen érdekes, szép a Hyde park, az abban sétáló nők és férfiak. De ha közelebb kerülünk a szónokokat körülvevő tömeghez, megérezzük a könnyörtelen szenvedélyességet, gyűlöletet, másokat eltipró erőszakot. A hangulatot umbrák és sziennek érzékeltetik.

XII/16.

Az ember sorsát nem lehet csak a tudomány alapján irányítani. Ennél a színnél nem lehet figyelmen kívül hagyni azt a tényt, hogy láttunk rettenetes táborokat, melyeket szintén a könnyörtelen tudomány hozott létre: Rassenkunde, szöges drótok, táborok. A kép hangulata hideg kék-zöld, fáradt okkerek.

XIII/17.

Az ember meghódíthatja az egész csillagos eget, de mit ér az, ha nem tudjuk, mi a boldogság, a szerelem, a munka gyönyörűsége és gyötrelme. Ádám olyan, mint egy bábu, ha elhagyjuk a földet, olyanok leszünk, mint egy tehetetlen, élettelen fadarab. A háttér reménytelen kékes-szürke.

XIV/18.

A tudomány veszített, nem győzött végzetén. Ha nem vigyáz az ember, a pusztulás hamar bekövetkezik. Fáradt lilás-kékes szürkek között hatalmas vörös folt. Szentgyörgyi: *Az örült majom*.

XIV. Címlap

Az ébredés utáni kétségbeesés. Minden nap így ébredünk. Edward Munch: *A sikoly*. A képet izgatott sárgák töltik be.

XV/19.

Ádám egy kis pont a kiugró sziklán a nagy mindenségben. A nap szinte kétszeresen süt, a kis ember véget akar vetni jelentéktelen életének. De mit számít az? Finom kékes-szürkéből izzik az indiai sárga napkorong.

XV/20.

Éva közli Ádámmal, hogy anya lesz. Boldogan összeölelkeznek, és elindulnak a tiszta, színes jövő felé. Ebben benne van az, hogy küzdeni fognak, hogy bízva-bíznak, s belecsodálóznak ebbe a gyönyörű világba.

A nap áttöri a finom indiai sárga-kadmiumsárga felhők fátyolát a maga izzó fehérségével. Helyenként megjelenik a távoli cöling-kék, kobalt- és ultramarin-kék ég. Ebben a sejtelmességbe távolodik tőlünk az a szép ifjú pár, akikkel már a második színben találkoztunk.

Kifutottunk az időből, a *Mózes*slel esetleg egy másik alkalommal foglalkozunk.

Szeretném még egyszer hangsúlyozni, hogy ez nem egy megszerkesztett tanulmány, hanem a videóra felvett képek segítségével, szemléltetésével megtartott szabad előadás vázlata.

Varga Emőke

Tragédia ### képek nyelvén Bálint Endre és Kass János Madách-illusztrációi

Az illusztrációt érintő kérdések közül Kass János és Bálint Endre Tragédia-illusztrációi kapcsán kettőt emelek ki: egyrészt az illusztrációt mint vizuális interpretációt vizsgálom meg, másrészt mint a vizuális jelrendszer egyik műfaját tekintem, mely a drámával, mint egy másik jelrendszer – azaz a verbális – egy műfajával kapcsolódási pontokat mutat. Az első szempont önmagában is sok problémát vet föl, a legfontosabbak közül is kiemelhető az alkotó-befogadó, produkció-recepció szempontja, a fordítással/műfordítással való rokonság¹, az írott mű primátusának kérdése a pikturálissal szemben, valamint az ezekből következő folytatás-újraírás problémája.² Az utóbbiak kapcsán a következő megjegyzésekre támaszkodom a későbbiekben. A „folytatás” pólusa felől nézve az illusztrációt, azaz a vizuális interpretációt, a verbális struktúra befejezetlenségéről/nyitottságáról kell beszélünk. A primátust nyert olvasó, az illusztrátor, mind a mikéntet mind a lokuszt maga határozza meg a „befejezésben”, azaz a vizuális jelrendszerbe való átültetésben. Az „újraírás” fogalma az illusztrációnak a valóságra történő reális vagy illuzórikus és a verbális struktúrára való utalását jelenti, valamint a mű tradícióba és műfajba integrálását. A mű ugyanis az illusztrációban „képi formában, imaginárius módon van jelen, azaz adott látottságként (Gesehenheit), amely semmiféle más látottságot nem tesz lehetővé, csak a képen megjelenőt.”³

A második szempont a műfajiságé. Ennek kapcsán a narrativitás kérdéséből kiindulva a szituáció/viszonyrendszer, az anizokronia és a szimbólumok verbális és vizuális jelrendszerben való lehetséges megjelenési-rokonságát vizsgálom.

Az elméleti megállapítások előtt Bálint Endre majd Kass János illusztrációinak ekphraszisz-vázlati állnak.

I. (Bálint Endre) Ki az, aki ítélkezik? A szín, a méret, a kompozicionális szerep, mint ahogy a feltartott jobb és a színek ikonológiai tradíciója is az Úrra utalhatna, a szavak azonban csakis az ördögre. De akkor ki zuhan merev, elfeketült testtel a kopott ikonfal ultramarin kékje előtt a mélybe? Lehet két idősík azonos térhez kapcsolása, azaz a perelő, magabiztos és a megátkozott Lucifer alakja mindkét figura. Ennek azonban ellentmond az erős figurális különbség.

Csak az ítélet és a bukás bizonyos. A rend, mely a függőleges és a vízszintes szimmetria által meg a szárnyyszerű kezek ismétlődésével valósul meg, planimetricusan kifejezett, térbelileg inkább csak a színek által.

I. (Kass János) Az embertestű szárnyas Lucifer az angyaltömeg tömeg-angyalainak rovaréra emlékeztető szárnyain megveti lábát, és dühödt arccal a rejtélyes fekete rovarhálóba mutat, fel. A szálak, vagy inkább sugarak, őt is átjárják, átmetszik, mint mindent körötte. Balra, a gépek keretei már egymásba illeszkedtek.

II. Kaján, parázslóvörös ördögfej kandikál be fentről a képtérbe és az Éden emberpárját szemléli. Fák és fejek harmonikus egységben, összeolvadt a levél- és az arcforma. Arc helyett természet és ember mélyebb azonosulása jeleként az agyra is asszociálhatunk – mivel semmit sem térben, mindent síkban látunk. Ez utóbbi megfeleltetést a színek jelentése megerősíti. A megkísértés vöröséből néhány folt, az egyik egy almára emlékeztet, a jobboldali fejformába cseppent, Éváéba bizonyára. A férfi–női princípiumok elkülönítésére a bibliai teremtéstörténettel egybehangozóan egyrészt az olvasási iránynak megfelelő planimetricus rend utal, mely szerint épp úgy Éva teremtett másodíknak, mint a levélformák szerint: ui. Adámé a tömör, betöltött síkfelület, asszonyáé a konkávja.

Az ördög magabiztos. Inkább Belzebúb mint Lucifer. Fejjel lefelé lóg, nevet, tuskére emlékeztető szarvaival mintha át is fogná és agyon is szúrná egyszerre az emberpárt.

A bűnbeesett Éden fekete lett, erős kontúrral különül el az égi szférától.

II. Karddal jön az angyal, sűrű felhőt köré a hasadó atom robbanása von. Szenvedő arccal akar szabadulni valahonnan fentről. Szinte rázuhan a rettenettől görcsösen összekuporodott emberpárra. Ők valami burokféle ellipszishálóban, mely összetartja kettőjüket s el is választja minden mástól, arcukat kezükbe temetve térdepelnek, bogárhátukon kirajzolódik a gerinc és a bordák íve. Köröttük a fák meghajoltak, néhány díszes levél tartja még magát kifeszülve a szimmetrikusan elváló lent és fönt közé.

III. Elfoszlott az Éden biztonsága mint rossz posztó, a fekete Kísértő és a fekete távol elnyeli színével az emberpárt. S ők megadóan, csupasz testtel, mint csatátvesztett, személytelen két plakátfigura menetelnek. Egyikük sem férfi, egyikük sem nő, csak bűnös emberek. Az ördög magabiztos. A menet élére áll, kandi fejét, ezúttal jobb oldalról dugja a képbe, a gravitáció törvényeire fittyethányva, csalogat. Arca fölsejlik a háttérben is, betölti a síkot, az Ég helyét, és foszlik az arca, szenved, könnye hullik, mert Lucifer küzd, nem akar csatát veszteni. Fent a szívárvány mint újrahasznált fonalsomó lóg a tűzbe, fekete koromba. Madách Lucifere a szellem-szemekkel látni kívánó embernek szemlélteti épp a világ működését, a delej ###lángfolyamát###: ###A földből lángok csapnak fel, tömör fekete felhő képződik szívárvánnyal, iszonyúan mennydörögve### – szól a szerzői instrukció; Bálint Endre figurái azonban nem tudnak sem fel, sem előre nézni. Akarattalan, méltóság-vesztett bábuk.

III. Altamira barlangrajzán dárdákkal döfik halálra a zsákmányt a pálcikaemberkék. Hősiesek, felülkerekedtek. Ott, a háttérben, a régmúltban – ellenpontozva a jelen szomorú megalázottságát. Mert Adám térdepel, kőbaltáját erősen markolja, de nincs ereje fenyegetőzni vele. Elszántan és gondolattalanul néz valahová a távolba. Éva földre szegezett szemmel áll mellette, gerince hajlott. Nem egymástól, valami külső erőtől várják a segítséget, de tekinteteik elárulják, nem ismerik annak kilétét.

IV. Három-négy homokszínű geometrikus forma, a fekete háttér, néhány lilásvörös vonal illusztrálja az Egyiptomi színt. A kör a napot, a színekkel tagolt, megközelítőleg négyszög formájú nagy felület egy emberi arcot jelöl, a képkeretig nyúló egyenlőoldalú háromszög pedig, a belerajzolt téglafarmákból is láthatjuk, egy piramist, ami épp most – mindegy, por lepi-e be, vagy egy festő használja játékszerűl – csakóként csúszik a gyerekesen éretlen ugyanakkor férfiasan kemény vonású, elszánt tekintetű arcba.

Bal oldalt a hatalom jogara mint a parancs lándzsája mered fölfelé, és mint öregember botja, támasztja az arcot. Nem tudni, elrévült nagy tömegekkel néz-e szembe a Katona-fáraó, vagy a magány feketesége ölelte körül.

De láthatjuk feltartott karú, előre szegzett fejű figurának is a homokszínű formát, aki tömzsi karjain tartja a hatalom piramisát.

IV. Egy hatalmas kőfej profilja osztja ketté a képsíkot. Mindenek középpontjában ő áll. Oldalt az embertömeg egyforma, köpenyes figurái közül egy órá mutat, róla beszélnek; fent a kötélben leeresztett szerkezet padján munkás dolgozik a koponya kifaragásán, lent a hangyák körbejárják a nyak ívét, menetelnek, amerre a görbehátú cipekedő szolga, aki szinte egygé válik a szobor kőanyagával, belőle lép ki. Vékony vonalakkal megrajzolt teste csak planimetricusan projektált, a többi térben elhelyezett figura fölött mint valami régmúltbeli szellemalak lebeg. Az állványok közt furcsa gólyalábakon áll egy tanácstalan nőalak, háttal nekünk és elszigetelve az embercsoporttól.

V. Athén két pártra szakadt. Korlátok közé szorult. Dór oszlopok és lépcsők választják el az embereket egymástól. Szemben állnak, vagy mind a nap felé fordulnak? Gépiesen egyforma kezemelésük a fenyegetés, vagy az egység jele? És mit rejt a gránitszürke messzeség? A „közlelkű, rideg nép” közönyét a formába és színekbe írt monotonitás jelzi, meg Miltiadész, Lucia és Kimon hiánya. Helyettük egy a népből, ugyanolyan formájú és ugyanúgy tartja a kezét, egy demagóg hajol be az oszlopok közül. Vele is beérik.

V. Oszlopot dönt a csőcselék nagy egyetértésben, melynek tetejéről a szobor csonka karokkal hullik alá. Felreppennek a szabadság papírgalambjai, elhagyják a füstös háttérrel. Fent áll még néhány oszlop, meg a hozzájuk tartozó tünpanon, előtte szomorúan hajlik egy görög ruhás nő a mellette álló férfi vállára, aki mintha birodalma pusztulását szemlélné. Az előtérben egy babékoszorús férfialak ül, és töpreng, körötte oszlopok alaprajzai, geometrikus formák, meg a Thalész-tétel szemléltetése. A mértani vonalak körbefogják őt, és a hozzátartozó oszlopot, ami hasonlatos ahhoz a másikhoz, amit mögötte letaszítottak már talapatáról. A papír nem ad tanácsot, a gondolkodó tekintete a távolba réved. Egyszerre lehet szimbolikus görög alak ő, egy a kivételesek közül, de akár Miltiadész is, elszakítva a háttérben álló Luciától és Kimontól. A három térsík ez utóbbi látottságban szukcesszíven olvasható együtt, azaz nem a terek/térsíkok együvé tartozásáról van szó, hanem az idősorokéről, melyek közt a gondolat épp úgy oszcillálhat, mint a tekintet.

VI. Arany, fekete és lila ### Róma színei az ikonra emlékeztető illusztráción. A férfi figura vonásai, ruházata utalnak a korra, a színek és kézmozdulata az egységekre. A bűnbánat lilája épp most járja át a gazdagság arany leplébe burkolózott testet, jobboldalt átzínezi a sötétet egy vörös, botra emlékeztető vonal, ami Péter apostolhoz tartozhat, mint a mértékre intő, figyelmet parancsoló kar planimetricus megerősítése.

VI. Egy gazdagon díszített serlegből ömlik ki a római szín illusztrációjának egész tartalma. Az ital fekete tócsájában benne vonaglik az embertömeg gyötört arcokkal, testekkel. Élők és félholtak egymásra borulva levegőtlen halomban. Közülük egy keresztrefeszített alak emelkedik ki a tragikus vég bűnhődő hírmondójaként. Nem emlékeztet Krisztusra ikonológiailag, csak a kiemelkedő kereszt jelez valami magasabb minőséget. A földön ott a kereszt árnya/tükörképe is mint megváltásra váró eredetének szignuma. Jelződhet így két időpillanat, melyre a figurák azonossága, és a felső keresztben függő alak kéztartásának a lentihez képest későbbi, esetleg előbbi, de nem azonos álla-

potra való vonatkozása utalhat. Így azonban az arcok szembefordításának a képi világon kívülre való utalásában lenne csak értelme, nem a belsőben. Másrésztől – belül maradván a vizuális jelrendszeren – szimbolizálhatja a grafikai megoldás magát a bűnbeesést, de egyszerűsége a bűnhődést is, s így nem az idő mint folyamat jelenítődik meg, hanem a folyamat ténye, annak tartalma – akár felemelkedésnek, akár pusztulásnak olvassuk, ami a képen látható.

VII. Bakó áll, ítélkező bárdos jobbát magasba, fel a Nap felé tartva, baljában széles, markolatával keresztet képező karddal egy végtagjait meredten tartó, vértől piros halott előtt. Az igazság bajnoka megboszszulta az *i* betűt, minden rendjén van, a Napkorong fent, a legyőzött lent, a kereszties hatalom sziklaszilárdan és fekete komorságban középített, alakjával eget és földet összekötve. Semmi sem mozdul, csak a máglyák véres pernyéi szállnak, mint az utolsó álom buborékai, s a halott lélek párjai, fel, az Ég felé.

VII. Konstantinápoly mozaikarca figyelő szemekkel, mintha maga az Úr nézne le, tölti be a háttérrel az érte perelők hamis hada mögött. A pápa egészen a szeméi elé dugja fekete keresztjét, súlyos palástja meglegbben amint jobbát ökölbe szorítva szónokol a tömegnek. Szavait nem fogadja közöny, az emberek karja is a magasban. De a fényárnyék-viszonyok mintha kétségessé tennék a hatalom elvei és a mindennapok emberének találkozását. A kezek árnyékai ui. nem törnek meg a háttér formáin, a maguk fekete udvarral körülvevett síkbeli rendje szerint feszülnek az ég felé. Hozzájuk képest a háttérben, a pápa méreteinek azonban meg nem felelőn, azaz nem a lineáris perspektíva térbeli sajátosságainak, inkább az anizokronia törvényeinek engedelmeskedve diskurál két alak, mögöttük egy másik páros őket figyelő és a tárgyat, amit egyik a másiknak ad. A pajzson kereszt, a kezekben lándzsák, fölérnek a mozaik-arcig.

VIII. Nem tudni „Ki az megint, ki ottan fűtözik./Eretnek vagy boszorkány?” Kepler Prágája egyiként gyűjt máglyát nekik. A királyi palota csillagásztornya magabiztosan aranylik, felette a cérnaszállal ősz-

szefűzött csillagok megsúgják a jövőt. A máglya vöröse rávetül a királyi falakra, befoltozza, s vörös fénnel világítja meg a kép szemlélődő alakját. Lehet Ádám ő, aki kivonult az udvaroncok közül, lehet bárki, akár a festő, aki reneszánsz elődeihez híven a jobb sarokba festette önmagát szignumként. Valami bárkafélén áll, vándorbotra támaszkodik. Kívüle van e bűnös városnak, de ott a tövében, foglyaként is, mert testére mint orsóra tekeredik rá egy hosszú kötél.

VIII. A sokalakos, leginkább összetett struktúrájú illusztráció a 8. szín Prágájáé. Középen két alak egy nagy földgömb mellett áll. Az egyikőjük, kétségtelenül a büszke ördög az, bal kezét csípőjére teszi, a másikkal hanyagul és magabiztosan, ujjaival finoman megperdítve a gömböt, a szembenállóra néz. Ő, bár tartása királyi és fölényről árulkodó, reménytelenül néz a másik fürge ujjaira, és csüggedten tartja a jövő csillag-ábráit. Köröttük műszerek, ábrák, égipályák ívei, a királyi palota tornyai. Velük nem azonos térprojekcióban, planimetrikusán pedig fent, ruhája lepleit széttáró nőalak egy udvaronc társaságában. Még ehhez a képsíkhöz tartozik két, hátát egymásnak vető mezítelen alak is – az első színek emberpárjára emlékeztetőn. Az előtérben valaki pletykát súg a kíváncsi fülekbe.

IX. Csak egy nyaktiló és néhány zászló jelzi a nagy forradalom Párizsát. Az ácsolt fából fehérén kivillanó kés fenyegetően beszél. Ádám eljátszotta-e már Danton szerepét, vagy még csak a díszleteket ácsolták meg későbbi napokra – nem tudni. Nem a pillanat, hanem történéseinek biztos tudata a lényeges. Az illusztráció tárgyakat, jelképeket ábrázol, embert egyáltalán nem. Így a szereplők közti viszonyt, a dráma műfajára attribucionálisan jellemző „erőterét” a képi jelrendszerben színek és szimbolikus formák helyettesítik, fejezik ki. Jelképes a zászlók vörös színe természetesen, egyik-másikban a komplementer zöld is ott van, józanságra intőn ellenpontozza a lángolást. A háttér piszkos szürkéje elmosódott, mintha valami áramlást fedne.

IX. Danton nem látja, amit a kép szemlélődője legelőször észrevesz: a bakó a bitófa tövéből, lábait hanyagul keresztbevetve, őt figyelő. A tö-

meg is, de senki olyan feltétlenül, mint éppen ő. Fejek és királyi fejékek hullanak a mélybe, közben pereg a dob. Danton lábainál áll egy karcsú nőalak is, szemmel láthatóan ő a másik hűséges hallgató, önfeledtségében a véres emberfejet is elmulasztotta elhajítani, hajánál fogva lóbálja. A háttérben a felhőkkel olvadnak össze a magasba lendült zászlók. Kis híja, hogy teljesen el nem takarják a Napot.

X. A második prágai illusztráció semmit sem őrzött meg az első színeiből, formáiból. Itt minden hideg, komor, szenvedély nélküli: a színek a gránit és fémszürkéből, mélybarnából, meg homokszínűből és mészfehérből keverednek. A formák geometrikusak, aránytalanul nagy foltot töltenek be, tolakodók. Három síkra tagolják a képet. Elöl a műszerek, egy gömb és egy csillagvizsgáló távcsöve, vagy akár egy ágyúé is lehet, mérete és színe fenyegető. Háttérben egy boltív, mögötte a fal, vagy a távol. A tárgyak, megint konkrétak és szimbolikusak, egyértelműen utalnak Keplerre, a IX. szín eszményeire, a tudásból, a társból való kiábrándultságra.

X. Kepler ugyanabban a palástban ül, a képsíknak ugyanazon a foltján, mint a 8. színben. Kezében a boroskupa, amit még Lucifer töltött tele. De most felemelt fejjel, nyugalommal néz a távolba, mint aki valami fontosat értett meg. Körötte a kilenc bolygó pályája, középtűt a Nap sugaraival hasonlatosan fonja be alakját az ikonok glóriáihoz. A csillagász lábainál, trónusnak tetsző széke előtt, Borbála sír. Kezében a közelmúlt rózsája. Nem néz Keplerre, ő sem rá. Annál inkább figyel a háttérből egy udvaronc, akinek a megcsalt férjhez közelebb eső testfele csontig csupaszkodott. Bordái, mint szándékai áttetszőek. De lehet, hogy Lucifer ő, a cifra gúnyába bújt bukásthozó. A kép bal alsó sarkában a tanítvány kuporog az ellipszisek zárt burkában mint csecsemő anyja méhében. Kíváncsian böngészi a térdén fekvő papírlapot egy éji gyertya fényénél.

XI. Szürke árnyalak szemlél egy távolba mutogató vásári majmot. Foltos fal előtt áll, szobában? a Tower bástyáján? – a térbeli elrendezés nem ad bizonyosságot, ezúttal is inkább a planimetria és a színek

informálnak. A balszélen kerettel félbemetszve egy nagy álló órának tetsző szerkezet rajzolódik ki, ami ugyanakkor lehet a várfalak mögül kikandikáló Nap is. Nem bizonyos az sem, hogy tényleg van-e kapcsolat a szürke kalapos figura és a majom jelképezte külvilág közt, mert az árnyalaknak nincs arca, nincs teste sem valójában, így tehát tekintete sincs. Mintha beleégett volna a falba. A planimetrikus és a térbeli projekció ellentmond egymásnak: a térben nincsen benne az alak, a síkban viszont olyannyira, hogy megtört egyenesként kalapja széléhez igazodik az ablakkeret vonalvezetése.

XI. Londonban, amikor a Tower ablakából kissé unottan kitekint Ádám, és mögötte szigorú arccal, közönyösen, összefont karokkal Lucifer, egy nagy földgödörbe vesző embertömeget látnak. A haláltánc tébolyultjai, szépek és csúnyák, férfiak és nők egyként dobják el értéktelennek vélt életüket. Sorbanállnak a halálért. A gödör száját felülnézetből látjuk (szinte geometrikusan ép körformának), az emberi alakokat viszont nem. Ádám és Lucifer sem láthatja ilyen szögben őket. Elválasztódik így strukturálisan a cselekvők s a szemlélők világa. Az utóbbiakét egyébként még egy groteszk majomfigura is kiegészíti, amelynek testtartása, tekintete megismétli Ádámét, tovább fokozva a jelenetben a méltóság és a nagyszerű tragikum hiányát épp olyanformán, ahogy az ördög akarja. Az illusztráción hol térben, hol síkban látható szerkezeti – és gépábrák nem illeszkednek a főjelenet figuráihoz. A kornak, mint a technikai tudás új állomásának szimbólumai vetülnek rá a képre – vizuális értelemben csak planimetrikus díszként.

XII. A falanszter színt egy teljes képteret betöltő robot szimbolizálja. A játékosan ironikus alkotó, gyerekek készítette papírterítőre emlékeztető csikokból rakta össze az esetlen gépember testét. Mögötte a semmi tátong, szeméből, szögletes arcából az ördög vonásai köszönnek vissza. Nem nagyon hisszük róla, hogy tökéletes világot teremt Ádám fiainak.

Nincsen tér, színek sem, figurák sem, így viszonyok, azaz drámai erőter sem lehet, csak egy jelkép, ami a formák nyelvén beszél.

XII. Az új kor egyformán izmos és egyformán képzett egyforma-ruhás labdajátékosai vetik rá magukat a képtérből kigurult labdára. A mezen számmal van jelezve kinek hol a helye. Mögöttük, de nem térben, csak síkban, egy ember felsőteste és feje látszik, jórészt az belőle, ami a bőre, csontja mögött van: erei, belső szervei, agya. Műszerrel vizsgálják; EKG-eredménye nagy amplitúdókkal hatol a napszerű fekete föltba. A rózsát üveg mögé zárták.

XIII. A fekete űrben a hold és a csillagok társaságában két alak lebeg súlytalanul. Kezüik, lábuk egymást ismétli, mintha ugyanavval a sablonnal metszette volna ki őket alkotójuk egy újságpapírból. Legfeljebb az egyik figurában több a vörös szín. Bálint Endre Lucifere éppoly esendő és kiszolgáltatott ember mint a színről színre csalódó Ádám. Elvesztette már rég a keretszínek kaján, vörös mosolyú Belzebúb-arcát.

XIII. A legtöbb mozgás, dinamika az űrjelenet illusztrációján van. Minden figura, ember és gép, minden vonal, felhők, füstök, kusza szerkezetek a kép középpontjától fel- és eltartanak. Nagy robbanással tör az űrhajó a magasba, mellette Lucifer és Ádám siklanak áramvonalas testtel, feltartott karokkal a levegőben. A kép előterében újból a görbehátú ember, a keretszínekből ismert, jelmez nélküli Ádám. Nem tudni, áll vagy lebeg-e, de kezei könnyörgők, tekintete ijedt. Ádám tehát kétszer szerepel a képen, de nem a kronológia, hanem az anizokronia képi nyelvén kifejezve.

XIV. A hidegkék képmezőt egy vízszintes vonal metszi ketté arany-metszésben. Alul a fehér jégkunyhó kemenceszerű íve a képkerethez tapadva, felül a narancsvörös, kihűlő Nap nehezedik rá a kékségre. Seholy senki és semmi. Jobbról a botjára támaszkodó, aggastyán Ádám botorkál a horizont mentén a képmezőbe, sziluettjével összeolvad a patás ördög sovány alakja.

Az ördög egyre közelebb áll Ádámhoz, Éva már sok szín óta nem nyújt vigaszt.

XIV. A képtér csaknem felét betöltő elfeketült Napkorong előtt ül, fejét kezébe temetve, a minden reményét elvesztett Ember. Csupasztét szilánkosra tört jégtáblák veszik körül. Belőlük halom képződik, s egy jeges, tört tükrű tóban megkétszereződik. Így lel társra a csúcson didergő, bukott Ádám önmaga tükörképében. A többszörös ellipsziszgyűrűk, mint a Tragédia más illusztrációin is, zárt szigetet képeznek, ahová senki nem hatolhat be, de ahonnét kitörni sem lehet.

XV. Az utolsó szín és a dráma kulcsmondatát: „Mondottam ember: küzdj, és bízva bízzál!” vagy még inkább talányát, nyitottságát az illusztráció a párbeszédben résztvevő Úr és emberpár hiányával fejezi ki. Helyettük egyszerűen visszavezeti a nézőt az angyalok közé, akik esetlen, aszimmetrikus szárnyakkal, mint egy égi kar fegyelmezett tagjai, arctalan katonái állnak. Tőlük semmit sem tudunk meg. A létüket hivatottak bizonyítani, azt, hogy Ádámnak tudnia kell: az égi rend létezik. Közrefogják a háromszöget, az istenit, mint minden dolgok keretét, mértékét (üres a háromszög) és mint minden földi dolgok abszolút égi princípiumát. A keret nem illik a földi hatalom piramis-háromszögére, amely árván tapad a lap aljára. De színe bűnbánat-lila.

XV. Sűrű fekete vonaleső áztatja az Úrral perlekedő Ádámot. Izmai megfeszülnek, tenyereit a tanácstalanság nyitja szét. Ha az első szín Luciferét Ádám mellé állítanánk felfedezhetnénk alakjukban a hasonlóságot, de azt is, a két figura ellenkező irányba fordul. S míg az ördög magabiztosan felemeli jobbát a magasba, az emberi alak semmiképp sem fenyegető. Csak végsőkig elkeseredett. Nem néz a földre, pedig ott már a jövő mutatja meg magát. Az ellipszis-háló ezúttal valami virágkehelyfélét formáz s közepében emberi magzatot rejt. Apa és fia alakjában Lucifer hatalmas, kiterjesztett szárnyai adják a hátteret, a keretet. Közrefog velük még elsuhantában és félszemmel visszatekint.

Bálint Endre és Kass János illusztrációi a verbális és vizuális jelrendszer narrativitás szempontjából értett összevetésében két típust képviselnek – bár egyik vagy másik jellemző nem érvényesül minden

esetben kizárólagosan. A kép önálló, saját jelrendszerének jellemzőiből adódó narrativitással rendelkezik, ezt bizonyította már a szakirodalom,⁴ mint ahogy a narratológia megállapításait nemcsak az epikára, a drámára is érvényesnek tartják, azzal a különbséggel, ami a szituáció lényeges vagy mellékes voltára vonatkozik. Mert amíg az epikában a szituáció csak a kezdetekhez szükséges, és a cselekvések önmagukban, tipizálható sorozatukban meghatározóak, addig a drámában a szituáció a műnem egyik leglényegesebb eleme. „Az alakok közötti viszonyrendszernek az a pillanata, amely egy tett, mozzanat, tartalomakkumuláció stb. következtében alakul ki, és amely az eddigi viszonyrendszer változását szükségszerűen rejt magában.”⁵ Különbözik a helyzettől, mert bennefoglaltatik a hős jelleme, egyénisége, a körülmények. „Robbanáskész”, a mozgást szabja meg. Az epikában „a hős az állandóan felmerülő választási lehetőségek küszöbén halad át”, míg a drámában ez a megoldás csak egy lineáris ok-okozati láncolatot jelentene, a sok elem felhívítaná a műnemet.⁶

A vizsgált illusztrációk a képi punctum temporis elvét a térkonstituálásával szemben juttatják elsőbbséghez. A vizuális művekre eszközeik természeténél fogva elsődlegesebben jellemző térábrázolással ui. Bálint Endre művei szinte egyáltalán nem élnek, Kass János illusztrációi pedig a klasszikus perspektivikus projekciót a projektív és nem projektív planimetriával váltják föl gyakorta. Mindkét megoldás az illusztrációra nem mint vizuális műfajra, hanem mint vizuális interpretációra jellemző. A képek vagy a szimbólumok, vagy az alakok közti viszonyrendszer érzékeltetése által szituációt teremtenek egyenként a Tragédia színeihez. A színenként való ábrázolás egyébként Madách művének természetével igen jól megfér, hiszen minden színben benne van a nyitás-zárás, az idea új arca, a megszületéstől a bukásig. Ugyanakkor minden képben van valami, ami az egészre utal, ami a Tragédia alap-szituációjának és a beépített potenciák kimerülésének, azaz a befejezésnek az ábrázolását célozza.

Az egyes illusztrációk interpretatív narrativitása mást jelent, mint az egyes illusztrációk önmaguk láncolatába illeszkedése. Az első esetben ui. a vizuálisnak a verbális jelrendszerhez kapcsolódásáról, az utóbbiban, önmagához való viszonyáról van szó. A vizsgált művek

esetében ez tehát a színekhez való kapcsolódást jelenti, vagy a Tragédia egészének a képek sorozatában mint egészben való interpretációját/megjelenítését.

Bálint Endre illusztráció-sorozatában alig van valami, ami az egyes vizuális művek közötti szukcesszív láncolatot biztosítaná. A keretszíneknél elsődlegesen az ördög kép-kompozíciós szerepéből következik vizuális narratio, az álomszíneknél azonban a verbális-vizuális narratio teljesen biztosítja a csak vizuálisat. Példaként szerepeljen a legkínálkozóbb lehetőség: a Madách-műben a visszatérő prágai helyszín az illusztráción nem tér vissza. A vizuális szukcesszió, sem a forma, sem a színek, sem a képszerkesztés által nem valósul meg. Egyéb esetekben is az illusztráció-sorozat ismétlődései vagy a stílusfolyamatosságot vagy az előbb említett verbális jelrendszerhez kötést célozzák. Kass János műveiben ellenben mindkét narratióra találunk példát. A képek közöttit egyrészt az ismétlés biztosítja, másrészt az ismétlések közötti különbségek, variációk, melyek az idő múlását, a valami felé haladást jelzik. A kompozíció, a figurák megjelenítése, a köztük lévő kapcsolat természetének ábrázolása mint visszatérés ki-egészül a testtartásokban, tekintetekben, mozdulatokban jelentkező változással mint vizuálisan narratív elemmel. Maradva az előbbi példánál: Ádám Kepler jelmezében a képsíknak ugyanazon a részén látható (X. szín), a körötte lévő alakok azonban máshol helyezkednek el, a testtartásukból és Ádámmal viszonyított térbeli helyzetükből kiolvasható, mi is történt. Nemcsak a Tragédia ismeretében egyértelmű az ábrázolás, de a képsorozat határai közt maradva is kibomlik a történet a vizuális narratio által.

A visszatérő elemek egymásra utalása, egymásból építkezése, narratív képi szerepe a Kass-illusztrációk sajátos kereteiben ugyancsak fontos lesz. Itt a narrativitásnak ugyanakkor egy másik jellegzetességét, nevezetesen az anizokroniát is meg kell említeni. Az anizokronia a narratíóban jelentkező előbb-később-most közötti ingamozgásra utal.⁷ A műsót inkább az epika műneméhez szokás kapcsolni, de mivel narratív elemekről a másik két műnem kapcsán is beszélnek, így a fogalmat a narratív elemekkel szintén élő vizuális jelrendszer miatt is, ez esetben a tragédia műfajához kapcsolhatónak is tekinthetjük.

Kass János Tragédia-illusztrációinak a motívumgazdagság és a síkbeli arányok miatt különösen hangsúlyos keretei az anizokronia szép példái a vizuális jelrendszerben, de a vizuális és verbális jelrendszer interpretatív összekapcsolhatóságában is. A képek fő témája mellett a keretekben ui. olyan motívumértékű, kisebb felületet betöltő, és rendszerint egyszerűbb struktúrájú elemek találhatók, amelyek vagy más Tragédia-színekhez tartozó főtémát ismételnék meg. ill. ugyanilyen szerepű szimbólumot, vagy az adott illusztráció főtémáját variálják ill. egészítik ki. A falanszter szín keretében ott van pl. a II. színből ismert maghasadás, atomrobbanás, a III. szín térdeplő emberpárja, a VI. szín egyházfija, Kepler a prágai színekből, egy szárnyas személytelen figura, egy szárnyas rovar, és Lucifer, a fejét a Nap glóriájába tartó perelő ember, többször megrajzolva az anyaméhben szunnyadó magzat. Vannak dekoratív, formát nem öltő vonalak, félig megrajzolt testek is. A keretek motívumai tehát visszautalnak, de előre is, rámutatva így a befogadói élmény természetére, de a mű egy jelentős gondolati-műfaji sajátosságára is, az anizokroniára.

Az illusztrátor összekapcsolja, egyidejűvé teszi az egyébként kronologikus idősíkokat, hangsúlyozza a befogadói élmény asszociatív természetét a szinkron/aszinkron ritmus által.

Az anizokronia Kass János képeinek nemcsak a kereteiben van persze jelen. E szempontból a római szín és az ür-jelenet érdekesek különösen. A XIII. szín példájánál maradva láthatjuk, hogy Ádám kétszer szerepel a képen. A háttérben elhelyezett alak repül, az előtérben szereplő az indulás vagy az érkezés pillanatát ábrázolja – arról nem informál a kép, mi a valószínűbb a kettő közül – ebből is látszik, hogy nem az időszegmentumoknak van jelentősége, hanem inkább a könnyörgő várakozásban levés és a mozgás, változás megtapasztalásának élményéről s e kettő váltakozásáról a tudatban. Míg az események menetét ábrázoló kronologikus alaklakkettőzésnél az illusztráció egyértelműen kifejezi az előbb-később viszonyát, addig az anizokron alaklakkettőzés nem az időviszonyokról, hanem az időről mint folyamatról, tartamról informál, ezért nem tudjuk, a figura melyik állapota előbbi vagy későbbi, csak azt, hogy az adott eseményben vesz részt.

Az anizokron ábrázolás a pszichikum élmény-természetére helyezi a hangsúlyt, akár a hősről, akár a befogadóról van szó, mivel az időpillanatok, események közötti oszcillációt, a reálistól eltérő kapcsoltságokat tudja kifejezni.⁸ A vizsgált illusztrációk képi narrációjának ez a sajátossága (ti. az anizokronia) tehát jellemzi az illusztrációt mint vizuális interpretációt, de ez inkább epikus, semmint drámai sajátosnak tetszhet a verbális műfajok felől nézve. Szinkron/aszinkron ritmust azonban a Tragédiában is találhatunk, épp a kétszintes drámatípusnak abból a sajátosságából következően, hogy az ideát minden más drámai típusnál fontosabbnak tartja hangsúlyozni – Madách műve pl. a variációs ismétlés által. Ismeretes a „küzdj és bízza bízzál” gondolatának különböző színekben való variációs megjelenése. (De természetesen az előrevetítő vagy a visszautaló elemekre nem csak mondat szinten találhatunk példát). Az illusztráció-keretek szimbolikusnak tetsző visszatérő elemei (pl. a perelő ember, a magzati lét) valamint a képek főtémájában szerepet játszó anizokronia tehát állhat műfajokra utaló szerepben, mivel épp úgy a dráma elvont gondolatiságának kifejezői, mint a verbális ismétlések.

A korábban említett szituáció mint a drámai narratív alapstruktúrára leglényegesebb eleme viszont az illusztráció műfajiségéhez közvetlenül köthető. Mind a drámában, mind az illusztráción ui. az apró élettények összesűrűsödnek egy bizonyos ponton. Ekkor van készen a minden lehetőséget magába foglaló helyzet, azaz szituáció. Kass János figurái egymásra néznek, Danton szónoklatát lesi már a bakó, a tömegek még lelkesek és különösen a véres cselekedeten túljutott Éva áll lenyűgözött az emelvény előtt. A IX. szín robbanásra kész szituációját így a körülmények, a hős ezekhez fűződő viszonya, egyénisége adja a képsíkon elfoglalt hely, a mozdulatokba, tekintetekbe sűrített idő által. Vannak ezenkívül az előtérben, a korábbi eseményekre utaló, inkább planimetricusan, semmint perspektivikusan projektálva, hulló fejek, hatalmi fejdíszek. A projekció megtörése természetesen a szituáció-teremtést szolgálja. A tér és az idő kapcsolódása így a szituáció természetének megfelelően alakulhat. Tartozhat több térhez egy idősík, több idősíkhöz egy tér. Más Kass-illusztrációkon éppen a projekcióval való játék lesz a szituációteremtés eszköze, nem pedig a hie-

rarchiális alakábrázolási struktúra. Ilyen több terű, képsíkú ábrázolással él pl. a bizánci szín. A hierarchikus kompozíciók a dráma műfajának jobban megfelelnek, mint az inkább epikus természetűnek mondható több helyzetet planimetricusan egymás mellé illesztő illusztrációk. Bálint Endre képei közül négy, a II., III., XIII., XIV. szín illusztrációi egy fontos szempontból szintén hasonlatosságot mutatnak a drámai szituáció-teremtéssel. Tudjuk, a szituációt az alakok közötti viszonyrendszer hozza létre, és ez a vonatkozásrendszer konstituálja a drámai teret.⁹ Bálint Endre említett négy illusztrációján a Tragédia három főszereplője közül kettőnek, vagy mindhármójuknak, elsősorban az egymáshoz való viszonya van ábrázolva abból adódóan, hogy a figurák egymást attribucionálják, egyik egyedivé, konkrétá, megnevezhetővé teszi a másikat a képen, annak minden absztraktsága ellenére. Különösen igaz ez a férfi-női princípiumot jelző faleveleknél (II. szín), vagy a bűnükben egyformává lett és az ördögtől orruknál fogva vezetett emberpár alakjánál. A figurák teste tölti be a teret, és mivel teljesen arctalanok és egyéniség nélküliek, egyéniségük nem, csak a közöttük lévő viszonyrendszer lehet az ábrázolás tárgya. (Kass János képein a szituáció-teremtésnek ez a vizuális megoldása szintén jellemző (ld. a XV. szín figuráinak térbeli elhelyezését), de a figurák egyénítése, megrajzoltsága miatt nem olyan kizárólagos szerepű, mint Bálint Endre említett képein).

Ha a képi jelrendszerben az alakok közti viszonyrendszer ábrázolása primátust nyer a konkrét tárgyak, személyes vonások forma által való megjelenítésével szemben, akkor a képi jelrendszer verbálisához kötése erős, olyan absztrakciók visszaadását is lehetővé teszi, mint a műfajiság, műfajtypus.

A műfaj-műfajtypus kérdését a vizsgált illusztrációk szimbolikus elemei felől is meg lehet vizsgálni. A Kass-képek e szempontból a műfaj, Bálint Endre illusztrációi a műfajtypus kérdéséhez vezetnek el. A kép-sorozat 4 darabjában jut főszerephez a tárgyi jelkép Kass János illusztrációin: az egyiptomi színben a kö-arc, a rómaiban a boroskupa és a kereszt, a falanszterben a kísérleti emberfej a rózsával, az eszkimó színben a kihűlő Nap. A szimbólumot tartalmazó képeken meggyengül a szituációteremtés, vagy teljesen eltűnik, szerepét a tárgy ve-

szí át, mely tehát nem konkrét, s így nem geográfiai helyet, hanem kort jelöl. Ez pedig megfelel a drámára jellemző tér-idő-ábrázolásnak, hisz a drámaelmélet szerint a teret nem a fizikai környezet, hanem a kor konstituálja, a vizuális jelrendszerben ennek szolgálatában állnak a jelképek. Legegyértelműbben talán az egyiptomi szín szinte teljes képfelületet betöltő kőarca mutatja e sajátosságot. A körötte lévő figurák mind hangyányiak és mind rá néznek, szinte érte vannak. Kass János korának figurái ők, akik az egyiptomi kort, azaz az azt jelképező arcot törekednek megérteni.

Bálint Endre szimbólumai inkább a Tragédia szereplőit és nem tárgyakat kifejező jelképek. A három főszereplő megformálását vizsgálva a kétszintes dráma műfajtypusára jellemző alakábrázolással találkozhatunk a képeken. Amikor jelen lehetne, gyakorta akkor sem Ádámot látjuk a történelmi szerepekben, hanem magukat a szerepeket, amelyeket akár Ádám, a Tragédia főhőse is betölthet, de éppannyira az interpretátor, vagy bárki, akinek személyére nem utal semmi különös jel. Általában az Ember – aki ezeket a szerepeket kivitelezheti – áll a középpontban, és nem az Édenből asszonyostul kiűzetett, tudásvágytól hajtott Ádám konkrét vonásokkal felruházott tragédiabeli alakja. Bálint Endre illusztrációin nem Ádámról van szó, hanem Az ember tragédiája szituációiba behelyezett emberről. Nincs ui. a képeken Ádámra jellemző attributív, kumulatív elem. Azaz nincs konkrét tárgy, forma, szín, kompozíció, ami arra utalna, hogy a Tragédia főhőse, Ádám van megfestve.

Éva, pontosabban: a nő, összesen két képen van jelen. A III. szín illusztrációjánál csak a drámából tudjuk, ill. ha a vizuális jelrendszeren belül maradunk, akkor a figurák viszonyrendszeréből/egymás kölcsönös attribucionálásából, hogy az egyik emberi alakban őt kell látnunk. Ezen kívül Éva, mint a női princípium megtestesítője, a csábítás II. színében jelenik meg. Itt, a bűnbeesésnél, megkerülhetetlen Éva szerepe, másutt, Bálint Endre olvasatában: nem. Az utolsó szín reményeit sem szimbolizálja a nő anyaságával.

Lucifer megformálása az ördögikonológia történetiségét veszi alapul. Megjelenítődik mint bukott angyal, mint középkori kaján Mefisztó, vagy sovány, patás figura és mint metamorfózissal született ál-

ber. Ez a historikus mozzanat ad némi múltat, egyéni vonást Lucifer alakjának kétségtelenül, így egyénibb is ő a másik kettőnél, de még így is érvényes Bálint Endre Tragédia-illusztrációira az, amit a Madáchról a műfaj típus apóján mondhatunk: „alakjainak jellemük, egyéniségük nincs, vagy ha van, inkább elvi-jellem és elvi-egyénség az... Az alakok jelleme elvont, absztrakt, sémászerű.”¹⁰

[Különös módon a testarányokat éppen csak jelző, plakátszerű figurákat szerepeltető illusztrációk esetében (ld. a fentebb vizsgált II., III., XIII., XIV. színt) valósul meg inkább a konkretizáció, mint az egyalakos, az arcnak, személyes vonásoknak jelentőségét adó, az ikon vagy az arckép műfajára emlékeztető képeken.]

Végül említhető még a kétszintes drámai típus egy jellemzőjét vizuálisan interpretáló megoldás. A jól látható térstruktúráról van szó. Főként Bálint Endre képein figyelhető meg a két jelrendszer közti szoros párhuzam, mivel ezek képi megoldásai megfelelnek a valóság egészét két világszintből összetettnek láttató Tragédia törvényszerűségének. Planimetrikusan ez a fönt-lent, térbelileg a közelebb-távolabb, inkább színekkel semmint térsíkokkal kifejezett viszonylatával/elkülönítésével fejeződik ki. Emellett a dráma két szintje közötti kapcsolatot is tükrözik az illusztrációk a formák és a színek ismétlésével vagy opponálásával.

Kass János képein mindez absztraktabban, vagy másodlagos kérdésként jelentkezik. Ui. a mindennapi élet szintje fölötti túlvilági szféra a felfelé fordított arc, vagy a feltartott karok által jelződik, de konkrétan sehol sem nyer formát, legfeljebb a II. szín illusztrációját tekinthetjük ide tartozónak. Egyébként is Lucifer itt egyenrangú Ádámmal.

Mivel a „látványmomentumok összeolvadása” nem úgy tartozik hozzá az illusztráció identitásához mint más vizuális műfajokéhoz, ezért az illusztráció mint sajátos interpretáció elkülöníthető azoktól. Az utóbbiak ui. az illusztrációval ellentétben, nem kényszerítik a nézőt arra, hogy „egyenként számlálja elő az összeolvadó momentumokat” (ha akarja, persze megteheti, ld. a hivatásos nézőt), míg az illusztráció szemlélésénél az „előszámlálás” fontos lesz, sőt fontosabb,

ha úgy tetszik: tolakodóbb, mint maga az „összeolvadó” képi élmény, az „egybelátás”.¹¹

A műfajban rejlő szándék teszi tehát lehetővé, hogy a választott műveknél a struktúrák mélyebb rétegeiben rejlő műfaji (szituáció/visszonyrendszer, anizokronia, narrativitás) és műfaj típusbéli sajátosságokra (szintek, sémászerű alakok) vonatkozó párhuzamosságokat „előszámlálhassuk”.

Jegyzetek

1. KIBÉDI Varga Áron: *Szöveg és illusztráció*, Sigma 12. Szeged 1997.
2. VARGA Emőke: *Folytatás vagy újraírás? Kondor Béla illusztrációi Az ember tragédiájához*, IV. Madách Szimpózium, 1996. Balassagyarmat.
3. IMDAHL, Max: *Gondolatok a kép identitásáról*, Athenaeum, 1993. I./4. 112–141. l.
4. KIBÉDI VARGA Áron: *Vizuális argumentáció és vizuális narrativitás*, Athenaeum, 1993. I./4. 166–180. l.
5. BÉCSY Tamás: *A dráma esztétikája. A dráma műneme és műfajai*, Bp., Kossuth, 1988. 33. l.
6. BÉCSY Tamás: *A drámamodellek és a mai dráma*, Akadémiai K., 1974. 34. l.
7. THOMKA Beáta: *Térlátás, belső táj, tartam*, in: *A századvég szellemi körképe*, szerk. Sándor Iván, 1995.
8. Uo.
9. BÉCSY Tamás: *A dráma lételméletéről*, Akadémiai, 1984. 204. l.
10. BÉCSY 1988. 76. l.
11. Max Imdahl a kifejezéseket az épületek és képek viszonylatában használja. I. m.

II.

Élet – életmű – utóélet

Asztalos Lajos

Az ember tragédiája spanyol, portugál és készülő galego változatáról

A társaság tavaly októberi tanácskozásán már szóba került *Az ember tragédiája* galego nyelvű változata. Pontosabban az, hogy elkészül. Most örömmel számolhatok be arról, hogy hozzáláttam. De talán helyesebb lenne azt mondani, hogy belevágtam. Akár egy nagy kalandba. Mert amikor Andor Csaba barátom buzdítására úgymond hirtelen ötlettel elvállaltam ezt a munkát, csak gyanítottam, de nem tudtam, mi vár rám. Néhány vagy éppenséggel néhány tíz oldalas anyagot már volt alkalmam galegóra, spanyolra átültetni, de azok más jellegűek voltak. Sajnos, amint gyakorta megtörténik, az örömből ezúttal is némi ürmösödés keletkezett. Nevezetesen az, hogy az előre nem látott, mondjuk így: nehézségek miatt a munka a vártnál, a kelletténél lassabban halad.

Talán azzal kellene kezdenem, hogy ezúttal sem a mű eszmei, verstani stb. elemzése, netán a szerző életének, munkásságának bemutatása a célom, természetesen nem lehet az. Fordításról lévén szó, a munka menetéről, az ennek során fölmerülő kérdésekről kell szólnom.

Természetesen más az, ha idegen nyelvből magyarra, és megint más az, ha a sajátjából más, vagyis idegen nyelvre fordít az ember. Az első esetben a fordító előnye, hogy saját nyelvét jól ismeri, hátránya viszont, hogy kevésbé ismeri azt, amelyikből fordít. A legjobb persze, ha a fordító, azonkívül, hogy a másik nyelven is kitűnően beszél, ír, ismeri a népmesék, a Biblia, a napilapok, a villamosjegyek, a falragaszok, meg minden egyéb szövegét, ha pedig nagyobb lélegzetű műről van szó, a helyszínt is. A valóságban azonban ebből több minden csupán elérhetetlen vágy marad. Ha a sajátjából fordít, nagy előnye, mint jelen esetben is, hogy ezt ismeri. Különösen akkor előny ez, ha egy több mint száz évvel ezelőtt keletkezett műről van szó, amelyeknek a nyelve, ha csak bizonyos mértékben is, de régiesebb, vagyis eltér a

maitól. Elengedhetetlen azonban a másik nyelv alapos ismerete. Ennek ellenére a fordítást át kell néznie egy olyan valakinek is, akinek az a bizonyos nyelv, amire a műt átültette, az anyanyelve. Ezt Rónai Pál is megtette, amikor *Az ember tragédiáját* portugálra fordította, annak ellenére, hogy akkor már több mint harminc éve Brazíliában élt.

Költeményről lévén szó, óhatatlanul fölmerül a kérdés, mit tegyen a fordító? Mihez ragaszkodjék inkább? A külalakhoz, vagyis ebben az esetben a vershez, s olyan engedményeket tegyen, amelyek esetleg cikornyássá tennék a szöveget, nehézkessé, vagy pedig tekintsen el ettől, s a mondanivalót helyezze előtérbe? Az eszményi megoldás nyilvánvalóan az lenne, ha e két igényt egyeztetni lehetne. A két nyelv, mármint a magyar és a galego, azonban eltérő. Verstani szempontból mondhatni alapvetően. Mert miközben a magyar költészetben az *ütemhangsúlyos* – vagyis amikor az ütem olyan kötött szótagszámú szövegegység, amelynek határait szünetek (sorkezdetek–sorvégek, illetőleg sormetszetek) jelzik, s amelynek az ütem élén álló szótagja hangsúlyos –, és az *időmértékes verselés* – ennek ritmusát az adja, hogy szövegében olyan egységek ismétlődnek, amelyekben a szótagok időértéke van meghatározva: ezek a legtöbb esetben ún. verslábak, amelyek közül a legismertebb a jambus (egy rövid, egy hosszú szótag), a trocheus (egy hosszú, egy rövid), anapestus (két rövid, egy hosszú), daktilus (egy hosszú, két rövid), helyettesítőként a spondeus (két hosszú) és a pirrichius (két rövid szótag) –, továbbá a *szimultán vers* – amelyben mind az ütemhangsúlyos, mind az időmértékes vers ritmusa érvényesül –, a spanyolhoz és a portugálhoz hasonlóan, a galegóban a *hangsúlyváltó verselés* a használatos – e nyelvekben a szavaknak nem mindig az azonos sorszámú szótagja hangsúlyos, ahogyan a magyarban mindig az első, azaz a hangsúly helye szavanként eltérő. Ez a sajátosság igen megkönnyíti azt, hogy a költők olyan időmértékes verseket írjanak, amelyekben a rövid szótagok helyén hangsúlytalan, a hosszú szótagok helyén hangsúlyos szótagok álljanak.

Mínhogy Madách művében a mondanivaló a lényeg, a külalaktól el lehet tekinteni. Valójában ezt teszi a spanyol meg a portugál változat is. Ez a megoldás tűnik a legmegfelelőbbnek a galego változat

esetében is. Van még egy szempont, ami ugyancsak elgondolkodtató. Mégpedig az, hogy a magyar nyelv mondhatni tömörebb, mint a galego, a spanyol, a portugál. Ebből a szempontból a spanyol változat (*La tragedia del hombre*, Virgilio Piñera fordításában, az eredetivel egybevetette Tóth Éva, La Habana, 1978) olyan „bőbeszédű”, hogy nem egy esetben Madách egy sorából két spanyol sor lett. Meglehet, ebben az is közrejátszott, hogy a fordító nem a magyart, hanem a francia változatot ültette spanyolra. Ami a lényegen persze nem változtat. A portugál ennél tömörebb, de az eredetinelé kevéssel hosszabb (*A tragédia do homem*, Rónai Pál és Geir Campos fordítása, Rio de Janeiro, 1980).

Például az *ő az erő, tudás, gyönyör egésze* (első szín, Angyalok kara, ötödik sor), a spanyol változatban két: *En Él toda ciencia se funda, / toda fuerza y felicidad!* „benne alapszik minden tudás, / minden erő és boldogság, öröm”, a portugálban másfél sor lett: *Ele é Todo-Poder, Todo-Saber, / Todo-Prazer* „ő mindenható, mindentudó, / minden öröm, élvezet”. A magam részéről arra törekedtem, hogy amennyiben csak lehet, ezt elkerüljem. Így a galego változatban ez *Toda a forza, o saber, o prazer el é* „minden erő, tudás, öröm, élvezet ő”.

Mindebből az is kiderül, hogy a fordító, a maga, és mondanom sem kell, az illető nyelv lehetőségei szerint adja vissza az eredetit. Így lesz a magyar *gyönyörből* a spanyolban „boldogság”, „öröm”, a portugálban „öröm”, „élvezet”, a galegóban ugyanez. A fordító ugyanakkor néha a jobb, a talán művészibb értelmezést tartva szem előtt, saját belátása szerint ülteti át saját nyelvére az eredetit. Például a *Néhány feregben öntudatra kél, / Míg minden megtelt, míg minden kihült, / És megmarad a semleges salak*. (első szín, Lucifer) a spanyol változatban *¿Que la conciencia, un día, se cuela / en unos cuantos gusanillos? Eso no dura / más que el tiempo de un chispazo. Luego todo se hiela / y vuelve a hacerse inerte como antes* „hogy az öntudat, egy nap, beoson, besurran / néhány feregbe? Ez nem tart / tovább, mint egy szikra. Azután minden megfagy / és élettelen, közömbös lesz, mint azelőtt”. Ugyanez a galego változatban *E nalgunhas vermes toman conciencia, / Ata todo se enche, se arrefria, / E fica só a esco-*

ura neutra. „és néhány feregben öntudatra ébred, / míg minden megtelik, kihül / és marad csupán a semleges salak”.

Vannak azonban az eredetit jobban megközelítő megoldások is. Például a *Be van fejezve a nagy mű, igen. / A gép forog, az alkotó pihen* (első szín, Az Úr) spanyolul *Sí, la gran obra está terminada. / He ahí la máquina lanzada. / El creador puede descansar*. „igen, a nagy mű be van fejezve, / íme, a gép el van indítva. / Az alkotó pihenhet.”, portugálul *Enfim, a grande obra está acabada: / a roda gira e o Criador descansa...* „végre, a nagy mű be van fejezve: / a kerék forog, s az alkotó pihen...””, galególul *A grande obra, si, está acabada. / A máquina marcha, o creador descansa*. „a nagy mű, igen, be van fejezve. / A gép jár, működik, az alkotó pihen”.

Még lenne egy kérdés. Az, hogy az eredeti szöveg, amint köztudott, mintegy másfélszáz évvel ezelőtt keletkezett. Ugyancsak eszményi lenne, ha a fordítások ezt is visszaadnák. Vagy visszaadhatnák. Ezzel a lehetőséggel az átültetők gyakorlatilag nem élnek. Ezt tették a spanyol, a portugál – és föltehetően a többi – változat készítői is. A galego esetében ez külön nehézséget okozna. Régies galegóra ugyanis nem lehetne fordítani, mert az egységes galego irodalmi nyelvet csak az elmúlt másfél-két évtizedben dolgozták ki. Ha a fordító netán mégis effélére vállalkozna, valamelyik, a múlt század második felének elején, az írók által használt galego tájnyelvet kellene kiválasztania. Ami viszont eleve értelmetlen lenne.

Föltétlenül meg kell említenem, hogy a magam részéről a Bene Kálmán által gondozott, teljes szöveget ültetem galegóra. Ezúton is köszönöm, hogy hozzájuttatott igényes munkájához. Ha a fordítás elkészül, elejére előszó is kívánczok, amiből a galego olvasó megismerheti a *Tragédia* magyar irodalomban betöltött kiemelkedő szerepét, jelentőségét, a kort, amelyben keletkezett, nemkülönben a szerző életét, megtudhatja azt, miért magyar ez a mű, ha egyetlen magyar szereplője sincs. A galego olvasók számára talán nem lenne érdektelen közölni ugyanakkor azt is, hogy Madách műve eddig hány nyelven jelent meg. E téren Andor Csaba barátom – akár egyebekben – minden bizonnyal segítségemre lesz.

És akkor a csillagászok által fekete lyuknak nevezett, láthatatlan csillaghoz hasonlított magyar irodalomból – amely csillagot hatalmas tömegvonzása miatt a fény sem tud elhagyni – egy újabb fénysugár jut ki. Persze nem a világegyetembe, csupán az európai, az ibériai Galiciába.

Sebené Madácsy Piroska

Madách és George Sand

Amikor az első, George Sand XIX. századi magyarországi recepciójáról szóló francia nyelvű tanulmányomat (1977-ben) elkészítettem, nem is sejtettem, hogy 20 évvel később is lesz mondanivalóm ebben a témában.¹ A befogadáselemzés első változata az írókkal való találkozást – Széchenyi, Eötvös, Vörösmarty, Toldy, Petőfi – és főleg az olvasóközönség vizsgálatát jelentette. George Sand, a század egyik legolvasottabb és legtermékenyebb, legtöbbet ócsárolt és legtöbbször félreismert francia írónője, a romantika megtestesítője, nagyon is foglalkoztatta a magyar közvéleményt.

Idézzük fel röviden a XIX. századi befogadás ténszerű változásait. Mielőtt az első Sand regény (*Lélia*, 1842) magyar fordítása megjelenik, a sajtó már többször foglalkozik az írónővel. Elsőként a **Figyelmező**, az **Athenaeum** társlapja értékeli George Sand: *Mauprat* című regényét, s fel kell figyelniük a dátumra – 1837. Vörösmarty gondosan kiválogatja a kor leghaladóbb francia íróit, hogy ismertesse a Tudományos Gyűjtemény köteteiben Béranger (1831), Victor Hugo, Lamartine (1830) munkásságát. S így kerül sor George Sandra az **Athenaeumban** (1837). Természetesen a korabeli magyar sajtó Sand-képe nem ilyen egyértelműen pozitív.² A pletykarovatok sokat foglalkoznak Sand kalandos életével is, s nevezik őt „*elhíresült asszonynak, sphynx-fajú, könyvészi hermafroditának, érdekes tüneménynek, mely férfi öltönyben, szipával szájában, mint író nő lépett fel*”, s ki nem képes az emberi szerelemre, csak „*oroszlán és tigris-érzelmekre*”. A fent említett „kritikai” megjegyzések ellenére az 1840-es években megjelennek a további Sand fordítások. A *Lélia* után 1843-ban az *Indiána*, 1844-ben a *Metella* és a *Leone Leoni*. E regényekben Sand elsősorban a nő érzelemhez és élethez való jogait hangoztatja, ugyanakkor elárulja kétségbeesett boldogságkeresését, azt, hogy az író nő a „szabadszerelmben” éppolyan boldogtalan, mint a házasságban. E

művek még inkább fokozzák a George Sand alakja köré font itthoni „mítosz”-t.³

Sand népszerű a magyar női olvasók körében, sőt sokan utánozni kezdik. Köztük Szendrey Júlia, Petőfi későbbi felesége, hogy kitűnjön a szelíd, naiv, angyali szépségek közül, haját George Sand módjára rövidre vágatja, érzelmes Chopin-etűdöket játszik, s titokban verseket és naplót ír. ...Az igazi Sand kultusz nálunk a század második felében tetőzik, amikor mind a romantika, mind a népiesség másodvirágzását éli. Az író utópiája, naiv hite a nép még a század vége előtt bekövetkező vértelen győzelméről, éppen megfelelő gyógyír lehet az osztrák terrortól megfélemlített magyar olvasónak. Sand, aki sokáig elretentő tabu volt, az önkényuralom éveiben divatos regényíróvá lesz.⁴

A hazai Sand recepció e rövid rezüméjéből is láthatjuk, Sand egzotikus alakja nagyobb sikert aratott nálunk, mint művésze. Kritikusaink meg sem próbálták igazán értékelni, legnagyobb íróink pedig valahogy idegenül, értetlenül állnak vele szemben, bár nem vitatják nagyságát. Eötvös nagyra tartja filozófiáját, eszméit, Vörösmarty a legnagyobb romantikusok közé emeli, Széchenyi *Naplójában* említi, hogy az 1830-as években már olvasta az *Indianát* és a *Léliát*. Petőfi többször is hangsúlyozza, hogy Sand az új világ csodája, bámulja, talán imádja, ám de nem szereti, sőt, a férfinak való társadalomelemző regények helyett a konyhába és kertbe, házimunkába való visszavonulást ajánlja neki.⁵ Csodálat tehát, értő elemzések helyett. Talán az egy Madách az, aki mélyebbre merül, és merészebb tanulmányt ír róla.

Miután csak az irodalmi folyóiratokat vizsgáltam, elsiklottam egy Sand-művet analizáló Madách-tanulmány fölött, mely csak később került elő és 1914-ben publikálták.⁶ Vajon miért ír Madách éppen George Sandról, és éppen a *Léliáról* regényelemzést, talán a század egyik legeredetibb magyar kritikáját Sand kapcsán? (A többi cikk főleg átvétel, fordítás francia és német újságokból). A válasz kézenfekvőnek tűnik: mert ez volt az első Sand-regény, amely 1842-ben Récsi Emil fordításában Kolozsvárott megjelent,⁷ s mert érdekelt a nőkérdés, a nő hivatása, sorsa, egy „nőíró” műve, és a regény témája: maga a szerelem.

Valljuk be, Madách sem volt szerencsés a szerelemben. 1845 és 54 közötti, balul sikerült házasságában megismeri annak minden örömet és bánatát, átéli a nővel való kapcsolat boldog, de gyötrelmes változatait is. Tudjuk, Fráter Erzsébet szép, kacér, pazarló, mulató, ideges és elégedetlen, a szigorú tradíciókat elfojtott szenvedélyessége nem viseli el. Barta János szerint a baj hasonló lelki alkatukban rejlik, mindketten a hanyatló kor, kimerült családok lelkibetegségében szenvednek: az átélő képesség erős csökkenésében és sóvárognak egy más élet után, ugyanakkor nincs bennük igazi közösségi élmény. Erzsébet nem él át a külvilágban mélyebb értékeket, ugyanakkor nem képes helyzetéből, családi kapcsolataiból fakadó feladatokat, kötelességeket sem felismerni. E tekintetben férje magasra felelt áll, benne a házasság határozottan napfényre hozott jelentős erkölcsi erőket, és önmagán túlmenő parancsok elismerését.⁸ Végül is ez a szerelem, amely Madáchot igazi költővé teszi, és ez a lelki trauma, házassági válság, amely a földön élő, gondolkodó-filozófikus nagy író kiérleli. Romantikus valóságadata átalakul, szembenéz a földi létezés erkölcsi erőivel, meg akarja azt érteni az állandó küzdelemmel együtt. Férfi és nő sorsa, de magasabb szempontokból, már érett személyiséggel vizsgálva. Válsága éveiben rengeteget olvas, könyvtára rendkívül gazdag, francia és német filozófiai műveket ismer meg, ez viszi a kételkedés felé, de a metafizikai tudóság felé is. Miért vagyunk a földön? Intellektuálisan és nem érzelmi alapon él át mindent, s majdnem egyidőben születik meg az európai irodalom két legnagyobb emberiség-ábrázolása: Hugo: *Századok legendája* 1859, és *Az ember tragédiája*: 1860.

Szilárdabb, józanabb, megfontoltabb lesz tanulmányaiban is. Valószínűleg ebben az időben olvassa el Sand regényeit is, többek között a *Léliát*. A tanulmány hangneme legalábbis erre utal.

George Sand 1833-ban írja a *Léliát*, ez harmadik regénye (1832 *Indiana*; *Valentine*). Ő is „a század gyermeke” mint Musset. Élete a XIX. század nagy romantikus generációit szimbolizálja, átéli azok reményeit és kríziseit, konfliktusait, fellángolásait és bukásait. Legfőbb eszményei a szerelem és szabadság, mint Petőfinek. Származása (arisztokrata apa, plebejus anya) ambivalens helyzetet teremt számá-

ra. Az angol nővérek kolostorában nevelkedve, már ####rebellis#### szerepet játszik – ír és Molière-darabokat rendez. 1820-ban olvassa Pascalt, Shakespeare-t, Chateaubriand-t és Byront, és férfiruhában lo-vagol. 1822-ben férjhez megy Casimir Dudevant-hoz, gyermeket szül, de főleg unatkozik. 1830-tól újabb szerelmi kapcsolatai kezdődnek, például 1830-ban Sandeauval (egyetemi hallgató, akinek nevét aztán írói névként felveszi), majd a szakítás után 1833-ban Musset-vel. 1832-ben kezdődik írói pályája, regényeiben a nő helyzetét elemzi, és új formában mutatja be „az erkölcsi szenvedést”.⁹

A nő szerepe tehát Madáchot is foglalkoztatja. Nem csak *Az ember tragédiájának* Éva átváltozásaiban, de tanulmányaiban, székfoglaló beszédeiben fő témaként szerepel: *A nőről, különösen esztétikai szempontból* (Székfoglaló értekezés az Akadémián, 1864. ápr. 18.) vagy *Az esztétika és társadalom viszonyos befolyása* (Székfoglaló értekezés a Kisfaludy Társaságban, 1862. ápr. 2.) A Kisfaludy Társaságban elmondott beszéd eredeti címe: *A szép eszméinek befolyásáról az egyénre és az államra*.¹⁰ A társaságban Arany János mutatja be Madáchot rendkívül meleg szavakkal, méltatja a *Tragédia* világirodalmi jelentőségét, és cáfolja a mű pesszimista világnézetét. A tanulmány központi gondolata a szép és a rút megkülönböztetése. Az esztétikai művelődés hasznos mind az egyénnek, mind a társadalomnak. A szép érzékelése egy új világot tár fel előttünk. Az esztétikai művelődés a nemzet túlélése szempontjából is fontos. A kultúra a nemzet kultúrája által marad fenn, a költészet, a festészet, a szépművészet által, nélküle mit sem ér. Az esztétikai befolyás túlnő a szépirodalom határán, sőt befolyásolja a társadalmat: a viselkedést, a szónoki hatást, az emberi szellem felvirágoztatását, a közéletre is hat. Görög példa alapján: valamikor a művész szemtől szemben látta bírálóját, a színházban a közönséget. Mindez alkalmat ad a jelen magyar bírálótára is, Madách elítéli a jelenlegi közönséget és a „koszorú helyett kenyeret” elvet. Végül hozzáteszi: a szépirói remeknek nem lehet más kiinduló pontja és célja, mint maga a szép. Még az erkölcs is csak a szépet szolgálhatja. „A költészet észnek a költészete, és a költészet a szívnek a vallása. A hit és költészet tehát elválaszthatatlan.” Mindebből

ből következik, hogy nem kedveli az újkori romantikus regényt, mely a rút esztétikai kategóriáját is elfogadja.

A nőről, különösen esztétikai szempontból szóló tanulmánya is sok meglepetést tartogat számunkra. Miért ír a nőről? Hozzáteszi, hiszen mindenki csak vele foglalkozik, de mégis e tárgy kimeríthetetlen. „A nő nem csak egyszerűen ember, esetlegesen nőnemű is, mint azt a rideg logika diktálja, de utolsó ízéig egy sajátos valami, – specificen nő.” Meglehetősen bizarr, ahogyan a két nem közötti különbséget taglalja. „A férfi agya két hüvelyekkel nagyobb, mint a nőé, a férfi végtagjai hosszabbak. A nő tetemesebb része van nemi célokra alkotva, vére több, hőmérséklete magasabb, véralkata idegesebb. A nő szívéen keresztül gondolkodik. A szép és rendkívüli erősebben meghatja a nőt, lévén a nő perc-ember, a férfi küzdésre képes, a nő mártír vagy tigris, minden borzasztó látványt élvez, de nincs benne kitartás. Finomabb testalkata révén alárendelt, védelemre szorul. A nő a szerelem megtestesülése és a férfi meghajlik előtte...” A tanulmányból kitűnik, Madách nincs valami jó véleménnyel a nőkről, sőt... Hát még az emancipált nőkről, így George Sandról és nőalakjairól, eszményeiről sem.

Nem csoda, hogy Veres Pálné, a korabeli magyar nőmozgalom egyik kiemelkedő szervezője sértődötten tollat ragad és levelet ír Madáchnak. Két levelét 1864-ben a Koszorúban közzétett székfoglaló hatása alatt írja a költőnek.¹¹ Legjobban azt fájlatja, hogy Madách tudományos képzettségét, humorát éppen az emberiség elnyomott része ellen használta föl. Mi az, amit a nőknek szánnak itt Magyarországon? Az alacsonyabb rendű munka, és nem a szellemi foglalkozás. Maradjon a nő csak alantas helyzetben! Tiltakozik és visszautasítja, hogy a nő nem képes művelődésre, mert más irányba akar fejlődni! Veres Pálné szerint a nők jelenlegi társadalmi helyzete és kiszolgáltatottsága okozza műveletlenségüket, hiszen sem idejük, sem lehetőségük nincs minderre. A férfiak szabadon tanulhatnak, az ezeréves tradíciók adnak nekik teret. A nőknek mindenütt az előítéletekkel kell szembeszállniuk és kötelességeik a családhoz kötik őket. „Én tehát elismerem, hogy tudományos eredményeket nem hoztunk létre, de legyünk igazságosak, ennek oka csupán a szellemi fejlődésünk körüli

egészen különböző eljárásban rejlik.” A nő önként, szeretetből áldozza fel idejét és szabadságát az emberiségnek, bár Madách szerint nem mutathat életében mást fel, mint szeretetet. Ez a szeretet inkább erény és nem hiba tehát. Veres Pálné szerint Madách elfogult és gúnyos, logikátlan fejtegetései nem éppen tiszteletreméltóak... Veres Pálné talán éppen Madách gondolatainak hatására a következő esztendőben felhívást intéz a magyar nőkhöz, eztán műveljék magukat, neveljék a nőket tudományosan is, és hozzanak létre olyan tudományos társaságokat, ahol eszméiket kicserélhetik. Tehát nőegyletet, az ellen a férfi vélemény ellen, hogy a nőnek tudományos műveltsége szükségtelen. Így mondhatjuk, Madáchnak köszönhetően indul el a magyar nőmozgalom a nők művelődéséért, igaz – európai viszonylatban – fél évszázados késéssel. Madách, aki többször is volt Vanyarcon Veres Páléknál, bűnbánóan válaszolgat a hölgynek, sőt még verseket is ír hozzá, vagy egy talányos „képlevet”, és elküldi neki Lélia elemzését, mint egy kiengesztelésül.¹²

Az *Eszmék Léliáról* nagyon érdekes tanulmány.¹³ Hogy elemzői bátorságát érzékeltesse, az elsüllyedt hajót a tengerfenéken feltáró bűvárhoz hasonlítja magát, aki a hajóban rekedt szörnyű rémalakok látán rémulten menekül a felszínre. „Amilyen érzés foghatta el e bűvárt az elsüllyedt hajóban, olyan szállt lelkembe a Lélia olvasásakor. Emberi alakokat láttam mozogni, de mily kísérteties, mily rettenetes azon élet, melynek azok csak művelői.” (563. p.) Az elemzésre kerülő regénynek, a *Léliának* két változatát készíti el Sand (valószínűleg a második változatát fordítja le Récsi Emil), az egyiket 1833-ban, a másikat 1839-ben – mindkettő meglehetősen felháborodást kelt a francia kritika részéről is. Szabados, szinte erőszakos stílussal, túlságos intimitással, szemérmelenséggel és erkölcstelenséggel vádolják. A *Lélia* nagyobb vihart kavart, mint a másik két regénye, az *Indiana* és a *Valentine* együttvéve. Bár a második változat szelídebb feminista szempontból is, ez is szenvedélyes vitát vált ki. Mi lehet ennek az oka? Milyen társadalmi, ideológiai és esztétikai összefüggések befolyásolják Sandot e regény megírásakor?

Ő maga is mély erkölcsi és társadalmi válságot él át, szerelem nélküli házasság, csalódás a hitben, nyugtalanság, állandó ideges vágy és

kielégületlenség emésztí. Szeretne az elvárásoknak megfelelni, de női mivoltában minderre képtelen. E helyzetet szimbolizálja Lélia tehetetlensége. Megállapítja, hogy képtelen válaszolni a valóság főleg masculin kihívásaira. Nem találkozott még Pierre Leroux-val vagy Lammenais-vel, a szocialista és forradalmi eszmékkel, melyek ideológiailag kiutat jelentenének számára. Az utópista filozófiai eszmék a nép által kivívott vértelen forradalomról, majd a negyvenes évek regényeiben tűnnek fel. Már gyermekkorában bizonyos „feminizmus” jellemzi, nagyanyja különösen szabad szellemű nevelésben részesítette, fiúruhában lovagolhatott, és szabadon száguldozhatott a mezőkön, valamint mindent elolvashatott és csinálhatott, ami neki tetszett. Tizenhét éves korában, hogy anyjától szabadulhasson, férjhez megy szerelem nélkül. Párizsban, majd mindent kipróbál, szeretőit úgy változtatja, hogy mind gyengébbek, mint ő, erkölcsileg és fizikailag is. El tudja játszani az anya-szerető, a pártfogó, az ápolónő szerepét is. Talán egyedül De Bourges ügyvéd hódítja meg őt személyiségével, a többiek nem. Egyénisége összetett, ambivalens, gyakran érelemre nem képes, frigid. Megadja magát, de ritkán és nem hosszú időre – vagy inkább uralkodik. Kapcsolatot létesít és szakít. Férfinak öltözik, szivart szív, rövidre vágatja a haját. Ez a magatartás látszat a külvilág felé, belül ő nagyon is asszony, aki boldogtalan, aki szeretne alkotni, megnyilatkozni, de még írni is csak férfi álnéven tud. A szabadság a szerelemben és házasságban számára a legfontosabb. Első regényei erről szólnak. A *Lélia* központi témája a szerelemre való képtelenség, a frigiditás, Lélia szerelmesen vagy anélkül, elátkozott marad sorsában. Számára éppúgy tilos a boldogság, mint George Sand számára. A *Lélia* 1833 májusától jelenik meg a *Revue des deux mondes*-ben. A regény személyiségei az ironó belső énjének dialógusait közvetítik: őszinteség, csalódás, szenvedély, reménytelenség s az akaraterő a válságból való kitörésre, majd mélységes vágy a menekülésre, ez jellemzi Sand lelki alkatát.¹⁴ Valahol tehát hasonlítanak egymásra, Sand, Madách és Fráter Erzsébet, csak éppen ezt nem tudják egymásról.

A *Lélia* első olvasáskor már láthatjuk, hogy különös, kétkötetes vallomásregényről van szó. Meglehetősen vérszegény, in medias res cselekményre épül, három főszereplővel: Stenio, a költő, a tiszta ifjú,

aki tele van várakozással és reménnyel, Lélia, a harmincéves asszony, aki már túl van mindenben, és képtelen szeretni és hinni, kiábrándult a költészetből, a szerelemből, a vallásból, a tudományból és a világ jövőjéből. A harmadik főszereplő Trenmor, a szerencsejátékos, aki ugyancsak megjárta már az élet poklát, a fegyházat, elmúltak szenvedélyei, és csak él, cél nélkül e világban. A társadalmi kizsákmányolás és igazságtalanság az oka a szereplők végzetének, akik csak sodródhatnak, feltarthatatlanul, egy közös megoldás, a halál felé, mely majd felszabadíthatja őket. A regény vallomásai – Trenmoré, Léliáé, Stenioé mind Sand vallomásai, aki már most, nagyon fiatalon eljutott a spleen állapotáig, tervek és vágyak nélkül él, álmait elvesztette, a szerelemből kiábrándult, mindenben kételkedik: a barátság hideg, a vallás hazug, a költészet, a szerelem szertefoszlott. Lélia és a körülötte, vonzásában, mint lepkék a fény körül, hiába keringő férfiak, keresik a megoldást, a vigasztalást: a magányban, a természetben, az olvasásban, Istennél. Ám minden hiába, ebben a világban a tettnélküliség, az értéknélküliség, az erkölcstelenség, a háború, a betegség, az anyagi erő uralkodik, ahol a tudomány már felesleges és a költő hiába alkot. A romantika kiábrándultsága annyira teljes e regényben, hogy akár Byron, Musset, Lermontov, Vörösmarty is írhatta volna. Ami mégis különleges, és ami Madáchot is megérintette, az szerintem a főszereplő alakváltozásai, kiismerhetetlensége és a szerelem variációi. Lélia oly titokzatos, oly hideg, álmodozó és szomorú, teste gyönyörű, de szeretni képtelen. Érzelmileg már halálraitélt, de még játszik áldozataival, angyalként vagy ördögeként, hideg szoborként vagy vágyódó nőként, dönti romlásba őket. Sand is felteszi a kérdést: mire való a nő?! Csak az érzékek kielégítésére, vagy lelki szerelemre, anyaszerpre is? Minden nő ártatlannak és szépnek születik, de a társadalom, a világ hazugságai mindent megmérgeznek. Lélia feláldozta magát egy férfiéért, ki őt kinevette, aztán már nem képes többé igaz érzelmre, csak pusztítani tud. Végző soron Lélia nem találja meg a kiutat ebben a világban, csak a túlvilágban, a halálban. Madách nem képes azonosulni ezzel az állásponttal, számára e regény alakjai, az élet leplezetlen boncolása elfogadhatatlan (ne felejtjük el, Petőfi is ezt vetette Sand szemére) „hogyan létez, vagy létezhet ilyen világ, elismerem, de

hogyan festeni lehessen művészetben, tagadom.” (564. p.) „Emberi alakok helyett kísértetek e regény szereplői, csupa örült, beteg lélek, akik gyötrik egymást, szenvedélyeikkel üldözik, s mi csak, t.i. az olvasó, összecsapjuk kezünket, miért történik ez?” (564. p.) A motiváció hiánya bántja Madáchot, a hősök cselekedetei, viselkedésük lélektanilag nem megokolt, jellemük kidolgozatlan. Tragikomikus mindaz, mi történik s mi nem tudjuk, sírjunk-e vagy nevéssünk. „Zrínyi Miklós halálának motívumául tegyük a haza helyett egy agarat, melyet mind e két fél bírni óhajt, és nevetségessé lesz.” „Lélia és Stenio lemondását nem bírjuk motiválni semmivel, s így ha oly véghetetlen szomorú nem lenne, rendkívül nevetségessé válik.” (566. p.) A legnagyobb probléma számára Lélia hideg szépsége, ki gyötri és játszik Stenioval, mint macska az egérrel, mielőtt megölné. Nincs magasabb cél előtte, nem érez többé, és a legszentebb érzelmeket csak hazudja. Lélia s általa Sand minderre nem képes, nem érti hát őket Madách, mert mint férfi őket nem tisztelheti. (Célnélküliségük, öncélú pusztításuk megmagyarázhatatlan). A romantikus iskolával szembeállítja a klasszikusokat, például Shakespeare-t, aki mégsem csupa örültből alakítja műveit, Hamlet mellett ott van Ophelia, Lear mellett a kedves, jó leány. Hibásak tehát a jellemek, a cselekmény és a szerkezet, és esztétikailag is sok a „kinövés” ebben a regényben. Madách a „szépet” keresi minden műben s nem a morált. „Ez csak annyira szükséges benne, amennyire ha morális érzületünk sértetik, a rútnek érzése fog el.” Tolnai Vilmos szerint Madách, az esztétikus mögötte marad a költőnek, hiszen a rút nem a szép ellentéte, nem esztétikai, hanem morális fogalom, legalábbis eredetére nézve.¹⁵ Madách Magnussal, a bűnös pappal, a vallás képviselőjével sem tud kibékülni „a vallás éppolyan eszme, mint a szerelem, amint a szerelem csakugyan a szív vallásának mondható” (567. p.) „E kettő küzd Magnusban, de e küzdelem pszichológiailag megokolatlan és végkifejlete (Magnus öli meg Léliát) sérti az esztétikai hatást. A jellemek általában nem elég eredetiek, élettelen figurák érdektelen küzdelme, vagy ###személyesített eszmék élettől idegen világa” – ez az újromantika Madách által kárhozott irányzata. A tanulmány befejezésében újra visszatér az indító hasonlathoz: a romantika vonzása olyan, mint ahogy az örvény vonz-

za a hajót, benne sötét van, s az élet ott halál, mint az elsüllyedt hajóban. A jótékony nap világa alá tehát ajánlatosabb visszatérnünk. A romantikus Madách elítéli így a romantikus Sandot, bár egyes részek stíluszépségét nem vonja kétségbe.

Konklúzió: e tanulmány tehát, mint említettem, diszkrét levélfórmában íródott Veres Pálnéhoz, valószínűleg az 1860-as évek elején. Sikerült-e kiengesztelni barátnőjét (barátságuk a 40-es évek végétől Madách haláláig tartott), s meggyőzni arról, valójában már modernebb lett gondolkodása a nők tekintetében? Nincs rá adatunk, a válaszlevél nem került elő. De végső soron, akaratlanul is Madáchnak köszönhetően indult el Magyarországon a nőmozgalom Veres Pálné felhívására.

A *Léliáról* szóló elemzés kiegészíti és kiteljesíti Madách esztétikai tanulmányainak sorát: elveit a nőkről szólva Lélia ürügyén, mintegy megerősíti és összefoglalja. Számára a nő az életnek költészete, az élet lényegét pedig a nő a szerelemben, az anyaságban teljesítheti ki. Idézzük Madách szavait: „Nélkülük a nő színetlen, illat nélküli virág...” (565. p.)

Jegyzetek

1. MADÁCSY, Piroska: *George Sand et les Hongrois*, Acta Romana, Tomus 4., Szeged, 1977.
2. *Románok*. Georg SAND: *Mauprat*, Figyelmező, Pest, 1837. 24. sz. 368–369. l.
3. *George Sand (Madame Dudevant)*. Németből fordította D. I. Tudománytár, Literatúra, 1841. V. kötet.
4. V. ö. MADÁCSY Piroska: *George Sand és Magyarország*, ItK 1979/3. 292–297. l., MARTONYI, Éva: *George Sand et les Hongrois*, in: *George Sand et l'étranger*, Studia Romanica, Debrecen, 1993. 272–280. l.
5. PETŐFI Sándor: *Úti levelek Kerényi Frigyeshez, 18. levél*, in: *Petőfi összes művei*, Akadémiai, Budapest, 1956. 74. l.
6. MADÁCH Imre: *Eszmék Léliáról*, Országos Nőképző Egyesület Évkönyve az 1912/1913-as évről, Budapest, 1914. Pallas Nyomda, 132. l.
7. *Lélia*, regény Sand Györgytől. (Dudevant-né). Franciából Récsi Emil (két kötetben). Kolozsvárt, özvegy Barráné és Stein kereskedésében, 1842.
8. V. ö.: BARTA János: *Madách Imre*, Franklin Társulat kiadása, Bp., 1943. 68–69. l.
9. V. ö.: *George Sand*, Magazine Littéraire, janvier 1992. p. 18–20.
10. HALÁSZ Gábor (szerk.): *Madách Imre összes művei II.*, Révai, Bp., 1942. *Tanulmányok*, 569–582., 583–603.
11. RUDNAY Józsefné–SZIGETHY Gyuláné: *Veres Pálné élete és működése*, Bp., Athenaeum, 1902. Veres Pálné levelei Madáchhoz, 130–135. l.
12. V. ö.: Özv. RUDNAY Józsefné VERES Szilárda: *Emlékeim 1847–1917*, Bp. Madáchról és édesanyjáról írt sorai. Madáchot 1854 és 64 között szoros barátság fűzi Veres Pálnéhoz. Radó György 1855 körülre teszi a tanulmány keletkezését (RADÓ György: *Madách Imre. Életrajzi krónika*. Salgótarján, 1987. 208. l., mert Madách és Veres Pálné barátsága ebben az

időszakban kezdődik. Véleményem szerint azonban a tanulmány megírása későbbi időpontra tehető, ugyanis szoros eszmei kapcsolat mutatható ki esztétikai székkfogaló beszédei és a Sand-tanulmány között, melyeket a 60-as évek elején írt.

13. In. HALÁSZ Gábor (szerk.), i. m. *Eszmék Léliáról*. 563–568. l.
14. V. ö.: CHONEZ, Claudine: *George Sand et le féminisme*, in: *Europe, mars 1978*. p. 75–79., JOHNSON, Irène: *Effets de mobilité et de paradoxe dans Lélia*, in: *George Sand et l'écriture du roman*. Université de Montréal, 1966. p. 210–213.
15. TOLNAI Vilmos: *Madách Sand: Lélia c. regényéről*, Budapesti Szemle, 1914. Vegyesek, 738–739. l.

Berényi Zsuzsanna Ágnes

Madách és a szabadkőművesség

A szabadkőművesség gyökerei a messzi ókorba nyúlnak vissza. A platóni és pitagoraszi filozófia, az eleuziszi és más misztériumok, az Izisz- és Ozirisz-kultusz nyomai megtalálhatók benne, de többek között a druida papok és kereszteslovagok hagyományai is továbbélnek a szabadkőművességben. Számos egyéb vonás is tükröződik még benne. Mindenesetre egyik alapvető jellemzője a szabadkőművességnek a filozofikusság. A római korporációk, majd a közvetlen elődjüknek tekintett középkori templomépítő céhekből is akkor alakult szervezetté, amikor a kétkezi munkától elszakadva szellemi tevékenység foglalkoztatta a kőműveseket, az úgynevezett „elfogadott” kőműveseket (accepted masons).

A szabadkőművesség a 18. században alakult szervezetté Angliában. Ekkor alakították meg 1717. június 24-én Londonban Anglia Nagypáholyát. A feltörekvő polgárság mozgalmaként a gazdasági téren elért helyzetüket kívánták biztosítani a társadalomban is. A helyzetükből adódóan lelkes támogatóra, sőt zászlóvivőre talált bennük az emberi egyenlőség eszméje, a születési előjogok elleni harc, a szabadság gondolata és a testvériség. Az 1738-ban készített, összeállítójáról „andersoni” alkotmánynak nevezett szokásgyűjtemény kimondja, hogy minden páholytag egyenlő fajra, nemzetiségre, bőre színére, vagyónára, vallására és minden másra való tekintet nélkül. A tagok számára kötelező a Legfelsőbb Lénybe vetett hit, de a vallása bármilyen lehet kinek-kinek. Megtisztelő kötelessége a tagoknak a haza szolgálata. Szabad, jóhírű férfiak gyülekezete a szabadkőművesség, rabszolgákat és nőket kizár a sorából. A mozgalom hamar, még a 18. század során elterjedt egész Európában, majd Amerikában, az angol gyarmatokon, Franciaországban, Európa más országaiban és az egész világon. A páholy tagjai fejedelmek, tudósok, a kor jelesei lettek.

Magyarországon elsőként Brassóban alakult páholy, „A Három Oszlophoz” címen. Ezt megelőzően csak külföldi páholyokba, első-

sorban Bécsben és Prágában léphettek a magyar szabadkőművesek. A Felvidékre északról, Csehországból és főként Lengyelországból érkezett a szabadkőművesség már a XVIII. században. A költő nagyapja, Madách Sándor is szabadkőműves volt. Fontos feladatot látott el, a Martinovics-per védőügyvédeként.

A költő diákévei során találkozott a szabadkőművesség eszméivel. Az olvasmányai között is számos szabadkőműves szerző volt: Kölcsey Ferenc, Victor Hugo, Eugene Sue – kedvence a *Párizs rejtelmei* című műve – alkotásai. Victor Hugo lett költői példaképe.

Könyvtárának jegyzékét fia, Madách Aladár állította össze. Az 1015 tétel között az utolsó ötvenet „Freymauer könyvek” címen jegyezte be. A többi mű között is számos szabadkőműves szerző, sőt szabadkőműves tárgyú mű található. A jegyzék feldolgozását szabadkőművesi szempontból külön tanulmányban végzem el.

Egyetemi társai között is nem egy később a szabadkőművesek közé lépett, köztük gróf Andrássy Gyula, a későbbi miniszterelnök. A nemzeti érzés, felfogás, mely a kort jellemezte, így Madáchot is – ugyancsak szabadkőműves jellegzetesség. Ezek az akkori diákok a szabadelvűséget és a haladást az iskolapadokban megtanulták. Az egyetemen franciás szellem uralkodott. A diákokat megérintette a francia forradalom, szóbeszéd tárgya lett a felvilágosodás eszmerendszere. Olvasták, népszerűsítették, vitatták a forradalmat előkészítő szabadkőművesek műveit, Voltaire-ét, Rousseau-ét, Diderot-ét és a többiekét.

Madách Sréter János alispán mellett joggyakornok. Sréter felvilágosult, a visszasságokat élénken bíráló egyéniség volt, akinek családjában Sréter Adolf szabadkőműves, a losonci „Phönix” páholy tagja. Természetesen ilyen irányban kellett Madáchra hatnia. Utódának Fráter Pálnak a családjában is volt szabadkőműves, Fráter Zsigmond és György személyében. Fráter Pál unokahúga lett később Madách felesége.

A szabadkőműves Schedius Lajos és Szemere Pál is résztvevője annak a bizottságnak, amelyben a Kisfaludy Társaság pályadíjáról döntöttek. Ebben Madách *Művészeti értekezés* című műve nem nyert díjat. Ámde pályamunkájában már megfogalmazódtak a szabadkőmű-

ves gondolatok. Jellegje is ilyen, a szabadkőműves Kölcseytől vett idézet: „A nemzeti költészetnek a nemzet kebelében lehet és kell szárnyra kelni.” (1842. nov. 16.) A drámaíró feladata népszerűsíteni az erőszak s hanyagság által elnyomott elveket, írja a pályázó. A felvilágosodás elveire utal: „A nemzet múltát jelenével összekötővé lelkesítő történetet hozni föl a honfi elébe.” Az örök küzdelmet ábrázolni, melyet a sorssal vív az ember. Minden művészet célja, hogy tárgya a „szép és nagyszerű eseményét érvényesítse”, a „szép és nagyszerű iránt tisztelet töltse el” az író, mintha csak a szabadkőművesek harmadik alapelvét, a „Szépséget” nevezné nevén. Ugyanebben az évben kapta az ifjú Madách a feladatot, hogy Nógrád megye közigazgatási helyzetéről készítsen beszámolót. Lelkiismeretes tárgyilagosággal leplezi le a megyei élet visszasságait, a javítani akarás elszántságával, szabadkőművesi elhivatottsággal. A reformokat nem készíti el az erre megalakított bizottság, a pereket elhúzzák a gazdag alperesek érdekében, a börtönök helyzete egészségtelen, a sikkasztások, pontatlan pénztárvezetések napirenden vannak.

Lónyaynak írt levelében örömeinek ad hangot azért, hogy a közteherviselés kimondásában neki is része volt. Mi ez, ha nem a szabadkőműves egyenlőség gondolatának kifejeződése? Éppen ezért a tettért a magukat liberálisoknak valló csoport akarja megakadályozni Madách kinevezését. Madách a megyegyűlésen is a szabadelvű javaslatok mellett tör lándzsát. Esküdszék, népképviselőt bevezetését javasolja 1848. márciusa előtt. A halálbüntetés eltörlése mellett érvel, javasolja a szabadkereskedelmet, a reverzális eltörlését a házasságkötéskor.

1859-ben *A civilizátor*ban az emberi egyenlőség eszméjét fejt ki, a nemzetiségek egyenlőségében. A testvériséget élteti. Összefogást hirdet a zsarnok lerázására. A természettudományok iránt érzett érdeklődése is a szabadkőművesség vonása. Pozitivizmusa hatott rá.

1860-ban készült el a *Tragédia*. Arany János szerepe igen fontos volt ebben. „Szabadság, kereszténység, tudomány, szabad verseny” – ezeket az eszméket jelöli meg műve fő gondolataiként a szerző. – Ezek egyben a szabadkőművesség pillérei is. A mű egyes színei a szerző szándéka szerint egyben a hős belső fejlődését is bemutatják. –

Még egy szabadkőművesi vonás, a fejlődés. A Tragédia egésze szabadkőművesi mű.

Legszembeötlőbbek a formai jegyek, a hármas szám ismétlődése. Ádám, Éva, Lucifer hármasa, a Szentháromság, a három angyal, Gábor, Ráfael, Mihály. A három erény, az Eszme, az Erő, a Szépség dicsőítése. Az angyalok kara is három fogalmat dicsőít, az Erőt, a Tudást és a Gyönyört. – A szabadkőművesek három alapfogalma, a Bölcsesség, Erő, Szépség megfelel ezeknek. Ez a hármasság visszatér az egész mű során. A kezdő jelenet emlékeztet a páholy megnyitási szertartására. A Kepler-jelenetben a tanítvány így szól: „Felfogni mindent és élvezni jobban, uralkodván felsőbbtség érzetével”. Kepler elutasítása is hármas: „Uralmat kérsz, élvet és tudást!”

Ádám az Űrben szomorú, hogy mi minden elmaradt mellőle. Lucifer még sorolja: „Először a báj vesz el”. Lucifer, kinek bírálata a lényege (1. szín). Értelme kacag, hol a szívek megrepednek. Ádám szelleme a „nyugtalan erő”, nem hagyja pihenni (7. szín). Éva „Virág legyen, de szép – ez érdeme” (4. szín). A nő az eszmény, a megtestült költészet (4. szín). – Az isteni hármasság három részre szakad; így oszlik meg a három főhős között.

A szabadkőműves Hegel dialektikája már a kezdő jelenetben jelen van. Lucifer részese a teremtésnek. Kikövetelte magának az almafát. Az első emberpár önként megy ki az Édenből. Ádámot az erő, Évát a jószág és a szépség irányítja, az őstermészetük. A „világ” jelentése a család és a tulajdon intézménye. Ezek fejlődnek majd hon és iparrá, „szülője minden nagynak és nemesnek és felfalója önnön gyermekének”. Ezek is szabadkőművesi gondolatok. Ellentétek jelennek meg a történelmi színekben is. Az egyiptomi színben a „mindenki egyért”, a görög jelenetben az „egy mindenkéért” ellenpólusa. Péter apostol a római színben így nyilatkozik: „Új eszmét hoznak, a Testvériséget és az egyénnek felszabadulását, melyek meg fogják rázni a világot.” – Akár szabadkőművesi megállapítás is lehetne. Ádám így szól: „Ah érzem, érzem, mást is kér a lélek, mint dagadó párnákon renyhe kéjek, a szív vérenek lassú elfolyása olyan kéj, melynek vajh mi lenne mása?” Péter apostol így nyilatkozik: „Legyen hát célod Istennek dicsőség, magadnak munka. Az egyén szabad érvényre hozni mind, mi benne van,

csak egy parancs kötvén le, a szeretet.” Kepler is az újról tesz említést: „Az új világba, mely fejlődni fog, ha egy nagy ember eszméit megérti, s szabad szót ad a rejlt gondolatnak ledült romoknak átkozott porán.” – Ádám a londoni színben is csalódik: „Közcél felé társ már most minden ember”, ilyen helyet keres. A történelmi jelenetek után következik a falanszter, ez a negatív utópia.

Mint az egész Tragédiát, ezt a jelenetet is átszövik a filozofikus eszme-futtatások. Már ez maga is szabadkőműves jellegzetesség. Minden szereplő bölcselkedik, megszólalnak nyilvánvalóan szabadkőművesi nézetek is, de az ellentétjük is helyet kap többször.

A jelenet színhelye a szabadkőművességre utaló. A nyílt, oszlopos csarnok emlékeztet a szabadkőműves páholyok berendezésére. Munka folyik benne, csak hogy mintegy a szabadkőművességgel szembenálló tevékenység, annak ellentéte. – A szabadkőművesek ugyanis összejöveteleiket munkának nevezik. A természettudomány itt nem az embert, a haladást szolgálja, vagy éppen dicséri, hanem valami rideg, embertől idegen elvet, józanságot. A szabadkőművesség ezzel szemben az alkotmány szerint valóban haladó intézmény.

Mindjárt a jelenet elején visszatetsző Lucifer magasztalása, hogy „Nem kisszerű volt-é a hon fogalma, előítélet szülte egykor azt”. – Mintha éppen a szabadkőművességet gúnyolná, hiszen a szabadkőművesek küzdöttek mindig az előítéletek ellen.

„Most már az egész föld a széles haza”. – Ádám azonban azonnal kifejezi, hogy „Egyet bánok csak, a haza fogalmát”. – Szabadkőművesi gondolat. Meg is magyarázza szabadkőműveshez illő észokokkal ezt a nézetét:

*Megállott volna az tán, úgy hiszem,
Ez új rend közt is. Az emberkebel
Korlátot kíván, fél a végtelentől,
Belterjében veszt, hogyha szétterül;
Ragszkozik a múlthoz és jövőhöz;
Félek, nem lelkesül a nagyvilágért,
Mint a szülők sírjáért lelkesült.
Ki a családért vérét ontaná,
Barátjaért legfeljebb könnye van. –*

A hatalom, a Falanszter urai azonban meg sem hallgatják Ádám filozofálását, panaszát, bármennyire is logikus és jó emberismeretről ad számot. Az észre igyekszik hatni, hiszen a szabadkőművesség a polgárság, az ész uralmát hirdeti. Egyben a családról vallott emberséges nézetek is megfogalmazódnak Ádám szavaiban.

Lucifer az ész uralmát gúnyosan Ádám eszményeként kéri számon, vagyis a szabadkőművesség eszményeként.

*Eszményedet, mint látom, elveted,
Előbb még, mintsem testesülhetett.*

Ebből a XII. színből menekül Ádám, ami itt található, az visszataszítja, attól viszolyog. Tehát a „nagyyszerű” Falanszter U-alakú udvara ellenszenves, annak ellenére, hogy természettudományi eszközök, vagyis a haladást elvben szolgáló tárgyak láthatók benne. Ami már a szerzői utasításból kitűnik.

„Mindnyájan a Falanszterhez tartozók egyenlően vannak öltözve.” – Ez a szürkeség, jellegtelenség az, ami már rátekintésre teljesen ellentmond a szabadkőművességnek. Már ebből is kiderül, hogy az egyéniséget nem becsülik, ellenkezőleg, igyekeznek eltüntetni, eltaposni azt.

Az egész jeleneten végigkísér ez a szürkeségre való hatalmi törekvés, ahogyan az egyes embereket csak számok jelzik. Az egyéniség szabad kibontakoztatása lehetlenné vált a Falanszter körülményei között. Erre törekszenek is céltudatosan.

*És a tökélyről az kezeskedik,
Hogy a munkás, ki ma csavart csinál,
Végső napjáig amellet marad.*

Ez a gépiesség, hogy mindig csak részfeladatokat láthat el, elsatnyítja az alkotásra teremt embert. Ádám a szabadkőművesség jegyében kiált fel panaszosan:

*Azért nincs élet, nincs egyéniség,
Mely mesterén túl járna, semmi műben. –*

Ádame Madách ebben a negatív utópiában is voltaképpen derülátó. Az egyéniség minden megszorítás ellenére, fékezhetetlenül a felszínre tör. Luther túlfűti a kazánt, majd a megalázó büntetés ellenére másnap ismét szítja a tüzet. Cassius sem kér bocsánatot szilajságáért, hiába gyógykezelik. Plátó gyermekes büntetése közben, a borsón térdepelve is szépet álmodik. Michelangelo otthagyja a széklábfaragást, mert nem viselheti el a lelket, tehetséget ölő egyhangúságot. Ez a derülátás azt fejezi ki, hogy az elnyomó hatalmon is győz az igazi tehetség. Tehát az egyéniség kitör a szürkeségből. A költő, Ádám személyében megérti, együtt érez ezekkel a történelmi személyiségekkel, és hangot ad helytelenítésének, sőt szörnyülködik. Éva esetében közbelép, meg akarja akadályozni az embertelen gépezet hidegen józan működését. A gépezet – az állam – azonban erősebb, elszakítja Évától gyermekét, és megtiltja Ádám és Éva házasságát.

A szabadkőművesség emberbaráti jellege érződik az Ádám viselkedésében megmutatkozó együttérzésben. Cselekvő emberbarátság ez, hiszen magát és Évát is veszélybe sodorva kel védelmére a gyermekétől megfosztott anyának, hogy hirtelen elhatározással feleségül válassza magának. A legmelegebb emberség jelképe a család. Ettől rémül meg a Falanszter Tudósa.

*Ez örülés. – Sajátságos, valóban,
A múlt kísértetét feltűnni látni
Világos századunkban. – Honnan ez?*

Ádám szerint:

Az édenkertnek egy késő sugára.

Ami ellentmond a rideg józanságnak, a tökéletes szervezettségnek, azt a Falanszter rendje a „múlt csökevényeként” lenézi, elutasítja, maradnak minősíti. Így válik kiállítási tárggyá a gözmozdony, a

ló és a kutya, más egyebek között. Ez az életidegen kép a szabadkőművességnek mintegy ellentettje, hiszen éppen az emberség hiányzik belőle. Ezt Ádám kifejezésre is juttatja. Az emberség, az emberi szellem jelképeként jelenik meg Homérosz és Tacitus, a filozofikus szabadkőművességet is jelképezve. A Falanszter vezetői érzik ennek hatalmát, ezért is tiltják tőle a fiatalokat.

*A méreg, melyet rejt, nagyon veszélyes,
Azért nem is szabad olvasni másnak,
Csak aki hatvan évet meghaladt,
S a tudománynak szentelé magát.*

Voltaképpen igen derülátó ez az intézkedés, hiszen elismeri a szellem hatalmát, ezért fél tőle.

A Falanszter Tudósa a tudományt, az emberséget képviseli, amikor a fegyvereket érthetetlen tárgyaknak tekinti, de már amikor a művészeteket hóborstos „mesének” ítéli, akkor az emberséget utasítja el, tehát szabadkőművesség ellenessé válik. A földhöztapadtság elutasítása, az azzal való szembenállás ugyancsak szabadkőművesi vonás. Ebben a mondatban a Tudós ismét szembekeverül tehát a szabadkőművességgel.

A díszítést „gyermekinek” véli.

*A serlegen virág,
A széktámlán ábrándos arabeszk,
Emberkezek pazarlott műve mind.
S üdítőbb-é a víz azon pohárból,
Kényelmesb-é e széken az ülés?*

Csak a testre gondol. A szabadkőművesség három vezérfogalma, a Bölcsesség, Erő és Szépség közül a harmadik képviseli a művészeteket, annak tisztelete a szabadkőművesség körében általános. Ádám úgy fejezi ki ezt a szabadkőművesi gondolatot, hogy „égi származását” bizonyítja az ember, ha túljut a földi mindennapok látókörén.

Szinte felidéződik az ember előtt az a korszak, amikor a kétkezi építőmesterekből „elfogadott”, jelképes szabadkőművesek lettek.

Érdekes, hogy Lucifer is megszólaltatja a szabadkőművesi vélekedést.

*Nagyon vénül az ember, hogyha már
Lombikhoz tér, midőn organizál. —
De hogyha sikerülne is műved,
Mi szörny lesz az, mi szótlán gondolat,
Szerelmi érzés, melynek tárgya nincs,
Lény, melyet a természet eltagad,
Melyhez nincs ellentét, nincsen rokon,
Ha nem korlátozandja az egyén.
S honnan veendi ennek jellegét,
Elzárva külhatástól, szenvedéstől,
Egy szűk üvegben kelve öntudatra?*

Vagyis az ember társas lény, testvéreket kíván, vágyódik utánuk. A testvériség is szabadkőművesi gondolat. Ebben a negatív utópiában az állam beavatkozása a magánéletbe olyan nagy mértékű, hogy a magánélet teljesen eltűnik, elpusztul, elhal. Éppen az a világ, amely a szabadkőművességben döntő szerepet játszik. A mindenható állam nem tűri meg az egyéniséget, azt, hogy valaki mást – akár jobbat is – tesz, mint amit a törvény előír.

Nézzük, ki képviseli a jelenetben a szabadkőművességet! Már maga a szerzői utasítás is szabadkőműves jelleget ad. Ádám, az ember – rendszeresen a szabadkőművesség képviselője. Sajnálja a haza fogalmát, annak elvesztését. A Tudóssal folytatott beszélgetésben az építésre utal, aki az egészet látja, és istenként teremt. Ez az utalás a szabadkőművesekre érhető. Társadalombírálatában demokratikus, mint egy szabadkőműves: „Mint a szegény meg ökre gazdagoknak” – mondja.

Meghatódik Homérosz és Agricola művein, elítéli, hogy a gyermekeket a dajkák a „magasb egyenletekről, a mértanról” tanítják, fájlalja a művészet, a szellem elmaradását, hiányolja az egyéniséget, an-

nak szabad szárnyalásához a lehetőséget, hogy bebizonyítsa „égi származását”. Keresi a közös eszmét, együtt érez a történelmi hősökkel, pártjukon áll, tehát támogatja az egyéniségeket. Emberséget gyakorol Évával.

Érdekes, hogy hellyel-közzel Lucifer – az Ész megtestesítője, de egyben a tagadása is – több esetben szabadkőművesi gondolatot képvisel. Úgy mutatja be Ádámnak a Falansztert, mint „Tanyája az új eszmék emberének”. Tehát újat akarnak, vagyis haladónak kellene lenniök. A Tudóssal folytatott beszélgetés során Lucifer jegyzi meg, hogy szörnyű a szerelmi érzés, ha nincs tárgya, nincsenek rokonok, vagyis Lucifer hiányolja az emberséget, a szabadkőművesség világát.

Még a Tudós is képvisel szabadkőműves gondolatokat néhány esetben. Az „arany”, vagyis az anyagi gazdagság megvetését, a szellemi értékek fölényét hirdeti. A fegyver használatát nem ismeri, értelmetlennek tartja, hogy nem tekintik gyilkosnak, aki evvel ölt. Azzal dicséri a Falanszter berendezését, hogy az ember nem szenved hiányt a Falanszterben, és hogy testvériség él a Falanszter lakói között. Ez utóbbi szabadkőművesi gondolat.

Az űrben repülve mondja ki Ádám a végkövetkeztetést:

*A csillagok megettünk elmaradnak,
S nem látok célt, nem érzek akadályt.
Szerelem és küzdés nélkül mit ér
A lét.
[...]
Óh, Lucifer! vezess földemre vissza,
Hol oly sokat csatáztam hasztalan,
Csatázzam újra, és boldog leszek. —
[...]
A célt, tudom, még százszor el nem érem.
Mit sem tesz. A cél voltaképp mi is?
A cél, megszűnt a dicső csatának,
A cél halál, az élet küzdelem,
S az ember célja e küzdés maga.*

A küzdés, a haladás szabadkőművesi jellegű fogalom. A zárósor is szabadkőművesi: „ember: küzdj és bízva bízzál!”

Madách főműve szabadkőművesi ihletésű, részleteiben is szabadkőművesi gondolatokat fogalmaz meg.

A nagy drámaíró a magánéletében is szabadkőművesként, az elvek embereként, emberségesen viselkedett, amikor – ugyan egészségi állapota miatt nem vehetett részt a szabadságharcban, de segítette azt bukásában is. – Akárcsak a francia forradalom színben a testvérpár, akik egy vesztett, bukott eszméért adják életüket. – 1852 augusztusában Kossuth titkárát, Rákóczy Jánost rejtegette, de lebuktatták, besúgták. Rákóczy elmenekült, de rejtegetőjét, Madáchot letartóztatták.

Pozsonyban négy hónapig, majd a pesti Újépületben 1853 elejétől májusig raboskodott. Pestet egészen augusztusig nem hagyhatja el. Csak így valósíthatja meg az életben is a szabadkőművesi elveket. Igényessége, magas eszmeisége, filozofikus mélysége is szabadkőművesi jellegű.

Madách nem volt beavatott szabadkőműves, hanem úgynevezett „kötény nélküli” szabadkőműves. Ennek egyszerű a magyarázata. Madách életében lakhelyének közelében nem működött szabadkőműves páholy. A forradalmat és szabadságharcot követően csak 1861-ben alakult meg Pesten az első páholy. Akkoriban ezt nagyon nehezen lehetett megközelíteni, igen messze volt Madáchtól. Csak évekkel később alakult újjá a losonci „Phönix” páholy, 1878-ban. A pozsonyi és a kassai páholyok is csak a hetvenes években szerveződtek újjá.

Így tehát Madách Imrét a magyar irodalom egyik legnagyobb kötetény nélküli szabadkőműves alkotójaként tarthatjuk számon. Megbecsülték a szabadkőművesek is ekként. Páholyt neveztek el róla, a „Madách” páholyt. Egyike volt Madách eszméi követőjének. A páholy jelmondata a Tragédia zárósora: „ember: küzdj és bízva bízzál!”

A „Madách” páholy története a későbbi előadásom tárgya lesz.

Krizsán László

Jámbor Pál és „Az ember tragédiája” végleges szövegének kialakulása

A Kegyes Tanítórend kalocsai gimnáziumának 1831. évi anyakönyvében¹ két olyan név szerepel egymás mellett, melyeket nemcsak a betűrend szigorú szabályai hoztak össze, hanem viselőik kicsit földiek voltak. Mindketten a Duna mellől, *Dunaföldvárról* és *Paksról* érkeztek az ősi iskolavárosba, ahol hamarosan barátokká váltak. Későbbi életútjuk is – a hírnév, a kalandok és távoli tájak megismerése tekintetében – nagy hasonlóságot mutatott.

Horváth László tizenhárom esztendő „zabigyerek” – akit, törvénytelen születése következtében, anyja Horváth Anna családi nevében írtak be a gimnázium anyakönyvébe – volt az idősebb, míg a fiatalabb, tízéves diákot Jámbor Pálnak nevezték.

A két fiú legszívesebben a kalocsai üvegesmester műhelye körül nézelődött. E mester gondozta az érseki székesegyház színes üveglakait, s mivel itt volt kosztos diák Horváth László, könnyen hozzá juthattak a törmelékként kidobott sok színes üvegcserepéhez. Gyermekes álmaik csillogó délibábja bontakozott ki a tarka üvegekből: a jövő gyönyörű kaleidoszkópja.

Az egyik álmodozó, Horváth László, akinek gazdasági intézőből földbirtokossá rangosodott édesapja 1834-ben nagy kegyesen megengedte nevének használatát, az Afrika-kutatók és nagy felfedezők sorában Magyar Lászlóként emelkedett világhírnévre.

Az üvegtörmelékekből jövőt látó másik kisfiú, Jámbor Pál is ragyogó életutat járt be. Őt – Hiador költői néven – az egész ország ünnepelte, és költői erények tekintetében sokan Petőfi elé sorolták. Az idegen földek és kultúrák megismerésének ígérete – a szabadságharcot követő évtizedes emigrációja során – számára is beteljesült.

De mellőzzük a jövőt álmodó diákképzelmeket, és rakjuk össze valóságos adatokból és eseményekből Jámbor Pál életének mozaikképet.

Talán különösnek tűnik, hogy *Az ember tragédiája* keletkezéstörténetének egy epizódjára, a végleges szöveg kialakulására vonatkozó vizsgálódásban oly nagy teret kapnak Jámbor Pál életrajzi adatai.

E körülményt az a hiányosság magyarázza és indokolja, amely Jámbor Pál életére és tevékenységére vonatkozóan részben az irodalomtörténet-írásban, de még inkább a köztudatban tapasztalható. Nem kapott kellő hangsúlyt az a tény, hogy *Jámbor Pálnak igen jelentős, mondhatni, meghatározó szerepe volt abban, hogy „Az ember tragédiája” bekerülhetett a magyar irodalom állagába.*

A Magyar (Horváth) László barátjaként megismert diák 1821. január 26-án született, Pakson.² Apja, Jámbor János polgár (cívis).³

A gimnázium elvégzése után Jámbor Pál az egyházi pályát választotta. 1840-ban kispap Kalocsán, majd Óbecsére kerül káplánnak. Innen küldi első verseit a „Honderű”-nek, melyekkel – mesterségbeli tudásával és sajátos kifejezésmódjával – nyomban feltűnést kelt. Az új stílusú versek *Hiador* költői név alatt jelentek meg, s később sokan „a hon első dalnokaként” magasztalták a „póriás” Petőfivel szemben.

E szembeállítás eredményeként az éppen csak induló költői pálya hirtelen magasba ívelt, s Hiadort a legnagyobbak, Petőfi, Arany, Vörösmarty és Tompa sorába emelte.

Nagyszerű erkölcsi és emberi magatartásra vall, hogy a személyének és művészetének szóló magasztalásokat soha nem használta fel a maga javára, vagy mások, elsősorban Petőfi kárára. Ellenkezőleg! Petőfit a világ legnagyobb költőjének tartotta, s később, az emigrációban Petőfi verseinek franciára fordításával járult hozzá a nagy magyar költő nyugati ismertté és elismertté tételéhez.

A közvélemény csupán a szabadságharc kezdetéig tehetett különbséget Hiador és Petőfi költészete között, mert a függetlenségi harc megindulása után a két költő már egy húron, azonos módon énekelt. A jámbor pap, aki még nevében is a Jámbor-ságot hordozta, a forradalom tüzeiben valódi és bátor harcosná edződött. Versei e vérzivataros napokban vetekedtek Petőfi harcra hívó költeményeivel.

Verset írt Kossuthhoz, melyet röpiratszerű kiadványban jelentetett meg. Egy részlet a versből:

Kossuth
Irta Hiador

*Háromszáz évig várt rád nemzeted –
Nem rég jövel – 's több század életed
Anyád a' nép volt, nevelőd a' vész
Vész' karja a legjobb baráti kéz
Véres pallos függ álmaid felett,
De egy nemzet ki őrzi éltedet.
[...]
Előre új Vashington! Ez neved
Vidd a szabad világban nemzeted.*

1849. tavaszán „Szabadságdalok a hadseregnek” címen három füzetet adott ki az alábbi mottóval:

*Tudom, hogy a szabadság vért kíván,
Azért jövék, vért hoztam, oh hazám!*

Rákóczi című versében a nagy fejedelem emlékét és küzdelmeit idézi és hívja segítségül, szellemét a jelen harcaihoz:

*Légy e' hazában örök hírű jel:
Mondd – hova szórtuk a zsarnokok
hamvait el.*

A „Magyar sereghez” írott költeményeiben már nyoma sincs a „poeta doctus”, a „tanult költő” stílusjegyeinek, melyekkel a népies irányzat fölé, a „tisza lirica” arisztokratikus magasságába emelte gondolatait és poézisét. A hadsereghez nem is verseket, hanem riadót, az egész országon végigsikoltó vészjeleket küldött:

*Szabadság! és a hír! magyarnak egy elég
Kiben istennek a legelső lángja ég,
Szabadságért sereg! – Sötétül a világ:
Hasítsunk hajnalfényt vérünkkel katonák!*

Hiador „fegyvert s vitézt énekel” és a csataterokról hősök lépnek elő, a népek szabadságáért küzdő és halni kész idegenek: Bem, Dembinski, Guyon és Damjanich.

Jámbor Pál mesterségbeli tudása abban mutatkozik meg legbeszédesebben, hogy a „Szabadságdalok” ciklusban, a „Néphez” küldött üzenete szinte a népdalok hangján szólal meg.

*Hogyha én az ég' haragja volnék,
Minden menykőt rabnépekre szórnék,
Mert a lánczot össze nem szakasztják,
Mert nem adnak vért neked szabadság!*

*Hogyha én az ég' haragja volnék,
Minden menykőt zsarnokokra szórnék,
Mért, hogy játsznak népek életével,
Játsznak a nép örök istenével.*

*Nincs harag fenn többé már az égbe, –
Nap legyek, hogy szórjak fényt a népre,
Hogy ne a nép vére hulljon egyért –
Egynek vére hulljon milliókért.*

A szabadságharc idején írott utolsó verseinek egyike újra jajkiáltás. Közéleg az orosz sereg, „Éjszak zsarnoka”.

*Éjszának óriása
Ki ne ismerné ezt a zsarnokot?
Kiolta már éjjelével
Minden magasban égő csillagot.*

És mikor a magyar szabadság csillaga kihuny, Jámbor Pálnak is menekülnie kellett a megtorlás elől, amely nemcsak a szabadságküzdő lelkű költőjét fenyegette, hanem a Vallás és Közoktatásügyi Minisztérium egykori munkatársaként is komoly veszélybe került.

Előbb *Törökországba*, majd *Angliába* menekült, innen pedig *Párizsba* ment, ahol egy évtizeden keresztül valóságosan a magyar kultúra és szabadságharc nyugati őrbástyájának szerepét töltötte be. Verseket, elsősorban Petőfi költeményeit és Jókai regényeit fordította franciára. A nyugati közvélemény általa nyert ismereteket és szemelvényeket a kortárs magyar irodalomból.

E kivételes tehetségű költő képes volt arra, ami a világirodalomban csak nagyon kevés költőnek sikerült. Idegen nyelven, *Paul Durivage* név alatt írt francia verseket. Francia nyelven 1856-ban egy regénye is megjelent „*Les Artistes*” címen.

Jámbor Pál nem csupán a magyar kultúra nyugati közvetítője volt, hanem fordítva, a párizsi és nyugat-európai kulturális események krónikása és tudósítója is Magyarország felé. E témáról összegyűjtött írásai 1861-ben jelentek meg.⁴ Kétkötetes munkájában közreadja párizsi naplóját, tudósít a Franciaországban élő magyarokról, Párizs híres vendégeiről, a művészeti és irodalmi élet eseményeiről és kiválóságairól. Írásai számos színházi vonatkozást is tartalmaznak, de gyakran ír a párizsi szegényemberek életéről is. Erről talán a leghitelesebben, mert közről látja. Külvárosok olcsó padlásszobáiban él, *Montmorency* szegényeivel vitatja meg a világ dolgát, velük nyomorog és érez.

Jámbor Pál 1859-ben már nem tudta tovább viselni a kivetettséget, a honvágy nyomasztó érzését, s hazatért. Arra is felkészült, hogy 1848–49-es forradalmi és Habsburg-ellenes múltja miatt felelnie kell.

Szerencséjére azonban, az egyházi hatóság közbenjárására, e következményektől megmenekült. Igaz, mintegy ellenszolgáltatásként vállalnia kellett – közel negyvenéves fejjel – a megalázó segédlelkészi beosztást *Hegyesen*. Pedig a Magyarországra visszatérő papköltőt a közvélemény legalább püspöki stallumra várta.

Hazatérése után Jámbor Pált közvetve megérintették a diákkori kalocsai emlékek is. Nem Magyar Lászlóval találkozott, hiszen ő már több, mint másfél évtizede a fekete földrészen kutatott, de édesapja Magyar Imre tüntető szívéllyességgel hívta meg házába fiának emigrációból hazatérő egykori barátját. Szabadkai házának egész első emeletét a költő rendelkezésére bocsátotta. Az eset azért váltott ki rendkívüli csodálkozást a városban, mert a vendéglátó Magyar Imrét

olyan embernek ismerték, aki soha senkinek semmiféle kedvezményt vagy ajándékot nem adott.

Am Hiadornak mindent megtett!

A költő életrajzában, közeledve az újbóli nyilvános szereplések dátumához, 1861-hez, célszerű generálisan megvizsgálni Jámbor Pál politikai elveit és programját. E körülménynek azért tulajdonítunk igen fontos jelentőséget, mert – véleményünk szerint – *a politikai nézetazonosság hozta össze az eddig egymásnak idegen két embert: Madách Imrét és Jámbor Pált.*

Jámbor Pál politikai hitvallását verseinek bemutatott szemelvényeiből 1848–49 történelmi korszakára, módunk volt megismerni. Ezek az elvek, a forradalom és Magyarország önálló fejlődésének és állami életének megítélése tekintetében, az emigráció éveiben alapvetően nem változtak, csupán módszereikben finomodtak, azon reálisabb politikai és diplomáciai érzékeléskészséggel, amelyre Jámbor Pál nyugat-európai tartózkodása során tett szert.

Jámbor Pál politikai elveit és elképzeléseit összegyűjtve, könyv alakban is megtaláljuk.⁵

Az általa képviselt és hangoztatott politikai célok csaknem minden tekintetben azonosak vagy nagyon közelállóak Madách szemléletéhez.

Így, szinte természetes, hogy a két politikus a határozat-pártiak oldalán hamar egymásra talált, és – hihetőleg még a május 28-i Madách-beszéd előtt – eszme- és költőtársi érzelmek alapján, barátság alakult ki közöttük.

Jámbor Pál politikai elvrendszerében *a nemzeti politika meghatározása és alkalmazása töltötte be a központi helyet.*

„Mit értünk nemzeti politika alatt? – kérdi a *Politikai dolgozatokban* – Nemzeti öntudatot honn; nemzeti hatalmat és nemzeti befolyást künn...”

„A megyében és községekben önkormányzatot...”

„Nemzeti politika alatt értem a felsőház átalakítását a vagyon, értelmiség, a hazai érdem alapján.”

„A születés szerencse, de nem nyújthat jogot.”⁶

„Nemzeti politika alatt értek

- nemzeti színházat,
- olvasó köröket,
- hazai versenyt minden téren,
- a képesség uralmát,
- legalább 15 állandó színházat.”⁷

„A nemzeti politika legerősebb alapköve a szabadság.”

„Szabadság a törvényhozó teremben.”

„Szabadság a bírónak.”

„A kormány szerepe a felügyelő, a bíró a nemzet.”⁸

„A nemzeti politika alapja a munka.”⁹

„A nemzeti politika másik alapja a népnevelés.”¹⁰

E program keretében jó könyvek kiadását és a korszerű ismereteket nyújtó oktatás megszervezését várja.

A nemzeti politika másik elengedhetetlen feltételét Jámor Pál a honvédelem, az önálló hadsereg létrehozásában látja:

„Bár meg vagyok győződve, hogy jövőre a hazát inkább a szellem fegyverével lehet fenntartani, mint szuronnal; mindamelllett Európa jelen helyzetében, hol az államokat nem a kölcsönös bizalom, hanem a kölcsönös félelem tartja fenn: szuronyerdő is szükséges.”

„Ma a halál mezejét is a tudomány népesíti be.”¹¹

Jámor Pál kiemelt hangsúllyal említi politikai nézetei sorában a *nemzetiségek* iránt tanúsítandó politikát:

„A nemzeti politika zárköve, a nemzetiségek kibékítése.”¹²

Személyesen is átélte történelmi tapasztalat alakította ki Jámor Pál véleményét a nemzetiségi kérdés megegyezéses alapon lehetséges kezeléséről.

De, az ország *közjogi helyzetét* illetően nem látott lehetőséget semmiféle alkudozásra. Elutasította a *februári pátens* rendelkezéseit, Magyarország bekényszerítését a birodalmi tanácsba.

Az ország „a birodalmi tanácsba soha nem megy” ... „visszamen- ni 47-re annyi volna, mint megállítani a nemzetet – megállítani, mint Jozsue a napot.”¹³

A Napot azonban nem lehetett megállítani. Az országgyűlés összehívását – az udvar szándékai, intrikái és a februári pátens ellenére – sem tudták tovább odázni.

1861. április 6-án megnyílt az országgyűlés. A felsőházi küldöttek a Lloyd-palotában, az alsóházi képviselők a múzeum nagytermében ülészetek.¹⁴ E helyszínen találkozott először Madách Imre Jámor Pállal.

A két költő feltehetően az országgyűlés vízválasztójának kérdésében, a felirati vagy határozati állásfoglalásban került egymáshoz közel. *Ennek alapján hihető, hogy Madách már április hónapban vagy május elején felkérte Jámort, hogy mutassa be őt Arany Jánosnak.*

De miért választotta Madách Arany Jánost, mikor egy országos hírű és kitűnő szellemi képességű, világlátott költővel a politikai pályán megismerkedett és benne eszmetársra is talált?

Talán, mert Szontagh Pál, a Tragédia első olvasója¹⁵ javasolta Arany János személyét?

Szontagh javaslatát valószínűleg a Toldi írója iránti, hódolatnak is beillő érzése sugalmazta, de a következetes ragaszkodást Arany Jánoshoz – nézetünk szerint – nem Szontagh vagy Madách egyéni érzelme, hanem *Nógrád vármegyének Arany Jánoshoz fűződő kapcsolata váltotta ki.*

Arany János és Nógrád megye e viszonyát új elemként sorolhatjuk be az Arany–Madách kapcsolat körébe, amely végül is meghatározóvá vált *Az ember tragédiája* sorsában.

Nógrád vármegye Bizottmánya 1861. január 9-én az alábbi határozatot hozta:

„Tiszteletbeli főjegyzői hivatalra Arany János jelentetett ki – örömmel ragadván e' megye választó közönsége az alkalmat a' magyar nemzetiség és költészet kitűnő jelese 's az irodalom körül szerzett halhatatlan érdemei iránt közelismerésként bizonyíthatni – Arany János tiszteletbeli főjegyzőnek közfelkiáltással megválasztott.”¹⁶

Jámor Pál, aki személyes ismerőse volt Arany Jánosnak, szívesen teljesítette Madách kérését. „Hogy azt* Szontagh vagy Jámor Pál vitte volna Arany Jánoshoz, ez állítás a tévedések makacsságával tartja magát” – írta a kézirat bemutatásának a köztudatban élő változatairól Voinovich Géza.¹⁷

*t. i. a kéziratot

Jámbor Pál Arany lakására kísérte el Madácho, ahol „Arany átvette a drámát az ismeretlen költőtől, ki őszinte véleményét kérte s az egész látogatás alatt keveset beszélt.

Néhány nap múlva bele is nézett a műbe, de mindjárt az első jelenetnél félbehagyta.”¹⁸

Madách szerint, amint ez Nagy Ivánhoz intézett leveléből kiderül, Arany „holnapokig feléje sem nézett” a kéziratnak, „míg Jámbor Pál kérésére és sürgetésére újra kézbe fogta, s megtetszett neki.”¹⁹

Elképzelhető, hogy Arany János nem csupán Jámbor sürgetésére, hanem *Madách Imre 1861. május 28-i beszéde által keltett közhangulat és nagyfokú érdeklődés hatására vette elő ismét a költeményt.*

Fenntartások nélkül mondhatjuk tehát, hogy *a költő Madáchnak a politikus Madách egyengette útját!*

Ahogy Jámbor Pál is a 61-ben kialakult politikai erővonalak mentén, a határozat-párti képviselőcsoportban találta meg eszmetárként Madácho, s – feltételezésünk szerint – ezért volt hajlandó az új ismerőse irodalmi sikere érdekében latba vetni tekintélyét, hogy az irodalom legnagyobbja mondjon véleményt a tegnap még ismeretlen költő művéről, úgy Arany János érdeklődését is Madách országgyűlési politikai szereplése, a május 28-i beszéd fordíthatta vissza azon mű felé, melyet egyszer már félretett, elutasított.

E feltételezés helytállóságát növeli az a körülmény, hogy Jámbor Pálnak Arany Jánoshoz intézett második sürgető felhívása és Arany Jánosnak a Tragédiát legelőször remekműnek minősítő nyilatkozata – Tompa Mihályhoz írott levele – között csupán rövid idő telt el. Jámbor Pál második felkérését, közvetett források alapján, 1861. augusztus első felére tehetjük. A Tompához írott levél kelte viszont 1861. augusztus 25-e. A két esemény elválasztó néhány nap esetleg nem elégséges egy átgondolt, emberi sorsot és a nemzeti kultúrát meghatározóan érintő, felelős bírálat elkészítésére. Ezért nem tűnik megalapozatlannak az a feltételezés, hogy Arany János nem Jámbor Pál sürgető, második felkérésére kezdett hozzá újól a Tragédia olvasásához, hanem ezt megelőzően, mikor politikai szereplése révén *Az ember tragédiájának* írója felkeltette érdeklődését.

A Tragédia végleges szövegének kialakulását eredményező Jámbor-féle közreműködés egyes eseményeinek időrendjét, vonatkozó adatok hiánya miatt, csak az áttekintésünkben alkalmazott hozzávetőleges pontossággal – olykor következtetésekkel – lehetett megállapítani. Mindez azonban lényegesen nem módosítja az 1861. április elejétől augusztus végéig tartó időszakban kialakult Madách–Jámbor–Arany viszony és barátság történéseinek lényegét.

Madách–Jámbor–Arany gyorsan létrejött, nemzeti kultúránk számára oly jelentős eredménnyel járó barátsága – Madách korai halála miatt – csak rövid utóéletben folytatódott.

Jámbor Pált – noha tanári képesítéssel nem rendelkezett – a szabadkai főgimnázium igazgatójává választották meg. A 48-as hőst, a nemzeti költőt köszöntötték ezzel.

Ő volt Hiador, az első valódi költő, akivel a szárnyát bontogató Kosztolányi Dezső személyesen találkozott.²⁰

Szabadkai kortársai közül többen úgy tudták, hogy Madách Imre „elsőnek neki adta át olvasás és bírálat céljából *Az ember tragédiáját.*”²¹

Maga Jámbor Pál *Az ember tragédiája* körül tett szolgálatairól soha nem beszélt. Még 1864-ben megjelent *Irodalomtörténetében* sem tett róla említést.²²

Miután 1861. augusztusában az országgyűlést feloszlatták, Jámbor Pál nem találkozott többé Madách Imrével.

A szabadkai gimnázium igazgatói tisztét két évtizeden keresztül viselte. 1882-ben vonult nyugdíjba. Közben, 1871-ben kilépett az egyházi rendből.

1897. április 14-én hunyt el Szabadkán.

Az ember tragédiájának sorsát és végleges alakját leginkább meghatározó harmadik személynek, Arany Jánosnak Madách iránti, 1861-ben indult barátsága, a szó szoros értelmében a „síríg tartott.”

Hogy mivé alakult a hivatalos és nagyon rosszul induló műbíráói eljárás, azt legbeszédesebben két dokumentum tárja elő:

Az egyik Arany Jánosnak 1861. szeptember 12-én Madách Imréhez írott levele:²³

„Az Ember Tragédiája úgy conceptióban, mint compositióban igen jeles mű [...] fogadja leghőbb üdvözetemet a gyönyörért, melyet

nekem műve által okozott, a fényért, melyre költészetünket deríteni hivatva van.”

A másik okmány a Kisfaludy Társaságnak 1861-ből származó titkári jelentése:²⁴

„A Kisfaludy Társaság fennállása legelső évtizedében oly szerencsés volt, hogy egy addig ismeretlen költői nagyságot, hogy *Toldi* szerzőjét mutathatta be a hazának, ne tekintsük-e kedvező jelül, hogy a Társaságnak most, újjászületése legelső évében hasonló szerencse jutott s az *Ember tragédiája* szerzőjében egy eddig szintén ismeretlen költői nagyságot mutathat be.”

A kritikusból őszinte barát lett, akit Madách el nem mulasztott meglátogatni, ha Pestre vitt az útja. E látogatásokat Arany János 1862. augusztusában, a szliácsi gyógyfürdőre utaztában viszonzta is. A Vácra vonattal érkező Arany János elé Madách küldött hintót, amely *Csesztvére* vitte, ahol találkoztak, majd másnap utaztak tovább *Alsósztrégovára*.

Két örömteli napot töltött Arany János Sztregován. Többet a tervezettnél, mivel az uradalmi kovács – talán csak kegyes hazugság folytán – annyira berúgott, hogy képtelen volt előkészíteni az útra a lovakat és kocsit.

Kárpótlásként azonban Madách egészen *Szliácsig* kísérte vendégét.²⁵

Tanulmányunkban említettük, hogy Nógrád vármegye részéről különleges tisztelet és elismerés nyilvánult meg a Toldi írója iránt, amikor 1861-ben a törvényhatóság tiszteletbeli főjegyzővé választotta. E viszonyt Arany János szolgálata – *Az ember tragédiájának* az irodalomba történő bevezetésével – tovább mélyítette és baráttivá alakította. 1861 emléke munkálhatott azon megyei határozatokban is, melyben Nógrád részvétét fejezte ki Arany János özvegyének,²⁶ s a költőről, mint saját halottjáról emlékezett meg 1882-ben és egy esztendővel később Arany-szobor felállítását javasolta a Nógrádi Közgyűlés.²⁷

Az 1861-es esztendő eseménydús krónikájából azokat a történéseket követtük nyomon, melyek – 1848 iránt elkötelezett három magyar költő együttműködése nyomán – *Az ember tragédiájának* utat nyitottak a halhatatlanság felé.

Jegyzetek

1. Kalocsai Érseki Levéltár. – Protocollum Gimnasii M. Colonicensis Scholarum Piarum Ab Anno Scholastico 1831/32.
2. Jámbor Pál életrajzát részletesen közli – TONCS Gusztáv: *Jámbor Pál*, A szabadkai városi gimnázium értesítője. 1910. 3–16. l., valamint KALAPIS Zoltán: *Régi bácskai és bánáti utazók*, 54–59. l. Forum Könyvkiadó. Újvidék, 1987.
3. A kalocsai Piarista Gimnázium idézett anyakönyve.
4. JÁMBOR Pál: *Párisi emlékek*. I–II. k., Szabadka, 1861.
5. JÁMBOR Pál: *Politikai dolgozatok és fővárosi tárcák*. (Év és hely nélkül.)
6. JÁMBOR Pál: *Politikai dolgozatok...* 3. 1. A felsőház átalakításának javaslatában szerepel az intézmény „értelmiségi alapon” történő átalakítása is. E javaslatában Jámbor Pál azt a határozott, másutt is hangoztatott véleményét fejezi ki, hogy a törvényhozás felelős posztjain helyet kell kapniok a tudományok és művészetek képviselőinek is.
7. U. a.: 4. l.
8. U. a.: 6. l.
9. U. a.: 9. l.
10. Jámbor Pál a népnevelés kifejezést népművelés értelemben használja.
11. Jámbor Pál: *Politikai dolgozatok...* 20–21. l.
12. U. a.: 22. l.
13. U. a.: 24–25. l. Az évszám nélkül megjelent *Politikai dolgozatok* kiadási időpontját – 1861 tavasza – valószínűsítik azon tartalmi részek és utalások, amelyek a birodalmi tanácsra vonatkoznak.
14. KERÉKGYÁRTÓ Árpád: *Magyarország emléklapjai ezeréves történetében*, Bp., 1882. 184. l.
15. VOINOVICH Géza: *Madách Imre és az Ember tragédiája*, Bp., Franklin Társulat, 1922. 162. l.
16. Nógrád megye Levéltára: *Nógrád vármegye Bizottmányának jegyzőkönyve 1861*. 12. l.

17. VOINOVICH Géza, i. m. 163. l.
18. Koszorú, 1864. okt. 16. A kézirat átadásáról szóló leírást idézi BALOGH Károly is: *Madách az ember és a költő*, Bp., 1934. 176. l.
19. Madách Imrének Nagy Ivánhoz intézett levelét idézi: VOINOVICH Géza, i. m. 164–165. l.
20. KOSZTOLÁNYI Dezső: *Írók, festők, tudósok*. II. k., Bp., 1958. 231. l.
21. MILKÓ Izidor: *Gesztenyefám*, Újvidék, 1966. 181. l.
22. JÁMBOR Pál: *A magyar irodalom története I–II.*, Pest, 1864. Ráth Mór kiadása.
23. BALOGH Károly, i. m. 180–181. l.
24. Idézi VOINOVICH Géza: *Arany János életrajza 1860–1882.*, Bp., 1938. 79. l. A Magyar Tudományos Akadémia kiadása.
25. VOINOVICH Géza: i. m. (1922.) 557–559. l.
26. Nógrád megye Levéltára: Nógrád vármegye Közgyűlési jegyzőkönyve 1882–87. sz.
27. U. o.: 1883–27. sz.

Balga László–Andor Csaba

Egy Madách-vers címzettje és kőirata

Madách alkalmi verseinek címzettjeit nem minden esetben ismerjük. Néha ugyan a címben szereplő keresztnév elegendő ahhoz, hogy eldöntsük, kihez is szólt a vers (pl. az *Emléklapokra* ciklusban ilyen vers a Mária, Lujza, Amália stb.), máskor a címzettnél meglévő versvariáns segít a kérdés eldöntésénél (az *Egy nevelőhöz* korai változata megtalálható volt Veres Pálné emlékkönyvében), ismét máskor a vers korai és kései változatának az egybevetése adja a kulcsot a kérdés eldöntéséhez (ez a helyzet a *Nógrádi képcsarnok* legtöbb darabjával). Szép számmal vannak azonban olyan alkalmi versek is, amelyeknél nem tudjuk, ki lehetett a címzett.

Ilyen vers, pontosabban verspár volt eddig a *D. I. M. Grnő sírjára* és a *Sírjánál ugyanannak*. Az a körülmény, hogy nem tudtuk: kihez szólnak a versek, egyszersmind azok datálását is lehetetlenné tette, mivel Madách verskéziratain, néhány kivételtől eltekintve, általában nem találunk keltezt. De lássuk előbb magukat a verseket, és pedig úgy, ahogyan Madách kéziratában fennmaradtak! (OSzK Fol. Hung. 1397. 70. fólió.)

24 D. I. M. Grnő sírjára

*Mindig mások javára fáradál,
Mindig csak másoknak kedvéért éltél,
Ha megkivántad már a' pihenést
Meg kell nyugodnunk, hogy sírodba tértél.*

*De aki már úgy el kényeztetél,
Ez első bűnád mellyet most okoztál
Bár tudjuk sírod néked mennyet ad,
Te is el nézed, hogy szemünkben könny áll.*

25 Sírjánál ugyanannak

*Szeretted egykor e csendes helyet,
Melly pusztság volt, mostan kert gyanánt áll,
Szeretted gyermekid, s körülöttd
Kigyúlt megannyi békés házi oltár.*

*Most árnyában virágos fáidnak
Hamvaid édesebben pihentetnek,
Emléket meg magadnak alkotál
Hálás szívében kedves gyermekeknek.*

*'S még sírodon napfény és árnyék reng,
Gyümölcsfa áll, virágot hord a szellet,
Mig köztünk szeretet s egység lakik,
Nálunk mulat, s viraszt felettünk lelked.*

A családnév feloldása persze ebben az esetben nem jelentett gondot: nyilvánvalóan valamelyik de la Motte grófnőről van szó, mint ahogyan az is többé-kevésbé világos volt, hogy hol is kell keresnünk a szóban forgó sírt. Madách sógornőjének, Madách Károlyné Csernyus Emmának az édesanyja, Csernyus Emánuelné de la Motte Izabella közeli rokonai között, s ilyenformán Csernyus Emma lakókörnyezetében, vagyis Szalatnyán. Itt azonban meg kell állnunk egy pillanatra. Szalatnya nevű település ugyanis valaha jó néhány volt nemcsak az országban, de még Nógrád megyében is; arról a Pusztaszalatnyáról azonban, amelyről esetünkben szó van, sem Fényes Elek művében (*Magyarország geographiai szótára I–IV*. Pest, 1851), sem más közhasznú földrajzkiadványokban nem olvashatunk. A megye helységnévtárában azonban (Cs. Sebestyén Kálmán–Szvircsek Ferenc: *Nógrád megye történelmi helységnévtára*. Salgótarján, 1989) Nógrádszentpéterhez tartozó településként megtalálható. Igaz, az említett kiadvány

több más Szalatnya nevű helyet ismer, ezek egyike történetesen éppen Csesztvéhez tartozik. Mivel azonban Madách Károly és Csernyus Emma esküvőjére a felsőzellői templomban került sor, s mivel az esküvő részleteit az anyósnak, Majthényi Annának unokájához, Huszár Annához írt levele alapján ismerjük, ezért azt mondhatjuk: semmi kétség sem férhet hozzá, hogy a Nógrádszentpéterhez tartozó Pusztaszalatnyáról van szó.

Nem szabad azonban szem elől tévesztenünk, hogy elsősorban nem a települést kell megtalálnunk, hanem a címzettet. Nagy Iván műve ehhez sajnos alig ad fogódzót. Az általa közölt családfa ugyanis (kiegészítve az ott nem szereplő Csernyus Emmával) így fest:

- I. Ferenc Károly (alezredes, gróf lett 1760-ban)
1. Károly (tábornok) †
 2. Ferenc (mérnökkari őrnagy) †
 3. Antal (1790 magyar indig.) † 1800. ápr. 6.
= br. Vécsey Anna
 - a₁. Károly (Gömör vármegye követe) † 1852
= gr. Szapáry Lujza
 - b₁. Mária
= Gömör András
 - b₂. Antal Károly (cs. k. val. b. t. tanács.) 1811–1857
= gr. Almássy Izabella
 - c₁. Róza 1835–?
= br. Skrebensky Ottó (kapit.)
 - c₂. Toussaint (huszár főhadnagy) 1836–
 - c₃. Artúr (császári apród) 1840–
 - b₃. Izabella
= Csernyus Emánuel
 - c₁ Emma
= Madách Károly
 - b₄. Lujza
= Ragályi Miksa

Amint látható, a hölgyek halálozási dátuma Nagy Ivánnál nem szerepel, s azt más nyomtatott forrásból sem sikerült megállapítanunk. Első közelítésben tehát nem volt más lehetőségünk, mint hogy fontolóra vegyük, kik azok, akik a leszármazási táblázat alapján egyáltalán szóba jöhetnek. A versek szövegéből kiindulva feltételezhettük, hogy olyasvalakiről van szó, akit Madách személyesen is ismert, s akinek gyermekei is éltek, így nemcsak Ferenc Károlynak a táblázatban egyébként sem szereplő feleségét, de gyermekeinek a házastársait is kizárhattuk. Több mint valószínűtlen ugyanis, hogy az 1800-ban elhunyt Antalnak vagy valamelyik fivérének a feleségét Madách személyesen ismerhette volna. Csernyus Emánuelné már csak azért sem jöhetett szóba, mert gyászjelentésének tanúsága szerint Madách Imrét jócskán túlélte. Nem sok személy maradt tehát a táblázatban, aki egyáltalán számításba jöhetett. A kérdés eldöntéséhez elvben megvizsgálhattuk volna az OSzK aprónyomtatványait, közelebbről a gyászjelentéseket: grófnőről lévén szó, csaknem bizonyosra vehetjük, hogy legalább egy példánya fennmaradt. Mi azonban más utat választottunk: a helyszín bejárását.

A „terepszemlére” 1996 júniusában került sor. A Pusztaszalatnyán lévő de la Motte-kúria akkor még állt, igaz, olyan rossz állapotban, hogy csak idő kérdése, mikor omlanak végleg össze a minden lakott településtől távoli, mára lakatlan épület falai. Az omladozó kúria szomszédságában csupán egy csaknem áthatolhatatlan sűrűségű erdős-bozótos részt találtunk, ahová inkább csak azért kíséreltünk meg behatolni, hogy ne hagyjuk ki a legkisebb lehetőséget sem a talány megfejtésére. Szerencsénk volt: a bozótosban egy apró darabokra tört sírkövet találtunk, amelynek bizonyos részeiből a de la Motte családnév, más darabjaiból az Aloysia (Lujza) keresztnév, ismét más darabjaiból pedig a halálozás dátuma – 1854. október 5. – volt megállapítható. A kutatás itt csaknem elakadt, ám a faluban való kérdezősködés során kiderült: van valaki, aki nemcsak látta a sírkövet abban az időben, amikor még állt, de le is fényképezte. A fotósnak, Ing. Jozef Jančovic nógrádszentpéteri származású újságíró menedzsernek, aki a közelmúltban szülőfalujában falumúzeumot alapított, külön köszönettel tartozunk, mivel az ő fényképe sokat segített a talány megfejtésében,

a kétségek eloszlatásában, végső soron abban, hogy bemutathassuk a mára tönkretett sírt. Amint a fényképről megállapítható (az olvashatóság érdekében egy számítógéppel retusált változatát közöljük), a sír felirata ez volt:

ÖZVEGY

GR.

DE LA MOTTE KÁROLYNÓ

SZ: GR. SZAPÁRY ALOYSIA

MEGHALT 1854. OCT: 5^{ÉN}

ÉLETÉNEK 74^K ÉVÉBEN.

MINDÉG MÁSOK JAVÁRA FÁRADÁL,
MINDÉG CSAK MÁSOKNAK KEDVÉÉRT ÉLTÉL,
HA MEGKIVÁNTAD MÁR A' PIHENÉST,
MEG KELL NYUGODNUNK, HOGY SÍRODBA TÉRTÉL
DE A' KI MÁR UGY EL KÉNYEZTETÉL
EZ ELSŐ BÚNÁL MELLYET MOST OKOZTÁL:
BÁR TUDJUK, SÍROD NÉKED MENYET ÁD
TE IS EL NÉZED, HOGY SZEMÜNKBEN KÖNNY
ÁLL.

Semmi kétség tehát, hogy erről a sírről van szó Madáchnál is: a nyolcsoros vers azonos azzal, amely a kéziratok között is fennmaradt. A felfedezés két szempontból is izgalmas. Egyrészt azért, mert egy újabb Madách-vonatkozású tárgy került elő akkor, amikor ilyesmire már nemigen lehetett számítani. Másrészt azért, mert ez az egyetlen ismert Madách sírfelirat, amelynek „eredetijét” végre sikerült megtalálni. Ezen az a körülmény sem változtat, hogy a jelen írás fogalmazásakor még változatlanul széttört állapotban található Pusztaszalatnyán.

De la Motte Károlyné egyébként – mint az a fenti családfából is megállapítható – Csernyus Emma nagyanyja volt, továbbá annak a de la Motte Rózának is, akihez Madách *A galambok* című versét írta, valamint az *Emléklapokra* ciklus *Lamott R.* címen fennmaradt darabját.

Madách Károly esküvője 1854. május 31-én volt, így tehát Madách Imre – aki az esküvőn tanúként vett részt – vagy akkor, vagy nem sokkal korábban ismerhette meg a hölgyet, aki aztán néhány hónap múltán elhunyt, hajsza pontosan tíz évvel Madách előtt. S bár azt nem tudjuk, hogy a sírkő felállítására pontosan mikor került sor, annyit azért megállapíthatunk, hogy ezek szerint a vers 1854. október 5-e után nem sokkal keletkezhetett.

A sírkővel egy újabb Madách-ereklje birtokába jutottunk, amelyet – a szükséges restaurálási munkák elvégzése után – remélhetőleg jövőre, Madách születésének 175. évfordulóján mindenki megtekinthet majd Csábon.

Horváthné Tóth Borbála

Janus-arcúság és polaritás*

Fodor András emlékének

Mottó: „Ha a tengerhez egy században egyszer jó egy madár és szájában vizet visz, van remény, hogy elhordja.”

Madách Imre

Ebben a tanulmányban elsősorban Madách Imre rajzainak (és kézírása) alapján próbálok választ keresni Madách világvépe, valamint személyiségének alakulására vonatkozóan, az irodalomtanár, a grafológus és a mentálhigiénikus szemszögéből. Mielőtt elkezdeném a téma kifejtését, azzal a személyes vallomással tartozom, hogy amikor a Dunántúlról Balassagyarmatra kerültem, első utam Csesztvére, Madách szülőhelyére vezetett. Akkor még nem lehetett sejteni, hogy ezzel egy új szellemi kapcsolat és kutatási terület veszi kezdetét.

Személyes tapasztalatból mondhatom, hogy a grafológus nemcsak úgy kezd el egy izgalmasnak tűnő témát tanulmányozni, hogy elhatározza magát, hogy ezt és ezt a témát akarja vizsgálni, hanem a téma megszólítja őt. Engem is szólított Madách, s mielőtt Madách rajzainak és írásának elemzésébe fogtam volna, „előtanulmányként” *meg kellett* írnom egy dolgozatot: *Vidéki lét vagy kontempláció, mint a megismerés és szellemi csúcseredmény Madách művészetében* címmel, amely Madách sajátos látásmódjának helyét és irányát keresi a napjainkban is fellelhető pszichológiai irányzatok között. (Horváthné T. B. 1997.)

Már ennek az esszének az írása során is felvetődött bennem, hogy kinek szabad a nagy magyar géniusz ajtaján bekopogni, kinek fedi fel titkát? Bagdy Emőke, a jeles pszichológus és pszichoterapeuta ezzel kapcsolatosan így gondolkodik: egy írói munkásság kutatási területe

*A tanulmány megírását Balassagyarmat város Önkormányzatának Kulturális Bizottsága támogatta.

eddig javarészt az irodalomtörténészek kompetencia körébe tartozott. A nyolcvanas évektől „az élettörténetek, exploratív (klinikai) textusok, a biográfiai anyagok és terápiás életesemény-rekonstrukciók elemzésének módszertana az irodalompszichológiától kezdve az énszichológián át a klinikai területek és pszichoterápiás kutatások közkincsévé vált.” (Bagdy, 1996. 194. old.)

Ugyancsak Bagdy Emőke Gadamerre (i. m. uo.) hivatkozik, aki a tudományos módszertani szigorúság mellett a kutatás lényegét az új módszerek megtalálására és a kutató alkotó fantáziájára (intuíciójára!) helyezi.

Sok új kérdés merülhet fel ezzel kapcsolatban. – Egy irodalmi mű vagy egy író lélektani ábrázolását kutatva fel van-e vértézve az irodalmár azzal a mélypszichológiai tudással és érzékenységgel, amely közelebb viheti őt az író szándékához? Vajon rendelkezik-e akár spontán, akár tudatosan szerzett – a pszichoterápia gyakorlásában immár nélkülözhetetlen – „saját élménnyel”, amely a másik lélek működésének megértéséhez feltétlenül szükséges empátiás készséget biztosítja?

Ha pszichológus vagy grafológus irányítja kutatásának optikáját az irodalmi művek felé, vajon áttörheti-e az irodalomtudomány védőbástyáit? – Úgy tűnik, hogy az eddigi egyirányú csak irodalmi vagy csak pszichológiai megközelítés helyett (mellett) a jövőben egy újfajta, „többszólamú” párbeszédre lesz szükség, amely nem biztos, hogy csak két résztvevőt foglal magában. Én ezt rendszerszemléletű irodalomtudománynak nevezném, amelyben a különböző rendszerek egymásra hatásának kutatásával jutnánk el nemcsak leíró, hanem egy mélyebb, esszenciálisabb, az író egész művészetére és személyiségére vonatkozó holisztikus ismeretig. Mind a pszichológia, mind a tudományosan megalapozott grafológia édestestvérei lehetnek az irodalomtörténetek.

Grafológiai szempontból pedig a fentiek átgondolása után mérlegelendő, hogy avatott vagy avatatlan kézzel fog-e hozzá a grafológus a vizsgálódásnak. A magyar grafológusok közül több nagysággal találkozunk, akik búvárkodtak már az irodalom berkeiben. Közülük Szepes Mária, Rákosné Ács Klára, Beiczter Éva és W. Barna Erika nevét emelném ki.

A magam téma- és címválasztását magyarázva, a Janus-arcúság fogalmát maga Madách adta a kezembe. Ez a stilizált madáchi embléma benne van a Madách Irodalmi Társaság hivatalos megjelenésében is. Az alábbi ábrán a társaság hivatalos emblémája mellett Madách szignója és egy rajzvázlatai között található variációja szerepel.

Az emblémák (Buda, 1985) mind a mai napig nagyon népszerűek és alkalmazásuk is igen elterjedt, olyan nonverbális kommunikációs csatornát jelentenek, amelyek segítségével gyors és pontos információhoz jutunk az emblémát viselő vagy jelölő eszmei törekvéséről, esetleg világnézeti hovatartozásáról is.

A Janus-arcúság és polaritás megragadásánál elsősorban Madách rajzaira támaszkodtam. A rajzokat függetlenül mások elemzésétől, én nem tekintem úgy, mintha konkrét helyeket ábrázolnának. A rajzok nekem közvetlenül Madách lelkiállapotáról adnak hírt, emlékeztetnek a gyermekrajzok spontaneitására, ahol elsősorban nem a mesterségbeli tudás elemzése a cél, hanem azt vizsgálni, miként küld üzenetet a lélek más dimenzióiról. Madách tájképei is tele vannak misztikus, szimbolikus elemekkel, tájrajzaiban a legszokatlanabb helyeken jelennek meg szökőkút, keresztutak és dőlt kereszték.

A szimbólumokra (Dahlke, 1994) jellemző, hogy egészen egyszerűnek tűnő jelenségek mögött a megértést segítő „befelé vezető” rétegek egyre mélyülnek, azonban a jelentés az avatottak számára egyszerű és világos lesz.

Annak ellenére, hogy Madách jó rajzkészséggel rendelkezett, a rajzokat nem tekintem művészi alkotásoknak. Úgy tekintek a rajzokra, mint projekciós felületekre, amelyek lehetőséget adtak Madáchnak arra, hogy a szóban ki, vagy el nem mondható kétségeit vagy feszültségeit, s nem utolsó sorban a humorát, lereagálhassa. A rajzok a feszültség-levezetés nonverbális lehetőségei. Az értelmezésnél, elem-

zésnél azonban az életrajzi adatokat és eseményeket nem lehet figyelmen kívül hagyni.

Felmerülhet a kérdés, hogy van-e joga bárkinek is bármit „bele-magyarázni” a kézvonásba?

W. Barna Erika grafológus ezt a jelenséget (az intuíciót) így ragadja meg: „valahányszor leszállunk a kézírás mélyebb rétegeibe”, „önmagunkon átszűrve” teremtjük újjá az egyedi, egyszeri embert, aki „milliók közt az egyetlen egy.” (W. Barna, 1996. 24. old.)

Jung a pszichológiai aktivitásban négy alapfunkciót nevezett meg: a gondolkodást, érzést, érzékelést és az intuíciót.

Michel de Grave pszichológus, grafológus Jung nyomán vallja, hogy az intuíció „ugyanolyan attitűd, mint a gondolkodás. Lehetővé teszi, hogy egy tény, egy gondolat, egy érzés hirtelen és teljességében tudatosodjon. Mindig a lényeges felé halad, megragadja az észlelésen túli jelentésmélységet, megérti a kapcsolatokat, lehetőségeket ösztönös módon, és mindez egy tudattalan asszociációs, nem szándékolt „munka” során zajlik, amely a tudatosodás rövid útját jelenti.” (Grave, 1994. 7. old.) Buda Béla Lipps-re (Buda, 1985) hivatkozva az esztétikai élmény megélésén keresztül jut el az empátia fogalmához, amely révén a műalkotásba való beleolvadásra használtak elsők között az empátiára utaló önálló fogalmat.

A „grafológia atyja”, Michon bátorítja a kutatókat az elemzésre, amikor egészen egyszerűen azt mondja: „A lélek az, amely közvetlenül ír és beszél.”

Nézzük meg tehát, mit jelent kézzelfoghatóan Madách esetében a Janus-arcúság? S hogyan kapcsolható ez össze a polaritással, s miért éppen most van ennek aktualitása, hogyan lehetséges, hogy Hubay Miklós kifejezésével élve éppen most lép elő „áttörve az idők falait?” (Hubay, 1978. 47. old.)

(Az „idők falai áttörésének” aktualitását az adja, hogy ma is számtalan kísérlet történik a „madáchi, a Tragédia-beli dimenzióba” való átkerülésre, de sajnos nem az elmélyült meditáció révén, hanem „tiltott határátlépéssel”, drogot vagy egyéb kábítószerrel használva. A másik lehetséges kísérlet a reinkarnációs hipnózis.)

Madách Imre Ádám „áttörési kísérletét” a tizenharmadik színben az Űrjelenetben mutatja be. Ádám majdnem az életével fizet, a Föld szellemének figyelmeztetése ellenére. Ma is figyelemre méltó a Föld szellemének intelme:

*Te ismersz már, a földnek szellemét,
Csak én lélekzem benned, tudhatod.
Itt a sorompó, eddig tart hatalmam,
Térj vissza, élsz – hágd át, megsemmisülsz,
Mint ázalagfereg, mely csöpp vízében
Fickándozik. – E csepp a föld neked. –*

ÁDÁM

Nem tántorítsz el, lelkem felfelé tör. –

A FÖLD SZELLEMÉNEK SZAVA

*Ádám, Ádám, a végső perc közelg:
Térj vissza, a földön naggyá lehetsz,
Míg, hogyha a mindenség gyűrűjéből
Léted kiteped, el nem túri Isten,
Hogy megközelítsd őt – s elront kicsinyül. –*

ÁDÁM

Ugyis nem ront-e majd el a halál? —

A FÖLD SZELLEMÉNEK SZAVA

*A vén hazugság e hiú szavát
Ne mondd, ne mondd, itt a szellemvilágban —
Egész természet átborzadna tőle. —
Szentelt pecsét az, feltartá az Űr
Magának. A tudás almája sem
Törhette azt fel.*

ÁDÁM

Majd én feltöröm.

(Továbbrepülnek. Ádám egy sikoltással megmerevül.)
Végem van!

Madách a Tragédián keresztül úgy szól hozzánk, hogy kilép a jelen egyidejűségéből, s átlép az időtlenséget jelentő örökkévalóságba, s együtt láttatja velünk a múltat és jövőt. (A Kairosz-élményről lásd: Horváthné T. B. 1997. 48. old.)

Mindennek nemcsak szellemi lenyomatát ragadhatjuk meg Madách munkásságában a Tragédián keresztül, hanem képi szintű megjelenését is.

Madách rajzain kísérletképpen, majd egyre határozottabban, végül letisztult formában jelenik meg a Janus-arc motívum. A mitológia szerint Janus (Biedermann, 1996) a kétarcú isten, akit az antik Rómában a kapuk és küszöbök őrzőjeként tisztelnek. Janus a bejárat, a kapu szimbóluma, a kezdet és a vég kettős arcát mutatja, aki egyszerre néz előre és hátra. Jelentheti egy dolognak a pozitív és negatív oldalát, de ha tovább megyünk, jelentheti a bennünk lakó bal és jobb oldalt egyszerre.

A polaritás (W. Barna–Demeter, 1996, Dethlefsen, 1991) emlegetése ma kezd „divatos” elmélet lenni, a német pszichoterapeuta, Dethlefsen több, magyarul is olvasható művében nagyon árnyaltan elemzi ezt a jelenséget.

100 évvel ezelőtt Madách, korát túlhaladva kínálja föl nekünk ugyanezt a témát. A bal és jobb oldalnak a jungi és pulveri értelemben megkülönböztetett jelentése van, s ezeknek a szempontoknak a figyelembevételével Madách rajzai új információval szolgálnak.

Számomra a Madách által használt Janus-arc szimbólum Madáchnak azt a vágyát fejezi ki, hogy egyszerre kíván jelen lenni a polaritásra szakadt időben, egyszerre éli meg két dolog ellentétességét, ami együtt az egységet képviseli. Mind *Az ember tragédiája*, mind a Madách által rajzolt szimbólum ugyanannak az eszmének a megragadása, ha tovább megyek azt is mondhatom, hogy *mű és monogram egy és ugyanaz*, s ezt madáchi értelemben szó szerint vehetjük: visszamenni az idők kezdetéig, s egyidejűleg az örök időben, a Kairoszban egy álomban élve át, hátra és előre tekintve egyszerre jeleníti meg az emberiség múltbeli és jövőbeli sorsát. Mintha tudta volna, hogy az álom, mint a tudattalan megjelenési formája, nem ismeri az időt. S a véges ember mégis fölajdul: „Csak az a vég! – csak azt tudnám feledni! –”

Madách ösztönösen megérezhetett valami, illetve ráérezhetett arra a folyamatra, amely a XX. század végi (elsősorban ezoterikus) pszichológiai, illetve ökológiai és mentálhigiénés kutatás alapját, illetve irányát szolgáltatja.

[Madách *Az ember tragédiája* dramatizálásakor az ókori klasszikus műfajt, a tragédiát választja, amelyben valószínű, hogy az eredeti szerkezeti elemeket is tudatosan alkalmazhatta. A görög hagyományok szerint a tragédia dinamikus szerkezete csak három beszélőt enged meg, akikkel szemben negyedikként áll a kar (Dethlefsen, 1997). A Tragédiában is három főszereplő van jelen, s a kart az angyalok kórusa testesíti meg. Bár ez a téma újabb kifejtést érdemelne, de ha ebből a szempontból közelítünk a műhöz, már kevésbé kérdőjelezhető meg, hogy miért nem „hagyományos történelmi” drámát írt.]

Valójában mind a mai napig titok számunkra, hogy Madách milyen eszmerendszerből táplálkozott, valószínű, hogy ő is mély, intuitív úton jutott el filozófiájáig. Több szerző utal Madách fiának, Madách Aladárnak spirituális érdeklődésére. Ruttkay Teréz Máriának (aki a család női leszármazottja volt) Madách Aladról írt tanulmányában találunk némi támpontot Madách hasonló irányultságáról. Így ír erről: „Van egy-két adat, arra vonatkozólag, hogy apja is spiritiszta lett volna, – ha nem is gyakorlatilag, de elméletileg. Madách Imre ebben is az örök lélek bizonyítására keresett okokat. Bodor Aladár mondja: »Madách élete végén a spiritizmust tanulmányozta. Fiának, Madách Aladárnak tanúbizonyságot tevő levele szerint utolsó éveiben kezében forgott könyvek között van két szellembúvárlati munka: L. O. Cahagnet: *Blicke in das Leben der Toten* (Bepillantás a halottak életébe) Leipzig, 1853. És *Die enthüllten Geheimnisse des Magnetismus und Elektrizität* (A magnetizmus és elektromosság felárt titkai) Leipzig, 1853. Szerző neve nélkül, Páter Lacordaire bevezetésével.«” (Ruttkay, 1938. 29. old.) Az idézett sorok arra utalnak, hogy Madáchnak volt egyfajta készletese, hogy a szellem világában bűvárokodjék.

A rajzok kiválasztásánál azokat a részesítettem előnyben, amelyekben a férfi–nő ellentét és különbség ragadható meg, mai szlogenel azt mondhatnánk: „kettő az egyben”, illetve azokat, amelyek utalnak Madáchnak a nőkhöz viszonyuló ambivalenciájára. Jung *Az ember és szimbólumai* című könyvében írja: „A középkorban – mielőtt a pszichológusok kimutatták volna, hogy a mirigyrendszer felépítése miatt mindannyiunkban megtalálhatók a férfias és nőies tulajdonsá-

gok – már kimondták, »minden férfi önmagában hordoz egy nőt.» (Jung, 1993. 27. old.) Madách rajzaiban is megjelenik, hogy a lélek természetére ráérezve az egyben keresse a kettősséget.

Három rajzot ismertetek párhuzamosan

Az 1. rajzon egy rémülten vágató lovas férfit látunk, aki nem tud úrrá lenni a lován, amint egy őt üldöző boszorkány lasszót vet ki rá. Mindegyik állítást külön is értelmezhetjük. A magyar népdalok közül a ló és lovas összetartozásáról a következő szép példa szól:

*Mert a huszár a nyeregbe bele van teremtvé,
Mint a rozmaring a jó földbe, sej belegyökerezve.*

Ezzel szemben a mi lovasunk lova megbokrosodott, amikor azt egy boszorkány üldözi. A boszorkányoknak a népmesékben is kitüntetett szerepük van, pszichoanalitikus értelemben a boszorkány a fallikus nő, ahol a söprűnyél is mint fallosz értelmezhető. A boszorkányok a népmesékben általában a negatív anya figura reprezentánsaiként jelennek meg. Pszichoanalitikus megközelítésben a fallikus nő kifejezést olyan nő jellemzésére használják, aki férfias, autoriter karakterrel rendelkezik. Felmerülhet a kérdés, hogy Madách lovasa vajon ki elől menekül, ki az, aki megrengeti a lovas a férfias kiállásában, s veszélyezteti a szabadságát? Maga a kép szorongást keltő, kísérteties a hangulat, a kutyák vonyítanak, denevérek repülnek. Kimondhatjuk, hogy Madách árnyékszemélyisége az, aki menekül a domináns – az ösztönök egészséges ki- és megélését gátló – anyai hatás elől. Jung szerint az árnyékszemélyiség a perszónának, az aktív tudatos személyiségnek a poláris ellentéte. Azon tulajdonságainkat egyesíti, amelyenek nem akarunk lenni, amit elutasítunk magunktól, amit elfojtunk. Tehát nem kívánatos tudatalatti ösztöntörekvéseink is részben az árnyékszemélyiséget alkotják. Egyszerűen a jó és rossz részünk értendő a perszóna, illetve árnyék alatt. A kettő közötti poláris feszültség az emberi morál alapvető problémája. Ez a morális poláris feszültség jól követhető Madách műveiben, például a *Mózesben* és elsősorban *Az ember tragédiájában*.

Az imént elemzett rajz mellé helyezném a rémült férfi arcot (2. rajz), amelyet különféle karakterű női arcok vesznek körül. Felfogható a rajz úgy is, mintha a férfi lélek női részének kivételése (animája) lenne.

Az anima–animus fogalom (a lélek férfi és női aspektusainak „felfedezése” és a vele való analitikus munka a nagy svájci pszichiáter, Jung nevéhez fűződik. Az anima kifejezés magyarul lelket jelent, vagyis jungi értelemben lelkünk másik felét jelenti, hiszen ebben az értelmezésben mindkét nemnek megvan a maga ellenpólusa. A magyar nyelv is nagyon szépen fejezi ki, hogy a férfi a nőben, a nő a férfin keresi a „párját”. Madách nagyon szépen ír erről a Tragédiában, amikor Ádám a Paradicsomban való eszmélés kezdetén így szól Évához:

*Ne szólj így, Éva, meg ne szégyeníts.
Mi a hang, hogy ha nincs, ki értené?
Mi a sugár, ha szín nem fogja fel?
Mi volnék én, ha mint visszhang- s virágban,
Benned szebb létre nem feselne létem,
Melyben saját magam szerethetem?*

A párválasztásban mindig nagy szerepe van az ellenkező nemű szülőnek. Madách esetében is a rejtett női tulajdonságok, ösztönös késztetések kerülnek a rajzokban felszínre. Nem kerülhető meg, hogy a férfi arc fölött és alatt lévő rajzokat is szemügyre ne vegyük. Fölül két „erő” küzd egymással, s alul olvasatom szerint a nő(k)ben, asszony(ok)ban lakozó rendkívüli ambivalenciára utal, aki(k)ben egyszerre él a jó és rossz, s egy angyal és a sötét csábítás erői egyszerre vannak jelen. Az ördög tartja, ha nem is a gyertyát, de egy elfedő ernyőt az angyal fölé. A nők kettős természetéről számos mese is szól. (Estes, 1997.) Ezekben a mesékben csak azok a (férfi) mesehősök kerülnek ki győztesen, akik a nő kezéért vívott harcban a nők mindkét, „jó és rossz” aspektusát felismerik és elfogadják, és mindkét részt megfelelően és gondosan „táplálják”.

Ha visszautalok a Janus-arc kettősségére, ezt a képet is felfoghatjuk, mint a férfiban lakó változékony női részt, de az élettörténet birtokában a reális életben a nőktől elszenvedett sérelmekre is utalhat. Feleségétől, Fráter Erzsébettől elszenvedett bánatára gondolok, ahol az angyali arc mögött Madách számára egy nehéz, „ördögi” természet öltött testet. A fenti állítást nem kell kategorikusan érteni, hiszen életük alakulásának dinamikájából mindkét felet lehet, és meg lehet érteni. Most az a lelki állapotot vizsgáljuk, amelyet Madách vetített ki a rajzaiban. Nincs írásos nyoma, hogy Madách szavakban ki tudta-e fejezni ezeket az érzelmeket, mindenesetre rajzai nagyon beszédesek. Ismert, hogy a lelki egyensúlyi állapotunkat biztosító elhárító mechanizmusok révén a nehezen megfogalmazható és kifejezhető sérelmeket és érzelmeket elnyomjuk, elfojtjuk, vagy éppen szublimált formában fejezzük ki, esetleg a reakcióképzés útján éppen az ellentétébe fordítjuk át.

Az előző képnek az ellenkező párját is megrajzolta Madách.

Egy csúnya, ostoba kifejezésű női arcot „szép” férfi arcok vesznek körül (3. rajz). Az ostoba kifejezést a széles száj és hangsúlyozott lapos orr, valamint a mongoloid szem kelti. Ki kell emelni, hogy a bal felső sarokban lévő férfi fejhez Madách Aladár azt írta, hogy „Madách Imre saját arcképe!” Mindkét rajz arról szól, hogy hogyan jelenik meg a férfi (s Madách) lelkében élő nő képe.

Tudjuk, hogy pszichológiai szempontból nézve a személyiség alakulásában a szülőknél meghatározó szerepük van. Különösen érvényes ez Madách esetében Majthényi Annára vonatkoztatva, aki férjét korán elveszítve vált gyermekei gondviselőjévé, amely inkább egyfajta férfiaságot kölcsönzött neki az anyai gyöngédség mellett. Madách apai minta nélkül nőtt fel, alávétve magát az „édes mama” akaratának. A sorsa úgy alakult, hogy az erős kezű Majthényi Annát kompenzáló, illetve ellenazonosításként a földi örökömet előtérbe helyező Fráter Erzsébetet választotta. Madách ki van kötve e két nő közé. Vágyai más irányba húzzák, mint szigorú felettes énje, amit a szülői (anyai elvárás) alakított ki benne. Madáchnak végtelen feszültséget kellett átélnie, egyrészt, hogy merjen-e mély, ösztönös vágyai szerint élni vagy a szellem parancsa szerint cselekedni. Madách ese-

tében elmondhatjuk, hogy a szelleme bizonyult erősebbnek, s legyőzte a lelket. Ezt még a betegsége értelmezésénél is gondolhatjuk, hiszen pontos diagnózis ismerete nélkül csak hipotéziseink lehetnek. Mindenesetre a tudomány mai állása és a pszichoszomatikus betegség-konceptió szerint elmondhatjuk, hogy a tudó betegsége a lélek betegsége, hiszen a levegőt, lelket, életet szűrjük át magunkon, amikor lélegzünk. Madách éppen ezzel a szűrő funkcióval boldogult nehezen. Megdőlt élete terhei alatt. Nagyon jól szemléltetik ezt az ún. tájrajzaiban a legváratlanabb helyeken felbukkanó kereszttek, amelyeket élete keresztjeinek is felfoghatunk. Tájrajzainak (Benesné, 1995) elemzésével nem foglalkozom, hiszen azt Benesné Takács Ágnes grafológus már megtette.

Ha az aláírást mint a személyiség egészére utaló szimbólumot, mint egy „grafológiai névjegykártyát” vizsgáljuk meg, fellelhetünk benne a vezeték- és keresztnév találkozásánál egy eldőlt keresztet, mint egy szimbolikus elemet, amelyben a személyiség kifeszül, de a paradoxon is benne van, mintha ez tartaná össze a személyiséget. A Madách úgynevezett tájrajzain felbukkanó kereszttek is ugyanebben a 60 fokos szögben dőlnek, mint az aláírása. Az írásban ez a dőlési szög fokozott érzelmi beállítódásra és szenvedélyességre utal. Különösen azért figyelemre méltó ez a jegy, mert Madách nevében nincs alsózónás betű. A vezetéknev és keresztnév egymásba fonódása jelenti azt a rendkívüli elhivatottságot, amellyel képes volt kozmikus magasságba emelkedni, s múltat s jövőt együttlátva megírni a Tragédiát. A mélybe lenyúló alsó zónából hívja elő azt az intuitív tudást, amellyel a „szférák fölé” képes emelkedni. Ugyanazzal a ritmikus erővel hozza létre az alsó zónából a felső zónába tartó vezeték- és keresztnévét összekötő betűt. A mélységnek és magasságnak, az ösztönös és a szellemi energia találkozásának, egymásba fordulásának lehetünk tanúi Madách aláírásában.

Az aláírásban jelen van az önértékelés nagysága, amelyet azonban magával ragad a szenvedély. Két aláírást közlök, az egyiket 1842-ből, a másikat néhány órával a halála előtt, amellyel végrendeletét írta alá. Az 1842-ből származó aláírás ritmusa dinamikus, lendületes. A lendület kanyarinttatta oda a szintén alsó zónában uralkodó nagy E

betűt, ami Madách több aláírásában is szerepel. Ez a „rejtett monogram” utal(hat) Madách gyermekkorára és regressziójára, még mindig fixálva azt a helyzetet, amikor őt a kedves mama Emminek becézte.

A végrendelet aláírása nyomatékszegény, ritmusa megtört, korábban mázoltságra hajlamos vonalai most élessé váltak. Kézi mikroszkóppal vizsgálva a vonal anyaga homogénné, letisztulttá vált, határai jól kontúrozottak. Egy lélek számot vetett és indulásra kész.

Nagyon szépen ír erről Balogh Károly (a költő unokahúgát idézve) Madách életét elemző könyvében. „Miután meggyónt, mondtam nekie, hogy most van a krízis, hisz Péczely ezt mind megmondta előre, mire ő mosolyogva mondta: »Hiszen a halál az semmi, abban nincs semmi, de ez a fuldoklás s mellére tette a kezét, ha még pár nap tartana, lehetetlen kiállni.«” (Balogh, 1934. 231. old.)

Összefoglalva: Madách Imre rajzainak elemzése kapcsán próbáltam közelebb kerülni Madách világgépéhez, és kerestem azokat a forrásokat, amelyek segítségével jobban megismerhetjük a provinciális létben élő, mégis a világ szellemi óriásai között méltó helyen alkotó Madáchot. Életének és párválasztásának kétségeit, személyiségének miértjét is a rajzok alapján próbáltam megérteni és elemezni. Az elemzés szempontjai kapcsán jobban ráérezhetünk, hogy a mai magyar egyetemes géniuszokat a korabeli magyar irodalomban miért nem tudták megfelelő helyen értékelni.

Összefoglalás

A tanulmány a jungi mélypszichológia segítségével próbál választ keresni az egyik legjelentősebb magyar író, Madách Imre személyiségének alakulására, valamint a műveiben megjelenő férfi-női kapcsolat feszültségeinek miértjére, rajzainak és kézírásának grafológiai elemzésén keresztül. A rajzok és a kézírás jól érzékelhetővé teszik a szenvedés–szenvedély vonalán megjelenő poláris feszültséget és a férfi lélek anima kivetüléseit. A tanulmány kitér a Madách által használt

monogramban s elsősorban *Az ember tragédiájában* is jól nyomon követhető Janus-arcúság elemzésére.

Kulcsszavak: Jungi mélypszichológia, animus–anima, polaritás, rendszerszemléletű megközelítés, grafológiai elemzés.*

*Az előadáshoz gazdag képanyag kapcsolódott, amelyet azonban technikai okokból nem tudunk közzétenni. Kivéve Madách végrendeletének aláírását, amelyet – mivel más kiadványban tudomásunk szerint nem hozzáférhető – az irodalom után közlünk. Az előadáshoz kapcsolódó Madách-rajzok megtalálhatók: NAGYNÉ NEMES Györgyi–ANDOR Csaba: *Madách Imre rajzai és festményei*, Balassagyarmat–Bp., 1997. 51., 52. és 56. rajz. – A szerk.

Irodalom

- BAGDY 1996.: Bagdy Emőke: *Válasz Szilágyi Vilmos kritikai észrevételére*, (Vita a transzperszonális pszichológiáról.) Pszichoterápia V. évf. 3. sz. 1996.
- BALOGH 1934.: Balogh Károly: *Madách az ember és a költő*, Bp., 1934.
- BENES 1995.: Benes Istvánné: *Életfák és tilalomfák: Madách Imre tájrajzainak bemutatása projektív és szimbolikus tartalmaik alapján*, in. *III. Madách Szimpózium*, 1995.
- BIEDERMANN 1996.: Biedermann, Hans: *Szimbólumlexikon*, Bp., Corvina Kiadó, 1996.
- BUDA 1985.: Buda Béla: *Az empátia – a beleélés lélektana*, Bp., Gondolat, 1985.
- DAHLKE 1994.: Dahlke, Rüdriker: *A mandalák világa*, Bp., Duna-könyv Kiadó, 1994.
- DETHLEFSEN–DAHLKE 1991.: Dethlefsen, Thorwald–Dahlke, Rüdriker: *Út a teljességhez*, Bp., Arkánium Kiadó, 1991.
- DETHLEFSEN 1997.: Dethlefsen, Thorwald: *Oidipusz, a talány megfejtője*, Bp., Magyar Könyvklub, 1997.
- ESTES 1996.: Estes, Clarissa Pinkola Ph. D.: *Farkasokkal futó asszonyok*, Bp., Édesvíz Kiadó, 1996.
- GRAVE 1994.: Grave, de Michel: *Az intuíció grafikus megnyilvánulásai*, Nemzetközi Grafológiai Szemle I. évf. 1. sz. 1994.
- HORVÁTHNÉ T. B. 1997.: Horváth Józsefné Tóth Borbála: *Vidéki lét vagy kontempláció, mint a megismerés és szellemi kiteljesedés csúcsménye Madách művészetében*, Pszichoterápia VI. évf. 1. sz. 1997.
- HUBAY 1978.: Hubay Miklós: *Át az idő falain*, in. Horváth Károly (szerk.): *Madách-tanulmányok*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1978.
- JUNG 1993.: Jung, C. G.: *Az ember és szimbólumai*, Bp., Göncöl Kiadó, 1993.
- MADÁCH 1942.: Madách Imre: *Az ember tragédiája*, sajtó alá rendezte: Halász Gábor, Bp., Révai, 1942.

- Madách Imre rajzai. Országos Széchenyi Könyvtár, Kézirattár. An. lit. 3847.
- Madách Imre végrendelete. Balassagyarmat, Madách Imre Városi Könyvtár.
- RUTTKAY 1938.: Ruttkay Teréz Mária: *Madách Aladár*, Bp., 1938.
- W. BARNA 1996.: W. Barna Erika: *Bocsánatkérés Michon abbétól születésének 190. évfordulóján*, Nemzetközi Grafológiai Szemle III. évf. 3. sz. 1996.
- W. BARNA–DEMETER 1996.: W. Barna Erika–Demeter Anikó: *Kozmikus lüktetés – ritmus és kézírás*, Bp., Útjelző, 1996.

III.

A színház és a Tragédia

Árpás Károly:
Madách és a színház
(Megjegyzések Madách dráma- és
színházelméleti nézeteihez)

Amikor a nemzeti kultúra és tudat vállalt-választott (és önjelölt) védelmezői veszélyben érzik a nemzetet, akkor gyakorta fölteszik a kérdést: miért hiányzik vagy miért olyan kevés a magyar műalkotás a művészi (tömeg)kommunikációs eszközök kínálatában?

Nem kell ahhoz valakinek Madách-rajongónak lennie, hogy emlékeztessük a hallgatóságot: a XIX. század kulturális teljesítményei – jelen esetben a szépirodalmi alkotások – hordozzák leginkább a magyar polgárosodás, a polgárosodó magyarság ideológiai egységét, jövő-ideáját, a új közösség létrejöttében tevékenykedő értelmiség vágyait és reményeit. E jegyek különféle dominanciában fordulnak elő a drámai, lírai és epikai alkotásokban (lásd még általános és középiskolai kötelező tananyag), ám mi most csak a drámára kívánunk figyelni.

Kritikusok, irodalomtörténészek, kultúrpolitikusok és laikusok – ha különböznek is a végkövetkeztetésben – abban meg kell, hogy egyezzenek: a mai színház bármilyen irodalmi alkotás előadására alkalmas. A rendezői hagyományok, a színjátszói elméletek, a technikai megoldások előtt nincs megjeleníthetetlen mű (csak utalnék ALMÁSI 1969, SZÉKELY 1986 összefoglalásai mellett Grotowski „szegény” vagy Brook „kegyetlen” színházára vagy a posztmodern és „alternatív” kezdeményezésekre – s akkor még csak jeleztem a létező lehetőségek határait). Aki figyelemmel követi a magyar színjátszást, az megállapíthatja: a magyar színházi élet egyszerre korszerű és hagyományos: még a telekommunikációs versenyt is állja.

A XIX. századi magyar művek jelenbeli repertoári hiánya nem szakmai okokra vezethető vissza. A színházi technika, a rendezői tudás, a színészi gyakorlat képes a sikeres előadás megteremtésére – ám az állami szubvenció elmaradása, csökkenése napjaink színházi világát a Petőfi megénekelte állapothoz közelíti:

„»Pártolj, közönség, és majd haladunk,«
Mond a színész; és az meg így felel:
»Haladjatok, majd aztán pártolunk;«
És végre mind a kettő elmarad”
(Levél egy színész barátomhoz. Pest, 1844. [szeptember])

Anélkül, hogy tragikus kijelentésekre törekednénk vagy néző-szociológiai vizsgálatok eredményeire hivatkoznánk, megállapíthatjuk: napjaink közönsége más, mint a korábbi. Részben a telekommunikáció és a számítástechnika megnövekedő jelentősége, részben a hagyományos értelemben vett nemzeti érzés hiánya (vagy változása) következtében a ma embere már nem tulajdonít akkora szerepet a nemzeti színjátszásnak, mint bármelyik korábbi generáció. Nem vagyok színházi szakember, sem kultúrpolitikus – mégis, azt tartanám a kivezető út megtalálásához első feltételnek, ha ezt tudomásul vennénk.

A dolgozat úgy kíván közeledni a témához, hogy abból indul ki, ami van. Napjaink befogadója akkor értheti meg a drámaírókat, ha megismeri azokat a körülményeket, amelyek a műveit teremtik – Madách színházelméletéről, a színpadi Madáchról a fentiek figyelembe vételével akarok szólni.

1. Drámaelmélet és színházelmélet keveredése Madách korában

Amíg napjainkban annyira elkülönült a dráma- és színházelmélet, hogy önálló monográfiák, sőt tudományos és/vagy rendezői életművek születhetnek – nem is szólva a főiskolai oktatás specializációjáról –, addig ez a két terület szétválaszthatatlanul összefonódott a XIX. század első felében, akár „szélességében”, akár „mélységében”.

Ha megvizsgáljuk a korabeli közép- (és felső-) fokú oktatás anyagát, akkor azt tapasztalhatjuk, hogy ez az ismeretanyag abban az értelemben modernnek tekinthető, hogy a XVIII. századi, századvégi klasszicista esztétikára és irodalomelméletre épül.

Az ismeretterjesztő s így hozzáférhető szakirodalomból kettőt emelnék ki: DÁNIELISZ 1992. a korabeli középfokú oktatás rendjéről

és anyagáról közöl alapvető ismereteket (21–85. o.) – ezek ugyan Arany iskoláira vonatkoznak – és MÉSZÁROS 1988. az ún. második Oktatási-Nevelési Rendszer (1806) ismertetése (26–28. o.), amely követelményeiben Madáchra is vonatkozott. Utóbbi munkájában ráadásul kitér a pesti piarista nagygymnázium életére és működésére is (255–264. o.); ennek az áttekintése azért is fontos, mert bár Madách magántanuló volt, de vizsgáit itt tette le – lásd PALÁGYI 1900 Madách Imre vizsgadokumentumai (377–385. o.). A középiskolai képzést azért emelném ki, mert a közoktatás máig hagyományos konzervatívizmusa a klasszicista hagyományokat alapozta meg szerzőnkben.

Valódi bölcsész jellegű felsőoktatásról Madách Imre esetében nem beszélhetünk: a jogi képzéstől akkor is távol állt az irodalomelmélet, legfeljebb a rétorikai ismereteit erősíthette.

Az 1830-as években még nincsen a mai értelemben vett bölcsész-képzés, a magyar tanulók elsősorban német egyetemeken szerzik meg a megfelelő tudományos-szakmai ismereteket (lásd Erdélyi János vagy Tarczy Lajos példája). Fogalmat azért alkothatunk a honi viszonyokról, ha figyeljük a korabeli folyóiratok vitáit. Némi összefoglalót nyújt *A magyar kritika évszázadai. Irányok I.* kötetének *Romantika és népiesség* című fejezete (Bp., 1981.), illetve *Tollharcok. Irodalmi és színházi viták 1830–1847* vonatkozó anyaga (Bp., 1981)].

A tudományos élet a folyóiratokban és az újságokban folyt. A kritikák, a „szellemharcok” (CSÁSÁR 1925. III–IV. fejezete, MITROVICS 1928. vonatkozó részek és FENYŐ 1990. 235–351. o.) az egyetemi tudományos műhelyek szerepét töltötték be: az volt a céljuk, hogy kialakítsák az egységes és uralkodó felfogást, amelybe éppen úgy belefér Lessing (*Hamburgi dramaturgia*), mint Blair Hugó (*Rhetorikai és esztétikai leczkái*. Fordította Kiss János, Buda, 1838.), Ludwig Tieck (*Dramaturgische Blätter I-III*. Wien, 1826.) vagy Victor Hugo (*Előszó a Cromwell című drámához*), Schiller (*A színpad mint morális intézmény*) és Hegel (*Esztétika*).

A magyar irodalmi élet illetően alakulása egyáltalán nem volt különleges eset. Csak néhány kutatóra szeretnék hivatkozni, akik a fenti kérdést világirodalmi vonatkozásban vizsgálták: LUKÁCS 1978. a német klasszikus dráma (147–198. o.) és a francia iránydráma (199–

222. o.); ALMÁSI 1969. vonatkozó részek; HAUSER 1980. a polgári dráma keletkezéséről és a német romantikáról: (II. 70–186. o.); SPIRÓ 1986. vonatkozó részek és SZÉKELY 1986. összefoglalása – s nem hagynám ki NIEDERHAUSER 1977. kultúrtörténeti összehasonlításának megállapításait sem. Közös bennük az, hogy nehezen birkóznak meg az összevegyülő nézetek szétválasztásával – ezzel a problémával kell(ett) Madáchnak (s a madáchi életművet kutatóknak) is szembenéznie.

2. Az elméleti és a gyakorlati élmények keveredése Madách életében

Madách színház- és drámaelméletének kialakulására – ha van ilyen tételes, azonosítható elmélete – a legnagyobb hatással minden bizonyítva a pesti élmények voltak. RADÓ 1987. és BALOGH 1934. egyaránt PALÁGYI 1900-ra támaszkodik: arra, amit összeszedett a jeles pozitivisták kutató.

A nagy tekintélyű irodalomtörténész egyrészt azt idézi, hogy „A kérdésbe tett játékok nem léteztek, a kártyát, a tekézt nem ismertük, kávéházba be nem léptünk, – vívás, uszás, lovaglás, séták, kirándulások a budai hegyekbe: ezek voltak a mi szórakozásaink.” (Lónyay Albert visszaemlékezése, 50. o.), másrészt viszont bizonyítja a diák Madách részvételét a zenei életben: hangversenyek a Vigadóban, a Nemzeti Kaszinóban és a Nemzeti Színházban (51–52.). „Majdnem mindnyájunk szülői tartottak páholyt: mi az akkori szokás szerint a földszinten jelentünk meg, úgy mint álló, vagy tekintve az ürességet, sétáló nézők. A páholy-közönségnek egy része ismerősünk volt, a földszintiekkel beszélgettünk, az emeletiekhez látogatásokat tettünk. Fölemlítem még, hogy a zártszékeknek alig pár sora volt kibérelve, a hátsóbbak közös padok voltak, s az első fölvonás után a zártak közül is többet fölnyitottak, úgy, hogy azokat bárki is használhatta” (Lónyay Albert visszaemlékezése 52–53. o.). Emellett még Palágyi többször ír a „nyolcak” magyar kultúra pártolásáról!

Hogyan támasztja ezt alá a ránk maradt levelezés? A kiadott levelezéséből (MIÖM–II.) a következő, idevágó idézeteket emelném ki:

889. o.: „*A színházba nem megyek... ...a színház udvarába történt ez*” (1840 előtt, Lónyay Menyhértnek, 19. levél);

896. o.: volt bolhacirkuszban (Édesanyjának, 1837. 12. 17.);

905. o.: „...*páholyában voltunk*” (Édesanyjának, 1838. 12. 25.);

906. o.: „...*hogy munka után mulassuk neha magunk, neha, ha épen valami nevezetes darabot játszanakel megyünk a színházba.*” (Édesanyjának, 1838 végén);

908. o.: „...*ittén a régi pósta-útszában, egy tót teatrum ál fen, melyben néhány tanuló társaim is színészek – nem sokára többekkel szándékozok meg nézni.*” (Édesanyjának, 1839. 01. 10.);

912. o.: a színházról „*Én ámbár érzem irói pályámra ennek jó befolyását... (...sőt szindarabot is, úgy, hogy Földváry biztatott, játszaszam el azt)...*” de arról anyja kívánságára lemondana. (Édesanyjának, 1839. július.)

Több idézetünk nincs, több Madách-megnyilatkozást nem ismerünk.

Bizonyára föltűnt, hogy noha színházba jár, s az Athenaeumot is olvassa (sőt előfizetője!), még sincs egyetlen konkrét drámacím, szerző, színész neve sem a levelekben – sőt a feljegyzéseiben sem! Pedig BAYER 1887., 1897., VÉRTESY 1913., VOINOVICH 1914., SOLT 1970. és KERÉNYI 1981. eléggé adatoltan bizonyítja, hogy éppen azokban az években volt a legérdekesebb a színházi élet: mind a színpadon, mind a színpalak között.

Madách „élmény-erősségére” az egyik legjobb példa lehet Katona József *Bánk bánjának* „esete”. A drámát bemutatták „1839. márc. 23-án... Pesten a Nemzeti Színházban” (OROSZ 1983. 517. o.) – Madách Pesten van (RADÓ 1987. 46–47. o. gyengélkedik), de semmi nem jelzi, hogy tudna a bemutatóról. Ám ha nem is ment színházba, ott vannak a kritikák, a vélemények: Vörösmarty kritikája Athenaeum 1839. márc. 31., Erdélyi Jánosé Társalkodó 1840. ápr. 22. (OROSZ 1983. 521. o.) számaiban – s Madáchnál nem találkoznak reagálással (RADÓ 1987. 46–59. o.), noha a vitalehetőség adott volt.

Más művek esetében sem! Egyetlen ellentmondó adat 1838-ban készült kritikája Jósika Miklós *Adorjánok és Jenők* című darabjáról – RADÓ 1987. 41. o. – de ez is magánlevél.

A fentiekre sem a visszaemlékezésekben, sem a szakirodalomban nincs magyarázat – ami azért is zavaró, mert nemcsak a kérdéses időben, nemcsak kritikai hadakozás zajlott, hanem személyi torzalkodások is a Nemzeti Színház körül. S ha Madách szinte elbeszélést kanyarít testvérének egy bálról, akkor ez még érdekesebb téma lehetne. Pedig hogy Madách figyelemmel kísérte a színházi életet, azt bizonyítja részint a *Csak tréfa* című művének színpadi vonatkozásai, részint a *Tündérráalom* tervezete is. Nem tudjuk tehát, hogy Madách „színház/dráma-ideál-képe” milyen elméleti, gyakorlati alapokon állt, illetve mit is tartalmazott valójában.

3. Az elmélet és gyakorlat problémáinak keveredése Madách nem szépirodalmi munkáiban

Nem kívánok hosszasan foglalkozni azzal, hogy Madách a személyes megnyilatkozásai ellenére milyen mélységben ismerte a magyar kritikai életet.

HORVÁTH 1984. szerint „...olvassa a Nagy Ignác szerkesztette *Színműtár* kötetét, Shakespeare-t német fordításban, Victor Hugo műveit eredetiben” (12. o.), VOINOVICH 1914. pedig PALÁGYI 1900-ra támaszkodva említi, hogy valószínűleg ismerhette az Athenaeumbeli kritikákat, hiszen az Athenaeumot járatta! Ez utóbbi tényre támaszkodik Baranyi Imre sikeres és alapos monográfiája is – *A fiatal Madách gondolatvilága*. Nem állítjuk, hogy Madách nem rendelkezett esztétikai világképpel, ám ha volt is ilyen nézetrendszere, sajátos életkörülményei miatt „lemaradás” jellemezte. Vegyük szemügyre hozzáférhető gondolatait!

Művészeti értekezés 1842

Az 1842-ben írott pályamű újabb a figyelem középpontjába került. STRIKER 1996/I. erre építi Tragédia-értelmezését (17–66. o.) – sőt kritikai szemlélők is foglalkoznak vele (BUKSZ 1997. Tavasz, Nyár).

Választott témánk miatt nem szükséges az állásfoglalás a vitában, megelégszünk azzal, hogy a mű maga hozzáférhető: 1–2. fejezete ItK 1972/5–6, a 3-tól a végéig MIÖM–II. 543–562. o.

HORVÁTH 1984. megállapítását nem vonta kétségbe a Madách-szakirodalom: a *Művészeti értekezés* a „Solger-féle Szophoklés fordításkötet bevezető előszavából” sokat merített (40. p.). Érdemes időt fordítani az alaposabb vizsgálatra: Madách dramaturgiai gondolatainak forrásvidékén járunk!

Az ismert német irodalmár (K. W. F. Solger 1780–1819 – Dörömbözi János, Világirodalmi Lexikon 13. Bp., 1992. 327–328.) 1808-ban adta ki Szophoklés-kötetét, bevezetővel és jegyzetekkel. „Solgert mindenekelőtt a tragédia, a tragikum és a történelem viszonya foglalkoztatta, mégpedig erősen az egyén szemszögéből... úgy érzi, hogy a vallások és a felvilágosodás eszméinek érvényvesztése után, az emberi világ ellentmondásait olyan mértékben kell feloldani, amely az ember érzett hivatásának, rendeltetésének, eszményének is megfelel, s a történeti valóságot és igazságot is kielégíti. Mivel ennek nehézségét leginkább a dráma, a tragédia s általában a tragikumot kifejező mű érzékelteti, a műfajok rangelsőjének Solger a tragédiát és a tragikumot tekinti.” (NÉMETH G. 1978. 62. o. – kiemelések tőlem – Á. K.) Solger későbbi fejtegetéseiből Németh G. Béla a Hegeltől független, Kierkegaard és a fenomenológia felé mutató jegyeket emeli ki – elsősorban a *Hátrahagyott írásai és levelezése* kötetre hivatkozva, amelyet L. Tieck (!) és F. von Raumer adott ki (Leipzig, 1826.!).

Solger és Tieck a két tekintély, akiket Madách jól ismerhetett [VOINOVICH 1914 említi könyvei között Ludwig Tieck: *Dramaturgische Blätter* I–III. Wien, 1826. (75. o.) című gyűjteményét, ezt Szűcsi József is megerősítette STRIKER 1996/I. 206. o.]

Ludwig Tieck életművének értékelésben részben NÉMETH G. 1978-as megállapításait követem (51–57. o.), részben Lukács György és Halász Előd véleményét – utóbbi írta a Világirodalmi Lexikon szócikkét is (15. Bp., 1993. 497–499.) Úgy vélem, mindkét említett szerző megkísérelte a lessingi klasszicizmus-kritikát összegyeztetni a hagyományok értékörzésével (goethei szintézis-igény). A Madách-pályaművet azonban nem ezért utasította el a bíráló bizottság.

SOLT 1972. bevezető tanulmányában arra hivatkozik, amit huszonöt év múlva KERÉNYI 1997. megismétel: „...fő forrása azonban Friedrich Schiller *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet* (1782) című tanulmánya” (53. o.) A gond az, hogy Schiller tanulmánya nemcsak számunkra hozzáférhető (olvasható in *Kultusz és áldozat. A német esszé klasszikusai* Bp., 1981. 67–77. o.), DÁNIEL 1988. szerint Benke József már 1810-ben lefordította (313–314. o.). *A színpad mint morális intézmény* DÁNIEL 1988. értékeléséből azokat az elemeket hangsúlyoznám, amelyek a nem-klasszicista színpadi gyakorlat és a klasszicista dramaturgia között keresnek kapcsolatot. (313–314. o.)

Ez a megközelítés – ha figyelembe vesszük KERÉNYI 1981. helyzetelemzését – Madách esetében olyan műveket eredményezett, amelyeket éppen az 1840-es években fog a francia színházra és drámára figyelő kritika és közönségigény a magyar színházakból kiszorítani.

Az 1842-es pályaművet nem tartom olyan nagy jelentőségűnek, mint STRIKER 1996., de mindenképpen magyarázza azt, hogy Madách drámái miért voltak sikertelenek a pályázatokon. Hogy a színpadon mit jelentettek volna, azt nem tudjuk. Ha csak a kortárs, s az 1850-es években sikerszerzőnek számító Jókai Mórt nézzük: Madách drámái nem rosszabbak az övéinél – de játszanak-e ma Jókai-dramákat?

Az esztétika és a társadalom viszonyos befolyása 1862

A húsz évvel későbbi munka – bár csak elemeiben kapcsolódik választott témánkhoz – lényegét és alapvető felfogását tekintve egyezik a tárgyalt pályamű felfogásával.

Szeretném kiemelni, hogy ez a „lemaradás” nem pejoratív minősítést jelent: Madách közelebb áll Kölcheyhez és Katonához, mint Csikyhez – ezért „elvesztette” a meg sem nyert olvasóközönségét (Jókainak az 1870-es, 1880-as évektől kell majd szembenéznie ezzel a problémával).

Az értekezés megfeleltetett az „előregedő” Kisfaludy Társaság tudományos-esztétikai igényének, többet erről szólni nem szükséges.

A nőről, különösen esztétikai szempontból 1864

A meglehetősen furcsa témájú székfoglalóban Madách folytatja az eddig vázolt esztétikai „nézeteinek” korábbi vonalát. E műve is azt bizonyítja, hogy nem „egy-könyvű” szerző, hanem olyan ember, aki nem változtat nézetein. A továbbiakban nem tárgyaljuk, témánkhoz nem kapcsolódik.

Jegyzetei (MIÖM-II.)

Ha Eötvös József noteszeire vagy Jókai Mór följegyzéseire gondolunk, akkor nagyon szegényes a Halász Gábor által összegyűjtött, datálatlan és datálhatatlan anyag – s ezen a megállapításon még az újabb Madách-dokumentumok sem változtatnak.

Vajmi kevés az, amit a szétszórt mondatokból összegyűjthetünk, ami témánkhoz kapcsolódik – például „*Novella és dráma közti lényeges különbségek a szerkezetben, jellemében: amaz fejlődésüket festi, ez készít hatását egymásra.*” (MIÖM–II. 751.). S ha kapcsolódik is, az nem változtat a kialakult képen.

Itt kell megemlíteni drámatervi jegyzeteit is, amelyek még inkább alátámasztják feltevésünket: *Commodus* 713–718., *Sámson (Nápolyi Endre)* 718–721., *Jónév s erény (Álszégyen)* 721–723., *Verbőczy* 723–734., *Brutusok* 734–736., *Attila fiai vagy más az ótörténetből* 736–738., *András és Borics* 738–740. Valamennyi 1839 első hónapjaiban készült (RADÓ 1987. 46. o.), és szoros kapcsolatban áll a *Művészeti értekezésben* megfogalmazott nézetekkel.

4. Dramaturgiai elmélet és gyakorlat Madách drámai műveiben

Úgy vélem, hogy könnyű lenne megmutatni, hogy az eddig figyelemmel kísért madáchi tézisek, nézetek hogyan mutatkoznak meg a művekben. Részletező áttekintés helyett – inkább a színházi hatásra való tekintettel – csupán vázolnám Madách drámaírói pályáját. A szerző,

különösen ifjúságában, kettős értelemben használta a drámai műfajokat: egyrészt megfelelni az általa klasszikusnak tekintett drámaelméletnek, másrészt a tapasztalt közönségigénynek.

Ez a kettősség 1861-ig rányomja bélyegét drámaírói munkásságára. Vegyük csak számba az elkészült műveket!

A történelmi dráma embrionális jegyeit mutatja korai munkája, a *Commodus* 1839. Nem az ismert Teleki-problémára hívom fel a figyelmet, hanem arra a kísérletre, hogy akarva-akaratlanul beilleszkedjen a kortárs műsortervbe (lásd KERÉNYI 1981.). Nem tudni, hogy a „nyolcak” vajon erre a műre gondoltak-e vagy az időben másodikra, amikor azzal biztatták, hogy adja be Földváry Gábornak, a Nemzeti Színház igazgató választmányi tagjának.

Ha a *Nápolyi Endre* 1839–1841. című történelmi tragédiára gondoltak, akkor a Kisfaludy Károly által indított és követőitől elszaporodott nemzeti színművek hatásosságához mérhették a fiatal Madách művét. Ha Madách műveit nem napjaink irodalmához, vagy a kortárs „világirodalmi” szinthez viszonyítjuk, akkor azt mondhatjuk, nem is volt túlzás abban a biztatásban.

Hogy a KERÉNYI 1981. távlatai mennyire nem voltak a kortársak számára egyértelműek, mutatja az is, hogy még Arany maga is indokoltan látta az 1861-es átdolgozott *Csák végnapjai* 1841–1842., 1861. bemutathatóságát. Pedig, ha a jeles színháztörténész anyagát tekintjük, akkor nemcsak azt értjük meg, hogy miért nem futhatott be Madách nemzeti érzelmű műve, hanem az is világos lesz, hogy miért kopik ki Jókai a színházakból.

A klasszikus tragédia jegyeit mutatja a *Férfi és nő* 1842–1843. Nem kívánok foglalkozni a Szophoklés és Euripidész reminiscenciákkal – csak visszautalok arra, hogy 1842-ből való a dramaturgiai pályaműve.

Érdekes, hogy Madách egyetlen társadalmi drámája, szomorújátéka: a *Csak tréfa* 1843–1844 mennyire nem veszi figyelembe a kortárs magyar szerzők törekvéseit (BAYER 1887., 1897., VÉRTESY 1913., KERÉNYI 1981.). Ha Hugó Károly vagy Czákó Zsigmond darabjait nézzük, akkor nem értjük, mi is a „tréfa” Madách művében. A mű tárgyalására később visszatérünk.

A *Mária királynő* 1844., 1855. későbbi átdolgozása sem jelent előrelépést a fentiek értelmében, s ez nagy valószínűséggel igaz lehet a ma még elveszítettnek tekinthető *Martinuzzi* (*Fráter György*) 1850. (RADÓ 1987. 161. o.) esetében is.

Az antikizálás iskolapéldájának tekinthető az arisztophaneszi komédia, *A civilizátor* 1859. Dramaturgiai szempontból a klasszicista elmélet példájának vehető, szinte „iskoladramának” – ha nem lenne annyira szabadszájú.

Bár az irodalomtörténészek egy időben *Az ember tragédiája* párjának tekintették, de a *Mózes* 1861. szintén beleillik a történelmi drámák sorába. Nem arról van szó, hogy megkérdőjeleznénk a művek klasszikus értékeit, ám a színházi megjelenítés, példák és kortársak egyértelműen azt mutatják, hogy az ilyen típusú történelmi tragédiák fölött eljárt az idő – s a magyarok nem találják el a hebbeli megoldásokhoz (LUKÁCS 1978.).

A tárgyalt művek sorából kimaradt a klasszicista dramaturgiában nem szereplő, annak rendjét felborító átmeneti műfaj: a drámai költemény. Hosszan sorolhatnánk Erdélyi Jánostól, Szász Károlytól Horváth Károlyig, Barta Jánosig azon szerzőket, akik tanulmányaikban, monográfiáikban tárgyalták a Tragédia előzményeit, elődjeihez való viszonyát.

Az ember tragédiája 1859–1860. úgy született, hogy Madách tudta, mit akar írni (lásd autobiográf műfajdefiníciója). Sőt, azt is állíthatjuk, hogy tudta a könyvdráma és az előadott dráma közötti különbségeket, hiszen 1844. május 8-án Lónyay Menyhérthez írt levelében kifejti, hogy elkészült egy olvasásra szánt drámája, melyet az év nyarán kiadatni akar, egy másik, melyet színpadra szánt, ugyanakkor kerül előadásra. (RADÓ 1987. 102. o. szerint az olvasásra szánt a *Mária királynő* lehetett, az előadásra tervezett pedig a *Csak tréfa*.) Nem kívánjuk annak bizonyítását, hogy ma mit lehet megjeleníteni, mit nem – mindenesetre árulkodó, hogy 1883-ig nem akadt rendezője a Tragédiának (érdemes lenne keresni R. Wagner 1876-tól kezdődő bayreuthi előadássorozatának hatását).

Hogy Madách maga is rájött a különleges műfaj rejtett lehetőségeire, azt mutatja az is, hogy betegsége tudatában utolsó művének a

Tündérialom című drámai költeményt szánta. 1864. január 2-án veti papírra a tervezetét (RADÓ 1987. 301. o.), s az év folyamán mutatványok jelennek is meg belőle a Koszorúban.

Szeretném fölhívni a figyelmet a két mű közös jegyeire, s talán gondolati hasonlóságára is. Ha a Tragédia a Bach-rendszer viszonyából a múltra támaszkodó lehetséges jövő kérdéseire keresett választ (lásd tavalyi cikkem), akkor a *Tündérialom* a Schmerling-provizórium viszonyaiból indulhatott ki – feltevésünk szerint. A darabról még később szólunk.

Úgy gondolom, Madáchnak egyedül a drámai költemény műfajában sikerült önmaga konzervatív dráma- és színházelméleti nézeteit meghaladnia – s ezért tekinthető még ma is modern alkotásnak egyetlen ilyen megvalósult műve.

A drámai költemény – talán éppen azért, mert nem ágyazódott be a romantikus színházi repertoárba – túlmutat korán: minden változó és változásra hajlandó/kényszerülő korban továbbgondolásra készítő eszméket fogalmaz meg – így valóban köze van ifjúkora olvasmányaihoz. Lehet Madáchot „egykönyvű” szerzőként aposztrofálni, de ez az egy mű a magyarságtudat elidegeníthetetlen része és kovásza.

5. Madách és a színház

A drámaelméleti áttekintés nem annyira Madách nézeteinek értékelését adta – nem is volt a célom –, hanem csak jelzi azt, hogy a mű és a művet előlegező, létét beágyazó felfogás megfelelően egymásnak ésszerű okát adja Madách korabeli mellőzöttségének.

Úgy vélem, maga Madách sem volt azonban annyira elfogult művei iránt, hogy ne kételkedett volna azok színpadi megjeleníthetőségében. Egyik közismert leveléből idézek: „...különösen nem vagyok képes meg ítélni, a' rendkívül egyszerű cselekmény volna-e képes színpadon hatást tenni... alkalmas-e színre” (a Csákról van szó – Arany Jánosnak 1861. 10. 03. MIÖM–II.: 863. o.)

Most nem is a hezitáló szerzőre hívom föl a figyelmet, hanem arra, hogy éppen Aranytól vár megnyugtató szavakat – attól az Arany-

tól, aki igazán nem volt kompetens a színházi, dramaturgiai kérdésekben! S ez a bizonytalanság érthető is: a sorozatos pályázatok – különféle kiírások és bíráló bizottságok – szinte egyöntetűen jelezték, hogy Madách alkalmatlan színházi szerzőnek. (Ezen a megállapításon az sem változtat, hogy azóta különféle átiratokban szinte minden drámáját előadták már: a kegyelet egy-egy estén még kész fölkelteni a figyelmet, de Madách-darabokra nem lehet évadot építeni.)

A sikertelenségek okáról korábban szóltunk – a következőkben inkább azt kívánjuk megvizsgálni, hogy Madách műveiben hogyan jelentkezik a színház világa. Annak a színháznak a világa, amely így vagy úgy fogva tartotta a kortársakat (lásd Berzsenyi, Katona, Kölcsey, a Kisfaludyk, Vörösmarty, Petőfi, Arany – a csak drámaírókról nem is szólva).

A levelezésből, főljegyzésekből és egyéb életrajzi visszaemlékezésekből már kiderülhetett, hogy Madách bármekkora figyelmet fordított is a dramaturgiára és a színházra, vajmi kevés nyom maradt tétel ismereteiről. Ezért a műveket szeretném követni: hogyan tükröződik a színház a Madách műveiben. Az ötlet lehet, hogy Shakespeare műveiig vezethető vissza (tudjuk, német fordításban olvasta ezeket), de még inkább A. Dumas nagy sikerű drámájára: *KEAN vagy könnyelműség és lángész* (1836., Fánecs Lajos fordítását sikerre viszi a Nemzeti Színház 1838. február 16-i bemutatóval – RADÓ 1987. 35. o. szerint Pesten van).

Duló Zebedeus kalandjai [1842]

A datálatlan és befejezetlen elbeszélés színházi poénja: „*Hej, vigyázatok, jó a gondnok!*” (MIÖM–II. 409. VI. fejezet) egy régesrégii színházi anekdotára épül – Gaál József is elsütötte *A peleskei nótáriusban* (bemutatták a Nemzeti Színházban 1838. 10. 08. – RADÓ 1987. 39. o. Madách Pesten van). A vándoraneidotát még Jókai is bedolgozza az *Eppur si muove És mégis mozog a föld* című regényébe – ott Béni bácsihoz kapcsolja.

Csak tréfa 1843–1844

Már a szereplők között is találkozunk színházi utalásokkal: Bianka – dalszínésznő és egy Színésznő; a II. felvonás pedig az alcíme – „*Színpadon s szőnyeg megett*” – egyenesen árulkodó: a színházi világ más, mint a színpadon kívüli – azonban az itteni szerepek nem olyan veszélyesek, mint amelyeneket a valóságban játszanak. Erre lehet példa:

Herédy: *Mink csak bábok vagyunk, kik a
Színen játszunk, de a szőnyeg mögött
Nőkéz vezérli titkos szálainkat.*
(MIÖM–I. 132. o. II. F.)

Később találunk a 146. oldalon érdektelen megjegyzést a színház pártolásáról (összevethetjük Lónyay Albert visszaemlékezésével), sőt talán akkor is közhelyszámba menő szállóigét:

Bianka: *Kedvet hizelgve színpadon valék;
S kiket mulattattam, tán nem is gyaníták,
Mennyit szenvedtem, hogy meg tudjak élni.*
(MIÖM–I. 166. o. III. F.)

A nagyjelenet azonban szorosabban kapcsolódik a színházhoz: az V. felvonásban a 2. szín maga is színházi előadás, „Csak tréfa” címmel! Madách arra használja az ekkor már bejáratott hatáskeltő ötletet, hogy főhőse, saját nevén szerepelve, elmondja kritikáját a jelen társadalmáról:

Lorán: *Mi is egy ember bukta? Dráma csak,
Melyen bár könnyezünk, mégis mulattat,
S ha nem buknék hőse, átkozódnánk,
Mért nem csinált nekünk komédiát,
Ha már előre könnyezénk miatta.*
(MIÖM–I. 203. o. V. F.)

Azt hiszem, hogy beláthatjuk: Madách még nem tudja olyan értelemben használni a szcenikai elemeket, mint A. Dumas, Shakespeare vagy Kotzebue. Az azonban kétségtelen, hogy a színház tükörjellegével és kommunikációs lehetőségeivel tisztában van.

Az ember tragédiája (Madách 1992)

Az első „használható” idézet inkább aforizmaszámba megy – s több köze van a *Csak tréfa* hangulatához, mint a színi történéshez:

Lucifer: *Mit állsz oly szótlan, mondd, mit borzadasz?
Tragédiának nézed? nézd legott
Komédiának, s mulattatni fog.*
(1583–1585. VII.)

Az idézettel tovább nem kívánok foglalkozni, a műfaji ambivalencia emlegetése a romantikus drámaelmélet jegyeire utal.

A következő hosszabb részlet több figyelmet érdemel, elemzéséhez szükséges teljes terjedelmében idézni:

A Bábjátékos: *Csak erre, erre, kedves jó urak,*
2640 *Mindjárt kezdődik az előadás.
Mulatságos komédia nagyon,
Szemlélni, mint szedé rá a kigyó
Az első nőt, ki már kíváncsi volt,
S mint vitte ez csávába akkor is már*
2645 *A férfiút. – Láthattok fürge majmot,
Mi méltósággal játssza emberét,
Láthattok medvét táncmester gyanánt.
Csak erre, erre, kedves jó urak! –*
Lucifer: *Ah, Ádám! itten minket emlegetnek,*
2650 *Csak szép dolog, kinek olyan szerep
Jutott, hogy még hat ezredév után is
Mulat felette a vig ifjuság. –*

Ádám: *El az izetlen tréfától. – Tovább.*
Lucifer: *Izetlen tréfa? nézd csak, mint mulatnak,*
2655 *Kik még imént szunnyadtak a padokban,
Hallgatva Népost – e piros fiuk.
S ki mondja meg, kinek van igaza,
Azoknak-é, kik az életbe lépnek
Az ébredő erő önérzetével,*
2660 *Vagy aki, korhadttal aggyal már, kilép. –
Vajon tetszőbb-e egy Shakespeare neked,
Mint nekik e torzképű összevissza?*
Ádám: *A torz az éppen, mit nem tűrhetek.*
Lucifer: *Rajtad tapadt még a görög világból.*
2665 *Ládd, én fia vagy apja, hogyha tetszik
– Mert szellemek közt ez nem nagy különbség –,
Az új iránynak, a romantikának,
Én éppen a torzban gyönyörködöm.
Az emberarcra egy majomvonás;*
2670 *A nagyszerű után egy sárdobás;
Ficamlott érzés, tisztos szőrreha;
Kéjhölgytül a szemérem szózata;
Tömjénekezése hitványnak, kicsinynek;
Szerelmi élvre átka egy kiéltnek:*
2675 *Feledtetik, hogy országom veszett,
Mert új alakban újraéledek. –*
A Bábjátékos: *Mit foglaljátok ezt a jó helyet,
Te, jómadár, csak az mulattat ingyen,
Ki életűnt, s felkötötte magát.*
(2639–2679. XI.)

Szeretném fölhívni a figyelmet a Bábjátékos szavaira és szerepére. Az egyszemélyes bábjátékban – hiszen ilyennel találkozunk – századok óta a bábjátékos egyszerre rendező, szövegíró, szereplő, díszletező stb.: egyszemélyes színház. Érdemes lenne elgondolkozni azon, hogy ebben a szerepben benne rejlik az alkotó szerző, sőt Lucifer (Woland?) vagy akár az Úr is.

Több mint ironia, ahogyan a 2641–45. sorokban a II. szín története idéződik fel, *Az ember tragédiájának* bibliai jelenete, s az már szarkasztikus gúny, hogy mindez egyenértékű a folytató 2645–2648. sorokban azzal, hogy a vásári majom embert utánoz [Lucifer az Urat!], a medve pedig „táncmester”. Sőt, a Lucifer és Ádám párbeszédével megszakított „reklám”, publikumfogás azzal fejeződik be, hogy a Bábjátékos a 2678–2679. sorokban a nyilvános kivégzésre utal, mint sajátjánál másabb szórakozásra. Ehhez képest nagylélegzetű (és shakespeare-i) a végszó:

A Bábjátékos: *Én a komédiát lejátszom,
Mulattattam, de nem mulattam.*
(3111–3112. XI.)

Madách jól ismeri a közönség alantasabb igényét is, maga is volt bolhacirkuszban – az ilyen vásári szórakozás szép rajzát adja Jókai a már említett regényében (Csollán Berti kalandja).

Ami ezután következik, az ismét a *Művészeti értekezés*ben megfogalmazott dramaturgiai nézetekre vezethető vissza. A luciferi kérdés még csalóka (2661–2662. sorok), inkább csak „kiugratja a nyulat a bokorból”: Ádám kinyilvánítja, hogy nem tetszik neki a torz (2663.) S akkor némi önkritikával megállapítja Lucifer, hogy ennyiben ragaszkodik a klasszikus, klasszicista görög eszményekhez (2664.) Ezt az esztétika felfogást erősíti az is, hogy Lucifer szájába adja a klasszicista esztéták vádjait: a romantika ördögi találmány és mesterkedés (2665–2676. sorok).

Bizony kevés ez nagyon, hogy a madáchi színházi bemutatott világ jellegéről, a színpadi játék szerepéről, céljáról és jelentőségéről ítélkezzünk. Ám még ha ilyen töredékesen is, Madách fontosnak érezte, hogy nyilatkozzék az előadó művészetekről – vessük csak össze a bábjátékos kapcsán elmondottakat a 2763–2768. sorokkal (Ádám beszélgetése az egyik zenésszel). Úgy vélem, hogy Madách azért is kísérletezett annyiszor Melpomené és Thália kegyeinek megszerzésével, mert jól ismerte ezek kommunikációs jelentőségét.

Tündéralom 1864

A töredékben maradt, pályát záró és koronázó mű tervezete ismert (*Jegyzetei* MIÖM–II.: 741–742. o.), sőt az elkészült részeket olvasván (Részletek az I–II.színből MIÖM–I.: 1053–1064.) Madách koncepciója is fölsejlik Ámor mefisztofelészi-fausti (s az Úr XV. színbeli megnyilatkozásaira „rímelő”) szavaiból:

*Ilon, az a fiú legyen tiéd,
De élvezvén majd egy tündér kegyét,
Ha üdvét gőgje nem birandja el
S dicsekszik véle a rossz porkebel:
Dicsedben többé meg nem lát soha,
Míg érdemesnek nem tartod reá,
Hogy egykor hitvány mezben lépj elé,
S ő benned a tündért felismeré.
Ha ellenben te játszanál vele,
Kebledről lábadoz taszítva le,
S szolgát, nem kedvest óhajtasz csupán,
Gyalázat hozván ekkép reám,
Áldásom átokká ferdítve el:
Bűnöd legádázabb boszumra lel.
S mind addig ver kérlelhetlen vezeklés,
Míg híveim közt a leg-is hivebb léssz.*
(MIÖM–I.: 1062. o.)

A tervezetet 1864. január 2-án tisztázza le – HORVÁTH 1984. 290. o., RADÓ 1987. 301. o.); a töredékben maradt drámai költemény eddigi értékelésével egyetértek (VOINOVICH 1914. 212–215. o., HORVÁTH 1984. 268–269. o.), azt megismételni nem kívánom.

Viszont a színház fontosságáról szóló madáchi felfogásra utaló következtetéseinket megerősíti, hogy a 12 tervezett színből egyet a színháznak tervez – „XI. Színház” (MIÖM–II.:741. o.) –, s ez lehet a boldog vagy boldogtalan véghez vezető utolsó állomás. A Költő és a Színház, ha képzeletben is, összetalálkozik, akárcsak az 1844-es szín-

darabban; s a XII. színben – feltételezve a boldog véget – a férfi és nő harmonikus otthont terem.

A madáchi életmű drámái kihívást jelentenek – az olvasó számára annyiban, hogy megfejthesse a Tragédia „titkát”, a rendezőnek, színésznek pedig a techné birtoklásának bizonyítékát: előadható-e minden Madách-mű?

Valószínűleg a dramaturgok, a Madách-rajongó írók jóvoltából néhány mű megmenthető attól, hogy pusztán könyvben álmodják Csipkerózsika-álmukat – s ezeket a műveket elő kell adni, az előadásokat föl kell venni, meg kell örökíteni, mert a magyarság kincstárába valók. Csak egy mű van, amely többet követel a megörökítéstől, amely maga is a örökség része – de ennek nem színházi hatáselemei szolgálják jelentőségét. Ma sem tudunk többet, fontosabbat elmondani Arany szavainál: „Az »Ember Tragoediája« úgy conceptióban, mint compositioban igen jeles mű.” (Pest, sept. 12. 1861. MIÖM–II. 1001. o.)

(Köszönöm a szegedi Deák Alapítvány és a Q-Soft Bt. segítségét!)

Irodalom

- ALMÁSI 1969.: Almási Miklós: *A drámafejlődés útjai (Egy műfaj története Goethétől O'Neillig)*, Bp., 1969.
- BALOGH 1934.: Balogh Károly: *Madách az ember és a költő*, Bp., 1934.
- BARANYI 1963.: Baranyi Imre: *A fiatal Madách gondolatvilága. Madách és az Athenaeum*, Bp., 1963.
- BAYER 1887.: Bayer József: *A nemzeti játékszín története, I-II.*, Bp., 1887.
- BAYER 1897.: Bayer József: *A magyar drámai irodalomtörténete 1867-ig, I-II.*, Bp., 1897.
- CSÁSZÁR 1925.: Császár Elemér: *A magyar irodalmi kritika története a szabadságharcig*, Bp., 1925.
- DÁNIEL 1988.: Dániel Anna: *Schiller világa*, Bp., 1988.
- DÁNIELISZ 1992.: Dánielisz Endre: „Szülőhelyem, Szalonta...” *Tanulmányok, esszék Arany János köréből* Nagykőrös, 1992.
- DÖRÖMBÖZI János: *Solger, K. W. F. Világirodalmi Lexikon, XIII.*, Bp., 1992. 327–328. o.
- FENYŐ 1990.: Fenyő István: *Valóságábrázolás és eszményítés. Irodalomkritikai gondolkodásunk fejlődése 1830–1842.*, Bp., 1990.
- HALÁSZ Előd: *Tieck, J. L. Világirodalmi Lexikon, XV.*, Bp., 1993. 497–499.
- HAUSER 1980: Hauser Arnold: *A művészet és irodalom társadalomtörténete, I-II.*, Bp., 1980.
- HORVÁTH 1984.: Horváth Károly: *Madách Imre*, Bp., 1984.
- KERÉNYI 1981.: Kerényi Ferenc: *A régi magyar színpadon 1790–1849*, Bp., 1981.
- KERÉNYI 1997.: Kerényi Ferenc: *Védtelen klasszikusok*, BUKSZ 1997/1. Tavasz, 52–57. o.
- LESSING 1963.: G. E. Lessing: *Hamburgi dramaturgia, (1769)* Bp., 1963.
- LUKÁCS 1978.: Lukács Görgy: *A modern dráma fejlődésének története*, Bp., 1978.

MADÁCH 1942: *Madách Imre Összes Művei I–II.*, sajtó alá rendezte, bevezette és a jegyzetekkel ellátta Halász Gábor, Bp., 1942.

MADÁCH 1992.: Madách Imre: *Az ember tragédiája*. Drámai költemény. A kötetet szerkesztette, a mű szövegét sajtó alá rendezte és a jegyzeteket összeállította Kerényi Ferenc, Matúra Klasszikusok 1., Bp., 1992.

MÉSZÁROS 1988.: Mészáros István: *Oskolák és iskolák. Epizódok tizenhat régi iskolánk történetéből*, Bp., 1988.

MITROVICS 1928.: Mitrovics Gyula: *A magyar esztétikai irodalom története*, Debrecen–Bp., 1928.

NIEDERHAUSER 1977.: Niederhauser Emil: *A nemzeti megújulási mozgalmak Kelet-Európában*, Bp., 1977.

NÉMEDI Lajos: *Lessing, G. E. Világirodalmi Lexikon, VII.*, Bp., 1982. 216–219. o.

NÉMETH G. 1978.: Németh G. Béla: *Az egyensúly elvesztése. A német romantika*, Bp., 1978.

OROSZ 1983.: Orosz László: *A Bánk bán fogadtatása, utóélete*, in Kautona József: *Bánk bán* (Kritikai kiadás), sajtó alá rendezte Orosz László, Bp., 1983. 513–532. o.

PALÁGYI 1900.: Palágyi Menyhért: *Madách Imre élete és költészete*, Bp., 1900.

RADÓ 1987.: Radó György: *Madách Imre: Életrajzi krónika*, Salgótarján, 1987.

SOLT 1970.: Solt Andor: *Dramaturgiai irodalmunk kezdetei (1772–1826)*, Bp., 1970.

SOLT 1972.: Solt Andor: *Madách Imre ismeretlen pályaműve 1842-ből*, Irodalomtörténeti Közlemények 1972/5–6.

SPIRÓ 1986.: Spiró György: *A közép-kelet-európai dráma. A felvilágosodástól Wyspianski szintéziséig*, Bp., 1986.

STRIKER 1996.: Striker Sándor: *Az ember tragédiája rekonstrukciója. Tanulmány a helyreállított szöveg közlésével. (I.) Madách Imre: Az ember tragédiája Drámai költemény, „érintetlen” változat (II.)*, Bp., 1996.

SZÉKELY 1986.: Székely György: *A színháték világa. Egy művészeti ág társadalomtörténetének vázlata*, Bp., 1986.

VÉRTESY 1913.: Vértesy Jenő: *A magyar romantikus dráma (1837–1850)*, Bp., 1913.

VOINOVICH 1914.: Voinovich Géza: *Madách Imre és Az ember tragédiája*, Bp., 1914.

Gajdó Tamás

Beregi Oszkár és *Az ember tragédiája*¹

Ha csak statisztikát készítenénk Madách Imre *Az ember tragédiája* című művének előadásairól, valószínű, hogy a leg-leg címet Beregi Oszkár nyerné el. A szerepkatalógusa szerint² 1905-ben a Nemzeti Színházban játszotta először Ádám szerepét – utoljára 1935-ben Szegegyen a Szabadtéri Játékokon. Huszonkilenctől ötvenkilenc éves koráig. Játszott 1908-ban a Népszínház–Vígoperában az Esterházy-díszletek között³; a trianoni békét követő évben, 1922-ben Kassán;⁴ 1934 pünkösdjén a Budai Színkörben, majd a nagy siker nyomán Budapest patinás operettszínházában, a Király Színházban. Két alkalommal is megörökítette a fotográfus ebben a szerepben: az 1905-ös és az 1908-as előadás alkalmával. Élete végén, az Amerikai Egyesült Államokban hangfelfvételt készített – mindhárom főszerepet önmagára osztva.

Ezek, a szárazságukban is érdekes tények többféle gondolatsort indítanak el. Vajon miért játszották Madách művét a század első felében oly szívesen? Miért vállalkoztak a színigazgatók a bemutatásra a legkülönbözőbb helyeken, a legváltozatosabb körülmények között? A *Tragédia* Paulay Ede jóvoltából került a Nemzeti Színház műsorrendjébe, s lett *második* nemzeti drámánk. (Érdemes volna elgondolkozni azon, miért nem került soha a *Bánk bán* elé...)

A Nemzeti Színház kiemelt feladata volt mindig a nemzeti drámai hagyomány ápolása. A sikeres bemutató után, a színházművészet önállóvá válásával, a Nemzeti Színház társulatának felfrissítésével, az ambíciókban gazdag új generáció megjelenésével több szereposztásban vitték színre Madách remekét. *Az ember tragédiája* témájával, cselekményével, gondolatainak és nyelvének gazdagságával egyedülálló színjátékszöveg. Nemzeti és egyetemes, még a magyarul nem tudók számára is érthető a bibliai teremtéstörténet s a történelmi színek sora. Ezzel a vonásával a *Tragédia* alkalmas volt arra, hogy a hazai

nemzetiségi területeken illetve az emigrációban is megpróbálkozzanak bemutatásával.

Az ősbemutató meiningeni ihletettsége először látványossággá avatta, a rendezői színház megjelenésével egyike lett a legtöbbször feldolgozott, értelmezett, megrendezett műveknek. A színek sokfélesége, az emberiség történetének legfontosabb korszakait megelevenítő jelenetek elsősorban színpadtechnikai, scenikai kihívást jelentettek, de a főhősök, különösen Ádám és Éva különböző alakokban való színrelépése a színészek számára sem volt egyszerű feladat. Az új színészi ideál megjelenése éppen úgy feltétele volt a *Tragédia* színrevitelének, mint Paulay irodalmi ambíciója. A szerepkörök feloldódása a század végére végbement – noha a szakosodás, valamilyen szinten máig él. Nemcsak maguk a színészek, hanem a színészet elméleti kérdéseiben töprengők is síkraszálltak a színjátszás, az emberábrázolás új minőségéért. Rakodczay Pál írja *A színészet rendszere* című munkájában: „Nem mondjuk azt, hogy a színész mindenben egyenlő sikert arathat és mindenben egyenlő nagy. De ha szellemes és teremtő hajlamú, ha munkakedvelő, úgy nem a szerelmest, komikust, hanem mindenekelőtt a jellemet keresi a szerepben.”⁵

Beregi Oszkár igazán megfelelt Rakodczay elvárásainak: szellemes, teremtő hajlamú, munkakedvelő színész volt. Nemcsak olvasottsága, műveltsége volt egyedülálló, hanem az is, ahogyan tudatosan építette pályáját. Ifjúkori ideáljától, Joseph Kainztól, a Burgtheater művészetétől elvette beszédtechnikáját, s megtanulta a virtuóz, sokszínű játékra való állandó és fáradhatatlan törekvést. Kainzhoz hasonlóan Beregi is szívesen élt meghökkentő színpadi gesztusokkal, pózokkal és dikcióval, sőt megtette azt is, hogy – a rendező és partnerei legnagyobb döbbenetére – estéről estére más-más felfogásban játszotta az alakot.

A társadalom általános műveltségének emelkedésével párhuzamosan a tudatos, művelt színész lett a közönség ideálja. *Az ember tragédiáját* sem lehetett a hagyományos módon, ösztönösen deklamálni. A filozofikus gondolatok színpadi interpretációját megnehezítette a versforma, a kötött ritmus és dallam: kizárólag magasfokú beszédkulturájú színész tudott megfelelni az elvárásnak.

A különböző színekben az Ádám által megszemélyesített jellemehez bravúros külső és belső átváltozási képességre is szükség volt. (Az árnyalás és a fokozás tökéletes művelését és a lelkiállapotok gyors váltogatását már a romantikus kritika is megkövetelte a színésztől.)

Hogy ez mennyire nem elméleti okoskodás csupán, bizonyítja Beregi Oszkár fényképsorozata. Az 1905-ös Nemzeti Színház-beli bemutatót követően Beregi Oszkár Ádámjának valamennyi alakját megörökítette a fényképész lencséje.⁶ Ádám életkorának, társadalmi helyzetének, attitűdjének változását hűen tükrözik ezek a felvételek. Miltiádész páncéljában a férfiaság, az erő, a rettenthetetlen bátorság az uralkodó; míg Keplernél a tudósi póz, Dantonnál a forradalmi lendület és hevület. A londoni színben elegáns szalonöltözékbe bújít Beregi. A falanszterben pedig a szürkeséget, jelentéktelenséget mutatja be markánsan. (A *Tragédián* kívül aligha van olyan színjáték, amely a színészt ilyen feladat elé állítja...)

Az utolsó színekben ezt az átváltozóképeséget ráadásul a végsőig lehetett és kellett fokoznia. A 14. szín hóval és jéggel borított, hegyes, fátlan vidékén Ádám mint egészen megtört aggastyán, bortal jó. Beregi ezt az alakváltozatot hatalmas szakállal, tökéletes maszkkal, hosszú köpenybe burkolózva ábrázolta. Képzelnék el, hogy a tizen-négy szín folyamán, órák alatt végbemenő, fokozatos megöregedés után milyen kontrasztként hatott a fiatal, meztelen karú és lábú, pettyes vadbőrt viselő Ádám megjelenése. (Arról a hatásról nem is szólva, amit 1905-ben a kor férfiideáljának trikós szereplése kiváltott.)

Ha ezeket a felvételeket az 1908-ban készült Hevesi Sándor-féle rendezés képeivel összehasonlítjuk, kiderül, hogy Beregi néhány póza és kosztüme azonos a két sorozatban. De szembetűnőbbek az ellentétek. Az 1908-as Népszínház–Vígopera-beli színrevitel cezúráját jelent a *Tragédia* előadástörténetében. Az ún. Esterházy-díszletek között, a meiningeni hatásra készült jelmezekben folyó játékot már nem a színészi alakítások határozták meg elsősorban, hanem a rendező, Hevesi Sándor koncepciója. Az, hogy a Reinhardt-színésznek Berlinbe szerződött Beregi budapesti vendégjátéka és az Esterházy-díszlet a fősze-

replő a színészközpontúságot és a *Tragédia* látványosság jellegét egyaránt mutatja. De a fotósorozaton látható jelenetek megszerkesztettsége, a három főszereplő és a tömeg térben való elhelyezése a képzőművészetet idéző színpadi kompozíció előtérbe helyezésére utal.⁷

Hogy a huszadik század első felének színházkultúrájában a rendezőközpontúság és a színészközpontúság milyen ádáz harcot vívott egymással, szemlélteti az is, hogy Beregi Oszkárt ezentúl *Az ember tragédiája* előadására nem a rendezői felfogás, ha tetszik: az előadás stílusának kedvéért szerződtették, hanem közönségcsalogatónak.⁸ (Mindezzel nem azt akarom mondani, hogy Beregi számára a *Tragédia* többé nem jelentett művészi feladatot, csupán azt, hogy a Nemzeti Színházban a század első éveiben kialakított és betanult eszközökkel nem szolgálta, nem szolgálhatta az új rendezői törekvéseket.)

1934-ben a Budai Színkörben és 1935-ben a Szegedi Szabadtéri Játékokon a mű bibliკussága, ünnepélyes fenségessége uralkodott. Ehhez a már akkor is archaikusnak tűnő színészi eszközeivel: egyedülálló orgánummal, fenkölt, szavalásba hajló dikcióval Beregi Oszkár Thália felkent papjaként celebrálta Ádám szerepét.

Az 1950-es, 1960-as évek fordulóján Los Angelesben készült hangfelvételből is ünnepélyesség, templomi áhitat árad. A 80-as éveiben járó művész számára nem színészi kihívás volt csupán az, hogy egymaga keresztmetszetét adja Madách művének, s nem is csak tehetségének bizonyítását, sokszólamú játékának megörökítését szolgálta a vállalkozás. Beregi Oszkár a *Tragédiából* kölcsönzött idézetekkel szellemi testamentumát készítette el, életének tapasztalatait adta kortársainak s az utókornak.

Az elmondott szöveg legnagyobb része, 228 sor az első, második, harmadik és tizenötödik színből, lényegében az ószövetségi teremtéstörténet. A történeti színekből vett idézetek az első pillanatban szépen felmondott szállóigéknek tűnnek. De mégsem véletlenszerű, s nem is az iskoláskönyveket idézi ez a válogatás.

Miltiádész/Ádám szavaira: „E gyáva népet meg nem átkozom, / Az nem hibás, annak természetete, / Hogy a nyomor szolgává bélyegezze, / S a szolgaság vérengző eszközévé / Süllyessze néhány dölyfös pártütőnek – felsejlik a kép: 1919-ben Beregit Aréna úti lakásán ha-

lálra keresik, tüntetnek ellene, az Ébredő Magyarok Egyesülete hazájából való menekülésre kényszeríti: „Egyedül csak én, én voltam a bolond – idézi hibásan Madáchot – Hivém, hogy ilyen népnek kell a szabadság.”

S a jajszó, amely a bizánci színben hangzik fel – „Isten dicsére embert áldozának” – a homouisionon és a homoiusionon összekülönböző szektákra vonatkozik, a holocaust után ezek a sorok új tartalommal, új fájdmakkal teltek meg. A francia forradalom eszméiből való kiábrándulás mellé az osztály nélküli társadalom félresiklása nyomán kelt csalódás is társul. A falansztert Beregi a saját szavaival ismerteti: megszűnik a haza fogalma, megszűnik a család, megszűnik az ember egyénisége, megszűnik a szerelem. Haza, család, egyéniség, szerelem – egytől egyig Beregi eszményei. A haza: Magyarország, amely többször elhagyta, s amelyet ő is többször elhagyott; de sohasem tagadott meg, s ahova mindig visszavágyott. A család: kétszer házasodott meg: mindkét feleségével viszonylag csak rövid ideig élt együtt; Adler Aranka szívbetegségben hunyt el, Lázár Piroska koncentrációs táborban végezte. Beregi ezután csak leányában és fiában vigasztalódott.

A hangfelvétel azonban színháztörténeti forrásként is jelentős. A régi Nemzeti Színház stílusáról csak kritikai leírások nyomán tájékozódhattunk. De vajon le lehet-e írni a hangsúlyt, a mondatdallamot, a hanglejtést, a hangerőt, a hangszínt. Sajnos a nonverbális jelek: a gesztusok, a testtartás, az arcjáték a hangfelvételtől sem rekonstruálható. De hiába rendelkezünk Beregi Ádámjáról több fényképsorozatral. A korszak színházi felvételeit éppen az jellemzi, hogy a felvételen szereplő színészek nonverbális jelekkel igyekeztek mindent kifejezni. Ma már mosolygunk ezeken a többszörösére nagyított gesztusokon, mulatságosak a mimikával teli arcok, a polifón testbeszéd. De gondoljunk a mai óriásplakátok természetellenes képi világára! A széles tömegre, úgy tetszik, csak ezzel lehet hatást gyakorolni. A századelőn készült színészábrázolások ugyanilyen eszközökkel éltek: a színész testi valójának megsokszorozásával, a jelmezekkel és kellékekkel, valóban megidézték az előadás hatását.

Mint minden elmélet, ez is sántít, hiszen találhatunk teljesen semmitmondó képeket is a sorozatban, amelyről azt gondoljuk, hogy civil

felvétel Beregiről. Ebben az esetben nem az előadás nézőre gyakorolt hatásának rekonstrukciója volt a cél, hanem az ideális megjelenés, a divatos viselet ábrázolása.

Beregi Oszkár talán a kritikusok megállapításait is igyekezett ezekbe a képekbe belefoglalni. A Budapesti Hírlap bírálója 1905-ben megállapította: „A természet minden adománnyal bőven elárasztotta, hogy ezt a szerepet eljátszhassa. De Madách hősből a világ legnagyobb színésze sem formálhat egységes alakot, mert színről színre változik Ádám jelleme, és egyenletes alakítást sem, mert a legkitűnőbb színjátész sem bírja meg e sokszerűséget.”⁹

A kritikák nem győzték hangsúlyozni Beregi Ádámjának intellektualitását: „Komoly és értelmes munkával mélyedt el az egész drámai költemény szellemében” – írták 1905-ben. 1908-ban pedig így bókoltak: „Szeretettel mélyedt el a szöveg értelmében...”¹⁰ A képeken különösen Kepler alakjában dominálnak a gondolkodó, a lét kérdéseivel foglalkozó ember vonásai. Hozzá hasonlít a falanszterbeli tudósjelölt, akit Beregi a kezében tartott kis könyvvel próbál a szürkeségből kiemelni.

A Beregire jellemző színpadiasságról, felfokozott tempóról, lendületről, túlradó hévről megoszlanak a vélemények: „Beregic nagy temperamentuma ma is féktelenségekre ragadta, amit csak Danton jelenetében tudott elfogadtatni, és csakis Kepler szerepében tudott megfelelő diszkrécióval fékezni” – írta az Egyetértés bírálója.¹¹ Dantonját majdnem minden előadáson kiemelték – az 1905-ös felvételsorozaton három különböző pózban látjuk viszont. A hanglemezfelvételen pedig a *Marseillaise* dallamai is nyomatékot adnak az alak fenségességének. A *Marseillaise* a magyarországi előadásokon mindig főszerepet játszott. Danton szavai után: „Bakó, ügyes légy – órást vesztesz el” – általában kétszer is eljátszották a forradalmat és a szabadságot idéző művet. 1908-ban a Népszínház–Vígoperában 52 tagú zenekar adta elő, a társulat magánénekesei is közreműködtek a 150 tagú kórusban.¹² A tanácsköztársaság után egy előadáson szocialisták tüntettek a francia himnusz alatt; ezután csak halkán lehetett játszani a forradalom indulóját.¹³

A kritikák között a legnagyobb nézetkülönbség azonban éppen a szenvedélyes, lobogó játéktílus megítélésében volt. A Pesti Hírlap erényként könyvelte el azt, hogy: „...szenvedélyes kitérőseiben van férfias erő, érc és energia, gesztusa mindég szép és nemes, arcjátéka kifejezéstelt és hatásos.”¹⁴ A Független Magyarország ítézésének azonban mindez másként tetszett: „...visszahozta Berlinből a legapróbb árnyalásokig modorosságát, hangjának, kezének, fejének, lábának összes íveléseit...”¹⁵

A Beregiről készült felvételek nem támasztják alá a kritikusok véleményét, bár az 1905-ös sorozatban van néhány modorosságra utaló jel. Óvakodnunk kell azonban attól, hogy mai értékrendünk szerint ítéelkezzünk.

Az évek múltak, s Beregi Oszkár nem volt képes ugyanazzal a fizikummal és koncentrációval játszani hozzánőtt szerepét. Alakításának, amely valamennyi színészi eszköz magasfokú birtoklásán alapult, csak egyetlen markáns vonása maradt: a beszéd. 1905-ben a Pesti Hírlapban közölt elmarasztaló és sértő sorok: „...megittasul hangjának érzéki varázsán és a szó fonetikai hatását többre becsüli a művészi igazságnál. Szerelmesen búg, mint a fájdkakas, majd fájdalomosan nyöszörög, mint az elhagyatott csecsemő...”¹⁶ – bizonyítják, hogy Beregi valóban sokszínű, árnyalható hang birtokosa volt. Ez a hang adhatta az ötletet a hanglemezfelvételhez. S ez a hang a siker záloga: nem vált paródiává, nevetséges erőlködéssé a játék. Sőt azon az élményen és izgalmon túl, amelyet minden muzeális felvétel meghallgatása okoz, egy-egy pillanatában ma is megállja helyét.

Talán Beregi Oszkár sem gondolt rá, hogy a lemezfelvétellel nem csak magának állított emléket, Luciferjében Gyenes László, Ivánfi Jenő alakítását is összegezte. A tagadás szellemének felnagyított sátáni vonásait különben is könnyebb talán megjeleníteni, mint a harmadik főszereplőt, Évát. Beregi bölcsen csak azokban a jelenetekben idézi szavait, amikor elkerülhetetlen volt. Vajon melyik színésznő szolgálhatott példaként? Valószínű, hogy Jászai Mari. Vele nem játszott a *Tragédiában*, de fiatal korában Jászait választotta példaképül, fiatal színészként pedig sikerrel utánozta is. Még magának Jászainak is tetszett.¹⁷

Hogy a lemezfelvételen miért nem érezzük Jászai tragikai magasságait, nehéz lenne rá válaszolni. Talán Beregi Oszkár nem emlékezett már Jászai *Tragédia*-beli hangsúlyaira. Vagy az idős ember meghatódottsága, tisztelete nem engedte az utánzást...

Beregi Oszkár az emigrációban mindig a hazatérésről, a Nemzeti Színházban való fellépésről álmodozott. Hogy mi volt a szerepvágya a matuzsálem korú művésznek? Az Úr hangja *Az ember tragédiájában*. Szép lezárása lett volna életének, pályájának.

Jegyzetek

1. Amikor elhatároztam ennek a dolgozatnak az elkészítését, Békássy Istvánné Beregi Lea őrizte édesapja hagyatékát. Halála után a téma kimerítésére nem nyílt módom, mert az örökösök-nél a hagyaték nem hozzáférhető.
2. SOMORJAI Olga: *Beregi Oszkár*, (szerepkatalógus) Bp., [1983.] 36. l.
3. Azokról a díszletekről van szó, amelyeket Esterházy Miklós kezdeményezésére Zichy Mihály kartonjai alapján Burghardt Ferenc festett.
4. 1922. március 20-tól 22-ig vendégszerepelt Faragó Ödön társulatában Kassán. Ádám szerepét március 21-én és 22-én is el-játszotta. Faragó Ödön feljegyzései szerint az est bevétele 9741 illetve 7841 korona volt. Ennek az időszaknak a legnagyobb bevétele is Beregi nevéhez fűződik: 10.347 korona a *Bizánc* előadásakor. (1922. március 20.) A *Kék mazur* című operett 8087, a János vitéz 7288 koronát jövedelmezett. (V. ö.: *Faragó Ödön kéziratos feljegyzései*. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Kézirattár Ltsz.: 80.134.)
5. RAKODCZAY Pál: *A színészet rendszere*, Bp., 1884. 65. l.
6. Az OSzK Színháztörténeti Tárában található fényképsorozat, jelzete KA 3633/48–66. A sorozat első három darabján Ádám a Paradicsomban, kettőn mint fáraó, kettőn Miltiadészként, két képen Tankréd szerepében látható. Dantonjáról három póz is készült, míg a londoni színről csak egy. A falanszterbeli és az úrbeli Ádámot két-két felvétel mutatja be.
7. A fényképsorozat segítségével az előadás rekonstrukcióját Bódis Mária végezte el. V. ö.: BÓDIS Mária: *Két színházi siker a századelőn*, Bp., 1984.
8. 1912 után Beregi Oszkár a Nemzeti Színházban sem játszotta Ádámot.
9. Budapesti Hírlap, 1905. május 2.
10. Budapesti Hírlap, 1905. május 2. ill. 1908. június 17.
11. Egyetértés, 1908. június 17.
12. HEVESI Sándor: *Az új „Ember tragédiája”*, Magyar Színpad, 1908. június 16. Idézi: BÓDIS Mária: I. m. 177. l.
13. NÉMETH Antal: *Az ember tragédiája a színpadon*, Bp., 1933. 91. l.
14. Budapesti Hírlap, 1908. június 17.
15. Független Magyarország, 1908. június 16.
16. Pesti Hírlap, 1908. június 17.
17. Beregi emlékiratában így vallott erről: „Úgy belemélyedtem a bámulatába, hogy minden hangja, minden mozdulata megrögződött a lelkemben, és a megtévesztésig pontosan tudtam utánozni. A kisikló hangját, a mélyből a magasba szökkenő, szinte átmenet nélkülinek látszó sikolyát, sírását, szipogását, könnyes-zokogó beszédét, de mindezt úgy utánoztam, hogy átéreztem a Jászai érzéseit, és kicsordultak a könnyeim, valóságos, érzésből fakadó könnyeim. Persze furcsa volt, hogy én, a férfi, ilyen női színjátszást utánzok. Nem is utánoztam soha mást, se nőt, se férfit, se színpadon, se az életben, se komolyan, se tréfából, csak diákkorom szerelmét, Jászait. A színészek mulattak az utánzásomon, és egy délelőtti próbaszünetben azt mondja Jászai: [...] ”Te, Oszkár, azt hallom, hogy te engem jól tudsz utánozni, hadd halljuk!” Én nem soká kérttem magamat. Szerettem a Jászai hangját hallani, az ő érzéseit érezni, és eljátszottam, eldaloltam, hangról hangra, érzésről érzésre *Sapphobeli* nagymonológiát.
– Te Oszkár, hát ez szép, ez szép.
– Elhiszem azt, hogy szép. Hát mit gondolsz, elmondanám én ezt, ha nem volna szép?!”
(*Beregi Oszkár emlékiratai*. Kézirat. A másolat Békássy Istvánné Beregi Lea jóvoltából került tulajdonomba. G. T.)

Békési Eszter

Játék ötven évig A tragédia három főszerepének szegedi alakításairól a korabeli sajtó tükrében

Bevezetés

Kik és milyenek voltak a Szegedi Szabadtéri Játékokon a *Tragédia* főszerepeinek alakítói? Ez a tanulmány – válogatva a korabeli sajtókritikákból – azt kívánja bemutatni, hogy a művet meghatározó három szerep alakításairól a kezdetektől máig hogyan, milyen szellemben vélekedett a közvélemény. A sajtó meglepően változatos hangnemben szólt a különböző korszakokban Madách művének színpadi megjelenítéséről. Véleményünk szerint egy-egy korszaknak a műhöz való viszonyát éppen ez alapján lehetséges megrajzolni.

A *Tragédia* a szegedi szabadtérin ötven évet élt. Szeszélyesen oszlanak el a félszázad bemutatói: 1933-tól 1939-ig minden évben játszották, majd a szabadtéri újbóli megnyitásától, 1960–1962 között évenként, eztán 1965-ben, 1966-ban, 1969-ben, a 70-es és a 80-as években pedig mindössze kétszer: 1976-ban és 1983-ban. A kilencvenes években egyszer sem tűzték műsorra. (!)

A *Tragédia* három főszerepének (Ádám–Éva–Lucifer) színpadi megjelenítése országszerte az évtizedek során jelentősen változott. A mű múlt századvégi előadásában Ádámot hősszerelmes szerepkörben játszották, Évát tragikaként, Lucifert pedig intrikusként. Hevesi Sándor század eleji rendezésében a szerepek jelentős módosuláson mentek át. Lucifert a cselekmény mozgatójává emelte, a tömegjeleneteket pedig az egyéniség és a nép viszonyában értelmezte.

Az 1920-as években felerősödött a *Tragédia* vallásos, misztérium jellegű értelmezése. Ennek lesz hatása a Szegedi Szabadtéri Játékok 30-as évekbeli előadásaira is. A Fogadalmi templom háttere különösen alkalmassá tette a teret erre az értelmezésre. A nagy tér a látványos felvonulások, tömegjelenetek színrevitelét várta el, a látványos

elemek jól érvényesültek itt. Lucifer ekkor alapvetően mint a történelem rendezője került előtérbe, és ezzel a mű középpontjában állt. A másik két szerepben is határozottabb, markánsabb színész egyéniségek érvényesültek: pl. Lehotay Árpád Ádámja, Tőkés Anna Évája, Csontos Gyula Luciferje.

A következő szerepköri módosulást Németh Antal rendezései jelentették, aki a filmes lehetőségek hatására Ádám szerepében realiztikusabb ízlést teremtett a színpadon (Somlay Artúr, Uray Tivadar). Szakítani akart a hősszerelmes–heroína–intrikus szereposztással. Éva a nőies eszménnyé (Tőkés Anna, Lukács Margit), Lucifer (Csontos Gyula) pedig a cinikussá válik ekkor.

1945 után mint minden művészeti alkotás, így a *Tragédia* is a marxista kultúrpolitika minősítése alá került. Ekkor Lucifer nemcsak az Úr ellenfele a történelmi színekben, de Ádámé is, aki pedig a darab során változatos módon harcol az eszmék diadaláért. Ez a szemlélet az 50-es, 60-as években egységes.

Változást a 70-es, 80-as években tapasztalunk. Ádám ekkor a mindig újrakezdő figura, a mindenkori fiatalság jelképe.

Az ötven év játékait három fejezetben tárgyaljuk: 1. a harmincas évek, 2. a 60-as évek, végül 3. „az utóhangok” címmel a 70-es, 80-as évek *Tragédia*-bemutatóiról lesz szó. A tagolás alapját főleg a sajtó hangnemében tapasztalható változások adják. A további részekre bontást a bemutatók évszámai mutatják. Mellettük egy-egy idézet áll, mellyel az adott év sajtójának legjellegzetesebb gondolatát emeljük ki.

A 30-as években kritikai hangnak nyoma sincs a sajtóban, a mű mint egy nemzeti és világszerte ismert mítosz, a maga elérhetetlenségében él a köztudatban. A *Tragédia* nemcsak a rendezőnek, de az újságíróknak is valóságos ihletforrást jelent, akkor is, amikor pusztán a bemutató tényéről kellene tájékoztatnia az olvasókat. Ma már derűtséget kelt az a naiv lelkesedés, ahogyan a 30-as években Madách művét és a színházi produkciót illették. A harmincas évek kulturális életében Madách és műve egyértelműen egyfajta mérték, viszonyítási pont lehetett.

A hatvanas évek első felének sajtó visszhangja ehhez képest teljesen az ellentétét hozza: merész öntudattal, alkalmasint lesajnáló vag-

dalkozással fordul a *Tragédia* felé. A sajtó ítéleteinek azonban nem szakmai (színházművészeti) alapjai vannak. Számon kéri Madáchon azt az ideológiai szemléletet, mellyel a korabeli modern ember a kultúráról gondolkodott. Így Madách a megmérettetés során olykor-olykor könnyűnek találtatott. Érdekes, miért tűzték egyáltalán műsorra a Tragédiát, ha oly sok fogyatékoságot láttak benne? A cikkeket áttekintve úgy tűnik, inkább kötelességből, mintsem valódi érdeklődéstől vezérelve mutatták be a művet. Valamiféle furcsa, aktuálisan újra értelmezett nemzeti öntudat parancsolhatta színpadra *Az ember tragédiáját*. A korszak második felében hirtelen eltűnik a darab iránt érzett közvetlen ideológiai felelősség-vállalás. Látványos, újszerű és lelkes kísérletek ideje ez.

Az 1976-os és 1983-as bemutatói a szegedi *Tragédia* lassú halálát jelzik. Több mint két évtized alatt csak kétszer játszották. A sajtó kritikái ekkor élesek: inkább botrányos, mintsem élményt nyújtó produkciókról számolnak be.

És „a többi néma csend...” – a Fogadalmi templom nagy tere azóta sem hívja Madáchot.

I. A 30-as évek *Tragédia*-bemutatói

Az első *Tragédia*-bemutató 1933. augusztus 26-án volt. Ez a Szegedi Szabadtéri harmadik évében született meg. Valósággal rajongtak a szegediek „magyar Salzburgukért”. 1931-től (a Szabadtéri megnyitásától kezdve) óvják, féltik, magasztalják a város újszülöttjét; a szabadtéri színpad politikai és idegenforgalmi ügy a háborúig. A rajongó szeretet leginkább abban nyilvánul meg, hogy *ami a szabadtéren megjelent a 30-as évek elején, nem kapott kritikát, csak elismerést* – és ez különösen a *Tragédiára* volt érvényes. A korabeli sajtó patetikus hangját a Délmagyarország 1933. augusztus 27-i száma alapján illusztráljuk: „*Csoda az árkádok között. Csoda a templom tornyai előtt. Csoda a szegedi ég alatt [...] Álmokból és lelkesedésből, kultúrából és akaratból, hitből és rajongásból készült el ez az óriási színpad, ez a szegedi csoda – és a lelkesedés, az álmok csillagai fölött*

magasan, szikrázóan és világitóan az augusztusi ég csillagregimentje. Csoda a Templom-téren, Madách drámai szimfóniája – a szabadtéri játékok salzburgi ünnepével.”

A város 1933–39 között, hat év leforgása alatt megszokja a szabadtérit, az amúgy lassú tempójú hónapok közepette nyüzsgőn élő két nyári hónapot. És a sajtó hangnemet vált. A pátosz helyett először az aggodalmas (1936–37), majd pedig a méltatlankodó hangot (1938) próbálgatja az előadásokkal szemben, de különösen a legtöbbet bemutatott *Tragédiával* kapcsolatban. Bár a közvélemény lelkesedése még akkor is elevenen él, amikor a *Tragédia* már túl van első nagy lendületén, a szabadtéri első értékelésére – főleg anyagi okok miatt – ekkor kerül sor. Mégis: a 30-as évek végén a *Tragédia* továbbra is közügyként él Szegeden.

A szabadtéri heroikus korszakát éli: nem válik el egymástól ekkor még a szakma és színházszerető közönség. Így aztán megtörténhetett az is, hogy a sajtó az 1939. augusztus 1-jei Délmagyarországban a *Tragédia* és a Faust összehasonlító elemzésére vállalkozzék: „*Hangsúlyozzuk: csak egy pillanatra álljunk meg. Annyi időre, hogy meglássuk: hogyan futnak össze a szálak Goethe kezében, hogyan kap hangot és színt minden a Faustban, s hogyan teljesedik ki ebből a hazai földön Madách halhatatlan remekműve [...] Faust általános emberi életet él az önmaga élvhajász, bűnökön átrohanó egyéni életében. Ádám az önmaga tiszta életét álmodja az egész emberiség drámájává [...]*”

A 30-as évek szegedi színházi életének jelentős és új tényezője lett tehát a szabadtéri. A város ilyenén kulturális fejlesztése mögött komoly presztízskérdés húzódik meg, ha a szabadtéri megállja a helyét – a város európai tudatot nyerhet vele. A minta Salzburg. A patrónusok Gemier, Reinhardt és Mascagni, akik biztatják Szegedet a Dóm tér színházi felhasználására. A Délmagyarország csak a pátosz hangján szól ebben az ügyben: „*Szeged élni akar a megbilincselte életben [...] Fel kell támadni ebből az életből, meg kell harcolni ezt az életet, és ki kell harcolni azt az életet, mert joguk, hitük és rangjuk van a szegedi csillagoknak.*” (Délmagyarország, augusztus 27.)

Az 1934-es évben már mérhető visszhangja van világszerte a szegedi játékoknak: a Times, a New York Herald Tribune cikkeket közöl

a szabadtériről (erre a Délmagyarország hivatkozik augusztus 18-i számában), és ebben az évben érkezik külön repülővel Szegedre Schuschnigg osztrák kancellár, hogy megnézzon egy *Tragédia*-előadást.

Az 1935-ös év szabadtéri rangját leginkább talán az adja meg, hogy maga a kormányzó, Horthy Miklós is megtekinti az egyik előadást.

A 30-as évek legtöbbet játszott darabja kétségtelenül a Tragédia. Mondhatnánk úgy is, 1933-tól a mű évenkénti bemutatása elvárás volt.

1933 – „Csoda az árkádok között [...]” (Délmagyarország, 1933. aug. 27.)

Ebben az évben a főrendezésre a világhírű francia szakembert, Gemiert kéri fel a rendező, Hont Ferenc. A műnek alapvetően vallásos, misztérium jellegű értelmezését jelzi a Délmagyarország (1933. augusztus 27.) leírása: „*Ahogy a templom homlokzatán, a kupola magasságában aranyló csillogásban felhangzanak a játék harsonái, szinte valamennyi kép és felhői hang takarja be a teret. Szinte érzik a mennyei magasság, a fenséges határtalanság, amely szinte követelve várja az angyalok énekét [...] [a római színről] a meghatott és megéjtett négyezres tömeg fölött a kigyúlt kereszt a szegedi dóm homlokzatának márvány csúcsán. A csillagok mécses-mezője alatt a kereszt ragyogása – valami szimbólum az emberség, a szeretet és a tisztaság felé.*”

A kétszintes misztériumszínpad 300 fős statisztériát és tánckarral, honvézzenekarral, hatalmas kórossal, a templomból kihallatszó orgonaszóval valóságos misztikus élményt varázsol a néző elé.

Lehotay Árpádnak „dekoratív, hatalmas, nagy lendületű Ádámja, Táray Ferenc vörös izzású, ördögi Luciferje, és Tökés Anna csengő szavú, ezerszínű Évája” (uo.) elevenedik meg a színpadon.

A Szeged-propaganda egyik pregnáns példája, hogy a Délmagyarország (augusztus 28.) a különféle pesti lapok tudósításait is közölte a

bemutató napjaiban. A Pesti Hírlap például így írt az előadásról: „*[...] az egyes történeti képek pesszimiztikus kihangzása nem egyéb, mint Lucifer ármánya, amellyel Istennel szemben a maga hamis tételének akar igazolást szerezni. De az ördög műve összeomlik az isteni igazság világosságában.*” Ennek a tradicionális értelmezésnek érdekes ellenpontját írja meg a Népszava tudósítója: „*A szegedi Játék optimista meglátásra építi a darabot. Eszerint a Lucifer választotta tragikus és reménytelen történeti jelenetek csak mint víziók vonulnak el az alvó Ádám előtt, aki azután a végső jelenetben az Úr küzdelemre hívó és bátorító szavaiban nyer vigasztalást.*”

Háromszor mutatták be ebben az évben a *Tragédiát*, mindannyiszor zsúfolt nézőtérrel.

1934 – „*A föld népe megindult Madách felé [...]*” (Pesti Napló, 1934. aug. 18.)

A darab rendezője ezúttal a nagy színházi és nemzetközi tapasztalatokkal rendelkező gróf Bánffy Miklós, Oláh Gusztáv közreműködésével, akik a bécsi Burgtheater előadásának mintájára „nagy, látványos történelmi képeskönyvet” rendeztek.

A Pesti Napló tanúsága szerint Bánffy Miklós gróf elsősorban a történelmi színek látomásos jellegét hangsúlyozta, vagyis Ádám látomását Lucifer rendezésében. Az előadás újdonságát elsősorban a luciferi szerep új színei jelentették. Vér György, a Pesti Napló kritikusa így jellemez: „*Csontos Gyula a szellem, az értelem, a filozófia, a cinikus tagadás és a szkeptikus gondolkodás emberien egyszerű Luciferjét rajzolta meg [...] Szürke köpenyegét, tagadó erejét, bölcs csúfolódását, tömegeket rázó kacagását, győzelmesen kétkedő hangját nem lehet skatulyázni.*” (Pesti Napló, 1934. aug. 18.)

A Délmagyarországban (1934. aug. 5.) is hangsúlyt kapnak az előadás újdonságai: „*A rendezés abszolút művészi. Szinte az az elképzelésünk, hogy szebb már semmi sem lehet. Gróf Bánffy Miklós mágikus erőt tudott az artisztikumba belelehelni. A legfinomabb nőánszókig végigélte, végiggondolta a képek lényegét, és bár minden kornak*

meghozta a maga életstílusát, koncentrált stilizálásában a modern színpadi szépségideál dominánsait hangsúlyozta ki [...] Csorotos Gyula először alakítja Lucifert és különösen érdekes lelkiséggel ruházta fel. Tagadó és bölcselkedő, gúnyos, de sok joviális vonás van benne. Közelebb van az emberhez, mint a transzcendentális démon megtestesítéséhez. Ádámot Táray Ferenc játssza. Intellektuel finom éllel, sok harci hévvel ruházta fel alakját. Éva, a megtestesült női báj Tökés Annában talál méltó mintázóra.”

1935 – „a magyar akarat már a salzburgi ünnepi produkciókat is túlszárnyalta” (Pesti Napló, 1935. aug. 13.)

Ebben az évben a tavalyi *Tragédia* felújítására került sor. Bánffy rendezésében jelentősebb változás nincs, legfeljebb annyi, hogy a második évre a produkció érettebb, kiforrottabb lett.

A Délmagyarország (1935. aug. 4.) hosszan jellemzi a három főszereplő játékát: „Tökés Anna *Évája* nagyszerű ma is. Az asszony a világ spektrálszíneinek szeszélyes és hódító komponense, megható és izgató jelenség [...] *Játéka csupa tűz és láng, báj és finomság*. Csorotos Gyula *Luciferje* [...] *szkeptikus filozófiát testesít meg. A hűvös tudós vezeti a rajongó fantasztát [...] Kacagása olyan mint a kígyómarás, vérfagyasztó, mégis [...] Ez a Lucifer-ember kísérteties észlelő. Nem ördög, csak gondolkodó, bukott angyal*. Lehotay Árpád *játssza ez évben ismét Ádámot. Ő a robosztus erő. Az élet parancsolatai szerint harcol és bukik, de panasz nélkül és alázattal. Sok meleg, lírai momentum vegyül az ő Ádámjába, sok harci hév és a fiatal-ság örök, lázadó tüze.*” (Lehotay mellett 1935-ben az egyik előadáson Beregi Oszkár *játssza Ádámot.*)

1936 – „a *Tragédia* örök, szép zenéje lassan beszívódott a szegedi rögbe” (Délmagyarország, 1936. aug. 2.)

A sajtó érdeklődése megoszlik immár a *Tragédia*, a *János vitéz* és a *Bizánc* között. Érezhető, hogy a Madách-mű már nem egyetlen szerep a Szabadtérinek.

Szeged megszokta a nyári szabadtéri multságokat, már nem kérdéses a színpad léte. Az idei az első év, amikor a sajtó felveti az értékelés kérdését is: „Nekünk a szabadtéri fölött való gondos örökdedéssel, a művészi munka megbecsülésével, de a megfelelő őszinte értékelésével is kell mindent fogadnunk, mérlegelnünk.” (Délmagyarország, 1936. aug. 2.) A sajtó először közvetíti a közvélemény értékelő hangját, de szakmai kritikáról most sincs szó.

Az ember tragédiájával nyitották meg a szezont. A darab idei rendezője Janovics Jenő, aki sok mindent megőrzött a Bánffy-koncepcióból, de meglepő újításokkal fűszerezi az előadást: „Vannak Janovicsnak érdekes elgondolásai is. Tetszik például a francia forradalom jelenete alatt a guillotint mellett kötögető asszonyok csoportja”, és helyet kaptak imitált mozgások is: „vetítve van a paradicsomi almafa, úgy, hogy Éva kecses ugrással a levegőbe lendül, nem kap el semmit természetesen, de beleharap.” (Uo.)

A három főszerepet nem állandó színészekkel játszották: Kiss Ferenc két estén, Táray Ferenc egy alkalommal játszotta Lucifert, Tökés Anna mellett Lánczy Margit is megjelent Éva szerepében, míg Ádámot Lehotay alakította. A sajtó Kiss Ferenc Luciferjét és Lánczy Margit Éváját elemezte, melyben találunk új vonásokat: „*karakán alkat, egészséges kacagásában inkább kárörvendő, mint pokoli, de temperamentuma – magával ragad. Lánczy Margit igyekezetes Éváját fehér fény, hűvös idegenség veszi körül. Távol marad tőlünk, szavai nem hasítanak a lelkünkbe.*” (Uo.)

1937 – „látványosan szép, újszerű *Tragédiát* kaptunk az idén” (Délmagyarország, 1937. aug.)

A sajtó ebben az évben, a *Tragédia* szegedi szabadtérin való bemutatásának 5. évfordulóján meglepően kevés figyelmet szentel a műnek, sokkal többet a *Bizánc*nak és a *János vitéz*nek. A szabadtérivel kapcsolatban a sajtót ezúttal az újból feléledő Salzburg–Szeged párhuzam foglalkoztatta, illetve felélénkül a vita, valószínűleg a nehezedő gazdasági viszonyok miatt: van-e szükség a szabadtérre, és ha igen, milyen színvonalon.

Az ember tragédiáját újból Hont Ferenc rendezte. A Délmagyarország (1937. aug. 1.) elismerően ugyan, de csak a bemutató után foglalkozik a Tragédiával. Az eddigiekhez képest ez meglepő és váratlan fordulat, hiszen a korábbi években már magára a bemutatóra való készülés, az első előadás előtti napokban gyakran több hasábot lefoglaló hírnek számított. A kevés figyelem ellenére a műről most is elismerően szólnak: „Az új rendezés hallatlanul színes és mozgalmas, elsősorban a vizuális hatásokra törekvő, és csak másodsorban jut hely a tartalomnak. Látványosan szép, újszerű Tragédiát kaptunk az idén. Törzs Jenő áll az érdeklődés középpontjában. Ez volt az első szabadtéri szereplése [...] most ő alakította Lucifert [...] Diabolikus erejű szárnyaló hangú, meggyőző Lucifer volt, kacagásai, suttogásai és kitörései sokáig felejthetetlené teszik alakítását. Tökés Anna művésze most is csak úgy csillogott, mint máskor, ő ma hasonlíthatatlanul legjobb Éva, mély asszonyiság lengi át szavait, és ahol csillogónak kell lennie, elkápráztat dekoratív megjelenésével. Kiss Ferenc Ádámja mint egy szikla áll az előadás középpontjában. Masszív, mint mindég.”

1938 – „A lelünk mélyéig meghatva kezdjük el az írást [...] Az azonban befejezett tény, hogy a mindenre való fejbőlintó jánoskodás szerepével fel kell hagyni.” (Délmagyarország, 1938. júl. 24.)

1938 – a fordulat éve a *Tragédia* sajtóvisszhangjának vizsgálatában. Mostanra a *Tragédia* mint színmű egyértelműen a másodvonalba szorult. Az opera, a hangverseny, a daljáték került helyette az érdeklődés homlokterébe. A mű rendezője sem a nevesek közül állt elő, hanem Kiss Ferenc próbált bizonyítani rendezőként és Luciferként egyaránt. A sajtó először kevésbé szakmai, inkább érzelmi alapon, elégedetlen hangon szólt az előadásról. Madách művének a mítosz-szerepe most sem szűnt meg, de a történelmi események okozta feszültségek kihatottak a költséges szabadtéri produkciók színrevitelére.

„Arról, amit a Tragédiával három éven át csináltak, más alkalommal fogunk beszélni. Az idej intézkedés, amely a rendezést Kiss Ferenc kezébe adta, helyes [...] Végre egy rendező, aki majdnem teljesen a saját lábán jár. Ahogy jár nem mindig helyeseljük. De a művészi munkában az egyéniség és egyénítés olyan mindennek fölött való elemi érték, hogy annak, akiben ez megvan, annak sok mindent megbocsájtsunk. A Bánffy–Oláh színpadot nagyjából Kiss Ferenc is megtartotta. De teleépítette, amivel elvette a levegőjét és – ez nagyobb baj – grandazításának illúzióját. Ezért nem hat elég erővel, igaz egyes színészek is hibásak benne. Nagy erénye az előadásnak, hogy érvényesül Kiss Ferenc játékmesteri erélye, fáradhatatlansága és kiválósága. [...] Lehotay a legjobb magyar Ádám. Ma azonban mintha kissé fáradt lett volna. Tökés Anna szépen beszél és szépen öltözködik a – paradicsomban is. Éva egyik legjobb szerepe. Kiss Ferencnek Lucifer szerepében részletsikerei vannak.” (Uo.)

Érezhetően türelmetlenül viszonyul a sajtó a Tragédiához – miközben az említett többi műfajra ez a hangnem nem érvényes. Ebben a jelenségben érthetjük meg, hogy mit jelentett valójában a 30-as években a *Tragédia* szabadtéri bemutatása. Ettől a nemzeti és elsősorban mégis vallásos-filozofikus műtől többet várt ebben a korban a néző. Nem pusztán egy jó színházi estét, hanem idegekig érő borzongást, és választ – ígéretet a nemzeti és egzisztenciális problémákra. A Tragédiának ez a fajta szerepe érthetően csökken 1938-ra. A Tragédiához elsősorban érzelmileg viszonyul a harmincas évek közönsége. A közhangulat pedig már érzékeli a politikai bizonytalanságot. A *Tragédia* nem ad feloldást, a nemzeti és vallási érzület egyre inkább csatlakozni kényszerül. A mű iránt ekkor a kesernyés, nosztalgikus érzés erősödik fel.

1939 – „[...] nehéz és fülledt légkör nehezedett Európára” (Délmagyarország, 1939. júl. 30.)

Hogy néhány megszállott számára a Szegedi Szabadtéri Játékok „szent ügy” volt, talán abban a tényben tükröződik a legjobban, hogy

a háború kitörését megelőző vészterhes és igencsak inséges időkben is véghez vitetett a nyári színházi szezon. A kézikönyv idézi a számvevőség határozatát: „A város tartsa magát távol a szabadtéri játékok rendezésétől”, minden bizonnyal azért, mert a deficités elmúlt évi rendezvények után egy még szűkösebb idei nyarat már nem akart felvállalni senki. Kiss Ferenc vezetésével azonban egy kft. alakult, mely felvállalta az utolsó szezont. Nehéz feladat volt. Bizonytalan volt a jegyvásárlás, a statiszták zúgolódtak a hosszú próbák és a kevés pénz miatt. De a *Tragédia* most sem maradhatott el. Az elmúlt évi előadást mutatták be újra.

„Az előadásban nem Madách Luciferje, hanem Goethe Mephisto-ja beszél. Kiss Ferenc egyéni és művészi érdekes fölfogásban ábrázolja a szellemek fejedelmét [...] Lucifer az irányítója az eseményeknek. Az ő kezében van a tudás fája, s ő azt akarja: Ádám megundorodjék a teremtett világtól [...] Ádám a közért harcol, a köz hangulata, nézete, szokása és babonája ellen, mert ezeknek megváltoztatásában látja a célt és igazságot [...] Lehotay markáns és plasztikus alakot formált az álmokképek Ádámjából, s kitűnően érzékeltette a fáradtan is lelkessedni tudó örök ember figuráját. Az örökké változó nőt, az először elbukó s mégis az ördög ellenlábasként érző és élő Évát Tökés Anna mintázza meg [...] A nő minden botlása ott vibrált csengő hangjában és mozdulataiban, minden erénye, jósága és szépsége átszellemülten élt arcán, alakján és finom játékában.” (Délmagyarország, 1939. aug. 1.)

A Délmagyarország júli. 30-i számának vezércikke az ünnepi játékok jelentőségét elemzi. Talán Vörösmarty *Szózatá*hoz hasonlítható az a féltő bizakodás, amellyel jövőt és a belévetett hitet szemléli. A sorok között mégis a következő 20 éves csend sejtelme húzódik meg. A Szabadtéri atyjára, Klebelsberg Kunóra emlékezéssel borul a csend két évtizedre a Dóm téren: „a Fogadalmi templom kriptájának még ma is építő lakója álmodik, és álmát tovább álmodja mindenki, akinek szemében hidat épít keresztül az egész országon és keresztül Európán.”

II. A 60-as évek *Tragédia*-bemutatói

Ha a 30-as évek sajtója érzelmi alapon foglalt állást és érvelt a szabadtéri és a *Tragédia* kérdéseiben, akkor a 60-as éveké a marxista ideológia alapján gondolkodik és ír.

Az ember tragédiájának szigorúan egyoldalú, ideologikus értelmezését hirdeti a sajtó. Sokkal inkább a begyakorolt politikai klisék pufogatása a cikkek célja, mintsem a megszületett előadások elemzése.

A háború utáni állapotokból lábra állt, öntudatos nemzedék *Tragédia*-bemutatói következnek a 60-as évek elején. A *Tragédia* 60-as évekbeli korszakát két periódusra oszthatjuk. Ennek alapját a két különböző felfogású rendezés adja: 1960–61–62-ben Major Tamás nagy sikerrel rendezi a *Tragédiát*; 1965–66–69-ben Vámos László új, mérsékelt hangot és ötleteket visz színpadra.

A szerepet alakító színészt saját szerepéről alkotott véleményéről csak a 60-as évektől kérdezi meg a sajtó. Előtte maga az alakító színész egyéni meglátásai iránt nem volt érdeklődés, pusztán a rendező kaphatott bármiféle személyes nyilvánosságot.

Külön érdekessége a 60-as évekbeli kritikáknak, hogy a gondolkodás ideológiai keretei ellenére a vélemények sokkal inkább megoszlanak egy alakításról, mint a 30-as években.

1960 – „Madách korlátait bírálni kell” (*Népszabadság*, 1960. szept. 4.)

Hallatlan erősen él a köztudatban a „téves eszmék” helyreigazításának igénye.

„Major rendezése természetesen a szocialista realizmus megvalósítása felé haladó színjátszásunk eredményeit tükrözi.” (Délmagyarország, aug. 17.)

„Major drámát rendezett, nem filozófiát” – vallják a Film Színház Muzsika (4/34) kritikusan – „az álmokat Lucifer látatja Ádámmal [...] aki a színpadi ördögök között a legemberibb [...] Major rendezte-”

zésében a küzdelem nehéz, olykor tragikus, de sohasem elvont – ezt szolgálja az Úr megszemélyesítése. (Bessenyei maszkja olyan, mintha Michelangelo Mózes [!] szobráról mintázták volna.” (Uo.)

A Tiszatáj (14/9) is állást foglal az előadás értelmezésében: „a színpadon nem hősök küzdelme folyik, hanem egy nagyszerű, kétség- és lelkesültséggel váltakozó filozófiai-költői látomás megelevenítése. Major Tamás rendezői elképzelései [...] a jelenetek sorát azzal köti az első kép Ádámjához, hogy minden szín utolsó jelenetében Ádám és Lucifer leveti köntösét, s a paradicsomi szín öltözékében lép át a következő színbe.”

Az ideológiai koherencia a Délmagyarország hasábjain (aug. 14.) a problémás bibliai keretszínekre is világos magyarázatot keres: „Végezetül említsünk meg még egy súlyos félreértést [...] – mégpedig a bibliai keret körül támadt zavarokat [...] ezt a keretet sokan vallásos világnézettel magyarázzák [...]” A rendezésről és Lucifer szerepéről így ír a Népszabadság 1960. szept. 4-i száma: „A demisztifikálás, a Madách keserűségétől idegen áhítat száműzése egyik legtermékenyebb gondolata az előadásnak [...] Major Tamás láthatóan arra törekedett, hogy az a líra, amely Madáchnál az első emberpár ábrázolásában folyvást átüt, bevilágítsa az egész művet, oldja, könnyítse a súlyos árnyékokat, amelyek a színpadot elborítják. Madáchban első-sorban így kell megmutatni a pesszimizmus és a remény, hitetlenség és humanizmus harcát [...] hisz mi a madáchi freskó, ha nem ez: a kegyetlen és sötét történelmi vászon, amelyen itt is, ott is felragyognak az emberi érzelem, a szerelem, a harmónia utáni vágy? [...] Eredeti elképzeléssel nyúltak Szegeden Lucifer figurájához [...] belőle nemcsak a pesszimista Madách szól, de az is, aki a vallási és egyéb képmutatással szembefordul. Ungvári Lászlónak ez egyszer monumentális intrikust kellett színpadra állítania, nem egy kis gonoszkozót, hanem egy világméretű ördögöt.”

A Film Színház Muzsika (4/34) még a következőkkel árnyalja Ungvári Luciferét: „mesterien tárja fel az ördögi küzdelmet [...] metsző értelem és hideg racionalizmus, finom ironia és következetesség.”

A Délmagyarország (aug. 16.) Básti Lajos alakítását tartja érdemlegesebbnek: „Básti Lajos éppen azt a vonást ragadta meg a legjobb-

ban, amely valóban a leglényegesebb vonása Ádámnak: hitét, lelkesedését az újért, mindazért, mely előbbre viheti az embert, az emberiiséget. Erőtéljes, férfias alakítás.”

A színészek vallomásait saját szerepük értelmezéséről a Délmagyarország aug. 17-i számában olvashatjuk. Ungvári László: „Lucifer szerepének dialektikus értelmét kell látni a Tragédiában [...] Racionális magyarázataival, érveivel igyekszik szétrombolni a természet egységét, harmóniáját is.” Lukács Margit: „Éva Ádám álmainak, történéseinek nem csak részese, de költői társa is [...] Költészet, szépség. Ez Éva, akiért újra és újra a küzdőtérre lép a férfi.” Bessenyei Ferenc:

„Az én szerepem tulajdonképpen új. Az ember tragédiájának ez a szereplője még sohasem jelent meg eddig a színpadon, csak a hangját hallatta a színpad mögül [...] A múltban nem merték megszemélyesíteni a vallási mítosz feltétele miatt, s ez a mű drámaiságát csökkentette, mert Lucifer nem tudott kivel vitatkozni. Az ember tragédiája mostani előadása az eredeti Madách-elképzeléshez tért vissza ebben is.” (Uo.)

1961 – „Madách műve nem minden vonatkozásban időtálló alkotás” (Magyar Nemzet, 1961. aug. 23.)

Az ideológiai szemléletből fakadó kritika idén is meghatározza a véleményalkotást. Legfeljebb a sajtó kevesebbet foglalkozik az üggyel. Számon kéri Madách pesszimizmusát, „tragikus tanácstalanságát”. Major Tamás nemcsak rendező idén a darabot, de Lucifer szerepét is alakítja. Rendezésének előnyét a sajtó abban látja, hogy „hangsúlyozza az író mondanivalójának pozitív jegyeit”. De a második évben már a kritika sem marad el (Magyar Nemzet, 1961. aug. 23.). A Lucifert alakító Major Tamás játékát így látták: „Madách ördöge [...] ember tehát, nem kommentátor, narrátor, mint most, amikor nem érezzük, hogy a küzdelem Lucifer részéről is vérre megy, hogy embersors az övé is. Mert így Básti Lajos Ádámja méltó ellenjátékos nélkül marad, alakításának érzelmi teljessége merőben belső harc; ő maga passzív

eszköze a luciferi akaratnak. [...] Básti már nem is a hőst, hanem az írók idézi a színpadra. Lukács Margit Éváját tavaly a hidegségéért bírálták, most alakítása csupa finom, asszonyi sugárzás, légies fennköltség.”

A Délmagyarország (aug. 15.) kritikusa másként látja a luciferi alakítást: „Lucifer, ez a nagy varázsló és egyetemes méretű ördög, most új arcával jelent meg a színen. Az Ádámnak kiszabott kört úgy szabta meg, hogy az ő jelenlétét mindig ott érezzük a hatalmas képekben, s logikájával, kivédhetetlen szarkazmusával mint szappanbuborékot fúj szét minden illúziót. Major Tamás Luciferje valóban rendezte Ádám álmait [...]”

Talán a legnagyobb vihart és vitát a 60-as években – a bibliai színeken kívül – a falanszter szín váltotta ki. A Délmagyarország aug. 17-i száma fél oldalt szentel e probléma megválaszolására. Egy hamburgi *Tragédia*-előadás szolgál apropóul, ahol is a falanszter jelenetet szovjetellenes feliratokkal látták el. A hazai reakció így fest: „Tudjuk, ez nem egyéb rágalmnál. Éppen a megvalósult szocializmus a legjobb cáfolata a falanszter jelenetnek [...] Madách a falansztert rendkívül távoli jövőbe helyezte [...] Minden nézőnek éreznie kell, hogy az író ebben a részben egy olyan útvesztőtől való félelmet fejez ki, amelyet mi már kikerültünk [...]”

1962 – „Kár is lett volna változtatni, hiszen elismerten az eddig legjobb felfogásban került színre a *Tragédia* [...] ez áll legközelebb Madáchhoz.

A színpadi alakításokról ekkor alig esik szó a sajtóban. Ennek oka valószínűleg az, hogy szinte változatlan formában kerül színpadra a Major-féle rendezés; a három főszerep szintúgy változatlan. A darab – és a *Tragédia* ügye – nem tűnik „fáradtnak”, sok írni való mégsem akad róla. A Délmagyarország (aug. 5.) továbbra is hűségesen érdeklődik a *Tragédia* bemutatója iránt: interjú Majorral, vajon miben hoz újat az idei az amúgy változatlan tavalyi rendezéshez képest? A válasz ez: „mindig jobbat és mindig jobban”. A színészi teljesítményről

(Délmagyarország, aug. 10.) az újságíró ennyit ír: „mind mélyebbre és mélyebbre hatol szerepében”.

A Népszava pusztán egy kínos sikkasztási ügy leleplezése kapcsán beszél a Szabadtérről: „Szegedi játékok, amelyeknek nem szabad teret engedni” címmel (Népszabadság, júl. 15.).

A Magyar Nemzet kritikusa, Mátrai-Betegh Béla jobb téma híján féloldalmi terjedelemben (aug. 12.) a szabadtérinek a nézőre tett hatását és a filozófiai eszme–színészi munka helyes arányát taglalja.

Viszont nagy feltűnést kelt ebben az évben Básti Lajos *Mire gondolsz Ádám?* címmel megjelent könyve.

1965 – „A klasszikus alkotások minden kor emberéhez szólnak. Ilyen Madách műve is.” (Délmagyarország, aug. 3.)

Váratlan, de jelentős fordulat következik be. Mintha a közvélemény rehabilitálta volna a *Tragédiát*. A sajtó az idei évtől „csak” az elődással foglalkozik, megszűnt az ideológia közvetlen belemagyarázása a műbe.

A rendező Vámos László. Kísérlete nagy port kavart fel. A Tiszatájtól a Nők Lapjáig, a Népszabadságtól az Új Emberig szinte valamennyi lap állást foglalt az ügyvel kapcsolatban. Vámos ötletei és a hozzárendelt makacssága nemcsak a szakma, de a napi sajtó és a nézők kíváncsiságát is felébreszti. Ehhez még az is hozzájárul, hogy már befutott, mégis fiatal főszereplőgárdát állított ki. A már elunt, a három éven keresztül tulajdonképpen változatlan *Tragédia* vérfrissítést kapott.

A Magyar Nemzet (máj. 1.) Vámos Lászlóval készített interjút rendezői elképzeléseiről. Úgy tűnik, az előző évekhez képest sokkal szabadabb művészi elképzeléseket lehet már színre vinni. Csak példaként a római színről és a három főszereplő figurájáról írtakat idézzük: „A római bacchanália centruma egy faunszobor, amelynek térdein, ölében táncosnők mozognak. Ez a szobor porlad szét, amikor a jobb oldali épülettetőn megjelenik egy kb. 8 méter magas kereszt, dicsfényben, és fáklyáscsapat ereszkedik alá a színpadsíkon mulatozók-

hoz: a halottasmenet Péter apostollal, a jelenet végén kinyílik a templomkapu, Péter apostol beviszi Ádámot a templomba [...] Ádám az eszmélő ember naiv, tiszta hitét, nagy tettekre képes férfi erejét, fiatalágát és a különböző álmképeket összekötő egyfésülését mutatja. Évában az Ádám álmodta női ideál különbözőségét, nőiességének sokféleségét hangsúlyozzuk, de mindig azon az értéksíkon maradva, hogy képes legyen ellenerőt képviselni Luciferrel szemben az Ádámért folytatott harcban. Lucifer fiatal és lankadatlan erejű, robbanékony és magával ragadó, bizalmat ébresztő.”

A Délmagyarország (júl. 18.) a bemutató előtt nagy bizalmat szavazott a produkciónak: „a szabadtéri játékok eddigi legimpozánsabb, lenyűgözően szép előadása van készülöben”. Szegeden eddig még nem tapasztalt látványosságot hoznak létre. Vámos hallatlanul megnövelte az amúgy sem kicsi színteret, a környező épületeket is magába foglalva. Roppant nagy létszámú statisztériát dolgoztatott, és az Úr újból csak a hangjával van jelen. A londoni szín végi haláltánc új és megrázó erejű hatású élménye volt a korabeli közönségnek.

„A legfinomabb, ugyanakkor intellektuális eszközökkel Gábor Miklós teremtette meg figuráját úgy, hogy szinte kézzelfoghatóan konkrét jelensége legyen napi életünknek. A minden lelkesedést, a testi-lelki bukásokkal járó küzdelem cinikus kajánsággal szemlélő Lucifer[jében] [...] a néző személyes mai ismerősét látta [...] Nagy Attila Ádámja rokonszenves, megragadó, és az ember meg-megújuló küzdelmét, lelkesültségét, hitét értékes színészi teljesítménnyel [alakítja]. Sokszínű és következetes felépítésű Ruttkai Éva figurája [...] meleg, asszonyos Éva-formálása [...] szinte eszköztelen atmoszférateremtése, mellyel az örök Évában érezhetően napjaink asszonyát akarja megtestesíteni.” (Délmagyarország, aug. 3.)

Az Új Ember (aug. 15.) a maga óvatos stílusában a következőképpen foglal állást a szegedi Tragédiával kapcsolatban: „A rendezés azt fejezi ki, hogy a színek végjeleneteinek pesszimista kicsengése Luciferből fakad, ő akarja így mutogatni végig az emberiség sorsát [...] Mi is egyetértünk azzal [...] hogy a Tragédia lényege még a szereplők álmában is tiltakozik Lucifer pesszimizmusa ellen, és kiemeli az ember természetfölötti hivatását.”

A kritika III/9-es számában Vajda György Mihály cikkét olvashatjuk. A szerző miután megállapítja, hogy Madách műve ma közéleti mű, rátér az előadásra. A látvány és látomás madáchi koherenciájának elemzése közben megvédi azt a vámosi elképzelést, hogy az ürjelenetet a korabeli világraszóló csodával, az űrhajózással, asztronauták megjelenítésével kapcsolja össze.

A Nők Lapja (aug. 7.) hasábjain Földes Anna a rendezés túlzott látványosságaitól való idegenkedésnek ad hangot: „A lovak, galambok, luftballonok, fáklyák és petárdák parádéját még a szabad tér látványosság-igényei is csak addig a pontig indokolják, amíg a külsőség nem győzi le a szót, a gondolatot. Ezt a veszélyt a szegedi tragédiában sajnos nem sikerült leküzdeni.”

A legkritikusabb elemzés a Magyar Nemzetben (aug. 1.) jelent meg, következetes módon annak a Mátrai-Betegh Bélának tollából, aki a Major-rendezést az addigi legjobbnak látta. Elítélte a túlzottan nagy színpadot, megengedhetetlennek tartja ő is mindazt, amit a Nők Lapjában kiemeltünk, összességében pedig dekoncentrálnak tartja az előadást. A három főalak színpadi megjelenítéséről pedig így ír: „Lucifer [...] meg van fosztva a sorsot mozdító erejétől [...] Nagy Attila Ádámjától sem tartalmi törekvést kap a néző, csak szöveget, Ruttkai Éva mint Éva sem igazán korok felmagasztalt női ideálja. Ugyanígy nincs meghatározott színészi célja Bessenyei Ferencnek, csak orgánuma és egyéni ereje [...]”

1966 – „Van ebben a monumentalításban [...] valami lélegzetelállító” (Film Színház Muzsika, júl. 29.)

A nagy vihart kavart tavalyi rendezést idén felújítják, szereplőváltás nincs. A Délmagyarországban (júl. 10.) Vámos László arról nyilatkozik, hogy nem látja jelentősebb okát a rendezés megváltoztatásának, de a technikai pontatlanságokra idén jobban odafigyelnek, az űrrepülés ügyetlenségét megoldják, Lucifer pedig új jelmezt kap.

Az előadás pártját fogó kritika előtt az a kérdés, sikerül-e gördülékenyebbé tenni az idej előadást, illetve a be nem vált fogásokat a ren-

dező le tudja-e cserélni hatásosabbakra. A Népszabadság (júl. 26.) kritikusa, Molnár Gál Péter éppen ezeket látja megvalósulni.

A Film Színház Muzsika (júl. 29.) rajongó kritikája (különösen Ruttikai alakításáért!) az előadást a tavalyi sérelmekért teljes egészében kárpótolja. „*Azt hiszem, páratlan európai látványosság ez a Tragédia-show, a mennyekig felszálló kristálygömbbel, amely szputnyiként tűnik fel az égen, s leszáll a játéktérig, a jobbra magasan fenn, lángokban álló, eretnek-égető keresztel, az égnek eresztett, suhanó szárnyú fehér galambokkal, a párizsi szín bíbor orgiájával, a londoni szín haláltáncpantomimjának ijesztő pontosságával [...] a gépezete szinte a tökéletesség igényével működik [...] Ruttikai [...] ezüst hold-sugárból és édes, mézízű nyárból szőtt Évája felejthetetlen [...] Igen, ez igazán Madách Évája, az asszony, kinek »bűne a koré, mely szülte őt«. Gábor Miklós Lucifere [...] a tiszta értelem s a világ meghatározott, áttörhetetlen rendje elleni örök lázadás nyugtalan hordozója ő, a tagadás és a gond gyermeke. Lehiggadt, lepárolt bölcsesség árad a színész szavából, hangjából, a mindent-megértés keserű és fájdalmas tudománya.*”

1969 – „*Mit tehet még a rendező, a színészek [...] egy olyan korban, amelyben a Tragédia elvesztette a tiltott gyümölcs jóízét, s filozófiai általánosságában is ritkábban felelhetünk fel politikai aktualitást?*” (Csongrád megyei Hírlap, aug. 12.)

A műhöz való hozzáállásban micsoda változás következett be?! Már 1965-től semmi nyomát nem láttuk a sajtóban a *Tragédia* politikai, ideológiai kritikájának, de 1969-ben ezt ki is szabad mondani. Harmadik alkalommal mutatják be a Vámos-rendezést. A rendezést – úgy tűnik – sem a kritika, sem a közönség nem unta meg. A Csongrád megyei Hírlap Nagy Attilával, Thirring Violával (az új Évával) féloldalas interjút készített. Persze, azért mindig vannak kivételek. Az

Élet és Irodalom aug. 16-i száma Abody Béla jeremiáját közli, melyben az idej Szege di Szabadtéri Játékokról kesereg: „*unalmas*

volt, mint egy ásitás, minden gondolatától steril, hebegő, önisméltó, idétlen.”

A *Tragédia* idej bemutatója csak Éva és Lucifer szerepének változásában hozott újat.

„*Sinkovits Imre Luciferje [...] Ádám kétkedő fele*” – vélekedik a Csongrád megyei Hírlap (aug. 12.) újságírója. A Népszabadságban (aug. 22.) közölt Koltai Tamás Lucifer-elemzése figyelemre méltó: „*[miközben] Madáchnál Lucifer Ádámmal szembeni alapvető oppozíciója [hat], mely a dráma mozgatóereje, nem felvilágosítani akar, hanem megsemmisíteni akarja az embert. Sinkovits azért jó Lucifer, mert győzi ezt a kettősséget.*”

III. Az utóhangok

Hét olyan év telt el, mialatt nem játszották az ország legismertebb szabadtérijén azt a művet, mely a szegedi játékok létevel mindig összefüggött, és szinte folyamatosan műsoron volt. E hét év alatt alapvetően átértelmeződött a *Tragédia* szerepe a magyar kultúrában és gondolkodásban. A mű heroikus korszaka véget ért. A hetvenes években vagy a mű színpadra állításának embert próbáló mivolta tántorította el a rendezőket a műtől, vagy az érdeklődésből hullott ki Madách. A korabeli sajtót lapozgatva, a második lehetőséget látjuk valószínűbbnek. A még szórványosan felbukkanó két előadás közönsége (1976, 1983) nem kíván (vagy nem tud) azonosulni a színpad három hősével, a madáchi emberpárral, és dilemmájukkal, melyet Lucifer jelenít meg. A kritikák egyértelműen a közönség és a színpad távolságára hívják fel a figyelmet. Nem lelnek (vagy nem lelhetnek) a *Tragédia* gondolatai értő fülekre. Madách műve már nem „nemzeti ügy”. Eltűnt a „mi helyes–mi nem helyes” viszonyítás, de ezzel egyidejűleg eltűnt egy stabil értékrend is. A színpadon a felvállalt egyéni kísérletezések kapnak helyet, a sajtóban pedig az elégedetlenségek. Ez a kor – úgy tűnik – már nem Madáché.

1976 – „nem titkolom, elsősorban a fiataloknak szántam, akiknek a történelem és a politika szerelem és kiábrándultság”
(Délmagyarország, júl. 24.)

Az 1976-os előadásról megjelent sajtóközlések a rendezői és színészi szabadságot közvetítik. A szakmai kritika ekkor már szigorú, bizonyos esetekben kíméletlen is.

Szinetár Miklós rendezésének individuális szabadságáról nyilatkozik a Délmagyarországnak (júl. 24.). Ezt a fajta rendezési elvet a Szabadtéri *Tragédia*-rendezésével kapcsolatban nyilvánosan eddig még senki sem hangsúlyozta. „*Véleményem szerint a Tragédia olyan szuverén műalkotás, melyet nem színpadra szántak [...] Én sem tehetek mást, elmondom velem a magam mondandóját. Meglehet, homlok-egyenest ellenkezik majd valamennyi elődömével [...] Lucifer figuráját kortalannak érzem, okos, értelmes lénynek. Ádám és Éva [...] fiatalok, akik a paradicsomból végigálmodják a történelmet [...] Az ember tragédiája a világirodalom legoptimistább alkotása. A történelmi képeken végigtekintve Lucifer bebizonyítja, az életnek semmi értelme, az emberiség csődből csődbe jut. Ádám mégis a legreménytelenebb helyzetekből emelkedik föl. Annak dacára, hogy maga is tudja, nincs cél, hiszi viszont, hogy a cél a küzdelem, s ez az ember dolga.*” (Uo.) Ez a „fiatalító” koncepció feltétlenül nóvumnak számít az eddigiekhez képest. *Hegedűs D. Géza* csak most került ki a főiskoláról, *Bánsági Ildikó* pár éve van a pályán. A három főszerepet mindeddig pályájuk csúcspontján lévő színészek alakították, tulajdonképpen korra való tekintet nélkül.

Mind a közönség, mind a sajtó kíváncsian figyelte, kikkel és hogyan alakul a *Tragédia* bemutatója. A Délmagyarország (júl. 14.) interjú készített *Bánsági Ildikó*val az eddigi legfiatalabb *Évával* – aki elmeséli a szerepre való felkérésének történetét – és *Lukács Sándorral* mint *Luciferrel* (Délmagyarország, júl. 23.).

Az idei év érdekessége, hogy a Theologiai Szemle, katolikus folyóirat 9–10-es száma is szánt néhány oldalt a szegedi *Tragédiának*. Itt ugyan nem színházi, színészi kritikával találkozunk, az előadás ap-

ropójából pusztán a mű kérdéseinek újra és újra való tisztázására bízta a cikkíró.

A Tiszatáj (30/10) is szentel pár oldalt az ügynek az októberi számában: „*Hegedűs Géza [...] Ádámja szuggesztív, célratartó, férfias, kamaszosan vagány alakítás [...] A szokásosnál szikrázóbb jelenség Bánsági Ildikó Évája, érzékenyen keresve alkalmat szerepsúlyával, hol lehet Ádám társa a küzdelemben. Srácosan frivol, dacos Lucifer állít a nézők elé Lukács Sándor: okos lázítója, cinkos partnere és beavatottan közeli barátja a kíváncsi emberpárnak.*”

Azonban a kritika általában elégedetlen az előadással. A Magyar Nemzet (aug. 5.) szerint a darab „*nem áll meg a maga lábán, és furcsa módon a rendezői makacsság hiúsította meg azt [...] Ezek a fiatal színészek nem tudják a vállukra venni és hordozni Madách drámájának súlyos gondolati, emberi terheit [...] egyikük sem elég érett még a Tragédiához. Hegedűs Géza Ádámjában rokonszenves a lelkesedés és a letörés váltakozása, de nem érinti meg az első ember elhivatottság érzése [...] Ugyancsak hiba volt a józan valóságérzetében rokonszenves Lucifer alakító Lukács Sándort előnytelen oldaláról megmutatni: hiányzik belőle az intellektuális erő, az életet fölényes tudással, iróniával szemlélő szellem. Éva, a végtelen érzelmű nő, a nagy per elindítója és megoldója sehogyan sem fért el a rendezői koncepcióban; ezért Bánsági Ildikó olyan asszonyalakot formál, amely egy hagyományos Tragédia-előadásba is beleillene [...] Az Úr Básti Lajos zengzetes, szép hangján vitatható szintű technikai megoldással, hangszóróból szólal meg. Amikor utolsó szövege [...] felhangzik, önkéntelenül arra kellett gondolnia, hogy bízva bízunk: a tragédiának ennél hatékonyabb, érettebb, a műhöz méltóbb előadásában is lesz részünk.*”

A Színház (9/11) folyóirat kíméletlen szakmai vizsgálat alá vette az előadást: „*A jámbor Lucifer időnként ugyan haragra lobban és odamond az Úrnak meg Ádámnak, de valójában éppen ő az a jámbor agg, akinek az Urat tartja, Lukács Sándor fanyar drámaiatlansággal kedves, csaknem ártatlan magyarázatokkal szolgál a mindenség s az emberi természet dolgaiban. Olyan Lucifer, akinek nem ez az első dolga Ádámmal és Évával. Már megszokta a rumlit és unja. Minek*

ezt az egész komédiát újra és újra végigcsinálni? [...] Hegedűs Géza hatásosan és szépen őrzi Ádám reményét. Rokonszenves, könnyed, naiv módon, vagyis a természet szava szerint hívő Ádám [...] Siet, hogy túl legyen a feladaton, röpíti magát az optimizmus hangján, nem érzi a tragédiai mondatokban bujkáló ellentmondások feszültségét, egy-egy szó hangsúlyában rejlő drámai fordulatot, az önmagába tekintő Ádám kételyeit, vergődését, magányát, félelmét. Ezért válik kissé reklám-Ádammá [Bánsági Ildikóról mint »az új tragikáról«:] Évájában az általános Éva-gondolatok közben, eredeti, személyes tulajdonságokkal lepi meg a nézőt. Érzi, hogy az emberi természet minden helyzetben a körülményeknek megfelelően újra tudja alkotni önmagát, s e képességéből származik egyéni tragédiája is. Fiatal színészek, fiatalos rendezők öregek, konzervatív előadást hoztak létre a Dóm téren. Az egésznek csak annyi értelme volt, hogy föl lehet jegezni kultúrpolitikai statisztikánkba: 1976-ban is eleget tettünk Madách iránti tiszteletünknek [...]

1983 – *„Hinné az ember [...] hogy nem lehet már úgy játszani, mint eddig Madáchot?” (Délmagyarország, júl. 24.)*

Ebben az évben a *Tragédia* színreállításának 100 éves és a szegedi szabadtérin bemutatott *Tragédia* 50 éves évfordulójára emlékeznek azok, akik a Madách-előadásokat figyelemmel kísérik. A rendező újból Vámos László, aki merész újításait idén sem titkolja. A legnagyobb és legmerészebb újításnak feltétlenül azt tekinthetjük, hogy a teljes szöveget viszi színre, amire a száz év alatt nem volt példa, így négyórás, nagyon intenzív koncentrációt vár el a nézőtől és a színésztől. A sajtó alátámasztotta az aggodalmakat. Valamennyi kritika elmarasztalja a színészi munkát (csak Balkay kap időnként elismerést) vagy a fiatalos eszköztelenség miatt vagy a rossz érthetőség miatt. A rendezés a legnagyobb kritikát a már anakronisztikusnak számító Pa-ulay-szöveg színpadra állítása miatt kapta, amivel a rendező szándéka valószínűleg a jubileumi tiszteletadás volt. Ezzel viszont elsősorban a színészek kerültek igen nehéz helyzetbe, akiknek nemcsak végig kel-

lett harsogniuk a négy órát, de az archaikus szavak helyes formálására is törekedniük kellett. A három főszereplő így *„csupán a figura alapsémáit adja”* (Élet és Irodalom, aug. 5.). A Délmagyarország (júl. 21.) színészinterjúi szerint a Madách-mű iránti rajongás megvan, talán a 30-as évekhez mérhető a személyes megilletődés az ügygel kapcsolatban.

Vámos László a Délmagyarország júl. 22-i számában arra adja meg a választ, miért választotta a három színészt, ám sem a szerepekről alkotott elképzeléséről, sem a rendezői koncepcióról nem esik itt szó.

„Vámos nem szívesen tágit rögeszméjétől, a totális színháztól [...] Kezére játszik a darab és a milió [...] Egyelőre éretlen gyümölcs Bublik István Ádámja. Borzas ifjúságával veti magát a küzdelembe, érezni nála a páthosz igényét [...] Tóth Éva inkább női ösztöneivel igyekszik követni, racionális, spród, hidegen értelmező a szövegmondása.” (Délmagyarország, júl. 24.)

A Film Színház Muzsika (27/33) alapján csak a luciferi alakítás körvonalazható: *„Balkay Géza a legérettebb. Nem egy démoni Lucifert hoz, hanem a fiatalság mai kétségeit képes megcsillantani.”* A Magyar Nemzet (aug. 6.) alapján a Balkay-féle Lucifer *„mindig mindenben rá tud mutatni a negatívumokra, az emberi gondolkodás és cselekvés ellentmondásaira, a lét buktatóira.”* A Népszabadság (júl. 30.) szerint: *„metszően intellektuális, fagyosan ironikus, halk sátán”.* A *Tragédia* mai aktualitását viszont figyelemre méltóan értékeli: *„A huszadik század nagy, megrázó szellemi élménye éppen az, hogy az ember magára maradt, de egyúttal felszabadult. S ez az élmény ott van a paradicsomból kiűzött Ádám rettenetében és öntudatában. Csakhogy a maga idejében ez az öntudat tragikus vétekként értékelődött, éppúgy, mint Lucifer büszkesége, amelyet nem is megbüntet, hanem erélyesen féken tart az Atya jóságos marka. Az ember tragédiáját azért nehéz, de éppen azért lenne nagyon is szükséges korunkhoz szabni, mert világmépből éppen ez a jóságos, biztonságos, de szabadságunkban korlátozó erő marok hiányzik. Vagy pontosabban: hiányzik az az emberiségen kívül, hiányzik az égből, hiányzik az ember fölül. De korántsem biztos, hogy hiányzik magából az emberből, az emberiségéből.”*

Zárszó

A Szegedi Szabadtéri Játékok történetéből emeltük ki azt az ötven évet, melyet foglalkoztatott Madách műve. Az utolsó bemutató óta tizenöt év telt el, és nincs jele annak, hogy hiányoznák a színpadról a *Tragédia*. A jelenségre sokféle magyarázat kínálkozik: költséges előadás lenne, nincs rendező, aki fel merné vállalni a feladatot, meg aztán arról is szokás vitatkozni, mennyiben tekinthetjük színpadi műnek a *Tragédiát*. Az igényesebb színházszerető nagyon jól tudja, hogy ezek álérvek, és egyetlen tény húzódik meg mögöttük: ma nincs igény olyanfajta előadásra, mely töprengő gondolatisággal áll a közönség elé.

Nem arról van szó, hogy *Az ember tragédiája* ma nem számítana klasszikus műnek. Dehogyan, sőt! A szónak eredeti értelmében az, körülbelül annyira, amennyire maga az irodalom klasszikusnak számít. Csak éppen a színház ma nem szomjas a madáchi meditációkra. Valószínűleg arról sincs szó, hogy ma nem tudunk gondolkodni létünkéről, hitünkéről. Hanem talán csak az jellemzi korunkat, hogy most nem esik jól ilyenekről töprengeni. Inkább kikerüljük a kihívást, mintsem a gondolkodás melankóliáját át kelljen élnünk olyan közvetlen formában, amelyet a színház tud nyújtani.

De itt van rögtön egy másik kérdés is. A színházat „kollektív művészetként” szokták jellemezni, egyrészt az előadást létrehozó művészek közös munkája alapján, másrészt a közönség és az előadók különös kapcsolata miatt. A színházi katarzis csak akkor jön létre, ha az előadás alatt a színpad és a nézőtér hangulati, szellemi egysége megvalósul. Tudomásul kell vennünk, ma a tömeges szellemi és érzelmi közösség alapjait nem Madách veretes, klasszikus gondolatai adják.

Az eddigiekben körvonalazott ötven év három különböző korizlést tükrözött. A harmincas évek stabilnak mondható erkölcsi vilásképe elbírta a *Tragédia*-adta gondolatok terhét – minden évben másorra tüzték. Korának egyik fő színházi eseménye, mert a mű kínálta kérdések és válaszok értelmezhetőek voltak. Még a színház is meg tudott birkózni Madách töprengéseivel.

A hatvanas években – nézetünk szerint – két különböző formában jelenik meg a korizlés. Az emberekben igény van egy megbízható

egységes szellemi és lelki közegre. A korabeli kultúrpolitikának pedig érdeke ezt biztosítani. A kérdés csak az, milyen legyen a „megfelelő” gondolkodási modell. A klasszikus művek jó talajként szolgálhatnak ehhez. A hatvanas évek elején egyértelműen érezhető a „kényszerítés” kialakítása. A diktált ideológiát akarták megjelentetni a színpadon a már megszokott, klasszikus művekben. 1965-ben váratlanul kevesebbet vár el a politikai vezetés a színházművésztől: a színház annyira feltétlenül megszabadul a kultúrpropagandától, hogy a klasszikus művek hagyományait már nem kell „modernesített” szelvényben a közönség elé tárnia. Az emberek továbbra is relevánsnak érzik az erkölcsi, vilásképi kérdéseket, egyrészt azért, mert a korban stabilitást tapasztal, másrészt azért, mert például *Az ember tragédiájában* egy kontra-értékrendet (számára inkább követhetőt) talál.

A 70-es, 80-as években olyan hangulati változás következett be a társadalomban, mely a művészeti ízlésben a kevésbé felelősség- és gondolat-terhes műveket részesítette előnyben. A korszak két *Tragédia*-bemutatója a korábbi évtizedek hagyományainak kihívását jelentheti, a kilencvenes évek némasága pedig az eredmény tudomásulvételét. Az abszolút eszmékben csalódott a közönség, hitelessé a relativum lett. A színház újra felfedezi a kisembert, és megteremti a hétköznapi mítoszát. Madách elhalkul; kérdései, gondolatai szépek, de csendesen szólnak.